



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Una genealogía de la máscara mortuoria

Tiempo, imagen, presencia

Gorka López de Munain Iturrospe



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.**

Una genealogía de la máscara mortuoria

Tiempo, imagen, presencia

Tesis doctoral

Una genealogía de la máscara mortuoria

Tiempo, imagen, presencia

Gorka López de Munain Iturrospe

Directores:

Josep Casals Navas

José Enrique Monterde Lozoya (tutor)

Plan de doctorado: H1801 Història de l'art

Departament d'Història de l'art de la UB

2016



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Índice

AGRADECIMIENTOS.....	9
PRESENTACIÓN Y OBJETIVOS.....	15
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	31
MARCO TEÓRICO	41

1- TEORÍA DE LA MÁSCARA MORTUORIA

1.1- LA MÁSCARA COMO IMAGEN. HACIA UNA TEORÍA DE LA PRESENCIA.....	57
1.1.1- Imagen, medio, cuerpo.	59
1.1.2- La imagen aurática	76
1.1.3- Algunas consideraciones a propósito de la semejanza	82
1.2- LA MÁSCARA CONTRA EL TIEMPO.....	89
1.2.1- Los tiempos de la imagen	89
1.2.2- La huella superviviente: un gesto sin origen.....	95
1.2.3- La supervivencia como problema metodológico.....	97
1.3- PRESENCIA, VACÍO, HUELLA.....	107
1.3.1- Imagen y presencia.....	107
1.3.2- La imagen y el lugar de la presencia. Un gesto anacrónico	111
1.3.2.1- Del filisteísmo al compromiso metodológico.....	111
1.3.2.2- ¿Qué habita las imágenes? Hacia una imagen daimónica	113
1.3.2.3- La máscara como lugar de la presencia.....	130

2- UNA GENEALOGÍA DE LA MÁSCARA MORTUORIA

2.1- PENSAR LA HISTORIA COMO UNA SUCESIÓN DE CONSTELACIONES.....	141
2.2- EL ROSTRO, LA MÁSCARA Y LA MUERTE	143
2.3- ROSTROS EFÍMEROS: LAS <i>IMAGINES MAIORUM</i>	151

2.3.1- El desarrollo de las <i>imagines maiorum</i> en la Antigüedad	154
2.3.2- Las <i>imagines</i> y el ceremonial.....	158
2.3.3- Supervivencias y recuperaciones: las <i>imagines maiorum</i> y el retrato en el Renacimiento	163
2.4- LA RECUPERACIÓN DE LA SEMEJANZA POR CONTACTO EN LA RETRATÍSTICA DEL RENACIMIENTO, SU RELACIÓN CON LA ANTIGÜEDAD Y LA (OLVIDADA) IMPORTANCIA DE LA EDAD MEDIA	171
2.4.1- Los primeros ejemplos de uso de la semejanza por contacto	172
2.4.2- La semejanza por contacto en la Antigüedad clásica	174
2.4.3- La semejanza natural en la Edad Media: la clave olvidada por la historiografía	176
2.4.4- Las técnicas de modelado y moldeado facial en el Renacimiento	187
2.4.5- Reflexiones historiográficas	202
2.5- OTRAS CLAVES DE LA SEMEJANZA	205
2.5.1- Indagaciones en la semejanza natural: el simulacro y el mito de Pigmalión	205
2.5.2- Las efigies sustitutivas	210
2.6- LAS MÁSCARAS MORTUORIAS EN LA ENCRUCIJADA: HACIA LA CONSIDERACIÓN DE OBJETOS INDEPENDIENTES.....	221
2.6.1- Nuevas actitudes ante la muerte en los siglos XVIII y XIX	222
2.6.2- El moldeado al natural en el siglo XIX: breve historia de una polémica olvidada	227
2.6.3- La máscara mortuoria como objeto autónomo. Debates teóricos e historiográficos	237
2.6.4- Principales personalidades efigiadas: el camino hacia la autonomía definitiva	250
2.6.5- El culto al genio en los siglos XVIII y XIX:	272
2.6.6- El coleccionismo de máscaras mortuorias en el siglo XIX: la autonomía definitiva	275
2.6.6.1- Coleccionismo en instituciones: universidades y museos	277
2.6.6.2- Coleccionismo particular.....	283
CONCLUSIONES (Y EPÍLOGO)	289
RESUMEN	301
ÍNDICE DE IMÁGENES	303
MÁSCARAS MORTUORIAS Y RETRATOS <i>POST-MORTEM</i> CITADOS.....	309
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	313

Agradecimientos

Toda tesis doctoral es un proceso que acompaña al investigador de manera intensa durante un período concreto de tiempo –cuatro años en mi caso–; sin embargo, las fronteras reales de este proceso trascienden la temporalidad que marcan los cursos académicos, así como el campo de acción en el que se desarrolla. La investigación no sólo se lleva a cabo en la biblioteca o en el trabajo silencioso frente al ordenador; de igual modo, su inicio casi nunca coincide con el momento de la matriculación, sino que se remonta –cada cual con sus particularidades propias– muchos años antes, siendo muy difícil precisar unas líneas mínimas a partir de las cuales hablar de un hipotético comienzo. Por todo ello, el apartado dedicado a los agradecimientos se convierte en un espacio lábil, difuso, cuyos protagonistas van y vienen sin saber muy bien en qué lugar encajarlos. Además, la tesis doctoral se cruza con otros proyectos que, aunque puede que no tengan nada que ver, acaban determinando un giro o cambio de rumbo inesperado y crucial. Algo de todo esto ha habido en este largo camino.

Confieso que he dudado –y mucho– si merecía la pena elaborar este apartado. Al fin y al cabo, uno piensa que las personas que realmente merecen un agradecimiento lo saben y, por tanto, no es necesario testimoniarlo de manera pública. Pero una tesis no pasa en vano, y mucho menos si está dedicada a aspectos relacionados con la muerte. En la antigua Roma, cuando moría un personaje destacado, se obtenía de su rostro una *imago* que se custodiaba en el hogar, en unas urnas de madera, junto al resto de *imagines* de la familia; en cambio, este recuerdo, esta memoria materializada, no se quedaba recluida en el ámbito familiar, sino que salía en procesión en otros funerales o momentos de especial relevancia. Esta práctica de compartir, de hacer público el duelo, de transmitir una experiencia está siempre presente en aquellos momentos de especial intensidad en los que las personas necesitan de las imágenes. Aunque la extrapolación pueda parecer gratuita o exce-

siva desde un punto de vista externo, lo cierto es que considero que es importante también compartir y hacer públicos aquellos agradecimientos dirigidos a las personas que, de un modo u otro, me han acompañado en este viaje.

Cuando en 2006 comencé la licenciatura de Historia del Arte en la UPV, después de transitar por otras disciplinas, no tenía noción alguna de cuál sería mi nuevo recorrido, pero sí sabía que había tomado la decisión correcta. Durante aquella etapa, algunos profesores como Jesús María González de Zárate, Pedro Echevarría o Javier Vélez me fueron introduciendo en el mundo de la investigación y me enseñaron algunas de las posibilidades que tenía esta disciplina. El grupo de amistades de aquella época, del que conservo un magnífico recuerdo, también merecen un agradecimiento porque me apoyaron y me animaron en algunas de mis primeras (y torpes) incursiones en el mundo académico. Con Juan Carlos Arraiza y Luis Emaldi entendí que este interés por las imágenes iba mucho más allá de lo meramente académico. Los viajes para ver retablos, capiteles, sepulcros y todo aquello que pudiera tener una iconografía que comentar y discutir han quedado en la memoria alojados en un espacio privilegiado que, espero, pueda seguir creciendo por muchos años.

Aquella etapa me preparó para dar el salto que, desde la perspectiva de una ciudad pequeña, se antojaba difícil. La posibilidad de cursar el máster en la Universidad de Barcelona suponía la confirmación de un proyecto que empezaba a tomar cierta forma, aunque aún fuera borrosa. El apoyo personal e intelectual de Blanca Garralda, siempre ansiosa por aprender, vivir y crecer, fue el puntal necesario con el que avanzar cuando todo parecía estar cuesta arriba. Los dos años del máster me permitieron iniciar un giro de 180 grados con respecto a lo que venía haciendo (centrado en los estudios iconográficos) del que, muy probablemente, todavía me quedan muchos grados por virar. Debo dirigir un agradecimiento especial al profesor Sureda quien, empeñado en que nos atreviéramos a investigar temáticas que nada tenían que ver con lo que estábamos trabajando –quienes ya teníamos un tema de investigación–, me permitió desembarazarme de ciertos condicionamientos que arrastraba (sin saberlo) y que me impedían avanzar. Esta apertura de horizontes supuso el inicio de la etapa que daría lugar a la tesis doctoral. No puedo olvidarme de Marta Piñol, con quien compartí alrededor de innumerables cafés en la “sede” todo este proceso de cambios en el que estaba inmerso y quien aguantó con inusitada paciencia una mezcla imposible de dudas, proyectos, ambiciones, frustraciones... Además, y a buen seguro, esta tesis nunca hubiera visto la luz si no fuera por su apoyo inquebrantable con los papeleos interminables que acompañan a una tesis doctoral y que, viviendo al otro lado del Atlántico, era imposible cumplimentar.

Aunque la tesis se inició en Barcelona, la mayor parte de su desarrollo (y sin duda la más importante) se llevó a cabo en Buenos Aires. Desde el primer instante, la complicidad con Marina G. De Angelis hizo que todo lo que en un principio parecía imposible se hiciera fácil. En la Universidad de Buenos Aires, gracias a la ayuda también de Carmen Guarini y su siempre amable predisposición, pude impartir algunas asignaturas en las que he podido compartir buena parte de las investigaciones que estaba realizando y me ha permitido ampliar mucho los limitados horizontes de los que partía. En la sede de Cabildo, entre los ladridos y demandas de Pichuco, se fraguó el Grupo de Investigación Irudi, compuesto por Marina, Ander Gondra y Luis Vives-Ferrándiz, con quienes he aprendido que la Historia del Arte, entendida en el contexto de una renovación disciplinar, se puede convertir en una herramienta de conocimiento de enorme potencia y, sobre todo, muy necesaria para comprender nuestro presente. De aquella experiencia surgieron multitud de actividades como las “Jornadas de Antropología e imagen”, seminarios o proyectos editoriales (como el libro *Cuando despertó, el elefante todavía estaba ahí. La imagen del rey en la Cultura Visual 2.0*) que han forjado el espíritu que anima esta investigación y sus ecos resuenan en muchas de las páginas, referencias o reflexiones que la componen.

Después de todo este recorrido, los agradecimientos finales, como no puede ser de otro modo, están reservados a los directores de la tesis. A Josep Casals le debo el haberme abierto a un nuevo campo de estudio amplísimo e inabarcable, pero fascinante y pertinente. Pero, por encima de todo, le agradezco el haber sabido transmitirme con la palabra y con su ejemplo la necesidad de trabajar desde el compromiso intelectual, sin posibilidad para los atajos. Siento, no obstante, que aún me queda mucho camino por recorrer y que esta tesis no es más que un primer jalón necesario, pero el método de trabajo será, desde ya, innegociable. A José Enrique Monterde, otro ejemplo excepcional de rigor y excelencia, le agradezco enormemente su generosidad y confianza depositada en esta tesis y las facilidades que siempre me ha prestado a pesar de las complicaciones derivadas de la distancia. Sin la ayuda de ambos esta tesis muy probablemente hubiera naufragado o habría resultado mucho menos interesante. Por último, me reservo una mención especial a Isabel Mellén. Las conversaciones siempre inspiradoras, sus dudas, su curiosidad insaciable, me han hecho reflexionar mucho sobre los aspectos más importantes que componen la tesis y, sin duda alguna, ella tiene buena culpa de los aciertos que ésta pueda presentar. Creo que, finalmente, también es justo acordarme de quienes me han acompañado y me han apoyado más allá de lo académico. Todos ellos lo saben de sobra, por lo que no será necesario nombrarlos (y con ello, además, evito las posibles lagunas de mi errática memoria).

*La cuestión de las imágenes demuele las fronteras que delimitan las épocas y las culturas,
pues sólo se puede encontrar respuestas más allá de esas fronteras.*

Hans Belting, *Antropología de la imagen*.

Lo que vemos no vale -no vive- a nuestros ojos más que por lo que nos mira.

Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*.

Toda imagen es la Idea de un deseo.

Jean-Luc Nancy, "La imagen: Mímesis & Méthexis".



FIG. 1. HOMBRE DE TOLLUND. SIGLO III A.C., DESCUBIERTO EN 1950.

Presentación y objetivos

El sábado 6 de mayo de 1950, los hermanos Viggo y Emil Højgaard, junto a la esposa de este último, Grethe Højgaard, encontraron cerca de la localidad danesa de Silkeborg un extraño cuerpo flotando en una turbera pantanosa de carbón sobre la que se encontraban trabajando. El lunes a primera hora los tres familiares alertaron a la policía del hallazgo pensando que estaría relacionado con un asesinato que había ocurrido unos días antes. El aparente buen estado de conservación que presentaba aquel cadáver hizo que los carboneros pensaran que la muerte había sido reciente. Cuando se presentaron las autoridades, pronto advirtieron que el hallazgo era de otra naturaleza y llamaron a los responsables del Museo de Silkeborg para que analizaran el caso. Dado que el cuerpo tenía una cuerda alrededor del cuello, se trasladó al hospital Bispebjerg de Copenhague para que se le realizara un examen forense.

Tras unos primeros análisis, los especialistas advirtieron que el caso era particularmente raro y que el hombre que yacía desnudo y con signos de ahorcamiento no era de esta época sino de la Edad de Hierro, aproximadamente del siglo III a.C. La noticia del suceso se extendió rápidamente por todo el mundo y se sumó así a la larga lista de momias halladas en similares circunstancias. Sin embargo, el llamado hombre de Tollund, destacó por un motivo singular: su rostro estaba perfectamente conservado y se podía apreciar con nitidez cada una de las arrugas y características faciales (fig. 1). Mirar al hombre de Tollund era como mirar, cara a cara, a un hombre del pasado. Permitía así satisfacer el viejo anhelo de saber cómo eran realmente los hombres y las mujeres de tiempos tan lejanos.

Esta investigación busca ocuparse de unas piezas singulares que guardan estrecha relación con el caso relatado: las máscaras mortuorias. Desde al menos el período amarniense del antiguo Egipto (siglo XIV a.C.) se conoce la técnica de moldeado del rostro, la cual permite obtener una copia exacta y precisa de la apariencia externa del

individuo yacente. A lo largo de la historia ha habido épocas en las que se realizaron cantidades ingentes de máscaras mortuorias permitiéndonos ver hoy día, como si fueran ventanas a un tiempo perdido, los rostros reales en el momento de su fallecimiento de personalidades como Lorenzo de Médici, Filippo Brunelleschi, Ignacio de Loyola, Immanuel Kant, William Blake o Eugène Delacroix, entre tantos otros.

Muchos retratos, tanto pictóricos como escultóricos, conservan igualmente ese halo de fascinación. Es sencillo comprobar cómo en la mayoría de museos de Bellas Artes son precisamente los retratos realistas de más precisa factura los preferidos de los visitantes, quienes suelen entretenerse en comentar los pormenores fisionómicos del personaje histórico en cuestión o la habilidad que debía tener el pintor con los pinceles para captar con semejante solvencia la expresión del retratado. Pero las máscaras mortuorias, confeccionadas por medio de la semejanza por contacto que posibilita el moldeado, son imágenes que captan la atención de un modo particular, ya que no hay una intervención artística: es la huella del rostro sin posibilidad de retoque alguno. En esta investigación no buscaremos realizar una historia de las máscaras mortuorias sino más bien, por decirlo de manera directa –ya habrá tiempo para los matices–, acercarnos a una ontología de las máscaras mortuorias que nos permita comprender ese hechizo que siempre han generado en quienes se han relacionado con ellas. Por ello, uno de los ejes centrales de la investigación girará en torno a la idea de presencia que parecen evocar estas piezas elaboradas, comúnmente, en yeso o cera.

En diferentes momentos históricos, las máscaras mortuorias han tenido eminentemente una finalidad práctica como modelos naturales del efigiado. Cuando éste moría y existía la voluntad de llevar a cabo un retrato, generalmente para la figura yacente de la sepultura, se extraía un vaciado del rostro que permitiría al artista copiar los rasgos y así lograr un retrato realista. Por tanto, lo lógico hubiera sido que, después de utilizados, estos moldes y positivos se hubieran destruido. Sin embargo, en muchos casos esto no fue así, lo que ha permitido que algunos de ellos hayan llegado hasta nuestros días. En otros casos incluso fue el propio rostro muerto el que se estampó en la obra final, lo cual nos sugiere que la mera consideración de las máscaras como recurso técnico debe ser replanteada. Además, llegado el siglo XVIII, y especialmente en el XIX, las máscaras mortuorias se hacen enormemente populares convirtiéndose, como tendremos ocasión de defender, en auténticos síntomas de un tiempo de cambios.

Durante la Antigüedad romana existía una sólida tradición funeraria de extraer una máscara mortuoria del difunto (*imagines maiorum*) y conservarla, debidamente



FIG. 2. MOLDE HALLADO EN LA CIUDAD DE EL DJEM. SIGLO III D.C.

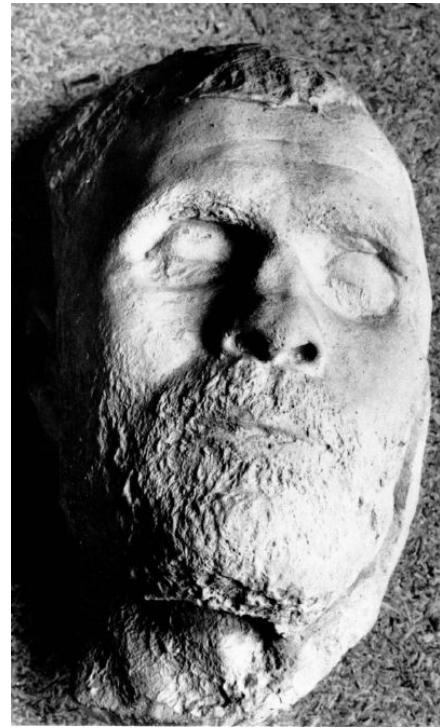


FIG. 3. POSITIVO CONTEMPORÁNEO DEL MOLDE DE LA ILUSTRACIÓN 2.

retocada y coloreada, en el atrio de la casa familiar. Indudablemente esta práctica tuvo una conexión clara con la retratística de la época e influyó, como ocurrirá en otros períodos, en la tendencia hacia una mayor búsqueda de la semejanza natural. En unas excavaciones en la antigua ciudad romana de Thysdrus, actual El Djem (Túnez), se encontró un taller de moldeado que pudo estar en activo durante el siglo III d.C. y, entre los restos, apareció el molde roto en seis pedazos con la cara en negativo de un hombre¹. Los arqueólogos recompusieron el sencillo puzle y, entusiasmados con el descubrimiento, decidieron hacer un positivo vertiendo directamente yeso sobre aquel antiguo molde (fig. 2). El resultado fue sorprendente: la copia reflejaba de manera fehaciente el rostro de un hombre de época romana con todo lujo de detalles. El pelo, la barba, la nariz rota, las pestañas, las arrugas, el cuello, incluso la textura de la piel era apreciable a simple vista (fig. 3). Con todo, el estudio arqueológico que se hizo de la pieza parecía más bien un estudio forense, y llegó a la conclusión de que se trataba de un varón de unos cuarenta años muerto de forma prematura por una enfermedad desconocida (se conjeturó que podía ser sífilis) o por causas accidentales².

1 H. SLIM, "Masques mortuaires d'El-Jem (Thysdrus)", *Antiquités africaines*, vol. 10, 1, 1976, p. 81.

2 A este curioso análisis se sumaron las opiniones de antropólogos y doctores que hicieron des-

Las máscaras mortuorias irán por tanto basculando a lo largo de la historia entre un uso más o menos práctico y un uso ritual, que se verá inevitablemente condicionado por el extraño influjo que ejerce su poder de presencia. En los relatos del antropólogo Nigel Barley sobre sus viajes alrededor del mundo leemos múltiples casos en los que, con reacciones y prácticas muy diversas, las personas hacen uso de todo tipo de objetos como elementos sustitutivos en el momento de la muerte de un familiar³. Y es que es precisamente en la muerte –en la ausencia por antonomasia– donde encontramos el inicio de esa urdimbre que mueve la creencia en la presencia. Como veremos a lo largo de la investigación –y al contrario de lo que pudiera parecer–, la semejanza no es una condición necesaria para activar dicha presencia⁴. Ante la desaparición de alguien cercano, no son sólo aquellos objetos semejantes –fotografías, retratos, máscaras...– los que construyen una presencia; también los enseres personales –desde un recuerdo personal hasta el objeto más insospechado– la activan de un modo que en ocasiones puede ser incluso más eficaz⁵.

Vemos poco a poco cómo se va desplegando esta red de conexiones que tiene a la imagen y a la muerte como protagonistas principales; red que se extiende en un abanico espacio-temporal extenso, por lo que para nuestra investigación necesitaremos precisar algunas acotaciones en este sentido –si bien éstas serán generales, abiertas e intencionadamente porosas–. A grandes rasgos, podemos apuntar que el espacio geográfico prioritario será el ocupado por Europa occidental y los países de la cuenca del Mediterráneo –sin olvidarnos de otros vastos territorios como la actual Rusia o los Estados Unidos, donde las máscaras mortuorias tuvieron una presencia muy relevante–. Este amplio territorio discurrirá en un eje temporal no menos generoso que nos llevará desde el neolítico pre-cerámico (aproximadamente el 9000 a.C.) hasta prácticamente nuestros días. Desarrollar la investigación dentro de semejantes dimensiones no es algo gratuito o fruto de una ambición desmedida y poco calculada, sino que responde a un motivo que es importante puntualizar.

cripciones muy detalladas. Véase: *Ibid.*, p. 85 y sig.

3 N. BARLEY, *Bailando sobre la tumba: encuentros con la muerte*, Anagrama, Barcelona, 2000.

4 De hecho, tal es la complejidad del fenómeno que ni siquiera es preciso que las muertes sean reales. La ficción (personajes de novelas, películas, etc.) puede también provocar reacciones en las personas que les lleve a percibir la presencia de dichos difuntos “ficionales” en objetos insospechados (pósters, fotografías de todo tipo, merchandising, etc.); incluso hasta el punto de hacer luto por ellos. Como dice Barley, “no es preciso haber existido para que a uno le lloren”, *Ibid.*, 20.

5 Como recuerda Belting, en el *Fedón* de Platón ya se explica que “el grado de semejanza con el que se dotaba a las imágenes funerarias y a los retratos tenía poca influencia sobre el recuerdo, pues éste podía ser despertado por un simple objeto que la persona hubiera poseído”. H. BELTING, *Antropología de la imagen*, Katz Editores, Madrid, 2007, p. 216.

Cuando se investigan temas vinculados a la muerte, como recuerda Philippe Ariès, los cambios en el posicionamiento del ser humano ante ésta “o bien son muy lentos en sí mismos, o bien se sitúan entre largos períodos de inmovilidad”⁶ y, por tanto, no son sus contemporáneos quienes los advierten sino que tendrán que encargarse de su estudio las siguientes generaciones, para así lograr una perspectiva suficiente. Por ello, el historiador francés recomienda que todas aquellas investigaciones que tengan como objeto de estudio algún aspecto relacionado con la muerte, opten por un espectro temporal amplio:

Si [la investigación] se limita a una cronología demasiado breve, incluso aunque ésta parezca ya larga a los ojos del método histórico clásico, corre el riesgo de atribuir caracteres originales de época a fenómenos que son en realidad mucho más antiguos (...). Los errores que no pueden dejar de cometerse son menos graves que los anacronismos de comprensión a los que lo expone una cronología demasiado breve⁷.

Los objetos que nos interesa analizar han podido ser millones y, sin embargo, hoy tan sólo contamos con un número muy limitado de ejemplos dispersos, además de algunos textos poco clarificadores. Nos encontramos, pues, ante un archivo desvencijado en el que cualquier intento de reconstrucción histórica carecería por completo de sentido. Tomando como muestra el citado ejemplo de uso de las máscaras mortuorias en época romana, sabemos por las fuentes conservadas que debieron existir miles; sin embargo, contamos con tan pocos ejemplares que resulta completamente imposible acometer un trabajo de historización fiable. Algo parecido podemos decir de los períodos que nos llevan al siglo XIX, momento en el que el fenómeno adquiere unos tintes diferentes y conservamos un buen número de piezas y referencias documentales. ¿Qué hacemos por tanto?, ¿obviar el pasado e iniciar el estudio desde la franja espacio-temporal en la que contamos con ejemplares suficientes?, ¿emplear dicho pasado inestable como antecedente, conscientes de su inconsistencia? En vez de eso, proponemos un estudio transversal que nos permita trazar un atlas imaginario de temporalidades heterogéneas a partir del cual comenzar a extraer conclusiones. Será así como, a través de lo que Georges Didi-Huberman ha denominado “conocimiento por montaje”, podremos establecer conexiones, vínculos e interpretaciones que resultarían impensables de hacerse bajo una mirada exclusivamente diacrónica. Apropiándonos de las palabras de Fernando R. de la Flor, podemos decir que en nuestra particular genealogía,

6 P. ARIÈS, *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Acanthilado, Barcelona, 2000, p. 16.

7 *Ibid.*, 16-17.

los materiales no se disponen en la forma de (una) *historia*, sino acaso sólo a la manera de fragmentos, que dinámicamente son poseídos de una fuerza imán que los une momentáneamente en una constelación, en la que doy por un momento cuenta cartográfica de lo que es su difícil heterotopía (sobre todo a partir de los aparatos críticos que le otorgan certeza, credibilidad). Son en todo momento las imágenes las que han determinado por sí mismas la clase de vínculos y *affinitas*, en nombre de la que comparecen unidas a otras imágenes, y luego también a otros múltiples contextos⁸.

Debemos ser nosotros, pues, quienes fomentemos esa fuerza imán generadora de constelaciones nuevas e imaginarias entre las piezas seleccionadas en nuestro particular atlas. Aquí, el historiador o genealogista no podrá evitar la mancha de subjetividad que deja su paso en el texto o en la investigación, y deberá ser consciente de su propio constructo historiográfico.

Las imágenes, las representaciones con las que se han relacionado las personas a lo largo de su vida, trazan en su devenir histórico un tejido complejo del que hoy sólo podemos rescatar jirones a partir de los cuales construir una nueva red de significaciones (el historiador, como decía Benjamin, no sería más que un simple trapero). Asimismo, es importante observar que este archivo de jirones carece de un origen preciso a partir del cual trazar las líneas genealógicas como si de un esquema arbóreo se tratara. Agamben apunta, siguiendo a Kant en su *Lógica*, que “la arqueología es, en este sentido, una ciencia de las ruinas, una ‘ruinología’”⁹, la cual evidencia un origen inaccesible cubierto de cascotes¹⁰. A este respecto, Foucault nos ha dejado unas palabras de gran valor en su obra sobre Nietzsche:

¿Por qué Nietzsche genealogista rechaza, al menos en ciertas ocasiones, la búsqueda del origen (*Ursprung*)? Porque en primer lugar uno se esfuerza en recoger la esencia exacta de la cosa, su posibilidad más pura, su identidad cuidadosamente replegada sobre sí misma, su forma inmóvil y anterior a lo que es externo, accidental y sucesivo. Buscar tal origen es tratar de encontrar “lo que ya existía”, el “eso mismo” de una imagen exactamente adecuada

8 F. R. DE LA FLOR, *De Cristo. Dos fantasías iconológicas*, Abada Editores, Madrid, 2011, p. 13.

9 G. AGAMBEN, *Signatura rerum. Sobre el método*, Anagrama, Barcelona, 2010, p. 111.

10 Hablar del origen presenta dificultades, ya que los autores se muestran en ocasiones contradictorios (incluso con ellos mismos). Agamben comenta al respecto del ensayo de Foucault sobre Nietzsche que su estrategia se ve rápidamente: “se trata de hacer jugar la genealogía, cuyo modelo Foucault rastrea en Nietzsche, contra toda búsqueda de un origen” Cfr. Agamben, *Signatura Rerum*, 111. Efectivamente Foucault sigue esta línea, pero matizando que Nietzsche emplea al menos dos usos de la palabra *Ursprung* (para nosotros, simplemente origen), ver: M. FOUCAULT, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Pre-Textos, Valencia, 2008, pp. 13-16. Sin embargo, Deleuze no se muestra tan categórico como Agamben y pone en consideración la relación dialéctica entre la genealogía y origen: “Genealogía quiere decir a la vez valor del origen y origen de los valores. (...) Genealogía quiere decir pues origen o nacimiento, pero también diferencia y distancia en el origen”. G. DELEUZE, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 9.

a sí misma; tener por adventicias todas las peripecias que han podido suceder, todas las astucias y todos los disfraces; comprometerse a quitar todas las máscaras para desvelar al fin una identidad primera. Ahora bien, si el genealogista se toma la molestia de escuchar la historia más bien que añadir fe a la metafísica, ¿qué descubre? Que detrás de las cosas hay “otra cosa bien distinta”: no su secreto esencial y sin fecha, sino el secreto de que no tienen esencia, o de que su esencia fue construida pieza a pieza, a partir de figuras extrañas a ella. ¿La razón? Que ha nacido de una forma del todo “razonable”, –del azar–¹¹.

La genealogía indagará en la búsqueda de la *Herkunft* (≈ procedencia) y la *Entstehung* (≈ emergencia) y no en su *Ursprung* (origen). Las máscaras mortuorias, los cascotes ruinosos que cubren –enmascaran– su incierto origen, son las pequeñas historias, aparentemente irrelevantes, que salpican irremediabilmente todo discutir histórico. Sin embargo, como veremos en la investigación, esta aparente irrelevancia a la que se han visto sometidas las máscaras mortuorias –que ha motivado buena parte de su olvido historiográfico– se convertirá en inesperado aliado y clave para comprender aspectos centrales de la teoría de la imagen o la retratística. Para Nietzsche, es el azar el que construye y da forma “pieza a pieza” a todas estas historias de entre todas las posibles; no hay un *telos* director ni verdades absolutas, tan sólo sucesos azarosos y posteriores interpretaciones¹². Benjamin introduce una interesante apreciación dentro de esta revisión historicista con la idea del origen como flujo y torbellino:

El origen, aun siendo una categoría plenamente histórica, no tiene nada que ver con la génesis. Por “origen” no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo de llegar a ser y del pasar. El origen se localiza en el flujo del devenir como un remolino que engulle en su ritmo el material relativo a la génesis¹³.

El recurrir a la genealogía como vía para estudiar estas huellas del rostro se justifica por tratarse de artefactos que escapan, como ya se ha dicho, a cualquier intento de historización convencional. Bajo estas premisas, imágenes de naturalezas diversas se relacionarán entre sí, en el marco de una temporalidad heterogénea, formando constelaciones de sentido únicas; historiando, como diría Benjamin, el “flujo del devenir como un remolino”. Unas manos en negativo pintadas en una cueva del paleolítico nos llegan como testimonios mudos, silenciosos, que esconden un significado indescifrable; sin embargo, no podemos evitar que nos interpelen, que nos sintamos interrogados, pues éstas se encuentran aquí, inevitablemente,

11 M. FOUCAULT, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, cit., pp. 17-18.

12 Idea expresada por Nietzsche en el aforismo 7 [60], tomado de: F. NIETZSCHE, *Fragmentos póstumos (1869-1874)*, Tecnos, Madrid, 2007.

13 W. BENJAMIN, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990, p. 28.

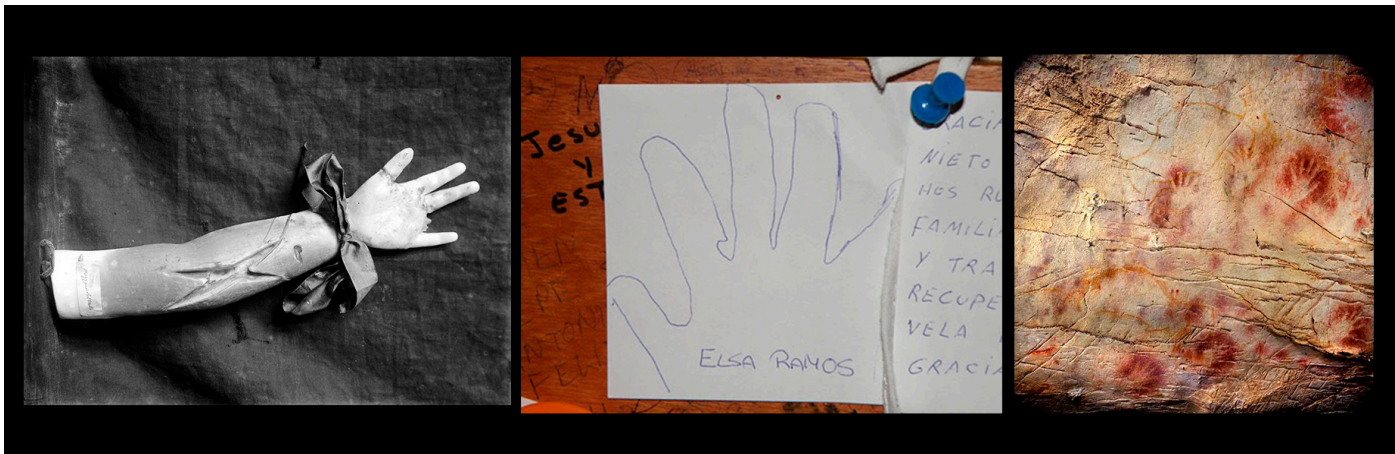


FIG. 4. IZQUIERDA: FOTOGRAFÍA DE UN EXVOTO DE CERA, MUSEO ETNOGRAFICO SICILIANO GIUSEPPE PIRÈ, PALERMO; CENTRO: EXVOTO DE MANO, SALA DE EXVOTOS DE LA SANTA CUEVA, MONTSERRAT, 2011; DERECHA: MANOS PINTADAS EN LA CUEVA DE EL CASTILLO, CANTABRIA.

en nuestro presente. Remontarnos a sus orígenes (a su génesis), pretendiendo reconstruir aquello que fueron, es un intento que, probablemente, carezca de sentido. Como diría Rodríguez de la Flor, se trata más bien de “hacer que las cosas lleguen a ‘ser lo que son’ (eso mucho antes y aún mejor que ‘lo que han sido’)”¹⁴. No podremos, pues, ahondar en su origen, pero este enfoque genealógico nos habilita a poner estas imágenes en conexión con otras, sujetas a temporalidades diversas, y observar los diálogos que se establecen –como en un panel del *Atlas Mnemosyne* warburgiano–.

Estos pliegues temporales en la recepción de las imágenes nos conectan inmediatamente con otra metáfora que será fundamental no sólo para estudiar las huellas del rostro sino para entender mejor cómo éstas recorren y dibujan las líneas del tiempo: el rizoma¹⁵. Como explican Deleuze y Guattari, “el rizoma conecta un punto cualquiera con otro punto cualquiera, y cada uno de sus trazos no remite necesariamente a trazos de la misma naturaleza, pone en juego regímenes de signos muy diferentes e incluso estados de no-signos”¹⁶. Además, teniendo en cuenta su principio de conexión y heterogeneidad, “cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo”¹⁷. Por tanto, podemos establecer que toda imagen

14 F. R. DE LA FLOR, *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, p. 11.

15 El desarrollo de esta noción fue elaborado principalmente por Deleuze y Guattari en la introducción a su obra *Mil Mesetas*. G. DELEUZE; F. GUATTARI, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1997. También se encuentra publicado de forma autónoma (la cual emplearemos para nuestras citas) en: G. DELEUZE; F. GUATTARI, *Rizoma*, Pre-textos, Valencia, 1977.

16 G. DELEUZE; F. GUATTARI, *Rizoma*, cit., p. 50.

17 Ibid., 16.

es susceptible de ser incluida en un esquema (espacio-temporal) de orden rizomático, ya que todas las conexiones están siempre abiertas; son como eslabones, constantemente dispuestos a enlazarse con otras realidades en las coordenadas que en cada caso correspondan. Es un sistema vivo, en constante multiplicación¹⁸.

Siguiendo con el ejemplo de las manos pintadas en las cavernas, nos topamos con una deriva rizomática (y anacrónica) de la mano como huella en la sala de los exvotos de la “Santa Cueva” del monasterio de Montserrat. Allí, colgada con una chincheta, una niña llamada Elsa Ramos dejó a la Virgen un exvoto muy singular y sencillo en su factura: la huella de su mano dibujada con un bolígrafo sobre un simple papel. Inmediatamente, todo un entramado de conexiones se nos dispara, uniendo esta modesta ofrenda con las manos de los pobladores de las cuevas en los tiempos del Paleolítico antes mencionadas o con las manos de cera que abarrotaban los altares de las iglesias (fig. 4).

Estas manos son igualmente huellas, testimonios visuales, eslabones en parte sueltos y en parte abiertos a nuevas uniones. La huella de Elsa Ramos, la del anónimo paleotítico o la de quien depositó una mano de cera frente al altar del santo al cual encomendó su cura, forman un microatlas en el que los sentidos y los tiempos dibujan líneas y pliegues ante la mirada del historiador. Comparten un gesto superviviente que se puede concretar en la creación de una imagen semejante que busca un resultado concreto y en cuya eficacia se confía; sin embargo, no nos es posible saber qué perseguían sus creadores, pues no ha quedado más testimonio que la propia representación de la mano. ¿Qué conocimiento se puede obtener, por tanto, de ello? Este conocimiento por montaje desvía el foco de su interés del caso concreto para centrarse en otras cuestiones, a veces más generales, pero a las que sólo podemos acceder mediante este ejercicio de confrontación de imágenes en cuyo seno palpita un gesto común.

Indudablemente, en el fondo de estas metodologías de trabajo resuenan los ecos de las *Pathosformeln* que persiguió durante toda su vida Aby Warburg y cuya plasmación más lograda fueron los citados paneles del proyecto *Atlas Mnemosyne*. Las *Pathosformeln* eran para Warburg formas o “expresiones corporales que condensan una descarga psicológica [y, a su vez] una fórmula iconográfica que contiene un germen generador de significado, que es susceptible de ser reactivado en

18 El rizoma sigue un principio de ruptura asignificante que va “contra los cortes demasiado significantes que separan las estructuras, o atraviesan una. Un rizoma puede ser roto, quebrado en cualquier parte, él se recupera según tal o cual de sus líneas y siguiendo otras líneas. No podemos terminar con las hormigas, porque forman un rizoma animal en el que la mayor parte puede ser destruida sin que por esto deje de reconstruirse”. Ibid., 23.

diferentes períodos históricos”¹⁹. Nuestra búsqueda, de naturaleza diferente a la búsqueda del *Nachleben der Antike* (‘supervivencia de la Antigüedad’) que tanto obsesionó al historiador del arte hamburgués, compartirá no obstante esa voluntad de hacer colisionar imágenes diferentes (y, en ocasiones, de épocas diversas) con el propósito de identificar, entre los restos que han sobrevivido al choque, sus nexos de unión, sus líneas maestras; serán precisamente éstas las que más tarde nos permitan desarrollar una genealogía de la máscara mortuoria sobre una base teórica coherente.

*

Por todo lo expresado anteriormente, el objetivo principal de esta investigación consistirá en la elaboración de una teoría de la máscara mortuoria que pueda servir de punto de partida para futuras aproximaciones. Como veremos en el estado de la cuestión, y a pesar de las recientes aportaciones de varios estudiosos, es muy poco lo que se ha trabajado la máscara mortuoria desde una perspectiva teórica, por lo que se justifica que éste sea nuestro objetivo principal. Inmediatamente relacionado con el objetivo principal, surge la pregunta que centrará buena parte de la investigación: ¿hay *algo* en lo que vemos o percibimos?²⁰ Por tanto, un objetivo derivado del principal será intentar dar respuesta a este interrogante o, cuanto menos, dotarnos de unas herramientas teóricas que nos permitan encararlo. La presencia en la imagen, la naturaleza de esta noción, será otro de los objetivos estrechamente conectados con el anterior. Todo este entramado teórico que buscamos elaborar tendrá posteriormente una aplicación en casos concretos que, a su vez, derivará en nuevos objetivos. El más importante de ellos será analizar la relación existente entre las máscaras mortuorias y la génesis de la representación semejante.

Estos objetivos se irán desarrollando a partir de unas hipótesis de trabajo. La primera de ellas incide en el hecho de que, desde nuestro punto de vista, en las máscaras mortuorias percibimos o se halla presente algo que va más allá de su mera materialidad y que denominamos “presencia”. Para ello, será necesario trabajar los conceptos de medio, imagen, potencia y experiencia que engloban la noción

19 F. PRADO-VILAR, “Diario de un argonauta: en busca de la belleza olvidada”, *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario, 2010, p. 84.

20 Esta pregunta se hace eco de la que Steiner realiza a propósito del lenguaje: ¿hay algo en lo que decimos? El teórico de la literatura francés estudia también la presencia en una de sus obras más conocidas, pero lo hace desde presupuestos diferentes a los que nosotros desarrollaremos. Véase: George Steiner, *Presencias reales: ¿hay algo en lo que decimos?* (Barcelona: Ediciones Destino, 2007).

de presencia. Por otro lado, sabemos que las máscaras mortuorias han sido empleadas de manera más o menos continuada durante más de treinta y cinco siglos, por lo que tenemos un campo de acción magnífico para estudiar su impacto en la práctica de la representación semejante. Partiremos de la hipótesis de que las máscaras mortuorias han jugado un papel central que va más allá del mero recurso técnico; cuál es este papel concreto, cuál es el impacto específico que la historiografía artística ha tendido a arrinconar, es algo que tendremos ocasión de desarrollar a lo largo del estudio. Por último, la tercera de las hipótesis que guiarán el trabajo plantea la consideración de los siglos XVIII y XIX como el momento histórico en el que se produce la definitiva consideración de la máscara mortuoria como objeto autónomo (proceso que contará con importantes antecedentes).

Para poder llevar a cabo los objetivos anteriormente expuestos, orientados bajo la guía de las hipótesis enunciadas, la investigación se ha dividido en dos grandes bloques. Antes de iniciar su desarrollo, realizaremos el necesario estado de la cuestión para conocer cuáles han sido las investigaciones que nos han precedido y de qué manera se ha abordado el estudio de las máscaras mortuorias hasta nuestros días. Después del estado de la cuestión, presentaremos el marco teórico sobre el que discurrirán nuestros argumentos y, con ello, estaremos en disposición de iniciar los apartados que integran los dos bloques del estudio.

El primero, titulado “Teoría de la máscara mortuoria”, busca definir de manera teórica nuestro objeto de estudio. En el primer apartado, titulado “La máscara como imagen”, se desarrollarán los argumentos centrales que permitirán pensar la máscara desde un punto de vista teórico. En primer lugar, estudiaremos los procesos perceptivos que posibilitan la configuración de la presencia en las imágenes desarrollando los conceptos de medio, potencia y cuerpo. Si bien operará como telón de fondo la antropología de las imágenes de Hans Belting, el enfoque será enriquecido y matizado con las agudas observaciones de Emanuele Coccia, quien opta por trasladar el lugar del medio hacia un espacio intermedial, que llama “vida sensible”, y que es la condición necesaria para la generación de las imágenes. También la noción de cuerpo será trabajada desde estas perspectivas, sumando otras instancias como el “intracuerpo” (Ortega y Gasset), que nos posibilitará pensar el cuerpo más allá de su condición orgánica, o el “ojo del alma”, metáfora perfecta para reflexionar sobre la percepción de la presencia. Con todo ello tendremos listo un primer armazón argumental que nos posibilite pensar las imágenes en su relación con un cuerpo experiencial, lo cual será de gran utilidad para después comprender mejor la idea de presencia.

Dentro de este mismo apartado, el siguiente punto dedicado al concepto de aura y experiencia tiene por objetivo ahondar en el modo en el que percibimos o experimentamos ciertas imágenes. Su cualidad aurática vendrá determinada por una serie de factores en los que deberemos profundizar si queremos comprender qué hace que ciertas imágenes manifiesten un poder de experiencia único. Todo ello nos abocará a pensar en esa noción de “envoltura” que, gracias a las ideas de Giorgio Agamben a propósito de la potencia y de Gilles Deleuze sobre la virtualidad, comenzará a volverse algo más nítida. Este bloque persigue por tanto fijar bajo unas directrices claras toda una serie de conceptos y de ideas que irán apareciendo a lo largo de la investigación y que será fundamental manejar desde una perspectiva clara y coherente.

Una vez que tenemos caracterizado de manera teórica el objeto de estudio, el siguiente paso será estudiar cómo se desarrolla éste ante el tiempo. El segundo apartado, bajo el título de “La máscara contra el tiempo”, se concibe con la finalidad de precisar cómo creemos que debe considerarse el eje temporal en este tipo de investigaciones. Dos conceptos fundamentales –la heterocronía y el anacronismo– serán los encargados de poner luz sobre uno de los aspectos que menos suelen considerarse y que, en cambio, más posibilidades tiene para hacer que la investigación tome un cariz radicalmente diferente y provechoso. El prescindir de un tiempo impuesto o hegemónico y la constatación de que la experiencia siempre se llevará a cabo desde el estricto presente, convierte a las imágenes en unos objetos anacrónicos que, en su particular temporalidad, acumulan y describen gestos supervivientes en los que fijaremos nuestra atención. Partiendo de las ideas germinales de Aby Warburg (*Nachleben*), que encontrarán destacados continuadores en pensadores como Didi-Huberman, ahondaremos en esta idea de supervivencia que describen las imágenes apoyándonos en los avances que se han realizado desde el campo de la Antropología –sin olvidar los problemas metodológicos que conlleva la utilización de dichos enfoques–.

Aunque en los apartados anteriores se ha discutido sobre el concepto de presencia, éste tendrá un desarrollo pormenorizado en el tercero de ellos, titulado “Presencia, vacío, huella”. En un primer momento, y en línea con lo trabajado en los puntos anteriores, trabajaremos el concepto de un modo teórico para explicar qué comprendemos por “presencia”. La mayor parte de la investigación girará en torno a esta idea, por lo que será importante contar con unos puntos de partida consensuados. También será necesario explicar las dificultades que entraña a nivel metodológico trabajar con nociones tan difusas, por ello, en el punto titulado “Del filisteísmo al compromiso metodológico”, explicaremos cuál es el posicionamiento adoptado en

esta investigación frente a esta idea de presencia en las imágenes. Las siguientes páginas estarán dedicadas a diferentes casos y ejemplos de análisis específicamente seleccionados para delimitar los bordes de lo que llamamos “imagen habitada” o “imagen daimónica”. Si bien algunos de ellos no guardan relación directa con las máscaras mortuorias, su elección se justifica por ser casos generales que permitirán una aplicación posterior en el objeto de estudio concreto.

Con estos tres primeros apartados abordados, que en suma forman el primer gran bloque teórico, tenemos el terreno preparado para acometer el estudio del segundo bloque, titulado “Una genealogía de la máscara mortuoria”. Iniciaremos el camino definiendo nuestra manera de “pensar la historia como una sucesión de constelaciones” e, inmediatamente, acometeremos la primera de ellas: analizar los diálogos que aparecen entre las nociones de rostro, máscara y muerte. Para ello nos remontaremos a los casos más antiguos del Neolítico, donde se encuentran los primeros intentos de plasmar un rostro en imagen, así como las primeras asociaciones de las máscaras con la muerte. Este sendero desembocará en uno de los grandes apartados de esta investigación: el estudio de las *imagines maiorum* o imágenes de los antepasados, un culto de época romana en el que las máscaras mortuorias serán las auténticas protagonistas. Fieles a la búsqueda de supervivencias, veremos cómo este culto reverdece en el Renacimiento con unas características muy singulares que nos posibilitarán aplicar algunas de las ideas trabajadas en el primer bloque a propósito del *Nachleben*.

El cuarto apartado, estrechamente relacionado en algunos puntos con el tercero, nos llevará a estudiar el impacto que tuvieron las técnicas de la semejanza por contacto en la retratística del Renacimiento. Veremos cómo ha existido una voluntad más o menos intencionada de oscurecer esta técnica que pareciera negar las capacidades de grandes escultores como Donatello o Verrochio. Comenzaremos el repaso a su particular historia desde la Antigüedad clásica, donde se fundamenta y se describe su uso, para después avanzar por la Edad Media hasta llegar al Renacimiento. Intentaremos mostrar en este punto un doble oscurecimiento u olvido historiográfico: el desarrollo de la semejanza natural en la Edad Media (por desconocimiento de ciertas técnicas de embalsamamiento y uso de mascarillas faciales) y la utilización de la semejanza por contacto en el Renacimiento. Incidiremos en la importancia que juega la plástica medieval, tan a menudo desplazada de la falaz ecuación que relaciona de manera directa la búsqueda de la semejanza natural con el descubrimiento del individuo –despreciando otros factores–; instante tradicionalmente situado en la retratística romana y renacentista. El recorrido nos mostrará que el moldeado facial se conocía perfectamente en la Edad Media y su uso se



FIG. 5. CARICATURA DE HONORÉ DAUMIER, PUBLICADA EN *LES BEAUX JOURS DE LA VIE* n°91.

extendió abiertamente en el Renacimiento, siendo uno de los factores que permitió a los escultores avanzar en la búsqueda de la semejanza natural con el modelo. Es en este punto donde entran en acción las máscaras mortuorias. A lo largo de numerosos y conocidos ejemplos, iremos desgranando esa realidad oscurecida que demostrará que los artistas del Renacimiento utilizaron las máscaras mortuorias como modelo y, también –lo cual será muy interesante–, descubriremos que en algunos casos particulares era la propia máscara mortuoria la que se convertía en obra artística.

En el apartado anterior el peso de la argumentación lo llevaba la búsqueda histórica de ejemplos en los que se había recurrido a moldes faciales o máscaras mortuorias, por lo que será preciso posteriormente analizar las implicaciones teóricas de dichos usos. Esta tarea será llevada a cabo en el quinto apartado, titulado “Otras claves de la semejanza”, en el que nos serviremos de categorías como “simulacro”, de dilatada trayectoria filosófica, o de tradiciones como el mito de Pigmalión –y lo que Stoichita llamó “el efecto Pigmalión”– para así comprender mejor otros aspectos de las figuras a las que nos enfrentamos. Recurriremos finalmente al estudio pormenorizado de las efigies sustitutivas –habituales en los ceremoniales fúnebres en algunas monarquías de época moderna, como la francesa y la inglesa–, para

intentar compendiar todo lo expuesto hasta el momento en este segundo bloque. Con ello, obtendremos una visión global del uso de las máscaras mortuorias y las técnicas de semejanza por contacto desde la Antigüedad hasta el siglo XVII.

A partir del siglo XVIII se empieza a advertir un uso distinto de las máscaras mortuorias. Algunos autores, como Ernst Benkard, sostienen que es el momento en el que éstas adquieren su definitiva independencia de los usos técnicos anteriormente aludidos –en los que, recordemos, había importantes excepciones– para revelarse como objetos plenamente autónomos. A juzgar por los datos que disponemos, el abanico temporal que se abre desde mediados del XVIII hasta principio del XX tal vez sea el momento histórico en el que se producirán más máscaras mortuorias (fig. 5). Éstas tomarán un protagonismo sorprendente ocupando noticias y titulares en los periódicos, desatando intensas polémicas, animando a ávidos coleccionistas y entrando en los museos más importantes del momento. Después llegará un largo olvido que cubrirá con un manto negro su pasado fulgor; sombra que veremos extenderse hasta nuestros días.

La complejidad de este intenso período, lleno de cambios, innovaciones, tensiones y disputas en todos los planos, nos obligará a dedicar gran atención a los muchos elementos que lo componen; por ello será el apartado más extenso de la investigación. En definitiva, se buscará comprobar si es cierta la tesis de que las máscaras mortuorias se convierten en objetos autónomos y, muy especialmente, cuál es el papel que la presencia jugará en todo ese proceso.

Finalmente, en el apartado de conclusiones intentaremos recopilar y contrastar los puntos más importantes aparecidos en la investigación, con el propósito de analizar si se han cumplido los objetivos señalados y si se han podido verificar las hipótesis de las que partíamos. Por otro lado, estableceremos conexiones extendiendo hasta nuestros días la investigación para comprobar si realmente los gestos que han animado la creación de las máscaras mortuorias, una vez caída su práctica masiva, sobreviven habitando otros medios, formas y expresiones propias de nuestra contemporaneidad; si, en definitiva, los nuevos medios siguen ahondando en esa necesidad humana de “encarar” la muerte, de ponerle cara.

Estado de la cuestión

Como avanzábamos unas líneas más arriba, el estudio de las máscaras mortuorias ha sido un tema, en general, escasamente trabajado desde la Historia del Arte o disciplinas afines (Historia, Antropología, Filosofía, etc.)¹. Sin embargo, recientemente se está viendo una revalorización interesante por parte de algunos pensadores e historiadores del arte destacados. Tradicionalmente, las máscaras mortuorias han sido consideradas objetos inclasificables, cercanos a lo morboso, algo menor o casi *kitsch*, y por tanto rara vez han salido de los sótanos de los museos o de las casas de coleccionistas de cosas insólitas. Esta situación ha hecho que no hayan sido apenas atendidas por parte de los investigadores y que, por ello, tengamos que partir, como veremos, de una situación difícil por la falta de estudios sólidos en los que apoyarnos².

Iniciando este repaso en sentido cronológico, encontramos que uno de los primeros en indagar problemas relativos a obras obtenidas mediante la semejanza por con-

-
- 1 A título de anécdota, una rápida búsqueda en Google de las palabras “máscara mortuoria”, “death mask”, “totenmaske” o “masque mortuaire” devuelve gran cantidad de resultados (en inglés salen alrededor de 8.680.000) que, *a priori*, parece dibujar una perspectiva halagüeña. Sin embargo, pronto empezamos a comprobar cómo el contenido de la mayoría de resultados se repite una y otra vez y, de las cantidades ingentes de páginas y entradas dedicadas al simple morbo de ver el rostro muerto de celebridades del pasado –casi siempre las mismas–, resulta complicado rescatar algo de información válida. Esta misma sensación de vacío se siente al comenzar a indagar más a fondo en repositorios y bases de datos de bibliografía especializada. Evidentemente, esta primera impresión, obtenida a partir de simples búsquedas directas, no tiene por qué revelar por sí misma cómo será el estado de la cuestión de un tema en concreto pero, como pudimos comprobar a lo largo de la investigación, lo cierto es que no estaba demasiado desencaminada.
 - 2 Por el contrario, otras disciplinas como la medicina (y la historia de la medicina) sí han mostrado cierto interés por las máscaras mortuorias. No obstante, es preciso advertir que las piezas que más han interesado a estas corrientes han sido aquellas máscaras de pacientes con deformidades, asesinos, etc. Véase por ejemplo: M. H. KAUFMAN; R. McNEIL, “Death masks and life masks at Edinburgh University”, *BMJ : British Medical Journal*, vol. 298, 6672, 1989.

tacto fue el historiador del arte Aby Warburg, en su estudio sobre el arte del retrato y la burguesía florentina. En él analizaba las figuras votivas de cera que inundaban la iglesia florentina de la Santissima Annunziata desde una perspectiva novedosa para su tiempo³, incorporando además el concepto de supervivencia (*Nachleben*), aspecto que seguiremos muy de cerca en la configuración teórica de nuestro trabajo. El siguiente en detenerse a estudiar este fenómeno fue el historiador del arte Julius Von Schlosser con su obra *Geschichte der Portraitbildnerei in Wachs* ('historia del retrato en cera'), aparecida en 1911⁴. En ella, el austríaco realiza el primer estudio más o menos sistemático de la escultura en cera y afronta el problema del empleo de las máscaras mortuorias en algunas obras concretas, como los retratos en terracota italianos, logrando una obra de referencia que será cita ineludible de cuantos acercamientos se produzcan a este singular aspecto (hoy casi olvidado) de la retratística. En una línea diferente, el coleccionista americano Laurence Hutton publicó en 1894 una curiosa obra sobre su propia colección de máscaras mortuorias que, sin embargo, no tuvo demasiado eco en tierras europeas⁵. Se trata de un catálogo ilustrado acompañado de una breve introducción de gran interés histórico, pero que no podríamos calificarla de interés como estudio crítico del fenómeno.

Exceptuando algunos artículos puntuales dedicados en su mayoría a obras de época renacentista⁶, el primer libro dedicado íntegramente a las máscaras mortuorias será el de Ernst Benkard *Das Ewige Antlitz* (traducido al castellano como *Rostros inmortales*), publicado en 1926 y considerado el primer intento de recopilar el máximo de ejemplares conocidos hasta la fecha para ofrecerlos en una edición ampliamente ilustrada precedida de un estudio escueto pero de gran interés. La obra tuvo gran éxito en su tiempo, ya que pronto se tradujo al inglés⁸, y encontró eco en im-

3 A. WARBURG, "El arte del retrato y la burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità. Los retratos de Lorenzo de Médici y su familia", en *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

4 El artículo apareció en 1911 en el *Austrian Jahrbuch* (XXIX, 1910-11) y existe una versión en francés: J. VON SCHLOSSER, *Histoire du portrait en cire*, Macula, París, 1997. Recientemente ha sido traducido al inglés, incluido en la obra: J. VON SCHLOSSER, "History of Portraiture in Wax", en *Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the human figure*, Getty Publications, Los Angeles, 2008.

5 L. HUTTON, *Portraits in plaster, from the collection of Laurence Hutton*, Harper & Brothers, Nueva York, 1894.

6 Véase por ejemplo estas dos referencias puntuales que, aun siendo poco más que una nota, aportan datos de interés para el estudio de las máscaras mortuorias en el Renacimiento: MACLAGAN, ERIC, "The Use of Death-Masks by Florentine Sculptors", *The Burlington Magazine*, vol. 43, 249, 1923; J. SCHUYLER, "Death Masks in Quattrocento Florence", *Source. Notes in the History of Art*, vol. 5, 4, 1986.

7 E. BENKARD; G. KOLBE, *Das ewige Antlitz : eine Sammlung von Totenmasken*, Frankfurter Verlags-Anstalt, Frankfurt & Berlin, 1926.

8 E. BENKARD, *Undying faces. A collection of death masks with a note of Georg Kolbe*, Published

portantes pensadores como Martin Heidegger o Elias Canetti⁹. Decía este último que “en mi vida había visto mascarillas funerarias, eran algo totalmente nuevo para mí. Intuí que estaba próximo al momento sobre el que menos sabía. Acepté el título del libro que las contenía, *El rostro eterno*, sin reflexionar sobre él”¹⁰. Esta cita nos demuestra que en los años veinte aquella tradición, que tanto peso había tenido en ciertos lugares, parecía emprender el camino del olvido, pero comenzaban a surgir estudiosos que recogían y recopilaban los primeros rastros de esta práctica. En este sentido, el libro de Egon Friedell titulado *Das letzte Gesicht*, y publicado en 1929, se enmarca en una línea semejante al de Benkard, pero con una ambición menor en lo que a la investigación histórica se refiere¹¹; algo parecido podemos decir de la obra de Richard Langer titulada *Totenmasken*, aparecida en Leipzig en 1927¹².

Benkard realiza en su libro un recorrido cronológico que arranca en el Renacimiento, evitando así las discusiones que hablaban de la existencia de máscaras mortuorias en la Antigüedad¹³. Defiende la idea de que las máscaras mortuorias no fueron más que meros objetos de uso práctico para los artistas desde el siglo XV hasta el XVIII, cuando terminan por constituirse como piezas autónomas, sujetas a un nuevo tratamiento. Será la máscara mortuoria de Lessing la que marque de forma simbólica el inicio de un nuevo tiempo. A partir de ese momento, según Benkard, comenzará un uso nuevo y estas huellas del rostro pasarán a jugar un papel vital en la relación que tiene el ser humano con la muerte. La teoría de Benkard es sugerente y, a grandes rasgos, puede ser compartida pero, como veremos en la investigación, no hace sino reflejar una porción mínima de una realidad que no permite resúmenes tan simplistas.

Alemania ha sido el país donde más se ha estudiado el fenómeno de las máscaras mortuorias y quizá, también, el lugar en el que más ejemplares se han produci-

by Leonard and Virginia Woolf at the Hogarth Press, Londres, 1929.

9 El filósofo alemán Martin Heidegger utilizó el ejemplo de las máscaras mortuorias para desarrollar algunas ideas sobre las imágenes en: M. HEIDEGGER, *Kant y el problema de la metafísica*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993, p. 80. Unas líneas más adelante comentaremos brevemente este hecho.

10 E. CANETTI, *La Antorcha al oído*, Alianza/Muchnik, Madrid, 1984.

11 E. FRIEDEL, *Das letzte Gesicht*, Orell Füssli, Zürich, 1929.

12 R. LANGER, *Totenmasken*, G. Thieme, Leipzig, 1927.

13 El propio Schlosser había avanzado la posibilidad de que hubiera máscaras mortuorias en la antigüedad y otros investigadores como Swift coincidieron en esta premisa, siempre difícil de demostrar por la falta de pruebas materiales (véase E. H. SWIFT, “Imagines in Imperial Portraiture”, *American Journal of Archaeology*, vol. 27, 3, 1923.) Sin embargo, otros importantes estudiosos como Flower muestran abiertamente sus dudas sobre dicha existencia. H. I. FLOWER, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford University Press, Nueva York, 2006.

do. La obra de Michael Hertl, titulada *Totenmasken. Was vom Leben und Sterben bleibt* recopila buena parte de esta tradición en un texto accesible e introductorio, pero muy informado¹⁴. Después de unos apartados de presentación, donde aborda cuestiones de mayor amplitud como la muerte, las máscaras o la expresión psicológica, y una panorámica general del uso de las máscaras mortuorias desde Egipto, la segunda parte del libro analiza diferentes ejemplos relevantes como la máscara de Martín Lutero, William Shakespeare, Jean-Paul Marat, etc., desde una perspectiva atenta no tanto a la historia de las piezas en sí, sino a todo lo que éstas han generado a lo largo del tiempo.

Por otra parte, no podemos dejar de comentar los trabajos monográficos sobre máscaras mortuorias de personajes famosos –algunos de los cuales han sido confeccionados por Hertl–. Si bien la mayoría están concebidos desde marcos teóricos muy distantes, aportan multitud de datos que serán muy relevantes para nuestra investigación. Existen monografías de las máscaras mortuorias de Ignacio de Loyola¹⁵, de Shakespeare¹⁶, de Goethe¹⁷, de Napoleón¹⁸, de Nietzsche¹⁹, etc., que presentan exhaustivos estudios de caso. El problema es que, en términos generales, en estas monografías no se suele contextualizar suficientemente el porqué de la obtención de esas máscaras y cuáles fueron los usos que tuvieron, centrándose casi siempre en cuestiones más de tipo documental o archivístico.

Acercándonos a nuestra contemporaneidad, el teórico del arte francés Georges Didi-Huberman ha sido uno de los autores que más atención ha prestado a las opciones de estudio que abren estas piezas. Ya en sus obras más tempranas, como *La pintura encarnada*²⁰, empezamos a ver un interés por la huella y sus complejas vinculaciones con la historia del arte. Todas estas ideas que venía recogiendo en diversos textos tomarán un nuevo y reforzado rumbo a partir del artículo “Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari”²¹ al que le seguirán una gran

14 M. HERTL, *Totenmasken. Was vom Leben und Sterben bleibt*, Thorbecke, Stuttgart, 2002.

15 P. DE LETURIA, “La mascarilla de San Ignacio”, en *Estudios Ignacianos*, Institutum Historicum, Roma, 1957 (Estudios Biográficos).

16 F. J. POHL, “The Death-Mask”, *Shakespeare Quarterly*, vol. 12, 2, 1961.

17 M. HERTL, *Goethe in seiner Lebendmaske*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2008.

18 S. M. WATSON, *The story of Napoleon's death-mask. Told from the original documents By G. L. de St. M. Watson with illustrations*, John Lane, Londres y Nueva York, 1915.

19 M. HERTL, *Der Mythos Friedrich Nietzsche und seine Totenmasken: optische Manifeste seines Kults und Bildzitate in der Kunst*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2007.

20 G. DIDI-HUBERMAN, *La pintura encarnada*, Valencia, Pre-textos, 2007.

21 G. DIDI-HUBERMAN, “Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait sur le vif”, *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 2, 106, 1994.

cantidad de aportaciones, entre las que se encuentra su obra *Ante el tiempo*²² y la exposición *L'empreinte* en el *Centre Georges Pompidou* de París²³. Este último texto aparecerá tiempo después en forma de libro autónomo titulado *La ressemblance par contact*²⁴. Se trata de un poliédrico ensayo que recoge una “arqueología” de la huella desde la Antigüedad hasta las primeras Vanguardias, pasando por una aguda lectura de su incidencia en el Renacimiento. Constituye en definitiva de una de las primeras y más intensas teorizaciones de la huella y la semejanza por contacto publicadas hasta la fecha. Merece la pena recordar que el propio Didi-Huberman apunta en este libro que, desgraciadamente, no existe aún una historia general de la máscara mortuoria, siendo inevitable tener que recurrir a textos a menudo poco documentados o a simples catálogos.

Recientemente, en junio de 2014, la historiadora del arte inglesa Marcia Pointon ha publicado un extenso artículo en *Art Bulletin* dedicado enteramente a las máscaras mortuorias. Con el título “Casts, Imprints and the Deathliness of Things: Artefacts at the Edge” (‘moldes, huellas y la mortalidad de las cosas: artefactos en el límite’), Pointon desarrolla un documentado repaso a algunos de los aspectos más llamativos de la producción de máscaras mortuorias –y de vaciados de extremidades y de cráneos– del siglo XIX y principios del XX, centrándose en algunos de los ejemplares del National Portrait Gallery de Londres, donde realizó una estancia de investigación²⁵. Probablemente se trate de uno de los trabajos más completos dedicados a este asunto, pero aun siendo una aportación de gran relevancia, por su extensión y acotación cronológica, son muchos los elementos que quedan fuera de su análisis.

También en el año 2014 –confirmando así la intuición que expresábamos al principio acerca del despegue que estas temáticas comienzan a experimentar–, Dominic Olariu publica una investigación sobre la génesis de la representación semejante de gran originalidad y profundidad en la que las máscaras mortuorias son las principales protagonistas. La obra se apoya en la tesis doctoral realizada por Olariu en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* de París bajo la dirección de Daniel Arasse (sustituido por Jean-Claude Schmitt tras su muerte) y Hans Belting, lo cual pone de manifiesto las líneas que recorrerá la obra. Bajo el título de *La genèse de*

22 G. DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008.

23 G. DIDI-HUBERMAN, *L'empreinte*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1997.

24 G. DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Éditions de Minuit, Paris, 2008.

25 M. POINTON, “Casts, Imprints, and the Deathliness of Things: Artifacts at the Edge”, *The Art Bulletin*, vol. 96, 2, 2014.

la représentation ressemblante de l'homme, su autor intenta desentrañar los complejos mecanismos que llevaron al surgimiento en el siglo XIII de la representación semejante del ser humano en las creaciones artísticas. Aunque la obra se centra en el período medieval, constantemente realiza referencias cruzadas con otros tiempos (incluido el presente), logrando, junto con su rigor documental, unos resultados sumamente originales que destacan de manera merecida por encima de lo publicado hasta el momento acerca del uso de las máscaras mortuorias en la Edad Media y la importancia de la semejanza en la estética tanto medieval como moderna.

Dentro de la producción bibliográfica de material dedicado al estudio de las máscaras mortuorias, los catálogos de las exposiciones han tenido un protagonismo muy destacado. Hemos citado la exposición *L'empreinte* comisariada por Didi-Huberman en 1997, que iniciaría el interés por los moldeados del natural. Con el pretexto de abordar intensamente esta temática desde un punto de vista más histórico, Edouard Papet comisarió en el Musée d'Orsay de París una exposición titulada *A fleur de peau. Le moulage sur nature au XIXe siècle* ('A flor de piel. El moldeado del natural en el siglo XIX') que duró desde el 30 de octubre de 2001 hasta el 27 de enero de 2002. El extenso catálogo dedicado a la exposición, en el que contribuyen diversos autores de prestigio en el campo de la Historia del Arte, se convierte en una referencia fundamental para estudiar el desarrollo de las máscaras mortuorias en el XIX francés. Papet también comisarió otra exposición en el mismo museo parisino del 21 de octubre de 2008 al 1 de febrero de 2009 con el título *Masques. De Carpeaux à Picasso* ('Máscaras. De Carpeaux a Picasso') en la que también tuvieron cierto protagonismo las máscaras mortuorias, aunque mucho menor en comparación con la anterior.

Por cerrar este breve recorrido a las exposiciones más relevantes sobre esta temática, y sin salirnos del mismo museo de París, entre el 5 de marzo y el 26 de mayo del 2002 se desarrolló la muestra *Le dernier portrait* ('El último retrato'), comisariada por Emmanuelle Héran. El catálogo que se publicó con motivo del evento recoge importantes aportaciones de historiadores del arte que en su mayoría se centran en aspectos conectados con los diversos usos que han tenido las máscaras mortuorias a lo largo del tiempo (con especial atención al siglo XIX). Salvo el apartado de Héran, titulado *Le dernier portrait ou la belle mort*, extenso y lleno de aportaciones relevantes, el resto son en su mayor parte estudios breves que presentan la problemática sin abordarla en profundidad, pero constituyen en suma un punto de partida fundamental y juegan un rol determinante en el análisis de estas singulares piezas ya que, en el momento de publicarse la obra, eran muy pocos los estudios disponibles sobre la materia.

Además de la bibliografía específica que ha trabajado el estudio de las máscaras mortuorias, no podemos obviar aquella dedicada a las relaciones entre la imagen y la muerte, tema abordado desde múltiples ópticas y por buena parte de los teóricos de la imagen más reconocidos de los últimos años. Especialmente, la relación fotografía y muerte fue intensamente desarrollada con aproximaciones de autores ya clásicos como André Bazin, Martin Heidegger, Roland Barthes o Susan Sontag; pero lo verdaderamente llamativo es que algunos de ellos, como explica Jean-Luc Nancy²⁶ y más recientemente Louis Kaplan²⁷, recurrieron a la máscara mortuoria no para estudiarla, sino para comprender mejor las características indiciales de la fotografía. Esta curiosidad historiográfica nos ha dejado unas interesantes reflexiones sobre las máscaras –aunque fuera de un modo indirecto– y nos proporciona una clave fundamental: la necesidad de realizar la operación inversa, es decir, estudiar la teoría fotográfica (y fílmica) para sustentar parte de la argumentación teórica que buscamos construir.

Jean-Luc Nancy, en su obra recopilatoria *Au fond des images*, dedica un apartado completo a trabajar las ideas de imaginación, representación, tiempo e imagen (entre otras) bajo las premisas de pensadores como Kant o Heidegger²⁸. Para explicar la noción de imagen en este último, Nancy analiza el modo en el que el filósofo alemán recurrió a las máscaras mortuorias con el propósito de desarrollar sus ideas sobre la imagen. El autor se muestra sorprendido por la aparente ingenuidad con la que Heidegger compara la fotografía de una máscara mortuoria con la de una casa en su obra *Kant y el problema de la metafísica*. Demuestra que el alemán debió conocer de primera mano el libro de Benkard (*Das ewige Antlitz*) y que le sirvió como fuente de inspiración para trabajar algunos de sus conceptos²⁹. A partir de todo ello, Nancy completa una breve pero aguda teorización de la máscara mortuoria centrada en el problema de la mirada que nos servirá de base para algunos de nuestros apartados dedicados a comprender la complejidad de estos rostros sin mirada.

Dentro de esta relación entre imagen y muerte, contamos con un corpus bibliográfico sólido que además se expande por diferentes disciplinas. Desde una postura antropológica, debemos considerar el libro clásico de Vincent Thomas, *Antropologie*

26 J.-L. NANCY, *Au fond des images*, Galilée, Paris, 2003.

27 L. KAPLAN, "Photograph/Death Mask: Jean-Luc Nancy's Recasting of the Photographic Image", *Journal of Visual Culture*, vol. 9, 1, 2010.

28 Estas ideas se desarrollan en el último capítulo "L'imagination masquée".

29 Esta discusión se amplía en: G. DIDI-HUBERMAN, *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*, Shanngrila, Santander, 2015, pp. 276-285. El investigador francés recopila lo ya discutido en otro artículo y que iremos desgranando a lo largo de la investigación: G. DIDI-HUBERMAN, "De resemblance en ressemblance", en *Maurice Blanchot, récits critiques*, Farrago, Tours, 2003.

*de la mort*³⁰, al que perfectamente podemos sumar la original obra de Edgar Morin, *L'Homme et la mort*³¹. En ambos textos, aunque desde posicionamientos diferentes, se analiza lo que en su tiempo se llamó la antropotanatología, resolviendo una suerte de historia de la muerte que en aquella época estaba aún por hacer³². Otro apoyo fundamental para el desarrollo de las argumentaciones sobre la relación entre imagen, muerte y ser humano lo encontraremos en la obra de Hans Belting *Antropología de la imagen*³³. En el séptimo capítulo, titulado “Imagen y muerte. La representación corporal en culturas tempranas”, plantea un completo recorrido por esta fecunda relación yendo directamente a sus orígenes para tratar de comprender qué mecanismos operan en nuestro trato con las imágenes³⁴. Aunque se refiere muy brevemente a las máscaras mortuorias, su reflexión nos servirá de apoyo para trabajar esta relación a la que nos venimos refiriendo.

El propio Belting ha publicado recientemente una obra dedicada enteramente a la historia del rostro titulada *Faces: Eine Geschichte des Gesichts* (‘Caras: una historia del rostro’) en la que lleva a cabo un vastísimo trabajo que, según el autor, llevaba mucho tiempo postergando por la inabarcabilidad del objeto de estudio al que se enfrentaba³⁵. Desde las culturas prehistóricas hasta la imagen digital, Belting recorre algunos de los ejes principales de una historia de la representación del rostro en la que las máscaras mortuorias juegan un papel destacado. Sin embargo, tenemos la sensación de que el historiador del arte alemán no saca todo el partido que cabría esperar, recurriendo a una bibliografía poco actualizada y con consideraciones generales que no terminan de construir una aportación relevante. En este sentido, la obra de Olariu destaca de manera mucho más intensa y fructífera la importancia de las máscaras mortuorias en la evolución de la representación del rostro en el arte.

Del presente estado de la cuestión podemos sacar algunas conclusiones. Hasta el siglo XXI, salvo las excepciones mencionadas (Schlosser, Benkard, Ariés, etc.),

30 L.-V. THOMAS, *Anthropologie de la mort*, Payot, Paris, 1975.

31 Este texto tuvo una primera versión aparecida en 1951 en la editorial Correa con el título *L'Homme et la mort dans l'histoire*, que casi veinte años después aparecería reformulada en la obra que seguimos: E. MORIN, *L'Homme et la mort*, Editions du Seuil, Paris, 1970.

32 Títulos a los que posteriormente le seguirían obras clásicas como la de P. ARIÉS, *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Acantilado, Barcelona, 2000. O P. ARIÉS, *El hombre ante la muerte*, Taurus, Madrid, 2011.

33 H. BELTING, *Antropología de la imagen*, Katz Editores, Madrid, 2007.

34 *Ibid.*, p. 178.

35 H. BELTING, *Faces: Eine Geschichte des Gesichts*, C. H. Beck Verlag, Múnich, 2013. En nuestra investigación seguiremos la edición italiana recientemente publicada: H. BELTING, *Facce. Una storia del volto*, Carocci editore, Roma, 2014.

apenas contamos con libros o artículos de referencia que trabajen de manera directa las máscaras mortuorias. Sin embargo, entrados en el siglo XXI, las aportaciones de autores como Nancy, Pointon, Olariu o Hertl, sumadas a las valiosas reflexiones de Didi-Huberman en torno a la temática de la huella, el contacto, etc., marcan la llegada de una recuperación del interés por las máscaras mortuorias que aún resulta aventurado confirmar, pero cuyas líneas generales pueden empezar a advertirse de manera cada vez más nítida. Con todo, si comparamos esta situación con otros grandes temas afines (como puede ser el retrato, tanto pictórico como escultórico), cuyas producciones bibliográficas asociadas son hoy día casi inabarcables, debemos apuntar que es muy poco lo que se ha dicho y mucho el camino que queda todavía por recorrer hasta lograr dibujar un marco de conocimiento lo suficientemente amplio como para derivar, a partir de él, estudios de caso más específicos y profundos. Todo ello refuerza nuestra voluntad (y confirma la necesidad) de emprender una investigación de amplios márgenes, que conciba el fenómeno desde una óptica teórica y que no escatime en aperturas espaciotemporales; sólo así podremos dar sentido a uno de los objetivos principales de esta investigación: aportar una primera teoría de las máscaras mortuorias que pueda ser útil como punto de partida para futuras investigaciones.

Marco teórico

El marco teórico sobre el que se sostendrá la argumentación que discurrirá a lo largo de las próximas páginas está concebido para poseer aquellas herramientas teórico-conceptuales que nos permitan pensar la máscara mortuoria, en términos básicos, como una imagen que, en comunión con el individuo que la percibe, genere una forma de presencia del efigiado. Para ello, podemos dividir la estrategia en tres grandes ejes: el tiempo, la imagen y la presencia. Una reflexión crítica a propósito de la temporalidad nos delimitará un campo de acción a partir del cual ir desarrollando el argumento; un particular escenario que requiere de un posicionamiento abierto y panorámico, pero atento a las heterocronías que esquivan cualquier intento de encorsetamiento bajo una línea o directriz temporal hegemónica. En cuanto al segundo de los elementos, aunque el término “imagen” todavía lo estamos empleando de una forma genérica, por el peso fundamental que tendrá en la investigación exigirá un trabajo de análisis y reflexión profundo. Nuestra atención se centrará, casi en exclusiva, en las imágenes semejantes, en aquellas que muestran un individuo efigiado, y en base a ello elaboraremos nuestro discurso teórico. Finalmente, prestaremos especial atención al modo en el que las personas se han relacionado con las imágenes a lo largo de la historia, lo cual nos obligará a introducir la noción de “medio” –por ser aquello con lo que realmente nos relacionamos–, orientándonos directamente hacia la esquiva y compleja cuestión de la “presencia”. Estas tres nociones generales –tiempo, imagen, presencia– marcan las tres grandes líneas que atraviesan el estudio en multitud de direcciones. Por ello, de todas las intersecciones, cruces, choques, cambios de rumbo, etc., saldrán nuevos vectores que orientarán –y han orientado– el análisis hacia lugares inadvertidos o inesperados.

Como hemos subrayado anteriormente, el tiempo será un factor clave en el desarrollo de la investigación. Sobre él discurrirán las imágenes de un modo que escapa

a la linealidad que éste parece definir; éstas viajan por el tiempo (los tiempos) de un modo que intenta eludir, casi siempre, el acto de historiar. La historia del arte, la historia de las imágenes, no deja de ser una convención intencionada, un constructo fruto de nuestro tiempo y de nuestra sociedad que se levanta sobre las bases construidas por las propias disciplinas que intentan hacer suya –y legitimar– su propia creación. Sin embargo, las imágenes son fenómenos ajenos a este marco disciplinario que busca capturarlas para conferirles un significado. Decía Didi-Huberman que “la imagen, en efecto, fundamentalmente vaga (*vagat*): vagabundea, va y viene, de aquí a allá, se prodiga sin motivo aparente. Mariposea, como suele decirse. Pero ello no significa que sea imprecisa, improbable o inconstante, sino que cualquier conocimiento general de las imágenes tiene que construirse como conocimiento de los movimientos exploratorios –de las migraciones, como decía Aby Warburg– de cada imagen particular”¹. Las imágenes que vemos en los museos y que nos han llegado del pasado son como mariposas clavadas en su alfiler; están muertas, inmóviles, ajenas a su verdadera naturaleza móvil, vivaz, esquiva y agitada. De igual modo, las imágenes insertas en un discurso histórico-artístico demasiado cerrado (“clásico”, “canónico”) pierden esa condición que las hace inaprehensibles, que las hace, en el fondo, tan capaces de construir conocimiento original y útil.

Sabemos que puede parecer poco oportuno partir de estos presupuestos, tan difícilmente definibles, en el marco de una investigación de estas características; sin embargo, creemos que es perfectamente plausible enfocar un análisis riguroso de determinadas imágenes –en nuestro caso las máscaras mortuorias–, asumiendo las limitaciones de las que partimos y, sobre todo, conscientes de las posibilidades que se abren explorando su naturaleza desde nuevas ópticas.

Precisamente serán las ideas de Didi-Huberman a propósito del modo en el que las imágenes se relacionan con el tiempo las que seguiremos más de cerca en nuestro trabajo. Su obra clave *Ante el tiempo*², publicada en el año 2000, retoma los postulados fundamentales de pensadores como Walter Benjamin, Aby Warburg y Carl Einstein, para elaborar una teoría de la imagen que incorpore la necesaria consideración anacrónica de ésta. De entre las numerosas obras de este prolífico autor –en la mayoría de las cuales está siempre presente la cuestión del tiempo–, destacamos también *La imagen superviviente*³. En este extenso trabajo, elaborado

1 G. DIDI-HUBERMAN, *La Imagen Mariposa*, Muditó & Co, Barcelona, 2007, pp. 15-16.

2 G. DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008.

3 G. DIDI-HUBERMAN, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según*

tras una larga investigación minuciosa en el Warburg Institute de Londres, Didi-Huberman presenta uno de los acercamientos más completos al pensamiento de Aby Warburg y al concepto de *Nachleben*, inseparable de la teorización sobre el tiempo, que trabajaremos más adelante. Con ello retoma otras investigaciones de gran calado sobre Warburg como, por ejemplo, las llevadas a cabo por Giorgio Agamben⁴ o Philippe-Alain Michaud⁵. Aunque se trata de una obra menor dentro de la producción del pensador francés, el texto *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*⁶ nos será de gran utilidad en la medida en que examina unos objetos inusuales para la disciplina de la historia del arte (los exvotos) que presentan múltiples puntos de unión con las máscaras mortuorias.

Siguiendo con este vector temporal, tendremos asimismo muy presentes las sugerentes ideas vertidas por Keith Moxey en su reciente obra *El tiempo de lo visual*, donde el autor plantea diferentes modos de pensar las imágenes incorporando a la ecuación una profunda reflexión sobre el tiempo⁷. En su estudio defiende la necesidad de un planteamiento heterocrónico que trascienda la imposición occidental de un tiempo teleológico. Sus análisis son indudablemente deudores de las investigaciones de Didi-Huberman antes comentadas, pero también se hallan presentes autores diversos –y a menudo confrontados– como George Kubler, con su clásico *La configuración del tiempo*⁸, Reinhart Koselleck o Gilles Deleuze, entre tantos otros. Lo interesante de Moxey es que no se detiene en lo que sería el tema central de su obra, las imágenes y el tiempo, sino que proyecta los debates generados hacia la propia disciplina de la historia del arte cuestionando su propia utilidad y poniendo sobre la mesas sus problemas y limitaciones más acuciantes.

Con estas ideas y autores tenemos un primer boceto del eje temporal sobre el que iremos avanzando. Entramos así en el segundo de ellos: la teorización de la imagen. Consideramos fundamental este apartado (ampliado en el capítulo “La máscara como imagen”) ya que no podemos desarrollar una argumentación sólida sobre una imagen si previamente no tenemos un consenso mínimo sobre qué entendemos por “imagen”. A continuación presentaremos el marco general que utilizaremos a la hora de pensar, precisamente, la máscara mortuoria como imagen.

Aby Warburg, Abada Editores, Madrid, 2009.

4 Destacamos el capítulo “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”, incluido en: G. AGAMBEN, *La potencia del pensamiento*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007, pp. 157-188.

5 P.-A. MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, París, 1998.

6 G. DIDI-HUBERMAN, *Exvoto: Imagen, órgano, tiempo*, Sans Soleil Ediciones, Barcelona, 2013.

7 K. MOXEY, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Sans Soleil Ediciones, Barcelona, 2015.

8 G. KUBLER, *La configuración del tiempo*, Editorial NEREA, Madrid, 1988.

Las últimas dos décadas han generado multitud de discusiones acerca de qué es aquello que, de forma más o menos irreflexiva, llamamos “imagen”. De todos estos debates, que han producido cantidades enormes de bibliografía, se han ido perfilando algunas corrientes más o menos estables (*Bildwissenschaft*, *Visual Studies*, *Bildanthropologie*, etc.) que nacen a hombros de quienes, unas décadas antes, habían sentado las bases de esta necesidad de pensar la imagen: Aby Warburg (1866-1929), Walter Benjamin (1892-1940), Georges Bataille (1897-1962), Maurice Blanchot (1907-2003), Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), Roland Barthes (1915-1980) y tantos otros que irán apareciendo también en nuestro trabajo. Por tanto, el sustrato que poseemos para pensar la máscara mortuoria como imagen es lo suficientemente amplio y diverso como para no tener que seguir en exceso a uno u otro autor, en una suerte de exégesis, y apuntalar así un marco teórico propio que, inevitablemente, beberá de aquellas ideas que mejor se ajusten a nuestro modo de encarar el problema.

Aunque últimamente se está trabajando la teorización de la imagen desde muchas perspectivas (como las citadas en el párrafo anterior), no podemos olvidar que su reflexión atraviesa de manera transversal el propio pensamiento de tradición occidental. Desde las discusiones de Platón, pasando por el estudio de la física y el alma de Aristóteles, recorriendo la pléyade de autores medievales como Averroes, San Alberto Magno o Santo Tomás de Aquino, atravesando el prolífico Renacimiento italiano o los sesudos teóricos del Barroco español, hasta la llegada de la Ilustración y más tarde el Romanticismo (además de todo lo que esta sucinta enumeración deja de lado), la imagen, el conocimiento a través de la misma, la percepción, etc., han ocupado un lugar privilegiado en la tradición filosófica. Por todo ello, aunque en ocasiones las corrientes más contemporáneas se atribuyan el mérito de haber elaborado un corpus organizado de reflexión sobre la imagen, intentaremos tener presentes algunas de las ideas expresadas previamente por otros autores que, en algunas ocasiones, resultan difíciles de superar —como puede ser el caso de la idea de “medio” trabajada por Averroes en sus comentarios a Aristóteles; una cima intelectual nunca superada según el especialista Emmanuele Coccia, quien guiará buena parte de nuestros pasos a la hora de profundizar en las ideas de medio, imagen e imaginación—.

La investigación partirá de un posicionamiento interdisciplinar abierto. Sin embargo, y es importante incidir en este punto, tal y como ya señalara Barthes, “para hacer trabajo interdisciplinar, no basta con coger un ‘tema’ y disponer a dos o tres ciencias alrededor de él. El estudio interdisciplinar consiste en crear un nuevo objeto que no

pertenece a nadie”⁹. Las máscaras mortuorias serán en cierta medida ese “objeto que no pertenece a nadie” y que, podríamos añadir, puede asimismo pertenecer a todos. En ningún caso iremos distribuyendo con equidad o sopesando la carga de una u otra disciplina que en cada momento pueda parecer precisa, sino más bien dejaremos que el objeto y las circunstancias que lo rodeen sean las que vayan definiendo la necesidad de acercarnos en diferentes momentos hacia la Antropología, la Historia del Arte, la Sociología, la Filosofía, etc.

Tampoco planteamos este “objeto que no pertenece a nadie” como una negación de las disciplinas dominantes, sino más bien como propuesta de un enfoque que busque revitalizarlas permanentemente incorporando aquellos cruces que puedan resultar provechosos en cada caso de análisis¹⁰. En este sentido, recordamos la actitud ejemplar de apertura que tuvo José Luis Brea, evitando que cada disciplina delimitara la naturaleza de sus objetos de estudio y que fueran éstos mismos los que en cada caso reclamasen una u otra corriente. Desde esta perspectiva, este nuevo campo extendido (estos “objetos que no pertenecen a nadie”) compuesto de

prácticas productoras de significado cultural a partir de la mediación comunicativa principal de la visualidad, requiere el concurso transversal de una constelación de disciplinas necesariamente abierta y desplegada en un régimen de cooperación-confrontación interdisciplinar. Sólo esa constelación-batería sería capaz de asumir la propia complejidad / diversificación de su objeto (expandido): un objeto cada vez menos enmarcado y sometido a una regulación disciplinar determinada, y cada vez más entreverado de dimensiones sociales, políticas y antropológicas de un alcance no delimitable en función de los intereses de dominancia de las distintas formaciones culturales¹¹.

Hace años que viene aconteciendo en determinados contextos académicos un fértil debate –más o menos intenso en según qué lugares– en torno a la posibilidad de renovar las viejas posturas en las que tanto tiempo ha permanecido instalada un importante sector de la Historia del Arte, para avanzar hacia lo que podría ser una historia de las imágenes (que no tendría por qué excluir la cuestión del arte). Pioneros como Benjamin o Warburg plantearon también este particular cambio de óptica –recordemos que en el famoso *Atlas Mnemosyne* de Warburg confluían todo tipo

9 R. BARTHES, *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, París, 1984, pp. 106-107.

10 Para ver más en profundidad estos problemas derivados de la interdisciplinariedad, véase el interesante debate producido entre David Freedberg y Francesco Faeta, publicado recientemente en castellano: F. FAETA, “«Crear un objeto nuevo, que no pertenezca a nadie» Campo artístico, antropología, neurociencias”, *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, vol. 5, 1, 2013. D. FREEDBERG, “Antropología e Historia del Arte: ¿El Fin de las Disciplinas?”, *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, vol. 5, 1, 2013.

11 J. L. BREA, “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales”, *Estudios Visuales*, vol. 3, 2006, p. 13.

de objetos ajenos a cualquier consideración estética—, pero sus ideas germinales encontrarían el eco merecido tiempo después. Con una clara intención provocadora, Régis Debray decía en 1992, en la introducción de su conocida *Vida y muerte de las imágenes*, que “la historia del ‘arte’ debe desaparecer ante la historia de lo que la ha hecho posible: la mirada que ponemos en las cosas que representan otras cosas”¹². Debray pone con ello el foco en el espectador, en cómo éste mira y se relaciona con las imágenes. Tres años antes, el historiador del arte David Freedberg también había situado su foco de análisis en una problemática similar, en esta ocasión centrada en comprender o alcanzar una teoría de las respuestas. Decía el autor americano en la primera frase de su obra *El poder de las imágenes* que “este libro no trata de la historia del arte. Trata de las relaciones entre las imágenes y las personas a lo largo de la historia”¹³.

Con este tipo de investigaciones, la historia del arte comienza a girar, por un lado, hacia el espectador, hacia el modo en el que éste se relaciona con la cultura visual que le circunda y, por otro, hacia las obras menores o “populares”, habitualmente atendidas sólo por los antropólogos o folcloristas y que, en cambio, se revelan como potentes generadoras de significados y respuestas en las personas. Más allá de discutir acerca de qué es arte y qué no es —discusión que tendremos ocasión de retomar más adelante—, se puede apreciar cómo el foco se ha orientado hacia los usos y funciones de las imágenes y las respuestas que inducen en los seres humanos. Si hablamos de respuestas y experiencias, inevitablemente tendremos que ahondar en la crisis de la experiencia anunciada por Walter Benjamin —de forma prácticamente transversal, como tendremos ocasión de ampliar— en buena parte de su obra¹⁴. Cuando el filósofo alemán se preguntaba: “¿qué valor tiene toda la cultura cuando la experiencia no nos conecta con ella?”¹⁵, estaba ya apuntando las claves de una crisis que no podemos obviar, tal y como recientemente ha señalado Giorgio Agamben¹⁶.

Con relación al debate entre imagen y arte, las máscaras mortuorias transitan un terreno de nadie: son artefactos que en multitud de ocasiones han sido empleados

12 R. DEBRAY, *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 15.

13 D. FREEDBERG, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1991, p. 11.

14 Temas tratados, entre otros, en sus libros: W. BENJAMIN, *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005. W. BENJAMIN, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973. W. BENJAMIN, “Experiencia y pobreza”, en Rolf Tiedemann, Hermann Schwepenhäuser (eds.), Jorge Navarro Pérez (trad.) *Obras*, vol. II, Abada, Madrid, 2007.

15 W. BENJAMIN, “Experiencia y pobreza”, cit., p. 218.

16 G. AGAMBEN, *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2004.

solamente para confeccionar piezas consideradas obras de arte, y, en tanto que objetos autónomos, provocan rechazo y fascinación a partes iguales; además, su misma naturaleza –objetos creados por medio de moldes, sin espacio para el ingenio o la creatividad–, ha hecho que los teóricos de diferentes épocas las releguen al ámbito de lo artesano, tratando con ello de alejarlas de la elevada esfera de lo artístico. A partir de Wittgenstein es posible advertir de los peligros que conllevaba el uso de determinados conceptos como “arte” o “artista”¹⁷; su habitual capacidad para resolver o plantear problemas del lenguaje allí donde el uso cotidiano o la ansiedad por asignar una definición habían desdibujado el camino, permitió analizar el arte desde el punto de vista de los parecidos de familia entre juegos del lenguaje. De este modo, se evitaba asociar la palabra a una categoría única, permitiendo mostrar “su radio de acción y las interconexiones de los variados juegos que jugamos con esa palabra”¹⁸. También Franz Wickhoff y Alois Riegl ensayaron por su parte una expansión de la noción dominante de arte –basada en un esquema intemporal de belleza– que rompiera con los antiguos modelos taxonómicos.

Dentro de este contexto de reevaluación crítica de la palabra “arte” y de la incorporación de nuevos objetos de estudio (considerados “menores” o no estéticos), es interesante recordar que la propia constitución de la disciplina se llevó a cabo, en lo que se refiere a su docencia, adoptando sin excesivos reparos las reproducciones (fotografías o diapositivas) como medio de estudio de las obras de arte. Hermann Grimm, quien se convertiría en el primer profesor de Historia del Arte de la Universidad de Berlín en 1873, decía que un buen archivo fotográfico sería más importante que las mejores galerías de originales¹⁹. Recordemos también en este punto la innovación introducida por Heinrich Wölfflin, discípulo de Grimm, quien utilizaba dos proyectores de manera simultánea para analizar las diferencias y similitudes entre dos imágenes.

Más recientemente, los llamados Estudios Visuales también han centrado su atención en la reflexión sobre aquello que es propiamente su objeto de estudio: la cultura visual. Su mirada simplificadora en lo que se refiere a la tradición de estudios sobre la teoría de la imagen les ha llevado a plantear nuevos modos de encarar los problemas que en algunos casos pueden resultar provechosos y en otros, por el contrario, poco estimulantes. Aunque no será el marco principal del tema que nos

17 Tema ampliado en: J. CASALS, “Wittgenstein y el arte”, en Nicolás Sánchez Durá (ed.) *Cultura contra civilización: en torno a Wittgenstein*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2008, p. 177.

18 *Ibid.*, p. 179.

19 El uso de estos medios en los inicios de la disciplina se amplía en: H. BREDEKAMP, “A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft”, *Critical Inquiry*, vol. 29, 3, 2003, p. 420.

ocupa, la noción de Cultura Visual puede aportar una mirada nueva que permita pensar ese espacio de objetos heterogéneos. Para Mitchell, “la cultura visual aliena la reflexión sobre las diferencias entre lo que es arte y lo que no”, ya que “no se encuentra limitada al estudio de las imágenes o de los media, sino que se extiende a las prácticas diarias del ver y el mostrar, especialmente a aquéllas que se suelen considerar como inmediatas o no mediadas”²⁰. Otra cuestión importante es que el estudio de la cultura visual no atiende solamente a aquello que percibimos por la mirada, sino que se refiere a una construcción sinestésica a través de medios mixtos (no solo medios visuales) de lo social.

Aunque se trata de un autor poliédrico y difícil de ubicar en una u otra corriente, W. J. Thomas Mitchell puede ser considerado como uno de los fundadores principales de estos estudios con su obra *Picture Theory*²¹, que no hace sino seguir la estela abierta en sus obras anteriores²². Él, junto con Boehm (aunque de forma independiente), pronosticaron lo que se ha dado en llamar “giro icónico” o “pictorial” (según provenga de la tradición germana o anglosajona) iniciando una intensa discusión sobre la relación de las imágenes con el lenguaje, para después centrarse en el estudio de la lógica propia de las imágenes. Estas ideas serán el punto de partida para todo un torrente de estudios que trabajarán diferentes puntos de vista, matices, etc., entre los cuales podemos destacar la conocida obra de James Elkins *Visual Studies. A skeptical introduction*²³ y también la de Margaret Dikovitskaya *Visual Culture. The Study of the Visual after de Cultural Turn*²⁴, por introducir esta última un matiz diferenciado en lo que concierne al marco teórico.

La aportación más destacada de esta línea a los objetos que nos ocupan se puede resumir en dos orientaciones claras. Por una parte, los Estudios Visuales han contribuido a derribar “el corte o diferencial epistemológico entre ese ámbito extendido de objetos visuales y el de las prácticas artísticas” (“más allá de las constricciones reguladoras de sus formaciones institucionalizadas”)²⁵ y, por otro lado, a reconocer la necesidad de un enriquecimiento disciplinar que nos permita abordar este campo extendido de objetos y prácticas productoras de significado cultural. Por tanto, lo

20 W. J. T. MITCHELL, “Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual.”, *Estudios Visuales*, vol. 1, 2003, pp. 25-26.

21 W. J. T. MITCHELL, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago, 1994.

22 W. J. T. MITCHELL, *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1987.

23 J. ELKINS, *Visual Studies. A skeptical introduction*, Routledge, Nueva York, 2003.

24 M. DIKOVITSKAYA, *Visual Culture. The Study of the Visual after de Cultural Turn*, MIT Press, Massachusetts, 2005.

25 J. L. BREA, “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales”, cit., pp. 12-13.

que en nuestra investigación tomaremos de esta corriente será, sobre todo, la consideración de un campo ampliado de objetos que no tienen que encuadrarse dentro de una tradición epistemológica dada y, muy especialmente, la actitud de apertura hacia otras disciplinas en busca de conceptos e ideas que enriquezcan nuestros análisis.

Este marco general se irá enriqueciendo gracias a la cantidad de autores y tendencias de pensamiento que han partido de posicionamientos teóricos similares. Empezando con los estudios de la imagen alemanes, se podría decir que es Gottfried Boehm quien inaugura de forma más o menos oficial esta línea con una obra compilatoria aparecida a mediados de los años noventa²⁶. Conocidos como *Bildwissenschaft* (ciencia de la imagen), estos estudios engloban diversas corrientes procedentes de la fenomenología o la semiótica, para dar como resultado un fértil proyecto común de análisis de la imagen. Recientemente, Klaus Sachs-Hombach, una de las principales figuras de la *Bildwissenschaft*, ha publicado un libro colectivo poniendo al día el estado en el que se encuentran estos estudios y evidenciando con ello la fuerza que actualmente tienen y la voluntad de renovación que siempre les ha caracterizado²⁷.

Continuando con esta tradición alemana, debemos detenernos en Hans Belting quien, desde sus obras más tempranas como *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*, analizaba ya esta relación entre las imágenes y las personas que singularmente nos interesa²⁸. En ella, como se puede observar desde el propio título, el autor se esforzará por matizar la palabra “arte” en favor de la palabra “imagen” (especialmente para las obras anteriores al Renacimiento). En cuanto a esta discusión sobre la preminencia de una historia de las imágenes que supere las limitaciones de una historia del arte, Belting matizará tiempo después sus primeros acercamientos conectándolos con los conceptos renovados de su *Antropología de la imagen* –que veremos de forma pormenorizada más adelante–. El autor distinguirá no tanto entre imagen y arte, sino entre medio y arte. De este modo, en un desarrollo temporal diacrónico, los medios se transformarán en nuevos medios, pero nunca en imágenes, pues éstas migrarán a través de los medios dependiendo de los mirantes que las activen²⁹. Para el historiador del arte alemán,

26 G. BOEHM, *Was ist ein Bild?*, Fink Wilhelm GmbH & CompanyKG, Munich, 1994.

27 K. SACHS-HOMBACH, *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Suhrkamp Verlag GmbH, Berlín, 2010.

28 H. BELTING, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Akal, Madrid, 2010.

29 Estas ideas serán ampliadas en el apartado “Imagen, medio, cuerpo”.

las obras de arte representan algo muy diferente a las imágenes, ya que están ancladas o formuladas por medio de una convención institucionalizadora. Las imágenes, por su parte, son más volátiles y dependen de otros procesos de percepción que sólo pueden tener lugar en el cuerpo del observador. De hecho, Belting afirmó años después que el resultado de *Imagen y culto*, a pesar de su éxito, no terminó de satisfacerle y emprendió un nuevo camino hacia esa antropología de la imagen que venimos apuntando³⁰. Desde la fundación en el año 2000 del programa “Antropología e imagen: Imagen – Medio – Cuerpo” en la *Hochschule für Gestaltung* en Karlsruhe, Belting viene insistiendo en la necesidad de adoptar nuevos enfoques que nos conduzcan hacia una verdadera teoría de la imagen –sin que ello suponga necesariamente, como hemos visto, la negación del concepto de “arte”–. Esta perspectiva antropológica –que nada tiene que ver con la disciplina de la Antropología– fija su atención en la praxis de la imagen y, sobre todo, apunta al ser humano –a su cuerpo– como “lugar de las imágenes”; de ahí tal “giro antropológico”.

Es preciso, llegados a este punto, explicar que no nos basaremos de manera cerrada en la idea de medio propuesta por Belting. Si bien presenta un esquema perceptivo que puede resultar útil en algunos casos –el ser humano como lugar de las imágenes cuando éste se ha puesto en relación con un medio–, creemos que la teoría trabajada por Coccia en su reciente obra *La vida sensible* –donde el medio ocupa un espacio indefinido fuera del objeto y posibilita la creación de imágenes– puede aportar un complemento sumamente enriquecedor³¹. Coccia, para sustentar sus argumentos, se basa en buena medida en el filósofo cordobés del siglo XII Averroes, pensador sobre el cual publicó una obra titulada *Filosofía de la imaginación* que tendremos ocasión de comentar de forma detallada³².

Otra de las aportaciones de la “ciencia de la imagen” alemana reside en la tematización de una lógica propia de las imágenes que resuelva el tradicional problema de aplicar los métodos de análisis del lenguaje al estudio de las imágenes (como ocurría en buena medida con la semiótica). En este debate Gottfried Boehm ha trabajado intensamente las vías sobre las que debería discurrir esa lógica que “no es predicativa, es decir, que no se constituye a partir del modelo de la proposición u otras formas lingüísticas: no se realiza al hablar, sino al percibir”³³. Esta línea asume que

30 H. BELTING, *Antropología de la imagen*, Katz Editores, Madrid, 2007, p. 7.

31 E. COCCIA, *La vida sensible*, Marea, Buenos Aires, 2011.

32 E. COCCIA, *Filosofía de la imaginación: Averroes y el averroísmo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008.

33 G. BOEHM, “¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre una lógica de las imágenes”, en *Filosofía de la imagen*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011, p. 87.

las imágenes producen un sentido en el acto perceptivo; la clave, por tanto, residiría en estudiar cómo se da tal producción³⁴. Indudablemente, en este punto resuenan las ideas de la fenomenología elaborada por pensadores como Jean-Paul Sartre³⁵ o Maurice Merleau-Ponty³⁶, cuyas aportaciones estarán presentes en el apartado de “la máscara mortuoria como imagen”, aunque advertimos desde ya que nos distanciaremos del modo habitual en el que la fenomenología moderna tiende a relacionar el sujeto perceptor con el objeto percibido. En el contexto español, es preciso destacar la contribución de Ana García Varas, no sólo como introductora de estas corrientes en el ámbito de habla hispana, sino también como teórica de la imagen. Como ella misma señala acertadamente, “se trata de dilucidar cómo funcionan las imágenes, cuál es su manera específica de producir significado y cómo la misma está relacionada con, y anclada en, el ser humano y sus capacidades, el mundo material que éste crea y el espacio simbólico del que se dota”³⁷.

Pero estas corrientes más o menos actuales tienen, por supuesto, como ya hemos insistido, importantes precedentes que no podemos obviar. De igual modo, otros muchos autores fundamentales que no se reconocen en estas líneas se encuentran actualmente teorizando la imagen de manera sólida con aportaciones de gran relevancia. Josep Casals ha realizado recientemente un atento y profundo repaso a muchos de estos pensadores que se han ocupado de teorizar la imagen, cada uno desde sus presupuestos³⁸. Apoyados sobre una sólida tradición filosófica, en las páginas de este amplio ensayo circulan toda una pléyade de autores que, entre todos, constituyen un puntal decisivo de nuestro marco teórico, como se podrá apreciar a lo largo de la investigación.

Por último, nos queda referirnos al lugar que ocupa dentro de este marco teórico la reflexión sobre la presencia en las imágenes. Muchas veces se ha aludido al binomio presencia-ausencia que presentan las imágenes, pero es necesario ir más allá de su mera enunciación. La muerte constituye la ausencia del sujeto por antonomasia, y las imágenes que surgen alrededor de este acontecimiento, desde los inicios

34 En una reciente publicación el autor se pregunta precisamente cómo crean sentido las imágenes: G. BOEHM, *Wie Bilder Sinn Erzeugen: Die Macht des Zeigens*, Berlin University Press, Berlin, 2007.

35 J.-P. SARTRE, *La imaginación*, Edhasa, Barcelona, 2006.

36 M. MERLEAU-PONTY, *El ojo y el espíritu*, Paidós, Barcelona, 1986.

37 A. GARCÍA VARAS, “Lógica(s) de la imagen”, en *Filosofía de la imagen*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011, p. 31.

38 J. CASALS, *Constelación de pasaje. Imagen, experiencia, locura*, Anagrama, Barcelona, 2015. Puede consultarse también: J. CASALS, “Imagen, palabra y pensamiento: una visión histórico-filosófica”, en Gorka López de Munain, Ander Gondra Aguirre (eds.) *Estudios de la imagen. Experiencia, percepción, sentido(s)*, Shangrila, Santander, 2014.

mismos de la humanidad, se conciben para explorar las posibilidades de presencia que les confiere su naturaleza. Comprendemos rápidamente que las máscaras mortuorias tendrán en todo ello un papel fundamental. Será útil en un primer momento la distinción que nos ofrece el alemán entre *Vorstellung* y *Darstellung*; la primera se refiere a lo que comúnmente entendemos como representación o espejo de algo, mientras que la segunda alude a la “presentación” que se determina “por su organización de relaciones internamente trabadas”³⁹. La idea de *Darstellung*, por tanto, tendría relación con el modo en el que iremos trabajando el concepto de presencia en las imágenes.

Dado que la pregunta por la presencia no ha sido abordada de manera expresa para el caso de las máscaras mortuorias por ningún autor que nosotros hayamos podido consultar, será preciso apoyarse en otros objetos semejantes que sí han gozado de mayor atención. Por ejemplo, el caso de los exvotos o las figuras de cera han resultado ser un inesperado terreno lleno de posibilidades. Las primeras aproximaciones de Schlosser a principios del siglo XX sobre los retratos en cera⁴⁰ nos han dejado importantes reflexiones que serán después retomadas, entre otros, en el citado texto de Didi-Huberman sobre los exvotos. Éstos, especialmente los de cera, precisan de una necesaria creencia en la presencia que contiene la imagen para que puedan desplegar su función ritual –aspecto que nos acerca a la noción de *Denkraumverlust*, expuesta por Warburg y comentada más tarde por Gombrich, que se refiere a “la confusión del signo con la cosa significada”⁴¹–. El corazón que el creyente cuelga frente al altar de un santo concreto no es un corazón cualquiera: es la imagen misma, cargada de presencia, de su corazón enfermo. Decía el pensador francés que estos objetos, “al ser portadores de una presencia, se asemejan a las reliquias”⁴², piezas que indudablemente se hallan estrechamente entrelazadas en muchos aspectos con las máscaras mortuorias.

Reliquias y exvotos, pero también imágenes habitadas por demonios, por la divinidad, por los ancestros, etc. serán los ejemplos que irán apareciendo en el apartado titulado “La imagen como lugar de la presencia”. Será necesario un recorrido por todas estas expresiones para poder pensar mejor eso que hemos llamado la “imagen daimónica”. Aquí convergerán las ideas de teóricos como Didi-Huberman o Keith

39 J. CASALS, “Imagen, palabra y pensamiento: una visión histórico-filosófica”, cit., p. 60.

40 J. VON SCHLOSSER, *Histoire du portrait en cire*, Macula, París, 1997.

41 E. H. GOMBRICH, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 215.

42 G. DIDI-HUBERMAN, *Exvoto*, cit., p. 24.

Moxey⁴³ sobre la presencia con propuestas de antropólogos como Alfred Gell⁴⁴ para pensar esa condición de “agenciamiento” que caracteriza a las imágenes con las que se relaciona, en palabras de Wittgenstein, el “animal ceremonial” que somos.

43 Moxey desarrolla sus ideas sobre la presencia de manera casi transversal en su libro *El tiempo de lo visual*, pero se centra más específicamente en el capítulo “Los estudios visuales y el giro icónico”.

44 A. GELL, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford University Press, Oxford, 1998.

1- Teoría de la máscara mortuoria

1.1- La máscara como imagen. Hacia una teoría de la presencia

Imagen, medio, semejanza, experiencia, aura, etc., son conceptos centrales de nuestra investigación que aparecerán constantemente a lo largo de su recorrido. A menudo, dichas palabras suelen emplearse en términos más o menos coloquiales, desligadas de un marco académico, y no suelen precisar mayor concreción –además del contexto– para su correcta comprensión. Sin embargo, tanto nuestro objeto de estudio como los objetivos que le acucian (en ocasiones faltos de precisión, como el hecho de cuestionarnos si hay *algo* en lo que vemos) demandan un acentuado esfuerzo de conceptualización para que las palabras anteriormente enumeradas se apoyen sobre unos andamiajes sólidos, aunque en modo alguno cerrados o conclusivos. Nuestro objeto de estudio, las máscaras mortuorias, no se considerará en tanto que objeto susceptible de ser enmarcado en un análisis histórico-artístico, sino como objeto sensible que participa de un acto perceptivo. Este matiz, aparentemente menor, será central para comprender el enfoque desde el cual buscaremos aproximarnos a tan sugerentes imágenes.

De la misma manera que, a partir de las ideas desarrolladas por Wittgenstein, no parece operativo cerrar la noción de “arte” bajo una definición acotada, sino verla desde el despliegue de parecidos de familia entre juegos del lenguaje, en este apartado intentaremos analizar los parentescos que se dibujan con relación a la noción de “imagen” y algunos de los eslabones de contacto a los que se une: medio, aura, potencia, semejanza, etc. La reflexión a propósito de la imagen posee una tradición cuya sombra se extiende hacia límites inabarcables; por ello, este apartado no busca realizar un estado de la cuestión que recoja algo de lo que ya se ha dicho y que juzgamos relevante, sino que, por el contrario, nuestro objetivo será formular una mirada propia partiendo de aquellos conceptos, marcos y autores que en cada

caso nos resulten más útiles y pertinentes¹.

Si bien la pregunta por la imagen, aunque de modos diversos, ha atravesado la historia del pensamiento desde sus más remotos orígenes, en las últimas décadas se ha producido una revalorización notable por parte de diversas disciplinas académicas con fortunas muy variadas². Estas disciplinas o corrientes han ido cambiando sus marcos de actuación en función de las nuevas (o a veces viejas) preguntas que iban surgiendo, aunque no siempre esta ecuación ha funcionado como, en principio, cabría esperar. A pesar de que, en el caso de la Historia del Arte, la disciplina cuenta ya con una tradición bien asentada y reconocible, las metodologías que se han ido desarrollando (iconología, formalismo, expertizaje...) no resultan en su mayoría útiles para estudiar aspectos más sutiles como la extraña fascinación que ejercen piezas como las máscaras mortuorias. Somos conscientes de que con ello, mediante la introducción de un objeto de estas características en el terreno del discurso histórico-artístico, habrá quien se sienta molesto y prefiera, por el contrario, analizar las bellas efigies que salieron de las manos (o moldes) de aquel escultor que emplease la máscara como modelo. En cualquier caso, iremos desgranando las tensiones que palpitan tras estas (nada inocentes) preferencias.

Es cierto que las máscaras mortuorias no presentan mayor interés desde un punto de vista material, técnico, estético o artístico, pues muchas veces eran elaboradas por artesanos sin cualificación alguna. Pero quizá no sea ahí donde debemos fijarnos; no es su parte material, táctil u objetual la que ahora nos interesa analizar,

-
- 1 Además de esto, existe otra problemática asociada que tiene que ver con el idioma a partir del cual se teoriza la imagen. Como es de sobra conocido, en inglés, las palabras *image* y *picture* tendemos a traducirlas por "imagen" cuando realmente están expresando cosas diferentes. Mitchell explica con sencillez que "*you can hang a picture, you can't hang an image*" (puedes colgar "a picture", no puedes colgar "an image") (citado en: A. GARCÍA VARAS, "Lógica(s) de la imagen", cit., p. 29.), lo que en castellano nos obligaría a referirnos directamente al soporte (cuadro, escultura, fotografía), contaminando buena parte de la discusión. En alemán ocurre algo similar ya que, como recuerda Bredekamp, la palabra *Bild* incluye también las nociones en inglés de *picture*, *image*, *figure* o *illustration* (H. BREDEKAMP, "A Neglected Tradition?", cit., p. 418). Circunstancias similares se presentan cuando hacemos la problemática extensible a otros idiomas lo cual, desde lo más básico, nos indica las precauciones que debemos tomar al tematizar dicho concepto. Si consideramos esta cuestión con relación al castellano, encontramos que en el *Tesoro de la lengua castellana* (1611), entre otras acepciones, Covarrubias vincula el término de "imagen" a las obras devocionales "que representan a Cristo nuestro señor, a la benditísima Madre y Virgen santa, a sus Apóstoles y a los demás Santos y los Misterios de nuestra Fe". Quizás aquí se halle uno de los gérmenes de la confusión de la "imagen" con la "obra". A pesar de que no contemos con las precisiones o distinciones terminológicas que tienen otros idiomas, lo cierto es que en la mayoría de los casos el contexto permite entender perfectamente cuándo la palabra imagen se refiere a la obra (*picture*) o a la idea o concepto (*image*).
- 2 En el apartado dedicado al "marco teórico" se han desgranado algunas de estas corrientes que recientemente han centrado su foco de análisis en la imagen (*Visual Studies*, *Bildwissenschaft*, etc.).

sino más bien su vertiente fantasmática³, evocativa o espiritual, el despliegue de un valor que nace precisamente del cruce singular entre la imagen y la muerte. Como recuerda Didi-Huberman,

nos hemos adentrado en la región de una iconología fragilizada de manera singular: privada de código, entregada a las asociaciones. Hemos hablado de no-saber. Sobre todo, practicando una cesura en la noción de visible, hemos liberado una categoría que la historia del arte no reconoce como una de sus herramientas. ¿Por qué? ¿Sería demasiado extraña o demasiado teórica? ¿Se reduciría a una simple perspectiva personal, una perspectiva del espíritu que, si no le busca tres pies al gato, al menos corta lo visible en dos?⁴

Efectivamente, penetrar en esta “iconografía fragilizada” sitúa el análisis en un punto que, de no precisarse, puede correr el riesgo de ser desechado bien por un exceso de teorización o bien, en sentido opuesto, por una excesiva carga de subjetivismo. Pero también sabemos que los equilibrios, los puntos intermedios, no siempre son la mejor de las opciones; la apuesta por una mirada propia, alejada de una adscripción a una u otra corriente establecida, busca ofrecer respuestas (o propuestas) sugerentes y válidas para éste u otros análisis semejantes. Por ello resulta, en esta ocasión, importante ahondar en esa dimensión fantasmática que completa la imagen, en lo que nos permite pensar si realmente hay *algo* en lo que vemos y, lo que es más importante, cuál es su naturaleza.

1.1.1- Imagen, medio, cuerpo.

En este recorrido, en parte dibujado con antelación y en parte horadado al transitarlo, buscamos pensar cómo nos relacionamos las personas con los objetos que nos rodean, cómo obtenemos conocimiento a partir de ellos, qué los convierte en imágenes, cómo se define la presencia que los anima, cuál es el valor que los eleva hacia la noción de arte y cómo queda su experiencia grabada en la memoria de las

3 A lo largo de nuestro comentario, nos referiremos a la palabra fantasma atendiendo a su sentido de origen platónico (*phantastiké*), desarrollado sobre todo en el *Sofista*. La imagen fantasma se asocia a la idea de simulacro que defiende Stoichita, quien lo considera un concepto operativo que recorre toda la historia hasta nuestro tiempo. Véase: V. I. STOICHITA, *Simulacros: el efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Siruela, Barcelona, 2006. Para ampliar y matizar estas ideas véase los textos de Deleuze al respecto del simulacro y del fantasma: G. DELEUZE, *Lógica del sentido*, Editorial Paidós, Barcelona, 2005. Especialmente los apartados: “Del fantasma” (pp. 248-255) y “Simulacro y filosofía antigua” (pp. 295-324). En todo caso, más adelante tendremos ocasión de profundizar en esta cuestión y de matizar mejor su significado y uso.

4 G. DIDI-HUBERMAN, *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Cendeac, Murcia, 2010, p. 39.

personas y los colectivos. En esta interacción, partiendo desde lo más elemental, contamos con un sujeto, un objeto y un espacio en el que se lleva a cabo el proceso. A lo largo de la historia de la filosofía se ha discutido largo y tendido sobre este esquema; en definitiva, sobre el modo en el que nos relacionamos con el mundo y, con ello, construimos o imaginamos el mundo. Aunque se podría convocar a toda una retahíla de pensadores que han dedicado su obra a reflexionar sobre la multitud de vectores que irradia el mero principio del conocer, a fin de no perder el norte, partiremos de algunas de las ideas expuestas por Aristóteles en su estudio de la *phýsis*; después, siguiendo de cerca al estagirita y a sus comentaristas –tanto medievales como contemporáneos– iremos abriendo el camino al que antes aludíamos sin perder de vista otras bifurcaciones e intersecciones –cuando no direcciones contrarias–, igualmente necesarias a fin de lograr una cartografía lo más rica y completa posible.

La física aristotélica se encargaba del estudio de la *phýsis*; es decir, de todo lo que podía tener lugar en el universo. Esta voluntad por conocer todo cuanto nos rodea, presente igualmente en los presocráticos o en Platón –quien de joven deseaba “conocer las causas de las cosas, por qué nace cada cosa y por qué perece y por qué es⁵–, produjo un ambiente intelectual único en el que se buscaba pensar toda la *phýsis* desde el más básico de sus fundamentos. Sin embargo, mientras que para Platón el foco del conocimiento se centraba en los principios inteligibles de las cosas, para Aristóteles la clave residía en el estudio de las apariencias sensibles de las cosas⁶. Aunque la indagación en la presencia, uno de los objetivos centrales de esta investigación, parezca más conectada con las especulaciones platónicas que con las aristotélicas, creemos que el discípulo elaboró en este caso una teoría de mayor utilidad que la del maestro, y sus comentaristas posteriores, que será en quienes nos centraremos más adelante, supieron sacar buen provecho de ello.

Para Aristóteles sólo podemos conocer a través del sentir y a través de nuestra interacción con el entorno, con las cosas sensibles. Pero dicha interacción no se entiende de modo activo, pues lo que le interesa al filósofo es la naturaleza y el mecanismo del sentir. En este punto entra en juego una noción básica y que nos será de suma utilidad: la potencia. Según el filósofo griego, tanto lo sensible como el sujeto son potenciales, y sólo se pasa al acto al ser afectado el sujeto por lo sensible. Ese movimiento, que pasa de la potencia al acto, es uno de los objeti-

5 *Fedón*, 96ab, tomado de la edición: PLATÓN, *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*, Editorial Gredos, Barcelona, 2006, pp. 100-101.

6 G. R. DE ECHANDÍA, “Introducción”, en *Física*, Editorial Gredos, Barcelona, 2007, p. 11.

vos de la física que propone Aristóteles. Como él mismo explica, “el movimiento es la actualidad de lo potencial en tanto que está en potencia”⁷; es decir, la idea de movimiento pone el énfasis en el proceso, en su dinámica: la actualidad de lo potencial es siempre un estar siendo actualizado. “Cuando lo construible (...) está en actualidad, está siendo construido”⁸. Por orientar brevemente hacia dónde nos dirigimos con estas indagaciones, nos preguntamos si la presencia en la imagen, acaso, no es realmente una potencia de lo sensible que actualizamos en función de unos factores determinantes. Pero antes de entrar en ello, sigamos con algunas especulaciones aristotélicas en su obra de mayor madurez dedicada al estudio de la *phýsis*: *Acerca del alma*⁹.

En este breve tratado, el filósofo compendia buena parte de sus investigaciones acerca de los seres naturales con vida y centra su atención en el funcionamiento y caracterización del alma: “Resulta, sin duda, necesario establecer en primer lugar a qué género pertenece y qué es el alma (...) y, en segundo lugar, si se encuentra entre los seres en potencia o más bien constituye una cierta entelequia”¹⁰. Evidentemente, no se trata de una reflexión sobre el alma (*psychē*) en términos religiosos –algo que, por ejemplo, sí hacían los pitagóricos o el platonismo–, sino que, en conexión con sus estudios de la *phýsis*, busca a partir de ella explicar el fenómeno de la vida¹¹. Con relación al desarrollo de nuestros argumentos, encontramos de especial interés el capítulo quinto del segundo libro, donde se expone el estudio de la facultad del sentir y la sensación en general, orientando después el desarrollo hacia los sentidos en particular. Unas líneas más adelante en nuestra investigación, entrando ya en la discusión sobre el medio, retomaremos lo expuesto por Aristóteles en este segundo libro; también, cuando desarrollemos la importancia que tiene la imaginación en la percepción de la presencia, volveremos al tratado aristotélico, concretamente al tercer libro.

De los comentaristas medievales al *Corpus aristotelicum* destacamos el trabajo del cordobés Averroes (1126-1198), tal vez el más agudo lector de Aristóteles de todos los tiempos. El filósofo y médico andalusí realizó a lo largo de su vida tres comentarios al tratado *Acerca del alma*: el *Compendio*, el *Comentario medio* y el *Gran comentario* o *Tafsîr*; lo cual demuestra la importancia que tuvo para él este

7 La cita original dice: “el movimiento es la actualidad de lo potencial en cuanto tal” (*Física*, 201a, 10); pero siguiendo la indicación del traductor hemos optado por una alternativa que facilita la comprensión. Véase: ARISTÓTELES, *Física*, Editorial Gredos, Madrid, 2007, p. 134, nota 5.

8 *Física*, 201a, 15.

9 Seguiremos la edición: ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, Gredos, Madrid, 2014.

10 *Acerca del alma*, I, 1, 402a, 23-27.

11 T. CALVO MARTÍNEZ, “Prólogo”, en *Acerca del alma*, Gredos, Madrid, 2014, p. 8.

escrito. Nos encontramos ante monumentos filosóficos de dimensiones colosales, de una complejidad, rigurosidad y meticulosidad tal que resulta muy difícil extraer ideas o conceptos útiles sin que, con ello, se vea afectado el conjunto, sin que alteremos algunos de sus significados orginales. En nuestro caso, nos interesa subrayar el posicionamiento pasivo de las potencias sensibles para, más adelante, volver a ello cuando desarrollemos mejor la noción de cuerpo. Averroes, en su *Gran comentario*, sostiene que, cuando los (objetos) sensibles están en acto, “mueven necesariamente a los sentidos y los sentidos son movidos por ellos”¹²; por lo que los sentidos se hallan siempre en potencia. Por otro lado, introduce también una distinción que será muy importante cuando desarrollemos el concepto de medio: “todo lo que recibe algo, es necesario que esté despojado de la naturaleza de lo recibido, y que su sustancia no sea específicamente la sustancia de lo recibido”¹³. Averroes se refiere a que los sentidos no pueden tener la naturaleza de lo recibido –el sentido que recibe el color no puede tener color–, idea sobre la cual ahondará Coccia para explicar que el medio no puede poseer la naturaleza de la imagen que recibe; para él, el medio acoge las formas de modo inmaterial¹⁴.

Con ello, según el pensamiento aristotélico, hay en el alma dos formas de intelecto; la primera es receptora y en ella intervienen unos sentidos en potencia que perciben –pasivamente– gracias a la presencia de los sensibles en acto, que mueven a su vez a los sentidos afectados para volverse en acto, cuya naturaleza –la de los sentidos y la de los sensibles– siempre será diferente; la segunda, se refiere al intelecto agente que pone en acto las intenciones en potencia de la facultad imaginativa¹⁵.

Una vez presentadas estas premisas, estamos en situación de empezar a abordar la noción de medio, ineludible si buscamos profundizar en la idea de presencia y cómo ésta puede vincularse a las máscaras mortuorias. Todo acto perceptivo tiene lugar gracias a la existencia de un medio que posibilita dicho acto, así como la generación de una imagen. Podemos pensar que el medio coincide con el objeto –si es que nos referimos a la percepción de algo material, como es el caso de una

12 A. MARTÍNEZ LORCA, “Averroes, Tafsír del de Anima: sobre el intelecto”, *Endoxa: Series Filosóficas*, 17, 2004, p. 18.

13 *Ibid.*, pp. 18-19.

14 E. COCCIA, *La vida sensible*, cit., p. 41 y passim.

15 “Por esto hay que admitir, como ya se nos mostró a partir del razonamiento de Aristóteles, que hay en el alma dos partes del intelecto, una de las cuales es receptora, cuyo ser se expone aquí, y la otra es agente, que hace que las intenciones que están en la facultad imaginativa muevan al intelecto material en acto después de haberlo movido en potencia”. A. MARTÍNEZ LORCA, “Averroes, Tafsír del de Anima”, cit., p. 35.

máscara mortuoria—, pero recordemos que ya Aristóteles hablaba de lo sensible —aquello que afecta a los sentidos— en términos no materiales. En el libro segundo del tratado *Acerca del alma*, describe cómo funcionan los sentidos en la percepción de los objetos sensibles. Inicia el repaso con la visión, facultad que consideraba privilegiada, e incorpora una noción novedosa para su tiempo: el “agente intermedio” que posibilita la percepción del color. En el proceso perceptivo tendríamos, pues, el color, el medio —que Aristóteles identifica con lo transparente o diáfano en potencia— y el sentido. El color, en tanto que objeto sensible, “es un agente capaz de poner en movimiento a lo transparente en acto”¹⁶. El medio, lo transparente, se torna visible (se moviliza en acto) y actualiza a su vez al sentido. En palabras de Coccia, “los fenómenos están más acá del alma y más allá de las cosas”¹⁷; ese lugar intermedio que identifica Aristóteles será una de las claves más importantes que nos permitan seguir avanzando en la búsqueda de una ontología de la presencia. Aunque aparentemente pueda resultar una simpleza, el siguiente argumento le sirvió al estagirita para demostrar la existencia de esta potencia: “una prueba evidente de ello es que si colocamos cualquier cosa que tenga color directamente sobre el órgano mismo de la vista, no se ve”¹⁸. Merece la pena recoger el párrafo que sigue y donde se apunta mejor el funcionamiento del proceso:

El funcionamiento adecuado, por el contrario, consiste en que el color ponga en movimiento lo transparente —por ejemplo, el aire— y el órgano sensorial sea, a su vez, movido por éste último con que está en contacto. No se expresa acertadamente Demócrito en este punto cuando opina que si se produjera el vacío entre el órgano y el objeto, se vería hasta el más mínimo detalle, hasta una hormiga que estuviera en el cielo. Esto es, desde luego, imposible. En efecto, la visión se produce cuando el órgano sensorial padece una cierta afección; ahora bien, es imposible que padezca influjo alguno bajo la acción del color percibido, luego ha de ser bajo la acción de un agente intermedio y, por tanto, hecho el vacío, no sólo no se verá hasta el más mínimo detalle, sino que no se verá en absoluto¹⁹.

Aristóteles no alberga duda alguna, como se ha visto, sobre la existencia de este “agente intermedio” entre el objeto sensible y el órgano sensorial cuando se refiere al sentido de la vista, el oído y el olfato; sin embargo, para el tacto y el gusto admite que dicha relación pueda actuar a través del contacto directo²⁰. Posteriormente, aborda la cuestión del “sentido general”, en relación con todos los sentidos, que el

16 *Acerca del alma*, II, 7, 418b.

17 E. COCCIA, *La vida sensible*, cit., p. 25.

18 *Acerca del alma*, II, 7, 419a, 10-15.

19 *Acerca del alma*, II, 7, 419a, 15-20.

20 Véase especialmente el capítulo undécimo del segundo libro titulado “En que se estudia el tacto y se dedica una atención preferente a la cuestión de si el contacto con el objeto es inmediato o se realiza al través de un medio”.

filósofo entiende como “la facultad de recibir las formas sensibles sin la materia al modo en que la cera recibe la marca del anillo sin el hierro ni el oro: y es que recibe la marca de oro o de bronce pero no en tanto que es de oro o de bronce”²¹ –recordemos las palabras de Averroes: “todo lo que recibe algo, es necesario que esté despojado de la naturaleza de lo recibido”–. Tenemos, por tanto, identificadas las primeras nociones relativas a la percepción y a la existencia de un lugar intermedio que la posibilita, pero aún nos queda largo trecho para avanzar hacia la imaginación, verdadera potencia capaz de mover al acto a la presencia o, en palabras de Aristóteles, “aquello en virtud de lo cual solemos decir que se origina en nosotros una imagen”²².

Más adelante nos ocuparemos de la imaginación, pero antes será preciso seguir trabajando la idea de medio a la luz de las reflexiones de Coccia, quien sigue muy de cerca todo lo aportado por Aristóteles y sus comentaristas, especialmente Averroes. En su obra *La vida sensible*, publicada originalmente en el año 2010, condensa y desarrolla de manera coherente las investigaciones que, cinco años antes, habían visto la luz con el libro *Filosofía de la imaginación*. La “vida sensible” es para el filósofo italiano “el modo en que nos damos al mundo, la forma en la que somos *en el mundo* (...) y, a la vez, el medio en el que el mundo se hace cognoscible, factible y vivible para nosotros”²³. El objetivo no será realizar una *física* de cuanto nos rodea a partir de las sensaciones que obtenemos de los sentidos sino, en un ejercicio de inversión dialéctica, abordar una *física* de lo sensible: el foco se ubicará en el espacio intermedio en el que tanto los objetos como los sujetos no tienen otra existencia que la de una imagen. Esta vida sensible es, en el fondo, una herramienta intelectual extraordinaria para pensar el medio –el espacio indefinido que se abre entre el mirante y el objeto–, pues desplaza el acto de creación de la imagen desde el organismo humano hacia un entorno metafísico sumamente fértil desde un punto de vista epistemológico²⁴.

Veámos anteriormente cómo los objetos eran sensibles en acto, pero nuestros sentidos estaban siempre en potencia, pasivos, y tenían que ser afectados por aquéllos para moverse; por tanto, es fácil deducir que “las cosas no son de por sí

21 *Acerca del alma*, II, 12, 424a, 20-25.

22 *Acerca del alma*, III, 3, 428a, 1-5.

23 E. COCCIA, *La vida sensible*, cit., p. 10.

24 Se produce así un giro con respecto al esquema propuesto por Hans Belting en el que era el ser humano el “lugar” en el que se generaban las imágenes. Para el historiador del arte alemán, el ser humano actúa, de algún modo, como un medio viviente para éstas. Con ello, se confunden en ocasiones el cuerpo con el medio, generando problemas conceptuales poco operativos. Véase: H. BELTING, *Antropología de la imagen*, cit.

perceptibles. Necesitan devenir perceptibles”²⁵. El objeto debe devenir fenómeno para afectar a nuestros órganos de percepción, por lo que esta premisa nos obliga a plantearnos la existencia de un espacio, un lugar intermedio, en el que el objeto se hace imagen y el sujeto puede, ahora sí, percibirlo. Las imágenes serán, de este modo, de naturaleza diferente al objeto y sólo podrán devenir sensibles en ese lugar medial al que nos referimos. La percepción no se producirá de forma inmediata –recordemos el ejemplo de Aristóteles en el que subrayaba que no es posible ver algo haciéndolo colisionar con el ojo–, sino que precisará de un medio en el que el objeto podrá hacerse imagen.



FIG. 1.1 CARICATURA DE HONORÉ DAUMIER, PUBLICADA EN LA SERIE SCÈNES D'ATELIERS. Litografía, 29 de marzo de 1849.

La metáfora del espejo se convierte en un útil recurso para explicar y desarrollar mejor el argumento que nos ocupa. En la siguiente ilustración del genial caricaturista francés Honoré Daumier, titulada “Un français paint per lui-même” (Fig. 1.1), vemos a

²⁵ E. COCCIA, *La vida sensible*, cit., p. 10.

un esforzado pintor frente al espejo intentando hacerse un autorretrato (ilustración). Podemos imaginar que, ante la frustración que le genera no poder capturar esa imagen esquiva que tiene como modelo, el resultado no es otro que el retrato de un hombre furioso. El pintor deviene sensible en el espejo, creando así una imagen ideal que no tiene ni cuerpo ni conciencia, pero que es perfectamente cognoscible, dado que es capaz de copiar su reflejo en el lienzo. La apariencia del pintor, su imagen, existe fuera de él, fuera de su cuerpo, por lo que “podemos concluir que la imagen (lo sensible) no es sino la existencia de algo fuera de su propio lugar”²⁶.

Si la imagen existe sólo en el exterior, en un espacio medial, como ocurre con el espejo, ¿cuál es su naturaleza?, ¿cómo existe la imagen dentro del medio? o, mejor aún, “¿cuál es el ser-en-el-mundo definido por un espejo?”²⁷ Ninguna característica física del espejo (peso, volumen, densidad, etc.) se ve afectada por la existencia en él de una imagen. Además, ésta existe ahí aunque nuestros órganos sensoriales no la perciban. Como objeto sensible que es, está siempre en acto a la espera de afectar a los sentidos, pero su existencia no depende de ellos. El ejemplo permite comprender que la imagen entendida de este modo es una expresión particular del ser que posee unas características muy singulares. Su naturaleza difiere por completo del objeto del cual emana y su existencia depende de un medio en el que devenir fenómeno –no depende, pues, de un sujeto receptor para existir–.

Forzando el argumento, la citada metáfora especular nos posibilita nuevas reflexiones a propósito de la presencia. Ésta se adhiere al objeto del mismo modo que lo hace el reflejo en el espejo, pues la naturaleza y las propiedades del objeto no cambian en absoluto. Sin embargo, hay una diferencia sustancial: la presencia depende del sujeto receptor; existe en función de éste. Estaríamos hablando de un medio condicionado, no puro, que posibilitaría una recepción en el sujeto igualmente condicionada. La clave sería, por tanto, cuál es la naturaleza de dicho condicionamiento –social, personal, externa...–. Podemos admitir que la percepción, en términos teóricos, es pasiva, en potencia –del modo argumentado por Aristóteles–, y que las cosas devienen fenómenos sin la intervención del sujeto; sin embargo, si el medio se halla condicionado introduciría un elemento de distorsión dentro del proceso perceptivo. Una máscara mortuoria de un ser conocido o un ídolo de una religión animista, por ejemplo, contienen una presencia que condiciona el medio y depende necesariamente de la actitud y posicionamiento de quien la contempla (además de

²⁶ *Ibid.*, p. 27.

²⁷ *Ibid.*, p. 33.

otros posibles condicionantes como el entorno, un proceso ritual, etc.). Se podría decir que las presencias buscan al receptor.

Intentando caracterizar el ser de las imágenes, Averroes decía que es “algo intermedio entre el ser de las cosas y el de las almas, entre los cuerpos y el espíritu”. Las imágenes son necesarias porque son el único elemento “que permite a la naturaleza pasar del dominio espiritual al corpóreo, y viceversa. Lo espiritual, para poder aferrar lo corpóreo, necesita de un término medio”²⁸. Apoyándonos en este razonamiento, podemos pensar que también la presencia necesita de un “término medio”, de un espacio –el aire del que hablaba Aristóteles– pero en este caso, el lugar precisaría de una ambientación que catalice el efecto en el receptor.

Con el propósito de pensar cómo puede ser ese espacio o ambientación, ese medio condicionado en el que se aloja la presencia para modular la percepción, del mismo modo que el espejo nos sirvió para pensar el medio, la fotografía puede servirnos esta vez de apoyo para avanzar en su caracterización. En la pequeña historia de la fotografía que elabora Benjamin en 1931, emplea al principio de la misma el término “aura”, de un modo (aparentemente) diferente a como lo hará después, para referirse a las ambientaciones naturales que tenían las primeras fotografías: “Había en torno a ellos un aura, un *medium* que daba seguridad y plenitud a la mirada que lo penetraba”²⁹. Esa mirada que atraviesa el “*medium*” donde toma forma la imagen contiene unos sugerentes e inesperados ecos de lo que venimos desarrollando. Forzando ligeramente el argumento, pareciera como si las primeras fotografías, en las que la exposición podía prolongarse varios minutos, lograran capturar el halo, la huella, del medio que separa al sujeto de la cámara; como si, realmente, la cámara fotografiara la *imagen medial* (la vida sensible) del individuo, su reflejo vaporoso, y no su materialidad inmediata. Las cámaras fotográficas funcionarían así como el propio órgano visual, que precisa de un medio que posibilite la percepción y, por tanto, el aura no sería otra cosa que dicho medio cargado de presencia. No en vano, Benjamin explicará unas líneas más adelante que el aura es “una trama particular de espacio y tiempo: irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar”³⁰. Si algo es el medio, la vida sensible, es precisamente “una trama particular de espacio y tiempo”. Más adelante volveremos con mayor detenimiento a la cuestión del aura, pero nos parecía pertinente adelantar algunas reflexiones que, creemos,

28 Citado en: *Ibid.*, p. 39.

29 W. BENJAMIN, “Pequeña historia de la fotografía”, cit., p. 72.

30 *Ibid.*, p. 75.

aportan una mirada distinta a un tema tantas veces abordado y, sobre todo, nos abre el análisis hacia caminos nuevos y originales para pensar la presencia, el medio y la imagen.

Una vez introducida la noción de presencia, y dado que incorpora un elemento de subjetividad ineludible, debemos pensar ahora el medio con relación al individuo. Nos adentramos así en el espacio del cuerpo, donde tiene lugar el acto sensible y donde se elabora la imaginación, proceso que no requiere, como ya apuntaba Aristóteles, del concurso de los sentidos: “incluso con los ojos cerrados aparecen visiones”³¹. Averroes desarrolla más extensamente las reflexiones aportadas por el filósofo griego, entendiendo que la imaginación es una facultad conectada con lo sensible, pero que por sus características requiere de un tratamiento diferenciado. Aunque no es nuestro propósito entrar en los pormenores de la teoría del conocimiento en estos filósofos, sobre lo cual contamos con importantes aportaciones³², nos parece importante aludir a ello pues marcan la base sobre la que se apoyarán buena parte de las investigaciones posteriores, aunque no siempre se reconozca. De hecho, resulta cuanto menos curioso que Castoriadis, quien tanto ha aportado al estudio de la imaginación, considere que, después de Aristóteles, haya que “esperar a Kant (y luego a Fichte) para que la cuestión de la imaginación sea de nuevo planteada y renovada”³³, olvidando así los valiosos comentarios de Averroes y tantos otros comentaristas medievales y renacentistas.

La imaginación, entendida en términos muy generales como la facultad del individuo para producir un conocimiento autónomo a partir de las experiencias sensibles tanto inmediatas como pasadas, pues la imaginación permite también construir imágenes sin la intervención directa de los sentidos (como ocurre en el sueño), traslada la pregunta de la percepción –y con ello de la percepción de la presencia– al cuerpo. No nos interesa ahora el cuerpo estrictamente sensible, material, orgánico, sino el cuerpo de la imaginación. Si el espejo constituía una metáfora perfecta para pensar el medio, los sueños nos aportan en este caso el suelo metafórico ideal a partir del cual pensar el cuerpo. “En el fondo más secreto de nuestra alma no encontramos

31 *Acerca del alma*, III, 3, 428a, 15-16.

32 La introducción de Gómez Morales al *Epítome de anima* es de gran utilidad y desarrolla de manera ampliada la cuestión de la imaginación y la fantasía en Averroes. Véase: S. GÓMEZ NOGALES; AVERROES, “Introducción”, en *Epítome de anima*, Instituto «Miguel Asín»: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid, 1985, p. 23 y sig. Indudablemente, no podemos dejar de lado la fundamental aportación de Coccia a propósito de la imaginación en Averroes y en la filosofía aristotélica: E. COCCIA, *Filosofía de la imaginación*, cit.

33 C. CASTORIADIS, *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*, Gedisa, Barcelona, 2005, p. 151.

un rostro preciso o un cuerpo definido, sino el espíritu móvil que las imágenes de vez en vez esbozan. Soñar, de hecho, quiere decir sobre todo imaginar, pero la imagen aquí no es un simple objeto psíquico, sino casi la materia o la vida de la cual todo está hecho y se alimenta; nosotros mismos no tenemos otro cuerpo que aquél que es definido por lo que imaginamos”³⁴.

La imaginación, las imágenes de los sueños, no dependen de los órganos de los sentidos, aunque sí que tienen su fundamento último en una experiencia sensible previa que después se transforma y se diluye bajo las inasibles leyes de lo onírico. Sinesio de Cirene (s. IV d. C.), en su interesantísimo tratado *Sobre los sueños*, explicaba que, “aun estando inactivas las partes orgánicas del cuerpo”, “vemos los colores, oímos los ruidos y recibimos una impresión, de lo más hiriente, del tacto”³⁵. De ello se deduce la existencia, en términos teóricos, de un cuerpo menor –o “espíritu fantástico”, según Sinesio– que se fundamenta enteramente en lo sensible. Aunque la percepción de la presencia, que es a fin de cuentas lo que nos interesa, no se produce durante el sueño sino durante la vigilia, presenta ciertas similitudes sobre las que merece la pena ahondar. No existen sentidos (la visión, el tacto, etc.) que capten su naturaleza y en todo momento necesitamos de la imaginación para que pueda construirse esa imagen preñada de significados, por lo que debemos deducir la existencia de un cuerpo sensible modelado por la imaginación y que actúe también durante la vigilia.

Ortega y Gasset fue tal vez uno de los primeros en identificar y teorizar ese “intracuerpo” –tal y como él lo denominó–, a partir de las investigaciones sobre la intimidad pues, de hecho, concebía ésta como una forma particular de corporeidad³⁶. Para Ortega, el intracuerpo es concebido como “una imagen interna de nuestro cuerpo que arrastramos siempre con nosotros” y el “marco dentro del cual todo nos aparece”³⁷. Pero con anterioridad a las investigaciones del filósofo español, se había desarrollado, con una extensa tradición filosófica y literaria a sus espaldas, un tópico que guarda una vinculación muy estrecha con las ideas que venimos abordando: el ojo del alma. El alma o el intracuerpo son nociones que nos acercan a ese modo de percibir aquello que va más allá del mero hecho de ver, oír, tocar, etc. y que requiere de la intervención de la imaginación, y que, bajo formulaciones

34 E. COCCIA, *La vida sensible*, cit., p. 86.

35 *Sobre los sueños*, 134c, tomado de la edición: S. DE CIRENE, *Himnos. Tratados*, Editorial Gredos, Madrid, 1993, p. 260.

36 Así lo señala Coccia, para quien la noción de “intracuerpo” orteguiano supone el arranque de toda una nueva física de los cuerpos. E. COCCIA, *La vida sensible*, cit., pp. 89-91.

37 N. ORRINGER, *La Filosofía de la corporalidad En Ortega y Gasset*, vol. 11, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1999, p. 23.

como el tópico del ojo del alma, nos demuestran que su búsqueda ha preocupado desde, al menos, la filosofía griega. Si hacemos un breve repaso a algunos de los momentos en los que más ha destacado su uso, podremos ir reconociendo sus nexos con la percepción de la presencia.

En la *República* de Platón aparece la citada expresión en un diálogo que están manteniendo Sócrates y Glaucón a propósito del poder de la dialéctica como método para aprehender qué es cada cosa. Mientras que las demás artes se mueven en un terreno incierto y poco fiable, para Sócrates la dialéctica es el único método “que marcha, cancelando los supuestos, hasta el principio mismo, a fin de consolidarse allí”³⁸. Inmediatamente después, apunta que es este método el que “empuja al ojo del alma, cuando está sumergido realmente en el fango de la ignorancia, y lo eleva a las alturas”³⁹. Es decir, que el conocimiento profundo, espiritual, de las cosas –las ideas– sólo se obtiene mediante la contemplación a través del ojo del alma debidamente entrenado y espoleado mediante la dialéctica. Para Platón, el órgano visual está atado a lo terrenal, siempre brumoso y lleno de tinieblas, y necesitará de un trabajo profundo en las artes dialécticas para acceder a la luminosidad y contemplar el Bien a través del ojo del alma.

San Agustín recoge buena parte de esta tradición en sus *Confesiones* y él mismo señala que llegaron a sus manos “algunos libros de los platónicos, traducidos del griego al latín”⁴⁰, a partir de los cuales fue configurando su pensamiento crítico. Es entonces cuando distingue el ojo físico del ojo del alma:

Guiado por ti entré en el interior de mi alma y esto fue posible porque *te hiciste mi ayuda*. Entré y con el ojo, sea cual fuere, de mi alma vi la luz inmutable que proyectaba sus rayos sobre el ojo mismo de mi alma y sobre mi mente. No era la luz ordinaria del día que puede captar el ojo de cualquier ser vivo de carne y sangre, ni otra luz de su misma especie, aunque mayor. Era como si la luz del día brillara mucho más intensamente y llenase todo el espacio de un inmenso resplandor. Lo que yo veía era algo completamente diferente de cualquier luz⁴¹.

El obispo de Hipona accede guiado por Dios a un estadio de percepción que traspasa las posibilidades de la percepción sensible y que sólo puede ser explicada mediante la participación de un órgano de naturaleza diferente: el ojo del alma. La

38 *República*, 533d, tomado de la edición: PLATÓN, *Diálogos IV: República*, Editorial Gredos, Barcelona, 2006, p. 371.

39 *República*, 533d.

40 *Confesiones*, VII, 9, tomado de la edición: SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, Alianza Editorial, Madrid, 2007, p. 168.

41 *Confesiones*, VII, 10.

luz que éste capta no es una luz terrenal, aunque el conocimiento de la misma sí que parece llevarse a cabo mediante el intelecto consciente y en estado de vigilia. Aunque normalmente la percepción suele resumirse en lo visual, arrastrando la jerarquía de los sentidos instaurada por los filósofos griegos, también el alma puede tener otros sentidos como el oído, tal y como sugiere el propio San Agustín recurriendo a otra metáfora: “Oí tu voz como se oyen las voces que hablan al corazón”⁴².

Indudablemente, la influencia de estos dos colosos del pensamiento, además de otros muchos como Cicerón, Filón de Alejandría, Orígenes, Ovidio, etc., hizo que el tópico de los ojos del alma se instaurase en las producciones intelectuales posteriores con un éxito extraordinario. La Edad Media dio buena cuenta de ello ampliando el abanico metafórico a expresiones cercanas, incorporando así nuevos matices: *oculus spiritalis*, *oculus cogitationis*, *oculus animi*, *oculus intellectus*, *oculus cordis*, *oculus animae*, etc⁴³. Tiempo después, grandes pensadores y místicos, como San Juan de la Cruz o Santa Teresa, continuaron empleando esta expresión para referirse a las visiones y experiencias divinas, y su curso continuó en Kierkegaard o Baudelaire; pero será quizá Gracián quien la trabaje de manera más intensa. En su obra *El Criticón*, que podría calificarse como una *física* de época barroca, las desventuras de Andrenio le permiten a su autor abordar la percepción sensorial y, lo que es más importante, distinguir entre ver, mirar y contemplar⁴⁴. El ojo del alma, en una existencia no contaminada, permitiría acceder a una experiencia mística de la naturaleza, pero el mundo al que está ligado el ser humano sólo posibilita que, cuando se logra esa ansiada apertura, se advierta un profundo desengaño. Esta fascinante metáfora, sobre la cual apenas hemos podido aportar unas pinceladas, demuestra que, desde el comienzo mismo de los estudios sobre la percepción de cuanto nos rodea, ha existido la preocupación por analizar aquello que encierra y envuelve a los objetos percibidos y que sólo se puede advertir mediante el concurso de la imaginación y una percepción, de algún modo, extrasensorial.

Para hacer operativas las reflexiones llevadas a cabo hasta el momento y no convertir nuestro análisis en un laberinto verbal de escasa utilidad, intentaremos concretar y resumir brevemente el esquema perceptivo que hemos desarrollado. Dicho

42 *Confesiones*, VII, 10.

43 Para una aproximación al empleo de esta metáfora, véase: D. JANIK, “El «ojo del alma»: la función gnoseológica, religiosa, moral y estética de una metáfora tópica. Consideraciones inspiradas en Baltasar Gracián.”, *Revista de Filosofía*, vol. 25, 2001.

44 *Ibid.*, p. 120.

esquema, como puede verse en la ilustración (fig. 1.2), estaría compuesto, en primer lugar, por el objeto material (sensible); a continuación, tenemos el medio en el que éste se hace imagen; posteriormente, la presencia que altera y condiciona las propiedades del medio; y, por último, el sujeto receptor en quien tiene lugar el acto perceptivo con el concurso de la imaginación. A pesar de los esfuerzos de teorización que están detrás de esta propuesta o marco de trabajo, muchas veces, y como bien podemos observar a partir del habla popular, el término “imagen” suele acabar neutralizando todo lo anterior convirtiéndose en un gran paraguas en el que todo cabe. Nosotros mismos, por hacer legible y comprensible la investigación, recurriremos a esta u otra palabra comodín, pero no podemos olvidar el marco teórico desde el cual proceden y, sobre todo, desde el cual nosotros las contemplamos.

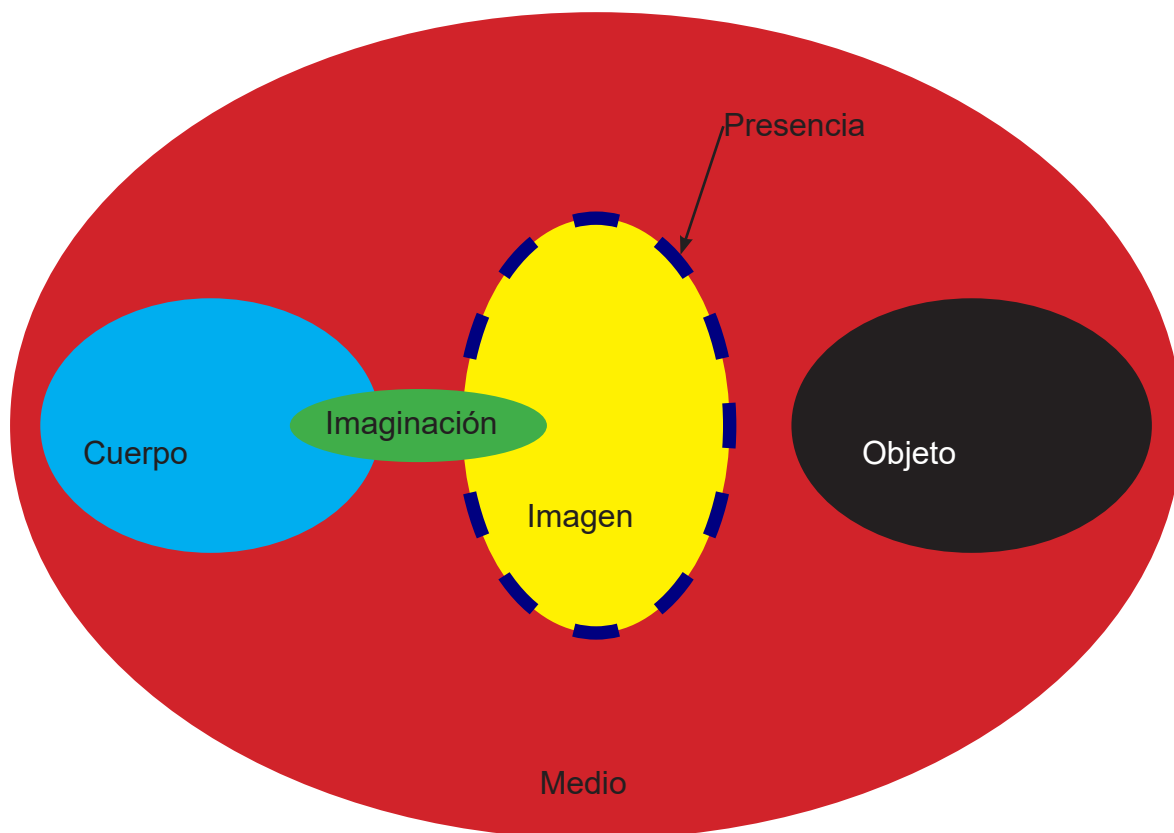


FIG. 1.2. PROPUESTA DE ESQUEMA PERCEPTIVO.

*

Las máscaras mortuorias muestran la efigie de un sujeto desaparecido, ausente, pero sus usos a menudo revelan una creencia (ancestral) en la capacidad que poseen de activar una presencia. Podrían ser muchos los mecanismos que posibilitan tal escenario perceptivo y, a su vez, muchas las teorías a partir de las cuales abordarlos. En los párrafos inmediatamente anteriores, hemos buscado desarrollar una aproximación teórica a las principales nociones que rodean a las imágenes que nos sirviera de base sobre la cual fundamentar nuestra investigación. Los términos empleados seguían una tradición, de raíz aristotélica, que sin duda podrá complementarse con otras miradas provenientes de marcos de trabajo diferentes. En este sentido, nos parece relevante apuntar algunas ideas sobre la noción de virtualidad, fundamentalmente en Deleuze, cuyo propósito argumental comparte en buena medida nuestros objetivos tal y como los hemos presentado. Potencia y virtualidad serán, pues, dos vectores claves para continuar ahondando en el medio y en las imágenes y en la presencia.

Cuando vemos una máscara mortuoria sabemos que no estamos viendo al sujeto presente, pero podemos distinguir y comprender su presencia. En otro magnífico pasaje de Aristóteles⁴⁵, el filósofo explica a propósito de la vista que, cuando estamos en tinieblas y la vista está en potencia⁴⁶, podemos en cambio distinguir el sentido de la visión porque éste “existe tanto como potencia de ver cuanto como potencia de no-ver”⁴⁷. De igual modo, aunque en la máscara el sujeto está en potencia de ser, podemos percibir su presencia. Aquí se encuentra el valor fundamental de las imágenes: en su potencia de ser reside una privación que la convierte en no-ser, pero en este juego dialéctico podemos distinguir el ser (la presencia) aunque nunca se torne acto.

Para Deleuze, la idea de potencia tiene una vinculación clara con lo virtual, pero presenta asimismo ciertas diferencias con lo expuesto anteriormente. Será fundamentalmente a partir de *Diferencia y repetición*⁴⁸ cuando Deleuze complete un nuevo paso en el estudio de los aspectos relativos a la virtualidad. En su propuesta, no es lo real lo que se contrapone a lo virtual, sino lo actual, pues tanto lo actual como

45 Aristóteles, *De Anima*, 425b 17-25.

46 Potencia en griego (*dýnamis*) significa también posibilidad, pero, de igual modo, esta facultad significa privación. G. AGAMBEN, *La potencia del pensamiento*, cit., p. 354.

47 *Ibid.*, p. 359.

48 G. DELEUZE, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2002.

sus virtuales son siempre reales y complementarios. Para Deleuze, “el objeto virtual es un objeto *parcial*, no por el simple hecho de carecer de una parte que permanece en lo real, sino en sí mismo y por sí mismo, porque se escinde, se desdobra en dos partes virtuales, una de las cuales, siempre, falta a la otra. En una palabra, lo virtual no está sometido al carácter global que afecta los objetos reales. Es no sólo por su origen, sino en su naturaleza propia, jirón, fragmento, despojo”⁴⁹.

En una edición ampliada de los *Diálogos* de Deleuze con Claire Parnet, se recoge un texto hasta entonces inédito titulado *Lo actual y lo virtual*⁵⁰. En él su autor explica que “no hay objeto puramente actual [pues] todo actual se rodea de círculos de virtualidades siempre renovados [y además] las imágenes virtuales no se pueden separar del objeto actual ni éste de aquéllas”⁵¹. Recurriendo a Bergson, Deleuze comenta que “el objeto real [actual] se refleja en una imagen en espejo como objeto virtual que, por su lado y simultáneamente, envuelve o refleja a lo real: hay ‘coalescencia’ entre ambos”⁵². El binomio actual/virtual actúa como una “imagen de dos caras” donde lo actual *refleja* una serie de virtuales que, por su parte, pueden cobrar vida y convertirse en actuales, sin perjuicio de que en cualquier momento vuelvan a desandar el camino (como en un círculo cerrado). Además, lo virtual convertido en actual puede a su vez generar nuevos virtuales describiendo así una configuración de círculos concéntricos. Toda imagen actual posee elementos virtuales que la envuelven, generando, según los casos, tensiones e incluso rupturas. Vemos cómo Deleuze está reflexionando sobre cuestiones cercanas a las indagaciones de Coccia sobre la vida sensible –lo real y lo actual; el objeto y la imagen–, pero cada uno parte de tradiciones diferentes y la terminología que emplean también difiere notablemente.

Una fotografía, un objeto reflejado en el espejo o una máscara por contacto pueden de este modo hacerse presentes, independizarse y pasar de su primera condición de virtualidad a una nueva de tipo actual –recordemos lo comentado unas líneas más arriba a propósito de la potencia de ser y no-ser–. De nuevo, es el espejo el ejemplo al que recurren tanto Deleuze como Belting para poder avanzar en sus reflexiones. Para el historiador del arte alemán, “el espejo fue inventado con el propósito de ver cuerpos donde no hay cuerpo alguno”⁵³, constituyéndose como uno

49 *Ibid.*, p. 160.

50 Se trata de un anexo expuesto como capítulo V. G. DELEUZE; C. PARNET, *Dialogues*, 2, Flammarion, 2008, pp. 179-185.

51 *Ibid.*, pp. 179-180.

52 G. DELEUZE, *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, Editorial Paidós, Barcelona, 2001, p. 98.

53 H. BELTING, *Antropología de la imagen*, cit., p. 31.

de los medios portadores por excelencia aunque, paradójicamente, de naturaleza incorpórea. A pesar de esta limitación material, percibimos el reflejo como una imagen corporal a la que no dudamos en conceder una existencia propia. Para Deleuze, en el espejo la imagen virtual también se torna actual convirtiendo al referente en virtual:

Los espejos sesgados, los espejos cóncavos y convexos, los espejos venecianos son inseparables de un circuito, como puede verse en toda obra de Ophuls, y en Losey, sobre todo *Eva* y *El sirviente*. Este circuito es a su vez un intercambio: la imagen en espejo es virtual respecto del personaje actual que el espejo capta, pero es actual en el espejo, que ya no deja al personaje más que una simple virtualidad y lo expulsa fuera de campo. (...) Cuando las imágenes virtuales proliferan, su conjunto absorbe toda la actualidad del personaje, al mismo tiempo que el personaje ya no es más que una virtualidad entre las otras. (...) Distintos pero indiscernibles: así son lo actual y lo virtual que no cesan de intercambiarse⁵⁴.

En una primera instancia, la persona que se refleja en el espejo es actual mientras que la imagen reflejada sería virtual. Pero, atendiendo a la naturaleza coalescente de este binomio, tendríamos una segunda instancia en la que el reflejo se volvería actual mientras que el personaje quedaría en el plano de lo virtual. A partir de este esquema podríamos vernos tentados a asimilar la idea de lo actual como presencia (imagen presente) y lo virtual como ausencia, pero es preciso recordar las cautelas con las que ha de manejarse tal conexión. Como explica Barroso Ramos a propósito de Bergson, “en lo virtual hay una precipitación de presencia porque está a un paso de actualizarse: lo virtual es presencia en espera de hacerse cuerpo”⁵⁵, pero para que dicha presencia sea efectiva requiere de un mirante que la active. Incorporando un concepto derridiano, lo virtual lograría así una presencia “aplazada, diferida en el tiempo”⁵⁶.

Vemos con todo ello cómo han sido numerosos los intentos por pensar cuestiones que rodean el incómodo concepto de presencia, cada cual con sus herramientas y partiendo de tradiciones diferentes. Creemos que con lo desarrollado hasta aquí contamos con unos recursos mínimos con los que abordar la investigación. Pero, antes de entrar a trabajar con casos concretos, nos quedan algunos puntos —el aura, la experiencia o la semejanza— en los que merece la pena detenerse para afianzar mejor toda esta constelación de saberes.

54 G. DELEUZE, *La imagen-tiempo*, cit., pp. 99-100.

55 M. BARROSO RAMOS, “Bergson y la filosofía de lo virtual”, *Studium: Revista de humanidades*, 10, 2004, p. 8.

56 “(...) la *différance* virtual que pone en juego Bergson es algo más. Lo virtual no espera a hacerse presente a sí, sino que su diferir es diferencia en el tiempo, en el espacio y además diferencia de naturaleza respecto de lo actual en que se materializa. No se trata solamente de diferir en el tiempo el modo de hacerse presente, sino que además se difiere de sí mismo de una manera radical, como diferencia de naturaleza.” *Ibid.*, 8, nota 2.

1.1.2- La imagen aurática

Lo analizado en el punto anterior nos ha permitido comprender mejor cómo funciona el proceso perceptivo y el modo en el que dialogan los elementos que en él interfieren. Pero, como ya habíamos avanzado, lo que nos interesa es saber qué hace que ciertas experiencias perceptivas provoquen que una obra adquiera una dimensión que excede a aquello que se deduce de su mera materialidad. ¿Cuáles son los mecanismos que logran ese paso, esa conversión del *vestigium* en *gratia*⁵⁷? Para reflexionar acerca de estas experiencias con la imagen, nos serviremos de las indagaciones que alrededor del concepto de “aura” llevó a cabo Walter Benjamin en la primera mitad del siglo XX⁵⁸. Sin embargo, nuestro propósito no será abordar una crítica (más) del mismo, sino (re)pensarlo y actualizarlo como concepto o herramienta apropiada al caso de estudio. La búsqueda del aura viajará paralela a la búsqueda de la presencia, como ya hemos tenido ocasión de sugerir en el apartado anterior.

La máscara mortuoria como imagen nace de una experiencia medial y adquiere una existencia plena en el cuerpo del sujeto gracias a la interacción de la imaginación. Esta idea debe ponerse en relación con el tiempo, ya que “el cambio en la experiencia de la imagen expresa también un cambio en la experiencia del cuerpo, por lo que la historia cultural de la imagen se refleja también en una análoga historia cultural del cuerpo”⁵⁹. Es decir, cada época permite procesar una experiencia diferente; una experiencia que ha de ser considerada no como algo subjetivo, sino como un proceso compartido y social.

57 G. DIDI-HUBERMAN, *Falenas*, cit., p. 210.

58 El concepto de aura aparece en varios de los textos benjaminianos haciendo referencia a temas aparentemente distantes. Lo más cercano a una definición del aura realizada por el propio Benjamin lo encontramos en la obra ya citada “Pequeña historia de la fotografía” (1931): “¿Pero qué es propiamente el aura? Una trama muy particular de espacio y tiempo: irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar. Seguir con toda calma el horizonte, en un mediodía de verano, la línea de una cordillera o una rama que arroja su sombra sobre quien la contempla hasta que el instante o la hora participan de su aparición, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama”. W. BENJAMIN, “Pequeña historia de la fotografía”, cit., p. 75. Una frase muy similar puede encontrarse en la primera redacción del texto *La obra de arte...*: “¿Qué es el aura propiamente hablando? Una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irreplicable de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse.” Véase: W. BENJAMIN, *Obras*, vol. 1, Abada, Madrid, 2006, p. 16. Curiosamente, esta frase en concreto se eliminará en las posteriores ediciones del citado texto. También el artículo dedicado a Baudelaire contiene multitud de referencias a este concepto: “la experiencia del aura reposa por lo tanto sobre la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. (...) Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar”. W. BENJAMIN, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, Madrid, 1991 (Iluminaciones IV), p. 70.

59 H. BELTING, *Antropología de la imagen*, cit., p. 30.

El propio Benjamin advirtió en plena crisis de entreguerras que se encontraba en juego el desvanecimiento de una categoría general de la experiencia, y trató de avanzar en diversos escritos las repercusiones éticas que conllevaría esta profunda transformación⁶⁰. Nos referimos a “Experiencia y pobreza” y “El narrador”, dos textos en los que, a pesar del tono diferenciado que presentan, desarrollan un mismo argumento: la pérdida de la capacidad de intercambiar experiencias⁶¹. Esa incapacidad para el intercambio, para la comunicación de las experiencias (*Erfahrung*) genera a su vez una tensión que se dirige hacia el surgimiento de una nueva concepción de barbarie. Con todo, lo que en definitiva se pone en juego, según Benjamin, es la crisis de un modelo de experiencia para abrirse, entre las tinieblas, hacia una nueva fase de transformación de la misma.

Giorgio Agamben en su libro *Infancia e historia* defiende desde la primera página que, “en la actualidad, cualquier discurso sobre la experiencia debe partir de la constatación de que ya no es algo realizable”⁶². El autor sitúa dicha afirmación en el contexto de un ser humano contemporáneo y bajo una noción de experiencia particular; “no se necesita en absoluto de una catástrofe y (...) para ello basta perfectamente con la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad”⁶³. Nada de lo que acontece en esta vida “oprimida por lo cotidiano” puede “traducirse” en experiencia, lo que a la postre convierte la existencia, según Agamben, en algo insoportable. Sin embargo, en otros momentos históricos, fue precisamente lo cotidiano lo que constituía la “materia prima de la experiencia”: “Cada acontecimiento, en tanto que común e insignificante, se volvía así la partícula de impureza en torno a la cual la experiencia condensaba, como una perla, su propia autoridad”⁶⁴. En todo caso, aunque el filósofo italiano se muestre tan aparentemente rígido en su defensa de la pérdida de la experiencia en nuestro tiempo, al igual que Benjamin, señala la puerta que nos dirigirá hacia la transformación de una “experiencia futura” que aún no podemos advertir.

Aunque hoy día parece que buena parte de la humanidad se “niega a adquirir una experiencia” cuando se encuentra frente a una obra de arte o un paisaje maravilloso y prefiere “que la experiencia sea capturada por la máquina de fotos”⁶⁵, no debe-

60 D. COSTELLO, “Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy”, en Alejandra Uslenghi (ed.) *Walter Benjamin: culturas de la imagen*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010, p. 100.

61 Para una aproximación contextualizada a estos textos, véase: J. CASALS, “Walter Benjamin: crisis y transformación de la experiencia”, *Viento Sur*, vol. 142, 2015; J. CASALS, *Constelación de pasaje. Imagen, experiencia, locura*, cit., p. 969 y sig.

62 G. AGAMBEN, *Infancia e historia*, cit., p. 8.

63 *Ibid.*

64 *Ibid.*, p. 9.

65 *Ibid.*, p. 10.

mos olvidar que la experiencia en la que ahora nos interesa ahondar es aquella que no se traduce en una simple vivencia, sino que se transmite y que genera una forma de autoridad. Aunque escapa de nuestro objeto de estudio, tal vez aún estemos demasiado conmovidos por la irrupción de los nuevos medios y no seamos capaces de advertir los mecanismos de transmisión de experiencias que éstos proponen. También es cierto que los museos, así como muchos centros turísticos, han sustituido el poder de experiencia aurática que contenían ciertas obras y monumentos por una especie de simulacro desvaído⁶⁶, pero quizá sea precipitado elevarlo a una condición inherente a nuestro tiempo. Además, aunque la “pobreza de la experiencia” de la que hablaba Benjamin se ha acentuado hoy día, como sugiere Agamben, debido a una existencia cotidiana en la que nos vemos privados de experiencias y a lo sumo sentimos *shocks* aislados, todavía quedan espacios innegociables como los sueños, en los que pueden acontecer percepciones auráticas: “las cosas que veo [en los sueños] me ven como yo las veo”⁶⁷.

Llegados este punto se hace necesaria una rápida aclaración sobre el propio término de experiencia que, según Hans-Georg Gadamer, es “uno de los [conceptos] más oscuros que tenemos”⁶⁸. En alemán existen dos variantes principales que han sido largamente discutidas: *Erfahrung* y *Erlebnis*. La primera, como explica Martin Jay, “sugiere una duración temporal con posibilidades narrativas, permitiendo la connotación de la acumulación histórica o tradicional de sabiduría. La segunda palabra [...] sugiere una inmediatez vital, una unidad primitiva que precede a la reflexión intelectual y a la diferenciación conceptual”⁶⁹. Benjamin subrayaba dicha diferenciación entre ambas formas de experiencia cuando hablaba del cine como un arte de masas que por su ritmo acelerado era más proclive a la vivencia (*Erlebnis*) que a la experiencia (*Erfahrung*)⁷⁰. Si hablamos, como venimos haciéndolo, de la experiencia del espectador ante la imagen, parecería que la noción que más se ajusta sería la de *Erlebnis*; sin embargo, y siguiendo para ello una vez más las ideas del filósofo alemán a propósito del aura, comprobaremos que la experiencia en este sentido se ajusta más a la idea de *Erfahrung*, basada en la continuidad, el desarrollo histórico y la tradición:

66 B. LATOUR, “The migration of the aura or how to explore the original through its facsimiles”, en *Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, University of Chicago Press, Chicago, 2011.

67 Benjamin citando a Valéry en: W. BENJAMIN, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, cit., p. 71.

68 Citado en: M. JAY, “La crisis de la experiencia en la era pos-subjetiva”, *Prismas: revista de historia intelectual*, 6, 2002, p. 10.

69 *Ibid.*, p. 11.

70 J. CASALS, “Walter Benjamin: crisis y transformación de la experiencia”, cit., p. 100.

En efecto, la experiencia es un hecho de tradición, tanto en la vida privada como en la colectiva. La experiencia no consiste principalmente en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria⁷¹.

Por otra parte, es cierto que las reflexiones benjaminianas están profundamente atravesadas por unos procesos históricos y personales que le llevaron a teorizar la decadencia y el empobrecimiento de la experiencia. En el texto sobre el narrador, el filósofo alemán tomaba como ejemplo los acontecimientos bélicos recientes: “Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos”⁷². Dicha incapacidad para comunicar la experiencia subraya su naturaleza compartida: es en la transmisión donde adquiere sentido la experiencia y, por tanto, la ruptura de este canal –por lo extremo de la guerra– es lo que provocará su crisis. Sin embargo, esto no significa que con ello se liquide la experiencia de manera irrevocable. Como apunta Casals, “hay que hundirse en ese fondo para emerger de él: hay que experimentar la pérdida de experiencia para conocer otra posibilidad de experiencia”⁷³.

Pero la guerra, los desastres que provocaba en quienes la sufrieron en sus propias carnes, no era desde luego el único factor que motivaba el empobrecimiento de la experiencia. Los periódicos, la prensa, evitaban que el lector participase y se apropiase de las informaciones en forma de experiencia: “los principios de la información periodística (novedad, brevedad, inteligibilidad y, sobre todo, la falta de toda conexión entre las noticias aisladas) contribuyen a dicho defecto tanto como la compaginación y el estilo lingüístico”⁷⁴. La información, expresada de ese modo, queda fuera de la experiencia y, por tanto, no formará parte de la “tradición”. Como apuntaba Benjamin: “En la sustitución del antiguo relato por la información y de la información por la ‘sensación’ se refleja la atrofia progresiva de la experiencia”⁷⁵. Con este ejemplo se observa perfectamente la diferencia entre la vivencia (*Erlebnis*) y la experiencia (*Erfahrung*): la primera es de consumo rápido, cuantitativo, a golpes de efecto, imposibilitando la transmisión pausada; la segunda, en cambio, busca la comunicabilidad de la experiencia por medio de una narración encarnada

71 W. BENJAMIN, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, cit., p. 29.

72 W. BENJAMIN, “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, Madrid, 1991 (Iluminaciones IV), p. 112.

73 J. CASALS, *Constelación de pasaje. Imagen, experiencia, locura*, cit., p. 974.

74 W. BENJAMIN, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, cit., p. 31.

75 *Ibid.*

en la vida del relator. “Así en lo narrado queda el signo del narrador, como la huella de la mano del alfarero sobre la vasija de arcilla”⁷⁶.

Las imágenes que transmiten experiencia son, también, aquéllas en las que ha quedado impresa la huella de una situación dada y que, por su naturaleza ritual, pasan al marco de la tradición⁷⁷. Como explica Catherine Perret, el aura es un concepto dialéctico apropiado para la experiencia dialéctica, es la experiencia en sentido propio⁷⁸. La autora asocia el aura a la experiencia en tanto que *Erfahrung*. El aura no es un concepto cerrado, definible o susceptible de ser acotado y su apreciación siempre entraña dificultades por su componente social; es una cualidad que se asocia a los objetos y que entra de lleno en la cuestión de la percepción, mientras que la experiencia se sitúa en el ámbito de su comunicación y transmisión, en el contexto de una tradición que legitima su autoridad. Ambas instancias, por tanto, podrían comprenderse como las dos caras de una misma moneda –a pesar de que la idea de *Erfahrung* es más amplia que la de aura–.

Si tratamos de aplicar estas ideas para una mejor comprensión de la huella del rostro –esa última “trinchera” del aura–, entendemos la importancia de prestar atención a aquello que podríamos denominar experiencia aurática. La imagen provoca en quien la observa (o en quien participa de ella) una experiencia que depende de lo que Benjamin definía, a partir de las lecturas de Proust, como la *mémoire involontaire* [memoria involuntaria]. Por otro lado, estamos ante una experiencia que se inserta, *a priori*, dentro de una tradición determinada y que participa de un culto establecido⁷⁹. Este valor cultural asociado a la imagen genera, a su vez, toda una constelación de imágenes mentales que la envuelven, semantizando la experiencia aurática⁸⁰. Sin embargo, la repetición constante de esa misma práctica cultural por la fuerza de la tradición, a lo largo de sucesivas generaciones, puede hacer que su aura se vea “empobrecida” y, en definitiva, disminuida hasta casi su total anulación⁸¹. El aura, pues, se empobrecerá cuan-

76 *Ibid.*, p. 33.

77 Todo ello partiendo, como explica Didi-Huberman, del hecho de que Benjamin oponía el concepto de aura al de huella en su *Libro de los pasajes*. El propósito será, pues, “examinar qué puede ser una *auratización de la huella*”. G. DIDI-HUBERMAN, *Falenas*, cit., p. 211.

78 C. PERRET, *Walter Benjamin sans destin*, La Lettre volée, Bruselas, 2007, pp. 119-120.

79 Como recuerda Didi-Huberman, la idea de culto benjaminiano no tiene porqué asociarse a lo religioso o al ámbito de las creencias.

80 Para Didi-Huberman, “es el valor de ‘culto’ lo que daría al aura su verdadero *poder de experiencia*”. G. DIDI-HUBERMAN, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires, 2010, p. 97. Sin embargo, es importante advertir que el valor de culto no es una condición *sine qua non*, ya que una obra no adscrita a un culto establecido puede perfectamente generar en el espectador una experiencia aurática.

81 “Quitarle la envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo

do la experiencia entra en crisis, cuando su transmisión se vea definitivamente atrofiada.

Proust, en su monumental obra dedicada a la memoria (*À la recherche du temps perdu*), distinguía entre la *mémoire volontaire* y la *mémoire involontaire*, siendo esta última la más interesante, pues en buena medida está en manos del azar y de la relación del individuo con el entorno o con un objeto (como la célebre magdalena). La primera es subjetiva, pero la segunda Benjamin incorpora un elemento de interacción en el que las temporalidades se mezclan y se pliegan de forma inesperada. “Donde hay experiencia en el sentido propio del término, ciertos contenidos del pasado individual entran en conjunción en la memoria con elementos del pasado colectivo. Los cultos, con sus ceremonias, con sus fiestas, cumplían continuamente la fusión entre estos dos materiales de la memoria”⁸². Sin embargo, si nos situamos en una temporalidad fuera del alcance de la tradición asociada al objeto (fuera del alcance de su valor cultural inicial), nos encontramos ante una imagen aislada en la que nuestra memoria no conecta con su sentido, si se nos permite, “originario”, pero sí podría hacerlo con una experiencia propia absolutamente ajena a la tradición. Es en este momento cuando comprendemos que las imágenes no poseen una temporalidad concreta ni pertenecen tampoco a un tiempo histórico dado; sus múltiples temporalidades se suman, se solapan, se anulan y se agolpan sin posibilidad de comprensión racional, sin posibilidad de desentrañar su origen⁸³. Y a pesar de todo (aquí está la magnífica paradoja), estas imágenes pueden conservar todavía su aura, pueden generar nuevas experiencias. Tal vez resida aquí una de las mayores aportaciones de Benjamin: la identificación de una forma de experiencia y una fase de crisis de la misma que, en su seno, conserva la semilla de la que brotará una nueva forma de experiencia.

El aura no es un predicado aplicable estrictamente a los objetos, sino más bien a

sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible.” Cfr. W. BENJAMIN, “La obra de arte en la época de su reproducción técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, p. 25.

82 W. BENJAMIN, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, cit., p. 32.

83 La citada definición del aura como una “trama particular de espacio y tiempo” no fue desarrollada de forma concreta por el filósofo alemán y tan sólo podemos especular sobre su significado poniéndola en paralelo con sus ideas al respecto del tiempo. Benjamin sí que insiste varias veces en la idea del “aquí y ahora” de la obra de arte que se pierde en su reproducción, palabras que nos remiten igualmente al espacio y al tiempo. Pensamos que se refiere al presente de la obra, a su realidad hoy (aquí y ahora) que acumula toda una serie de pasados, pues como apunta, “en dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. También cuentan las alteraciones que haya padecido en su estructura física a lo largo del tiempo”, véase: W. BENJAMIN, “La obra de arte en la época de su reproducción técnica”, 20. Importa su presente, su presencia actual como testimonio único, irrepetible e irreproducible del pasado.

la estructura de percepción del observador, a la experiencia en él generada (que después podrá ser transmitida). Decía Benjamin que “si se definen las representaciones radicadas en la *mémoire involontaire*, que tienden a agruparse en torno a un objeto sensible, como el aura de ese objeto, el aura que rodea a un objeto sensible corresponde exactamente a la experiencia que se deposita como ejercicio en un objeto de uso”⁸⁴. Recordemos los argumentos que, en el apartado dedicado a las reflexiones sobre la imagen, el medio y el cuerpo, pudimos apuntar a propósito de las conexiones que surgían entre la idea de aura y presencia. Ambas nociones condicionan el medio –y con ello la percepción– para producir una imagen en sentido pleno (imagen aurática, imagen presente). En una línea próxima a nuestras investigaciones, Didi-Huberman añade que lo “aurático sería el objeto cuya aparición despliega, más allá de su propia visibilidad, lo que debemos denominar *imágenes*, sus imágenes en constelaciones o en nubes, que se nos imponen como otras tantas figuras asociadas que surgen, se acercan y se alejan para poetizar, labrar, *abrir* tanto su aspecto como su significación, para hacer de él una obra de lo inconsciente”⁸⁵. Las imágenes auráticas, por tanto, nos miran y nos convocan con su despliegue de *imágenes*; nos instan a “levantar los ojos”. “Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad mirar”⁸⁶.

1.1.3- Algunas consideraciones a propósito de la semejanza

*Antes, entonces, de hablar de “imagen” o de “retrato”, por ejemplo,
es imprescindible plantear la cuestión, histórica y crítica,
de las relaciones que conforman su misma existencia.
De estas relaciones, la más fundamental –la más evidente,
pero también la más impensada– es sin duda la relación de semejanza.*

Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 101.

Podría afirmarse que la semejanza ha sido uno de los principales hilos configuradores de la trama visual que opera en los siglos en los que nos venimos moviendo. Sin embargo, esta afirmación por sí misma nos dice muy poco, ya que los matices que la rodean son interminables y nos obligan a tantear el terreno con precaución.

84 W. BENJAMIN, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, cit., p. 67.

85 Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 95.

86 W. BENJAMIN, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, cit., p. 70.

La semejanza ha condicionado en buena medida toda la producción de objetos visuales desde que el ser humano tiene la capacidad de crearlos y su desarrollo en el tiempo ha dado lugar a todo tipo de procesos rituales y de significación. Parece, por tanto, que no es gratuita la expresión de *poder de la semejanza* aunque, como veremos, quizá resulte más acertado hablar del *poder de las semejanzas*.



FIG. 1.3 EXVOTOS DE CERA. ERMITA DE SAN TIRSO, DORNILLAS (CASTILLA Y LEÓN).

Uno de los ejemplos paradigmáticos de este poder lo encontramos en el uso de los exvotos (fig. 1.3). Éstos nos acompañan desde tiempos inmemoriales, ya que el gesto (votivo) que los anima es sumamente básico y, a la vez, de gran potencia simbólica. Como explica Didi-Huberman, “las imágenes votivas son orgánicas, vulgares y desagradables de contemplar, pero también abundantes y difusas. Atraviesan el tiempo. Las comparten civilizaciones muy diferentes entre sí. Ignoran la ruptura entre el paganismo y el cristianismo”⁸⁷. En definitiva, estas piezas han buscado siempre crear, por medio de la semejanza, una imagen que ejerza de “doble” de aquella parte física que se encuentra afectada y se desea sanar o, en su defecto,

⁸⁷ G. DIDI-HUBERMAN, *Exvoto*, cit., p. 11.

que ya ha sido sanada y se desea agradecer con su ofrenda a una determinada divinidad por su intercesión. Juan Sánchez Valdés de la Plata, en un texto de finales del siglo XVI, explica la utilización de estas piezas y sitúa su origen en la Antigüedad clásica:

Y de aquí parece que los Cristianos tomaron costumbre de ofrecer ciertas imagines de cera en los templos, y ciertas muñecas, cuando alguna parte del cuerpo está enferma, así como la mano, o el pie, o la teta, luego hacemos nuestros votos, y promesas a Dios, y a sus santos de llevarles su bulto hecho de cera: y cuando alcanzamos salud, ofrecemos aquella mano, o aquel pie, o aquella teta que teníamos enferma de cera. Y aún haya prevalecido tanto esta costumbre, que estas mismas muñecas, y figuras se han traspasado de los hombres a los otros animales, y así también las ponemos en los templos por el buey, o por la oveja, o por el caballo, como por las personas, o por parte enferma de ellas. Costumbre fue, según dice Catón en los libros que escribió de las cosas del campo, entre los romanos hacer votos, y promesas por la salud de los bueyes, y la manera de estas promesas, y sacrificios pone el dicho Catón en el mismo lugar, de los cual parece nosotros los Cristianos, imitamos en esto la religión de los antiguos.

De igual modo, en otras culturas antiguas se aprecia esta misma práctica, como ocurre con los conocidos exvotos ibéricos. Pero, como nos recuerda el pensador francés,

poco importa para nuestro propósito saber exactamente cuándo se originaron los rituales votivos: nos es suficiente constatar que las formas típicas del exvoto, por ejemplo las formas anatómicas, prácticamente no han evolucionado desde la Antigüedad griega, etrusca o romana hasta hoy día (ni en lo relativo a las dimensiones, a la elección de materiales, a las técnicas de fabricación, ni tampoco en lo que afecta al “estilo” de la figuración, que sería mejor calificar como una insensibilidad formal a toda afirmación de estilo) y aun las podemos contemplar en santuarios cristianos de Chipre, Baviera, Italia o de la Península Ibérica⁸⁸.

Las formas de las imágenes votivas se han mantenido constantes, ya que lo que importa de ellas es su semejanza con aquello que se desea sanar: una pierna, una mano, una cabeza, un pulmón, un corazón... En ellas predomina notablemente el uso de la cera, material estrechamente conectado con las máscaras mortuorias. Su plasticidad y capacidad de reproducción lo convierte en el material idóneo tanto para las máscaras faciales (realizadas tanto en vida como después de la muerte) como para los exvotos de todo tipo.

La cera, en tanto que material que acepta múltiples *plasticidades*, se presta perfectamente a todas las *labilidades* del síntoma que el objeto votivo trata mágicamente de devolver a su estado anterior, de sanar, de transfigurar. La cera aparece y desaparece, es decir, puede

88 *Ibid.*, pp. 13-14.

constantemente reaparecer bajo nuevas fijaciones orgánicas. Es polivalente, reproducible y metamórfica, igual que los *síntomas* que debe representar por una parte, y conjurar por otra⁸⁹.

Sin necesidad de ahondar más en sus peculiaridades, para lo cual existe una abundante bibliografía⁹⁰, podemos ver cómo la semejanza ha sido uno de los principales ejes vertebradores de la producción visual de diferentes culturas en épocas muy variadas. Hablar de la semejanza en términos abstractos no sirve de mucho y, por ello, es preciso concretar y ofrecer algunas pautas mínimas que después iremos desglosando con el desarrollo de la investigación. Será importante apuntalar algunas ideas básicas ya que, en la huella del rostro, lo que en todo momento actúa como reclamo visual es precisamente la semejanza con el mismo; su semejanza por contacto.

Son numerosas las variantes que se pueden encontrar en diferentes textos aludiendo a la idea del objeto similar a su referente, constituyendo en suma una rica y variada trama semántica. Recogemos las palabras de Foucault a este respecto para introducir el problema que nos ocupa:

Hasta finales del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que guio la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. La pintura imitaba el espacio. Y la representación –ya fuera fiesta o saber– se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo, he ahí el título de cualquier lenguaje, su manera de anunciarse y de formular su derecho a hablar⁹¹.

El filósofo francés plantea en su obra *Las palabras y las cosas* una pequeña síntesis de las principales “figuras que prescriben sus articulaciones al saber de la semejanza”⁹². Considera que son cuatro las que deben considerarse “esenciales”: *convenientia*, *aemulatio*, *analogia* y la *sympathia*, las cuales “nos dicen cómo ha de replegarse el mundo sobre sí mismo, duplicarse, reflejarse o encadenarse, para que las cosas puedan asemejarse. Nos dicen cuáles son los caminos de la similitud y por dónde pasan; no dónde está ni cómo se la ve, ni por qué marca se la reconoce.”⁹³ Las similitudes han de ser mostradas por la superficie de las cosas; el rostro

89 *Ibid.*, p. 25.

90 Véase una importante recopilación bibliográfica en la página web del Archivo de Exvotos de la Revista Sans Soleil: <http://archivoexvotos.revista-sanssoleil.com/pagina-ejemplo/bibliografia/>

91 M. FOUCAULT, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, Madrid, 2010, p. 26.

92 *Ibid.*

93 *Ibid.*, 34.

impreso en una máscara mortuoria es similar al rostro del cadáver porque conocemos el referente, de lo contrario tan sólo sabremos que es semejante a un ser humano muerto, pero no podremos acceder al siguiente nivel de conocimiento. La superficie que se muestra es sólo un resorte de cuya activación dependen otros muchos factores. La máscara mortuoria de Nietzsche conserva todo su poder perturbador porque sabemos quién era la persona a la que se asemeja; si desconocemos su identidad, tal vez sólo nos conmoverá el hecho de sostener la representación del rostro de una persona muerta. De nuevo, como puede deducirse fácilmente, vemos cómo las constelaciones de lo aurático y de la presencia extienden su fuerza de atracción hacia otros elementos afines, como es en este caso la semejanza. A estas circunstancias debemos sumar una nueva problemática: la correspondiente a la imprecisión del rostro como algo determinado o concreto. Benedetto Croce llegó incluso a negar la exactitud de cualquier concepto de “parecido”, ya que el rostro tiene infinidad de expresiones cambiantes y, por tanto, no hay una única cara, sino miles diferentes⁹⁴.

Viendo por encima las clasificaciones propuestas por Foucault, la semejanza, en sus términos más abstractos, no es algo que pueda describirse de un modo conclusivo. Se pueden realizar todas las clasificaciones que se deseen y siempre habrá un pequeño matiz que exigirá una nueva categoría. Al igual que ocurre con otros conceptos trabajados en nuestro estudio, cuando topamos con la percepción, y por tanto con la subjetividad unida a lo social y cultural, los intentos de dotar solidez a cualquier definición se suspenden. La semejanza, en esencia, es algo muy sencillo; no va mucho más allá de la cualidad que presenta un elemento para asimilarse a otro. Sin embargo, cuando esa semejanza provoca emociones, nos cura enfermedades, construye creencias religiosas o determina la plástica de un período concreto, comprendemos que su verdadera dimensión desborda cualquier intento de clasificación lógica. Es precisamente esta dimensión la que con este trabajo estamos intentando bordear, conscientes de que nunca podremos explicar sus claves y que tendremos que conformarnos muchas veces con intuirlos o, mejor aún, imaginarlos.

*

Las técnicas de creación de imágenes por contacto son simples, rudimentarias y ancestrales. Sin embargo, presentan una complejidad antropológica que viene a

94 B. CROCE, *Problemi di estetica: e contributi alla storia dell'estetica italiana*, G. Laterza & figli, Bari, 1923, pp. 258-259. Citado en: E. H. GOMBRICH, “La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte”, en *Arte, percepción y realidad*, Editorial Paidós, Barcelona, 1983, p. 19, nota 8.

cuestionar los propios cimientos de algunos modos de hacer Historia del Arte. Como explica Didi-Huberman, se podría decir que, a diferencia de la imitación figurativa, que prioriza y valora la copia separada del modelo óptico, la imitación o mimesis por contacto hace del resultado obtenido una copia que es el “hijo carnal”, táctil, y no un reflejo atenuado de su modelo⁹⁵. Las implicaciones que tiene la obtención de un objeto a partir de un molde creado por contacto “carnal” con el modelo precisa de un enfoque interdisciplinar abierto. A pesar de que la semejanza, la mimesis o la imitación son categorías estéticas tradicionales de la Historia del Arte, rara vez se ha considerado la mimesis por contacto. Ésta presenta una paradoja interna que no es fácil de afrontar: la mejor y más perfecta imitación con respecto al modelo se realiza mediante una técnica que no precisa de la intervención de una mano de obra especializada o entrenada en las bellas artes.

Es significativo comprobar que el interés por la huella viaja paralelo al interés que determinados momentos históricos han tenido por reflejar en un soporte dado la apariencia de las cosas, su similitud⁹⁶. La huella define una verdad y una similitud diferente a la del pintor o escultor. En este sentido, se asemeja más a la fotografía, pero confiriéndole de una tridimensionalidad exacta, real, incontestable: detiene en el tiempo la imagen veraz de un rostro. Pero, quizá, más que de una imagen veraz, deberíamos hablar de simulacro, de espejismo. El material empleado no es el “real”, no es la carne y los huesos lo que lo constituye, pero la apariencia es extrema.

En otros casos, el juego de la semejanza no descansa sobre la apariencia externa del objeto, sino que lo hace sobre su materialidad. La semejanza cubre un espectro que trasciende la primera consideración que explora las correspondencias entre la apariencia de un objeto y otro. El propio Aristóteles advertía en su *Poética* que las cosas semejantes se distinguen por “imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo”⁹⁷. Un caso excepcional para ejemplificar esta diversidad de lo semejante lo encontramos en la práctica votiva del *contrapeso*. Desde al menos el siglo IX, se tiene constancia del uso de unos exvotos singulares en los que los criterios de semejanza no se basaban en su apariencia, sino en sus cualidades físicas o materiales. Estas ofrendas eran auténticas masas de cera (*massae cerae*), aunque también podían utilizarse otros materiales como el trigo, que tenían el peso exacto del donante. También se

95 Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, 53.

96 Este tema será abordado con mayor profundidad en el apartado: “La recuperación de la semejanza por contacto en la retratística del Renacimiento, su relación con la Antigüedad y la (olvidada) importancia de la Edad Media”.

97 *Poética*, 1447a, 15. Tomado de la edición: ARISTÓTELES, *Poética*, Gredos, Madrid, 1974.

llevaban a cabo prácticas muy similares en las que los peregrinos portaban enormes cirios de su altura que después eran depositados en los altares a modo de ofrenda votiva⁹⁸.

Esta voluntad de incorporar algo de la presencia del referente en una imagen ha motivado la exploración de soluciones visuales de todo tipo. La momificación egipcia o de otros lugares y, más aún, los afanosos trabajos de los Kukukuku de Papúa-Nueva Guinea por conservar los restos de los cadáveres de sus antepasados, dan perfecto testimonio de esta voluntad. El cadáver será, pues, una de las fronteras o límites de la semejanza, de ahí que su preservación orgánica –por medio de la momificación– o en imagen –por medio de representaciones visuales de todo tipo, desde el retrato pictórico hasta las máscaras mortuorias– se revele como uno de los motores clave para comprender esa conexión remota e inquebrantable que ha unido siempre a las imágenes con la muerte:

Miremos una vez más este ser espléndido que irradia belleza: lo veo, es perfectamente semejante a sí mismo; se parece. El cadáver es su propia imagen. Con este mundo donde todavía aparece, sólo tiene las relaciones de una imagen, posibilidad oscura, sombra siempre presente detrás de la forma viva y que ahora, lejos de separarse de esta forma, la transforma enteramente en sombra. El cadáver es reflejo que domina la vida reflejada, absorbiéndola, identificándose sustancialmente con ella, al hacerla pasar de su valor de uso y de verdad a algo increíble, inusual y neutro. (...) Es lo semejante, semejante en un grado absoluto, trastornante y maravilloso. Pero ¿a qué se parece? A nada⁹⁹.

98 Estos y otros ejemplos semejantes aparecen recogidos en: G. DIDI-HUBERMAN, *Exvoto*, cit., p. 40 y sig.

99 M. BLANCHOT, *El espacio literario*, Editorial Paidós, Barcelona, 1992, p. 247.

1.2- La máscara contra el tiempo

1.2.1- Los tiempos de la imagen

“Cada concepción de la historia va siempre acompañada por una determinada experiencia del tiempo que está implícita en ella, que la condiciona y que precisamente se trata de esclarecer”¹. Esta reflexión de Agamben explica con claridad que cada cultura es, fundamentalmente, una “experiencia del tiempo”; nunca podrá arribar una nueva cultura si no se modifica dicha experiencia. A lo largo de la historia, han sido muchas las formas de concebir el tiempo; por ejemplo, en la cultura grecolatina, la experiencia del tiempo era esencialmente circular y las cosas se mantenían a través de su repetición y continuo retorno, mientras que, en la cristiana, con un universo creado con principio (Génesis) y final (Apocalipsis), la experiencia es lineal y con una dirección y sentido². La modernidad traería consigo una laicización de la visión cristiana del tiempo anulando su final y vaciándolo de sentido y de experiencia. En este punto se van introduciendo nociones distorsionadoras como “desarrollo” y “progreso” que darán lugar a multitud de teorías y posicionamientos a propósito de la temporalidad y, lo que ahora más nos interesa, la historicidad.

Por su parte, las investigaciones más recientes sobre la relación que une al tiempo con las imágenes –el modo en el que se articulan ambas instancias– vienen incidiendo en la definitiva disolución del tiempo lineal que impuso el cristianismo y

1 G. AGAMBEN, *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2004, p. 129.

2 Seguimos para esta breve consideración sobre el tiempo en época clásica y cristiana las ideas de Agamben quien, en buena medida, sigue los estudios de Henri-Charles Puech. Véase: *Ibid.*, p. 127 y sig.

en la necesaria concienciación sobre una realidad heterocrónica. Bajo esta óptica abierta, el tiempo y la historia se tornan múltiples y se desligan –en lo que puede considerarse una actitud política– de las miradas monócronas que buscan alinear u homogeneizar un discurso de tintes teleológicos. No hay por tanto una flecha temporal cuando trabajamos con las imágenes desde un posicionamiento heterocrónico y, lo que es más importante –y que intentaremos demostrar–, con ello las posibilidades de análisis se vuelven mucho más ricas y fértiles³.

Son muchas las temporalidades que pueden converger en las imágenes, desde su mismo acto de creación hasta el desarrollo de su recorrido vital como objeto generador de significaciones culturales. El molde del rostro detiene la temporalidad natural (biológica) en un objeto sólido, inmóvil. El rostro que dibuja la máscara no envejece, no se modifica, pues ha detenido el tiempo biológico de su modelo. En cambio, como artefacto de nueva creación, inaugura una nueva temporalidad propia que le es única y exclusiva y, a su vez, inicia también una red de interconexiones temporales con aquellos objetos (personas, obras de arte, etc.) que estén en su ámbito de acción. Podemos pensar que su tiempo vital propio (como objeto) es lineal, cronológico, pero las interconexiones que genera (como imagen) son inevitablemente anacrónicas, azarosas e indeterminadas. La imagen quizá más que “ante el tiempo”, se sitúa “contra el tiempo”. Éste le concierne, le afecta e interactúa de un modo complejo y muy diverso. No empleamos el adverbio “contra” sólo en el sentido usual de enfrentamiento, sino también (y sobre todo) en el de apoyo, de conexión, de relación intensa, de contacto⁴.

Para Alexander Nagel y Christopher S. Wood, las obras de arte manifiestan mejor que ningún otro artefacto esos efectos de pliegues y curvas del tiempo, ya que se relacionan con éste de manera plural:

La obra de arte está hecha o diseñada por un individuo o por un grupo de individuos en un momento dado, pero también apunta más allá de ese instante retrotrayéndose a un origen remoto y ancestral o, quizá, hacia un artefacto anterior o hacia un origen fuera del tiempo, en la divinidad. Al mismo tiempo avanza hacia todos sus receptores futuros, quienes lo activarán y reactivarán como un evento significativo. La obra de arte es un mensaje cuyos remitentes y destinatarios se alternan constantemente⁵.

3 Un ejemplo reciente de este modo de posicionarse desde la Historia del Arte lo encontramos en: K. MOXEY, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Sans Soleil Ediciones, Barcelona, 2015.

4 Idea tomada del modo en el que Chantal Maillard utiliza la palabra “contra” en su obra: C. MAILLARD, *Contra el Arte y otras Imposturas*, Pre-textos, Valencia, 2008.

5 A. NAGEL; C. S. WOOD, *Anachronic Renaissance*, Zone Books, Nueva York, 2010, p. 9.

Al igual que los autores anteriormente citados, Didi-Huberman propone a este respecto una mirada anacrónica y crítica a los acontecimientos del pasado que supere la antigua consideración negativa que hacia este modo de historiar se tenía por parte de algunos historiadores, quienes lo calificaban como su verdadera “bestia negra”⁶. Negar el anacronismo es negar una paradoja de la que nadie puede sustraerse: el estudio del pasado inevitablemente ha de hacerse desde nuestro presente. El problema reside en el grado de aceptación de tal paradoja y en el modo en el que se “dosifica” el *phármakon* (en palabras de Didi-Huberman) del anacronismo, pues no es difícil caer en una espiral descontrolada de interpretaciones subjetivas⁷. No se puede ocultar que el anacronismo es un concepto muy polémico y su práctica sigue hoy día siendo altamente criticada. Pero las imágenes nos demuestran que no tienen un único devenir temporal histórico sino que, por el contrario, presentan múltiples encuentros anacrónicos. Éstas se sitúan contra el tiempo, ajenas a la linealidad que a éste último se le presupone, describiendo un desarrollo azaroso y de tipo rizomático al que sólo podemos acercarnos desde nuestro tiempo (presente). La imagen recorre el tiempo de la historia amalgamando significados y memorias en forma de constelación hasta armar un conglomerado heterogéneo⁸.

Resulta difícil no evocar en este punto, aunque sea brevemente, las ideas de Walter Benjamin expresadas en muchos de sus escritos. Desde su temprana obra *El origen del drama barroco alemán*, el joven Benjamin se cuestionaba ya los problemas fundamentales que conllevaba historiar unos hechos (o unos objetos). Para él, lo importante no era responder al cómo se han desarrollado las cosas, sino saber plantear bien el problema, las preguntas. Es decir, se da cuenta de que “la transformación del pasado en historia va en función del presente del historiador, del momento en el tiempo y del lugar en el espacio en que se engendra su discurso”⁹. Rompe con la idea de progreso (orientado bajo un *telos* definido) que habían iniciado los pensadores de la Ilustración y que culminaría con las ideas de Hegel.

6 Didi-huberman explica este problema poniendo como ejemplo a Lucien de Febvre (en su obra *El problema de la incredulidad en el siglo XVI*) contra quien señala que no se puede evitar el anacronismo pues “si ‘cada época se fabrica mentalmente su universo’ [cita de Febvre], ¿cómo el historiador podrá salir completamente de su propio ‘universo mental’ y pensar solamente en la ‘herramienta’ de épocas perimidas?”. G. DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008, pp. 51-53.

7 Ibid., 57.

8 Aunque en este punto nos surge una problemática difícil de resolver: ¿son las imágenes las que amalgaman memorias o por el contrario es la memoria social “superviviente” la que “provoca” que las imágenes “sobrevivan”? Estas dudas se verán en parte resueltas en el apartado dedicado “La huella superviviente: un gesto sin origen”.

9 S. MOSÉS, *El Ángel de la Historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Cátedra ; Universitat de València, Madrid : [Valencia], 1997, pp. 81-82.

Benjamin adopta una posición totalmente contraria a aquella que defiende la linealidad del tiempo histórico, y pone en valor la necesaria consideración del presente del historiador tanto para condicionar su visión del pasado como la de su propio futuro¹⁰. Como apunta Stéphan Mosès, “escribir la historia no es recuperar el pasado, es crearlo a partir de nuestro propio presente; o más bien, es interpretar las huellas que ha dejado el pasado, transformarlas en signos, es, a fin de cuentas, ‘leer la realidad como un texto’”¹¹. En las *Tesis de filosofía de la historia*, el alemán aglutina muchas de las ideas que aparecían en sus obras anteriores. En la novena tesis, una de las más comentadas y citadas, Benjamin se inspira en una acuarela de Paul Klee para explicar brevemente su modo de entender la historia, el tiempo y la idea de progreso:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviera a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremisiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso (*Sobre el concepto de historia*, Tesis IX)¹².

Es un texto que manifiesta un profundo desgarramiento y desazón. Escrito cuando se había iniciado la Segunda Guerra Mundial y su vida corría verdadero peligro, expresa de manera nítida su rechazo a cualquier idea de progreso. Recurre a la metáfora del pasado como acumulación de ruinas que ya utilizara Kant, pero en este caso para incidir en una mirada pesimista (como una “catástrofe única”). El ángel es como el historiador que avanza hacia el futuro (desde su presente) con la cabeza vuelta hacia el pasado; el historiador debe interpretar todas esas ruinas de forma comprometida, asumiendo que no puede detenerse ni volver al pasado para reconstruirlo, pues el huracán “le empuja irremisiblemente”. Foucault, aportando un giro que dota de una dimensión nueva al problema de historiar, recurre a metáforas similares para decir que es imposible quitar el velo (las ruinas) para encontrar la verdad (el origen), es más, incide en que cualquier intento de saber positivo no

10 Ibid., 82-83.

11 Ibid., 123.

12 Traducción tomada de la obra de Mosès, Ibid., 145.

hace sino cubrirla por su “charlatanería”¹³. El origen es “el lugar de la verdad” y si fuera posible acudir a él podríamos “recomponer lo despedazado”. Pero la historia (el pasado) sólo nos ha dejado montañas de ruinas que cubren la verdad (el origen) y el historiador será el encargado de tomar esos pedazos (renunciando a toda reconstrucción “verdadera” de los mismos) y elaborar con ellos su propio discurso de los hechos, su genealogía.

Estas poliédricas propuestas nos ayudan a reflexionar y tomar posición como historiadores de las imágenes del pasado. Creemos que, si vamos a tratar con este tipo de imágenes, es pertinente detenerse unos instantes a definir cuál va a ser nuestra posición con respecto a éstas. Tanto la máscara mortuoria egipcia que vació Thutmosis, como cualquiera realizada en el Renacimiento, son obras que nos conciernen y nos cuestionan hoy, en nuestro más estricto presente. En algunos casos pueden estar dotando de sentido a otros discursos –o al nuestro mismo– y quizá generando otras imágenes derivadas (fotografías, ilustraciones de libros u obras de arte por ejemplo), mientras se exponen en las vitrinas de algún museo; otras, en cambio, pueden estar descansando en algún almacén o en alguna capilla sin que nadie haya reparado en su presencia.

A grandes rasgos podemos distinguir en un primer momento dos marcos temporales que irán recorriendo esta investigación (a veces de forma paralela y otras de manera entrecruzada): el que concierne al historiador que estudia las imágenes desde su presente, y el que les es inherente a las imágenes. En cuanto al primero de ellos, nos apoyaremos en las ideas expuestas por Benjamin y su concepción del historiador como trapero¹⁴; y, para el segundo, nos parece conveniente una suerte de síntesis entre las ideas sobre lo rizomático de Deleuze y Guattari y las defendidas por Didi-Huberman al respecto del tiempo anacrónico y su impacto sobre las imágenes. Pero decir que las imágenes presentan cualidades anacrónicas o rizomáticas no hace sino describir un hecho (real, intuitivo o provocado por el historiador) que no explica el porqué de tales cualidades. Aby Warburg fue probablemente uno de los historiadores del arte (o como él mismo decía, “histo-

13 “(...) estaría en esa articulación inevitablemente perdida en la que la verdad de las cosas es inseparable de la verdad del discurso que inmediatamente la oscurece y la pierde. Nueva crueldad de la historia que obliga a invertir la relación y a abandonar la búsqueda ‘adolescente’: detrás de la verdad, siempre reciente, avara desmesurada, hay milenaria proliferación de errores”. M. FOUCAULT, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Pre-Textos, Valencia, 2008, p. 21.

14 No podemos obviar en este punto las observaciones de Moxey al analizar cómo el historiador no puede dejar de estar presente en el texto que construye. Se derrumba así el mito de la objetividad. Véase, especialmente, la parte 2 del libro: K. MOXEY, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, cit.

riador cultural”¹⁵) que más intensamente se esforzó por desentrañar este difícil conglomerado temporal-visual, pero antes de entrar con ello debemos insistir en algunos puntos importantes.

Si recuperamos algunas de las ideas expuestas a propósito de las teorías de Belling (la relación entre imagen, medio y cuerpo), comprendemos mejor el sentido del anacronismo. La obra de arte o el objeto sobre el que descansa la atención del espectador se activa siempre en la mirada de éste; se hace presente la imagen en el cuerpo del observador y genera con ello una nueva experiencia. Moxey, desde un planteamiento de base distinto, llega a conclusiones muy similares al poner el peso en la experiencia presente del espectador de las obras de arte:

También estoy afirmando que las obras de arte o, en verdad, muchas imágenes, tienen la capacidad de crear su propio tiempo para los espectadores atentos. La respuesta afectiva, sin embargo, se determina por la situación temporal en la que se produce. Pero al igual que sucede con otros fragmentos del pasado, no se puede mantener a raya a las obras de arte en el supuesto de que pertenezcan a períodos y lugares distintos del presente. La intensidad y la complejidad de la respuesta están tan embebidas en el tiempo como lo están las propias obras. Los objetos visuales perturban y alteran la cronología en vez de organizarla. Es este sentido anárquico de la temporalidad el que caracterizo como anacrónico. El tiempo anacrónico no puede reconciliarse con la arquitectura historicista que estructura con firmeza la historia del arte. [...] Se ha dignificado tradicionalmente a las imágenes con el estatus de “arte” precisamente porque son capaces de conmover a las personas que las experimentan. No reconocer el poder de esa experiencia estética les roba su fuerza sobre el espectador¹⁶.

Sin embargo, por otra parte, y tal y como han expuesto Nagel y Wood –en línea con lo argumentado por Warburg–, las imágenes en tanto que obras materiales insertas en un proceso creativo presentan múltiples temporalidades que, desde el presente, miran al pasado y proyectan al futuro. “Más bien, la obra simplemente es su propio precursor, de tal manera que lo anterior no es más lo anterior sino lo presente”¹⁷. Con ello comenzamos a adentrarnos en el fenómeno del *Nachleben* warburguiano por medio del cual cualquier etapa recorrida puede ser la originaria: no hay un origen definido, sólo un gesto –una tensión– que recorre el tiempo y que emerge de manera misteriosa en determinadas formas y en períodos diversos.

15 A. WARBURG, *El ritual de la serpiente*, Sexto Piso, Madrid, 2008, p. 12.

16 K. MOXEY, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, cit., p. 252.

17 A. NAGEL; C. S. WOOD, *Anachronic Renaissance*, cit., p. 11.

1.2.2- La huella superviviente: un gesto sin origen

“Faire une empreinte: produire une marque par la pression d’un corps sur une surface¹⁸”. La realización de una huella es algo sencillo y netamente cotidiano. En un paseo por la playa, dibujamos sobre la arena húmeda la huella (el rastro) de nuestro caminar, la prueba *irrefutable* de nuestro paso por aquél lugar; la huella, por su propia condición de existencia, tiene una relación singular con la *verdad*. Una verdad, sin embargo, sesgada, en negativo, donde la materialidad originaria en parte se pierde y en parte se transforma. Aplicada a la escultura, la huella (convertida después en molde), posibilita una técnica que ha producido fascinación a lo largo de la historia por su capacidad de semejanza. Pero, ¿se trata de una técnica? O mejor aún ¿se pueden rastrear sus orígenes? “Trop rudimentaire, trop immémoriale, trop *anachronique*¹⁹”; la huella, en tanto que gesto sobre la materia, carece por definición de un origen, su anacronismo intrínseco le impide trazar su propia genealogía, es lo superviviente por definición. La huella acompaña al ser humano desde sus orígenes mismos en forma de pisada, de máscaras faciales, etc., pero también en forma de mano pintada en negativo –como vemos en multitud de cuevas rupestres–, de silueta o esquiagrafía de la que nos hablaba Plinio el Viejo²⁰, de fotografía²¹, etc. Estamos pues ante una *supervivencia técnica* (*survivance technique*) extremadamente elemental²².



FIG. 1.4 MOLDE DE ARCILLA CON LA FIGURA DE ISHTAR (IZQ.), C. 2000 A. C., PRIMER IMPERIO BABILÓNICO, BRITISH MUSEUM, LONDRES.

Le mimesis por contacto como creación voluntaria, como técnica, tiene igualmente unos orígenes remotos. Sabemos que los antiguos babilonios en el año 2000 a.C.

18 G. DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 27.

19 Ibid.

20 Plinio cuenta en su *Historia Natural* que las artes gráficas nacieron a partir de las sombras. Según cuenta, una muchacha en Corinto dibujó en la pared el perfil de su amado antes de que este partiera para conservar así su recuerdo. Puede consultarse un mayor desarrollo de este suceso con interesantes aportaciones en: H. BELTING, “Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo”, 2011, p. 189.

21 Idea desarrollada en Barthes, *La cámara lúcida*.

22 G. DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, cit. p. 27.

realizaban piezas de yeso en serie gracias al empleo de moldes (fig. 1.4). En ellas aparecen representaciones de dioses y de espíritus pertenecientes a sus creencias, pero también se pueden ver escenas domésticas de la vida cotidiana. Si bien no contamos con muchos ejemplos de este tipo de épocas lejanas, es de sobra conocido su uso generalizado por parte de los artesanos de la época. A lo largo de la investigación iremos viendo cómo la semejanza por contacto se ha empleado con fines muy diversos, desde la reproducción de figuritas votivas, hasta la obtención de moldes para el estudio anatómico de deformidades.

Por su parte, la máscara facial obtenida mediante la semejanza por contacto es una imagen ciertamente poderosa. Hay una *verdad* en la representación obtenida difícil de ponderar; no terminan de ser reconocibles los rostros, pero las cualidades mismas de la técnica obligan a confiar en esa *verdad* de la semejanza: el molde no puede mostrar algo diferente de aquello con lo que ha estado en contacto. Si la máscara se extrae de un cadáver, obtenemos un recuerdo indicial de quien ya no es sino imagen de quien fue; si se extrae en vida, y además se convierte en un recurso artístico, las implicaciones son muy diferentes. Como veremos a lo largo de la investigación, el uso de las máscaras mortuorias (por contacto) tiene una larga historia²³ (aunque, como ya hemos dicho, sus orígenes se pierden en la noche de los tiempos) llena de detalles interesantes que, en definitiva, vienen a insistir en ese poder de presencia que le confiere su naturaleza.

Incluso ese poder de presencia puede activarse sin que tengamos conocimiento alguno de la persona representada o, más aún, sin que dicha imagen haya sido confeccionada de forma voluntaria. En unas excavaciones francesas dedicadas a la recuperación de restos de época romana, apareció un extraño retrato en negativo de pequeñas dimensiones. Al realizar el positivo del *molde*, surgió el rostro de un bebé perfectamente conservado. Los investigadores, sorprendidos con aquel misterioso rostro, sugirieron que tal vez un desprendimiento de tierras ocurrido cuando el enterramiento era reciente, pudo provocar que la efigie del infante imprimiera sus facciones sobre el fango húmedo, el cual, al secarse, acabaría convirtiéndose en un molde perfecto²⁴. Este ejemplo va más allá de las huellas realizadas de forma intencional por las personas, pues ni siquiera hay una intención (humana) detrás; se podría calificar de imagen *acheiropoiética* (de naturaleza no humana).

23 Véase el Apéndice I (Breves notas sobre los orígenes de las máscaras mortuorias. Los cráneos modelados del neolítico y el valor del ritual), en: E. BENKARD, *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*, Sans Soleil Ediciones, Barcelona, 2013, pp. 207-212.

24 G. COULON, *L'enfant en Gaule romaine*, Errance, París, 1994, pp. 154-157.

1.2.3- La supervivencia como problema metodológico

En el apartado dedicado al modo en el que creemos que deben ponerse las imágenes “contra el tiempo” defendíamos la necesidad de una mirada –por parte del historiador– heterocrónica que contemplase las manifestaciones visuales al margen de un tiempo supuestamente universal: cada cultura tiene su particular noción del tiempo y no debe sustraerse al tiempo dictado por el poder hegemónico de cada momento. Por otra parte, no podemos encuadrar las obras de arte o los objetos del pasado, por mucho que algunos historiadores se resistan, en su temporalidad originaria por dos motivos fundamentales: primero, porque la experiencia de los mismos se hará siempre desde el presente; y, segundo, porque estos objetos han tenido un desarrollo temporal más allá del instante de su creación o uso (pretendidamente) originario. Ello hace que sea necesario un enfoque anacrónico que subraye el presente de la experiencia contemplando, también, la vida de la imagen en un sentido diacrónico.

Estas premisas, sumadas a la idea de que la huella es un gesto superviviente que ha adquirido sentidos y usos muy diversos a lo largo del tiempo, nos instan a profundizar más en aquello que venimos llamando “supervivencia”. Decía Agamben que “las imágenes están vivas, mas, hechas como están de tiempo y de memoria, su vida es ya y siempre *Nachleben*, supervivencia, amenaza sin cesar y en trance de asumir una forma espectral”²⁵. El *Nachleben* del que nos habla el filósofo italiano a partir de las investigaciones de Warburg afirma, bajo esa noción de “vida póstuma” de las imágenes, que éstas sobrepasan la temporalidad a la que parece querer anclar su habitual datación cronológica²⁶. La obra de *Las meninas* de Velázquez fue pintada en 1656, pero no podemos negar que se trata de una obra, ahora, del siglo XXI que, además de estar en el Museo del Prado, ha creado –y sigue haciéndolo– toda una constelación de imágenes e imaginarios en cada uno de los presentes que se han ido sucediendo. “Por medio de esta operación, el pasado –las imágenes transmitidas por las generaciones que nos han precedido– que parecía en sí sellado e inaccesible, se pone de nuevo, para nosotros, en movimiento, vuelve a hacerse posible”²⁷.

Sin embargo, una mirada anacrónica, y que incorpore la sensibilidad hacia las diversas temporalidades heterogéneas, y transcultural a los objetos visuales que

25 G. AGAMBEN, *Ninfas*, Pre-Textos, Valencia, 2010, p. 23.

26 Recomendamos vivamente la obra de Carlo Severi para profundizar en el *Nachleben* warburgiano y en la relación de las imágenes con el tiempo. Véase especialmente: C. SEVERI, *Il percorso e la voce: un'antropologia della memoria*, Einaudi, Turín, 2004.

27 G. AGAMBEN, *Ninfas*, cit., p. 27.

ocupan esta investigación dibuja conexiones incómodas, difíciles de abordar de forma crítica. Si dicha mirada la concentramos en las producciones visuales surgidas alrededor de los rituales funerarios, los nexos se hacen todavía más evidentes. Observamos, por ejemplo, cómo personas de procedencias y tiempos históricos muy diferentes reaccionan de modo similar conservando (en función de las técnicas que en cada caso dispusieran) una representación de sus familiares difuntos que legitime visualmente una línea genealógica concreta²⁸, o simplemente atiende a la necesidad de dotar de un espacio habitable a las imágenes de los antepasados. El interés, por tanto, reside en el estudio de estos procesos de *Nachleben*, de transmisión, recepción y polarización de la cultura que Warburg intentó explicar a la luz de las teorías de Richard Semon:

El símbolo y la imagen realizan para Warburg la misma función que, según Semon, realiza el *engrama* en el sistema nervioso central del individuo: en ellos se cristalizan una carga energética y una experiencia emotiva que sobreviven como una herencia transmitida por la memoria social y que, como la electricidad condensada en una botella de Leiden, se vuelven efectivas a través del contacto con la “voluntad” selectiva de una época determinada²⁹.

Esa capacidad de las imágenes para “contener”, de manera latente, una carga que puede ser reactivada tiempo después, presenta vínculos con nuestra noción de presencia que no podemos dejar de señalar. La presencia en las imágenes la habíamos presentado como esa alteración del medio que condiciona la recepción; la imagen, en términos warburgianos, estaría también condicionada –cargada– por una experiencia que es capaz de sobrevivir en el tiempo. Sin embargo,

28 Realizamos esta afirmación provisional teniendo en cuenta, como señala con insistencia Eliade, que no se puede hablar gratuitamente de “la unidad de reacciones del hombre primitivo con respecto a la Naturaleza”. M. ELIADE, *Imágenes y símbolos: ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, Taurus, Madrid, 1989, p. 33. Por su parte, Joseph Campbell ya desde las primeras páginas de su famosa obra *Las máscaras de Dios* se expresa en términos opuestos, lo cual nos pone ante un brete que tendremos que encarar: “[el] resultado principal para mí ha sido la confirmación de una idea que mantuve larga y confiadamente: la unidad de la raza humana, no sólo en su historia biológica sino también en la espiritual (...)”. J. CAMPBELL, *Las máscaras de Dios*, vol. 1, Alianza, Madrid, 1991, p. 13. Desde una óptica radicalmente opuesta, David Freedberg apunta algunos argumentos de base neurológica para defender una continuidad en las respuestas: “En *El poder de las imágenes* describí una gran variedad de respuestas emocionales y físicas a las obras de arte que parecían recurrentes tanto temporal como geográficamente. Tal vez fue la idea de recurrencia la que provocó fuertes acusaciones por haber priorizado las respuestas *innatas* (a pesar de que prácticamente no usé esta palabra), como si “innata” fuera de algún modo una palabra que no concuerda con los conceptos sacrosantos del contexto y de la construcción social de las respuestas. Pero no lo es (...). Véase D. FREEDBERG, “Empatía, movimiento y emoción”, en Ander Gondra Aguirre, Gorka López de Munain (eds.) *Estudios de la imagen. Experiencia, percepción, sentido(s)*, Shangrila, Santander, 2014, p. 164.

29 Citado en: G. AGAMBEN, *La potencia del pensamiento*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007, p. 168.

definíamos la presencia como algo que depende de un contexto social o personal concreto, sin entrar a fondo en la posibilidad de ser transferida a otra época en la que pudiera ser reactivada. Presencia y *dinamogramas* –como llamaba Warburg a las cargas que contenían las imágenes que serían polarizadas en otra época– son problemas diferentes, pero en ambos subyacen tensiones que comparten preocupaciones similares.

La presencia, en los términos descritos, define los movimientos de la imagen en un momento dado. Pero, “una imagen, cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella”³⁰, avanzando un tiempo propio, diferente al tiempo de la historia. El *Nachleben* se mueve mejor dentro de la coordenada temporal por medio de pliegues, de saltos, de ahí que Warburg hablara de una “iconología del intervalo”. Cuando el tiempo se pliega, una práctica del pasado renace, reverdece, bajo unas condiciones que cada disciplina o corriente de pensamiento se encargará de explicar de modos, a menudo, opuestos. El siguiente ejemplo presentado por Didi-Huberman, además de encajar perfectamente con nuestro objeto, subraya estos modos diversos de encarar las imágenes y su relación con el tiempo:

La *Kunstgeschichte* [historia del arte] cuenta, por ejemplo, que un género de las bellas artes denominado “retrato” emerge en el Renacimiento gracias al triunfo humanista del individuo y al progreso de las técnicas miméticas; pero la *Kulturwissenschaft* [ciencia de la cultura] de Warburg contará otra historia, según el tiempo mucho más complejo de un recruzamiento – un entrelazo, una *sobredeterminación*– de la magia antigua y pagana (supervivencias de la *imago* romana), de la liturgia medieval y cristiana (práctica de los exvotos en forma de efigies) y de los datos artísticos e intelectuales propios del Quattrocento; el retrato se transfigurará entonces, ante nuestros ojos, convirtiéndose en el soporte antropológico de un “poder mitopoyético” que la historia del arte vasariana se había mostrado incapaz de explicar³¹.

El *Nachleben* warburgiano es, sobre todo, una relación de las imágenes con/en el tiempo y el espacio. Esta idea del “vivir después” sobre la que se apoyaba el historiador de la cultura hamburgués, tenía ya en su momento una importante tradición dentro de la antropología anglosajona con la noción de “*survival*”. Resulta llamativo comprobar que Schlosser, cuando se refiere a la supervivencia de determinadas prácticas en su estudio de la escultura en cera, utilice la palabra *survival* y no *Nachleben*, lo que habría sido natural³². También Warburg empleará en otros escritos

30 G. DIDI-HUBERMAN, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada Editores, Madrid, 2009, p. 34.

31 *Ibid.*, p. 44.

32 *Ibid.*, pp. 45-46.

el término inglés, subrayando su conexión con las ideas antropológicas dominantes del momento. Ambas expresiones, la inglesa y la alemana, tienen una raíz común, pero su desarrollo posterior tendrá notables diferencias.

La “supervivencia” es una idea polémica que ha sido ampliamente debatida en la historiografía antropológica, por lo que será preciso hacernos eco de las principales posturas defendidas en los últimos años. Además, teniendo en cuenta que es un concepto que planeará de modo más o menos insistente a lo largo del estudio, pensamos que queda plenamente justificada esta preocupación por problemas, en principio, propios de otras disciplinas. La idea de los *survivals* forma parte del método comparativo (de línea evolucionista) cuyos orígenes se encuentran en las prácticas antropológicas del siglo XIX³³. Como señala Marvin Harris, “la base de este método [de aplicación de los *survivals*] era la creencia de que los diferentes sistemas socio-culturales que podían observarse en el presente tenían un cierto grado de semejanza con las diversas culturas desaparecidas”³⁴. Estudios típicos basados en este método eran aquéllos que analizaban a los llamados “primitivos contemporáneos” para tratar de entender mejor la prehistoria³⁵. Entrando concretamente con los *survivals*, fue Edward Burnett Tylor quien introdujo tal término en el discurso antropológico a través de su obra *Cultura Primitiva*³⁶. Explica el inglés en las primeras páginas de su obra:

En orden a la general similitud de la naturaleza humana, de una parte, y a la general similitud de las circunstancias de la vida, de otra, pueden investigarse, indudablemente, aquella

33 No podemos detenernos en las particularidades de un método de gran tradición en los estudios etnográficos ya que excedería las pretensiones de esta aproximación. Para una exposición muy completa del método comparativo véase: A. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, *Etnografía y comparación: la investigación intercultural en antropología*, Publicacions d'Antropologia Cultural, Univ. Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1990.

34 M. HARRIS, *El Desarrollo de la Teoría Antropológica: Una historia de las teorías de la Cultura*, Siglo XXI Ediciones, Madrid, 1985, p. 129.

35 A. H. Lane-Fox Pitt Rivers se expresaba en los siguientes términos sobre el uso de este método: “Puede aceptarse que las razas existentes, en sus respectivos estadios de progreso, representan fielmente a las razas de la antigüedad (...) Nos proporcionan así ejemplos vivos de las costumbres sociales, las formas de gobierno, las leyes y las prácticas bélicas, que corresponden a las razas antiguas de las que en tiempos remotos nacieron, y cuyos instrumentos, que se parecen a los de sus descendientes de hoy con sólo pequeñas diferencias, se encuentran ahora hundidos en la tierra.” A. H. L.-F. PITT RIVERS, *The evolution of culture, and other essays*, Clarendon Press, Oxford, 1906, p. 53, fecha de consulta 13 octubre 2011, . Citado en: M. HARRIS, *El Desarrollo de la Teoría Antropológica*, cit., p. 129.

36 E. B. TYLOR, *Cultura primitiva*, Ayuso, Madrid, 1977. En una obra anterior (1865) el etnógrafo inglés introducía por vez primera el concepto de *survival* pero sin dotarlo del nombre que lo haría popular: “(...) the ‘standing over’ of old habits into the midst of a new changed state of things, of the retention of ancient practices for ceremonial purposes, long after they had been superseded for the commonplace uses of ordinary life” E. B. TYLOR, *Researches into the early history of mankind and the development of civilization*, J. Murray, London, 1865, p. 218. Citado en: G. DIDI-HUBERMAN, *La imagen superviviente*, cit., p. 47 (n. 125).

semejanza y aquella coherencia, y pueden ser estudiadas de un modo especialmente conveniente comparando las razas próximas al mismo grado de civilización. En tales comparaciones, poco respeto es necesario a la fecha en la historia o al lugar en el mapa; los antiguos suizos que vivían en sus habitaciones lacustres pueden situarse al lado de los ojibwa de América del Norte, al lado de los Zulúes de África del Sur. (...) Hasta qué punto es realmente cierta esta generalización, cualquier museo etnológico puede demostrarlo: examinemos, por ejemplo, los afilados y puntiagudos instrumentos de una colección de ese género (...) todos pertenecen, con sólo diferencias de detalles, a las razas más diversas. Lo mismo ocurre con las ocupaciones salvajes; el corte de leña, la pesca con red o cuerda, la caza mediante el disparo de flechas, la forma de hacer fuego (...) se repiten con sorprendente uniformidad en los anaqueles del museo que refleja la vida de las razas inferiores desde Kamchatka hasta Tierra del Fuego, y desde Dahomey hasta Hawái³⁷.

Tylor insiste en más ejemplos que buscan dotar de solidez argumental a su teoría, pero con el extracto citado quedan perfectamente claras las principales líneas que explican los *survivals*. Según recoge el autor, éstos “son procesos, costumbres, opiniones, etc., que han pasado, por la fuerza del hábito, a un nuevo estado de la sociedad, distinto de aquél en el que tuvieron su marco original, y así perduran como pruebas y ejemplos de una situación cultural más antigua, que ha evolucionado hasta otra más nueva”³⁸. Como subraya Harris, los *survivals* pueden ser socio-culturales o biológicos y desde antes de la aparición de la obra de Tylor formaban parte integrante del método comparativo, pero fue el inglés quien lo singularizó y lo hizo popular³⁹. Todas estas teorías tuvieron una expansión formidable adquiriendo formas y derivas particulares en función del antropólogo que las aplicara o teorizara sobre ellas. Todo ello llevó a que en el siglo XX los funcionalistas arremetieran duramente contra los *survivals*, siendo famosas las diatribas abiertas por Bronislaw Malinowsky contra tales ideas. Harris demuestra que en muchos casos los argumentos empleados por Malinowsky eran gratuitos “y llenos de humo”, los cuales en suma contribuyeron a desprestigiar los *survivals*, cuando en definitiva éstos han estado siempre presentes (no directamente aludidos) en la propia práctica diacrónica de historiar⁴⁰. No podemos pasar por alto el hecho de que Tylor escribió su obra *Cultura Primitiva* en 1871, cuando los posicionamientos éticos de los antropólogos estaban en las antípodas de los actuales. Por tanto, su tendencia a la ridiculización de ciertas costumbres y su tratamiento despectivo hacia determinadas culturas o prácticas culturales no nos debe impedir valorar de forma crítica el valor de unas ideas que resultaron sumamente influyentes.

37 E. B. TYLOR, *Cultura primitiva*, cit., pp. 23-24.

38 Ibid., 32.

39 M. HARRIS, *El Desarrollo de la Teoría Antropológica*, cit., p. 142.

40 Ibid., 144.

Resulta igualmente sugerente el vínculo que Tylor propone con relación al tiempo cuando dice, como hemos visto en la cita, que “en tales comparaciones, poco respeto es necesario a la fecha en la historia o al lugar en el mapa”. Para el inglés, la mirada que buscaba indagar en los *survivals* debía ser anacrónica y *alocal*. Cuando, por ejemplo, se examina un juego actual, diferentes formas de escritura, ornamentos, costumbres, o cualquier fenómeno bajo el método comparativo, el tiempo o el lugar en el que éstos se den con respecto a aquéllos con los que han de ser comparados nada importa, siempre y cuando los lazos de conexión sean lo suficientemente sólidos como para establecer una relación con sentido. Pero Tylor no sólo adelanta aplicaciones de la teoría de los *survivals* para la historia o la antropología; también se adentra en otros terrenos como el de la historia del arte o la moda incidiendo en su carácter transversal⁴¹.

Pero adaptar estas teorías, teniendo en cuenta las feroces críticas vertidas por antropólogos como Claude Levi-Strauss, a la historia del arte presentó (y presenta) unas dificultades excepcionales. Es conocido que Warburg se interesó por estas vías, ya que como él mismo comentó, “había desarrollado un verdadero asco al esteticismo de la historia del arte. La consideración formal de la imagen –incapaz de comprender su necesidad biológica como producto intermedio entre la religión y el arte (...) [le] parecía no producir más que un estéril conjunto de palabras”⁴². Esta postura crítica le hizo buscar las claves de estudio en otras fuentes, a menudo alejadas de la historia del arte de su tiempo. La obra más relevante en este sentido, a pesar de no estar concebida para su publicación, es sin duda la conferencia ofrecida en el Sanatorio *Bellevue* de Kreuzlingen (Suiza) titulada “Imágenes de la región de los indios pueblo de América del Norte”⁴³. En ella el alemán relata su viaje por diferentes regiones de América del Norte realizando una singular interpretación de los rituales que él mismo pudo contemplar y fotografiar estableciendo nexos con otras culturas como la Antigüedad pagana⁴⁴. Si bien sus bases teóricas beben de

41 “Aquí está la ‘madreselva’ de Asiria, allí la flor de lis de los Anjou, una cornisa con una greca corre alrededor del techo, el estilo Luis XIV y su padre el Renacimiento se reparten entre sí el espejo. Transformados, cambiados o mutilados, estos elementos artísticos muestran todavía su historia, claramente impresa en ellos (...). Lo mismo ocurre con la moda de los trajes de hombres. Los ridículos rabitos de la carcasa de los postillones alemanes muestran por sí solo cómo llegaron a reducirse a rudimentos tan absurdos (...)”. E. B. TYLOR, *Cultura primitiva*, cit., p. 33.

42 Apuntes tomados en borradores que Warburg tenía para su conferencia de Kreuzlingen. Cfr. Warburg, *El ritual de la serpiente*, 73.

43 Existen diversas ediciones de este texto. El título con el que habitualmente se conoce: *Schlangenritual*, corresponde a la edición de Fritz Saxl de 1939. Nosotros nos basaremos en la reciente traducción al castellano de Joaquín Etoena Homaeché que sigue la edición alemana de 1988 con el epílogo de Ulrich Raulff: A. WARBURG, *El ritual de la serpiente*, cit.

44 Para una lectura crítica y ponderada (lejos de las habituales posturas que encumbran a War-

las ideas de *survival* de los evolucionistas antes comentados, su particular modo de ajustarlas es marcadamente original. No en vano inicia su texto con la cita: “Como un viejo libro enseña, Atenas y Oraibi son parientes” (*Es ist ein altes Buch zu blättern, Athen-Oraibi, alles Vettern*).

Warburg viajó a los Estados Unidos en 1895 para acudir a la boda de su hermano Paul con Nina Loeb que tendría lugar en Nueva York. Sin embargo, aprovechó para poder hacer un viaje por el oeste para conocer de cerca las prácticas rituales de los indios de la región. Para ello visitó las bibliotecas etnográficas en Harvard y en Washington, y se entrevistó con autoridades como Franz Boas y Cyrus Adler, así como Frank Hamilton Cushing y, especialmente, James Mooney⁴⁵. Se trata de un viaje que ha sido comentado muchísimas veces por parte de los historiadores del arte interesados en Warburg, pero las opiniones sobre el mismo difieren sustancialmente entre unos y otros. Tras la “recuperación” historiográfica de Warburg en los años noventa, los primeros trabajos coincidían en ver este viaje como el verdadero detonante de las principales teorías warburgianas, considerando al alemán como un hombre profundamente interesado y gran conocedor de estas culturas. Por el contrario, recientemente se está tendiendo a matizar esta visión idealizada en favor de una versión más realista que sitúa a Warburg dentro de los múltiples curiosos (acaudalados) que viajaban a aquellas tierras para no perderse un espectáculo que amenazaba con desaparecer por la fuerza del progreso. Freedberg comenta cómo Warburg actuó en algunos casos con actitudes muy alejadas de las que debieran exigirse en todo acercamiento etnográfico, interviniendo en los rituales y fotografiándolos independientemente de que esto supusiera una interferencia inapropiada⁴⁶. Pero más allá de estas cuestiones, lo cierto es que este viaje ayudó a Warburg a plantear las ideas que más adelante maduraría sobre la memoria social. Memoria social y supervivencia son dos conceptos tan complejos como problemáticos y buena prueba de ello es la falta de unión y consenso entre quienes los han estudiado.

La inacabada exposición e investigación titulada *Mnemosyne* pretendía indagar, por medio de recursos fundamentalmente visuales, en la esquivada cuestión de la memo-

burg como un gran antropólogo) de la estancia de Warburg en América del Norte véase: D. FREEDBERG, “Warburg’s Mask: A Study in Idolatry”, en Mariet Westerman (ed.) *Anthropologies of Art*, Clark Institute Press, Williamstown, 2005. Más recientemente: D. FREEDBERG; L. VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, *Las máscaras de Aby Warburg*, Sans Soleil Ediciones, Barcelona, 2013.

45 D. FREEDBERG; L. VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, *Las máscaras de Aby Warburg*, cit., p. 47.

46 Estos argumentos son desarrollados de forma extensa en: D. FREEDBERG; L. VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, *Las máscaras de Aby Warburg*, cit.

ria social. Para Fernando Checa, Warburg “encuentra profundos hilos de conexión entre la Antigüedad clásica y el arte de los pueblos primitivos”⁴⁷, y es precisamente aquí donde se encuentra uno de los interrogantes fundamentales: ¿de qué modo entiende Warburg que Atenas y Oraibi son parientes? Es decir, ¿qué relación tienen sus ideas sobre la supervivencia de la Antigüedad en el Renacimiento (*Nachleben der Antike*) con todo lo que aprendió en su viaje americano⁴⁸?, ¿cuál es la vinculación efectiva entre la memoria social y la supervivencia (*Nachleben*)?

Giorgio Agamben definió a las investigaciones de Warburg como la “ciencia sin nombre”⁴⁹. Sus aproximaciones a las imágenes, las preguntas que alrededor de éstas se hacía, requerían de una disciplina nueva que superase los debates en torno a las dicotomías forma-contenido o estilos-historia de la cultura, y desarrollara las categorías y herramientas necesarias para ahondar en la “psicología de la expresión humana”⁵⁰. Una de estas preguntas, para cuya respuesta la historia del arte de su momento no contaba con los recursos necesarios, puede encontrarse en la famosa conferencia sobre los frescos del Palazzo Schifanoia: “¿En qué medida el advenimiento de la transformación estilística de la figura humana en el arte italiano debe considerarse como el resultado de una confrontación sobre la base internacional con los conceptos figurativos sobrevivientes de la civilización pagana de los pueblos del Mediterráneo oriental?”⁵¹. Se presenta aquí la idea de *supervivencia* de manera explícita y, aunque la base del estudio fuera iconológica⁵², las intenciones de Warburg iban mucho más allá de lo que las aplaudidas identificaciones iconográficas podían ofrecer. La historia del arte que él perseguía, todavía no había sido escrita.

*

A la luz de estas cuestiones, salta a la vista que la supervivencia es un problema muy difícil de caracterizar ya que presenta, entre otros factores, una relación con

47 F. CHECA, “La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924-1929), por Fernando Checa”, en *Atlas Mnemosyne*, Akal, Madrid, 2010 (Arte y Estética), p. 137.

48 En la parte final de su conferencia, Warburg elabora un argumento mezclando los rituales con serpientes de los indios moki en Oraibi y Walpi, con las ménades danzantes, el Laocoonte, los cultos a Asclepio, la biblia, etc. Llegando a la conclusión de que la serpiente “resulta ser un símbolo intercultural”. A. WARBURG, *El ritual de la serpiente*, cit., p. 60.

49 La edición castellana del texto, con el título “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”, está incluida en la recopilación: G. AGAMBEN, *La potencia del pensamiento*, cit., pp. 157-187.

50 *Ibid.*, p. 162.

51 Citado en: *Ibid.*, p. 164.

52 García Mahiques sitúa esta conferencia como el punto de arranque de una iconología que, en manos de Panofsky, adquiriría su posterior madurez y su conocida formulación metodológica: R. GARCÍA MAHÍQUES, “Aby Warburg y la imagen astrológica. Los inicios de la Iconología”, *Milars: espai i història*, vol. 19, 1996.

el tiempo y el espacio muy compleja que hace necesarias unas breves puntualizaciones. En primer lugar, creemos importante insistir en una cuestión muy fácil de malinterpretar y, también, muy difícil de explicar, como es la distinción entre la imagen material (en este caso la máscara facial) y el gesto, la tensión, que subyace de fondo. La supervivencia tal y como la entendemos se encontraría precisamente en la pulsión, en el gesto que promueve la creación de expresiones plásticas muy similares en contextos cultu(r)ales y épocas diversas. Sin embargo, no todo puede simplificarse en esta idea, la cual es sumamente básica y aplicable a infinidad de casos.

Retomando las ideas de Harris, podemos decir que la supervivencia es un hecho difícilmente cuestionable, pues los documentos conservados (tanto imágenes como textos) demuestran que en nuestro presente (o en otros presentes del pasado) pueden observarse sistemas socioculturales que guardan un grado de semejanza con respecto a diversas culturas desaparecidas. Esta idea de supervivencia –diferente a la planteada por Warburg– subraya el hecho de que las formas supervivientes presentan en la mayoría de los casos una cierta degradación si las comparamos con sus referentes del pasado. Yéndonos a un ejemplo actual, los “kits” con ajuares funerarios de plástico que se venden en los mercados de Hong Kong para ofrecer a los difuntos (con tarjetas de crédito, coches, comida, dinero, etc.), serían, bajo este enfoque, supervivencias de los ricos ajuares funerarios que mediante complejos rituales se depositaban en las tumbas en tantas culturas del pasado. Pero al tratar de explicar las líneas que unen ambas prácticas es donde las diferentes teorías que hemos recogido hacen agua una y otra vez.

En cuanto a la supervivencia de las técnicas por contacto aplicadas al rostro, por el momento, sólo podemos advertir que una interpretación que no reconozca que hay algo “más allá” de la mera coincidencia en el empleo de una técnica conocida “se queda en teoría descriptiva, como tal insuficiente, de una evolución si quien hace tal caracterización no se atreve a hacer al mismo tiempo el intento de descender a las profundidades donde los impulsos del espíritu humano se entretrejen con la materia acronológicamente estratificada”⁵³.

53 A. WARBURG, *Atlas Mnemosyne*, Akal, Madrid, 2010, p. 4.

1.3- Presencia, vacío, huella

1.3.1- Imagen y presencia

La presencia probablemente sea una de las ideas más difíciles de pensar y, a la vez, como ya hemos argumentado, una de las más necesarias para el enfoque de nuestra investigación. La pregunta por la presencia es la pregunta por aquello que *habita* las imágenes. Considerar una presencia en las imágenes exige una cierta creencia (o fe) en el poder de experiencia de éstas que no tiene por qué estar conectada con las formas y expresiones de lo religioso. Sin embargo, no es menos cierto que esta capacidad de evocar una presencia en las imágenes ha sido explotada de manera inteligente por las religiones, encontrándose en el uso de los iconos por parte del cristianismo un ejemplo magnífico de ello¹. La presencia establece una dialéctica con la ausencia en una relación circular que nunca termina de cerrarse: su compleja ontología adquiere sentido cuando se constata la ausencia, pero jamás logrará el valor de aquello que existía antes de ella. Es una suerte de simulacro que busca hacerse presente; una “potencia” que nunca alcanzará expresión plena y que varía según los medios y los cuerpos que habite. Decía Roland Barthes que la fotografía verdaderamente adquiere plenitud cuando su referente ha muerto; es entonces cuando la fotografía, en tanto que medio, recibe la responsabilidad de *cargar* con la presencia del ausente².

Decíamos anteriormente que las imágenes tienen una relación estrecha con la idea de “potencia”; una potencia que nunca es en un sentido estricto (por ejemplo, en el retrato el sujeto representado no cobra vida), pero que propone otras formas de ser en el medio. Suele decirse a menudo que las imágenes muestran la ausencia

1 Pueden ampliarse estas conexiones entre la presencia y los iconos en: H. BELTING, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Akal, Madrid, 2010.

2 R. BARTHES, *La cámara lúcida*, Editorial Paidós, Barcelona, 2009.

de la presencia o, al contrario, que son la presencia de una ausencia. El ser de las imágenes opera bajo unas condiciones de existencia diferentes al ser que representan: definen una condición de existencia propia. Es preciso, pues, empezar a valorar y repensar esa condición de existencia bajo unos parámetros nuevos que escapen a las limitaciones habituales que les suponemos a las imágenes en los análisis histórico-artísticos. Para empezar, será necesario atender a las respuestas y conductas llevadas a cabo por los sujetos. Como nos recuerda Caroline van Eck:

Hablar a las esculturas o a las pinturas, besarlas o morderlas, exclamando que las obras de arte, a su vez, miran al espectador, le hablan, le escuchan (...) enamorarse, desearlas u odiarlas: todas estas reacciones a las obras de arte son parte de una larga lista de respuestas generadas por los observadores en las que las obras son tratadas no como los objetos inanimados que son, sino como seres vivientes cuya presencia se siente de forma muy similar a la de los seres vivos³.

La creencia en la presencia hace que unos objetos materiales (fotografías, esculturas, pinturas, etc., pero también objetos no miméticos vinculados al sujeto ausente) cobren vida para el sujeto mirante por medio de la experiencia en él generada⁴. Los objetos, en su conexión con sus medios, pueden considerarse como lugares, espacios vacíos que el mirante llena de sentido hasta construir la imagen; la presencia requiere, por tanto, de un mirante que la active. Una vez activada, la razón se suspende y la presencia domina tanto al objeto como al sujeto en una suerte de proceso mágico cuya arqueología se pierde en la noche de los tiempos.

Es en la muerte donde las imágenes muestran el verdadero potencial de la presencia. Con ellas, desde épocas remotas, los seres humanos han intentado dar una respuesta al enigma por antonomasia construyendo artefactos en los que pudieran habitar *algo* de quienes habían pasado al reino de los muertos. Las imágenes podían ser materiales o inmateriales; las primeras se corresponden con un objeto (tumba, estela, cráneo, etc.), mientras que las segundas adquieren una forma fantasmal. Sin embargo, aunque ambas instancias se muevan en terrenos diferentes, comparten un mismo medio donde el mirante activa la presencia y construye la *imagen* –consecuencia carnal de la imaginación–. Es por ello que de estas dos expresiones surgirán cruces en los que la presencia en la imagen se manifestará de múltiples maneras con el único límite que imponga el conjunto de creencias que le

3 C. VAN ECK, "Living Statues: Alfred Gell's Art and Agency, Living Presence Response and the Sublime", *Art History*, vol. 33, 4, 2010, p. 643.

4 Uno de los introductores principales a la investigación de las respuestas de las personas al poder de las imágenes es David Freedberg en su obra ya comentada de *El poder de las imágenes*.

dan sentido. De ahí que, por ejemplo, la *larva* o fantasma de los romanos acabará transformándose en *lar*, máscara del antepasado que fijará la presencia del difunto en un objeto⁵.

El objeto, que pasará a ser imagen, suplanta así al cuerpo del difunto que, antes de la muerte, era el verdadero lugar de la presencia. Esta transferencia, lejos de ser algo anecdótico, condensa una energía que permite modificar el medio y propiciar así la creación de la presencia en ámbitos, objetos o lugares insospechados –desde una fotografía hasta un recuerdo–. Belting señala que “la imagen no era únicamente una compensación, sino que, con el acto de la suplantación, adquiriría un “ser” capaz de representar en nombre de un cuerpo”⁶. Es, precisamente, este “ser” de la imagen el que perseguimos con esta investigación.

A pesar de lo esquivo que resulta el concepto de presencia –y de la exigencia de teorizarlo desde posicionamientos metodológicos poco estables– resulta interesante observar cómo también desde otras corrientes de estudio como los *visual studies* se han preocupado de analizar esta problemática. Un ejemplo claro lo vemos en Keith Moxey, quien ha dedicado algunas de sus reflexiones al problema de la presencia de las imágenes⁷. En un artículo publicado en el año 2008 con el título “Visual Studies and the Iconic Turn”⁸ y que después ampliaría en su libro *El tiempo de lo visual*⁹, Moxey se muestra categórico al respecto del lugar que están tomando estos enfoques en las humanidades:

La idea de la presencia, tan sorprendente para el pensamiento postilustrado como la aparición del fantasma de Banquo en la mesa de Macbeth, ha entrado en el recinto de las humanidades hasta sentirse como en casa. Las afirmaciones que plantean que los objetos están dotados de una vida propia –que poseen un estatus existencial dotado de agencia– se han convertido en lugar común. Sin lugar a dudas, los objetos (estéticos o no) provocan agudas emociones e implican una carga emocional que no puede ser desestimada. Nos devuelven a tiempos y lugares a los que no podemos retornar y nos hablan de acontecimientos demasiado dolorosos, gozosos u ordinarios para poder recordarlos. Sin embargo, también sirven como monumentos de la memoria colectiva, como muestras de valor cultural o como focos para la observación

5 G. AGAMBEN, *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2004, p. 118.

6 H. BELTING, *Antropología de la imagen*, Katz Editores, Madrid, 2007, p. 181.

7 También Mitchell, aunque desde una óptica algo diferente, se ha preocupado por esta “cualidad” de las imágenes: W. J. T. MITCHELL, *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, Chicago, 2005.

8 K. MOXEY, “Visual Studies and the Iconic Turn”, *Journal of Visual Culture*, vol. 7, 2, 2008. Puede consultarse una traducción del mismo en: K. MOXEY, “Los estudios visuales y el giro icónico”, *Estudios Visuales*, vol. 6, 2009.

9 K. MOXEY, KEITH. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2015

ritual, y satisfacen las necesidades tanto comunes como personales. La vida del mundo, materialmente manifestada, una vez exorcizada en nombre de la legibilidad y la racionalidad, ha vuelto para cautivarnos¹⁰.

El autor identifica el llamado “giro pictorial” o “giro icónico” con una nueva tendencia por parte de los historiadores del arte a reconocer las exigencias ontológicas de unos artefactos visuales que escapan a los encorsetamientos disciplinares de épocas pasadas. No se trataría, pues, de forzar a los objetos a encajar en determinados patrones de significado, sino más bien atender a lo que “dicen” desde su presente anacrónico –Moxey incorpora en este punto las ideas sobre la temporalidad de Didi-Huberman–¹¹. Si bien plantea un recorrido completo e interesante sobre esta nueva tendencia en los estudios de la imagen, a nuestro juicio se echa en falta una mayor apuesta interdisciplinar –especialmente en un cruce con la antropología– que, sin duda, enriquecería significativamente su análisis mediante ejemplos donde esta “agencia” de las imágenes se pone de manifiesto. En todo caso, y a pesar de las derivas que ha tomado el tema en ciertos ámbitos, es estimulante ver cómo determinados problemas que han sido habitualmente desatendidos se retoman y se incorporan a los debates actuales¹².

Antes de entrar a reflexionar más a fondo, apoyados en ejemplos más concretos sobre la imagen y el lugar de la presencia, nos parece oportuno incorporar a la discusión la noción de *ausencia*, de vacío; el contrapunto de la presencia (¿o quizá no tanto?). Las máscaras mortuorias –pensemos por ejemplo en las *imagines maiorum*– son capaces de evocar una presencia fantasmática reconocible, que participa además de un proceso ritual codificado, pero también expresan una ausencia fatal. Su propia condición de “máscara mortuoria” revela su naturaleza sustitutiva; evidencia, de forma incontestable, un vacío, una ausencia. Las palabras de Didi-Huberman acerca de las tumbas iluminan la paradoja:

Por un lado, está lo que veo de la tumba, es decir *la evidencia de un volumen*, en general una masa de piedra, más o menos geométrica, más o menos figurativa, más o menos cubierta de inscripciones: una masa de piedra siempre *trabajada*, que atrae a su lado el mundo de los objetos tallados o modelados, el mundo del arte y el artefacto en general. Por el otro, está –diré de nuevo– lo que me mira: y lo que me mira en una situación tal ya no tiene nada de

10 *Ibid.*, p. 97-98.

11 *Ibid.*

12 Para un acercamiento desde la crítica contemporánea, véase: S. MARTÍNEZ LUNA, “Presencia, materialidad y crítica”, *Salon Kritik*, 2013, en http://salonkritik.net/10-11/2013/06/presencia_materialidad_y_criti.php. Pueden ampliarse algunas ideas de este mismo autor en: S. MARTÍNEZ LUNA, “La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde Art and Agency de Alfred Gell”, *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 2012..

evidente [*évident*]. Un vaciamiento que ya no concierne en absoluto al mundo del artefacto o el simulacro, un vaciamiento que allí, ante mí, toca lo inevitable por excelencia: a saber, el destino del cuerpo semejante al mío, vaciado de su vida, de su palabra, de sus movimientos, vaciado de su poder de alzar los ojos hacia mí. Y que sin embargo en un sentido me mira —el sentido ineluctable de la pérdida aquí en obra—¹³.

La máscara mortuoria nos impone una *imagen imposible de ver*¹⁴. Nos habla también de nuestro destino, del cual no podemos escapar, obligándonos prácticamente a negar el vacío y a abrazar la presencia. No es un volumen convexo inocente, un simple recuerdo, más o menos morboso, más o menos extraño, aunque a menudo, como ocurre con las tumbas o con las fotografías de nuestros familiares difuntos, nos empeñemos en obviarlo. No es tanto la posibilidad de presencia lo que nos perturba, sino la evidencia de una ausencia ante la que no podemos permanecer indiferentes; y es que, aunque nos aferremos a la presencia, ésta también puede ser la de la muerte, no sólo la del difunto representado.

1.3.2- La imagen y el lugar de la presencia. Un gesto anacrónico

1.3.2.1- Del filisteísmo al compromiso metodológico

En apartados precedentes hemos tenido ocasión de explicar que la presencia realmente se da en la interacción del sujeto con un medio condicionado, pero, para hacer más operativo el desarrollo, optaremos por sintetizar esta fórmula perceptiva en el ámbito de una metáfora que nos parece muy elocuente: la imagen como lugar de la presencia. Para ahondar en ello, necesitamos remontarnos aguas arriba en la historia hasta encontrar los inicios de esta fe o creencia en la presencia de las imágenes. De igual modo serán necesarias ciertas concesiones en la amplitud geográfica de la indagación a fin de mostrar que no es una práctica exclusiva de ciertas culturas o lugares, sino que es una característica impresa en la naturaleza misma del modo en el que el ser humano se relaciona (y se ha relacionado) con aquello que llamamos imágenes. No se trata de un ejercicio más o menos caprichoso sino que, como iremos viendo, la mejor comprensión del mismo nos permitirá ahondar con mayor acierto en esa condición *daimónica* que sobrevuela las máscaras mortuorias y cuya teorización resulta tan esquiva.

¹³ G. DIDI-HUBERMAN, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires, 2010, p. 19.

¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

En el presente apartado, en cierto modo, se detiene ligeramente el esfuerzo de teorización y conceptualización de aquello que acontece en torno a la relación de las personas con las imágenes para emprender un camino de mayor experimentación. Se presenta con ello, desde el inicio mismo, un problema metodológico sobre el que es preciso reflexionar. Si al estudiar las máscaras mortuorias de los antepasados en la Antigüedad (las *imagines maiorum*) nos encontramos con relatos en los que se evidencia que los asistentes a los rituales en los que estas piezas tenían el protagonismo asumían que el antepasado *habitaba* la *imago*, ¿cuál ha de ser la postura del investigador con respecto a ello? Quizás en este ejemplo, con un poco de “escepticismo metodológico” podamos salir del paso, pero para otros casos como el de los *colossos* griegos o las estatuas poseídas de la Edad Media –por citar unos casos conocidos– quizá sea necesario adoptar posturas más comprometidas.

Podemos caminar entre el “ateísmo metodológico” que, para el estudio de las religiones, proponía Peter Berger o el “filisteísmo metodológico” aplicado al estudio de lo estético del que hablaba Alfred Gell¹⁵, y así mantener una cómoda distancia científica con los objetos que irán apareciendo a lo largo de las próximas páginas. Podemos hacerlo si analizamos la cuestión de la presencia en los ídolos de la Edad de Bronce o en las figuras de los antepasados *tau-tau* de Indonesia; ahí la distancia resulta confortable en tanto que no nos concierne directamente pero, ¿qué ocurre con aquellas imágenes que nos interpelan de forma directa o nos resultan más cercanas? La fotografía de un ser querido ya fallecido demuestra que todavía hoy tenemos esa creencia en la presencia que habita ciertos objetos cotidianos –no necesariamente sacralizados por las religiones instituidas–. Existe una conexión superviviente que une las pinturas de las cavernas con las imágenes que rodean nuestro día a día; esa conexión reside en el poder de presencia de las imágenes, en ese *daimon* que en ocasiones las habita.

Pero podemos ir más allá y cuestionarnos cómo debemos encarar las imágenes que se creían poseídas por algún ser diabólico o que directamente eran habitadas por un dios. Las mismas dudas nos asolarían ante los innumerables relatos de imágenes que adquieren vida e interactúan con las personas de forma natural¹⁶. ¿Cómo abordar estas cuestiones? Como veremos más adelante, existen multitud

15 Sobre estas problemáticas metodológicas, véase: A. GELL, “The technology of enchantment and the enchantment of technology”, en J. Coote, A. Shelton (eds.) *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford, 1992.

16 Véase el sugerente estudio (además de otros fundamentales de este mismo autor): A. GARCÍA AVILÉS, “Estatuas poseídas: ídolos demoníacos en el arte de la Edad Media”, *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 28, 2012.

de ejemplos en los que las imágenes de los antepasados participaban en los funerales oficiales e incluso la efigie del difunto (en ocasiones *animada* por un mimo) recorría el camino del ceremonial. También indagaremos en los rituales de animación de estatuillas sobre las que después se llevaban a cabo prácticas mágicas que hoy día nos resultan muy difíciles de comprender. Estas tradiciones vinculadas a artefactos visuales son, asimismo, salpimentadas por toda una pléyade de textos y fuentes sobre fantasmas, retornados, *aoroi*, etc., que configuran en suma un cóctel complejo, difícil de analizar en un estudio de estas características, pero que intuimos alberga una verdad necesaria para comprender los mecanismos que articulan la presencia en las imágenes. Es por ello que de un frío filisteísmo metodológico preferimos pasar a una actitud de mayor compromiso a pesar de lo esquivo, impensable o extravagante que, en un primer vistazo, puedan parecer algunos de los temas de los que nos ocuparemos.

1.3.2.2- ¿Qué habita las imágenes? Hacia una imagen daimónica

Las configuraciones del alma necesitan recipientes.

Plotino.

Diferentes culturas a lo largo y ancho del mundo, y en tiempos muy diversos, han observado en ciertas imágenes la capacidad de constituirse en *lugar* o espacio susceptible de ser habitado por una presencia¹⁷. Para los griegos era la *psyqué* la

17 Junto a David Freedberg y Hans Belting, podemos considerar a Alfred Gell como otro de los animadores principales de esta corriente a partir de la introducción del concepto de “agencia” en su influyente obra: A. GELL, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford University Press, Oxford, 1998. Esta idea busca ir más allá del estudio de las reacciones y respuestas que las personas tienen ante las imágenes –postura defendida por ejemplo por David Freedberg– para indagar directamente en la agencia que ellas ejercen. Ésta sería el poder que tienen ciertas obras para influir sobre sus observadores y hacerles actuar como si realmente se estuvieran relacionando con personas vivas y no con objetos inanimados (C. VAN ECK, “Living Statues: Alfred Gell’s Art and Agency, Living Presence Response and the Sublime”, cit., p. 643.). Como consecuencia de este esfuerzo de teorización, la obra de Gell se convirtió rápidamente en una referencia ineludible tan aplaudida como criticada debido a la complejidad y abstracción de algunas de las ideas expuestas (como la articulación que realiza entre sus conceptos clave como “agencia”, “índice”, “prototipo”, “artista” y “recipiente”). Como apunta Caroline van Eck, “hay una característica definitoria de la respuesta a la presencia animada que no está cubierta por la teoría de Gell: su carácter experiencial. *Art and Agency* identifica los modos en los que los índices provocan que las personas hagan cosas (en el sentido amplio de la palabra), y esta identificación depende fuertemente de la psicología cognitiva de Pascal Boyer. Pero no entra en detalle con la experiencia vívida de aquellos afectados por el índice”. El marco teórico que hemos adoptado para esta investigación resuelve en buena medida las carencias identificadas

que habitaba en los *colossos*; para los japoneses es el *gyakushu* del difunto el que habita los *ema* de tipo *kuyô egaku*¹⁸; para los cristianos es el propio Cristo quien se encuentra encarnado en la hostia durante la Eucaristía; en la cultura egipcia el *Ka* del muerto se presentaba en las estatuas del enterramiento; o, sin necesidad de irnos tan lejos en el tiempo, vemos cómo el recuerdo y la memoria del desaparecido pervive en las fotografías que se emplean en los funerales koreanos¹⁹. En casos más llamativos, los íberos llegaron a construir auténticas “torres de almas”, como el monumento de Pozo Moro (Chinchilla, Albacete), elevadas con el fin de trasladar hacia el más allá las almas de quienes habían fallecido²⁰.

Los ejemplos pueden ser interminables y todos ellos inevitablemente apuntan hacia un mismo hecho que se cruza constantemente en nuestro camino: la “imagen” –entendida del modo descrito en los apartados anteriores– reclama una experiencia en el observador que, en buena medida, se basa en una fe (o creencia) en la presencia. Cuando intervienen tanto las religiones como las creencias en la conformación de dicha fe, resulta muy difícil nombrar su esquiva realidad (alma, espíritu, presencia, *psyqué*, antepasado...); por ello, hemos optado por denominar “imagen daimónica” a aquella imagen que se encuentra activada –o en potencia– y a la que las personas le atribuyen una presencia *alojada* en su interior. No será necesario ahondar en exceso en la compleja arqueología de esta palabra, pues simplemente funcionará como un punto de apoyo sobre el que poder avanzar con mayor comodidad.

La imagen daimónica será pues la imagen habitada y animada por una presencia. Que el objeto esté habitado o no dependerá del mirante, del sujeto que tiene una experiencia frente a él. Las figuras adquirirán ese poder de presencia si las personas se lo otorgan por medio del proceso (ritual) que en cada caso sea preciso: la condición de habitabilidad la define quienes se relacionan con la imagen. A continuación presentaremos una rápida panorámica de estas “imágenes daimónicas” tomando como punto de arranque algunas de las culturas más importantes de la Antigüedad; tras este recorrido, el retorno al análisis de las máscaras mortuorias revelará un perfil nuevo, una óptica distinta –incluso incómoda–, pero radicalmente sugerente.

por van Eck en la obra de Gell. Esta forma de pensar las imágenes sitúa el foco en la percepción y en la experiencia acontecida, lo que vendría a complementar las ideas sobre la agencia aportadas por el antropólogo norteamericano.

18 C. THOMPSON, “Visiones olvidadas del más allá. Los retratos votivos póstumos del siglo XIX en Iwate (Japón) redescubiertos”, *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, vol. 5, 2, 2013, p. 169.

19 J. KIM, “Korean funerary photo-portraiture. Vernacular photographic practice as parallax”, *Photographies*, vol. 2, 1, 2009.

20 F. L. PARDO, “La torre de las almas: un recorrido por los mitos y creencias del mundo fenicio y orientalizante a través del monumento de Pozo Moro”, *Gerión*, vol. 24, 10, 2006.

*

Habitualmente, la cultura mesopotámica ocupa un lugar poco destacado en la disciplina de la Historia del Arte –y más aún en cuanto a la teorización en términos estéticos de las obras que nos han legado–, siendo Egipto, Grecia y Roma quienes se llevan el protagonismo en lo que a la historia del arte antiguo se refiere. Sin embargo, recientes investigaciones vienen proponiendo una mirada nueva que integre a las culturas mesopotámicas en las que, como es sabido, las imágenes tenían una importancia central. De hecho, para el estudio de la presencia en las imágenes, quizás éste sea uno de los lugares más fértiles que podamos encontrar, pues ofrece un abanico de prácticas rituales en las cuales las imágenes intervienen de manera altamente elocuente.

Una de las ceremonias asirias más impresionantes es la conocida como *mîs pî* o lavado de boca, en la cual la imagen divina es sometida a un complejo ritual para que pueda vivificarse y ser introducida en el templo. Existen numerosas tablillas con diferentes versiones y variantes, pero nos fijaremos en unas halladas en el templo del dios Nabû ubicado en la ciudad asiria de Nimrud²¹. Como se explica en los textos del ritual *mîs pî*, se requieren varios días y diferentes emplazamientos para llevar a cabo todo el proceso. Siguiendo a Daisuke Shibata, se podría resumir del siguiente modo: todo comienza en el taller del escultor, a donde acuden los oficiantes antes del atardecer; posteriormente la efigie se traslada en procesión hasta la ribera del río donde se espera la caída del sol; a medianoche, la imagen se conduce a los jardines y se continúa con la ceremonia hasta el atardecer del día siguiente; finalmente, la obra entra en la celda del templo. Este proceso comprende tres fases fundamentales: la preparación con la limpieza en el taller y en el río, la vivificación de la imagen permitiéndole comer, beber y oír, introduciendo así a la imagen al mundo de los dioses en el marco del jardín, y por último la entronización en el templo²².

La secuencia ceremonial descrita revela un uso mágico de las obras escultóricas que no puede obviarse y que debe ser incorporado con pleno derecho a la genealogía de la presencia en la que buscamos ahondar. Por lejanas que puedan resultarnos estas referencias, el componente que las anima puede ser rastreado hoy, profundamente alterado en su apariencia, pero prácticamente intacto en su esen-

21 Seguiremos para este ejemplo el artículo de Daisuke Shibata donde se ofrecen multitud de referencias para ampliar las ideas aquí levemente esbozadas. Véase: D. SHIBATA, "A Nimrud Manuscript of the Fourth Tablet of the Series «mîs pî», «CTN» IV 170 (+) 188, and a «Kiutu» Incantation to the Sun God", *Iraq*, vol. 70, 2008.

22 *Ibid.*, p. 190.

cia, no sólo en complejas ceremonias como la apertura de los ojos, como ocurre en la religión hindú²³, sino también, por ejemplo, en el culto a determinados santos populares como la Difunta Correa o el Gauchito Gil, por citar dos de los más célebres²⁴. La fe en el poder de las imágenes que profesaban los antiguos sacerdotes mesopotámicos se encuentra presente con pareja intensidad en los peregrinos que anualmente recorren las tierras de la provincia argentina de Corrientes para ofrecer sus presentes a la imagen del Gauchito Gil. Este tipo de paralelismos pueden indudablemente parecer excesivos o infundados pero, como se ha visto anteriormente, un enfoque desde la supervivencia de los gestos nos permite conectar ambas realidades y, lo que es más importante, comprender o atisbar el complejo entramado que subyace a dichas expresiones.

Además de profesar unas actitudes hacia las imágenes de gran intensidad mágica, las culturas mesopotámicas fueron mucho más allá de esa primera pátina. Como explica Zainab Bahrani, “decimos que el arte de la Antigüedad era mágico, pero realmente era mucho más que eso”²⁵. La belleza y la excelencia en la factura de las pinturas, esculturas o construcciones era algo prioritario que de ninguna manera podía quedar desatendido. Existen numerosos textos en los que se subraya la importancia de este factor, como podemos ver en la siguiente descripción que el rey asirio Shalmeneser III (858-24 a.C) hace de su propia escultura:

Hice una sagrada, brillante y preciosa estatua de alabastro, cuya factura era hermosa a la vista (y) su apariencia era excelente. La erigí ante el dios Adad, mi señor. Cuando el dios Adad, mi señor, mira a esta estatua, puede sentirse realmente honrado (y) así comandar el alargamiento de mis días, proclamar la multiplicación de mis años (y) decretar a diario la eliminación de la enfermedad de mi cuerpo²⁶.

Bahrani insiste en que este tipo de esculturas se sitúan en una ambivalencia permanente: son un objeto y no lo son, son una imagen y no lo son, son el rey y no lo son... es decir, las prácticas que rodean a estas piezas hacen que su naturaleza trascienda los límites de la representación para penetrar directamente en la dialéctica de la presencia. Es aquí donde hallamos el elemento central de la discusión: el paso del tiempo, lo efímero, en definitiva, la muerte, han alentado (y siguen ha-

23 Para un estudio de estos rituales, véase: D. L. Eck, *Darśan. La visión de la imagen divina en la India*, Sans Soleil Ediciones, Barcelona, 2015.

24 Puede encontrarse un repertorio mucho más amplio pero igualmente sugerente en: F. GRAZIANO, *Cultures of Devotion: Folk Saints of Spanish America*, Oxford University Press, Londres y Nueva York, 2007.

25 Z. BAHRANI, *The Infinite Image: Art, Time and the Aesthetic Dimension in Antiquity*, Reaktion Books, Londres, 2014, p. 43.

26 Texto tomado de: *Ibid.*

ciéndolo) la creación de imágenes (en muchos casos) semejantes. Son formas de resistencia, materializaciones de un gesto sin origen cuyo final coincidirá con el fin de los tiempos; no hay posibilidad de sustraernos a ello. En la antigua Mesopotamia las imágenes eran ante todo artefactos que buscaban poner en cuestión y contradecir la lógica abisal del tiempo. Los materiales duros, la talla fina y diestra, las ubicaciones de las tumbas... todo ello se conjuraba en favor de una “presencia diacrónica”; son objetos que trascienden el tiempo y a su vez portan trazas de ese mismo tiempo²⁷.

Pero no sólo las imágenes u objetos materiales podían ser los espacios en los cuales habitara la presencia: el propio cuerpo humano también podía convertirse de igual modo en medio a través de rituales de tipo apotropaico. De hecho, la palabra *salmu* (usada por los asirios y los babilonios), que habitualmente se traduce por representación, se aplicaba también a las personas que formaban parte de estos ceremoniales. Cuando una predicción astronómica revelaba un mal augurio, se seleccionaba a un hombre de entre la gente y se le vestía como un rey para participar en un rito por medio del cual pasaba a sustituir al verdadero monarca. Esta imagen o sustituto humano debía sufrir en sus carnes el mal augurio mientras que la persona que hasta ese momento había sido el rey observaba todo el proceso desde fuera, como un ciudadano más. Esta trasposición de la presencia del monarca en un medio orgánico debía realizarse en el marco de una fe en la presencia que no tuviera fisura alguna; durante el ritual, el hombre disfrazado era a todas luces el *salmu* del rey²⁸.

Con estos ejemplos, que podrían sumarse a toda una muestra interminable de casos similares en diferentes culturas de la Antigüedad, se puede apreciar perfectamente cómo la imagen –material u orgánica– y la presencia forman un binomio difícilmente separable. Estos tempranos casos nos permiten presentar las líneas maestras de una discusión que se irá enriqueciendo con cada ejemplar, gesto, recuerdo o concepto que sumemos a este caldo de cultivo aún sin definir.

*

La Grecia que vio nacer los mitos clásicos se gestó entre dáimones, augures, *psyqué* voladoras, espíritus errantes que visitaban a sus allegados durante la noche, grutas en las que se escuchaba el canto de la Sibila o a donde acudían los *iatromantis* para contactar con los dioses después de largas incubaciones. El *colossos*,

²⁷ *Ibid.*, p. 10.

²⁸ *Ibid.*, p. 69.

el *bretas* o el *xoanon* eran imágenes (la primera fija y las otras móviles y en ocasiones anicónicas) en las que la presencia jugaba un papel determinante y las esculturas funerarias se construían para albergar el alma del difunto. Partimos por tanto de un contexto en el que aquello que llamamos alma o espíritu era algo común, formaba parte del día a día, pudiendo incluso interactuar con las personas a través de imágenes o por medio de formas más sutiles como los sueños o las apariciones brumosas en la noche.

En Grecia existían muchos tipos de daimones, sobre los cuales los especialistas en la cultura griega han debatido profundamente²⁹, pero para el tema que nos ocupa podemos partir de la consideración que sobre este concepto se tenía desde Época Arcaica hasta su reformulación en tiempos de Platón. En un principio el daimon era una fuerza –similar en cierto modo a una *moira*– que se ligaba al individuo desde su nacimiento para determinar, total o parcialmente, su destino. De hecho, decía Heráclito que “el carácter de un hombre es su destino”, por lo que se deduce que el daimon arcaico estaría vinculado a su personalidad, a su suerte, a su talento... algo que en muchos casos dependía también de los designios de los dioses. Según Píndaro “el gran propósito de Zeus *dirige* al daimon de los hombres a quienes ama”³⁰. Sin embargo, como explica Dodds, Platón transforma esta idea convirtiendo al daimon en un espíritu-guía que gozaría de un largo recorrido posterior, primero entre los estoicos y después, con otro nombre, durante el cristianismo. En los diálogos platónicos existen multitud de referencias a los daimones (o démones). Por ejemplo, en *El Banquete*, Diotima dialoga con Sócrates refiriéndose a Eros:

–Como en los ejemplos anteriores –dijo–, algo intermedio entre lo mortal y lo inmortal.

–¿Y qué es ello, Diotima?

–Un gran demon, Sócrates. Pues también todo lo demoníaco está entre la divinidad y lo mortal.

–¿Y qué poder tiene? –dije yo–.

–Interpreta y comunica a los dioses las cosas de los hombres y a los hombres las de los dioses, súplicas y sacrificios de los unos, y de los otros órdenes y recompensas por los sacrificios. Al estar en medio de unos y otros llena el espacio entre ambos, de suerte que el todo queda unido consigo mismo como un continuo³¹.

Platón introduce aquí un elemento que es central en nuestra investigación. Para él, el daimon –en la edición citada se opta por emplear la palabra “demon”– es una entidad metafísica intermediaria que opera entre los dioses y los hombres: es un *metaxu* o

29 Véase por ejemplo, a modo de introducción al tema: E. R. DODDS, *Los griegos y lo irracional.*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

30 *Ibid.*, p. 52.

31 *El Banquete*, 202d-e. Tomado de la edición: PLATÓN, *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*, Editorial Gredos, Barcelona, 2006.

medio, en el sentido anteriormente caracterizado³². La imagen daimónica, por tanto, es una imagen cuya naturaleza medial posibilita la percepción de la presencia. “Hay percepción sólo porque hay un *metaxu*. Lo sensible tiene lugar sólo porque además de las cosas y de las mentes existe algo que tiene una naturaleza intermedia”³³.

La rápida caracterización que hemos abordado de este complejo concepto nos es suficiente para apreciar algunas de las singularidades de una sociedad que nos legó una buena parte de las ideas que, sobre la imagen, todavía hoy manejamos. El daimon, entendido en términos arcaicos, definía el carácter de la persona y podía actuar como consejero o guía a lo largo de su vida, mientras que, según lo descrito por Platón en el pasaje citado, esta figura se ocuparía más bien de mediar entre el mundo terrenal y el divino³⁴. En este rico ambiente intelectual, los griegos desarrollaron otro concepto fundamental para entender y analizar su entronque con las imágenes *habitadas*: el alma o la *psyqué*. “Apenas acabó de hablar, la muerte le cubrió con su manto: el alma (*psyqué*) voló de los miembros y descendió al Hades, llorando su suerte porque dejaba un cuerpo vigoroso y joven”³⁵. Así narra Homero en la *Ilíada* la muerte de Patroclo, el héroe griego y fiel compañero de Aquiles, durante la guerra de Troya. El poeta cuenta cómo el alma o *psyché* del héroe salió del cuerpo herido de muerte para iniciar así su camino al reposo que le aguardaba en el Hades. Pero las almas no iban siempre directas a su destino; a menudo, estas “figuras nocturnales, compuestas de noche”³⁶, vagaban entre los vivos rondando las tumbas y apareciendo en los sueños de quienes aún recordaban sus hazañas gloriosas. Como explica Pedro Azara,

La *psyqué* estaba hecha o modelada de aire. Sin embargo, su figura mantenía el parecido con el cuerpo que le había dado cobijo. Era como una marioneta o un ídolo, un exacto reflejo, ilusorio y vano, que solo se manifestaba en la oscuridad de la muerte y de la noche. Lo único que la distinguía del cuerpo en vida era, precisamente, su inconsistencia, su carne neblinosa y mortecina que se deshinchaba al menor contacto³⁷.

Estas almas o figuraciones etéreas visitaban de noche a las personas con las que habían compartido la vida, lo cual era motivo de gozo y alegría, e incluso el propio Aquiles en cierta ocasión trató de abrazar en vano a la sombra de su amigo Patro-

32 Véase el apartado: Imagen, medio, cuerpo.

33 E. COCCIA, *La vida sensible*, Marea, Buenos Aires, 2011, p. 26.

34 Para ampliar esas ideas, véase: A. CAMARERO, *Sócrates y las creencias daimónicas griegas*, Cuadernos del Sur, Bahía Blanca, 1968.

35 Homero, *Ilíada*, Canto XVI, 855-857.

36 P. AZARA, *La imagen y el olvido: el arte como engaño en la filosofía de Platón*, Siruela, Madrid, 1995, p. 171.

37 *Ibid.*

clo, aunque pronto advirtió que se estaba abrazando a sí mismo mientras la aparición se esfumaba. Sin duda, estas imágenes daimónicas fluían en el mismo medio, transparente, inasible, propiciatorio de su *aparición* –su presencia–, que precisaban las imágenes materiales para hacer sensibles los espectros que las habitaban.

Aproximándonos al caso de las imágenes habitadas, el texto de Jean-Pierre Vernant “La categoría psicológica del doble” deviene fundamental para presentar algunas de las ideas en las que iremos profundizando³⁸. En este trabajo, Vernant analiza el caso del *colossos* griego, una suerte de ídolo arcaico con particularidades propias que va cumpliendo diversas funciones en su avance a lo largo de los siglos. Es bien conocida la faceta mediante la cual estas esculturas pétreas sustituyen a los hombres que, tras un largo viaje o una desventura de naturaleza desconocida, no retornan a sus hogares y se dan por fallecidos. Dado que, por dichas desventuras, no se pueden cumplir sobre ellos los ritos funerarios, “el difunto –o más bien su ‘doble’, su *psyqué*– permanece errante sin fin entre el mundo de los vivos y el de los muertos”³⁹.

Pero el *colossos* no sustituye al referente haciendo uso de la semejanza formal, tal y como se acostumbra a considerar con los retratos pictóricos o las fotografías. Por ejemplo, en un cenotafio de Midea, fechado en el siglo XIII a.C. se encontraron dos losas antropomorfas, burdamente talladas, en un enterramiento operando a modo de sustituto o doble del cuerpo. Pero el *colossos* no siempre se encuentra enterrado, también puede erigirse en el exterior de la tumba para ser objeto de rituales variados en los que siempre la roca toma el lugar simbólico del personaje que sustituye. Vernant da cuenta de dos inscripciones (*tabulae defixiorum*) halladas en Selinunte, en un espacio extramuros reservado para el contacto con las divinidades subterráneas, donde se describen ciertas prácticas sumamente interesantes para el caso que nos ocupa, cuya descripción merece la pena transcribir:

La primera es el texto de la ley sagrada sobre la acogida de los suplicantes llegados del extranjero. Si la persona cuyo testimonio alega el suplicante ha muerto, en su país o en otro lugar, y el dueño de la casa que acoge al suplicante para otorgarle de ahora en adelante su protección conoce al individuo que le envía, le invoca por su nombre durante tres días consecutivos. Si no conoce la identidad de quien le manda, pronuncia la fórmula: “humano, seas hombre o mujer”. Luego construye dos *colossoi*, uno de hombre, otro de mujer, en madera o en barro. Les sienta

38 J.-P. VERNANT, *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, Ariel, Barcelona, 2001, pp. 302-316. Si bien para el tema que nos ocupa el texto de Vernant es una obra fundamental, su premisa de que la mimesis y las imágenes semejantes fueron creadas en sentido pleno en la Grecia clásica está siendo recientemente debatido. Para una aproximación al debate, véase: Z. BAHRANI, *The Infinite Image*, cit., p. 59.

39 Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, cit., p. 304.

a su mesa y les sirve una parte de todos los alimentos. Habiéndose así puesto en regla con el difunto anónimo que le ha enviado al suplicante, el amo de la casa lo aleja de ella y lo reenvía al universo de los muertos: finalizado el rito de hospitalidad toma los *colossoi* y las porciones de alimento. Los lleva a un bosque no talado donde hinca los *colossoi* al suelo.

La segunda inscripción reproduce el texto del juramento que garantiza las obligaciones recíprocas de los colonos que parten para África, a Cirene, y de sus conciudadanos que permanecen en la metrópolis de Tera. El juramento se practica de la forma siguiente: se fabrican unos *colossoi*, esta vez de cera; se les arroja al fuego pronunciando la fórmula: “Que quien fuera infiel a este juramento se licúe y desaparezca él, su linaje y sus bienes”.

Como se puede comprobar, las imágenes adquieren un estatus cercano al del ser humano –su presencia– cuando se dan las propiedades de activación precisas por medio del ritual (sea cual sea éste en cada una de las prácticas que analicemos). Estos rituales griegos de suplicantes buscaban, gracias a las imágenes, facilitar el paso del mundo de los vivos al de los muertos; las imágenes materiales se convertían así en espacios habitables para las *psyqués* errantes⁴⁰.

Cuando estas lápidas se yerguen sobre la tumba, a modo de lápida antropomorfa, se suelen conocer como *eidolon*, los cuales se hallan estrechamente vinculados a la *psyqué*, pues gracias a ellos, a su materialidad, ésta puede tomar forma y relacionarse con los vivos. Adquieren así el estatus o “categoría psicológica del doble”, en una sociedad perfectamente familiarizada con ellos, donde se establecen vínculos estrechos de forma absolutamente natural, tal y como se desprende de los abundantes textos clásicos en los que aparecen descritas estas ideas. Encontramos un caso singular del uso del *eidolon* en la tragedia de Eurípides *Protesilao*. El protagonista muere a manos de Héctor cerca de Troya, lejos de su patria, por lo que su mujer queda sin consuelo y sin la posibilidad de ofrecerle un entierro digno a su esposo. Según algunas fuentes y versiones la mujer, ante el dolor de la ausencia, se fabricó una escultura a imagen y semejanza del marido con la que se acostaba todas las noches. Los dioses, al ver esta muestra de amor, le concedieron poder hablar con el esposo por un corto espacio de tiempo que finalmente no resultó suficiente, pues ésta acabó suicidándose⁴¹.

Una vez más, Vernant plantea las preguntas adecuadas para comprender y dimensionar el fenómeno que estamos intentando analizar:

40 Sin embargo, recordemos –aun a riesgo de resultar tediosos– que el espacio *real* sobre el que habitarán las presencias será el medio; es en él donde se generará la imagen que podremos percibir como *presente*. La idea de imagen como lugar de la presencia es un recurso para hacer más ágil el desarrollo.

41 Existen, no obstante, múltiples versiones y variantes del mito. Véase: A. R. DE ELVIRA, “Laodamía y Protesilao”, *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 1, 1991.

¿Cómo una piedra, labrada y colocada por la mano del hombre puede encerrar una significación de doble que la conexión con fenómenos psíquicos incontrolables y misterios como la imagen onírica o la aparición sobrenatural? ¿De qué forma se explica que una losa bastamente tallada pueda, en ciertas condiciones, aparecer desdoblada ella también, ambigua, orientada una cara hacia lo invisible?

El estudioso francés explica cómo en el complejo entramado religioso de los griegos de época clásica la muerte cumple un papel determinado que no se refiere necesariamente a la ausencia radical: existe una singular relación con ella donde el material, en este caso la piedra, sirve de mediador entre las personas y sus seres queridos ya ausentes. La rigidez y frialdad del cadáver remite inevitablemente al material pétreo del que se valen para dotar a la existencia de una nueva realidad ontológica. Indudablemente, nos viene a la mente el mito de Pigmalión, pero existen otros casos no tan reseñados, como la animación de Hermes a Pandora o las estatuas vivientes al servicio de Hefaios⁴².

Llegados a este punto, el caso de los famosos *kouroi* (fig. 1.5), en los que el alma o *psyqué* debía habitar para perpetuar la memoria social del difunto, podría funcionar como nexo perfecto entre lo aquí expuesto y ciertos usos de las máscaras mortuorias; pero aún nos quedan algunos casos singulares más que comentar para mostrar con claridad el fondo común que hace que las imágenes sean un *lugar* de la presencia. Indudablemente existen otros muchos ejemplos en los que las imágenes son tratadas como seres y objetos vivos –desde la cultura egipcia, pasando por las mesopotámicas, las andinas, las mesoamericanas o las orientales– que no hacen sino revelar ese sustrato o gesto compartido mediante el cual las figuras son animadas, hablan, participan en reuniones, toman decisiones, acompañan al difunto en su trayecto hacia el más allá, etc. Ya hemos visto cómo en la antigua Mesopotamia, sin el ritual, las imágenes no eran más que piedras talladas pero, una vez cumplido el ceremonial, éstas pasaban a albergar la presencia de los dioses. Sin embargo, lo importante es comprender que este gesto sobrevive a lo largo del tiempo tomando nuevas formas y realidades hasta llegar a nuestro presente más inmediato (lógicamente adaptado a la realidad de nuestra sociedad, donde la presencia pasa a habitar nuevos medios).

*

No podemos detenernos en el análisis de todos los casos en los que las imágenes presentan estas características de “vitalidad”, pues excedería el propósito de la investigación, pero sí podemos ahondar en algunos casos significativos. Comencemos por situar el foco en el contexto de la magia teúrgica, cuyas primeras noticias,

42 J.-P. VERNANT, *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, cit., p. 311.



FIG. 1.5 GRUPO ESCULTÓRICO DE CLEOBIS Y BITÓN, SIGLO VII-VI A. C., MUSEO ARQUEOLÓGICO DE DELFOS.

según nos cuenta Dodds, aparecieron en la Grecia helenística del siglo segundo. En palabras de Proclo (s. V d. C), la teúrgia era “un poder más alto que toda la humana sabiduría, que abraza las bendiciones de la adivinación, los poderes purificadores de la iniciación y, en una frase, todas las operaciones de la posesión divina”⁴³. Una de las ramas principales de la teúrgia estaba dedicada a la consagración y animación de estatuas milagrosas para obtener gracias a ellas oráculos; otra, por supuesto, era la encargada de la elaboración de estatuillas mágicas de los dioses⁴⁴. Como explica Dodds, esta vertiente

se apoyaba en última instancia sobre la primitiva y extendida creencia en una συμπάθεια [simpatía] natural que enlaza la imagen con su original, la misma creencia que se halla en la base del empleo mágico de imágenes de seres humanos para fines de *envoûtement*⁴⁵.

43 E. R. DODDS, *Los griegos y lo irracional.*, cit., p. 274. Para ampliar la vertiente de Proclo como teurgo véase: Proclo, *Lecturas del Crátilo de Platón*, ed. Jesús María Álvarez, Ángel Gabilondo y José María García (Madrid: Akal, 1999).

44 Dodds divide la magia teúrgica en dos ramas diferenciadas: la teléstica, dedicada a la elaboración de imágenes, y la mediúmnica, que requería del empleo de un médium en trance.

45 E. R. DODDS, *Los griegos y lo irracional.*, cit., p. 276.

Este tipo de creencias tenían una fuerte conexión con Egipto, donde estaba ampliamente extendida la idea de que las imágenes podían estar habitadas por los dioses o por otras instancias. El ejemplo más claro lo encontramos en el ritual de apertura de la boca. Se trata de un ritual muy antiguo que en sus inicios estaba dedicado a la animación o vivificación de la estatua mortuoria, pero después fue extendiéndose su uso a todo tipo de objetos, desde las ofrendas hasta los propios templos⁴⁶. Esta práctica “transformaba la estatua manufacturada por los artesanos en un cuerpo cultural capaz de ser animado por un dios o un espíritu ancestral en el marco de unas acciones sagradas”⁴⁷. Aunque hay muchos elementos divergentes, presenta en sus bases una conexión clara con el ritual de lavado de boca que hemos visto para el caso mesopotámico. En ambos, las figuras eran animadas en un marco sagrado y se convertían así en receptáculos para las deidades u otras manifestaciones de orden divino.

Volviendo al ejemplo griego, algunos papiros muestran una versión simplificada de los antiguos rituales egipcios –que se enmarcan dentro de la miniaturización del ritual que ocurre en tiempos helenísticos⁴⁸– en los que también se pueden rastrear otras fórmulas mágicas donde intervienen imágenes de orden más mundano. La mayoría de ellos están dedicados a todo tipo de conjuros o sortilegios mágicos orientados a favorecer el amor, el dinero o el poder, pero algunos muestran casos en los que las figuras de los dioses son las protagonistas. Incluso estas imágenes pueden estar dibujadas o manufacturadas por la propia persona que quiere realizar el acto mágico. Por ejemplo, si se quería obtener la invisibilidad y la libertad, los papiros indicaban lo siguiente:

En una piedra de jaspe graba una figura de Sarapis sentado, con un cetro real egipcio y sobre el cetro un ibis; en el reverso de la piedra el nombre, y mantenla encerrada. Para su utilización ten el anillo en la derecha y en la izquierda un ramo de olivo y otro de laurel, moviéndolos sobre la lámpara al tiempo que recitas la fórmula siete veces; ajusta en el dedo índice de tu mano izquierda el anillo mirando hacia dentro; pega de esta manera la piedra a tu oído y vete a dormir alejándote sin respuesta⁴⁹.

El propio material de la escultura podía ser igualmente un factor diferencial. Otro papiro muestra cómo hacer que una estatua de barro con otros elementos sea habitada por un dios. Para ello,

46 J. ASSMANN, *Death and Salvation in Ancient Egypt*, Cornell University Press, 2005, p. 312.

47 *Ibid.*

48 Teoría defendida entre otros por J. Z. SMITH, *Relating Religion: Essays in the Study of Religion*, University of Chicago Press, Chicago, 2004. Citado en: A. GARCÍA AVILÉS, “Imagen y Ritual: Alfonso X y la creación de imágenes en la Edad Media”, *Anales de historia del arte*, 1, 2010, p. 11.

49 J. L. CALVO MARTÍNEZ; M. D. ROMERO (TRADS.), *Textos de magia en papiros griegos*, Editorial Gredos, Madrid, 1987, p. 199.

Toma 28 hojas de laurel medular y tierra virgen y semilla de artemisa, harina de trigo y yerba de cinocéfalos [...]; todo ello lo sujeta en sus manos un muchacho puro. Con los ingredientes mencionados se une el líquido de un huevo de ibis para conseguir una mezcla total y una figura de Hermes vestido con clámide, cuando la luna esté saliendo en Aries o Leo, Virgo o Sagitario. El Hermes debe sostener un caduceo.

Escribe la fórmula en un papiro hierático y en la vejiga de un ganso y mételo en la figura para la animación; y cuando quieras un oráculo, toma un papiro y escribe la fórmula y el asunto; corta un cabello de tu cabeza, enróllalo en el papiro, ata a éste con una cinta de púrpura y enrédale por fuera una rama de olivo y ponlo a los pies de Hermes. La figura debe estar en una capilla de madera de tilo. Cuando quieras un oráculo, pon la capilla con el dios en tu cabeza y recita la fórmula [...]⁵⁰.

Este último ejemplo es particularmente interesante por el hecho de que se describe la composición del material del que debe estar formada la estatua y, además, se indica que la fórmula debe introducirse dentro de la propia figura para la animación de ésta. Están con ello presentadas –en esencia– algunas de las características que nos encontraremos más adelante en el tiempo, como puede ser en el caso de las reliquias que, recordemos, son introducidas por lo general en las tallas que representan a la figura que es objeto de la devoción.

*

Este tipo de prácticas mágicas tuvieron, como hemos visto, una fuerte presencia en la Grecia helenística por el influjo de otras culturas como la egipcia y, como era de esperar, su recorrido no quedó truncado con la llegada del cristianismo: la teúrgia se perpetuó adoptando nuevas prácticas y entremezclándose con otras nuevas como el culto a las reliquias. Sin embargo, es preciso realizar algunas matizaciones ya que, para el estudio de las fases más tempranas del cristianismo, nos topamos con importantes limitaciones: no nos ha llegado ningún objeto vinculado al cristianismo, con un significativo componente simbólico-visual, anterior al año 200. Se sabe que los primeros cristianos evitaban las representaciones y hasta la realización de determinadas pinturas en las catacumbas; todo lo que tenemos entra en el terreno de la excepción. Se han vertido multitud de teorías al respecto (la observación de la espiritualidad frente a la materialidad, la importancia de la palabra frente a la imagen como herencia del judaísmo...), pero ninguna de ellas parece resolver el problema. Para Finney, los primeros cristianos pasaban absolutamente desapercibidos y no configuraban una forma definida de cultura, por lo que no tendrían ni requerirían de unas imágenes propias: querían permanecer invisibles⁵¹. Tras estos

⁵⁰ *Ibid.*, p. 197.

⁵¹ P. CORBY FINNEY, *The Invisible God: The Earliest Christians on Art*, Oxford University Press,

primeros siglos, las imágenes fueron ganando protagonismo hasta constituirse en uno de los núcleos mismos del culto cristiano, pero esto no significa que su adopción no generase todo tipo de problemas.

Tras la caída del Imperio Romano, las imágenes de culto fueron permanente objeto de discusión en el seno del cristianismo, ya que muchos teólogos identificaban directamente el paganismo con la idolatría y la magia. Como explica Alejandro García Avilés, este nuevo impulso en favor de las imágenes que se observa a partir del año 1000 “discurrió paralelo a una nueva miniaturización del ritual en el ámbito de la cultura islámica [confluyendo ambos procesos en torno al siglo XIII] dando lugar a que eventualmente se confundieran los procesos de elaboración de imágenes mágicas e imágenes de culto”⁵². Tenemos por tanto en todo este proceso un perfecto campo de análisis para observar el modo en el que se discute el problema de la presencia en unos siglos cruciales en los que, poco a poco –y motivado por factores que abordaremos más adelante– el naturalismo de las representaciones va ganando terreno y las máscaras mortuorias y los vaciados faciales harán de nuevo su aparición tras siglos de letargo.

Pero, antes, veamos rápidamente algunas de las líneas maestras de esta creencia en las estatuas habitadas para después empezar a conectar los entramados particulares que animan este modo de pensar y de relacionarse con las imágenes con otras realidades y experiencias más afines a nuestro objeto de estudio. La teúrgia tardoantigua, y más concretamente la teléstica, en su confrontación con el territorio de lo cristiano, suscitó extensos debates que nos han dejado testimonios muy elocuentes. Por supuesto, no faltaron las ridiculizaciones tempranas a unas prácticas que desde el cristianismo se criticaban abiertamente, pero que por otro lado constituían una amenaza para una cultura en la que las imágenes tendrían con el tiempo un lugar determinante. En el temprano siglo III, Minucio Félix se preguntaba irónicamente cuándo una estatua no es más que materia inerte y cuándo un objeto divino:

Quizá se me diga que la piedra, el leño o la plata no es todavía un dios. Entonces ¿cuándo empieza a serlo? Pues resulta que se le funde, se le forja, se le esculpe y todavía no es un dios; o bien se le suelda, ensambla, erige y tampoco es dios todavía; o bien se le adorna, se le consagra, se le implora: entonces es por fin un dios, cuando el hombre lo ha querido y le ha dedicado culto⁵³.

Nueva York, 1997, pp. 104-108.

52 A. GARCÍA AVILÉS, “Imagen y Ritual”, cit., p. 12.

53 MINUCIO FÉLIX, *Octavio*, Ciudad Nueva, Madrid, 2000, p. 24.8. Citado en: A. GARCÍA AVILÉS, “Estatuas poseídas”, cit., p. 237.

Desde el siglo IV la destrucción de los ídolos paganos se convierte en una práctica común de los cristianos que buscaban expandir la palabra de Cristo por el territorio de los gentiles. Existen multitud de hagiografías de santos cuya dedicación principal fue precisamente esta práctica, pero lo que ahora nos interesa es comentar algunos casos en los que estas destrucciones se llevaban a cabo porque se creía que estaban habitadas por un demonio⁵⁴. El propio san Agustín era perfecto conocedor de esta realidad cuando decía que “los demonios son honrados en los templos e introducidos, gracias a no sé qué arte, en los ídolos –esto es, en los simulacros visibles– por hombres, que mediante este arte los convierten en dioses, maravillándose a sí mismos y separándose del culto y la religión de Dios”⁵⁵. Surgen así multitud de santos exorcistas que, gracias a la palabra de Dios y a sus símbolos como la cruz, conseguían combatir a los diablos y los obligaban a abandonar sus refugios, fueran éstos una estatua o un templo. El problema aparecerá más adelante, cuando las imágenes de culto cristianas tomen un protagonismo central –fundamentalmente como generadoras de milagros– y la sombra de la idolatría se cierna también sobre la práctica cristiana. En cualquier caso, observamos cómo el poder de las imágenes en ningún momento es negado, sino que más bien los debates girarán en torno a qué prácticas vinculadas a éstas serán lícitas y cuáles no.

García Avilés se pregunta en una de sus investigaciones si “la creencia en la posesión demoníaca de las estatuas tuvo alguna implicación para la teoría de la imagen cristiana medieval”⁵⁶; a la luz del propósito que vertebra y anima el recorrido transversal que venimos haciendo, podemos decir que no sólo estas creencias guardan implicaciones con la teoría de la imagen medieval, sino que son un eslabón más del modo en el que el ser humano encara el problema de la fe en la presencia que habita las imágenes.

*

Los relicarios son otro de los fenómenos que no podemos obviar en este repaso a algunos de los receptáculos de presencia más destacados. Éstos extienden la idea de imagen habitada no ya de forma mágica o metafórica, sino que lo hacen evidente en sentido material mediante la incrustación de la propia reliquia en la figura o

54 Aunque escapa a nuestros intereses y se trata de un tema de gran complejidad teológica, es preciso advertir que el daimon griego del que hemos hablado con anterioridad, de naturaleza generalmente buena, se convierte en el cristianismo en una realidad más difusa que habitualmente se asocia al demonio (tinieblas), aunque también tiene relación con los ángeles (luz). Para un visión panorámica de esta cuestión, véase: G. SOTO POSADA, “El demonio: su naturaleza y esencia”, en Carlos Arboleda Mora (ed.) *Diablo y posesión diabólica*, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 2005.

55 *La ciudad de Dios*, VIII, 24.3, tomado de: A. GARCÍA AVILÉS, “Estatuas poseídas”, cit., p. 238.

56 *Ibid.*, p. 235.

imagen que la contiene. Son así imágenes habitadas en sentido orgánico –pues en la mayoría de los casos las reliquias son pedazos del difunto como huesos, miembros, cabezas, etc.– cuya condición de *habitabilidad* se torna palpable cuando se colocan pequeñas aberturas protegidas por un cristal que muestran la pieza que contienen. A partir de la Edad Media se hacen muy comunes este tipo de relicarios escultóricos en los que no siempre se exhibe el objeto sagrado, aunque en todos los casos queda dentro de la propia figura⁵⁷.

Ya desde los primeros bultos redondos de época carolingia se observa ese uso a modo de contenedor figurativo para las reliquias⁵⁸. Como explica Belting, desde los inicios de este culto,

lo importante era la analogía existente entre el relicario y la estatua por ser ambos pruebas de la presencia del santo y por su semejanza en la forma de presentación (...). El efecto que causaba era aún más sugestivo cuando la estatua se ponía en movimiento durante las procesiones. En la obra tridimensional, el santo se halla presente físicamente. Al mismo tiempo y gracias a su aura dorada, se le percibía como una persona sobrenatural cuyo aura celestial el donante de oro y joyas podía hacer visible en su apariencia externa⁵⁹.

Sobre alguna de estas tempranas reliquias del siglo IX y X nos han quedado testimonios de gran interés en los que se aprecia cómo veían los fieles estas obras. Bernardo de Angers, clérigo de Chartres, escribió a propósito de la cabeza-reliquia de San Geraldo de Aurillac: “Su rostro estaba animado por una expresión tan viva, que sus ojos parecían mirarnos fijamente, y el pueblo leía en el brillo de su mirada si su petición había sido atendida”⁶⁰. Esta mediación de los objetos en los procesos sociales, muy habitual en la práctica y en la literatura cristiana, se halla perfectamente conectada con la idea de agencia de las imágenes de la que hablaba Alfred Gell⁶¹.

57 Para ampliar el extenso y fascinante tema de las reliquias que, en buena medida, comparte muchos elementos con las máscaras mortuorias, puede consultarse la obra de A. WALSHAM (ED.), *Relics and remains*, Oxford Journals, Oxford, 2010.

58 H. BELTING, *Imagen y culto*, cit., p. 394.

59 *Ibid.*, p. 396.

60 *Ibid.*, p. 399.

61 Decía Gell al principio de su obra: “en lugar de hablar de comunicación simbólica pondré todo el acento en el concepto de agenciamiento (*agency*), intención, casualidad, efecto y transformación. Considero el arte como un sistema de acciones que intenta cambiar el mundo más que codificar proposiciones simbólicas sobre el mismo. La aproximación al arte centrada en la acción es intrínsecamente más antropológica que el análisis semiótico porque se preocupa del papel de los objetos como mediadores concretos en los procesos sociales antes que en la interpretación de los objetos ‘como si’ fueran textos”. A. GELL, *Art and Agency*, cit., p. 6. Tomo la traducción de la siguiente edición ya que, siguiendo las argumentaciones del autor, traducen *agency*, creo que con acierto, como “agenciamiento”, a pesar de que habitualmente suele hablarse de agencia: E. COCCIA, *El bien de las cosas. La publicidad como discurso moral*, Shan-

En las obras que se realizaban huecas o con cavidades, específicamente concebidas para que las habitara o bien el alma (en sentido metafórico) o bien una reliquia (en sentido literal) –cuyos orígenes se pueden seguir tanto en las prácticas anteriormente descritas del Antiguo Egipto (que después se trasladarían en formato reducido a la Grecia helenística) como en otras culturas radicalmente diferentes⁶²–, se escenifica en sentido expreso, tangible, la presencia que acompaña siempre a las imágenes. Ésta puede sustentarse en una creencia o culto del que participa una comunidad o, como ocurre en las esculturas que contienen reliquias en su interior, puede concretarse de manera material. Ambas situaciones no son excluyentes, sino que pueden ser perfectamente complementarias. La fe en la presencia de las imágenes tiene un componente más cultural –aunque también es una constante que acompaña al ser humano desde las pinturas de las cuevas prehistóricas– que se modula en base a unas creencias o prácticas instituidas, pero que también actúa aunque esta presencia se haga en sentido literal como ocurre, por ejemplo, con los relicarios con forma de cabeza en cuyo interior descansa el cráneo del santo en cuestión⁶³.

grila, Santander, 2015, p. 86.

- 62 Hans Belting da cuenta de un caso muy singular relacionado con una estatua budista: “No hace mucho que en un museo de Colonia salió a la luz en una estatua budista de Jizo el ‘alma’ que, desde su consagración en el año 1249, había permanecido oculta en el interior. El alma se compone de reliquias, relicarios e incontables ofrendas votivas, por ejemplo en forma de rollos de oraciones, depositadas en la estatua. A la identidad que diferencia a la estatua de otras mediante esta ‘alma’ se suma la identidad que le corresponde como copia de un original muy antiguo que se salvó milagrosamente de un fuego”. H. BELTING, *Imagen y culto*, cit., p. 402.
- 63 El problema de la presencia en las imágenes también ha sido objeto de profundos debates teológicos en el contexto de la colonización del entonces conocido como Nuevo Mundo. El choque de dos culturas en las que las imágenes ocupaban un espacio central en el culto y en la liturgia (las culturas precolombinas y la cristiana) nos dejó unos interesantes testimonios que pueden vincularse a lo comentado en este apartado y presentar algunos interrogantes que serán abordados en los apartados sucesivos. Por ejemplo, imagen de la Guadalupana se creía que era una obra acheiropoiética (creada sin intervención de la mano humana) ya que el indio Juan Diego Cuauhtlatoatzin, tras las apariciones que tuvo en el cerro Tepeyac, puso una serie de rosas en su ayate para presentarlas ante el obispo Juan de Zumárraga y, al desplegarlo, la Virgen quedó impresa en la tela de manera milagrosa. Esta historia se repite con todo tipo de variantes en las imágenes milagrosas de Vírgenes que aparecieron en Europa de forma sistemática sobre todo a partir del siglo XV (véase el capítulo “Imagen y peregrinación” de D. FREEDBERG, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta.*, Cátedra, Madrid, 2009, pp. 127-169.). Pero en el caso Mexicano aparecieron todo tipo de testimonios (“No dudo de que en este lienzo esté la Virgen con su imagen”) que recoge Serge Gruzinski en su magnífica obra llena de detalles, textos, citas e imágenes que nos demuestran cómo el problema de la presencia no tiene fronteras y atraviesa la historia de forma absolutamente transversal hasta nuestros días: S. GRUZINSKI, *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a «Blade Runner» (1492-2019)*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1994.

1.3.2.3- La máscara como lugar de la presencia

Las máscaras han acompañado a la humanidad desde sus orígenes. Éstas dialogan con el rostro y con el cuerpo de maneras muy diversas; pueden ser una parte fundamental de prehistóricos ceremoniales fúnebres o el elemento indispensable de una fiesta de disfraces decimonónica; pueden también ser objetos de ocultación, epítomes de la otredad o huellas fieles de un rostro ya desaparecido: su naturaleza es tan rica y diversa como inabarcable. Pero, para el caso que nos ocupa, las máscaras han tenido una relación con la presencia cuyos marcos más generales podremos delinear si seleccionamos con acierto los objetos de estudio.

En este caso, el rostro, la individuación, la capacidad de ver en la representación a alguien identificable, parece en un primer momento erigirse como guía maestra. Sin embargo, cuando se profundiza en el análisis, el rostro se torna inmanejable, indescifrable, permanentemente lábil... Ernst Gombrich, en un estudio ya clásico, analizaba los pormenores de la psicología de la percepción del rostro defendiendo que, a pesar de su variabilidad, existe una “constancia fisionómica”⁶⁴. Con la llegada de la fotografía digital se ha podido explorar con mucha más intensidad y acierto la evolución del rostro con el paso del tiempo –en comparación, por ejemplo, con los famosos autorretratos que Rembrandt realizó a lo largo de su vida–. Los conocidos como *daily photo projects*, “exploran a partir de las posibilidades de la fotografía digital las relaciones entre imagen, vida y muerte, entre fotografía, tiempo y movimiento”⁶⁵. Para ello, los autores se realizan un autorretrato fotográfico cada día para elaborar posteriormente sucesivos montajes en los que, en apenas unos minutos, se puede ver el paso de su tiempo biológico contenido en los breves instantes que dura el vídeo (fig. 1.6). Sin duda, Gombrich quedaría fascinado ante este tipo de prácticas que, en buena medida, afirmarían su argumento a favor de la existencia de unos elementos identificativos en el rostro de una persona que se mantienen a pesar del paso del tiempo o los avatares de la vida.

Hans Belting ha publicado recientemente una ambiciosa historia del rostro en la que se aproxima a muchos de los interrogantes que despierta la relación de la fisionomía con la historia de las imágenes. En cuanto a la relación entre la máscara y el rostro, Belting apunta que “la máscara siempre ha sido empleada como mé-

64 E. H. GOMBRICH, “La máscara y la cara: La percepción del parecido fisionómico en la vida y en el arte”, en *Arte, percepción y realidad*, Editorial Paidós, Barcelona, 1983.

65 V.-F. SÁNCHEZ; LUIS, “Una vida en imágenes: los daily photo projects y la retórica del instante”, *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 2011, p. 9.



FIG. 1.6 JONATHAN K. KELLER, THE ADAPTION TO MY GENERATION (A DAILY PHOTO PROJECT).

dium del rostro y, como tal, ha acompañado –o incluso causado– el cambio de una interpretación entre ambos. Esto lo vemos incluso en las máscaras más antiguas que conocemos, las cuales no se limitaban a reproducir con arcilla o pigmentos el rostro *post mortem*, sino que ponían el rostro en imagen tal y como se vería cuando la persona todavía estaba con vida”⁶⁶.

El rostro, en principio, parece remitirnos con más intensidad que la máscara a la noción de presencia en tanto que, en sentido orgánico, es una suerte de medio natural de ésta. El propio refranero ya dice que “el rostro es el reflejo del alma”⁶⁷. Pero, como veremos en los ejemplos que irán apareciendo a continuación, el rostro y la máscara pueden (con)fundirse como medios de una presencia que se anima en

66 H. BELTING, *Facce. Una storia del volto*, Carocci editore, Roma, 2014, p. 14.

67 Los estudios neurofisiológicos están demostrando cómo el cerebro controla la expresión facial en relación con las emociones. Para una aproximación, véase: J. M. DELGADO GARCÍA, “¿Es la cara el espejo del alma? Fisiología de la expresión facial”, *Elementos*, vol. 9, 47, 2002.

relación con determinados rituales o prácticas establecidas; el rostro, la individuación, entendida en términos más amplios, puede no guardar necesariamente relación alguna con la semejanza mimética: una máscara puede representar a un difunto, sobreponerse sobre su rostro corrupto como sustitución de éste y, en cambio, no presentar una semejanza fisionómica determinada. El cuerpo del difunto pasa así a tener un nuevo rostro aceptado por sus semejantes y específicamente preparado para su nueva vida. Por tanto, el rostro puede ser algo más que la apariencia fisionómica natural de un individuo.

La máscara puede también ser empleada para sustituir al rostro en ciertos casos singulares. Durante la Primera Guerra Mundial, muchos combatientes sufrieron graves deformaciones en sus rostros a causa de la artillería cada vez más potente y devastadora que se empleaba durante la contienda. Con el propósito de solventar parcialmente la crudeza de las deformidades, surgió una práctica médico-artística encargada de elaborar máscaras parciales que buscaban cubrir la mutilación y, en la medida de lo posible, restituir la apariencia del rostro. Estos artesanos intentaban devolver la dignidad a los soldados logrando en ocasiones unos resultados sorprendentes (fig. 1.7). Sin embargo, las prótesis terminaron por convertirse en recuerdos de la guerra que hacían muy difícil la superación del trauma⁶⁸: su nuevo rostro-máscara era también el rostro de los desastres de la guerra.

Vemos así cómo la máscara y el rostro pueden alternar los papeles que parecen tener asignados componiendo una realidad más compleja y que exige de una mayor profundización. En el año 2014 se presentó en Jerusalén una muestra titulada *Cara a Cara. Las máscaras más antiguas del mundo*, comisariada por Debby Hershman, en la que se exponía un pequeño grupo de 15 máscaras neolíticas de 9000 años de antigüedad provenientes de las montañas y los desiertos de Judea (hoy territorio de Israel y Palestina). Las piezas parecen representar rostros cadavéricos y cuentan con aperturas en los ojos y en la boca que invitan a pensar que pudieron ser portadas o colocadas sobre otras figuras, ya que algunas presentan una serie de orificios perimetrales que podían haber sido utilizados para anudar la máscara al rostro o incluso para sostener pelo artificial⁶⁹ (fig. 1.8). Según Hershman, las máscaras pueden tener relación con las calaveras modeladas halladas también en la misma región, de similar cronología, y representarían al espíritu del difunto, siendo empleadas en ceremoniales mágicos que, por desgracia, hoy desconocemos completamente.

68 K. FEO, "Invisibility: Memory, Masks and Masculinities in the Great War", *Journal of Design History*, vol. 20, 1, 2007.

69 D. HERSHMAN, *Face to Face. The Oldest Masks in the World*, The Israel Museum, Jerusalén, 2014, p. 8.

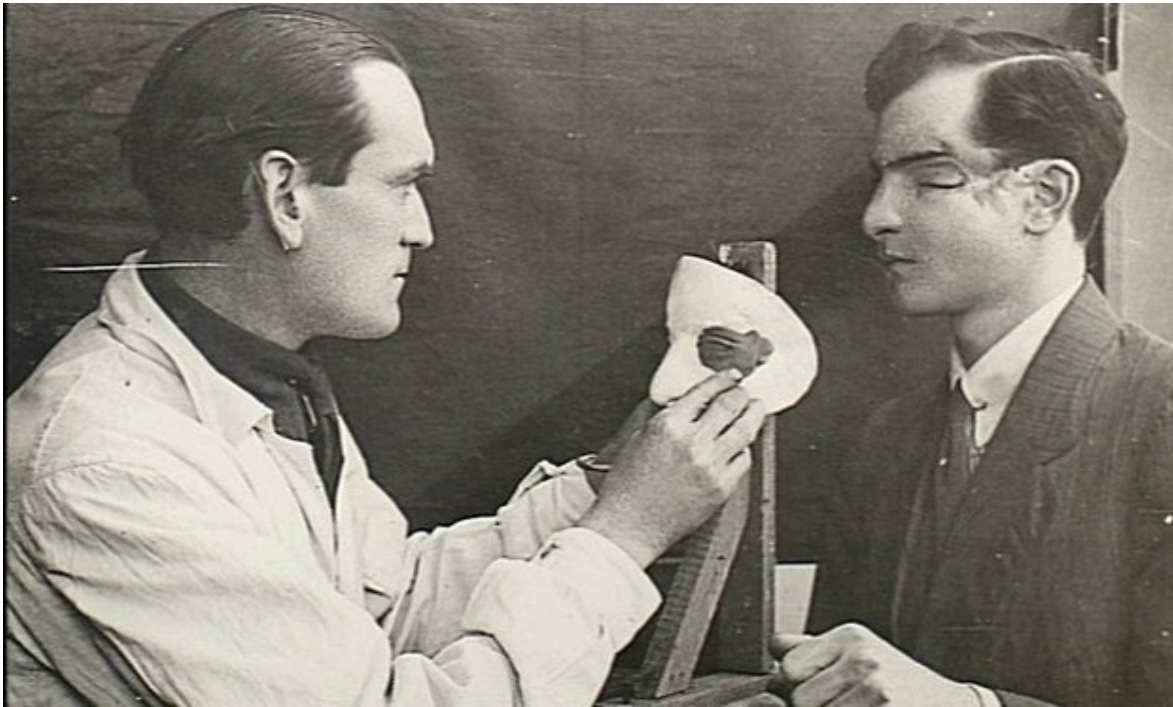


FIG. 1.7 FRANCIS DERWENT WOOD, MÉDICO DEL EJÉRCITO BRITÁNICO Y UNO DE LOS IMPULSORES DEL PROYECTO REALIZANDO LA MÁSCARA DE UN SOLDADO MUTILADO.



FIG. 1.8 MÁSCARA NEOLÍTICA EXPUESTA EN LA MUESTRA *CARA A CARA*. LAS MÁSCARAS MÁS ANTIGUAS DEL MUNDO.

Como dice Belting, las máscaras en las culturas más antiguas sirvieron para dar un cuerpo al espíritu del difunto⁷⁰, pero también podemos decir que sirvieron para darle un rostro. Se sabe que algunas sociedades prehistóricas colocaban las máscaras sobre el rostro del cadáver y, de este modo, “los antepasados no eran interpretados por hombres enmascarados durante el ritual, sino que volvieron a producirse en imagen”⁷¹. Es muy difícil saber cómo eran exactamente estos cultos y cuál era el papel que jugaba la máscara, pero está claro que la putrefacción del cadáver obligó a estas culturas a buscar fórmulas que permitieran sortear, aunque sea en un sentido simbólico, la ausencia inevitable que trae consigo la muerte.

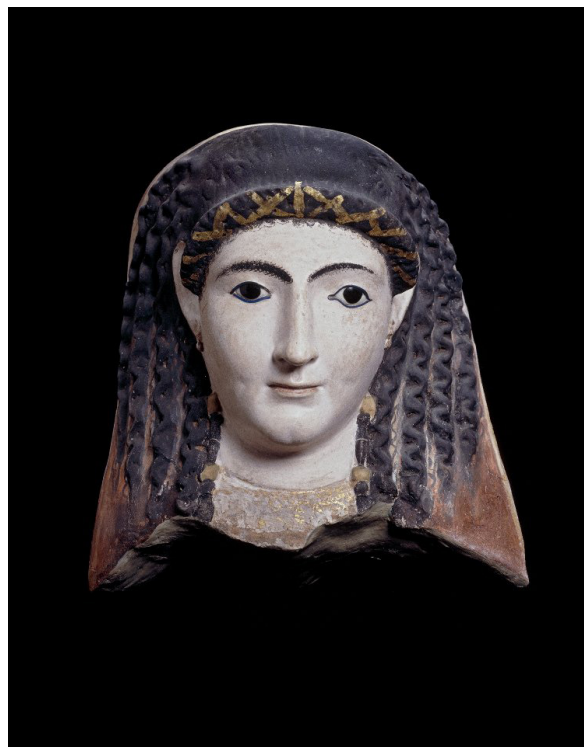


FIG. 1.9 MÁSCARA DE YESO PINTADA, EGIPTO, C. 90-100, BRITISH MUSEUM, LONDRES.

Esta voluntad de “poner rostro” al cadáver y perpetuar simbólicamente la presencia que garantiza el rostro natural, encontró un desarrollo inusitado en el antiguo Egipto. Tanto es así que incluso tras el paso del período Ptolemaico y la llegada del Imperio Romano a tierras egipcias, la arraigada costumbre de colocar máscaras sobre los difuntos continuó practicándose, aunque con algunas modificaciones.

⁷⁰ H. BELTING, *Facce. Una storia del volto*, cit., p. 48.

⁷¹ *Ibid.*, p. 50.

Los sarcófagos comenzaron a perder la antigua importancia y las lujosas máscaras fueron sustituidas por otras pintadas en paneles de madera o modeladas en yeso que cubrían y decoraban el cadáver embalsamado. En este sentido, los ejemplares pintados de El Fayum son hoy día muy conocidos⁷², pero quizá no lo sean tanto las máscaras de yeso pintado populares en el Egipto Medio durante su período romano. En algunos ejemplares no estaba tan clara la individuación (fig. 1.9), bien por la falta de pericia del artesano o bien por el desinterés en ésta, pero en otros casos queda expresa la voluntad por plasmar un rostro concreto (fig. 1.10)⁷³.



FIG. 1.10 MÁSCARA DE YESO PINTADA, EGIPTO, C. 100-170, BRITISH MUSEUM, LONDRES.

Por supuesto que, tiempo después, estas costumbres comenzaron a desvanecerse y encontramos críticas famosas como la llevada a cabo por Plotino al negarse a que le hicieran un retrato y que nos llega narrada por Porfirio:

¿No es suficiente ya con soportar esta imagen con que la naturaleza nos ha revestido?
 ¿Debemos permitir incluso que permanezca una imagen de esta imagen, más duradera aún que la primera, como si se tratase de algo digno de ser visto?⁷⁴

⁷² J.-C. BAILLY, *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*, Akal, Madrid, 2002.

⁷³ Pueden contemplarse gran cantidad de ejemplares en el catálogo de la exposición *Ancient Faces: Mummy Portraits from Roman Egypt* celebrada del 15 de febrero al 7 de mayo del año 2000 en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York: S. WALKER, *Ancient Faces: Mummy Portraits from Roman Egypt*, Taylor & Francis, Nueva York, 2000.

⁷⁴ Citado en: J.-C. BAILLY, *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*, cit., p. 15.



FIG. 1.11, MÁSCARA VOTIVA, LACONIA, SIGLO VI A.C., BRITISH MUSEUM, LONDRES.

Otro ejemplo verdaderamente significativo para pensar la presencia en relación con las máscaras lo componen las máscaras votivas. En el British Museum de Londres se conservan varios ejemplares procedentes del templo de Artemisa Ortia en Laconia (Peloponeso) y fechados en el siglo VI a.C. Son máscaras de terracota de factura algo tosca, probablemente realizadas por artesanos locales sin formación, pero que presentan rasgos de individuación muy significativos. En algunas de ellas incluso podemos ver las arrugas de la piel, lo cual invita a pensar que se trataba de la ofrenda de una señora de avanzada edad (fig. 1.11). Los exvotos de tipo anatómico, en este caso fisionómico, son objetos en los que se produce una transferencia o extensión de la presencia por medio de la semejanza de la pieza con aquello que se desea sanar. El rostro votivo se convierte así en una prolongación simbólica del rostro natural que le permite permanecer largo tiempo frente al espacio devocional en el que ha sido depositada y, también, ser objeto de prácticas rituales que podríamos conectar con la magia simpática. Además, la máscara cuenta con orificios para la boca y los ojos, lo que nos invita a pensar que pudo ser portada por la oferente dentro de algún ritual que hoy desconocemos⁷⁵. El contacto de la máscara con el rostro durante el presunto ceremonial contribuiría a reforzar esta idea de duplicidad

75 El templo de Artemisa tuvo gran importancia para la ciudad de Esparta y en él se llevaron a cabo multitud de danzas rituales en las que las máscaras jugaban un papel central. De hecho, algunas máscaras votivas copian los modelos empleados en los ritos. Para una aproximación, véase: J. LARSON, *Ancient Greek Cults: A Guide*, Routledge, Londres y Nueva York, 2007, p. 105. Sin embargo, el ejemplo que nos ocupa parece pertenecer a otro grupo diferente de culto votivo.

y de transferencia. La posibilidad de que existiera un proceso ritual (instituido o más o menos continuado por medio de una tradición) en el que la oferente tuviera un contacto directo con el exvoto no es aventurada, ya que en nuestros días todavía pueden observarse prácticas muy similares. En una famosa fotografía de Cristina García Rodero, incluida en su trabajo *España Oculta* (1989), aparecen unas campesinas de Gende (Galicia) en procesión con exvotos de cera sobre sus cabezas que después serían depositados en el altar (fig. 1.12).



FIG. 1.12 CRISTINA GARCÍA RODERO, CABEZAS DE CERA, GENDE, 1997, SERIE *ESPAÑA OCULTA*.

El ejemplo anterior nos permite tender un puente con otra tipología de máscaras en las que, una vez más, la búsqueda de una presencia tiene un protagonismo destacado: las máscaras portadas. Belting apunta unas interesantes líneas para reflexionar sobre este tipo de máscaras que, por sus características, se relacionan de un modo particular con el cuerpo que las sostiene (como veremos más adelante, las *imagines maiorum* eran sacadas en procesión por personas que interpretaban así al difunto):

La máscara es un *pars pro toto* de la transformación de nuestro propio cuerpo en una imagen. Pero cuando producimos una imagen en y con nuestro cuerpo, no se trata de una imagen de

este cuerpo. Más bien, el cuerpo es el portador de la imagen, o sea un medio portador. (...) [La máscara] Intercambia al cuerpo por una imagen en la que lo invisible (el cuerpo portador) y lo visible (el cuerpo de la manifestación) conforman una unidad medial⁷⁶.

Belting suele mostrarse ligeramente ambiguo en su definición del medio, pues en ocasiones este concepto parece confundirse o mezclarse con el objeto o con la imagen. En este caso, las mezclas entre conceptos se presentan de manera voluntaria, logrando así una combinación muy sugerente: la unidad medial que constituye el medio (invisible) y el cuerpo (visible). La máscara, al ser portada –y, con ello, activada– configura en conjunto un “cuerpo de la manifestación” –diferente al cuerpo que sostiene la máscara– que sólo es posible en el marco de ese cruce dialéctico entre medio, imagen y cuerpo. Siguiendo a antropólogos como Claude Lévi-Strauss, vemos que es ese proceso de enmascaramiento el que da sentido a ciertos objetos que no pueden ser separados ni de su contexto ni de su portador si se quiere lograr una eficaz comprensión de los mismos⁷⁷.

Si bien es cierto que la gran mayoría de las máscaras que ocuparán las próximas páginas de nuestro análisis nunca fueron concebidas para ser portadas, éstas pueden también ser consideradas en cierto modo como la *pars pro toto* de quien representan, en tanto que permiten la activación de una presencia singular, incómoda y a menudo perturbadora. Ciertas imágenes (y con mayor intensidad aquellas que han protagonizado este repaso) posibilitan la evocación de una presencia propia para cada uno de los casos o momentos perceptivos; sin embargo, dicha cualidad presenta un sustrato común en tanto que gesto o energía superviviente. Por ejemplo, cuando los artistas en el siglo XIX colocaban las máscaras mortuorias de sus referentes admirados en un lugar distinguido del estudio, indudablemente se estaba apelando a algo que iba más allá del recuerdo o el simple homenaje a su figura. De igual modo, los ejemplos que acompañan a este trabajo desprenden esa misma evidencia, incluso cuando el poseedor de la máscara no tuviera relación alguna con el efigiado. Son actitudes que en ocasiones pueden parecer ingenuas o llevadas a cabo por la simple atracción que ejercen algunas obras, pero que, en el fondo, no hacen sino subrayar ese poder que tienen las imágenes y del que nos es muy difícil sustraernos. Tendremos ocasión de insistir en este argumento con los casos que vienen a continuación.

76 H. BELTING, *Antropología de la imagen*, cit., pp. 44-45.

77 C. LÉVI-STRAUSS, *La vía de las máscaras*, Siglo XXI, México, 1981, p. 18.

2- Una genealogía de la máscara mortuoria.

2.1- Pensar la historia como una sucesión de constelaciones

El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos.

Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproducción técnica", 1936.

La historia del arte es una historia de profecías. Sólo puede ser descrita desde el punto de vista del presente inmediato, actual: pues cada época tiene una posibilidad nueva, pero no transmisible por herencia, que le es propia, de interpretar las profecías que le son dirigidas y que el arte de las épocas anteriores contiene.

Walter Benjamin, "Paralipomènes et variantes de L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", 1936.

Como se ha explicado en la introducción a nuestra investigación, el propósito de este acercamiento no es el de realizar una historia de la máscara mortuoria; lo que a lo largo de las próximas páginas veremos será el recorrido trazado por una búsqueda: la búsqueda de un gesto anacrónico, superviviente. Este trazado sinuoso por los restos y las ruinas que aún conservamos intentará delimitar una pantalla imaginaria sobre la que proyectar aquellos objetos y tiempos perdidos, iluminados con el foco de la mirada anacrónica. Será pues una historia de sombras, de legajos inclasificables, de fantasmas que no encuentran un lugar ni un tiempo específico. "La imagen no está en la historia como un punto sobre una línea. La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de este devenir"¹.

Cada punto de este apartado será una constelación de elementos generadores de significados donde las conexiones y los montajes irán apareciendo a medida que avancemos en la investigación. Cada constelación será, en cierto modo, una

1 G. DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008, p. 143.

mirada sincrónica de estos restos que nos permita por fin imaginar esa trama cuyo tejido, cuyo soporte, es el gesto. Así, la historia de estas piezas será, en el fondo, la historia de unos objetos cuyos medios irán creando nuevas imágenes en un discutir nomádico y azaroso. Uno de los hilos de esta trama será la necesidad misma de crear objetos mediales, pero habrá otros muchos; aquí tan sólo recogeremos algunos, aquellos que más nos interesen o, simplemente, aquellos que nuestra mirada revele. Otros acercamientos, otras miradas, mostrarán relaciones nuevas que, en suma, dibujarán una constelación cada vez más rica y compleja.

Si imaginamos esta constelación como un *Atlas*, podremos ensayar otras formas de conocimiento por medio del montaje –conscientes de que, para ello, primero se requiere de un proceso de desmontaje–. Como recuerda Didi-Huberman a propósito de Benjamin, “el historiador-filósofo de los ‘trapos’, de los desechos de la observación, sabe también que entre la pura dispersión empírica y la pura pretensión sistemática habría que darles a los desechos su valor de uso: ‘usándolos’, es decir, restituyéndolos en un montaje único capaz de ofrecerles una ‘legibilidad’”². Con ello el montaje como método posibilita desmontar una parte de la historia para montarla de nuevo en un conjunto de temporalidades superpuestas que generan nuevos sentidos. En nuestra investigación, los objetos de estudio irán formando parte de ese atlas imaginario como piezas arrancadas a un proceso histórico imposible de restituir para, después, construir un edificio nuevo, lábil, dinámico, que variará, inevitablemente, con cada observador.

2 *Ibid.*, p. 175.

2.2- El rostro, la máscara y la muerte

En los ejemplos trabajados en el punto anterior veíamos cómo los seres humanos del neolítico realizaban unas máscaras que después serían utilizadas en rituales hoy desconocidos. El culto a los antepasados es un hecho remoto que extiende sus raíces incluso hasta los tiempos de los neandertales, quienes se sabe que decoraban las tumbas de sus semejantes con flores¹. La muerte, por su rotundidad e inevitabilidad, ha generado a lo largo de la historia una cantidad de respuestas tan variada y rica que de ninguna manera podemos hablar de unidad en el sentimiento humano de dolor por la muerte de los seres queridos o allegados².

Las personas recurrimos a todo tipo de imágenes, objetos o prácticas para intentar contrarrestar la testaruda realidad de la muerte. Un paseo por el cementerio de nuestra ciudad, la visita a cualquiera de los múltiples cementerios online que se expanden por la red o la interacción con las páginas de difuntos de Facebook confirma el lugar destacado que todavía hoy ocupan este tipo de cuestiones³. Llama la atención cómo en buena parte de las imágenes que participan del culto o recuerdo a los muertos el rostro emerge como auténtico protagonista. Como veremos en las próximas páginas, desde los cráneos de Jericó hasta las fotografías que decoran las lápidas de cualquier cementerio moderno⁴, el rostro *sobrevive*

1 R. S. SOLECKI, *Shanidar: The First Flower People*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1971.

2 Nigel Barley nos ofrece en su estudio un variado repertorio de reacciones ante la muerte que no hace sino incidir en esta idea. Véase: Barley, *Bailando sobre la tumba*.

3 Para un acercamiento al lugar que ocupa la muerte en los tiempos digitales, véase: C. M. MORIMAN; A. D. LEWIS, *Digital Death: Mortality and Beyond in the Online Age*, ABC-CLIO, Santa Barbara, 2014. Ver también: S. MANIUSIS, “Desde la fotografía postmortem al streaming funerario: imágenes de un gesto que sobrevive”, *e-imagen, Revista 2.0*, 2015, en <http://www.e-imagen.net/project/desde-la-fotografia-postmortem-al-streaming-funerario-imagenes-de-un-gesto-que-sobrevive/>.

4 Véase por ejemplo el caso recientemente estudiado del uso de las fotografías en un contexto funerario, concretamente el cementerio de Chacarita en Buenos Aires: G. LÓPEZ DE MUNAIN; P. BRUNO, “La fotografía como refugio de la memoria. El caso del cementerio de Chacarita”, en

como garante o “lugar” de la presencia del difunto.

*



FIG. 2.1 CRÁNEO HUMANO MODELA-
DO CON YESO, JERICÓ, C. 7000-6000
A.C. MUSEO ARQUEOLÓGICO DE AM-
MAN, JORDANIA.

Dentro del vasto campo de imágenes existentes, y para acotar el marco de acción, nos fijaremos para esta ocasión en aquellas que muestran una semejanza natural con el referente. Ya hemos analizado con anterioridad cómo las máscaras pueden constituirse en tanto que rostros, pero ahora atenderemos con mayor detalle a los ejemplares que busquen la semejanza natural y en los que las técnicas por contacto comenzarán a tomar una posición determinante; pero, antes, analizaremos algunos antecedentes sobre los que hemos avanzado ya algunas ideas. Nos referimos al culto a los cráneos acontecido en el Próximo Oriente durante el Neolítico. Existen numerosos estudios que han ido acotando las cronologías para diferenciar los ritos funerarios de estos pueblos⁵. Una de las constantes (aunque no existe una homogeneidad en la zona) es que los enterramientos se hacían sin las cabezas (a veces con las

mandíbulas) y los cráneos eran sometidos a unos tratamientos pictóricos y de modelado para su uso cultural. En cuanto a los trabajados con yeso o arcilla (fig. 2.1), los especialistas no se ponen de acuerdo sobre si se tratan de retratos o no, ya que en algunos lugares se realizaron incluso sin mandíbulas, lo cual hace que fueran poco realistas. Sin embargo, en otras zonas las cabezas incorporaban las mandíbulas y fueron modeladas y pintadas con cierto grado de realismo hasta el punto de dibujarles bigote⁶. En un primer momento, los investigadores asociaron el culto a los cráneos con algún tipo de culto a los antepasados, pero con el tiempo estas ideas se han ido matizando. El progresivo interés hacia la concreción de los rasgos

Marina G. De Angelis (ed.) *Antropología e imagen*, Sans Soleil Ediciones, Buenos Aires, 2014.

5 Un completo acercamiento a este fenómeno con abundante información y bibliografía es el trabajo de I. RUBIO DE MIGUEL, “Rituales de cráneos y enterramiento en el neolítico precerámico del próximo oriente”, *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, 30, 2004. Otro estudio más reciente, dedicado a un yacimiento ubicado en Israel, nos aporta algunas de las últimas conclusiones desde un punto de vista científico: V. SLON; R. SARIG; I. HERSHKOVITZ; H. KHALAILY; I. MILEVSKI, “The Plastered Skulls from the Pre-Pottery Neolithic B Site of Yiftahel (Israel) – A Computed Tomography-Based Analysis”, *PLoS ONE*, vol. 9, 2, 2014.

6 I. RUBIO DE MIGUEL, “Rituales de cráneos y enterramiento en el neolítico precerámico del próximo oriente”, cit., p. 30.

hace que los cráneos dejen de ser objetos que representan a los antepasados en términos genéricos y pasen a representar a personas concretas⁷. La investigadora Rubio de Miguel sintetiza del siguiente modo los cultos a los cráneos:

Los esqueletos decapitados en áreas domésticas y en edificios rituales responderían a rituales funerarios domésticos y públicos, respectivamente, a un culto al cráneo y a ritos de paso. Los esqueletos decapitados en sitios especiales reflejarían rituales públicos funerarios, culto al cráneo, ritos de paso, fiestas y festivos. Los depósitos de cráneos en áreas domésticas y los cráneos modelados en áreas domésticas supondrían un culto al cráneo doméstico. Finalmente, los depósitos de cráneos en áreas rituales y los depósitos de cráneos en sitios especiales corresponderían a un culto al cráneo público (...). De nuevo, dos ejemplos de sociedades vivas ilustrarían esta opinión (...). Los Iatmul (zona del río Sepik, Nueva Guinea) desarrollan sus ceremonias en la casa de los hombres donde hay cráneos modelados con barro de antepasados y enemigos, colgados o depositados en nichos. Los más importantes o los más hermosos están decorados con pinturas, conservando el pelo y utilizando conchas para simular los ojos (...). En la isla de Malekula (Vanuatu), se practica igualmente un culto al cráneo o a los antepasados. Los primeros son modelados con barro y fibras de cocotero para que resulte lo más parecido a los rasgos del difunto. Los cráneos de los padres permanecen en las cabañas familiares. En ocasiones, conservan el pelo natural y están pintados⁸.

Esta metodología comparativa empleada por la investigadora, por otra parte habitual todavía hoy, presenta problemas importantes de no ajustarse bajo un marco teórico adecuado. Comparar de forma directa las prácticas contemporáneas con las llevadas a cabo hace 9000 años puede condicionar de forma muy importante el análisis, hasta el punto de hacer inservibles sus conclusiones. Como se ha visto en capítulos anteriores, si analizamos determinados gestos supervivientes lo que ha de observarse es precisamente la red que une ambas prácticas tan separadas en el tiempo. Si nos quedamos en la literalidad de las prácticas, las dudas sobre su utilidad metodológica se hacen demasiado grandes. Bajo este presupuesto, la autora apunta que el culto tendría una dimensión pública funeraria y otra doméstica mediante la custodia de los cráneos modelados en el ámbito familiar.

Recientes investigaciones han tratado de ordenar esta difícil problemática cuyos restos más antiguos se remontan al Paleolítico Medio, donde ya se llevaban a cabo enterramientos rituales⁹. A partir de ciertos yacimientos se sabe que el culto a los

7 Igualmente, las *tzantzas* o cabezas reducidas son imágenes altamente elocuentes pues no es ya un retrato, una representación al uso, sino que son los elementos naturales (orgánicos) constituyentes de la cabeza del difunto (sobre todo su piel) los que forman la pieza. Es, en términos técnico-formales, el contrapunto de los cráneos modelados con arcilla; en uno se interesan por preservar en cráneo y sustituyen la piel, en el otro es al contrario.

8 Rubio de Miguel, «Rituales de cráneos y enterramiento en el neolítico precerámico del próximo oriente», 32-33.

9 E. H. ANNA BELFER-COHEN, "In the eye of the beholder: Mousterian and Natufian burials in the

cráneos debió iniciarse al final del Natufiense, época en la que aparecen los cráneos separados del esqueleto¹⁰. Observamos aquí una primera intención (un primer *gesto*) de construir un objeto medial (objeto portador) para llevar a cabo un ritual y evocar una imagen o un recuerdo de la persona fallecida. Con los años, este culto se fue complejizando gracias al tratamiento con yeso que se aplica sobre el cráneo, lo cual evidencia un desarrollo en el culto en el que las imágenes van tomando cada vez un papel más relevante. Conceptos como el de mimesis se introducen así en una época completamente desatendida por la historiografía artística tradicional.

Los autores de uno de los estudios más recientes sobre los cráneos modelados revisan cuáles han sido las teorías más comentadas por los especialistas a la hora de interpretar estos yacimientos. Las propuestas son de lo más diverso, por lo que merece la pena recogerlas y observar así cuáles son las lecturas que han surgido de estas obras sobre las cuales, como es obvio, no tenemos ningún documento, tan sólo aquellos datos que se interpretan a partir de las excavaciones:

Los cráneos modelados del Próximo Oriente han sido tradicionalmente explicados como parte de un culto ancestral. El cambio social de grupos de cazadores-recolectores nómadas a una vida sedentaria en asentamientos agrícolas podría haber producido una necesidad de marcar territorios, y por lo tanto de asociarse con un cierto lugar. El culto de los antepasados, posiblemente a través de un dispositivo ceremonial basado en cráneos de yeso, puede haber sido parte de un esfuerzo para plantar raíces y establecer “derechos de propiedad ancestrales” a un pedazo de tierra.

La interpretación del culto a los ancestros ha sido impugnada a la luz de la diversidad de los individuos, de ambos sexos y diferentes edades, cuyos cráneos fueron enyesados. Tal vez la idea de la adoración ancestral debe ampliarse desde el punto de vista tradicional de los antepasados exclusivamente como ancianos, para abarcar cualquier persona influyente del pasado (hombres, mujeres e incluso niños) con lazos familiares con los entonces actuales pobladores del territorio.

Una segunda teoría, basada en las observaciones de las sociedades tribales modernas, afirma que los cráneos podrían haber sido los de los enemigos vencidos, conservados como trofeos de guerra para demostrar la propiedad de una tierra. (...) Una tercera explicación sugiere que los cráneos de yeso formaban parte de un contexto mitológico, espiritual o religioso, tal vez relacionado con la reencarnación simbólica o la re-introducción de los muertos en la vida cotidiana de los vivos. (...) También se ha sugerido que los cráneos de yeso podrían haber sido utilizados en diversas ceremonias, como una protección contra el mal, o en relación con la fertilidad, la fecundidad y los rituales “de la fuerza de la vida”. En cuarto lugar, se

Levant”, *Current Anthropology*, vol. 33, 1992.

10 H.-D. BIENERT, “Skull cult in the prehistoric Near East”, *Journal of Prehistoric Religion*, vol. 5, 1991. Para ampliar estas referencias, véase la parte de “Discussion” del artículo: V. SLON Y OTROS, “The Plastered Skulls from the Pre-Pottery Neolithic B Site of Yiftahel (Israel) – A Computed Tomography-Based Analysis”, cit.

ha propuesto que los cráneos se modelaron como homenaje a los muertos. El hecho de que el modelado de cráneos parece haber sido reservada a individuos específicos puede interpretarse en conexión con la creciente complejidad social, con la necesidad de enfatizar un estatus diferenciado, ya sea hereditario o debido a acciones especiales durante su vida (culto a los “héroes”). Por último los cráneos pudieron ser modelados en el marco de lo que denominamos expresión artística. Este propósito artístico aplicado a los cráneos del Levante PPNB ha sido rara vez aludido previamente¹¹.

Como se puede observar, las posibilidades interpretativas son amplísimas, prácticamente tantas como se desee o como la capacidad imaginativa del investigador lo permita. A partir de los restos que han sido estudiados en las excavaciones arqueológicas resulta realmente difícil establecer patrones fiables sobre el uso de estos objetos. Sin embargo, algunos indicadores como la tendencia naturalista de ciertos ejemplares (especialmente los encontrados en Jericó) y, sobre todo, su vinculación con los ámbitos domésticos, hace pensar que debieron tener algún tipo de función relacionada con las genealogías familiares. Sin salir de la región de Oriente Próximo, en lugares como Nevali Çori o Çayönü (c. 8200-8500 a.C.) se han encontrado estelas con rostros esculpidos en hornacinas dentro de edificios que se han identificado (con muy pocos datos) como santuarios¹². Estas estelas tienen relación con el cráneo modelado en arcilla y con ojos de obsidiana encontrado en el contrafuerte de una casa de Bouqras (7000-7500 a.C.)¹³, lo cual incide más aún en esa vertiente doméstica que nos permitiría dibujar ciertos vínculos entre estos ejemplos y los que posteriormente veremos para el caso romano con las *imagines maiorum* que, como se sabe, eran custodiadas en los ámbitos domésticos de las grandes familias con el fin de justificar “visualmente” su estirpe genealógica. En cualquier caso, creemos que es importante poner menos peso en la voluntad de reconstruir un pasado lejano y, en cambio, observar aquello que es incontestable y que para nuestro caso más nos interesa: el surgimiento de la necesidad de un recurso material que permitiera establecer relaciones culturales en las que el rostro comienza a revelarse, paulatinamente, como un elemento crucial.

*

No podemos obviar, en este cruce entre la presencia, el rostro y la muerte, el hecho de que estas piezas contuvieran en su interior cráneos auténticos de las personas fallecidas. Pero esta solución técnico-cultural no fue algo aislado. Como se ha podi-

11 V. SLON Y OTROS, “The Plastered Skulls from the Pre-Pottery Neolithic B Site of Yiftahel (Israel) – A Computed Tomography-Based Analysis”, cit.

12 O. AURENCHÉ; S. K. KOZŁOWSKI, *El origen del neolítico en el Próximo Oriente: el paraíso perdido*, Ariel, Barcelona, 2003, pp. 91-92.

13 *Ibid.*, 92.

do comprobar en los ejemplos que han ido apareciendo en nuestra investigación, no perseguimos organizar un conocimiento apoyados sobre una línea temporal recta y dirigida; nos interesa más explorar las rupturas de esta linealidad e indagar en las conexiones aparentemente azarosas que revelan. Por ello, nos proponemos analizar otros ejemplos de obras con cráneos en su interior a fin de saber algo más acerca de la trama que, anacrónicamente, conecta realidades que en apariencia no parecen guardar relación alguna.



FIG. 2.2 BUSTO RELICARIO DE SANTA VIRGEN, C. 1525, MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO, VITORIA-GASTEIZ.



FIG. 2.3 BUSTO RELICARIO DE SANTA VIRGEN, C. 1525, MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO, VITORIA-GASTEIZ.

El Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz alberga cinco magníficos bustos relicario del siglo XV originarios de Colonia e importados por don Hortuño Ibáñez de Aguirre, consejero de Carlos V, quien tenía su capilla en la iglesia vitoriana de San Vicente¹⁴. La particularidad de estas piezas reside en que poseen un mecanismo por el cual se deja entrever la calavera que tienen en su interior. Cuatro de ellos tienen una pequeña tapa abatible en la parte superior, permitiendo así ver el cráneo (fig. 2.2), y en el quinto, en cambio, se puede levantar toda la parte su-

14 R. GARCÍA; E. RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, "Los bustos relicarios de las Once Mil Vírgenes: claves para su estudio", *Akobe: restauración y conservación de bienes culturales = ondasunen artapen eta berriztapena*, 1, 2000, p. 19.

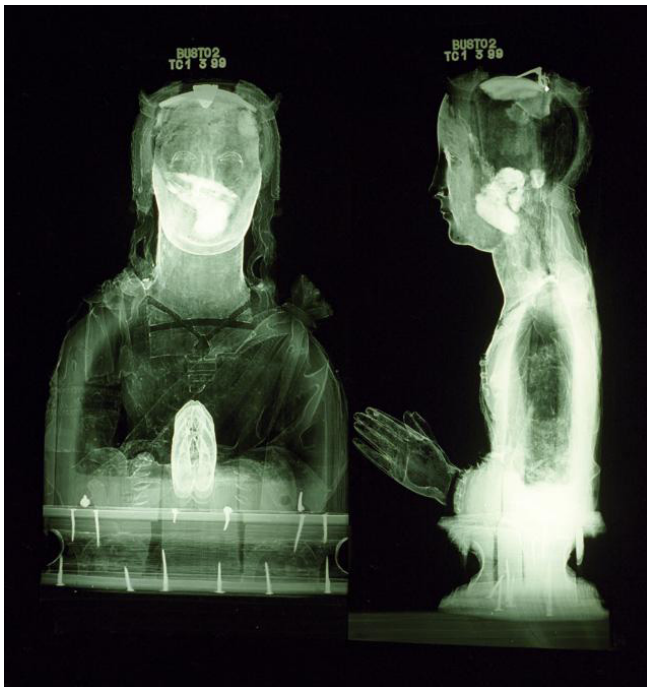


FIG. 2.4 BUSTO RELICARIO DE SANTA VIRGEN, C. 1525, IMAGEN DE RAYOS X. MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO, VITORIA-GASTEIZ.



FIG. 2.5 BUSTO RELICARIO DE SANTA VIRGEN, TOMA CENTRAL.

terior de la cabeza dejando entrever una gran tapa craneal (fig. 2.3). Sin embargo, unas restauraciones recientes revelaron que lo que la apariencia sugería no era del todo correcto. En realidad, no contienen un cráneo completo sino que, gracias a una combinación de técnicas modernas como los rayos X, la tomografía y la endoscopia, se supo que la parte superior del cráneo está ubicada de tal modo que al abrir la tapa diera la impresión de contener una calavera completa (fig. 2.4)¹⁵.

Para que el juego de las presencias se active la calavera no tiene que estar completa ni ser auténtica: basta con que lo parezca (fig. 2.5). En los relicarios vitorianos lo importante era mostrar que contenían un cráneo auténtico dentro del busto esculpido, de ahí que la pequeña tapa que lo mostraba estuviera estratégicamente colocada dejando ver el hueso aparentemente completo. Estos ejemplos muestran algún tipo de conexión con los cráneos de Jericó puesto que, en ambos casos, buscan contradecir la naturaleza inerte del material que los recubre y les da forma; buscan subrayar la autenticidad de la presencia que albergan y trascender su consideración como meros soportes u objetos que representan un referente. Si bien

15 Puede consultarse un extracto del informe de restauración llevado a cabo por el Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava: http://www.alava.net/cs/Satellite?c=DPA_Cultura_FA&cid=1223894360776&language=null&pageid=1193045506457&pagename=DiputacionAlava%2FDPA_Cultura_FA%2FDPA_restauracion Véase también: R. GARCÍA; E. RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, “Los bustos relicarios de las Once Mil Vírgenes”, cit.

en estos casos – a los que, como en otros ejemplos, se les podrían sumar otras muchas muestras¹⁶– la importancia del medio como potencia de la imagen queda perfectamente manifiesta, en el fondo están acentuando una cualidad que podríamos aplicar a todo aquello que de forma más o menos irreflexiva llamamos imagen.



FIG. 2.6 PAUL RICHER, BUSTO DE RENÉ DESCARTES, 1913.

Existen otros muchos casos en los que el cráneo, siguiendo la línea de lo expuesto hasta ahora, adquiere un valor propio cuando se introduce dentro de la propia figura. Un ejemplo verdaderamente curioso lo encontramos en el busto desmontable que elaboró el escultor Paul Richer tomando como base un cráneo moldeado directamente de las reliquias de René Descartes. Richer siguió el modelo fisionómico del famoso cuadro de Frans Hals y creó una composición en piezas que se ajustaban perfectamente al cráneo que quedaba así alojado en el interior¹⁷ (fig. 2.6). En este caso el cráneo no era orgánico, como ocurría con los ejemplos anteriores, pero la factura de la pieza busca jugar con los límites de la representación: una copia de la reliquia, recubierta por la pericia del escultor que le devuelve una apariencia de

semejanza, pero que, a su vez, no esconde el artificio por medio de las fisuras que revelan su extraña concepción. A pesar de ello, el medio se alía con el mirante para crear esa imagen que indaga en la presencia, que juega a negar una ausencia que se sabe innegable, y que busca todo tipo de fórmulas para obviar su rotundidad. Pero más importante que todo esto nos parece señalar que estas piezas no inciden sólo en la presencia que contienen, sino que revelan el sustrato que recorre todo aquello que llamamos imagen: la potencia de la presencia; el anhelo de ser presentación.

16 Recientemente se descubrió que una estatua de Buda del siglo XII contenía en su interior el esqueleto momificado de un monje. Para poder comprobarlo se emplearon igualmente técnicas avanzadas como la tomografía. Véase: <http://www.visualnews.com/2015/02/buddha-statue-discovered-contain-mummified-remains-monk-1100ad/>

17 É. Papet, "Le moulage sur nature au service de la science", en *À fleur de peau. Le moulage sur nature au XIXe siècle*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, París, 2001, p. 90.

2.3- Rostros efímeros: las *imagines maiorum*

En tiempos de la antigua Roma surgió un singular culto a las imágenes de los ancestros o *imagines maiorum* (también llamadas en su forma singular *imago*) que, como cuentan las fuentes, gozó de gran predicamento entre las clases más elevadas; pero, del mismo modo que floreció de manera oscura y poco clara, terminó desapareciendo sin dejar apenas rastro hasta que, tiempo después, el Renacimiento posó su mirada sobre esta curiosa práctica político-ceremonial. Estas *imagines* eran unos bustos que se guardaban en el *Atrium* de los hogares romanos y representaban a los antepasados de la familia. En ocasiones tenían también un pequeño *titulus* que nombraba y describía al efigiado¹. Además, debían intervenir en las ceremonias fúnebres y contaban con un papel importante dentro del derecho romano, lo cual pone de manifiesto la importancia y complejidad de estos objetos. Está muy extendida la idea de que eran realmente máscaras mortuorias obtenidas del rostro de los difuntos, pero lo cierto es que éste es un punto controvertido que presenta dudas significativas. Su uso se normalizó hasta tal punto que, según Heinrich Drerup, una parte significativa de las doscientas mil libras (unas cincuenta y cuatro toneladas) de cera que se utilizaron en la República durante el siglo II a.C. se destinó a la elaboración de estas máscaras².

Los orígenes de las *imagines* de época romana son inciertos y difíciles de precisar. Para Emerson H. Swift, los primeros ejemplares de comienzos de la República no debían diferir demasiado de las estatuas cinerarias etruscas. De hecho,

1 Detalle señalado por Schlosser, quien en su obra dedicada a la escultura en cera habla extensamente de estas obras: J. VON SCHLOSSER, "History of Portraiture in Wax", en *Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the human figure*, Getty Publications, Los Angeles, 2008, p. 181.

2 H. DRERUP, "Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern", *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, römische Abteilung*, vol. 87, 1980, p. 104. Citado por: D. OLARIU, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIII siècle*, Peter Lang, Berna, 2014, p. 216.



FIG. 2.7 BUSTOS DE CERVETERI, ITALIA, SIGLOS II-I A.C., BRITISH MUSEUM, LONDRES.

argumenta que no tienen ninguna relación con la plástica griega, pues están realizados en cera y yeso, materiales con los que los etruscos estaban muy familiarizados³. A pesar de la seguridad que muestra el erudito, lo cierto es que se trata de una controversia muy compleja y difícil de resolver; es evidente que tienen conexiones con las esculturas cinerarias y más aún con las urnas canopeas, las cuales representaban los rostros de los difuntos, pero no podemos dejar de lado los vínculos que los etruscos tenían con la Hélade⁴. Estas urnas o vasos canopeos (s. VI-VII a.C.) figuraban al propio difunto y en ocasiones se colocaban sobre troncos de barro con numerosas figurillas votivas a su alrededor, lo que inevitablemente nos trae a la memoria prácticas del Oriente Próximo registradas en épocas anteriores.

Estas obras que en un principio eran toscas y abstractas, paulatinamente fueron tornando hacia un naturalismo que ponía en evidencia la utilización de moldes obtenidos directamente del representado, eso sí, ya en siglos muy avanzados. Sirva de ejemplo algunos bustos de ámbito funerario encontrados en la ciudad etrusca de Cerveteri (s. II-I a.C) los cuales muestran vínculos evidentes con las *imagines maiorum*, lógicos por otra parte dada su avanzada cronología (fig. 2.7). La profesora Flower, quien ha estudiado profundamente estos temas, apunta que las imágenes debieron “nacer” alrededor del siglo IV a.C. ya que la primera referencia fiable es del siglo III y habla de ellas como objetos familiares⁵. Igualmente traza una línea con las imágenes etruscas, especialmente con la conocida como *Tomba delle Statue* en Ceri (s. VII a.C) pues, según los investigadores que excavaron la tumba, las imágenes que en ella se encontraron (dos estatuas monumentales sentadas) representaban a los antepasados. Estas figuras debían tener unas réplicas que se colocaban en las entradas (*atrium*) de las casas de los aristócratas etruscos, del mismo modo que se procedía con las *imagines* en época romana⁶. Se ha especulado a menudo

3 E. H. SWIFT, “Imagines in Imperial Portraiture”, *American Journal of Archaeology*, vol. 27, 3, 1923, p. 291.

4 R. BLOCH, *Arte Etrusco*, Seix Barral, Barcelona, 1965, p. 45.

5 H. I. FLOWER, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford University Press, Nueva York, 2006, p. 341. Este libro es una adaptación de la tesis publicada por esta autora bajo el título: H. I. FLOWER, *Imagines maiorum: ancestral masks as symbols of ideology and power*, Graduate School of Arts and Sciences, University of Pennsylvania, 1993.

6 H. I. FLOWER, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, cit., p. 343.



2.8 TOMBA DELLE CINQUE SEDIE, CERVETERI, ITALIA, LAZIO, 625-600 A.C., BRITISH MUSEUM.



FIG. 2.9 BUSTOS DE TERRACOTA, AEGAE, GRECIA, 480 A.C., EXPUESTOS EN EL ASHMOLEAM MUSEUM DURANTE LA EXPOSICIÓN "FROM HERACLES TO ALEXANDER THE GREAT".

sobre la posibilidad de que ciertas tumbas etruscas estuvieran concebidas con la misma estructura de la casa y, dado que estas figuras se colocaban en la parte que correspondería a la entrada, se deduce que las citadas copias también debían estar ubicadas en la entrada del hogar.

Un ejemplo conocido de estas imágenes de los antepasados de época etrusca son las cinco estatuas de terracota encontradas en la *Tomba delle Cinque Sedie de Cerveteri* (Italia, 625-600 a.C.) hoy conservadas en el British Museum (fig. 2.8)⁷. Estos ejemplos han hecho pensar a muchos autores que el origen de las *imagines maiorum* estaría en este tipo de esculturas etruscas, las cuales experimentarían una adaptación conforme a la tradición romana de retratos en busto (de origen griego).

En cuanto a su posible ascendiente griego, es necesario hacer referencia, aunque sea muy brevemente, a los interesantes bustos en terracota hallados recientemente en varias tumbas macedonias del siglo V. Se trata de unas obras de gran realismo y de tamaño natural que eran colocadas en los enterramientos de personalidades de alto estatus. Uno de los hallazgos más espectaculares fueron las 26 cabezas encontradas en la tumba de una reina del año 480 a.C., hallada en Aegae, y exhibidas en la exposición "From Heracles to Alexander the Great" llevada a cabo en el As-

⁷ Véase un comentario sobre el ejemplar custodiado en el Museo de los Conservadores de Roma en la obra: R. BACCHIO BANDINELLI, *El Arte de la Antigüedad Clásica: Etruria-Roma*, Akal, Madrid, 2000, p. 196 (comentario 47).

hmoolean Museum (fig. 2.9). Su vinculación en lo formal con las *imagines maiorum* parece más que evidente, pero éstas se encuadran dentro de unos ritos funerarios diferentes, tal vez conectados con las prácticas en las que se utilizaban las figuras de madera conocidas como *xoana*⁸.

2.3.1- El desarrollo de las *imagines maiorum* en la Antigüedad

Son numerosas las fuentes de autores clásicos que nos hablan de las *imagines maiorum* o *imago*. Se trata de un tema verdaderamente frecuente en la literatura de la época y su papel en la sociedad era muy amplio y de gran importancia. Como explica Cicerón, las *imagines* eran consideradas símbolos de estatus cuya influencia alcanzaba tanto al ámbito público como al doméstico o particular. Eran objetos que infundían respeto y admiración, pues con su puesta en escena evidenciaban una genealogía poderosa⁹. Leemos en la Guerra de Jugurta de Salustio:

No puedo hacer ostentación, para hacerme creíble, de retratos [*imagines*] o triunfos o consulados, pero sí en cambio, si la ocasión lo demanda, mostrar lanzas, un estandarte, fáleras y otras condecoraciones militares, amén de cicatrices de las heridas que recibí dando la cara. Éstos son mis retratos, ésta mi nobleza, no recibida en herencia como la de ellos (...) ¹⁰.

Mario evidencia en este extracto de su discurso la importancia a menudo excesiva que tenían las *imagines* como reflejo de un estatus y muestra de una gloriosa genealogía. Pero, para la mayoría de autores, éstas eran algo más que un simple símbolo de estatus y la marca de una familia de alto rango. Las *imagines* prometían una memoria grandiosa e inmortal para todos aquellos que sirvieran al estado. Ayudaban a que el respeto por la memoria de los antepasados, la estirpe, el poder político y otra serie de valores fueran un deber para los ciudadanos. Honor y estatus eran las grandes piedras de toque de la sociedad, y las *imagines* contribuían en gran medida al desarrollo y cohesión de estos principios, incluso participaban – como decía Polibio– en la enseñanza de los mismos a los más jóvenes. Nos encontramos, pues, ante unas imágenes poderosas, respetadas, y fundamentales duran-

8 Para ampliar esta información véase el catálogo de la exposición: A. KOTTARIDI; WALKER (EDS.), *From Heracles to Alexander: Treasures from the Royal Capital of Macedon, a Hellenic Kingdom in the Age of Democracy*, Ashmolean Museum, Oxford, 2011.

9 H. I. FLOWER, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, cit., p. 10.

10 Salustio, Guerra de Jugurta, 84, 29-30. Tomado de la edición: SALUSTIO, *Guerra De Jugurta*, 1a ed. en esta colección, Gredos, Madrid, 2011.

te un largo período que, como relatará Plinio el Viejo, encontrarán su final cuando todos los valores que una vez sostuvieron el imperio empiecen a tambalearse.

Aunque muchos de los autores hablan de las *imagines* como si se tratara de una tradición ancestral, lo cierto es que la primera referencia clara que nos ha llegado es la de Plauto en su *Anfitrión* (probablemente del año 190 a.C.)¹¹. En él se habla ya del uso de las *imagines* de un modo muy natural, sin necesidad de presentar el tema que está tratando:

¿Dónde he perdido mi aspecto? ¿Será que lo extravié allí en el barco? ¿Lo habré olvidado y ahora no me acuerdo? Porque es bien evidente que éste posee la apariencia [*imago*] que hasta ahora tenía yo. Lo que no me hará nadie cuando me muera, me lo hace éste en vida¹².

El esclavo Sosia se ha estado enfrentando a Mercurio porque éste le decía que él no era Sosia sino que lo era el propio Mercurio. El dios había adoptado exactamente su apariencia (“desde luego, cuando me lo miro detenidamente y recuerdo mi aspecto (...) por Pólux que no puede ser más semejante a mí”) y Sosia comenta que lo que nadie le hará cuando muera, es decir, tomar su máscara mortuoria (su *imago*), se lo hace Mercurio en vida. Pone con ello en evidencia que las *imagines* eran muchas veces obtenidas de los rostros de los difuntos y la semejanza era un punto fundamental del proceso. Pero sin lugar a dudas uno de los textos más tempranos e interesantes sobre las *imagines* es *Historias* de Polibio, el cual merece la pena transcribir en sus partes más sustanciales para después comentarlo:

Cuando, entre los romanos, muere un hombre ilustre, a la hora de llevarse de su residencia el cadáver, lo conducen al ágora con gran pompa y lo colocan en el llamado foro; casi siempre de pie, a la vista de todos, aunque alguna vez lo colocan reclinado. (...) Luego se procede al enterramiento y, celebrados los ritos oportunos, se coloca una estatua del difunto en el lugar preferente de la casa, en una hornacina de madera. La escultura es una máscara que sobresale por su trabajo; en la plástica y el colorido tiene una gran semejanza con el difunto. En ocasión de sacrificios públicos se abren las hornacinas y las imágenes se adornan profusamente. Cuando fallece otro miembro ilustre de la familia, estas imágenes son conducidas también al acto del sepelio, portadas por hombres que, por su talla y su aspecto, se parecen más al que reproduce la estatua. Éstos, llamémosles representantes, lucen vestidos con franjas rojas si el difunto había sido cónsul o general, vestidos rojos si el muerto había sido censor, y si había entrado en Roma en triunfo o, al menos, lo había merecido; el atuendo es dorado. La conducción se efectúa en carros precedidos de haces (...). Cuando llegan al foro, se sientan todos en fila en sillas de marfil: no es fácil que los que aprecian la gloria y el bien contemplen un espectáculo más hermoso. ¿A quién no espolearía ver este conjunto de imágenes de

11 H. I. FLOWER, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, cit., p. 46.

12 Plauto, *Anfitrión*, acto primero, 458-9. Tomado de la edición: T. M. PLAUTO, *Comedia de la olla. Anfitrión*, Vicens Vives, Barcelona, 1994, p. 86.

hombres glorificados por su valor, que parecen vivas y animadas? ¿Qué espectáculo hay más bello? Además, el que perora sobre el que van a enterrar, cuando, en su discurso, ha acabado de tratar de él, entonces habla de los demás representados, comenzando por el más viejo, y explica sus gestas y sus éxitos. Así renueva siempre la fama de los hombres óptimos por su valor, se inmortaliza la de los hombres que realizaron nobles hazañas (...).¹³

El relato es verdaderamente sorprendente y dibuja un ritual en el que, como vemos, la creencia en la presencia que anima las imágenes juega un papel decisivo. Pareciera que el mito de Pigmalión que narra Ovidio en sus *Metamorfosis* cobrara renovado sentido y que, al igual que ocurriera con Galatea, aquellas imágenes sentadas en sillas recuperasen por un instante la vida para poder asistir al acto en “cuerpo presente”. Polibio cuenta cómo eran los funerales de los “hombres ilustres” y el papel que en ellos tenían las *imagines* y, además, podemos deducir que éstas eran extraídas mediante un molde del rostro mientras el cadáver estaba en su residencia, antes de llevarlo al foro¹⁴ –recordemos que los romanos no exponían de forma pública el cuerpo muerto—. Después se adornaban con pinturas hasta lograr la mayor semejanza posible y se depositaban en las urnas de madera. Estas pequeñas urnas las encontramos representadas en un relieve de mármol conservado en el Museo Nacional de Copenhagen (fig. 2.10). Es decir, estamos hablando de bustos perfectamente confeccionados y pintados para darle una apariencia de vida –no se trata de las máscaras mortuorias decimonónicas que estamos acostumbrados a ver–, lo que introduce un ingrediente sumamente conflictivo.



FIG. 2.10 FRONTAL FUNERARIO, PROCEDENCIA DESCONOCIDA, SIGLO I A.C. MUSEO NACIONAL DE COPENHAGEN.

Un ejemplo sobresaliente de cómo debían ser las *imagines* lo encontramos en los bustos que porta el famoso Togado Barberini, muestra sin igual para entender estos objetos (fig. 2.11). Existen otros ejemplos, pero en todos los casos está presente

13 Polibio, *Historias*, II, 53-54, tomado de la edición: POLIBIO, *Historias*, vol. II, Gredos, Madrid, 2007.

14 Así lo ve también Bahrani, quien no tiene dudas sobre su obtención por medio del contacto con el cuerpo muerto, Bahrani, *The Infinite Image*, 56.

la duda acerca de su vinculación a este particular género. Uno de los más discutidos es la máscara de Cumae encontrada en 1852 en una tumba romana y conservada hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (fig. 2.12). Según Schlosser, la máscara de cera sustituiría la cabeza del difunto y estaba pintada, tenía ojos vidriados y portaba pelo¹⁵. Si bien la obra encaja a nivel material y formal con las descripciones que tenemos, su ubicación en una necrópolis no se corresponde con la práctica habitual de la *imago*. Para Dominic Olariu estas obras debían ser muy similares a las máscaras funerarias egipcias del siglo II d.C., algunas de las cuales tenían los ojos de vidrio para lograr mayor realismo¹⁶.

Por otra parte, la arqueología ha rescatado algunos ejemplares de época romana muy difíciles de clasificar pero que guardan relación con las piezas que nos ocupan. El primero de ellos corresponde a un molde de época romana conservado en el Museo Arqueológico de Tesalónica, del cual recientemente se obtuvo un positivo que muestra el rostro de un individuo anónimo (fig. 2.13). Se trata de un ejemplar fascinante, sobre todo porque nos muestra el rostro, en su apariencia real, exacta, de un hombre adulto de la antigüedad romana; sin embargo es poco lo que se puede afirmar acerca de si se trata de un molde empleado para una *imago* o, si por el contrario, se utilizó con algún otro fin hoy día completamente desconocido. Contamos asimismo con otros casos similares como el molde de yeso proveniente de El Djem y conservado hoy en el museo tunecino de El Bardo del que ya hemos hablado en la introducción¹⁷, la máscara de la joven Claudia



FIG. 2.11 TOGADO BARBERINI, SIGLO I A.C., MUSEOS CAPITOLINOS, ROMA.

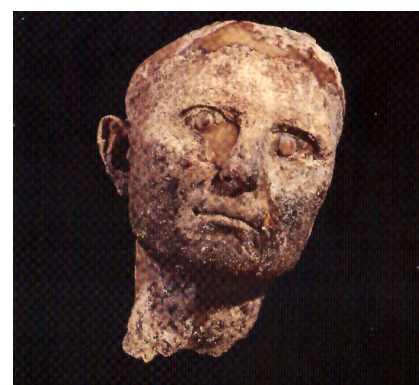


FIG. 2.12 MÁSCARA DE CUMAE, MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL DE NÁPOLES.

15 J. VON SCHLOSSER, *Histoire du portrait en cire*, Macula, París, 1997, p. 177.

16 Se puede ver un ejemplar magnífico en el Museo Rodin de París, pieza que perteneció al escultor. D. OLARIU, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme*, cit., p. 25.

17 Además de este ejemplo, se comentan otros similares en: H. SLIM, "Masques mortuaires d'El-

Victoria muerta a la edad de diez años (c. 70-115 d.C.), o la misteriosa máscara de un bebé surgida, según Coulon, de forma “fortuita” tras un desprendimiento de tierras (siglos III-IV d.C.) y que ya ha sido comentada con anterioridad. También se ha hablado mucho de la máscara mortuoria de Julio César, pero en ocasiones la “mitología” que rodea todos estos temas dificulta cualquier valoración sólida acerca de su verdadera existencia.



FIG. 2.13 MOLDE DE ÉPOCA ROMANA Y VACIADO CONTEMPORÁNEO, MUSEO ARQUEOLÓGICO DE TESALÓNICA.

2.3.2- Las *imagines* y el ceremonial

Uno de los aspectos más llamativos era el que tenía que ver con las procesiones funerarias y que Polibio describe con todo lujo de detalles. El funeral de esta época comenzaba con la *collocatio*, cuando se le presentaban los respetos al cuerpo del difunto, el cual estaba colocado generalmente en el *atrium* de la casa sobre una especie de cama (*lectus*). Puede que en este momento los actores llevaran ya las máscaras de los ancestros para “revivirlos” y que también pudieran de algún modo estar presentes desde el inicio del ritual. Es difícil saber cómo portaban exactamente los actores las *imagines*. Si aceptamos que se trataba de bustos, difícilmente podrían ponérselos en la cara y actuar como si fueran ellos y, si por el contrario imaginamos que son máscaras faciales que se ponían en el rostro para que se pa-

Jem (Thysdrus)”, *Antiquités africaines*, vol. 10, 1, 1976.

recieran a ellos, desde luego no encajaría con los ejemplares que porta el Togado Barberini. Otra opción plausible es imaginar que se creaban una especie de figuras o efigies a tamaño real con el busto de cera o yeso (materiales ligeros) y vestidos tal y como describe Polibio. Los actores (“representantes”) serían en este caso los encargados de cargar con estos muñecos hasta el foro y después colocarlos en las sillas de marfil. Herodiano cuenta en su *Historia* el funeral de Septimius Severus y explica que la figura que se colocaba era una réplica de cera:

Después de un pomposo funeral, el cuerpo del emperador es enterrado de la forma habitual. Pero después se elabora una imagen de cera de un parecido exacto al cuerpo y es colocada en un largo y alto sillón de marfil adornado con revestimientos bordados en oro. Esta figura de cera yace en el sillón como un hombre enfermo, pálido y demacrado¹⁸.

El testimonio de Herodiano deja claro que era una figura de cuerpo completo la que se depositaba en el sillón durante el funeral. El mismo relato nos cuenta Lena Dalkeith cuando trata la muerte de César: “El cuerpo de Caesar fue llevado al *Forum*, tumbado sobre un altar de oro y cubierto con un manto púrpura y dorado. Por encima colgaba la toga verdadera que el hombre ya muerto había vestido el día de su muerte. Tras ésto, había una figura de cera del propio Caesar, pintada del modo que mostraba sus veintitrés puñaladas”¹⁹. Apiano en sus *Guerras civiles* narra cómo se expuso una figura realizada en cera de Julio César a tamaño natural, la cual giraba mediante un mecanismo para mostrar así las heridas que le provocaron sus asesinos²⁰. Olariu apunta que un pasaje de Quintiliano, nunca antes vinculado con la efigie de César, podría aportar una visión complementaria para comprender cómo se veían estas figuras:

Por ello, la gente fue arrastrada por el enojo cuando la toga se expuso en el foro todo ensangrentada. Sabíamos que César había sido asesinado de muerte violenta; después de todo, su cuerpo se encontraba en el lecho fúnebre. Sin embargo, la ropa empapada de sangre portaba la imagen del crimen, de suerte que César no parecía haber sido asesinado, sino que lo estaba siendo en aquel instante²¹.

Comprobamos que, si bien es cierto que las máscaras mortuorias parecían obtenerse del cadáver y con ellas se configuraba una suerte de busto, lo más probable es

18 Herodiano, *Historia del imperio romano*, IV, 2, tomado de: HERODIANO, *Herodian of Antioch's History of the Roman Empire*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1961.

19 L. DALKEITH, *Stories from Roman History*, E. P. Dutton and Co., Nueva York, 1912, p. 52. Traducción del inglés al castellano por el autor.

20 Apiano, *Guerras Civiles*, 2, 20, 147. Cfr. J. VON SCHLOSSER, “History of Portraiture in Wax”, cit., p. 184. En esta obra de Schlosse se ofrece una recopilación de fuentes muy importante.

21 Quintiliano, *De institutione oratoria*, libro 6, capítulo 1, 31. Traducción personal a partir de la cita de: D. OLARIU, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme*, cit., p. 220.

que cuando eran portadas al *forum* en procesión (*pompa*), lo hicieran acopladas a un cuerpo vestido con la indumentaria correspondiente y llevadas por los llamados actores o representantes. Una vez allí, la *laudatio* se realizaría frente a las figuras (de cuerpo entero) de los antepasados congregadas y colocadas en sus asientos, lo cual justifica sin duda alguna la emoción que transmite Polibio en sus palabras.

Sin embargo, esta teoría parece no sostenerse del todo si atendemos a la descripción del funeral de Vespasiano comentada por Suetonio (XIX): “El día de sus funerales el jefe de los mimos, llamado Favor, que representaba la persona del emperador y según costumbre, parodiaba sus modales y lenguaje, preguntó públicamente a los intendentes del difunto ‘cuánto costaban sus exequias y pompas fúnebres’”²². En ella se ve cómo parece ser un mimo el que viste como Vespasiano adoptando las actitudes que le caracterizaron en vida. Aunque estas discusiones han dividido muy a menudo a los especialistas, creemos que pueden ser perfectamente complementarias²³. No existe documento alguno que describa exactamente cuántas máscaras se sacaban, cómo eran cada una de ellas y los diferentes recorridos que tenían. Tan sólo contamos con fragmentos, descripciones vagas y citas indirectas por lo que lanzarse a especular una u otra hipótesis no parece el mejor camino. Se puede decir que había una máscara que se colocaba sobre el rostro del difunto²⁴, otra que portaban los actores (Suetonio, *Vidas, Vespasiano*, XIX)²⁵, otra que servía para realizar el busto que se guardaba en las casas²⁶ y otras eran utilizadas para crear el maniquí que asistía al funeral y a las procesiones²⁷. A partir de los datos y fuentes con lo que contamos hoy día no es posible determinar si algunas de ellas eran realmente las mismas, si todas eran obtenidas de un primer molde o en cambio se creaban partiendo de las obras derivadas.

*

En otro orden de cosas, hablar de las *imagines maiorum* obliga a tratar un tema delicado, como es el llamado *ius imaginum*. A partir de los estudios de Theodor

22 Tomado de la edición: SUETONIO, *Vidas de los doce Césares*, Conaculta y Oceano, Barcelona, 2000.

23 Además, como señala Olariu, es muy significativo que un suceso tan trascendental no haya sido estudiado con la profundidad que merece: D. OLARIU, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme*, cit., p. 219.

24 Como es el caso de la máscara de cera de Cumae comentada con anterioridad.

25 También encontramos argumentos en la obra de H. I. FLOWER, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, cit., p. 126.

26 Tesis defendida por E. H. SWIFT, “Imagines in Imperial Portraiture”, cit.

27 Idea que podemos extraer según cómo deseemos interpretar las palabras de Polibio: “estas imágenes son conducidas también al acto del sepelio, portadas por hombres que, por su talla y su aspecto, se parecen más al que reproduce la estatua.”

Mommsen se instauró la idea de que la entera posición social de un *nobilis* se sostenía sobre el *ius imaginum* (derecho a tener imágenes), el cual era obtenido en la silla curul (*sella curulis*)²⁸. Según esta idea existía una ley que garantizaba a los hombres que cumplieran con una serie de requisitos el derecho a tener una *imago* después de su muerte. Sin embargo, Zadoks ha observado que el término de *ius imaginum* fue un invento de los humanistas del siglo XVI sin el suficiente soporte en las fuentes antiguas. El problema reside en que se han mezclado los términos y si bien Cicerón (*Verrines*. 5. 14. 36), considerado un *hapax*, habla de una *ius imaginis ad memoriam posteritatemque prodendae*, los especialistas coinciden en que no es suficiente como para elevarlo a rango de ley. Toda esta confusión se inició con Lessing, quien introdujo la idea (tomada de los escritos del Renacimiento y de la cita de Cicerón) del derecho de los magistrados a tener sus retratos tanto en los lugares públicos como en el ámbito privado (*imagines*). Flower matizará mucho estas ideas concluyendo que, si bien existen indicaciones al respecto de quién podía tener una *imago*, elevarlo a la categoría de ley no resulta del todo convincente a pesar de que algunos textos parezcan en ocasiones sugerirlo. Esto no excluye que aquella familia que heredaba una *imago* tuviera el derecho a exponerla en público, dársela a un actor para que la portara en las procesiones funerarias o simplemente colocarla en el *atrium* de sus casas²⁹.

En cuanto a la idea de legitimación genealógica a la que parecen remitir estas imágenes, nos detendremos brevemente a analizar cómo estaban dispuestas en los hogares y cuál era el rol que tenían. La atención al culto de los ancestros que implicaba un culto doméstico no se limitaba a las *imagines maiorum*, pues éstas eran sólo accesibles para las familias más poderosas. Los *di manes* eran los espíritus de los miembros fallecidos de la familia y su culto era transversal a las diferentes clases. Dicho culto se realizaba en el *atrium* de la casa, concretamente en el altar de los lares llamado *sacrarium* o *aedicula* en época republicana³⁰. Las ofrendas se dedicaban a los Penates, a los protectores de la casa Lares y al Genius del *pater familias*. Son cultos cuyos orígenes son realmente difusos y se pierden en la maraña de cultos a los antepasados de las civilizaciones precedentes a la romana. El *atrium* se convirtió durante la república en el lugar para la “puesta en escena” de todo aquello relacionado con la genealogía familiar: bustos, antiguos trofeos, estatuas,

28 T. MOMMSEN, *Römisches Strafrecht*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1955. Citado en: H. I. FLOWER, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, cit., p. 53.

29 Para ampliar con multitud de referencias este tema véase el capítulo “The *Imagines* in Roman Law: Was there a ‘*Ius Imaginum*’?” en: H. I. FLOWER, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, cit., pp. 53-59.

30 *Ibid.*, 210.

pinturas, etc. En época imperial estaban ya claramente configurados los árboles familiares a base de imágenes, cuyos orígenes probablemente sean muy antiguos³¹.

Pero como todo proceso cultural, tiene un principio y un final, aunque, eso sí, hemos podido comprobar perfectamente cómo las líneas que delimitan tal proceso no son ni muchos menos estancas; la porosidad y las filtraciones de todo tipo están a la orden del día. El autor paradigmático de este cierre “clásico”, citado hasta la saciedad, no es otro que Plinio el Viejo. Su comentario sobre el deshonroso final de las *imagines maiorum* y los árboles familiares en la obra *Historia Natural*, se ha convertido ya en una suerte de lugar común³². En ella, Plinio comenta apenado que la sociedad romana se encuentra corrupta, pues ha perdido el respeto a la tradición y ahora entre estos árboles familiares se encuentran esculturas griegas y obras de escultores extranjeros:

En todo caso, la pintura de retratos (*imaginum quidem pictura*), que permitía transmitir a través de las épocas representaciones perfectamente semejantes (*maxime similes*) cayó completamente en desuso (*in totum exolevit*). (...) Ocurre de otro modo con nuestros ancestros: en los atrios se exponía un tipo de efigie, destinada a ser contemplada: pero no estatuas, ni de bronce ni de mármol, hechas por artistas extranjeros, sino máscaras moldeadas en cera colocadas cada una en un nicho: había, pues, imágenes para acompañar a los grupos familiares y siempre, cuando moría alguien, estaba presente la multitud de sus parientes desaparecidos; y las ramas del árbol genealógico, con sus ramificaciones lineales, se propagaban en todas direcciones hasta esas *imágenes pintadas*.³³

Según los datos que conservamos, parece cierto que esta tradición comenzó a perder fuerza, y sobre todo prestigio, a partir de los primeros años del siglo primero de nuestra era. En el momento en el que los árboles familiares son desmembrados y se utilizan a modo de ostentación –junto con otras esculturas de variada procedencia– el lujo y el poder ganan terreno sobre la legitimación dinástica. El tono pesimista de Plinio deja ver que la tradición se había corrompido y ya poco se podía hacer.

31 Ver Salustio, *Guerra de Jugurta*, 85, 10.

32 Una lectura novedosa y algo aventurada es la ofrecida por Georges Didi-Huberman en su obra *Ante el tiempo*. Según el teórico francés, la obra pliniana enuncia un origen de la historia del arte radicalmente opuesto al tipo varsariano. Para Plinio el origen de la pintura sería de orden antropológico, jurídico y estructural, no cronológico, y lo sitúa en época romana incidiendo en las nociones de imagen (*imago*) y pintura (*pictura*). Plinio anuncia la muerte de la *imaginum pictura*, que según Didi-Huberman no ha sido correctamente traducidos o interpretados. El objeto desaparecido *imaginum pictura*, no es (como tantas veces se ha dicho) la pintura de retratos, sino más bien se refiere a la *imago* (imagen de los ancestros pintada). El francés se muestra contundente: “La solución de esta dificultad no consiste en decir que Plinio era ciego o idiota, sino en preguntarse si, hablando de *imaginum pictura* en el contexto preciso de los párrafos 1 al 14, no habla en realidad de otra cosa”. G. DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008, p. 109.

33 Plinio el Viejo, *Historia Natural*, XXXV, 4-7. Traducción obtenida del libro: *Ibid.*, 110-111.

Con la caída del imperio, desaparece el uso de la huella del rostro como imagen de legitimación dinástica y no se vuelve a recuperar hasta casi diez siglos después, en los inicios de lo que llamamos época renacentista.

2.3.3- Supervivencias y recuperaciones: las *imagines maiorum* y el retrato en el Renacimiento

La recuperación de las *imagines maiorum* o imágenes de los antepasados en el Renacimiento o en el Barroco es un tema complejo, ya que se diluye permanentemente en otras esferas vinculadas, pero diferentes, como por ejemplo la teoría del retrato, la memoria del difunto, etc. Además, nos sitúa de lleno frente al *Nachleben der Antike* del que hablaba Warburg, lo cual nos advierte de que las explicaciones aparentemente más cabales pueden no ser suficientes: el anacronismo expresa aquí su cara más borrosa. Continuamente aparece una voluntad manifiesta de recuperar ciertas tradiciones clásicas para incorporarlas al contexto sociocultural del Renacimiento, pero no podemos olvidar que, además del componente superficial, se encuentran otros que, en palabras de Warburg, surgen animados “por un auténtico espíritu antiguo”³⁴.

Rastreando superficialmente el corpus de escritos de toda índole producidos en los siglos XVI y XVII fuera de Italia, comprobamos que el conocimiento que se tiene de esta tradición clásica es verdaderamente profundo y bien documentado. Lo interesante del enfoque aportado en dichos textos es que no sólo se detienen a historiar el fenómeno, sino que además recurren a él para buscar los orígenes de ciertas prácticas de la época. Nos centraremos brevemente en algunos ejemplos que aluden al uso de la imagen (siempre que sea posible, en tanto que huella del rostro) para la legitimación dinástica, elemento característico de la *imago*³⁵.

Juan Sánchez Valdés de la Plata, en su *Crónica* (1598) demuestra un más que aceptable conocimiento de las fuentes clásicas para documentar la historia de la escultura en barro y cera de época romana. Apoyándose principalmente en Plinio el Viejo, Macrobio, Estrabón y Cicerón, realiza un curioso recorrido desde la Grecia de

34 Citado en el capítulo , “Durero y la Antigüedad italiana” de A. WARBURG, *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

35 Algunas de estas ideas han sido ampliadas en: G. LÓPEZ DE MUNAIN, “El rostro como elemento legitimador del poder: supervivencia y anacronismo de la *imagines maiorum*”, en Víctor Manuel Mínguez Cornelles (ed.) *Las artes y la arquitectura del poder*, Universitat Jaume I, Castellón, 2013.

Butades de Sición, pasando por el mito de *Los trabajos de Hércules*, los *Saturnales* o los funerales de Cayo Mario; todo para tratar de justificarlo como antecedente de la costumbre cristiana de ofrecer exvotos de cera en los templos:

Y de aquí parece que los cristianos tomaron costumbre de ofrecer ciertas *imagenes* de cera en los templos, y ciertas muñecas, cuando alguna parte del cuerpo está enferma (...) de lo cual parece nosotros los cristianos, imitamos en esto la religión de los antiguos: mas nuestro ofrecer, y llevar a los templos *imagenes*, es con mayor respeto, y a mejor fin, y rogando a Dios verdadero, y no a dioses fingidos como ellos.³⁶

Otros autores observan cómo era la “nobleza de los romanos” y tratan de describirla para emplearla como ejemplo que explique la nobleza de su tiempo. Diego López, en la primera mitad del siglo XVII, realiza en su *Comento* una extensa explicación del origen y desarrollo del uso de las *imagenes maiorum* en época romana, utilizando fuentes variadas y muy ricas (Suetonio, Tito Livio, Salustio, Séneca, Cicerón, Cornelio Tácito, Juvenal, Plinio, etc.). Se trata de una descripción muy documentada en la que se pone el acento en la idea de ejemplo y modelo de virtud que transmitían las imágenes de los gloriosos antepasados: “servían estas imagines de despertar a los romanos, para que imitasen a sus mayores, y procurasen ser semejantes a ellos en virtud, y valor, no porque la cera pudiese hacer esto, sino porque les representaba las hazañas de aquellos, cuyos hechos se representaban en aquellas *imagenes* hechas de cera”³⁷. En todo momento se advierte esa voluntad de establecer un paralelismo más o menos disimulado con la nobleza que le era coetánea, a fin de ensalzarla y dignificarla:

Estas *imagenes* eran comunes a todo un linaje, como ahora son las armas, y escudos, y con ello se declara lo que dice Valerio hablando del amor de los hermanos, *Parem ex maiorum imaginibus gloriam traxi* (sic) porque siendo todos hermanos tenían unas propias *imagenes*, y se gloriaban que eran de una propia casa, y linaje³⁸.

En muchos textos encontramos esta misma idea de justificar en la tradición romana de las *imagenes maiorum* los diferentes actos de ensalzamiento de la memoria o la virtud de algunas personas o instituciones³⁹. Pero, como ya hemos advertido

36 Juan Sánchez Valdés de la Plata, *Coronica y historia general del hombre: en que se trata del hombre en comun, de la diuision del hombre en cuerpo y alma, de las figuras monstruosas de los hombres, de las inuenciones dellos, y de concordia entre Dios y el hombre...* (por Luis Sanchez, 1598), Cap. XX.

37 D. LÓPEZ, *Comento sobre los nueve Libros de los Exemplos de Valerio Maximo*, Por Francisco de Lyra, Sevilla, 1632, p. 81.

38 Ibid., 81r.

39 Otro buen ejemplo aparece en la obra de Lázaro Luis de Guzmán Hierro: “Y para animar los sucesores a imitarlo, con gloriosa emulación, y generosa competencia del nombre que alcanzaron; como dijo de su Colegio D. Francisco de Amaya (...) Por esto en los zaguanes de los nobles de Roma, estaban las imágenes de sus Mayores, y las estatuas antiguas de los varones de

anteriormente, los eslabones que unen los siglos XV, XVI y XVII con la llamada Antigüedad son muy difíciles de determinar. Las expresiones que nos orientan en esta idea: “solían poner las referidas imágenes [*imágenes maiorum*], en las portadas y entradas de sus casa, y palacio (como hoy en las de los Caballeros e Hijosdalgo) para mostrar que los señores de ellas, eran Nobles (...)”⁴⁰, no ofrecen una respuesta satisfactoria; tan sólo contribuyen a confundirnos más si cabe.

Sin embargo, si nos centramos en el caso italiano, donde el Renacimiento se vinculó de forma mucho más insistente con la Antigüedad, hallamos ejemplos mucho más significativos. El propio Vasari, a propósito de la vida de Giovanni Bellini, explica la extendida costumbre de realizar retratos familiares, conectándolo con los usos que de piezas muy similares se hacía en la Antigüedad:

En esta época, se dedicó a la ejecución de retratos, introduciendo esta modalidad pictórica, que se difundió rápidamente, de modo que en poco tiempo no hubo en toda Venecia persona de posición elevada que no se hiciese retratar por él o por otro. De entonces procede la costumbre que en todas las casas haya una galería de retratos; y muchas casas nobles poseen los retratos de cuatro generaciones; las de más abolengo de aún más. En verdad, esta costumbre, ha sido siempre, incluso entre los antiguos, muy laudable, pues ¿quién no siente infinito placer y satisfacción, además del honor y ornato que supone, viendo los retratos de sus mayores, y sobre todo, si han sido esclarecidos y famosos, ya en el gobierno de la República, ya por hechos egregios en la paz o en la guerra, por las letras o por otras señaladas virtudes? ¿Y con qué otros fines, como se ha dicho en otro lugar, colocaban los antiguos las efigies de los grandes hombres en los lugares públicos con honrosas inscripciones sino para encender los ánimos de las generaciones futuras en el culto de la virtud y en el incentivo de la gloria?⁴¹

Vasari debía conocer muy bien las narraciones clásicas (como puede ser la de Polibio o la de Plinio), donde se describe la importancia de la *imago* para que las generaciones posteriores admirasen la grandeza del personaje efigiado y pudieran tenerla como muestra de una conducta ejemplarizante. El biógrafo italiano comenta que, en algunos casos, los retratos de los antepasados pueden remontarse cuatro generaciones o más, lo que, de ser cierto, dibuja un panorama muy poco conocido pero fundamental para entender la retratística de este período⁴². También Gabrielle

aquellas familias, representando las obligaciones a los sucesores”. L. L. DE GUZMÁN HIERRO, *Memorial a la católica i real magestad del Rey Nuestro Señor Don Felipe Quarto el Grande*, Juan Serrano de Vargas y Urueña, Málaga, 1653.

40 Juan Francisco Montemayor de Cuenca, *Summaria investigacion de el origen y privilegios de los ricos hombres o nobles, caballeros, infanzones o hijos dalgo, y señores de vassallos de Aragon, y del absoluto poder que en ellos tienen* (s.n., 1665), 232.

41 J. VASARI, *Vidas de artistas ilustres*, vol. 2, Editorial Iberia, Barcelona, 1957, 228.

42 Se recogen más ejemplos interesantes en: L. CAMPBELL, *Renaissance Portraits: European Portrait-painting in the 14th, 15th, and 16th Centuries*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1990, pp. 193-195.

Paleotti extiende la fórmula de emplear el retrato como sustituto del difunto, aunque esta vez no se apoya en su justificación clásica, lo cual incorpora una de las muchas derivas que protagonizará esta compleja recuperación de las *imagines* en época renacentista. Paleotti explica cómo las personas utilizaban los cuadros de sus antepasados para evocar su memoria y combatir el dolor por su ausencia:

Quando il padre, la madre, la moglie, o altre persone atrette di lecita benevolenza chiedessero altrui in grazia il suo ritratto, per potere con questo mezzo dell presenza della pittura ristorare i danni dell'assenza di lui (...)⁴³.

Si hoy día nos resulta difícil distinguir los usos que tenían los múltiples retratos de diferentes épocas que han sobrevivido desde la Antigüedad romana, en el siglo XV la situación debía ser también igualmente confusa. Aunque los textos nos hablan de máscaras de cera, muchas veces profusamente coloreadas, lo cierto es que, muy probablemente, terminarían por hacerse también estas *imagines* en materiales duros como el bronce o el mármol —especialmente si atendemos al testimonio de Plinio comentado anteriormente—. Por tanto, es fácil pensar que, llegado el siglo XV, el ideal asociado a la *imago* (la creencia en el *ius imaginum*, la legitimación dinástica, la elevación a referente moral, etc.) se trasladara con mayor amplitud al retrato en general y, particularmente, al retrato en busto.

Cuenta Pope-Hennessy cómo en “Florenca, en la primera mitad del siglo XV, la noción de la conmemoración personal por medios visuales se traduce a un círculo bastante reducido de hombres”⁴⁴. De este modo, los hombres más destacados de su tiempo buscaron mostrar su importancia con la creación de retratos ubicados en lugares significativos. Por ejemplo, Niccolò da Uzzano mandó decorar el coro de la iglesia de Santa Lucia con frescos en los que aparecía él mismo junto a otras personas conocidas en la época, buscando con ello ensalzar su memoria a través de las imágenes⁴⁵. Esta práctica fue extendiéndose de manera imparable adquiriendo variantes de todo tipo, entre las cuales la medalla y el busto se erigieron como los grandes ejemplos provenientes de la Antigüedad.

Pero, para ir centrando nuestro tema de estudio, nos fijaremos en aquellos retratos vinculados más estrechamente con la muerte y la memoria. La práctica de realizar retratos *post mortem* no se reducía exclusivamente al formato escultórico; el caso del retrato funerario de Maximiliano I de Habsburgo resulta en este sentido paradigmático. El propio emperador tenía muy claro el poder de las imágenes para conser-

43 G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Libreria Editrice Vaticana, Ciudad del Vaticano, 1582, p. 338.

44 J. POPE-HENNESSY, *El retrato en el Renacimiento*, Akal, Madrid, 1985, p. 16.

45 *Ibid.*, p. 17.

var la memoria del difunto ya que, como decía en su autobiografía, “cuando un hombre muere no queda más que su obra. Quien durante su vida no hace nada para ser recordado, caerá en el olvido en cuanto comiencen a sonar las campanas”⁴⁶. Maximiliano I quiso que su tumba estuviera a la altura de sus ideales y, de hecho, se empezó a construir estando él en vida. Sin embargo, lo que más destaca del proyecto –que nunca llegó a ejecutarse– era la colocación de bustos de emperadores romanos alrededor del túmulo, como si se tratasen de auténticas *imagines maiorum*⁴⁷. Cuando el emperador murió en 1519, se realizó un retrato al natural de su cadáver por el Monogramista AA del que se obtuvieron diferentes versiones (fig. 2.14). La pintura muestra la imagen cruda y realista del rostro muerto del emperador quien, de este modo, se insertaba en una tradición de la que él, como rey de Romanos y emperador electo del Sacro Imperio Romano Germánico que era, quería ser partícipe⁴⁸.

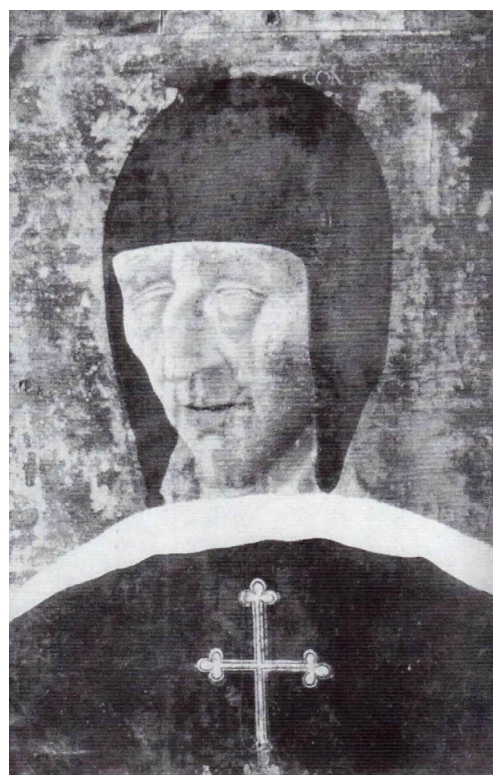


FIG. 2.14 MONGRAMISTA AA, RETRATO DE MAXIMILIANO I, 1519.

Dentro de este difícil proceso de recuperación de las tradiciones clásicas encontramos unos ejemplares de difícil catalogación. En ellos se hace evidente el uso de la máscara mortuoria, ya que se advierte un *rictus* diferente y sin rasgos de idealización. Tal es el caso de la máscara mortuoria de terracota conservada hoy en el Victoria and Albert Museum de Londres (fig. 2.15). La creación de máscaras mortuorias –como se vio a partir de los comentarios de Vasari– debió ser algo relativamente común en la Florencia de la segunda mitad del siglo XV⁴⁹ y, aunque

46 *El linaje del emperador. Catálogo de la exposición celebrada en la Iglesia de la Preciosa Sangre, Centro de Exposiciones San Jorge del 24 de octubre de 2000 al 7 de enero de 2001*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Cáceres, p. 270.

47 *Ibid.*

48 Fernando I de Habsburgo, también emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, tuvo igualmente su retrato *post mortem* que sería enviado a su hija Leonor de Habsburgo. Isabel de Austria (reina de Francia), hija del emperador Maximiliano II de Habsburgo, cuando estaba cercana su muerte en 1592 mandó traer una versión del cuadro *post mortem* de Maximiliano I y otro de su padre, lo cual pone en evidencia el uso de este tipo de obras más allá de lo anecdótico. L. CAMPBELL, *Renaissance Portraits*, cit., p. 194.

49 MACLAGAN, ERIC, “The Use of Death-Masks by Florentine Sculptors”, *The Burlington Magazine*, vol. 43, 249, 1923, p. 304.



FIG. 2.15 RETRATO DE UN HOMBRE ANÓNIMO, 1450-1500, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDRES.

nos han llegado pocos ejemplares o su localización resulta difícil debido al desinterés mostrado por los museos durante mucho tiempo, podemos imaginar que se trataban de obras habituales en esta época. Evidentemente son retratos cuyo ascendente directo se encuentra en las *imagines clipeata* de la Antigüedad, bustos insertados en un clípeo y rodeados por una corona de hojas de laurel, aunque su peculiar supervivencia renacentista plasmada a partir de una máscara mortuoria los convierte en unos ejemplares difíciles de ubicar. De hecho, su genealogía no se cierra en el Renacimiento, ya que existen más ejemplos, como la máscara mortuoria del presidente de los Estados Unidos Ulysses S. Grant, en los que este gesto encuentra una continuidad. En el citado memorial el rostro muerto del presidente aparece rodeado por una corona en la que, en este caso, se alternan las hojas de laurel y las de roble.

La pieza del Victoria and Albert Museum tiene una pareja femenina que se encuentra hoy día en el museo del Louvre (fig. 2.16). Al parecer debieron formar parte de alguna tumba hoy desconocidas ya que ambas piezas se encuentran dispersas. Según la ficha del museo parisino, la máscara femenina pudo pertenecer a Battista Sforza, Duquesa de Urbino (1444-1472) y la emplearía Francesco Laurana para realizar el busto de mármol que se encuentra hoy en el Museo Nazionale del Bargello en Florencia⁵⁰. Sin embargo, la presencia de policromía hace pensar que, si

⁵⁰ Información obtenida de la ficha catalográfica del museo: <http://cartelen.louvre.fr/cartelen/vis->

bien pudo ser utilizada como modelo para otras obras, el tondo laureado también tuvo su uso particular buscando en todo momento que fuera el rostro muerto el que apareciese representado. Este mismo uso lo veremos más adelante en la máscara mortuoria de Lorenzo de Médici o en la tumba de Girolamo della Torre ejecutada por Andrea Riccio y ubicada en San Fermo Maggiore, Verona, donde vemos dos bronce (de Girolamo y de su padre Marcantonio) en los que aparece directamente la máscara mortuoria sin modificaciones: se busca mostrar el rostro muerto⁵¹.

Con todo ello se aprecia cómo hay una voluntad clara de recuperar las formas clásicas ligadas a unos contenidos que, en ocasiones, son adaptados de forma libre y con escaso rigor histórico. Pero esta visión superficial no puede desligarse del sustrato que conecta ambos momentos históricos y que requiere una mirada más atenta. Como veremos en el siguiente apartado, las máscaras o moldes faciales fueron ampliamente utilizados con propósitos muy diversos; el reto está en discernir dónde está el mero recurso técnico y dónde el gesto superviviente.



FIG. 2.16 RETRATO DE UNA MUJER ANÓNIMA, 1450-1500, MUSÉE DU LOUVRE, PARÍS.

ite?srv=car_not_frame&idNotice=2412&langue=en

51 Para más información sobre esta interesante tumba y su uso de las máscaras mortuorias, puede consultarse la tesis doctoral de: R. A. CARSON, "Andrea Riccio's Della Torre Tomb Monument: Humanism and Antiquarianism in Padua and Verona", 2010, Universidad de Toronto.

2.4- La recuperación de la semejanza por contacto en la retratística del Renacimiento, su relación con la Antigüedad y la (olvidada) importancia de la Edad Media

La historia del mundo antiguo, al menos la de los pueblos cuya vida se prolonga en el nuestro, es como un acorde fundamental que todavía hoy se oye resonar sin cesar a través de la masa de los conocimientos humanos.

Jacob Burckhardt, *Historische Fragmente*.

Al comenzar esta investigación, iniciamos el obligado “estado de la cuestión” para ir comprendiendo desde una panorámica más amplia nuestro objeto de estudio y ver quiénes habían sido los autores de referencia. Como tuvimos ocasión de comprobar, la atención prestada no había sido excesiva, sino más bien todo lo contrario. Además, parecía advertirse un llamativo desinterés especialmente cuando se trataba de explicar las técnicas por contacto y sus vínculos con la retratística de época renacentista –resulta significativa la frase de Pope-Hennessy: “se añadieron algunas veces los vaciados de mascarillas mortuorias a bustos de arcilla o terracota y los resultados fueron muy poco estimulantes”¹–. Por tanto, en este punto no haremos una valoración en profundidad de la aplicación de la huella del rostro en los retratos, lo cual podría ser por sí mismo todo un trabajo autónomo, sino que realizaremos un repaso de carácter historiográfico apoyándonos en ejemplos concretos que ilustren el desarrollo de las ideas. Dado que no es mucho lo que se ha escrito sobre el tema, este punto nos ayudará a identificar cuáles son las principales carencias y, con ello, sabremos en qué aspectos tendremos que incidir después con mayor intensidad.

1 J. POPE-HENNESSY, *El retrato en el Renacimiento*, Akal, Madrid, 1985, p. 85.

2.4.1- Los primeros ejemplos de uso de la semejanza por contacto

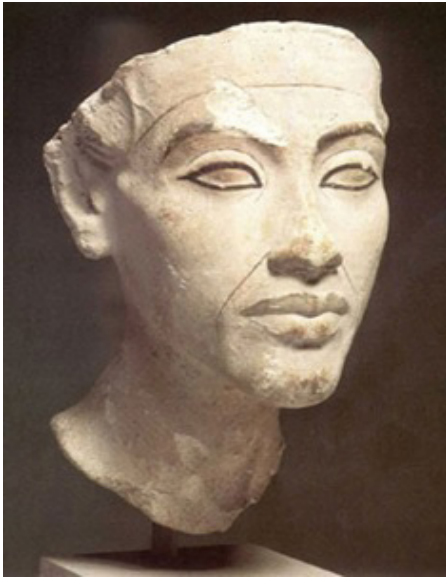


FIG. 2.17 RETRATO EN YESO DE AKHENATON PROCEDENTE DEL TALLER DE THUTMO-SIS, PERÍODO DE AMARNA. MUSEO EGIPCIO DE BERLÍN.

La dificultad para captar de manera fehaciente el rostro ha llevado a los artistas a experimentar todo tipo de soluciones ingeniosas. Las antiguas calaveras de Jericó ya comentadas dan un primer paso, pero aún quedaría un largo trecho hasta que se iniciara el estudio de la fisonomía de manera más exhaustiva. En este recorrido, la semejanza por contacto —el uso de moldes obtenidos directamente del rostro— se convierte en un eslabón fundamental que a nuestro juicio no ha sido suficientemente valorado por los historiadores del arte o los teóricos de la imagen —a pesar de que los estudios ya citados de Didi-Huberman desbrozaran con maestría el camino²—.

Los más tempranos ejemplos de moldes faciales los encontramos en el antiguo Egipto. Estas obras a menudo fueron elaboradas en materiales efímeros y de gran fragilidad como la cera o el yeso, por lo que los ejemplos que nos han llegado son absolutas excepciones (fig. 2.17). Además, habitualmente estas piezas eran sólo una fase intermedia en la creación de la obra final y en ningún caso se pretendía su conservación. Por fortuna, una suma de factores —ligados a los momentos de revuelo que vivió Egipto tras el período amarniano— hizo que se mantuvieran prácticamente intactos los talleres de uno de los escultores más célebres del Imperio Nuevo: Thutmosis; el autor conocido fundamentalmente por ser quien elaboró el busto de Nefertiti conservado en Berlín. Las excavaciones alemanas emprendidas en 1912 en los talleres de Tell el-Amarna, lideradas por el arqueólogo Ludwig Borchardt, sacaron a la luz los materiales, bocetos, y otros elementos con los que trabajó este escultor y su taller antes de que fuera abandonado³. Entre todos estos elementos destaca una importante colección de máscaras de yeso que fueron

2 G. DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Éditions de Minuit, Paris, 2008.

3 Puede consultarse una buena selección de imágenes en el catálogo elaborado con motivo de la exposición *Queen Nefertiti and the Royal Women: Images of Beauty from Ancient Egypt* celebrada en el Metropolitan Museum de Nueva York entre el 8 de octubre de 1996 y el 2 de febrero de 1997: D. ARNOLD, *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1996.

obtenidas directamente de los rostros tanto de los reyes de aquel período como de otras personas anónimas⁴.

Lo más probable es que, tras el abandono de los talleres, allí sólo quedara aquello que el escultor y su equipo desecharon –sorprende que, entre estos desechos, se encuentre el retrato de Nefertiti, hoy considerada una joya indiscutible de la Antigüedad–, fundamentalmente modelos y máscaras de reyes y sucesores que ya no tenían importancia tras la vuelta a la ortodoxia que siguió al período amarniano. Entre todos estos restos se encuentran veintisiete objetos de yeso, veintitrés de ellos rostros o cabezas⁵. Algunas de estas muestras se encuentran ligeramente intervenidas tanto en la apertura de sus ojos como en ligeros retoques con pintura, y otras en cambio pueden considerarse verdaderas máscaras faciales⁶ (fig. 2.18). Numerosos autores han especulado sobre

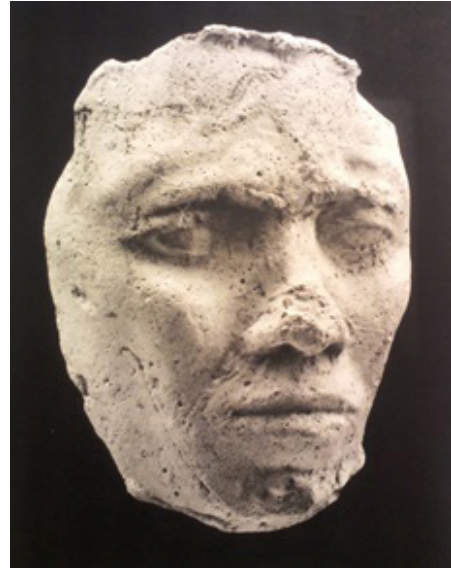


FIG. 2.18 RETRATO EN YESO DE UN CORTE-SANO PROCEDENTE DEL TALLER DE THUT-MOSIS, PERÍODO DE AMARNA. MUSEO EGIPCIO DE BERLÍN.

el uso que pudieron hacer los escultores de estas piezas y hoy día parece existir un cierto consenso a partir de lo expuesto por Günther Roeder⁷. Según este egiptólogo, todas las citadas piezas son en realidad moldes y fases intermedias de la elaboración de la obra esculpida en piedra. Siguiendo a Dorothea Arnold, todo apunta a que “el escultor comenzaba modelando el rostro en cera o yeso; este boceto tridimensional se modificaba hasta obtener un ejemplar que pudiera copiarse en piedra”⁸. Nos encontramos ante una técnica olvidada y, muchas veces –como tendremos ocasión de ver–, arrinconada por una historiografía histórico-artística en la que los moldes siempre han tenido un lugar problemático.

4 I. WOLDERING, *The arts of Egypt*, Thames and Hudson, London, 1967, p. 157. Véase también: E. LA ROCA, “Innamorati dell’immortalità. Ritratto realistico e ritratto ideale: Medio Oriente, Egipto, Grecia, Roma”, en *Ritratti. Le tante facce del potere (catálogo de exposición celebrada en los museos capitolinos de Roma del 10 de marzo al 25 de septiembre)*, I Giorni di Roma, Roma, 2011. Y por último: M. HERTL, *Totenmasken. Was vom Leben und Sterben bleibt*, Thorbecke, Stuttgart, 2002, p. 17.

5 D. ARNOLD, *The Royal Women of Amarna*, cit., p. 46.

6 C. DESROCHES NOBLECOURT, *El Antiguo Egipto. Nuevo Imperio y Período Amarna*, Editorial Noguer, Barcelona - México, 1960, p. 13.

7 G. ROEDER, “Lebensgroße Tonmodelle aus einer altägyptischen Bildhauerwerkstatt. Mit 25 Textabbildungen.”, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, vol. 62, 4.

8 D. ARNOLD, *The Royal Women of Amarna*, cit., p. 47.

2.4.2- La semejanza por contacto en la Antigüedad clásica

Como se ha visto en puntos anteriores, la aplicación de las técnicas por contacto en la Antigüedad clásica nos ha dejado unas discusiones de lo más interesantes. La mayor parte de los estudios dedicados a este período se han centrado en analizar los vínculos existentes entre la retratística y las *imagines maiorum*, por lo que estas discusiones parten de unas premisas dudosas y por ello tendremos que tomarlas con prudencia. Trataremos en la medida de lo posible de “huir” de este debate para centrarnos en el empleo que llevaron a cabo los escultores de las técnicas por contacto.

Plinio explica en su *Historia Natural* que fue Lisítrato de Sición (hermano de Lisipo) el primero en utilizar moldes del rostro para realizar los bustos:

Fue el primero que hizo un vaciado del rostro de un hombre con escayola, y empezó a hacerlas más rectas y perfectas. La primera imagen a través de la fundición a la cera en el molde de yeso, fue Lisítrato de Sicyon, hermano de Lisipo del que hablamos (XXXIV, 19, 12). Esto dio la manera de hacer retratos al natural, antes que él, sólo podía hacerse de la mejor manera posible la cabeza. Con la misma imaginación del artista, se hacían las estatuas pero sin el modelo, esta idea fue tan popular, que no se hacía figura o estatua sin un modelo de arcilla, por lo tanto, parece que esta ciencia fue antes del arte de la fundición de bronce⁹.

Swift, por su parte, piensa que estas técnicas debían ser conocidas desde antes¹⁰. Poco importa quién fue realmente el primero en utilizarlas (dato que jamás conoceremos), lo que nos interesa es comprobar que la plástica griega conocía perfectamente la técnica de obtención de moldes del rostro y muy probablemente la empleara para mejorar el grado de semejanza que debían presentar los retratos con respecto al modelo. Desgraciadamente no contamos con ejemplares que apoyen esta hipótesis y las fuentes (de época romana) tampoco terminan de confirmar las sospechas. Con todo, los especialistas en la escultura griega no parecen haberse interesado demasiado por las pistas aportadas por Plinio y tan sólo se limitan a copiar lo expresado por éste¹¹.

Entrando en el mundo romano, la bibliografía se vuelve mucho más interesante debido al impulso que le confiere la abundante información publicada sobre las

9 Plinio el Viejo, *Historia Natural*, XV, 44.

10 E. H. SWIFT, “Imagines in Imperial Portraiture”, *American Journal of Archaeology*, vol. 27, 3, 1923, p. 292.

11 En cambio Papini sugiere, al igual que Swift, que el mundo romano debió conocer la técnica de modelado del rostro antes que Lisítrato de Sición, quien puede que introdujera una mejora en la técnica. Massimiliano Papini, «Le (brute) cere dei romani. Verità - senza bellezza - nella ritrattistica repubblicana», en *Ritratti. Le tante facce del potere (catálogo de exposición celebrada en los museos capitolinos de Roma del 10 de marzo al 25 de septiembre)* (Roma: I Giorni di Roma, 2011), 34.

*imagines maiorum*¹². Sin embargo, pronto comprobamos que los historiadores del arte parecen evitar estos argumentos a la hora de explicar el realismo de ciertos retratos romanos, quizá condicionados por la idea de que las obras obtenidas a partir de máscaras de cera o yeso no son de naturaleza artística –y eso que, como dice Papini, todos estos problemas histórico-artísticos que nosotros mismos nos hemos creado, a los romanos les interesaban bien poco¹³–.

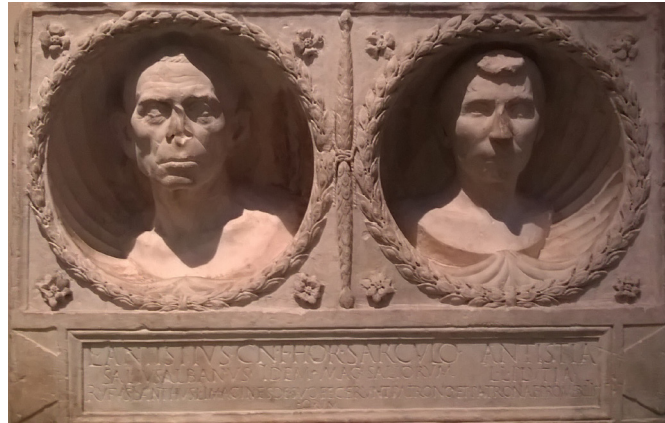


FIG. 2.20 RELIEVE FUNERARIO DE LUCIUS ANTISTIUS SARCULO Y SU MUJER ANTISTIA PLUTIA ENCONTRADO EN ROMA, C. 30-10 A. C., BRITISH MUSEUM, LONDRES.

FIG. 2.19 RETRATO FÚNEBRE EN YESO, SEGUNDO CUARTO DEL SIGLO II D.C, MUSEI CAPITOLINI, PALAZZO DEI CONSERVATORI, ROMA.

Donde sí se ve un uso indiscutible de la técnica por contacto es en determinados retratos fúnebres (no confundir con las *imagines maiorum*). Éstos permitían el inmediato reconocimiento de la persona con gran facilidad, ya que las obras se obtenían directamente del rostro y tan sólo se les hacían unos pequeños retoques como abrir los ojos o corregir algún gesto (fig. 2.19). Similares características presentan las conocidas como *imagines clipeatae*, bustos en hornacinas y rodeados por un clípeo habitualmente laureado o con decoraciones similares (fig. 2.20). Sin embargo, éstas eran trabajadas en materiales nobles, generalmente mármol, por lo que no era posible recurrir a las técnicas por contacto. Podemos pensar que las máscaras se emplearían como modelos para los escultores –al igual que ocurriera en Egipto–,

12 Para hacerse una idea de esta popularidad, basta echar un rápido vistazo al apartado de bibliografía de la citada obra de Harriet I. Flower donde se recogen más de 550 referencias.

13 M. PAPINI, “Le (brute) cere dei romani. Verità - senza bellezza - nella ritrattistica repubblicana”, cit., p. 37.

pero los especialistas en estas cuestiones no parecen estar muy interesados en responder a estas preguntas¹⁴.

2.4.3- La semejanza natural en la Edad Media: la clave olvidada por la historiografía

En los primeros siglos de la Edad Media se aprecia una ligera ruptura (aunque no total) con las prácticas de la Antigüedad sobre las que venimos dando cuenta. El territorio que hoy conocemos como Europa va modificando su estructura y su sociedad a partir de la huella dejada por el Imperio romano, cuyo renacimiento se observará a través de diferentes etapas¹⁵, por lo que las relaciones y las supervivencias de la cultura visual del pasado se tornan brumosas. La preocupación por la semejanza natural en las obras plásticas tendrá un complejo desarrollo que, generalmente, la historiografía ha tendido a asociar con el momento en el que comienza a surgir el floreciente Renacimiento italiano. Pero, más allá de estas consideraciones, resulta necesario trascender la ecuación que señala que el retrato semejante surge exclusivamente al amparo del descubrimiento del individuo; momento que tradicionalmente se ubica en la retratística romana y en el Renacimiento. Esta consideración reduccionista, extendida y tomada por válida en multitud de estudios, ha sido puesta en tela de juicio recientemente por el investigador Dominic Olariu quien, además, en su estudio sobre la génesis de la representación semejante del ser humano, sitúa a las máscaras mortuorias como objetos cruciales para comprender este proceso¹⁶.

Las conexiones entre las *imagines maiorum* y los retratos semejantes, individualizados, del siglo XIII deben localizarse no sólo si en ambos casos se está recurriendo a una técnica de moldeado, sino en el sentido y el valor que se concede a dicha individualización. En el caso de las *imagines*, el hecho de ser semejantes significaba por sí mismo un rasgo de dignidad, y si además se ejecutaban por medio de la semejanza por contacto y posteriormente se policromaban y se les añadían ojos vidriados, el resultado no podía ser más satisfactorio. Son detalles que no se observan de igual grado en la retratística romana, la cual tendemos a valorarla muy por

14 No encontramos dato alguno en una de las obras de referencia: D. SCARPELLINI, *Stele romane con imagines clipeatae in Italia*, L'erma di Bretschneider, Roma, 1987.

15 E. PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, Madrid, 1999.

16 D. OLARIU, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait á partir du XIII siècle*, Peter Lang, Berna, 2014, pp. 211-269.

encima de cualquier resto de *imago* que nos haya podido llegar; sin embargo, no debemos perder de vista que estas obras trascendían por completo cualquier consideración artística, noción moderna que forma parte de nuestra esfera de intereses y no de la de los estamentos destacados de la sociedad romana. Olariu apunta que una situación muy similar se observa en la naciente retratística del siglo XIII, donde “la semejanza es ante todo una referencia a la dignidad del representado y un signo de honor”¹⁷. Estos nexos supervivientes muestran, en ocasiones, lazos de unión más estrechos que aquellos que pueden parecer *a priori* más obvios, como ocurre con el uso de los moldes para la semejanza natural en los períodos históricos aludidos.

Uno de los primeros signos de interés por la semejanza natural en la Edad Media se puede observar de forma clara a través de los trabajos de embalsamamiento en cera. Con ello se marca, esta vez, una diferencia sustancial con la época romana, pues en ésta el cuerpo muerto no era embalsamado y tampoco recibía los cuidados que irán apareciendo tiempo después. A partir del siglo XII, en Occidente –ya que el caso bizantino presenta importantes diferencias–, comienza a surgir una preocupación creciente por la semejanza de los cadáveres expuestos en los ceremoniales. Gracias a los estudios de Alain Erlande-Brandenburg, sabemos que es en ese momento cuando el rito se va asentando hasta llegar a las elaboradas escenas en las que el cadáver se expone durante largos períodos¹⁸. Es entonces cuando se desarrolla de forma excepcional la técnica del embalsamado y, muy especialmente, la del embalsamado con cera. Intentaremos por tanto intentar perfilar los nexos que conectan la preocupación creciente por el rostro del fallecido, las técnicas de embalsamado para permitir su exposición, y sus consecuencias plásticas en las efigies o representaciones, tanto en su vertiente sustitutiva (efímera) como en las escultóricas (efigies sepulcrales), donde el interés por la representación semejante se hará cada vez más presente. En todo ello, como tendremos ocasión de comprobar, las máscaras mortuorias se convertirán en el aglutinante que da sentido a la propuesta.

Ciñéndonos al territorio de la Europa occidental¹⁹, se suele situar el funeral de Luis VIII de Francia, celebrado en 1226, como el primer caso conocido y documentado de uso del embalsamamiento en cera. El cronista Matthieu Paris (c. 1200 – 1256) describía someramente el proceso:

17 *Ibid.*, p. 26.

18 A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort: étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII siècle*, Droz, Génova, 1975, pp. 15-19.

19 Para estudiar las posibles influencias de las técnicas bizantinas de embalsamado en cera, véase: D. OLARIU, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme*, cit., p. 103 y sig.

En cuanto al difunto cuerpo del rey, lo embalsamaron utilizando una gran cantidad de sal, depositaron las entrañas de la Abadía de Montpensier y ordenaron envolver el resto del cuerpo con tiras enceradas y cuero de ganado. El cuerpo quedó bajo la vigilancia que garantizaba la abadía²⁰.

Una vez el cuerpo estaba recubierto con las tiras de cera, eviscerado y envuelto en un cuero animal, fue transportado a París para celebrar los funerales el 15 de noviembre, siete días después de la muerte del monarca. Por lo que se deduce de otros detalles descritos en la crónica, el rostro y los brazos quedaron expuestos a la vista de los asistentes al ceremonial, cumpliendo así con la moda que empezaba a imponerse en las cortes de aquel momento. Esta situación requería que la técnica de embalsamamiento, aún rudimentaria, adquiriese el desarrollo necesario para permitir que los funerales pudieran celebrarse sin que la descomposición del cuerpo supusiera un obstáculo. Además, se hace cada vez más importante la exposición de los rasgos fisionómicos del individuo, por lo que del embalsamamiento en cera se irá paulatinamente avanzando hacia la creación de efigies sustitutivas, pasando por supuesto por los cuerpos con el rostro recompuesto mediante cera. Todo ello, recordémoslo, en el contexto de una sociedad que demanda cada vez más obras veraces, menos abstractas y más apegadas a la naturaleza humana, cuya manifestación más evidente será la escultura gótica²¹.

La reconstrucción facial para su exposición se verá de manera particular en el embalsamamiento de Eduardo I de Inglaterra, muerto en 1307. Su cuerpo, como se desprende del reconocimiento que la Sociedad de Anticuarios de Londres realizó en 1774, estaba finamente cubierto con vendas enceradas manteniendo la proporción exacta del cuerpo como si fuera “una segunda epidermis”²². En cambio, para el rostro se empleó una solución novedosa que consistía en una capa fina de cera sobre un soporte textil que, aplicado sobre la cara, permitía reproducir con fidelidad sus rasgos. El maquillaje posterior completaba la estampa. Esta misma técnica se empleó en la momificación de san Jaime de la Marca, santo fallecido en 1476 y cuyo

20 M. PARIS, *Chronica majora*, vol. 3, Longman, Londres, 1876. "volume": "3", "source": "data.bnf.fr", "event-place": "Londres", "abstract": "Toutes les informations de la Bibliothèque Nationale de France sur : Chronica majora - Matthieu Paris (1200?-1259 Citado en: D. OLARIU, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme*, cit., p. 109.

21 Como explica Duby, “era importante que, medidos, contenidos, sus gestos parecieran verdaderos, que en los rasgos de sus rostros se reflejaran sentimientos verdaderos. Esa voluntad realista hizo que las figuras esculpidas se separaran del muro y, por tanto, se resucitara la escultura monumental”. G. DUBY, *Arte y sociedad en la Edad Media*, Taurus, Madrid, 1998, p. 90. Este creciente interés por el bulto redondo, sumado a la incipiente naturalización de los rasgos del rostro –como se observa por ejemplo en el desarrollo de la escultura funeraria–, prepara sin duda el terreno para el renacimiento de la semejanza por contacto.

22 D. OLARIU, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme*, cit., p. 149.

cuerpo “incorrupto” todavía hoy puede contemplarse en el santuario de Montepandone dedicado a Nuestra Señora de la Gracia (anteriormente estuvo en Nápoles) (fig. 2.21).

Pero los cambios significativos a propósito de la semejanza entrarán en escena cuando el uso de las máscaras mortuorias sea cada vez más habitual. Las máscaras actuarán –al igual que ocurrirá, como veremos, en otros momentos históricos– como síntomas de un tiempo de cambios, de una voluntad nueva por plasmar de forma fehaciente los rasgos de un individuo en aquello que denominamos retrato. Como precisa Joseph Pohl, “no es la invención de la técnica del moldeado la que conduce al modelado realista, sino que más bien es la voluntad de lograr la semejanza en un retrato la que dio los medios técnicos para hacerlo”²³.



FIG. 2.21 ROSTRO DE SAN JAIME DE LA MARCA, SANTUARIO DE MONTEPRANDONE, ITALIA.

El antecedente más inmediato que tenían en la Edad Media se encontraba lejos ya en el tiempo, concretamente en la práctica romana de las *imagines maiorum* de la que ya hemos hablado. Sin embargo, y a la luz de lo visto hasta el momento a propósito del embalsamamiento medieval, surgen importantes diferencias que es preciso apuntar antes de seguir con el argumento. Los romanos buscaban que la *imago* pareciera viva, intentando imitar al máximo tanto los rasgos como la propia materialidad –de ahí que se empleara la cera, por su similitud con el tacto de la piel, o incrustaciones vidriadas para los ojos–, mientras que los reyes o nobles medievales mostraban una fisonomía cadavérica. En ambos casos la cera resuelve el aspecto carnal de la imagen, pero en un caso se muestra una efigie *viva* desposeída de su cuerpo y en el otro un cadáver embalsamado cuyo armazón físico intenta desafiar las leyes del tiempo.

Sabemos que los egipcios se momificaban para intentar conservar el cuerpo, el soporte, con el que debía unirse el alma en el más allá. Tal vez los cristianos estaban representando una *supervivencia* inesperada, pues también en el Juicio Final su cuerpo debía unirse con el espíritu. Así lo profetiza Ezequiel en un pasaje sumamente elocuente:

23 J. POHL, *Die Verwendung des Naturabgusses in der italienischen Porträtplastik der Renaissance*, Triltsch Verlag, Würzburg, 1938, p. 17. Citado en: D. OLARIU, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme*, cit., p. 213.

Así ha dicho Jehová el Señor a estos huesos: He aquí, yo hago entrar espíritu en vosotros, y viviréis. Y pondré tendones sobre vosotros, y haré subir sobre vosotros carne, y os cubriré de piel, y pondré en vosotros espíritu, y viviréis; y sabréis que yo soy Jehová. Profeticé, pues, como me fue mandado; y hubo un ruido mientras yo profetizaba, y he aquí un temblor; y los huesos se juntaron cada hueso con su hueso. Y miré, y he aquí tendones sobre ellos, y la carne subió, y la piel cubrió por encima de ellos; pero no había en ellos espíritu. Y me dijo: Profetiza al espíritu, profetiza, hijo de hombre, y di al espíritu: Así ha dicho Jehová el Señor: Espíritu, ven de los cuatro vientos, y sopla sobre estos muertos, y vivirán²⁴.

Los cristianos pudientes tendrían por tanto parte del trabajo ya hecho y podrían conservar su cuerpo en el momento de la resurrección de los muertos de la que habla San Pablo en su epístola a los Corintios: “¿cómo dicen algunos entre vosotros que no hay resurrección de muertos? Porque si no hay resurrección de muertos, tampoco Cristo resucitó (...). Así también es la resurrección de los muertos. Se siembra en corrupción, resucitará en incorrupción”²⁵. Los grandes juicios finales que pueblan las portadas medievales muestran este momento en el que los muertos se levantan de sus tumbas para asistir al pesaje de su alma por parte del Arcángel San Miguel ante la presencia de un Cristo resucitado que da testimonio de su milagro mostrando las heridas de la crucifixión. En este contexto, no es de extrañar que, si bien la explicación de la creciente duración de los funerales parece la más sensata, también operaran de fondo otros argumentos religiosos de importante calado.

Igualmente es importante tener en cuenta otro factor sobre el que hemos ido incidiendo a lo largo de la investigación y sobre el que merece la pena insistir en este particular momento: la importancia del contacto más allá de la mera técnica. En la tradición cristiana, existen innumerable ejemplos en los que el acto de tocar trasciende la acción misma. El Santo Sudario de Turín, la Verónica, las reliquias, las imágenes que habían estado en contacto con una reliquia o con una imagen milagrosa, los sepulcros de santos y un interminable abanico de conductas vinculadas a estos objetos nos demuestran que el contacto llevaba asociada la idea de “transferencia”; por tanto, el uso de las máscaras mortuorias dentro de esta singular cosmovisión debe ser analizado con las debidas cautelas. “La máscara medieval tiene así el significado de una huella de un cuerpo que, a su vez, es la huella del alma sobre la que se imprime la imagen de Dios”²⁶.

Otro factor igualmente central es la atracción que ha ejercido la cera como material a lo largo del tiempo. Las *imagines maiorum*, los exvotos anatómicos, los *voti*

24 Reina-Valera, 1960, Ezequiel 37: 5-9.

25 Reina-Valera, 1960, Corintios 15: 12-13 y 42.

26 D. OLARIU, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme*, cit., p. 228.

o efigies renacentistas a tamaño natural, los rostros incorruptos de los santos... y todo un elenco de imágenes particularmente importantes (más incluso, como lo demuestra su uso a lo largo de la historia, que las hoy consideradas obras maestras –siempre realizadas en materiales “nobles”–) han tenido a la cera como protagonista. Fue, sin embargo, tan denostada por los historiadores del arte que incluso Gombrich decía, en su celebrado *Arte e ilusión*, que el parecido de “la proverbial imagen de cera (...) nos causa desazón porque se sale de la frontera del simbolismo”²⁷. También Arthur Schopenhauer escribió sobre las imágenes de cera aportando una visión que todavía hoy pesa, y mucho, sobre el imaginario del historiador del arte:

En esto estriba la razón de por qué las figuras de cera no producen ninguna impresión estética, y no son, por lo tanto, obras artísticas (en sentido estético), aunque cuando están bien hechas producen cien veces más ilusión que el mejor retrato o estatua puede hacerlo, y tendrían que ocupar el primer puesto si el objeto del arte fuera la imitación engañadora de la realidad. Parecen dar, pues, no la sola forma, sino al mismo tiempo también la materia; por eso producen la ilusión de que tiene uno el objeto mismo delante de sí. En vez, pues, de conducirnos de lo que sólo se presenta una vez y nada más, es decir, del individuo, a lo que se presenta siempre e infinito número de veces en infinitos objetos, a la forma pura o idea, como hace la verdadera obra de arte, nos da la figura de cera, al parecer, el individuo mismo; es decir, lo que únicamente se presenta una vez y nunca más; pero, sin embargo, sin lo que da valor a tal existencia pasajera, sin la vida. Por eso produce la figura de cera espanto, porque obra sobre nosotros como un rígido cadáver²⁸.

Schopenhauer partía de la constatación de que las figuras de cera no pueden ser obras de arte, a pesar de que produjeran “cien veces más ilusión que el mejor retrato”. El argumento que esgrime termina retorciéndose hasta comparar la escultura con un rígido cadáver, olvidando o eludiendo el hecho de que muchas de las figuras de cera precisamente estaban destinadas a suplantar el cuerpo del difunto. En el fondo, lo que está en juego detrás de todo ello es el debate entre una historia del arte esteticista y una historia de las imágenes cuyo árbitro necesario –que muchas veces queda arrinconado– es el valor que se le concede al objeto en cada momento histórico. Schopenhauer, por su parte, pone el peso sobre el valor estético (la forma pura y la idea), mientras que una historia de las imágenes más abierta (no mediada por lo estético), observaría las posibilidades que se despliegan en el cruce entre la imagen y la muerte. Todo lo descrito por el filósofo alemán sobre las figuras de cera podríamos extrapolarlo sin mayor dificultad para el caso de las máscaras por con-

27 Citado en: G. DIDI-HUBERMAN, *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*, Shangrila, Santander, 2015, p. 224.

28 A. SCHOPENHAUER, “Metafísica de lo bello y estética”, en *La lectura, los libros y otros ensayos*, EDAF, Madrid, 2001, p. 51.

tacto. Se les reconoce cierto valor mágico-religioso y un poder único para evocar la memoria de los antepasados, pero cuando se trata de mezclarlas con los retratos considerados, a partir de la historiografía moderna, como obras maestras, los reellos hacen su aparición condicionando todo el discurso posterior.

El intento de recuperación de Schlosser con su *Historia del retrato en cera* no parece haber tenido el eco deseado, pero sí ofrece una visión incontestable en la que se puede ver cómo la cera ha sido el recurso privilegiado de las imágenes en las que el juego de la presencia va más allá del mero proceso de representación. Por ello, la materialidad de estas obras, su carnalidad tibia y suave, y su capacidad para evocar una semejanza natural –casi perturbadora–, tan sólo resuelven el problema específicamente matérico; el resto –su potencia aurática, podríamos decir–, se mueve en otro territorio mucho más fluido y dinámico, como la propia cera al calentarse.

*

En cuanto al devenir histórico de las máscaras mortuorias, resulta difícil establecer el momento en el que vuelven a ser empleadas ya en época medieval. Antes del polémico ejemplar de Dante (1321) y el de Bernardino de Siena (1444), se tiene documentado el empleo de la cera para la ejecución de esculturas en las que podían haber estado presentes las máscaras (mortuorias o en vida). Schlosser recoge el testimonio de François Lemée quien, en su *Traité de Statues* (1688), comenta unas estatuas de cera de época medieval que había en la catedral parisina: “las imágenes de los antepasados [*images maiorum*] se hicieron sólo de cera, o rara vez, de bronce, y éstos se mantenían en las salas de bustos y antecámaras, más o menos como los de nuestros reyes y reinas en Saint-Denis, Francia. No es que no hubiera estatuas de cera de cuerpo entero; de hecho, había tres en el siglo pasado, que aún sobreviven en Notre Dame de París: una era del Papa Gregorio IX, otro de su sobrino, y el tercero de su sobrina”.

El cronista italiano Dino Compagni (1255 – 1324) ofrecía en su famosa *Cronica* uno de los primeros testimonios sobre la presencia de imágenes de cera, concretamente en Orsammichele, aunque no es posible saber si fueron realizadas mediante la semejanza por contacto. Leemos en su obra: “In Orto San Michele era una gran loggia con uno oratorio di Nostra Donna, nel quale per divozione eran molte immagini di cera: nelle quali appreso il fuoco, aggiugnendovisi la caldeza dell’aria (...)”²⁹. También Giovanni Boccaccio en su *Decameron* da cuenta de la costumbre de ofrecer

29 D. COMPAGNI, *Crónica delle cose occorrenti ne’ tempi suoi*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1968, p. 92.

a las iglesias o centros religiosos imágenes de cera devocionales (probablemente exvotos a tamaño real):

Tomad a vuestro hijo, salvado por la gloria de Dios, cuando he creído poco ha, que no lo veríais vivo al anochecer; y bien haríais en hacer poner una figura de cera de su tamaño a la gloria de Dios delante de la estatua del señor San Ambrosio, por los méritos del cual Dios os ha hecho esta gracia.(...) y sin ninguna dilación haciendo hacer la imagen de cera, la mandó colgar con las otras delante de la figura de San Ambrosio, pero no de la de aquel de Milán³⁰.

Otro caso significativo lo encontramos en la tumba de bronce del obispo Wolfhart von Roth (d. 1302), que se encuentra en la catedral de Augsburgo, en la que los escultores dejaron plasmados sus nombres y la actividad que cada uno desempeñó: “Otto me cera fecit Cunratque per era”³¹. La frase se puede traducir por “Otto me hizo en cera y Conrad en bronce”, lo que nos da muchas pistas sobre el modo en que pudo ejecutarse la pieza. A propósito de esta obra, Panofsky sugiere que el retrato debió hacerse a partir de la máscara mortuoria para captar los rasgos del difunto, si bien posteriormente se idealizarían para conferirle un aspecto más suavizado. Emile Mâle también ofrece datos muy interesantes sobre el uso de vaciados en un momento histórico muy particular donde las antiguas efigies de rostros impersonales comienzan a dar paso a unos retratos individualizados totalmente novedosos³².

Estas primeras noticias apuntan a que en el siglo XIII eran conocidas las técnicas de moldeado y que a los artistas les preocupaba cada vez más disponer de elementos técnicos a partir de los cuales indagar en un proceso de individualización que, con ello, iniciaba sus primeros pasos, pero que sería ya imparable. Según Olariu, estos historiadores (Mâle, Schlosser o Pohl) previos a la Segunda Guerra Mundial manejaban unos enfoques antropológicos y folcloristas lo suficientemente amplios como para posibilitarles ir más allá de los condicionantes que la historiografía histórico-artística a menudo impedía³³; historiografía que se resistía a aceptar que los moldeados faciales pudieran conocerse y emplearse antes, como mínimo, de mediados del siglo XIV –a veces incluso se alargaba hasta la época de Verrocchio, en pleno siglo XV–. Esta limitación, que concluye que el primer caso conocido de empleo de máscaras mortuorias es el de Bernardino de Siena (1444) y todo lo que

30 Boccaccio, Giovanni. *Decameron*. Libros en Red, 2004, Séptima jornada, Novela cuarta, pp. 391-392

31 E. PANOFSKY, *Tomb sculpture: four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, H.N. Abrams, Nueva York, 1992, p. 58.

32 E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France: étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Librairie Armand Colin, París, 1922, p. 421 y sig.

33 D. OLARIU, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme*, cit., p. 232.

le anteceda queda en el terreno de la especulación, si se aplicase al caso de la Antigüedad entraría en contradicción con todos los testimonios escritos que sobre ello conservamos. Las máscaras mortuorias son objetos frágiles, de materiales pobres, y en muchos casos se empleaban como medios para otro fin, por lo que no es de extrañar que, aun pudiendo haber sido cientos los ejemplares creados en la Edad Media, hoy no conserváramos ni uno solo.



FIG. 2.22 MONUMENTO FUNERARIO DE ISABEL DE ARAGÓN, C. 1271, CATEDRAL DE COSENZA, ITALIA.



Aunque es incontestable el hecho de que no haya ejemplares fiables anteriores a la máscara de Bernardino de Siena, sí existen ejemplos en los que se puede apreciar su uso. A menudo se trae a colación el monumento funerario de Isabel de Aragón ubicado en la catedral de Cosenza, Italia, pues presenta una efigie pétreo sobre la que merece la pena apuntar algunas ideas. Isabel de Aragón, reina consorte de Francia y esposa del príncipe Felipe (más tarde Felipe III de Francia), se embarcó en la octava cruzada junto con San Luis, quien moriría en Túnez en 1270 propiciando una difícil expedición de retorno en la que perdería la vida Isabel. Estando ya en Calabria, de vuelta a su patria y con un embarazo de seis meses, atravesando un río, la reina consorte cayó de su montura y se golpeó fuertemente. La muerte no fue instantánea, sino que se prolongó durante varios días hasta que, finalmente, y tras intentar dar a luz sin éxito a su bebé prematuro, murió el 28 de enero de 1271.



FIG. 2.23 MONUMENTO FUNERARIO DE ISABEL DE ARAGÓN, C. 1271, BASÍLICA DE SAINT-DENIS, FRANCIA.

Su esposo, consternado por lo ocurrido, mandó construir un monumento funerario en la catedral de Cosenza en el que el matrimonio real se encuentra arrodillado orando ante la Virgen. La singularidad del monumento se halla en el rostro de Isabel, que aparece con los ojos cerrados, con la cara hinchada y el gesto aparente de dolor: todo parece indicar que está copiando de manera literal una hipotética máscara mortuoria obtenida del cadáver (fig. 2.22). Schlosser, siguiendo de cerca el magnífico artículo publicado por Émile Bertaux en 1898³⁴, no duda ni un instante al señalar que la obra tuvo que hacerse a partir de su máscara mortuoria:

El documento más temprano lo tenemos disponible en forma de monumento, eliminando toda posibilidad de duda. (...) El aspecto inusual, que para nuestro propósito es uno de los más interesantes, es que la figura de la reina tiene una cabeza que inequívocamente muestra las características de un moldeado realizado sobre el rostro. (...) Ésta, por tanto, es la más temprana máscara mortuoria preservada de forma monumental que conocemos³⁵.

En la catedral de Cosenza quedaron algunos restos de la reina, mientras que el esqueleto fue trasladado a Saint-Denis. Allí se hizo otra tumba en la que, esta vez, se aprecia claramente que el escultor no tuvo ningún modelo a su disposición y escul-

34 É. Bertaux, "Le tombeau d'une reine de France à Cosenza en Calabre", *Gazette des beaux arts*, vol. 19.

35 J. VON SCHLOSSER, "History of Portraiture in Wax", en *Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the human figure*, Getty Publications, Los Angeles, 2008, p. 197.

pió un rostro esquemático e impersonal (fig. 2.23). Esta diferencia subraya aún más la sospecha de que el ejemplar italiano fuera ejecutado teniendo como modelo la mascarilla *post mortem* de la reina. La tumba quedó tiempo después olvidada y en unas reformas emprendidas en 1759 los estucos de la pared del transepto norte la dejaron oculta. En 1891, durante unos trabajos de restauración, fue redescubierto el monumento y desde entonces ha acaparado la atención de numerosos especialistas, tanto por su importancia histórica como por la peculiaridad facial que muestra la efigiada³⁶. Bertaux, Schlosser y más recientemente –y con nuevos argumentos³⁷– Olariu, se muestran convencidos de que se empleó un molde facial, mientras que otros especialistas como Erlande-Brandenburg creen que no es posible y que los defectos faciales pueden explicarse por ciertos problemas que pudo tener el escultor con el material (que a la altura de la mejilla presenta una veta).

A pesar de no contar con un documento en el que se explicita que la obra fue ejecutada con una máscara mortuoria, creemos, en la línea de lo argumentado por Schlosser, que el propio monumento resulta tan elocuente que puede ser considerado sin problemas como un documento pétreo. Además, el extenso análisis de Olariu, en el que se atreve incluso a identificar en el rostro de la reina los síntomas de los males que le llevaron a la muerte, se aportan imágenes de detalle y argumentos que hacen decantar la balanza de forma eficaz hacia el lado que venimos apoyando. Lo fascinante de todo lo que rodea tanto a este caso como a otros semejantes es observar cómo determinados investigadores, espoleados por las inercias de una tradición vasariana de la que no pueden sustraerse, se esfuerzan por negar que en el siglo XIII se pudieran utilizar moldes faciales para la realización de retratos semejantes; hecho que –no sin matices y con otras “tensiones” historiográficas no menores– parece exclusivo del Renacimiento. Los textos, los indicios, los monumentos y algunos autores poco a poco van demostrando que la semejanza natural postclásica no nace en la Italia renacentista y que en todo ello las máscaras mortuorias tuvieron un protagonismo que debemos tener muy presente³⁸.

36 Erlande-Brandenburg ofrece una síntesis completa de la historia del monumento en su famoso estudio, aunque se distancia de la teoría del uso de la mascarilla: A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort*, cit., pp. 169-170.

37 D. OLARIU, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme*, cit., pp. 269-278.

38 Además de la citada obra de Olariu, pueden encontrarse algunos argumentos complementarios de interés en: C. RAYNAUD, “Du cortège funèbre au portrait posthume: Fonctions et enjeux du masque mortuaire à la fin du Moyen Âge”, en *Le Dernier Portrait*, RMN, París, 2002.

2.4.4- Las técnicas de modelado y moldeado facial en el Renacimiento

Este recorrido sobre el que venimos indagando continúa en los albores del Renacimiento italiano, momento especialmente sensible y que será preciso estudiar con atención. Para entender un poco mejor el modo en el que trabajaban los talleres durante el siglo XIV y principios del XV debemos acudir a una fuente fundamental: *El libro del arte* de Cennino Cennini, escrito precisamente a finales del XIV. El pintor dedica la mayor parte de la obra a aspectos relacionados con la pintura y a trabajos afines como el dorado, la preparación de diferentes morteros, el barnizado y un largo etcétera de actividades propias de los maestros de la época. Sin embargo, los últimos capítulos los reserva para describir unas prácticas más cercanas a lo escultórico como es el vaciado de diferentes objetos (monedas, figuras, etc.) entre los que explica cómo hacer el vaciado de un rostro e incluso el de un cuerpo entero. De sus palabras se deduce que estos procedimientos eran perfectamente conocidos en su tiempo y solicitados por todas las clases sociales:

Y ten presente que la persona que te sirve de modelo es de gran condición, como un señor, un rey, un papa o un emperador, añade también al yeso agua de rosas templada: si se trata de cualquier otra persona un agua de manantial, de pozo o de río, templada³⁹.

Siguiendo a Cennini, y viendo la naturalidad con la que describe el proceso, podemos pensar que se trataba de una práctica habitual y aceptablemente extendida durante aquel período. Sin embargo, como ya hemos insistido anteriormente, las máscaras mortuorias presentan una mala conservación y sobre todo hay que tener en cuenta que eran los medios para conseguir otros objetivos, por lo que, salvo casos aislados, no eran consideradas obras con entidad propia. Dado que Cennini era pintor, podemos entrever cuál era el modo de proceder de los pintores a la hora de realizar retratos o copias de modelos al natural. Estamos en una época en la que se extiende la exigencia de una semejanza en las obras con los modelos retratados siendo Giotto, a quien, entre otros, está dedicado el libro, uno de los antecedentes más evidentes de este tiempo y de esta nueva orientación en las artes. Cennini nos descubre que en ocasiones los grandes efigiados (reyes, papas, emperadores, etc.) permitían que los pintores extrajeran vaciados de sus rostros y cuerpos para que después pudieran trabajar cómodamente en sus talleres.

De igual modo se puede deducir que los escultores debían estar familiarizados con este procedimiento de obtención de efigies “por contacto”, ya que Cennini explica

³⁹ Cennini, *El libro del arte*, 229 (Capítulo CLXXXIV).

cómo pueden obtenerse bustos: “cuando tienes este primer molde, puedes hacerlo en cobre, hierro, bronce, oro, plata, plomo y en general en cualquier metal que desees”⁴⁰. También Vasari nos ofrece unos comentarios interesantes sobre esta técnica cuando habla de la vida de Andrea Verrocchio:

A Andrés [Andrea] le gustaba modelar en yeso, es decir, con una materia que preparaba con una piedra blanda que se extrae de la cantera de Volterra, de Siena y de otras muchas localidades de Italia. Esta piedra, puesta al fuego, batida y desleída en agua tibia, se convierte en una pasta, que resulta muy maleable; de manera que se puede hacer con ella lo que se quiere, y al secarse se endurece y resulta adecuada para moldear con ella figuras enteras. Andrés la utilizaba para tomar moldes del natural, tal como manos, rodillas, piernas, brazos y torsos, a fin de copiarlos luego con toda comodidad⁴¹.



FIG. 2.24 MONTAJE FOTOGRÁFICO. IZQ: MÁSCARA MORTUORIA DE LORENZO DE MÉDICI (1492), FLORENCIA, MUSEO DEGLI ARGENTI DEL PALAZZO PITTI; CENTRO: BUSTO EN TERRACOTA DE LORENZO DE MÉDICI, ATRIB. VERROCCHIO (C. 1488), ATRIB. ORSINO BENINTENDI (1498); DER: MONTAJE FOTOGRÁFICO SUPERPONIENDO AMBAS IMÁGENES.

Se demuestra así que las técnicas por contacto para la obtención de los rostros y otros objetos estaban asentadas a principios del siglo XV, aunque sus inicios, como ya se ha argumentado en el punto anterior, deben situarse como mínimo en el siglo XIII. Esta fórmula debió emplearse en el famoso busto de Lorenzo de Médici, como lo demuestra el siguiente montaje fotográfico (fig. 2.24). No entraremos ahora en la polémica sobre sus atribuciones a Verrocchio u Orsino Benintendi, para lo cual

40 Ibid., 231.

41 J. VASARI, *Vidas de artistas ilustres*, vol. 2, cit., 282.

hay abundante bibliografía⁴², y nos fijaremos en cómo efectivamente se ha recurrido a la mascarilla para su consecución. La nariz, la boca, el gesto, la altura de las cejas... todo coincide milimétricamente confirmando así el uso del molde facial. Al tratarse de terracota, el vaciado podría haber delimitado los rasgos generales del rostro y después, el escultor procedería a trabajar en los ajustes necesarios, como la apertura de los ojos.

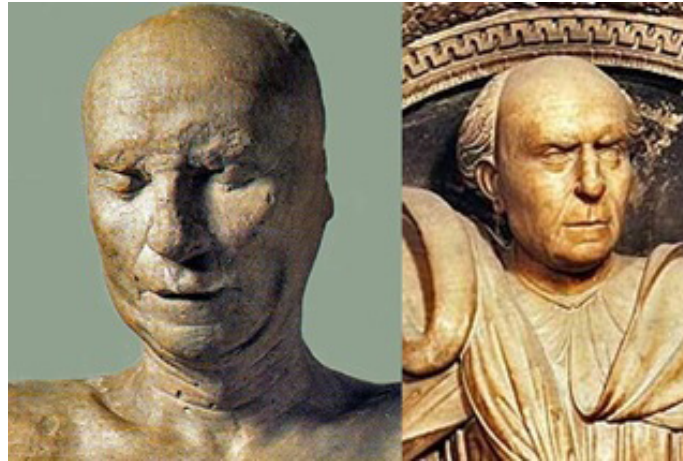


FIG. 2.25 MÁSCARA MORTUORIA DE FILIPPO BRUNELLESCHI Y RELIEVE DE SU RETRATO EN LA TUMBA DEL DUOMO DE FLORENCIA, C. 1446, OBRA DE LAZZARO CAVALCANTI (BUGGIANO), OBRA DE LAZZARO CAVALCANTI (BUGGIANO).

Otra opción era copiar a distancia el modelo (la máscara), técnica que debían seguir tanto los escultores que utilizaban material no moldeable, como el mármol y la madera, y también los pintores. Son muchos los ejemplos que se pueden encontrar de esta técnica, como el retrato que Buggiano hizo de Filippo Brunelleschi para el monumento de la Catedral de Florencia partiendo de la máscara que se extrajo del artista en el momento de su muerte⁴³ (fig. 2.25). A pesar de que se aprecia una evidente idealización, comparte los rasgos principales del difunto que, a buen seguro, lo hacía reconocible entre sus contemporáneos. También los pintores podían valerse de las máscaras (mortuorias y en vida) para no tener que obligar al modelo

42 Con respecto al ejemplar de la National Gallery of Art de Washington, las últimas investigaciones señalan que tal vez se trate de una copia obtenida a partir de un modelo anterior (quizá en cera) realizado por Verrocchio y Orsino Benintendi (ver: R. PANZANELLI, "Compelling Presence. Wax Effigies in Renaissance Florence", en Roberta Panzanelli (ed.) *Ephemeral bodies: wax sculpture and the human figure*, Getty Publications, Los Angeles, 2008, p. 18.) Si aceptamos, tal y como se observa en el montaje, que se utilizó la máscara mortuoria cuyo positivo se encuentra hoy en el Museo degli Argenti del Palazzo Pitti de Florencia (anteriormente en la Sociedad Colombaria), deberíamos descartar cualquier atribución a Verrocchio pues éste murió cuatro años antes que Lorenzo de Médici.

43 J. POPE-HENNESSY, *El retrato en el Renacimiento*, cit., p. 15.

a permanecer durante las largas horas que exige la ejecución de un retrato⁴⁴. Vasari se expresa muy claro con respecto a esta forma de trabajar cuando se ocupa de la vida de Verrocchio:

En su tiempo se comenzaron a hacer mascarillas a poco coste, y pronto se difundió la moda y la costumbre de tener en cada casa las de los parientes; de ahí que se vean en Florencia, sobre chimeneas, puertas, ventanas y cornisas, infinidad de dichas reproducciones, tan bien hechas del natural, que parecen tener vida; y desde entonces acá, se ha seguido, y sigue practicándose dicha costumbre que a nosotros nos ha sido de gran provecho, para tener los retratos de muchas personas que figuran en las escenas del palacio del duque Cosme. Y por eso debemos guardar gratitud a Andrés, que fue uno de los primeros que comenzaron a poner en práctica esta costumbre⁴⁵.

En el Quattrocento italiano aconteció un súbito interés por la escultura en terracota que algunos historiadores del arte como Bellosi han leído en clave de retorno a la Antigüedad, basándose, entre otros, en los testimonios legados por figuras como Plinio el Viejo⁴⁶. Sin embargo, las lecturas más actuales están haciendo un esfuerzo importante por poner en valor otros lugares geográficos en los que la escultura en barro gozó de una buena salud, como en Alemania o España, sin dejar de reconocer que el fenómeno tiene un peso esencialmente italiano⁴⁷. La facilidad para trabajar este material y su coste, mucho más bajo que otros materiales como el mármol, fueron los principales factores que hicieron que su práctica se desarrollara con gran intensidad. Se empleó de formas muy variadas, desde modelos para pintores o escultores, relieves arquitectónicos, hasta figuras perfectamente acabadas, las cuales a menudo se policromaban o se sometían a un proceso de vidriado⁴⁸. Dado el carácter moldeable de la terracota, muy habitualmente se emplearon moldes para trabajarla y en algunos casos, como veremos (y como ya se ha visto con el busto de Lorenzo de Médici), incluso máscaras mortuorias.

Podemos empezar este repaso con el polémico busto de Niccolò da Uzzano (1359-1431) conservado en el Museo Nacional del Bargello (fig. 2.26), cuya datación y

44 También Cennini se refiere a la utilización de éstos vaciados para ayudar a los pintores a copiar sus modelos en el Capítulo CLXXXI, *De la utilidad de realizar vaciados del natural*: "Creo que ya he hablado suficiente acerca de las formas de pintar. Quiero tocar otro tema que te será de mucha utilidad y, a la hora de dibujar, te facilitará mucho el copiar o imitar cosas del natural; esta técnica se llama vaciar."

45 J. VASARI, *Vidas de artistas ilustres*, vol. cit., p. 282-283.

46 L. BELLOSI, "Ipotesi sull'origine delle terrecotte quattrocentesche", en Giulietta Chelzazzi Dini (ed.) *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento. Atti del Convegno di studi, Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2-5 ottobre 1975*, Florencia, 1997.

47 B. BOUCHER, "Italian Renaissance Terracotta: Artistic Revival or Technological Innovation?", en Bruce Boucher (ed.) *Earth and fire: Italian terracotta sculpture from Donatello to Canova*, Yale University Press, New Haven y Londres, 2001, p. 2.

48 Un interesante artículo sobre estas técnicas y procedimientos en: Hubbard Charlotte y Peta Moture. "The Making of Terracotta Sculpture: Techniques and observations", en: *Ibid.*, pp. 83-95.

atribución no ha podido resolverse de forma satisfactoria. Niccolò da Uzzano fue un ilustre político florentino promotor de las artes y la cultura del Quattrocento italiano⁴⁹. Los especialistas han venido afirmando y negando constantemente la atribución de la obra al escultor Donatello, dejando con ello una vasta bibliografía al respecto⁵⁰. Asimismo, se ha admitido, con un importante consenso, que la obra de terracota fue ejecutada utilizando la máscara (en vida o mortuoria) del efigiado⁵¹. En la restauración, se observó que se había empleado una máscara a modo de molde, pero resulta muy complicado saber, dado que no hay documentación, cuál de las dos posibilidades (en muerte o en vida) fue la utilizada. El hecho de que los ojos estén abiertos no aporta suficiente información, ya que era habitual que, partiendo de la máscara, estos retoques se hicieran posteriormente⁵².

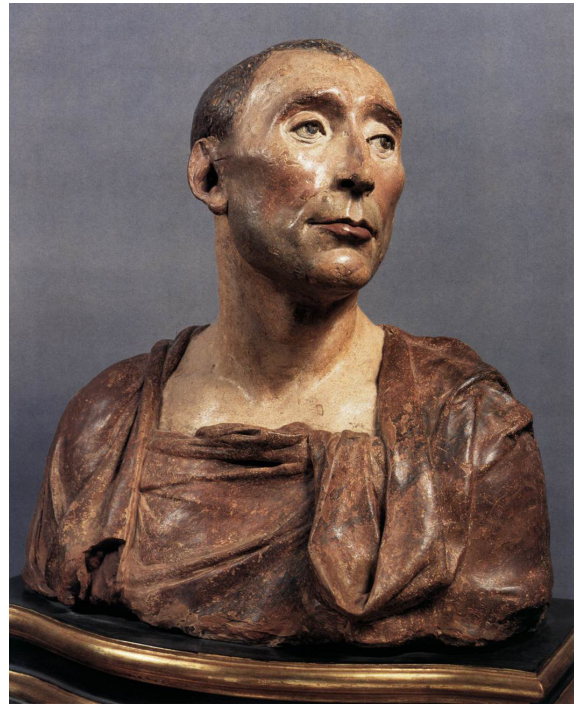


FIG. 2.26 BUSTO DE NICCOLÒ DA UZZANO, C. 1430, MUSEO NAZIONALE DEL BARGELLO, FLORENCIA.

La mayoría de los grandes escultores en terracota como Verrocchio, Donatello o Torrigiano recurrieron en sus obras a la utilización de estos moldes para lograr un mayor realismo y semejanza del natural. Éste último, precisamente, dejó buena muestra de ello durante su estancia en Inglaterra al servicio del rey Enrique VII. Antes que nada, es importante decir que la mayoría de estas obras son atribuciones realizadas sin tener en cuenta que éstas se ejecutaron con la técnica de “contacto”, la cual deja poco margen al escultor⁵³, y debemos admitir que es imposible asegurar

49 Para más información sobre el personaje ver: E. FERRETTI, “La Sapienza di Niccolò da Uzzano: l’istituzione e le sue tracce architettoniche nella Firenze rinascimentale”, *Annali di Storia di Firenze*, vol. 4, 2011.

50 Véase una buenas síntesis del estado de la cuestión en: Idem., p. 136, nota 148; y G. DIDI-HUBERMAN, “Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait sur le vif”, *Mélanges de l’Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 2, 106, 1994, p. 384-385, nota 3.

51 Una bibliografía actualizada sobre el busto de Enrique VII la encontramos en R. PANZANELLI, “Compelling Presence. Wax Effigies in Renaissance Florence”, cit., p. 21-22 (nota 77).

52 MACLAGAN, ERIC, “The Use of Death-Masks by Florentine Sculptors”, *The Burlington Magazine*, vol. 43, 249, 1923, p. 303.

53 Salvo casos como el busto de Niccolò da Uzzano donde el escultor ha trabajado intensamente buscando la sensación de vida y creando un *contrapposto* con los hombros, utilizando para ello

nada con precisión, ya que podrían ser obra del taller, de seguidores o simplemente de artesanos anónimos, y las diferencias serían prácticamente imperceptibles.



FIG. 2.27 PIETRO TORRIGIANO, BUSTO DE ENRIQUE VII, C. 1509, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDRES.

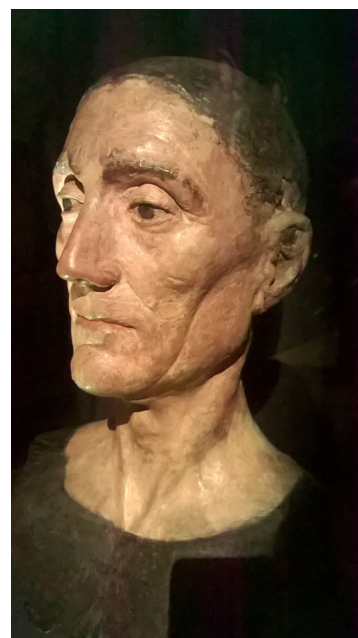


FIG. 2.28 PIETRO TORRIGIANO (ATRIB.), EFIGIE FUNERARIA DE ENRIQUE VII, 1509, ABADÍA DE WESTMINSTER, LONDRES.

Nos cuenta Vasari que, debido a la fama que tenía Torrigiano en su tiempo, fue llamado por el rey inglés para realizar numerosas obras de mármol, bronce y madera⁵⁴. De modo poco comprensible, Vasari apenas habla de sus obras de terracota inglesas ni españolas y, aunque las cita, nada dice de su técnica. Estando en Inglaterra, el italiano mostró su hábil manejo de la técnica de modelado, para la cual empleaba las máscaras mortuorias (o alguna en vida) de los efigiados. Muestra de ello es el busto de Enrique VII conservado en el Victoria and Albert Museum de Londres⁵⁵ (fig. 2.27). Éste fue elaborado a partir de la máscara mortuoria del rey, alterando posteriormente los ojos y las vestimentas para darle apariencia de vida a la pieza. La máscara también fue utilizada para la efigie funeraria de Westminster⁵⁶, pero no se sabe con certeza si fue obra de Torrigiano⁵⁷ (fig. 2.28). El empleo de las

de modelo los bustos de los emperadores de la Antigüedad.

54 "(...) marchó con unos mercaderes florentinos a Inglaterra, donde hizo en servicio de aquél rey infinitas cosas en mármol, en bronce y en madera, en competencia con otros maestros del país, a los cuales superó". J. VASARI, *Vidas de artistas ilustres*, vol. III, p. 73

55 G. CAROL; P. LINDLEY, "Pietro Torrigiano's Bust of King Henry VII", *The Burlington Magazine*, vol. 130, 1029, 1988.

56 Más información sobre esta pieza: S. B. CHRIMES, *Henry VII*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1972, p. 334 (Appendix F: «Portraiture of Henry VII and Queen Elizabeth»)..

57 Panzanelli por su parte sugiere que probablemente se trate efectivamente de una obra de Torri-

efigies se convirtió en una práctica habitual, sobre todo en Francia e Inglaterra, ya que las ceremonias funerarias se extendían mucho en el tiempo y el cuerpo acababa pudriéndose, lo que obligó que se construyeran este tipo de figuras sustitutivas⁵⁸.

El escultor italiano también construyó monumentos funerarios en varios puntos de Inglaterra utilizando, una vez más, la máscara del difunto como modelo. Tal es el caso del sepulcro del Dr. Yonge, fallecido en 1516, cuyo rostro manifiesta un realismo absoluto fruto del recurso de la técnica de "contacto". También los rostros trabajados en bronce de los sepulcros de los reyes Enrique VII e Isabel de York, conservados en la Abadía de Westminster, fueron obtenidos a partir de las máscaras mortuorias de ambos, tal y como se viene aceptando por parte de los especialistas⁵⁹. Eso sí, al tratarse de una técnica más compleja y dado que el gusto de la época era tendente a la idealización de los finados, las modificaciones son más llamativas que en los casos anteriormente comentados.



FIG. 2.29 MÁSCARA MORTUORIA DEL CARDENAL JUAN PARDO TAVERA, 1545, HOSPITAL TAVERA, TOLEDO.

Dentro del panorama español, encontramos un caso singular en los retratos, todos ellos *post mortem*, del Cardenal Juan Pardo Tavera obtenidos a partir de la máscara mortuoria (fig. 2.29). Cuenta Pedro Salazar y Mendoza en su *Crónica del Cardenal Tavera* que éste "mostró también su mucha modestia en que no se consintió retratar, si bien lo procuraron muchos valientes pintores y escultores, particularmente Alonso de Berruguete, que fue de los más celebrados de aquel tiempo. El retrato que se puso en el cabildo de su iglesia, y otros que hay en el hospital, se hicieron después que murió, por orden o mano del mismo Berruguete"⁶⁰. Se entiende por tanto que los retratos hoy conservados del cardenal toledano son todos ellos ejecutados después de su muerte pero, teniendo en cuenta el parecido que entre todos ellos se aprecia, es plausible

considerar la máscara mortuoria que se conserva en el Hospital Tavera como el modelo

giano: Roberta Panzanelli, "Compelling presence", 23,

58 Este tema se abordará ampliamente más adelante.

59 J. W. POPE-HENNESSY, *An Introduction to Italian Sculpture: Italian High Renaissance and Baroque sculpture*, Phaidon, Londres y Nueva York, 1970, p. 404.

60 *Chronico de el Cardenal Don Iuan Tavera*, por el Doctor Pedro Salazar y Mendoza, Administrador de su Hospital. Toledo: 1603, p. 374.

inspirador de los mismos. María José Redondo Cantera sugiere con acierto que Berruguete debió emplear esta máscara para el retrato del sepulcro conservado en la iglesia del hospital toledano (fig. 2.30), pues los rasgos presentan una semejanza muy significativa⁶¹. Este sepulcro se realizó en mármol de Carrara importado desde Génova y según la crónica de Salazar y Mendoza estaba ya terminado en 1561⁶². A buen seguro en España debió ser habitual el uso de máscaras mortuorias para la ejecución de estos retratos, pero la falta de investigaciones y el desinterés de los historiadores del arte ha hecho que el fenómeno permanezca todavía hoy sin explorar⁶³.



FIG. 2.30 ALONSO DE BERRUGUETE, SEPULCRO DEL CARDENAL JUAN PARDO TAVERA, 1561, HOSPITAL TAVERA, TOLEDO.

Ese mismo parecido de aspecto mortecino se aprecia en el retrato atribuido a Alonso de Berruguete que se conserva en la Fundación Casa Ducal de Medinaceli, para cuya ejecución sin duda alguna la máscara operó de modelo directo (fig. 2.31). Se mantiene idéntico gesto, la nariz aguileña, los ojos hundidos y los pómulos salientes dejando poco margen para la duda. En la misma Fundación se halla un famoso retrato realizado por El Greco entre 1608 y 1614 en el que también la máscara fue el

61 M. J. R. CANTERA, *El sepulcro en España en el siglo XVI: Tipología e iconografía*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, 1987, p. 123.

62 *Chronico...* p. 380

63 Podemos citar el caso del sepulcro del arzobispo Alfonso Carrillo de Acuña, esculpido entre 1482 y 1489 y ubicado originariamente en el convento franciscano de Santa María de Jesús de Alcalá de Henares y trasladado a la Magistral en 1856 para finalizar en pedazos tras la Guerra Civil (ver: A. P. CHENEL, "El Catálogo Monumental de España y la investigación sobre el patrimonio artístico desaparecido: El caso de los sepulcros monumentales", en *El catálogo monumental de España (1900-1961): investigación, restauración y difusión*, 2012, pp. 191-192.) Puede encontrarse más información sobre este sepulcro y sobre el del Cardenal Cisneros, que se encuentra en la capilla de San Ildefonso, dentro de la universidad de Alcalá de Henares, obra de Domenico Fancelli, quien también debió utilizar la máscara mortuoria del cardenal, en: A. MARCHAMALO SÁNCHEZ; M. MARCHAMALO MAIN, *El sepulcro del cardenal Cisneros*, Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares, 1985.



FIG. 2.31 ALONSO DE BERRUGUETE, RETRATO DEL CARDENAL JUAN PARDO TAVERA, FINES DEL XVI, FUNDACIÓN CASA DUCAL DE MEDINACELI, SEVILLA.



FIG. 2.32 EL GRECO, RETRATO DEL CARDENAL JUAN PARDO TAVERA, C. 1608, FUNDACIÓN CASA DUCAL DE MEDINACELI, SEVILLA.

modelo directo que empleó el pintor cretense (fig. 2.32). Checa Cremades comenta que el primero en formular esta hipótesis fue Manuel B. Cossio y posteriormente añade que dicha máscara fue realizada por Alonso de Berruguete⁶⁴. A diferencia del ejemplar de Berruguete, éste muestra un rostro más estirado y la cabeza es sensiblemente más pequeña en proporción al cuerpo. Además, el primero lleva el birrete cardenalicio puesto y se muestra en actitud de leer, mientras que el segundo deja el birrete sobre la mesa y cierra con su mano izquierda un libro. Sin embargo, esta secuencia no es igualmente aplicable al grabado que aparece en las primeras páginas del *Chronico* de Pedro Salazar y Mendoza, pues éste parece inspirarse en la pintura de Berruguete, siendo la máscara el modelo secundario. Lo mismo ocurre con la pintura del discípulo de El Greco Luis Tristán, conservada también en la aludida Fundación, ya que está copiando fielmente la obra de su maestro sin recurrir para ello a la máscara mortuoria.

Volviendo de nuevo a Inglaterra, nos encontramos con el caso de los retratos de William Shakespeare (1564-1616), quizá uno de los más complejos y estudiados de cuantos nos ocuparemos. El retrato conocido como el “Chandos Portrait”, conservado hoy en la *National Portrait Gallery* de Londres, es probablemente el más

64 F. CHECA, *Felipe II: un príncipe del Renacimiento*, Catálogo de la Exposición realizada en el Museo Nacional del Prado, 13 de octubre de 1998, 10 de enero de 1999, p. 467.



FIG. 2.33 "CHANDOS PORTRAIT", 1600-1610, NATIONAL PORTRAIT GALLERY, LONDRES.



FIG. 2.34 "COBBE PORTRAIT", C. 1610, HATCHLANDS PARK, SURREY.

fiable de todos y el que la crítica tiende a aceptar como uno de los pocos realizados en vida (fig. 2.33). Recientemente, el experto en Shakespeare Stanley Wells argumentó que el ejemplar perteneciente a la colección *Cobbe* se trata de un retrato realizado en vida, hacia 1610⁶⁵, sin embargo las diferencias con el *Chandos* son ciertamente evidentes y resulta difícil aceptar tal hipótesis (fig. 2.33). También la especialista Hildegard Hammerschmidt-Hummel desconfía de las teorías vertidas sobre el *Cobbe* y piensa que el rostro tiene demasiadas diferencias, con respecto a los comúnmente aceptados, como para ser un retrato del natural y en vida⁶⁶. El tercer ejemplo más significativo es el grabado de Martin Droeshout que se estampó en el frontispicio de una edición que recopilaba las obras de Shakespeare en 1623 y que vería un sinfín de reimpressiones años después. Parece sensato pensar que este grabado copiaba el "Chandos" (y no el *Cobbe* como sugiere Wells) ya que las semejanzas son bastantes significativas (fig. 2.35).

Por tanto, descartando el famoso *Flower portrait* con el que los especialistas no se ponen de acuerdo (hasta 2005 se tenía por una obra de 1609, después la National Portrait Gallery dijo que era falso, pero Hammerschmidt-Hummel vuelve

65 Noticia aparece recogida en: <http://www.shakespearefound.org.uk/press.html>

66 La especialista cree que pudo copiarse del también polémico "Janssen portrait". Véase "Cobbe Portrait 'Not A Genuine Likeness' Of William Shakespeare Made From Life". *ScienceDaily*. 2009, Consultado el 21 de abril, 2011, en: <http://www.sciencedaily.com /releases/2009/04/090421142316.htm>. La obra de Hildegard Hammerschmidt-Hummel es la principal referencia hoy en día de estos trabajos: H. HAMMERSCHMIDT-HUMMEL, *The True Face of William Shakespeare: The Poet's Death Mask and Likenesses from Three Periods of His Life*, Chaucer Press, Londres, 2006.

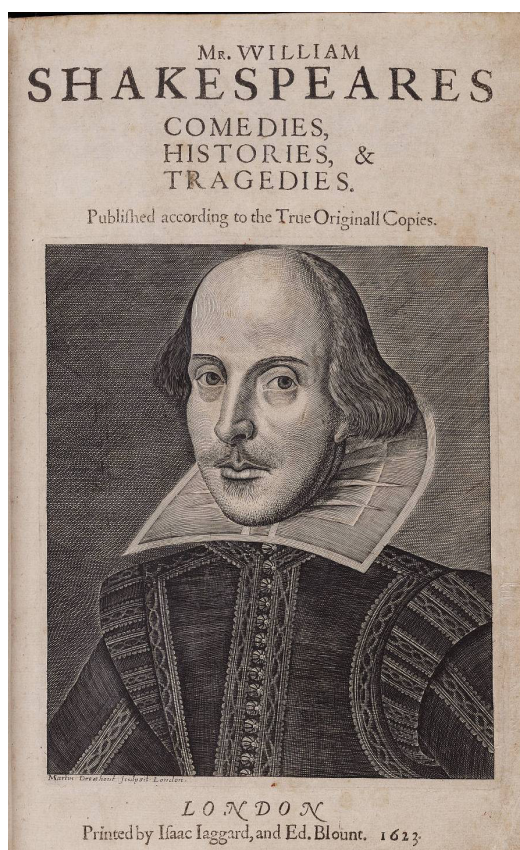


FIG. 2.35 MARTIN DROESHOUT, IMPRESO EN 1623, LONDRES.



FIG. 2.36 GERALD JOHNSON, MONUMENTO FUNERARIO DE SHAKESPEARE, IGLESIA DE LA SAGRADA TRINIDAD DE STRATFORD UPON AVON.

a certificar su originalidad), sólo se puede sugerir con ciertas garantías que el *Chandos* y el busto de terracota de *Davenant* (1613) fueron obras realizadas en vida del escritor⁶⁷. Todas las demás están sujetas a excesivas discusiones y disputas entre expertos donde los intereses que las mueven a menudo sobrepasan la crítica artística para entrar en terrenos de otra índole⁶⁸. Pero para el tema que nos ocupa, el retrato que probablemente más nos interesa es el busto que preside el monumento de Shakespeare en la Iglesia de la Sagrada Trinidad de Stratford Upon Avon (fig. 2.36). Su posible inspiración en una máscara mortuoria ha hecho correr ríos de tinta, siendo Frederick J. Pohl quien más intensamente trabajó el tema en un artículo aparecido en 1961⁶⁹. El monumento fue creado por el escultor de origen holandés Gerald Johnson en 1623, siete años después de la muerte de Shakespeare. Lo encargó el Dr. John Hall, yerno del escritor, probablemente

67 Hammerschmidt-Hummel, Hildegard. *The True Face of William Shakespeare*.

68 En mayo de 2015 la revista *Country life* publicó un reportaje en el que aseguraban haber descubierto un auténtico retrato de Shakespeare en la portada de un libro de botánica del siglo XVI (John Gerard, *The Herball*). <http://www.countrylife.co.uk/features/world-exclusive-the-true-face-of-shakespeare-revealed-for-the-first-time-video-72243>

69 F. J. POHL, "The Death-Mask", *Shakespeare Quarterly*, vol. 12, 2, 1961.

poco después de la muerte de éste, pero la obra no llegó a concretarse hasta años después⁷⁰.

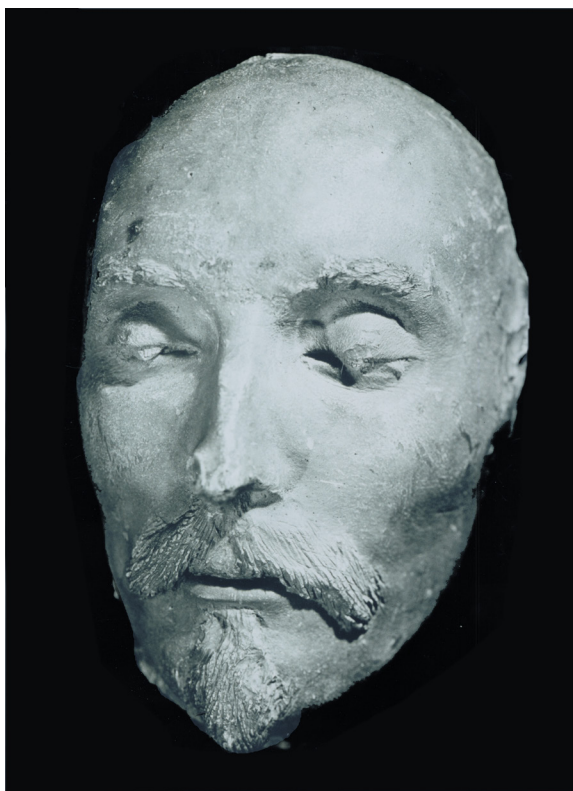


FIG. 2.37 POSIBLE MÁSCARA MORTUORIA DE SHAKESPEARE, CASTILLO DE DARMSTADT.

En cuanto a la máscara, ésta tiene una historia compleja y polémica, como todo lo que rodea las obras del escritor inglés (fig. 2.37). La profesora Hammerschmidt-Hummel publicó en 2006 el citado libro *The True Face of William Shakespeare* en el que, valiéndose de técnicas forenses, consultando expertos en medicina e ingenieros en 3D, trató de certificar la veracidad de la máscara mortuoria. Sin embargo, el profesor Stanley Wells escribió en septiembre del 2010 una entrada en el blog del *Shakespeare Birthplace Trust* en la que mostraba sus dudas en torno a las investigaciones llevadas a cabo por la profesora alemana, especialmente por las extrañas circunstancias en las que fue hallada la pieza. Ésta fue descubierta por el Dr. Becker en 1849 en una tienda de traperos y pronto

fue aclamada como la verdadera máscara mortuoria de William Shakespeare. Como resume Pohl, la historia de la máscara es verdaderamente compleja, hasta el punto de que parece prácticamente imposible certificar con absoluta certeza que el rostro que en ella se muestra es el de Shakespeare⁷¹.

Según Pohl y Hammerschmidt-Hummel, la máscara debió ser el modelo del busto de Stratford a pesar de que éste ha sufrido varias alteraciones a lo largo del tiempo. Esta idea parece ser aceptada de forma más o menos generalizada, aunque la laguna existente desde 1616 hasta 1849, momento en el que fue redescubierta, nos impide asegurar fehacientemente cualquier hipótesis. Una prueba de la popularidad que muy tempranamente gozó esta idea la vemos en el cuadro pintado en 1857 Henry Wallis donde se muestra a Gerad Johnson esculpiendo el busto de Stratford mientras le sostienen la máscara mortuoria para que pueda copiarla (fig. 2.38). Este

70 *Ibid.*, p. 115.

71 *Ibid.*, pp. 123-124.

busto ha sido siempre considerado como uno de los retratos más importantes de Shakespeare, lo que le ha llevado a ser reproducido en innumerables ocasiones y mediante todo tipo de procedimientos. Existen grabados, réplicas en cera, en yeso, cuadros, monumentos en bronce y un largo etcétera en los que el modelo rara vez es la máscara u otros cuadros como el “Chandos”, imponiéndose este busto como el modelo shakesperiano por excelencia.



FIG. 2.38 HENRY WALLIS, GERARD JOHNSON REALIZANDO EL MONUMENTO FUNERARIO DE SHAKESPEARE, 1857, ROYAL SHAKESPEARE COMPANY COLLECTION, STRATFORD-UPON-AVON.

Concluimos este recorrido con el ejemplo de san Ignacio de Loyola, uno de los más interesantes de los aquí tratados, ya que la máscara mortuoria fue decisiva en la configuración posterior de su iconografía. Se sabe por boca de sus compañeros que san Ignacio, al igual que vimos con el Cardenal Tavera, nunca dejó que le retrataran en vida, a pesar de la insistencia de algunos por conseguir su imagen. Según el testimonio del Padre Polanco, fue una vez muerto cuando se aprovechó para obtener un retrato del fundador de la Compañía jesuítica: “Tuvi- mos su bendito cuerpo hasta el sábado después de vísperas... También le hicieron algunos retratos de pintura y de bulto en este tiempo: que en vida él nunca lo permitió, aunque muchos lo pedían”⁷². Pero, más allá de los retratos que sobre él

⁷² P. POLANCO, *Monumenta Ignatiana, Fontes Narrativi*, Roma, 1957, p. I, 769-770. Testimonio escrito en 1556 en el momento de la muerte de Loyola. (Citado en: P. DE LETURIA, “La mascarilla de San Ignacio”, en *Estudios Ignacianos*, Institutum Historicum, Roma, 1957 (Estudios Biográficos), p. 461.)

se realizaran tanto en aquel momento como posteriormente, sobre lo cual hay una abundantísima bibliografía, nos interesa particularmente el proceso de obtención de la máscara y las consecuencias que éste hecho tuvo en el terreno artístico. El Hermano Cristóbal López relató con todo detalle cómo se desarrolló el acontecimiento:

Luego que (Ignacio) espiró, los hijos que se hallaron presentes procuraron de hazer algo de lo que no alcançaron en vida. Traen a un official que lo entienda, y házenle que sobre el rostro de el difunto les vazíe de yeso un modelo para que por él saquen lo más que pudieren de sus facciones. Hízose ansí. Héchanle ensima yeso muy bueno y bien amassado, y en que salió muy bien impreso todo cuanto en el rostro avía. Por este rostro de yeso vazió después otro de cera, el qual tiene el P. Pedro de Ribadeneyra; y deste patrón de yeso, el que se sacó del rostro del Padre, está en Roma en la casa professa, y por él se han sacado algunos retratos que andan (...)73.



FIG. 2.39 JACOPINO DEL CONTE, RETRATO DE SAN IGNACIO DE LOYOLA, CURIA GENERAL, ROMA.

Este texto demuestra cómo se realizó el primer negativo en yeso del rostro de Ignacio con el fin de preservar la *vera effigie*, pues era fundamental obtener una referencia fidedigna que ayudara a la posterior difusión propagandística del santo. Como recuerda el historiador del arte Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, también el pintor Jacopino del Conte pudo haber tomado apuntes del difunto para después completar su famoso retrato74 (fig. 2.39). Éste, junto con el pintado por Alonso Sánchez Coello en 1595 –del que daremos cuenta más adelante–, fueron considerados en su tiempo los dos cuadros “oficiales” que mejor traducían los rasgos de san Ignacio.

Volviendo con la mascarilla, Pedro de Leturia ha sido quien ha estudiado de cerca su problemática, aportando una cantidad de fuentes muy interesantes que nos ayudan a reconstruir el itinerario y la utilización del vaciado de san Ignacio75. Del testimonio del Padre Cristóbal López se deduce que hubo un negativo original, hoy día perdido, el cual se conservó en la casa Profesa de Roma hasta una fecha indeterminada. De él se obtuvieron diversos positivos en cera que se distribuyeron,

73 H. Cristóbal López. *Monumenta Ignatiana*, I, 759-760. Testimonio publicado originalmente en 1587. (Citado en: P. DE LETURIA, “La mascarilla de San Ignacio”, cit., p. 462.).

74 A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica”, *Cuadernos Ignacianos*, vol. 5, 2003, p. 20.

75 P. DE LETURIA, “La mascarilla de San Ignacio”, cit., 461-475.

suponemos que de forma considerablemente intensa a juzgar por el éxito posterior del modelo, por los diferentes centros que tenía la Compañía, uno de los cuales acabó en manos del Padre Ribadeneira. De nuevo Leturia nos proporciona un texto vital para comprender la fortuna de esta *vera effigie*:

Para que mejor se acertase, rogó al H. Beltrán, grande escultor, que tomase trabajo de hazer uno de barro, y enmendar en él lo que al retrato de cera, que arriba dixé, le faltava, que es: como al tiempo de la muerte los labios se hinchan, se le avía el labio alto hinchado y el baxo apretado con el yesso, y las ventanas de las narizes apretado con el mismo yesso y torcido un poco y los ojos cerrados. Para enmendar estas cosas hizo el H. (Beltrán) un medio cuerpo con la cabeça, perficionando lo que digo.⁷⁶

Según recoge Leturia, la máscara de cera a la que alude el Hermano López (o quizá una obtenida a partir de ésta) debió existir en la casa Profesa de Madrid hasta el año 1931, cuando desapareció en un importante incendio⁷⁷. Ésta la llevó Ribadeneira desde Roma y a partir de ella se sacaron nuevas copias, como la que llegó a manos de Francisco Pacheco⁷⁸. Sin duda fue esta mascarilla de cera el modelo que utilizó el escultor Domingo Beltrán para crear el busto de barro definitivo que consiguiera corregir los rasgos de mortandad que tenía el ejemplar original. Según Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Ribadeneira acudió con estas piezas ante el pintor de cámara de Felipe II, Alonso Sánchez Coello, para crear entre ambos (uno pintor y el otro consejero) el retrato pictórico que más se ajustara a la efigie del

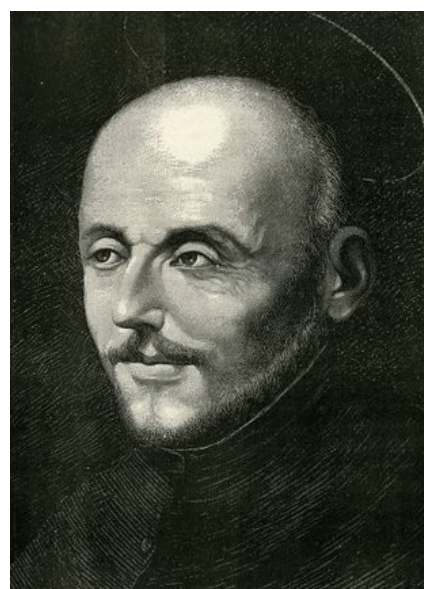


FIG. 2.40 ALONSO SÁNCHEZ COELLO, RETRATO DE SAN IGNACIO DE LOYOLA.

santo en vida concluyendo que “era el mejor y más acertado que hasta ahora se ha sacado, aunque no tiene toda aquella gracia, suavidad y vida que nuestro Padre tenía, y esto es imposible alcanzarlo el pintor si Dios no se lo infunde”⁷⁹. Fue tan grande el éxito de este retrato, sumado a la necesidad de creación de una nueva iconografía con fines propagandísticos, que el propio Sánchez Coello realizó dieciséis copias para repartirlas por las casas más importantes de la compañía⁸⁰ (fig. 2.40).

76 H. Cristóbal López, cit., p. 760. Testimonio publicado originalmente en 1587. (Citado en: *Ibid.*, p. 464.).

77 *Idem.* 464.

78 F. PACHECO, *El Arte de la Pintura*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 708-709.

79 Citado en: A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica”, cit., p. 22.

80 Se dice que ninguno de ellos superó al original, el cual se conservó en el Colegio Imperial de

Además de las piezas comentadas, existe otro positivo en cera, conservado hoy en el Archivo Romano de la Compañía (fig. 2.41), cuyo recorrido merece la pena comentar. Leturia informa de una carta enviada por el estudiante Gaspar Moskopp a su hermano teólogo en Woodstock el 23 de abril de 1897, en la que se describe el recorrido realizado por la mascarilla (presumiblemente una obtenida del molde original) que Ricci regaló a la Emperatriz María Teresa de Austria en el momento de la persecución a la Compañía. Más tarde, la emperatriz donó la pieza a un cortesano y por vías poco claras llegó a la abadía benedictina de Tihany. Allí permaneció hasta 1896 cuando, cediendo a las presiones de los jesuitas, la donaron a Francisco Javier Widmann, provincial de la Compañía en Austria. Fue él mismo quien transportaría personalmente la mascarilla a Roma en 1897, ya que se conserva la documentación que da cuenta de este suceso⁸¹.

2.4.5- Reflexiones historiográficas

Se ha podido ver que, efectivamente, el recurso a estas técnicas era algo de sobra conocido y empleado en el Renacimiento; además, huelga decir que resulta absolutamente lógico pensar que los artistas interesados en el parecido natural recurrieran a los vaciados para lograr los resultados más exactos posibles. Sin embargo, esto que parece de simple sentido común, no parece haberse recogido de igual manera en la historiografía artística. Al hablar de las técnicas por contacto, entramos de lleno en la disputa que unas líneas más arriba presentaba Schopenhauer a propósito de si es arte o no la obra realizada por medio de estas técnicas.

Esta problemática golpea de lleno sobre una creencia ampliamente arraigada y cuyas raíces se remontan al menos hasta los tiempos de Vasari. En un texto esclarecedor, Didi-Huberman se propuso recorrer toda esta construcción de la imagen icónica (e idealizada) de artista del Renacimiento y su búsqueda de la semejanza, aportando con ello una mirada crítica a todo un proceso que no duda en calificar de elaboración legendaria o mítica⁸². Según el pensador francés, Vasari, especialmente en su comentario sobre Giotto, construye un mito de la creación artística con todos sus ingredientes:

Madrid hasta su destrucción definitiva en 1931, llegando a adquirir un estatus de reliquia del santo.

81 Leturia, en su citado estudio, ofrece más información detallada de todo este proceso además de otras piezas no comentadas aquí.

82 G. DIDI-HUBERMAN, "Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari", cit., p. 387.

Comme dans tous les bons mythes, en effet, il est question –ici implicitement, mais partout ailleurs de façon éclatante– d’une origine, d’un âge d’or où tout fut d’abord donné, où tout était parfait (on appelle cela, faut-il le rappeler: l’Antiquité); puis d’une longue période transitoire, de sommeil voire de quasi-mort –une longue période tout à tour malheureuse ou coupable, ‘maladroite’ ou ‘grossière’ (*e grossa et inetta*, come l’écrit Vasari)–, dans laquelle nous reconnaissons les ‘temps obscurs’ du Moyen Âge; en enfin, il est question de ce *miracle de Renaissance* ou de ‘résurrection’, sous l’espèce d’un jeune héros qui va modifier tout seul le cours du monde⁸³.

Dentro de esta recreación vasariana de un nuevo Olimpo de dioses que va desde Giotto a Miguel Ángel, la semejanza se perfila como el motor que impulsa toda esta nueva maquinaria historiográfica, pues no debemos perder de vista la influencia que ejerció la obra de *Las Vidas* en la Historia del Arte que vino tras su aparición. Pero Didi-Huberman no se queda en la descripción de esta *ressemblance mythifiée*, sino que da un paso más en busca de lo que él denomina la *ressemblance oubliée*, planteando unas preguntas comprometidas e incisivas:

Si cette légende a eu d’incontestables effets de connaissance, qu’est-ce donc que cette connaissance a voulu méconnaître? Qu’est-ce que cette nouvelle tradition [la historia del arte inaugurada por Vasari] a voulu oublier? Bref, si le portrait ‘sur le vif’ de Dante par Giotto est un totem de l’histoire vasarienne, *de quoi est-ce alors le tabou?* Qu’est ce que Vasari, en transmettant cette légende, n’a pas voulu dire, ou plutôt a voulu en pas dire, sur le portrait, sur l’imitation, sur la ressemblance en général?⁸⁴

El principal olvido vino dado, según Vasari, por el desprecio al que sometió la Edad Media al *buon disegno* de la Antigüedad, el cual no sería restaurado hasta la llegada de Giotto. Sin embargo, lejos de ser así, la estrategia de Vasari fue precisamente someter al olvido ciertas obras que él a buen seguro conocía, pero que prefirió dejarlas en silencio. Pero el problema no queda ahí, ya que ese silencio no sólo fue practicado por quien es considerado el primer historiador del arte, sino que actualmente continúa férreamente anclado entre los historiadores del arte actuales. Nos referimos a aquellos retratos votivos realizados con moldes y que “habitaban” en muchas de las iglesias (principalmente italianas, pero no sólo) desde, al menos, el siglo XIV. Sin duda alguna Vasari los conocía, pues hace alguna referencia indirecta en *Las Vidas*, pero por algún motivo prefirió que quedaran fuera de su “museo imaginario, y académico, del arte”⁸⁵.

Tras este primer acercamiento comprobamos que las técnicas por contacto aplicadas a la retratística revelan una riqueza mucho mayor de la que en un

83 Ibid., 388.

84 Ibid., 409.

85 Ibid., 410.

principio hubiéramos imaginado. No sólo fue un recurso común y fuera de toda discusión, sino que además ha suscitado una polémica historiográfica no resuelta y que todavía hoy aguarda bajo la alfombra de la Historia del Arte.

2.5- Otras claves de la semejanza

2.5.1- Indagaciones en la semejanza natural: el simulacro y el mito de Pigmalión

A pesar de la escasez de datos y testimonios visuales sobre los ejemplares más antiguos en los que se incide de manera directa en la semejanza con el retratado, como los vistos en relación con el taller de Thutmosis o los cráneos de Jericó, sin duda se puede afirmar que la tan a menudo citada sentencia de que la búsqueda de la semejanza natural en las artes plásticas nació en Grecia es falsa. No obstante, debemos admitir que la semejanza era un horizonte fundamental en las creaciones visuales de la Grecia clásica, como se ve en el *Crítias* de Platón, a pesar de que, en ocasiones, el criterio empleado variara en función de la técnica. Mientras que a la pintura se le concedía una cierta indulgencia, al retrato esculpido se le exigía un alto nivel de semejanza¹. Los debates en torno a las fechas del surgimiento de la semejanza natural en territorio griego han sido y siguen siendo intensos, aunque existe un consenso más o menos importante que considera el siglo V como el inicio de esta tendencia con los retratos de Pericles y Anacreonte (todavía algo idealizados) y más concretamente con los de Platón, Aristóteles, Epicuro y Zenón². Ya hemos visto cómo Plinio explicará siglos después en su *Historia Natural* que el verdadero impulsor de esa búsqueda de la semejanza en el retrato fue Lisístrato, hermano de Lisipo, quien recurrió a la utilización de moldes del rostro para lograr su propósito.

1 P.-M. SCHUHL, *Platón y el arte de su tiempo*, Paidós, Buenos Aires, 1968, p. 95.

2 Un buen resumen de la situación de la retratística griega desde sus orígenes hasta la época romana en: C. GARCÍA GUAL, "Rostros para la eternidad", en *El retrato*, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, Barcelona, 2004.

Con ello, la cultura griega inició un relato de estrecha vinculación con el problema de la semejanza que se convertirá en un verdadero *leit motiv* hasta nuestros días: hablamos de lo que Stoichita denominó “el efecto Pigmalión”. Algunas de sus ideas fundamentales las hemos podido ver reflejadas en los apartados dedicados a las *imagines maiorum* y a las espectaculares ceremonias que acontecían a su alrededor en las que, estas piezas, recibían un tratamiento cercano al que recibiría su referente –el difunto– en vida. Las exploraciones acerca de la presencia de/en la imagen (su habitabilidad) que también hemos analizado a propósito de los rituales de animación de las estatuas (cuyo epítome se halla en la teúrgia), encuentran en las narraciones mitológicas griegas uno de los referentes más claros de esta búsqueda. El ejemplo “canónico” lo constituye el mito de Pigmalión, recogido, entre otros³, por Ovidio en el libro X de sus *Metamorfosis*:

cuando, tras cumplir él su ofrenda, ante las aras
se detuvo y tímidamente: “Si, dioses, dar todo podéis,
que sea la esposa mía, deseo” –sin atreverse a “la virgen
de marfil” decir– Pigmalión, “semejante”, dijo, “a la de marfil.”
(...)Cuando volvió, los remedos busca él de su niña
y echándose en su diván le besó los labios: que estaba templada le pareció;
le allega la boca de nuevo, con sus manos también los pechos le toca.
(...)Mientras está suspendido y en duda se alegra y engañarse teme,
de nuevo su amante y de nuevo con la mano, sus votos vuelve a tocar;
un cuerpo era: laten tentadas con el pulgar las venas.
Entonces en verdad el Pafio, plenísimas, concibió el héroe
palabras con las que a Venus diera las gracias, y sobre esa boca
finalmente no falsa su boca puso y, por él dados, esos besos la virgen
sintió y enrojeció y su tímida luz hacia las luces
levantando, a la vez, con el cielo, vio a su amante⁴.

En el poema, Ovidio nos cuenta el mito de Pigmalión quien, permaneciendo por mucho tiempo célibe, decidió esculpir en marfil la figura de una bella y “nivea” mujer. Esta imagen se convirtió en su obsesión, acariciándola, besándola, mirándola y deseándola hasta el punto de pedir a Venus que intercediera realizando ofrendas votivas el día de sus fastos. La diosa atendió sus súplicas y le concedió a Pigmalión el milagro de convertir su escultura en una joven llena de vida. Este mito, recogido por las artes visuales hasta la saciedad, pone el acento en una problemática nuclear que afecta a aquellas imágenes que parecen tener una existencia que extrali-

3 Para ver los diferentes autores clásicos que hablan del mito de Pigmalión, véase: P. GRIMAL, *Diccionario de la Mitología Griega y Romana*, Barcelona, Editorial Paidós, 2008, pp. 428-429.

4 OVIDIO, *Metamorfosis*, Los Clásicos de Orbis Dictus, Sevilla, 2005, p. 270-295 (libro X).

mita sus propiedades matéricas (inertes) hacia una realidad de naturaleza “fantasmática”. Veremos a lo largo de los próximos apartados cómo el mito de Pigmalión encontrará nuevas expresiones plásticas en figuras, efigies, autómatas y todo tipo de artefactos en los que la línea que separa la materia muerta de la viva se vuelve cada vez más porosa: la obra podrá carecer de vida, pero nuestra percepción será capaz en ocasiones de conferírsele.

*

Una de las claves que envuelve el problema que queremos abordar se encuentra en la idea de “mímesis”. Sin embargo, si analizamos algunas de las fuentes más difundidas en la que ésta ha sido expuesta y desarrollada, vemos que se trata de una idea sumamente lábil. La palabra imitación en griego (*μίμησις*) tenía en origen un significado distinto al que comúnmente se le atribuye. Se aplicaba específicamente a los actos culturales que realizaba un sacerdote, tales como el baile, la música y el canto. Por ello, la imitación en este caso no sería reproducir en otro medio una realidad externa, sino más bien la interior –por lo que no sería aplicable a las artes visuales–⁵. Ya en el siglo V, y sobre todo con Platón, la palabra *μίμησις* fue empleada para hablar de la imitación de la naturaleza por parte de las artes⁶. Como explica Schuhl, la mimética no es unívoca y, de hecho, Platón la dividirá en dos vertientes. Por un lado estaría el arte de la copia (*eikastikén*), el cual se preocupa por trasladar del modo más ajustado posible la realidad del modelo a la obra, tanto en su volumen como en su color; y, por otro lado, tendríamos el arte de la apariencia (*phantastikén*), la creación fantasmática que busca la imitación sin tener en cuenta las leyes de la proporción bella o armónica⁷. En el *Sofista* de Platón, Teeteto se realiza la siguiente pregunta, “¿no es entonces verdad que los artistas, hoy día, mandan a paseo la verdad y dan a sus obras no las proporciones bellas sino las que parecen serlo?”⁸ La huella del rostro estaría en principio más cerca de la primera acepción (*eikastikén*), aunque sus características hacen que inevitablemente adquiera cualidades “fantasmáticas” (*phantastikén*), pues su reproducción, aun respetando al máximo las leyes de la proporción (la huella es la proporcionalidad del efigiado por antonomasia), no deja de ser una “ilusión de realidad”.

Lo que ahora nos interesa analizar es precisamente esta cualidad que tienen ciertas obras miméticas de construir en nuestra experiencia una sensación de presencia,

5 W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos/Alianza, Madrid, 2002, p. 301.

6 Aunque no siempre esta palabra era empleada del mismo modo o para designar imitaciones de la misma naturaleza. También se aplicaba al hablar de las artes utilitarias. Véase: *Ibid.*, 302.

7 P.-M. SCHUHL, *Platón y el arte de su tiempo*, cit., pp. 34-35.

8 Platón, *Sofista*, 54a, traducción tomada de *Ibid.*, 34.

de realidad-otra, de invocar a su representado. En cuanto a las *imagines maiorum* romanas, Jean-Luc Nancy elabora una interesante teoría en la que conecta de un modo singular los conceptos de *mímesis* y *méthexis*:

Así, la *imago* romana es la aparición del muerto, su comparecencia entre nosotros: no la copia de sus rasgos, sino su presencia en tanto que muerto. Si la *imago* se forma ante todo y en principio de una máscara mortuoria, es que desde el momento del modelado la *mímesis* modula la *méthexis* por la cual los vivos comparten la muerte del muerto. Este compartir de la muerte –de su forma desgarradora y alucinante–, es la *méthexis* de la desaparición, lo que constituye propiamente el modelo para la *mímesis*. La imagen es el efecto del deseo (del deseo de reunirse con el otro), o mejor: ella abre el espacio para esto, abre la apertura. Toda imagen es la Idea de un deseo. Es conformidad consigo en tanto que “sí” de un deseo, no de un ente ahí puesto. Aquí se anima verdaderamente la *méthexis* con la *mímesis*⁹.

Bahrani coincide con Nancy en que es en la *méthexis* donde se expresa de manera vívida la cualidad de este tipo de imágenes. La *méthexis* alude a una forma de participación de los objetos en lo real en vez de ser un reflejo de ello (*mímesis*)¹⁰. La autora se muestra muy crítica con una visión tradicional del arte como verosimilitud, una trampa que nos ha impedido apreciar aspectos fundamentales de las obras de la Antigüedad que se desarrollaban fuera de las líneas de una visión limitante de la *mímesis* –pues, como se ha visto, ésta va más allá de la simple imitación–. Esta cualidad “fantasmática” de las imágenes que nos interesa explorar conecta con otras formulaciones teóricas tales como el “simulacro”. Victor Stoichita, siguiendo a Deleuze, realiza precisamente esta asimilación de manera directa:

Debemos a la filosofía de fines del siglo XX el haber puesto de relieve el carácter operativo de esta noción, haciendo del simulacro una de las nociones clave de la modernidad y de la posmodernidad. Gilles Deleuze, en unas páginas ya famosas, demostró que el verdadero caballo de batalla del platonismo no fue la imagen-icón, engendrada por la *mímesis*, como se creyó y sostuvo durante largo tiempo, sino la “otra imagen”, la imagen que se basa no en la “ semejanza ” sino en la “existencia”, esto es, el fantasma, el simulacro. Esta construcción artificial, carente a veces de modelo, se presenta con una existencia propia. Ya no copia necesariamente un objeto del mundo, sino que se proyecta en el mundo. Existe.¹¹

A pesar de que Stoichita se refiera de manera casi exclusiva a la creación obra-da por Pigmalión, podemos adoptar estas ideas como complemento a lo expuesto hasta el momento para analizar otros artefactos visuales. El mito de Pigmalión

9 J.-L. NANCY, “La imagen: Mímesis & Méthexis”, *Escritura e imagen*, 2, 2006, p. 11.

10 Z. BAHRANI, *The Infinite Image: Art, Time and the Aesthetic Dimension in Antiquity*, Reaktion Books, Londres, 2014, p. 40.

11 V. I. STOICHITA, *Simulacros: el efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Siruela, Barcelona, 2006, p. 12.

vendría a inaugurar de algún modo –aunque se trate, dicho sea de paso, de una inauguración igualmente “mitológica”– la consideración de determinadas imágenes como simulacros¹². Pero para aproximarnos mejor a esta idea, resulta pertinente atender algunas de las consideraciones desarrolladas por Baudrillard en su famosa obra *Cultura y simulacro*:

“Prohibí que hubiera imágenes en los templos porque la divinidad que anima la naturaleza no puede ser representada”. Precisamente sí puede serlo, pero ¿qué va a ser de ella si se la divulga en iconos, si se la disgrega en simulacros? ¿Continuará siendo la instancia suprema que sólo se encarna en las imágenes como representación de una teología visible? ¿O se volatilizará quizá en los simulacros, los cuales, por su cuenta, despliegan su fasto y su poder de fascinación, sustituyendo el aparato visible de los iconos a la Idea pura e inteligible de Dios? Justamente es esto lo que atemorizaba a los iconoclastas, cuya querrela milenaria es todavía la nuestra de hoy¹³.

La simulación es muy poderosa y, en la línea de lo expuesto por Baudrillard, verdaderamente inquietante. Según él, “todos los poderes, todas las instituciones, hablan de sí mismos por negación, para intentar, simulando la muerte, escapar a su agonía real. El poder quiere escenificar su propia muerte para recuperar algún brillo de existencia y legitimidad.¹⁴” Por ejemplo, es en la muerte donde el rey (u otra instancia de poder) adquiere su fuerza, su auténtica dimensión. Quizá por ello se ha puesto siempre gran énfasis en la exaltación de la muerte (exequias) pues, siguiendo este argumento de la “negatividad operativa”, precisamente con la aclamación de la muerte del poder es como se consigue su cohesión, su fuerza y su legitimidad. Y es aquí donde las efigies sustitutivas –de las que hablaremos más adelante– comienzan a tomar un protagonismo significativo dentro de este juego de simulacros.

Pero no podemos obviar que el simulacro es en sí mismo un concepto confuso. Deleuze ha escrito uno de los textos más importantes y completos sobre esta noción partiendo de la obra de Platón, pasando por su “inversión”, hasta llegar a las ideas de Freud, Nietzsche, Blanchot, etc¹⁵. A menudo se recurre a la idea de semejanza basada en la dicotomía expresada por Platón (copia-icóno/simulacro-fantasma) –comentada unas líneas más arriba–, pero Deleuze propone superar este obstáculo desplazando el foco. Para él, “el problema está más bien en el estatuto, en la posición de esa semejanza. Consideremos las dos fórmulas: ‘sólo lo que se parece di-

12 Según Stoichita, “el simulacro parte de un verdadero mito de fundación –el mito de Pigmalión–, cuyas repercusiones impregnan la historia de la representación.” Ibid., 13.

13 J. BAUDRILLARD, *Cultura y simulacro*, Editorial Kairós, Barcelona, 2008, p. 15.

14 Ibid., 45.

15 Nos referimos al texto “Simulacro y filosofía antigua” incluido en: G. DELEUZE, *Lógica del sentido*, Editorial Paidós, Barcelona, 2005, p. 295 y sig.

fiere', 'sólo las diferencias se parecen'. (...) la primera define exactamente el mundo de las copias o de las representaciones; pone el mundo como icono. La segunda, contra la primera, define el mundo de los simulacros. Pone al propio mundo como fantasma.¹⁶ Debemos huir de la sentencia común que define el simulacro como una copia degradada; su potencia reside en que ni es original, ni es copia, es “lo falso como potencia”. En palabras de Blanchot, no es válida la ordenación jerárquica, ya que estamos ante un “universo donde la imagen deja de ser segunda en relación al modelo, donde la impostura pretende la verdad, donde, en fin, ya no hay original, sino un eterno destello en el que se dispersa, en el resplandecer del contorno y del retorno, la ausencia de origen”¹⁷.

2.5.1- Las efigies sustitutivas

Conectando con lo expuesto anteriormente, las *imagines maiorum* de época romana o la efigies sustitutivas tan habituales en la época moderna serían la expresión máxima del poder y la potencia de lo falso —el *pseudo* en sentido nietzscheano—; en definitiva, el simulacro en todo su esplendor. Por efigie sustitutiva entendemos aquel objeto portador de una presencia que, en determinadas ocasiones —gracias a su activación—, ocupa el lugar de un cuerpo natural. Ya hemos comentado casos como el de la efigie de Julio César que describe Apiano o las “reuniones” de los antepasados que narra Polibio, pero éstos no fueron ni mucho menos excepciones, ya que formaban parte de una sólida tradición. Veamos a título de ejemplo uno de los casos más singulares y paradigmáticos: el de la *imago* de Publio Cornelio Escipión custodiada en el templo de Jupiter Optimus Maximus en el Capitolio¹⁸. Las fuentes clásicas que nos hablan de esta obra, principalmente Valerio Máximo y Apiano, no concretan de manera específica si se trataba de una máscara (*imago*) o, por el contrario, de una figura de tamaño natural (*effigie*) —aunque se sabe que en ocasiones importantes era colocada sobre una carcasa decorada con vestimentas ceremoniales, lo cual se asemejaría a una efigie—¹⁹. En cualquier caso, el tratamiento que recibía esta pieza, notablemente documentado, era tan intenso que sin duda alguna se cumplía con creces la máxima de la *pars pro toto*.

16 Ibid., 304.

17 M. BLANCHOT, “Le Rire des dieux”, *La Nouvelle revue française*, 1965, p. 103.

18 H. I. FLOWER, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford University Press, Nueva York, 2006, pp. 48-59.

19 D. OLARIU, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIII siècle*, Peter Lang, Berna, 2014, p. 221.

La *imago* de Escipión no es una apariencia o ilusión del general romano, sino que tiene un estatus propio capaz de producir *efecto*. Aunque venimos hablando de la *imago* de Escipión en singular, es muy probable que realmente hubiera más ejemplares (como el que estaría en el *atrium* de su casa familiar), cada uno de ellos cumpliendo una función concreta. La propia familia patricia del africano (*gens Cornelia*) expresó después de la muerte de éste su deseo de depositar una *imago* dentro del templo de Júpiter, el cual había sido como una casa para él durante su vida pública²⁰. Sabían perfectamente el poder de las *imagines* en tiempos de la república y buscaron de este modo que sus conquistas y triunfos bélicos no permanecieran sólo en la memoria de sus sucesores, sino también como ejemplos de virtud para todos los romanos. Con este gesto, la *cella* del templo pasa a asociarse con el *atrium* del hogar familiar y así la *imago* adquirió una vida propia fuera del entorno que habitualmente le correspondería.

Con este ejemplo vemos cómo la imagen-simulacro (entendida en el sentido que expresa Stoichita) estaba perfectamente instaurada dentro de la sociedad romana. Esta estela pigmaliana en la creación de imágenes permanecerá presente también en los siglos posteriores de la Edad Media, pero bajo unos presupuestos estéticos diferentes en los que la semejanza natural no juega un papel determinante. Además, su efecto se mantendrá eminentemente ligado a la esfera de la religión por medio de las imágenes sagradas. Uno de los casos más representativos son las tallas de Vírgenes encontradas “milagrosamente”, conocidas como imágenes *acheiropoiéticas*, es decir, realizadas por la divinidad o simplemente de origen divino. En esta ocasión es el propio Dios de la cristiandad quien adquiere rasgos pigmaliónicos pues, según estas creencias, habría creado estas figuras para la adoración de los fieles —quienes, en muchas ocasiones, subrayan la belleza de las vírgenes escultóricas—. En los propios documentos y relatos de la época, estas tallas eran a menudo descritas con cualidades y características humanas, como si de personas reales se trataran²¹. Como se sabe, el Concilio de Trento trataría de erradicar esta

20 H. I. FLOWER, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, cit., p. 48.

21 Un ejemplo, entre otros muchos, lo encontramos en la narración que hace Juan de Luzuriaga del momento en el que el pastor Rodrigo Balzategi encuentra el 11 de junio de 1468 la talla de la Virgen de Aránzazu: “acercóse a diligencias del asombro, y curiosidad; y vencida con aliento más que humano, la aspereza intratable del sitio, llegó al paraje, y vio una Mujer de singular hermosura con un Bellísimo Niño en el brazo, que desmintiendo las realidades, y aparentes vivezas de la Escultura, mostraron ser dos personas de Madre, y Hijo. Alagada todavía la sencillez del Pastor de aquel misterioso engaño a los ojos; empezó a examinar (con ansioso deseo de saber) la causa, y ocasión, que había traído semejantes personas a tal lugar; que no podía dejar de ser digna de admiración grande, así por el sitio tan agrio, como por la habitación en un árbol tan desapacible, y huraño como el Espino.” (Juan de Luzuriaga. *Paranyño Celeste. Historia de la Mystica Zarza, Milagrosa Imagen, y Prodigioso Santuario de Aranzazu*. Madrid:

situación pero, aunque sus esfuerzos no fueron pocos, la realidad es que no consiguió que se eliminaran los cultos a estas imágenes “milagrosas”²².

Pero si nos centramos en el caso de las efigies sustitutivas, encontramos todo un abanico de artefactos en los que se halla muy presente la idea de simulacro y, fundamentalmente, la noción de habitabilidad de las imágenes. Para facilitar su análisis dividiremos el objeto de estudio en dos ramas principales: las efigies en cera a tamaño natural (*voti*) que se depositaban en las iglesias, y las efigies sustitutivas de los enterramientos (*effigie*). Estas efigies también eran conocidas como “representación” y, si bien la mayoría de los testimonios que nos han llegado son de la realeza, éstas no eran exclusivas de los monarcas. Ariès comenta cómo a partir del siglo XIII comienza a cambiar paulatinamente –y por supuesto con las particularidades propias de cada lugar– el modo de presentar el cadáver durante el enterramiento; si bien hasta el XII (y hasta mucho después en los países mediterráneos) el cuerpo del difunto se llevaba directamente hasta el sarcófago con la cara descubierta, a partir del XIII comienza a disimularse el rostro con grandes mortajas y sarcófagos de plomo²³. Explica el historiador francés los detalles más generales:

El ataúd, ya cerrado, quedaba todavía disimulado bajo una tela o *palluim* –palio mortuario– y, además, bajo un cadalso de madera que no ha cambiado mucho desde entonces y al que desde el siglo XVII llamamos catafalco –del italiano *catafalco*–, pero que se llamaba antes “capilla” o, más a menudo, “representación”. “Capilla”, porque estaba rodeado por una luminaria con el altar de un capilla. “Representación”, porque, en el caso de los grandes de este mundo, estaba rematado por una estatua de madera y cera que representaba al difunto en el lugar del cadáver²⁴.

El cadáver natural por tanto quedaba oculto y se exponía en su lugar una representación del mismo en cera o madera que, en ocasiones, se ubicaba en un catafalco efímero o, por el contrario, se mostraba en el sepulcro a modo de retrato pétreo –recordemos también que en este punto jugará un papel destacado el naciente embalsamamiento con cera–²⁵. El propio Ariès recuerda que a partir del siglo XIII comenzó a popularizarse el uso de las máscaras mortuorias para elaborar la repre-

Por Juan García Infanzón, 1690, capítulo 5, Libro 1, p. 20). Según el autor, era tal la belleza de aquellas “personas” que “desmintiendo las realidades y aparentes vivezas de la escultura” hicieron que el pastor creyera que se encontraba ante personas reales.

22 Véase el capítulo “El Dios en la imagen” del libro de D. FREEDBERG, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta.*, Cátedra, Madrid, 2009.

23 P. ARIÈS, *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Acanthilado, Barcelona, 2000, p. 137.

24 *Ibid.*, pp. 137-138.

25 Para ampliar su contextualización, véase el apartado “2.4.3. La semejanza natural en la Edad Media: la clave olvidada por la historiografía”.

sentación. De este modo, “se toma la máscara del rostro del muerto para que la representación resulte totalmente fiel. Esa máscara servía también para obtener, sobre la tumba, un retrato parecido al rostro del difunto”²⁶. Encontramos aquí un uso muy similar a lo visto anteriormente en relación con los sepulcros del Cardenal Tavera o del Cardenal Cisneros, donde la máscara mortuoria determinó los rasgos finales de los efigiados en el sepulcro.

Una modalidad semejante, pero con importantes matices, la encontramos en el singular caso de los *boti* (votos en dialecto florentino) italianos. Si bien parece ser que existieron este tipo de efigies votivas en otros lugares (como las de los Condes de Toulouse ubicadas en Saint-Sernin, realizadas en terracotta a partir de la máscara mortuoria²⁷), y su genealogía podría remontarse a las figuras votivas de época antigua, el caso de Italia resulta particularmente interesante. Uno de los primeros en llamar la atención sobre estas obras fue Aby Warburg, quien en el año 1902 escribió un artículo sobre los retratos y la burguesía florentina en el que aportaba las primeras pistas sobre este tema. La mirada original y curiosa de Warburg le hizo detenerse en este fenómeno aportando unas interesantes reflexiones sobre su posible origen en las que, una vez más, la sombra de la *supervivencia* (*Nachleben*) se muestra alargada:

Mediante la asociación de ofrendas votivas con imágenes sagradas, la iglesia católica había permitido con éxito que los gentiles conversos conservaran este inveterado impulso de vincularse a la divinidad a través de la imagen de uno mismo. Los florentinos, descendientes del supersticioso pueblo pagano de los etruscos, mantuvieron esta práctica mágica hasta bien entrado el siglo XVII. (...) La iglesia de *Santissima Annunziata* otorgaba a los notables de la ciudad y a algunos extranjeros ilustres el raro privilegio de colocar en vida, en la misma iglesia, su fiel retrato en cera a tamaño natural vestido con sus propias ropas. En la época de Lorenzo de Médici, la fabricación de estas figuras de cera (*voti*) constituía una reconocida práctica artística en manos de los Benintendi, discípulo de Andrea Verrocchio (...)²⁸.

Explica también Didi-Huberman que estos “burgueses florentinos del Renacimiento, que ya leían a Plinio –en el que la *imago* de cera es descrita como un signo distintivo de *dignitas* cívica– y todavía estaban modelados por una profunda religiosidad cristiana, se prestaron al juego extremo, hiperrealista, de los exvotos de cera

26 P. ARIÈS, *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, cit., p. 138.

27 *Ibid.*, p. 139.

28 A. WARBURG, “El arte del retrato y la burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità. Los retratos de Lorenzo de Médici y su familia”, en *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 151. Véase lo comentado anteriormente por Vasari sobre Verrocchio.

directamente moldeados sobre su rostro y sus manos”²⁹. Fueron estos *fallimagini* florentinos que se encargaban de hacer los moldes de los burgueses quienes participaron de esta supervivencia de la Antigüedad y, además, contribuyeron de forma decisiva a la transformación de las artes en el Renacimiento.

Siguiendo a los cronistas de la época, se observa cómo la tradición de colocar efigies de cera dentro de la Annunziata fue transformándose en una obsesión que hizo incluso peligrar la propia estructura de la iglesia. Entre 1478 y 1482 se amplió la nave central y se levantó el techo para dar cabida a estas imágenes que se acumulaban en palcos de madera creados para tal efecto. Años después se siguieron haciendo diferentes reformas de ampliación y de refuerzo para que los exvotos de cera y los *boti* pudieran seguir acumulándose, lo cual nos da una idea del aspecto que debía tener. Como relata Roberta Ballestriero, el *Chiostrino*, rebautizado en aquel entonces como “Claustro de los Votos”, se convirtió en “una verdadera galería de la fama que todo el mundo quería visitar y comentar, dividida en tres distintos bloques: emperadores y reyes, papas y eclesiásticos y caballeros y consejeros”³⁰. En sus famosos *Diálogos de la pintura*, Vincenzo Carducho nos cuenta cómo debía estar la iglesia de la Annunziata a principios del XVI:

Toda la iglesia está tan llena de milagros pintados, y de escultura, que apenas se ven las paredes, ni la bóveda; porque como ya no caben por los lados, están colgados de arriba, como lámparas. Un gran número de Papas, Cardenales, Obispos, Emperadores, Reyes, y otros Señores, y personas particulares, en quien esta Santa Imagen ha obrado grandes milagros: de cera, pasta, madera y de plata buena cantidad, todas figuras del natural, y muchas de ellas de excelentes escultores, que con atención miré y vi que muchas eran vaciadas por el natural; cuya inventiva fue de Andrea Verrocchio: y también inventó el hacer el yeso. Y me holgué de ver la diversidad de armas, que están ofrecidas, lanzas, rodela, petos, morriones; que por antiguas tienen bizarra, y extraordinaria forma, y para dibujarlas eran bien a propósito³¹.

En el fondo, estas esculturas en cera no dejan de ser exvotos de lujo en los que la presencia vuelve a tener un papel determinante, aspecto en el que Warburg incide con particular maestría. La conexión entre las tradiciones etruscas (paganas) y renacentistas (cristianas) abunda en la idea de supervivencia³² que ya hemos desarrollado anteriormente. Estas figuras, junto a las efigies funerarias, probable-

29 G. DIDI-HUBERMAN, *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*, Shangrila, Santander, 2015, p. 229.

30 R. BALLESTRIERO, *Efigie, cadáver y cuerpo enfermo en la ceroplástica*, tesis doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 69 (edición digital).

31 Vicencio Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Impreso con licencia por Francisco Martínez, 1633, página 8.

32 No es difícil ver un eslabón último de estas prácticas en los actuales museos de cera. En buena medida, el valor cultural y casi mágico de estos exvotos es sustituido por un valor exhibitivo, a menudo des-auratizado, pero en cualquier caso las conexiones son evidentes.

mente sean uno de los exponentes más claros de la creencia en el poder de los simulacros. Se sabe que Lorenzo de Médici tuvo tres réplicas exactas de sí mismo repartidas por la iglesia de *Via San Gallo*, la *Annuziata*, y la iglesia de *Maria degli Angeli* en Asís, para agradecer al poder divino el haber podido salir con vida de las dagas de los Pazzi en 1478³³. Se observa con nitidez una intensa fe en el poder de estas imágenes que, de algún modo, rompía las limitaciones de la presencia humana en favor de una presencia extendida. El contexto religioso, la voluntad de enmarcarse en una tradición antigua y un modo particular de relacionarse con las imágenes, posibilita que la presencia actúe sobre el medio condicionando su percepción –activando así el simulacro–. Además del acto votivo de agradecimiento que casi siempre está detrás de muchas de estas figuras, no podemos dejar de advertir el interés por mostrar un poder omnipresente, perfectamente visible (junto a otros muchos elementos) y constante, que dota a estas imágenes de un estatus ontológico propio. En su mayoría estaban realizadas mediante las técnicas de vaciado, especialmente el facial, que permitían una rápida ejecución, siendo la cera y en algunos casos el barro, los materiales preferidos por ser abundantes y muy fáciles de trabajar³⁴.

Pero dentro de este abanico de *representaciones*, las efigies reales son las que entrañan una mayor complejidad y exigen un desarrollo más atento a fin conocer mejor sus particularidades. Además, nos servirán para continuar reflexionando y sumando eslabones a esa preocupación por la presencia en las imágenes –y su vínculo con el medio– que recorre la investigación. El empleo de la estatua como representación continuó su uso hasta principios del XVII y adquirió una expresión magnífica con ocasión de los funerales regios. Si ya los *boti* italianos mostraban la fuerza del simulacro en todo su esplendor, las efigies funerarias de los reyes llevarán todo este impulso hasta sus últimas consecuencias sustituyendo el cuerpo muerto y, lo que es más importante, portando la presencia del monarca como si de él mismo se tratase. El siguiente comentario de Benkard nos sitúa perfectamente ante la dimensión de estas prácticas:

Por ello uno de los más importantes deberes del *paintre* [pintor] y de la *chambre du Roy* [cámara del Rey] era hacer un muñeco de mimbre de tamaño real parecido a la figura del difunto

33 Warburg, «El arte del retrato y la burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità. Los retratos de Lorenzo de Médici y su familia», 151. Citado también en J. VASARI, *Vidas de artistas ilustres*, vol. II, p. 283 y sig.

34 Para ampliar la información sobre estas cuestiones, véase la obra de Schlosser ya comentada sobre la historia de la escultura en cera, obra publicada nueve años después del texto de Warburg. Schlosser, «History of Portraiture in Wax». Igualmente es fundamental la tesis doctoral de R. BALLESTRIERO, «Efigie, cadáver y cuerpo enfermo en la ceroplástica», cit.

rey; se vestía en primer lugar con una camisa de lino holandés, después con prendas de seda, y finalmente era exhibido con la ropa de la coronación de los reyes franceses con adornos de armiño. Un último toque de realismo le era dado al muñeco mediante la adición de unas manos de cera, mientras que la cabeza del rey, modelada cuidadosamente en cera, emergía del cuello de la vestimenta. Los moldes de la cara y de las manos se realizaban a partir del cadáver y a partir de éstos se modelaban las partes correspondientes del muñeco; y debemos comentar aquí que se adjuntaba a la máscara de cera cabello y una barba real, de manera que la efigie, tal como se llamaba oficialmente, sólo podía ser comparada con una figura de cera³⁵.

Si hacemos un poco de historia, los especialistas coinciden en que el primer caso documentado en Inglaterra corresponde a la efigie del rey Eduardo II³⁶ fechada en 1327, y la efigie de Carlos VI realizada en 1422 para el caso francés³⁷. Existen también referencias sobre algún caso similar en Italia³⁸, pero indudablemente el peso de la tradición lo llevaron los ceremoniales regios de Francia e Inglaterra. Ya en el siglo XVII, estas ceremonias comienzan a decaer y Benkard considera que la efigie elaborada para los funerales de Luis XIII podría considerarse como el último ejemplar documentado:

(...) el año de la muerte de Luis XIII ya nos lleva al momento en el que las ceremonias tradicionales, del modo en el que las hemos visto, empiezan a pasar de moda. Una de las últimas ocasiones en las cuales aparecen mencionadas es en la muerte del gran Conde (1646); y en la muerte de María Teresa de España (1683), consorte de Luis XIV, pero realmente éstas no siguieron llevándose a cabo³⁹.

Pero para comprender mejor las efigies reales conviene matizar, aunque sea brevemente, la naturaleza singular del cuerpo al que nos referimos. Es indudable que la creación de estas figuras obedece, en un primer lugar, a un sentido práctico, ya que los ceremoniales fúnebres se prolongaban tanto en el tiempo que resultaba imposible la exposición en público del cadáver real, pues el olor y la podredumbre lo impedirían. Para ello se decide crear un simulacro lo más realista posible; un objeto portador que sustituía el cuerpo ya muerto del rey, pero que, y esto es lo

35 E. BENKARD, *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*, Sans Soleil Ediciones, Barcelona, 2013, p. 37.

36 No obstante, Olariu sitúa el caso de Eduardo I (1307) como el primer embalsamamiento inglés conocido: D. OLARIU, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme*, cit., pp. 147-149.

37 Seguimos en este caso las conclusiones de Ginzburg en su obra: C. GINZBURG, *Ojazos de madera: nueve reflexiones sobre la distancia*, Península, Madrid, 2000, p. 86 y sig. Este autor se apoya a su vez en las contribuciones esenciales de R. E. GIESEY, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*, Librairie Droz, Ginebra, 1960; *Cérémonial et puissance souveraine. France XV-XVI siècles*, Armand Colin - EHESS, París, 1987.

38 G. RICCI, "Le Corps en l'Effigie: Les Funérailles des Ducs de Ferrare à la Renaissance", en Wim N. M. Hüsken, Alexandra F. Johnston (eds.) *Civic Ritual and Drama*, Rodopi, Amsterdam - Atlanta, 1997. Citado por C. GINZBURG, *Ojazos de madera*, cit., p. 89.

39 E. BENKARD, *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*, cit., p. 46.

importante, adquiriría inmediatamente todos los poderes y la relevancia exacta que le corresponderían al cuerpo mortal. Todo el aparato protocolario de vestimentas, adornos, atributos, etc., era el mismo que empleaba el rey y el tratamiento que recibía por parte de los asistentes a la ceremonia era también igual. Las muestras de dolor o respeto, las plegarias y todo lo que conllevaba el complejo ritual se desarrollaba con todo su boato ante el muñeco. Éste, por su condición de materialidad no efímera, no corruptible, permitía una ceremonia diferente, mucho más dilatada en el tiempo y más sofisticada que la que pudiera haberse realizado con el cuerpo del difunto presente. El simulacro cobraba, por tanto, una importancia muy superior a la del propio cuerpo real ya muerto.

Sin embargo, la necesidad de un cuerpo sustitutivo que posibilitara la ceremonia sin los inconvenientes de la putrefacción no explica completamente el surgimiento de esta práctica que, como hemos dicho, se llevó a cabo en el marco de acción de unos países concretos y durante una cronología precisa. Además de esta explicación, podemos incorporar dos posibles teorías: una posible continuidad con respecto a los usos de las efigies en tiempos de la Roma antigua –hipótesis defendida también por Schlosser– o la plasmación en términos materiales de la teoría de los dos cuerpos del rey propuesta por Ernst Kantorowicz. A continuación desarrollaremos brevemente los puntos más importantes de esas dos propuestas y trataremos de ofrecer una lectura propia en base a los argumentos que vertebran la investigación.

*

En el apartado dedicado a las *imagines maiorum* hemos citado algún ejemplo de uso de maniqués o muñecos sustitutivos en los funerales romanos y unas líneas más arriba hemos atendido a las singularidades que rodearon a la *imago* de Escipión pero, llegados a este punto, conviene ahondar en algunos casos más a fin de ponderar la teoría que defiende la existencia de una continuidad desde la Antigüedad hasta las prácticas que nos ocupan. Elias Bickermann, en un ensayo largamente discutido acerca de la apoteosis de los emperadores romanos, comenta el rito de la *consecratio* mediante el cual algunos emperadores serían incinerados dos veces⁴⁰, idea que después sería comentada también por Gisey y más tarde por Ginzburg⁴¹. Según Bickerman, existe documentación suficiente para defender que al menos los emperadores Publio Helvio Pertinax en el siglo II d.C. y Septimio Severo en el III d.C. fueron incinerados doblemente⁴²; es decir, primero se incineraron

40 E. J. BICKERMAN, “Die Römische Kaiserapotheose”, 1929 (Archiv für Religionswissenschaft).

41 Véase: C. GINZBURG, *Ojazos de madera*, cit., pp. 88-89.

42 El caso de Septimius Severus se ha comentado anteriormente con la referencia de Herodiano

sus cuerpos en un primer funeral y, después, en un segundo ceremonial conocido como *funus imaginarium* (funeral de la imagen) se quemaría su figura de cera. De este modo se conseguiría que desapareciera por completo el cuerpo, sin dejar rastro, completando así la transferencia mágica de la tierra al cielo⁴³.

El propio Birckman apunta a las conexiones existentes entre estos ceremoniales y las prácticas de las efigies comentadas anteriormente. Si bien el *funus imaginarium* no se reservaba en exclusiva a los emperadores –de igual modo que las efigies sustitutivas no eran exclusivas de los reyes–, los casos más importantes y mejor documentados corresponden a los ejemplos destinados a éstos. No obstante, Bickerman comenta una ley de los años 133 y 136 mediante la cual una asociación de Lanuvio tenía el derecho a realizar uno de estos funerales con efigie si un patrón no entregaba el cuerpo de un esclavo fallecido que fuera miembro del colegio⁴⁴. Es difícil, una vez más, determinar si el funeral se llevaba a cabo con una máscara, una efigie completa u otra modalidad, pero lo que nos interesa es que ésta sustituía al cadáver del mismo modo que se hará siglos después.

Por otra parte, la teoría de los dos cuerpos del rey apuntala otras cuestiones complementarias con el fenómeno que estamos describiendo. Desde la Edad Media se fueron desarrollando ciertas ideas construidas entre lo político y lo teológico que buscaban determinar la compleja naturaleza del cuerpo del rey. El estudio, hoy clásico, de Ernst Kantorowicz dedicado a “los dos cuerpos del rey” sentó las bases historiográficas de una ficción político-teológica que distinguía el cuerpo natural del monarca de su cuerpo político⁴⁵. A pesar de ceñirse, en principio, a una disciplina cerrada y tratarse de un campo de estudio limitado (la monarquía inglesa de época medieval, con algunas alusiones a otras monarquías), su ámbito de influencia pronto desbordó sus propósitos iniciales abriendo perspectivas poco trabajadas hasta la fecha. El modelo que Kantorowicz planteaba se convirtió en una suerte de patrón con el que entender las formas de concebir y representar el poder en la Edad Media⁴⁶.

en su *Historias*.

43 A. YARBRO COLLINS, “Ancient Notions of Transferal and Apotheosis”, en Turid Karlsen Seim, Jorunn Økland (eds.) *Metamorphoses: Resurrection, Body and Transformative Practices in Early Christianity*, Walter de Gruyter, Berlín, 2009, p. 53.

44 Citado en: C. GINZBURG, *Ojazos de madera*, cit.

45 E. H. KANTOROWICZ, *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*, Alianza, Madrid, 1985. Para esta cuestión, sigo el libro que, junto a Marina G. De Angelis, Luis Vives-Ferrándiz y Ander Gondra, dedicamos a la imagen del rey: A. GONDRA AGUIRRE; M. G. DE ANGELIS; G. LÓPEZ DE MUNAIN; L. VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, *Cuando despertó, el elefante todavía estaba ahí. La imagen del Rey en la Cultura Visual 2.0*, Sans Soleil Ediciones, Barcelona, 2014.

46 A. RUCQUOI, “De los reyes que no son taumaturgos. Los fundamentos de la realeza en España”,

Guiado en buena medida por el acto de la unción, el monarca se presenta como una *persona mixta* –conocido también como *gemina persona*– divina y humana al igual que Cristo. A pesar de las relaciones que esta idea presenta con el sacramento de la Eucaristía –fundamental para entender la *presencia real* y sus consecuencias materiales en la representación–, Kantorowicz apenas pone la atención en ello. Para Ginzburg, en cambio, “es la presencia real, concreta, corporal de Cristo en el sacramento lo que permitió, entre finales del siglo XIII y principios del XIV, la cristalización del objeto extraordinario del que he partido, hasta hacer de él el símbolo concreto de la abstracción del estado: la efigie del rey denominada literalmente “representación”⁴⁷. Junto a esta naturaleza de tipo cristocéntrica, Kantorowicz estudia cómo a lo largo de la Baja Edad Media se elaboró un nuevo modelo de *persona mixta* derivado del derecho. El rey ya no se comprende como un dios devenido tal por la gracia, sino que se presenta como *ius*, ley viviente y guardián de la ley de Dios.

En la figura del rey comienzan a distinguirse dos cuerpos diferenciados: el cuerpo natural y el cuerpo político. En la fórmula canónica *Dignitas non moritur*, expresada en las decretales *Quoniam abbas* y *Quia Sedes*, se distingue entre el individuo mortal que porta una dignidad y la dignidad inmortal en sí misma. La distinción entre la persona del rey y la dignidad de su rango fue explícita entre los juristas ingleses. La expresión se puede encontrar tanto en inglés (*The King, as King, never dies*) como en francés (*Le roi ne meurt jamais*). A través de esta fórmula se entiende que la dignidad no muere jamás pero el cuerpo mortal sí. Esta idea sumada a la posibilidad de descendencia que tenían los monarcas, a diferencia de los papas y obispos, pergeñó una compleja teoría cuya manifestación visual podría observarse en las representaciones o efigies que coronaban los catafalcos y que sustituían al monarca –se convertían en su cuerpo– en las ceremonias fúnebres.

Una vez expuestas las líneas generales de las dos teorías que podrían explicar el uso de las efigies entre los siglos XIV y XVII, podemos apuntar brevemente una reflexión crítica de ambas posturas –más la explicación práctica que se refiere al simple hecho de evitar la putrefacción en el funeral– a la luz de las ideas que han ido apareciendo en nuestra investigación. Por un lado, parece evidente que esta costumbre se encuentra espoleada por una recuperación manifiesta de las tradiciones clásicas, pero la construcción y discusión de la teoría de los dos cuerpos del rey

Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad, vol. 51, 1992, p. 57.

47 Véase para ampliar la relación entre eucaristía, presencia, y representación: C. GINZBURG, *Ojazos de madera*, cit., pp. 100-103.

nos induce a pensar que en el fondo podría estar operando un gesto superviviente más difuso, menos asible, pero capaz de hacer sostener esta práctica –cargada de connotaciones muy diferentes– hasta nuestros días. La complementariedad de ambas posturas, lejos de ser una solución fácil o cómoda de la problemática, revela la necesidad de atender a aquello que llamamos representación o imagen en relación con el medio.

La idea de objeto portador, susceptible de generar la percepción de una presencia bajo unas condiciones dadas, se puede identificar con claridad en la efigie. Ésta se comporta como un objeto vacío, inadvertido, inerte, mientras no está cumpliendo con las funciones que le fueron asignadas –de hecho, la mayor parte de ellas han desaparecido pues, una vez utilizadas, cuando dejaban de portar el cuerpo regio, perdían su utilidad y eran desechadas–. Sin embargo, cuando el rey moría y su cuerpo natural dejaba de portar el cuerpo político, éste se transfería a la efigie activándose en ella la presencia (la imagen) del rey. En este juego de activación y desactivación se puede advertir perfectamente cómo la idea de presencia –que en cada caso (religioso, político, etc.) podrá adquirir un nombre o una consideración diferente–, se encuentra detrás de todos estos usos de las imágenes.

La semejanza natural de las efigies, si bien no era determinante, tenía cierta importancia, por lo que siempre se recurría a la máscara mortuoria y al vaciado de las manos con el fin de lograr el parecido más aproximado posible –como en el caso de la efigie de Enrique VII de Inglaterra–. Pero Benkard nos recuerda un elemento distorsionador que merece la pena atender:

(...) el rostro de la efigie no era el del muerto, los párpados se hacían arqueados, los ojos iban pintados o eran insertados, la rigidez de la máscara mortuoria era suavizada, y todos los esfuerzos iban dirigidos a reproducir la expresión del difunto en vida⁴⁸.

En estos casos la efigie a la que se rendían los honores no era una réplica exacta del difunto sino que, por el contrario, era trabajada con el fin de mostrar al finado en vida. Esta situación inmediatamente nos recuerda a los funerales romanos anteriormente descritos en los que un mimo, portando la máscara del muerto (*imago*), imitaba con sus vestimentas, movimientos, gestos y expresiones, al personaje que había perdido la vida. De algún modo, el simulacro “ponía en vida” al difunto para que todos sus allegados pudieran rendirle el debido culto. La vida, la muerte y el simulacro tejen entre ellos una red sumamente compleja de juegos y prácticas en los que la presencia toma siempre un papel protagonista.

48 E. BENKARD, *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*, cit., p. 37.

2.6- Las máscaras mortuorias en la encrucijada: hacia la consideración de objetos independientes

A lo largo del siglo XVIII comienzan a desarrollarse grandes cambios en la sociedad que traerán consigo un aumento exponencial en la creación de máscaras mortuorias. Si bien hemos observado cómo en los siglos precedentes no resultaba sencillo caracterizar y organizar la información que nos ha llegado sobre este fenómeno, en la horquilla temporal que va desde mediados del XVIII hasta principios del siglo XX la situación se torna mucho más compleja. Se observa un auténtico estallido en la producción de máscaras mortuorias que repercutirá directamente en la variedad de usos que éstas tendrán tanto en su tiempo como posteriormente. Además, durante este período, el fenómeno experimenta una suerte de “globalización” que hace imposible su investigación pormenorizada caso por caso. Por ello, y siguiendo el espíritu que ha dominado nuestra investigación, seleccionaremos aquellos casos que nos parezcan de mayor relevancia para comprender las características principales de la producción de máscaras mortuorias en este marco temporal. Igualmente, se atenderá a las conexiones que esta práctica presenta con aquello que hemos ido apuntando sobre su uso en épocas anteriores para, después, proyectar la vista hacia otras temporalidades diversas.

Habíamos comprobado cómo, con anterioridad al siglo XVIII, la máscara mortuoria, en términos generales, tuvo un papel eminentemente utilitario. Era muy habitual la extracción de moldes del rostro de los cadáveres de las personalidades de la época con el propósito de que los artistas –escultores sobre todo, pero también hicieron buen uso de estas piezas los pintores– pudieran trabajar sobre su efigie, digamos, de un modo *post mortem*. Aunque se trate de una generalización en la que debemos anotar importantes excepciones, responde de forma bastante precisa al uso que de estas piezas se hacía en los siglos mencionados.

En este apartado, en cambio, intentaremos abundar en algunas de las prácticas vinculadas a las máscaras mortuorias a partir de mediados del siglo XVIII para com-

prender la separación que experimentan de su citado uso práctico. A pesar de que insistamos en esta idea de practicidad (dependencia) *versus* autonomía, el simple hecho de que se hayan conservado tantas obras anteriores al Siglo de las Luces indica que, si bien eran obtenidas con un fin determinado, su compleja naturaleza –atravesada por el problema de la presencia– hizo que muchas de ellas llegaran hasta nuestros días. Por ello, aunque en este apartado analizaremos casos concretos seleccionados de una realidad vastísima para argumentar este cambio de paradigma, en todo momento tendremos presente que uno de los motivos principales de la consideración autónoma de las máscaras mortuorias es, precisamente, el mismo que ha hecho que se conserven las piezas anteriores a esa fractura histórica: la creencia en la presencia que las habita.

2.6.1- Nuevas actitudes ante la muerte en los siglos XVIII y XIX

El siglo XVIII es un tiempo de cambios, de revueltas en diversos ámbitos, en el que se dan cita todo tipo de síntomas que apuntan hacia un cambio significativo en el modo en el que el ser humano se enfrentará a la muerte. Hasta entonces, la religión católica, en todas sus variantes, garantizaba una solución ante la temida desaparición terrenal mediante un arma sumamente poderosa, pero que comenzaba a mostrar cierta vulnerabilidad: la fe. La religión ofrecía soluciones que, en cierto sentido, y mediante fórmulas que en ocasiones incidían en la recreación del dolor y el sufrimiento terrenal, podían reconfortar el espíritu a fin de afrontar el misterio que siempre ha supuesto aquello que espera después de la vida. Sacramentos como el de la extremaunción hacían que quienes estaban a las puertas de la muerte se sintieran acompañados y protegidos ante el abismo de incertidumbre que les aguardaba.

Pronto empezarán a aparecer posturas abiertamente críticas con la Iglesia y sus promesas, lo que provocará, a la larga, el inicio del desmoronamiento de un sistema político, económico, social, espiritual, etc., perfectamente hilvanado durante largos siglos¹. A finales del XIX, pensadores y artistas fundamentales como Nietzsche o Mallarmé –entre otros tantos– expondrán sin tapujos sus ideas contrarias a la fe popular en los dogmas de la religión. Decía el filósofo alemán en su obra *Humano, demasiado humano* que “el cristianismo nació para dar alivio al corazón; pero ahora

1 Para un dibujo profundo pero sintetizador de la relación del ser humano con la muerte en los siglos XVI y XVIII, véase: F. R. DE LA FLOR, *Era Melancólica: Figuras del imaginario Barroco*, Universitat Illes Balears, Barcelona, 2007.

necesita primero abrumar el corazón, para luego poder aliviarlo”², lo que explicaría muchas de las estrategias de terror que se emprendieron durante los siglos finales del Barroco (y también después). Aunque el loco del famoso aforismo 125 de *La gaya ciencia* advertía que “este acontecimiento tremendo está todavía en camino”³, las voces que aclamaban la muerte de Dios fueron tomando cada vez más peso dejando al individuo ante un paradigma radicalmente nuevo.

Como explica Valéry, en las sociedades modernas “la salvación, si existe, no puede estar sino en él [el individuo], así como la muerte es su muerte, que deberá afrontar sin la ayuda de Dios”⁴. La fe en la razón, la Ilustración y toda una serie innumerable de avances científicos parecían solventar muchos de los antiguos problemas que angustiaban a las personas pero que, en cambio, no terminaban de ofrecer soluciones satisfactorias ante el misterio que aguarda tras el final de la vida. El auge del espiritismo, los experimentos de galvanismo, la moda de los autómatas⁵ y otros muchos impulsos que hacen que el ser humano juegue de algún modo a sentirse un “nuevo Prometeo”, son síntomas de la complejidad de esta época que nos advierten de la prudencia con la que han de afrontarse los problemas planteados.

*

Llegados al XIX, el nuevo sujeto nacido del impulso renovador que se inició en la centuria anterior –y que fue consolidándose y tomando nuevos rumbos en la presente–, debe encarar la muerte desde unos presupuestos antropológicos totalmente diferentes. Se inician en este tiempo profundas reflexiones sobre el yo y el sujeto, como por ejemplo las emprendidas por Ernst Mach⁶, lo cual indica que las soluciones propuestas por la Iglesia y que hasta la fecha habían sido dominantes, empezaban a palidecer frente a las nuevas teorías filosóficas. El estudio mismo de la identidad de la persona se cruza con ideas sobre la muerte totalmente originales.

2 F. NIETZSCHE, *Humano, demasiado humano*, Edaf, Madrid, 1984, p. 116.

3 Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, trad. por Charo Greco y Ger Groot (Madrid: Akal, 2009).

4 Escrito en el prefacio a la obra de J. G. FRAZER, *La crainte des morts*, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1937. Citado en: Louis-Vincent Thomas, *Antropología de la Muerte*, trad. por Marcos Lara (México: Fondo de Cultura Económica, 1983), 183.

5 Aunque la moda de los autómatas se inicia a finales del XVIII y se desarrolla durante el XIX, es importante comentar que no es un fenómeno exclusivo de esta época ya que en los siglos precedentes (siendo especialmente llamativos los ejemplares renacentistas) existieron numerosas muestras que confirman este hecho. Para una panorámica del tema a través de los textos que se dedicaron a los autómatas, véase: S. BUENO GÓMEZ-TEJEDOR; M. PEIRANO, *El rival de Prometeo: Vidas de Autómatas Ilustres*, Editorial Impedimenta, Barcelona, 2009.

6 Para un estudio en profundidad de la obra de Mach y de sus reflexiones acerca del sujeto y del yo, véase: J. CASALS, *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Anagrama, Barcelona, 2003, pp. 42-56.

Decía Mach en sus *Análisis de las sensaciones* que “el yo es tan poco absolutamente estable como el cuerpo. Lo que tanto tememos en la muerte, la cesación de la estabilidad, sucede ya en gran parte en la vida”⁷. Este intenso intento por comprender las variaciones que experimenta el yo a lo largo de la vida, entendido como “una unión pasajera de elementos cambiantes”, revela en el fondo una preocupación constante por la muerte.

La muerte, como sugería Blanchot, siempre es una experiencia ajena: “tomar sobre mí la muerte del otro como la única muerte que me concierne”⁸; la muerte propia, por lo tanto, será siempre una instancia imposible de conocer, de la que no es posible dar testimonio. Sin embargo, la preocupación por la muerte propia ha motivado todo tipo de conductas preparatorias que nos hablan de forma directa sobre las creencias de una época. Según Philippe Ariès, hasta el siglo XVIII la muerte era, fundamentalmente, un asunto que concernía a quien se veía directamente amenazado por ella. Se encuentra una amplia demostración de esta idea en los testamentos donde, de manera específica, se enumera todo aquello que debía hacerse una vez que el testador moría para asegurar la salvación de su alma. Escribimos a continuación el relato que ofrece Ariès sobre las prescripciones testamentarias de un canónigo parisino de principios del XVII para hacernos una idea del nivel de detalle que presentaban:

1. “Que el día de mi muerte se diga un servicio, a saber, vísperas, vigiliias de 9 lecciones; al final de estas lecciones, el *Libera* entero, luego los laúdes de los Difuntos”. Es el oficio de los muertos, recitado en la iglesia. Debe observarse el desplazamiento de la casa a la iglesia (o su repetición en la iglesia, con más solemnidad, con iluminación más rica).
2. “A la mañana siguiente, se celebrarán y cantarán las dos misas mayores del Santo Espíritu y de *Beata*”.
3. Las recomendaciones.
4. La llegada del séquito a Notre-Dame. Detención en la iglesia delante de la imagen de Crucifijo y el canto del “versículo entero *Creator omnium rerum*”. En este caso particular, la ceremonia se detendrá ahí, porque el canónigo quiere ser enterrado en otra iglesia vecina, Saint-Denys-du-Pas.
5. “Durante la recitación del *Libera* mi cuerpo será llevado a la iglesia Saint-Denys-du-Pas para estar presente durante la última misa”, la misa *pro defunctis*. Ésta seguía a otras dos misas previstas en el párrafo dos, y el cuerpo debía llegar por tanto entre la segunda (*de beata*) y la tercera (*réquiem*) misa de servicio.
6. “*La absolute* y la sepultura: acabada la citada misa, cantado el responso y el versículo del *Domine non secundum peccata nostra*, el salmo *Miserere mei Deus*, luego el *De profundis* con música, las plegarias y oraciones acostumbradas, mi cuerpo será llevado

⁷ Citado en: *Ibid.*, p. 45.

⁸ M. BLANCHOT, *La comunidad inconfesable*, Editorial Vuelta, México, D.F, 1992, p. 18.

al lugar de mi sepultura”. [...] “Si mi séquito y enterramiento no pueden hacerse por la mañana y es necesario hacerlos después de completas, mis cofrades de S. Denis dirán, una hora después del mediodía, vigiliias y laúdes, después de realizados mi cortejo y enterramiento como arriba”⁹.

El resumen de este testamento nos proporciona una idea muy clara sobre cómo la preocupación y la preparación de la muerte (propia) recaía sobre la persona misma que, o bien estaba por morir, o bien perseguía asegurar a tiempo el tratamiento que recibiría durante su sepultura. Se trata de una preparación que en todo momento se halla sostenida y salvaguardada por los preceptos de la religión cristiana y no había detalle que quedara fuera de ellos. No existe aún la autonomía del sujeto ante la muerte que veremos dos siglos después. Somos conscientes de que, al trabajar con estos casos, nos movemos en el terreno siempre inestable de las generalizaciones que, si además concierne a algo tan subjetivo como la muerte, se hace todavía más esquivo. Sin embargo, creemos que estos ejemplos permiten observar muy bien cuáles eran los ejes principales sobre los que discurrirán estos cambios.

De esta preocupación por la muerte propia que venimos comentando, se observa un cambio de rumbo cada vez más acentuado hacia la preocupación por la muerte ajena, por la muerte “del otro”. Pero, como es lógico pensar, este cambio no se dio de manera inmediata ni generalizada. Siguiendo en terreno francés, los impulsos ilustrados de la segunda mitad del XVIII que tuvieron como estandarte la *Encyclopédie* invitaban a adoptar una postura de idealización de la muerte, a no temerla y a huir de los prejuicios impuestos por una institución eclesiástica que tenía hasta entonces en su poder sobre la muerte un arma de dominación infalible. Leemos en las páginas de la famosa enciclopedia que “los hombres temen la muerte como los hijos temen las tinieblas y sólo porque se ha asustado su imaginación con fantasmas tan vanos como terribles. El aparato de los últimos adioses, los llantos de nuestras almas, el duelo y la ceremonia de los funerales, las convulsiones de la máquina que se disuelve, he ahí lo que tiende a asustarnos”¹⁰. Se advierte aquí un cambio sustancial e imparable: la reflexión acerca de la muerte, desde una óptica desvinculada de la Iglesia, conllevará inevitablemente a la preocupación creciente por la muerte del otro.

Llegados a este punto, nos vamos acercando a los tiempos del Romanticismo, en los que la muerte se vuelve absoluta protagonista. En 1825, escribía en su diario Caroly de Gaïx que “estamos en la época de las bellas muertes; la de Madame Vi-

9 P. ARIÈS, *El hombre ante la muerte*, Taurus, Madrid, 2011, pp. 200-201.

10 Citado en: *Ibid.*, p. 457.

lleneuve ha sido sublime”¹¹. El gran adjetivo de este particular período histórico, lo sublime, entronca ahora de lleno con el que es sin duda el momento más indomable de la existencia: la muerte. Pero esta aparente cualidad indómita de la muerte se convierte bajo esta singular óptica en una característica esencial de la libertad del ser humano. Friedrich Schlegel decía que la intención del romanticismo es “saciar el sentimiento de la vida con la idea de lo infinito”¹², pero será en la muerte donde se reconoce de forma abierta la libertad. Novalis se muestra más explícito al sostener que morir representa “una victoria sobre sí mismo, la cual, como toda victoria de tal naturaleza, procura una nueva existencia”¹³. El suicidio se introduce como verdadero acto filosófico, como proclamación de una libertad por medio de su final mismo —“la libertad muere para alcanzar lo infinito”¹⁴—. Muerte, noche, finito, infinito, libertad, oscuridad... son los temas de discusión de un tiempo febril que no hace sino evidenciar cambios que, originados en los marcos de una acción poético-filosófica concreta, extenderán sus redes hacia la sociedad en ramificaciones imparables que llegarán hasta nuestros días.

Entre el gusto por la bella muerte, la preocupación por la muerte ajena y la muerte propia (autoinfligida), encontramos que las máscaras mortuorias hacen su particular aparición como síntomas, tal vez, de este nuevo sentir. No podemos hablar en ningún caso de un sentimiento homogéneo dentro del marco territorial que nos atañe, ya que en el siglo XIX conviven expresiones variadas que, en el fondo, subrayan la sensación de cambio e incertidumbre. Esto explicaría, en parte, la escasez de máscaras mortuorias en los siglos XVIII y XIX en el terreno español: la Ilustración, el Romanticismo, la exaltación del genio, etc., fueron expresiones que llegaron tarde y mal, y además chocaron con una sociedad profundamente desigual (anacrónica) que miraba al pasado mientras avanzaba sobre un presente que no atisbaba futuro alguno.

Muchos de los aspectos que hemos ido avanzando en estas líneas adquirirán un desarrollo más extenso en los próximos apartados. Pensar la muerte en unas centurias tan convulsas y heterogéneas es una tarea ingente que sólo puede acometerse delimitando bien las fronteras de aquello que nos interesa —sin perder de vista un foco más amplio, de contexto, que hemos intentado esbozar en estas líneas—¹⁵.

11 Citado en: *Ibid.*, p. 455.

12 F. VON SCHLEGEL, *Fragmentos: invitación al romanticismo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F, 1958, p. 46.

13 NOVALIS, *Los fragmentos*, El Ateneo, Buenos Aires, 1948, p. 168.

14 M. J. BINETTI, “La decisión de muerte: el origen romántico-idealista de una afirmación kierkegaardiana”, *Cadernos UFS de filosofía*, vol. 7, 12, 2010, p. 59.

15 Para una consideración más profunda con multitud de ejemplos y casos elocuentes, véase la obra ya citada del investigador de la muerte Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*.

2.6.2- El moldeado al natural en el siglo XIX: breve historia de una polémica olvidada

Nunca he visto que una escultura –quiero decir una obra tridimensional trabajada per via di levare sobre un material duro como el mármol o la madera– ofrezca semejante efecto de estremecimiento carnal. Si esta escultura existiera, habría que imaginar que el artista, cual orfebre, ha tenido que realizar por separado cada “punto de escalofrío” (...).

Georges Didi-Huberman, *Falenas*, 244.

Hasta el momento habíamos visto cómo en la historiografía dedicada al estudio del Renacimiento, gracias a la aguda estrategia emprendida por Vasari que Didi-Huberman pone al descubierto¹⁶, se obvió el evidente uso que en este período se hizo de las técnicas de vaciado del cuerpo humano para su plasmación en las obras artísticas¹⁷. Los testimonios ya aludidos de Cennini no dejan lugar a dudas acerca de su uso, el cual no se reducía a la creación de modelos, pues algunos bustos de terracota de



FIG. 2.41 PIETRO TORRIGIANO (ATRIB.), RETRATO DE UN ACADÉMICO O PRELADO, C. 1545, DETROIT, DETROIT INSTITUTE OF ARTS.

época renacentista apenas muestran modificaciones con respecto a sus vaciados mortuorios. En estos casos, el molde se imprimía en el barro y, tras unos breves retoques, se pintaba y se entregaba a su comitente. Por ejemplo, el busto de un académico o prelado sin identificar, habitualmente atribuido a un seguidor de Torrigiano con muy pocos argumentos, muestra un rostro cadavérico en el que pueden apreciarse los detalles del mismo sacados directamente de la impresión¹⁸ (fig. 2.41).

Se puede decir que el moldeado del cuerpo o de partes del cuerpo se ha utiliza-

16 G. DIDI-HUBERMAN, “Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait sur le vif”, *Mélanges de l’Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 2, 106, 1994.

17 Un olvido similar sufrirán las obras de los siglos XIII y XIV comentadas en el apartado “La semejanza natural en la Edad Media: la clave olvidada por la historiografía”.

18 R. PANZANELLI, “Compelling Presence. Wax Effigies in Renaissance Florence”, en Roberta Panzanelli (ed.) *Ephemeral bodies: wax sculpture and the human figure*, Getty Publications, Los Angeles, 2008, p. 23.



FIG. 2.42 ÉDOUARD JOSEPH DANTAN, UN MOULAGE SUR NATURE, 1887, KONSTMUSEUM GOTHENBURG, GOTENBURGO.

do desde la Antigüedad –recordemos los moldes faciales hallados en el taller del escultor egipcio Thutmosis– hasta nuestros días prácticamente sin interrupción. Pero muchas veces estos casos han sido hábilmente silenciados, matizados o directamente ignorados por una crítica que buscaba ensalzar las cualidades extraordinarias del creador que, con sus manos y mediante herramientas tradicionales, modelaba o esculpía la figura que se encontraba en su mente o en su distante modelo. El contacto, el uso de moldes, parecía así quedar reducido a la esfera de los artesanos o de los artistas tramposos o faltos de destreza. En el trasfondo de esta batalla (historiográfica, pero también del oficio) se encuentra el debate entre la figura del artesano y del artista que surge a partir del Renacimiento y que, en buena medida, continuará hasta nuestros días. Afortunadamente, se conservan numerosos fondos procedentes de talleres de artistas, especialmente del siglo XIX, en los que abundan innumerables moldes de todo tipo de partes del cuerpo humano que no hacen sino confirmar su cotidianidad. Algunos pintores incluso plasmaron el proceso de elaboración de los moldes en sus más importantes lienzos (fig. 2.42). Otros talleres, como el de Gaudí, han desaparecido irremediable-

mente, pero algunas fotografías antiguas confirman el uso que el artista catalán hizo de esta maltratada técnica¹⁹ (fig. 2.43).



FIG. 2.43 FOTOGRAFÍA ANÓNIMA DEL TALLER DE GAUDÍ, 1907, MUSÉE D'ORSAY, PARÍS.

Pero el moldeado del natural no era una práctica exclusiva del ámbito de lo artístico. A partir del XIX, numerosas disciplinas científicas comienzan a hacer uso de estas técnicas con diferentes finalidades: frenólogos, etnógrafos, médicos, anatomistas, botánicos, etc., introducen en su quehacer cotidiano los objetos fabricados mediante moldes debido a su utilidad y relativa sencillez para obtener copias de sus objetos de estudio. Un caso célebre lo constituye el Museo de Historia Natural de Florencia, conocido como La Specola, antecedente claro de los futuros museos anatómicos con su desconcertante colección de figuras de cera del siglo XVIII²⁰. De entre todas ellas destaca la Venus recostada, obra del taller de Clemente Susini y Giuseppe Ferrini, cuyas secciones anatómicas pueden ir desmontándose hasta mostrar el pequeño feto que descansa en su útero²¹ (fig. 2.44). En este caso, las técnicas del modelado y de moldeado se confunden y se superponen en una obra que presenta una más que evidente orientación estética y pericia técnica que, por el contrario, no parece chocar con su finalidad práctica para el estudio anatómico.

19 É. Papet, "Introduction", en *À fleur de peau. Le moulage sur nature au XIXe siècle*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, París, 2001, p. 11.

20 En el apartado dedicado al "Coleccionismo en instituciones: universidades y museos", ampliamos este ejemplo con otros museos de anatomía, así como con las sociedades frenológicas que se fundan en esta centuria.

21 Sobre ésta y otras representaciones anatómicas similares, véase: L. MASSEY, "On Waxes and Wombs. Eighteenth-Century Representations of the Gravid Uterus", en Roberta Panzanelli (ed.) *Ephemeral bodies: wax sculpture and the human figure*, Getty Publications, Los Ángeles, 2008.



FIG. 2.44 CLEMENTE SUSINI Y GIUSEPPE FERRINI, VENUS ANATÓMICA, FINALES DEL XVIII, LA SPECOLA, FLORENCIA.

Dentro también del ámbito de La Specola se halla la obra del inclasificable Gaetano Giulio Zumbo (1656–1701), escultor italiano especializado en el manejo de la cera, de cuyas manos emergieron tanto obras devocionales como piezas de interés anatómico. Las fronteras entre lo artístico y lo científico quedaron así diluidas en una obra inclasificable que, más allá del estupor o fascinación que hoy puede generar, ejemplifica a la perfección un momento fascinante de cambios y rupturas que, a menudo, no ha sabido incorporarse al saber de disciplinas como la historia del arte. Decía Didi-Huberman que “Zumbo produce a la vez los artefactos y una anatomía brutal, sin transposición, observada indefinidamente sobre cadáveres de verdad, y las obras de arte de una puesta en escena sutil, desfasada, reinventada indefinidamente a partir de las formas de Bernini, incluso de Poussin. (...) Más allá del realismo e, incluso, más allá del estilo; la obra de Zumbo no ha dejado de ser considerada desde el ángulo de la perversidad, incluso desde la perversión”²².

El arte y la ciencia comienzan a mostrar sus primeros cruces con las figuras de cera anatómicas. El interés por la naturaleza del cuerpo humano se plasmó en multitud de tratados llenos de ilustraciones, especialmente en el Renacimiento, pero los dibujos eran notablemente insuficientes; la llegada de la tercera dimensión de manos de grandes escultores especializados en el manejo de la cera abrió un nuevo cam-

²² G. DIDI-HUBERMAN, *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*, Shangrila, Santander, 2015, p. 233.

po para los estudios anatómicos²³. Los órganos internos, las venas, los ojos, el cerebro... adquirirían una existencia casi real encarnados en las ceras de colores que elaboraban los ceroplastas para figuras que, en muchas ocasiones, tenían poses y gestos que conectaban directamente con la tradición artística. Es especialmente en Italia donde estos cruces tomarán un cariz más complejo, ya que las figuras de cera votivas, como hemos visto en apartados anteriores, se realizaban de manera habitual desde los inicios del Renacimiento. Esta tradición permitió que artistas como Zumbo crearan no sólo figuras anatómicas con detalles exquisitos, sino también auténticas escenas en las que se mostraban de manera directa las consecuencias de la putrefacción en el cuerpo humano (fig. 2.45).



FIG. 2.45 GAETANO GIULI ZUMBO, IL TRIONFO DEL TEMPO, C. 1692, LA SPECOLA, FLORENCIA (DETALLE).

Si bien el cuerpo humano se alza como protagonista indiscutible en lo que al moldeado al natural se refiere, en el siglo XIX se observan otras prácticas, centradas esta vez en los animales o en las plantas. En el complejo proceso de gestación del Museo Americano de Historia de Nueva York se llevaron a cabo numerosas expediciones a África en busca de ejemplares que después pudieran exhibirse en los dioramas del museo. En estas cacerías se recopilaban todo tipo de datos, fotografías, registros audiovisuales, bocetos y, también, máscaras mortuorias de los espe-

23 M. LEMIRE, "Fortunes et infortunes de l'anatomie et des préparations anatomiques, naturelles et artificielles", en *L'âme au corps: arts et sciences 1793-1993*, Gallimard / Electra, París, 1993, p. 74.

címenes perseguidos. El gorila fue sin duda uno de los mamíferos más ansiados por estos cazadores y el relato de Donna Haraway a propósito de los intentos de Carl Akeley –taxidermista y creador del Salón Africano del museo neoyorkino– por obtener un ejemplar, da buena cuenta del ambiente que rodeaba estas expediciones. Su fuerza, su tamaño y su extraño y perturbador parecido con los humanos hacía que estos safaris, fuertemente trufados por un contexto de enaltecimiento de la masculinidad blanca que buscaba construir una historia interesada de la naturaleza, se concibieran como algo más que una mera recolección científica de ejemplares para un museo. La fotografía de Akeley sosteniendo la máscara mortuoria del gorila que el mismo abatió ejemplifica de manera simbólica esta voluntad de dominación que subraya Haraway (fig. 2.46)²⁴.



FIG. 2.46 CARL AKELEY RETRATADO JUNTO A LA MÁSCARA MORTUORIA DEL PRIMER GORILA QUE ABATIÓ. PUBLICADO EN *LIONS, GORILLAS, AND THEIR NEIGHBORS*, NUEVA YORK, DODD AND MEAD, 1922.

En un contexto muy diferente al de los safaris de Akeley encontramos otros ejemplos de moldeado de animales. En el siglo XIX se observa una inclinación por los recuerdos y el fetichismo afectivo que lleva a que se realicen moldeados incluso de las propias mascotas fallecidas. La misma voluntad de conservar la presencia de un ser querido ausente, que podemos apreciar en las máscaras mortuorias,

24 D. HARAWAY, *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el Jardín del Edén*, Sans Soleil Ediciones, Barcelona, 2015, pp. 52-53.

se traslada a otras esferas personales con ejemplos insólitos. El escultor francés Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume realizó hacia 1840 el moldeado de un pequeño cachorro recostado sobre un marco circular²⁵. Desconocemos el uso particular que se hizo de este extraño objeto, pero creemos que resulta muy significativo de una época intensamente familiarizada tanto con el proceso de moldeado como con la creación de recuerdos por medio de esta técnica, de entre los cuales las máscaras mortuorias serán sus representantes más evidentes. Aparte de estos usos del moldeado con fines afectivos, el propio Geoffroy-Dechaume fue famoso por la creación de moldes de hojas y otros elementos vegetales de la naturaleza, además de lagartos, ranas y demás animales cuyas texturas llamaron la atención del singular artista (fig 2.47).



FIG. 2.47 ADOLPHE-VICTOR GEOFFROY-DECHAUME, CABEZA DE LOBO, CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE, MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS, SIN FECHA.

Volviendo al debate sobre la utilización del moldeado en el siglo XIX, las posturas, *a priori*, parecían estar claras a juzgar por los comentarios de Balzac –de ecos pigmaliónicos– en su obra *Le Chef-d'œuvre inconnu*, publicada originalmente en agosto de 1831 en la revista *l'Artiste* con el título *Maître Frenhofer*: “la misión del arte no es copiar la naturaleza, sino expresarla (...) de lo contrario, un escultor dejaría toda su obra por moldear una mujer”. En principio, el moldeado podía aceptarse siempre

25 É. Papet, *À fleur de peau. Le moulage sur nature au XIXe siècle*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, París, 2001, p. 25.

y cuando se utilizara como referencia o guía en ausencia del modelo natural, pero partir del vaciado para elaborar una figura atentaba contra la idea del artista creador. Sin embargo, los artistas no podían escapar tan fácilmente de la fascinación que le generaba la perfecta réplica de los rasgos, las huellas del rostro o la textura de la piel que lograban las técnicas por contacto. Tomando las referencias literarias como pistas para indagar acerca de la veracidad de estos prejuicios hacia el moldeado, encontramos en la obra *Manette Salomon* de Édmond y Jules de Goncourt, publicada en 1867, una interesante descripción del taller del pintor Coriolis que marca un inesperado contrapunto: “dos moldes de mujer a tamaño natural, los dos moldes admirables del cuerpo de Julie Geoffroy (...). Esa fue la vida, esa fue la presencia real de la carne en aquellas impresiones”²⁶.

Las posturas de Balzac y de los hermanos Goncourt ejemplifican muy bien las tensiones que recorrieron el siglo XIX a propósito del uso del moldeado natural en el terreno artístico. Como tendremos ocasión de comprobar en los puntos siguientes, las máscaras mortuorias se emplearon de manera muy habitual como modelo para la realización de bustos y esculturas, pero también se obtuvieron innumerables ejemplares en vida con estos mismos fines, como lo demuestra la nutrida colección de Geoffroy-Dechaume, en la que además de rostros y cuerpos hay también extremidades²⁷. Resulta después más difícil saber cómo se empleaban exactamente estas obras y cuál era el grado de relación que tenían con la obra final. Esto se hace particularmente esquivo si nos referimos a las esculturas en bronce, cuyo modelo sería de cera, yeso o barro en función de la técnica, lo cual permitiría un uso directo del molde tomado al natural. Para animar un poco más el debate y ahondar en las paradojas que despierta, nos encontramos que incluso a los propios escultores les realizaban bustos conmemorativos obtenidos de su máscara mortuoria. El ejemplo del escultor suizo James Pradier (1852), realizado por un artista anónimo y conservado en el Museo de Bellas Artes de Valenciennes, es paradigmático en tanto que nos muestra el rostro y la mano izquierda del escultor plasmados directamente del molde. Esta anécdota es particularmente curiosa teniendo en cuenta que Pradier fue miembro de la Academia de Bellas Artes francesa y profesor de la École des Beaux-Arts, centros especialmente hostiles con ciertos usos de los vaciados.

Esta polémica fue muy encendida en Francia, donde los teóricos del arte discutieron ampliamente argumentando casi siempre en favor de una escultura en la que brilla-

26 Las citas de Balzac y de los hermanos Goncourt han sido tomadas de: *Ibid.*, p. 16.

27 Para una magnífica revisión de la obra de Geoffroy-Dechaume, desde un punto de vista personal pero sumamente elocuente, véase: G. DIDI-HUBERMAN, *Falenas*, cit., pp. 238-253.

ra la pericia y el genio del artista por encima de los atajos que ofrecía el moldeado del natural. Pero los moldes se empleaban de manera habitual y la frontera entre su uso directo –retocado y disimulado posteriormente para crear la obra final– o indirecto –como modelo a partir del cual esculpir una obra independiente– quedaba poco definida²⁸. Un primer escándalo sobre el uso del moldeado del natural saltó en el Salón de 1847 con la obra *Femme piquée par un serpent* del escultor Jena-Baptiste Clésinger. Para la obra, esculpida en mármol, éste empleó el modelo tomado del natural de Apollonie Sabatier, conocida cortesana que fue además musa de los artistas más famosos de la época. El crítico Gustave Planche dijo que el empleo de estas técnicas era “a la escultura lo que el daguerrotipo es a la pintura”, acusación que, como vemos, entronca con otra clásica disputa que tuvo como protagonistas, esta vez, a la pintura y a la naciente fotografía.

Pero el caso más sonado vendría unos años después, concretamente en el Salón de 1877. Auguste Rodin presentó allí la obra *L'Âge d'airain (La edad de bronce)*, un desnudo masculino que inició en Bruselas en 1875 coincidiendo con un viaje a Italia que influyó enormemente en el artista. La pieza muestra al joven soldado de veintidós años Auguste Neyt con un detallismo y proporciones excepcionales, lo cual levantó las primeras sospechas sobre su factura. En enero de 1877 Rodin presentó el yeso en el Círculo artístico y literario de Bruselas con el título de *Le Vaincu* y en una crítica aparecida en el *L'Etoile belge* se denunciaba que la obra realmente era un vaciado del natural retocado posteriormente. Cuando, en ese mismo año, presentó la obra en el Salón parisino, ya bajo el título de *L'Âge d'airain*, las sospechas se acrecentaron y el escultor francés tuvo que ofrecer pruebas de todo tipo (como las fotografías en las que se veía que el modelo tenía una lanza para sostener el brazo, lo cual demostraría que posó para su realización) para intentar demostrar que las acusaciones eran infundadas. También se pidió que artistas y escultores amigos de Rodin certificaran que el procedimiento no era fraudulento y, por ejemplo, Gustave Biot declaró lo siguiente: “encuentro extraño que en París, un certificado como el que me piden, sea necesario, sin embargo, me complace y es todo un deber entregárselo”. Otros muchos escultores y críticos, concedores cercanos de la obra de Rodin, salieron también en su defensa y, tras muchos litigios, Edmond Turquet, subsecretario de estado de Bellas Artes, terminó por aceptar los argumentos y encargó la fundición en bronce, lo que disparó su fama internacional²⁹. Más

28 É. Papet, *À fleur de peau. Le moulage sur nature au XIXe siècle*, cit., p. 34.

29 Sobre esta polémica, véase el catálogo de la exposición celebrada en 1997 con el título “Vers l'Âge d'airain, Rodin en Belgique” publicado por Édition Musée Rodin. También contiene información interesante la ficha del Musée d'Orsay donde se encuentra un ejemplar de bronce: <http://>

tarde Rodin afirmaría que, para él, “un vaciado del natural es la copia más exacta posible que se pueda conseguir, pero carece de vida”³⁰, algo que siempre intentó infundir en su obra el escultor francés.



FIG. 2.48 MARIANO FORTUNY, NATURALEZA MUERTA, 1940, PALAZZO FORTUNY, VENEZIA.

Nunca sabremos si realmente Rodin empleó unos moldes tomados del natural o no, pero, en todo caso, este debate no tendría por qué dilucidar su maestría en la escultura, algo sobradamente demostrado cuando se mira su obra en conjunto. Lo que sorprende es la insistencia de la historiografía (francesa) contemporánea en subrayar lo injustas que fueron estas “infundadas acusaciones”. El moldeado al natural ha hecho que la escultura, en los momentos históricos en los que ha interesado el realismo, se desarrollase hasta adquirir sus más altas cotas de perfección formal. Mariano Fortuny, tan interesado en su obra por captar la realidad de las cosas para después transformarlas en rotundas pinturas realistas, pintó en una tabla un taller a modo de naturaleza muerta de cuya pared colgaban

máscaras mortuorias y vaciados (fig. 2.48). Pretender esconder esta realidad —o intentar reducirla a un simple debate que separa a los artistas de los artesanos— supone negar una realidad incontestable que, lejos de mostrar las vergüenzas a las que se han querido asociar estas técnicas, nos revela información fundamental para comprender el arte de una época y, sobre todo, el poder de la semejanza por contacto (fig. 2.49).

[www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=3&tx_commentaire_pi1\[showUid\]=8810&no_cache](http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=3&tx_commentaire_pi1[showUid]=8810&no_cache). Por último, éste y otros muchos escándalos de la época relacionados con los moldeados al natural son comentados en el catálogo de la exposición “À fleur de peau” citado anteriormente. En concreto, puede verse: *Ibid.*, pp. 34-38.

30 J. CLADEL, *Auguste Rodin pris sur la vie*, Editions de la Plume, París, 1903, p. 39.



FIG. 2.49 AUGUSTE RODIN, ESTUDIO PARA EL MONUMENTO A BALZAC (VACIADO DE UN ALBORNOZ), 1897, MUSÉE RODIN, PARÍS.

2.6.3- La máscara mortuoria como objeto autónomo. Debates teóricos e historiográficos

Como ya se ha señalado, a finales del XVIII las máscaras mortuorias parecen presentar una suerte de independencia del uso práctico que les había caracterizado hasta el momento para convertirse en uno de los elementos distintivos de la centuria siguiente. Estas piezas comenzarán a coleccionarse, los artistas las atesorarán con fervor en sus estudios y la literatura las ubicará en un lugar de privilegio desconocido hasta la fecha. Como vemos, una vez más el poder de la presencia de las imágenes hace que éstas desborden las limitaciones conceptuales de la mera semejanza o copia del natural.

Tanto Ernst Benkard como Belting –quien sigue en esto al primero– sitúan el funeral de Gotthold Ephraim Lessing como uno de los puntos de inflexión clave de este proceso³¹. En 1781 murió el escritor alemán recibiendo un entierro especial, inusual en

31 E. BENKARD, *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*, Sans Soleil Ediciones, Barcelona, 2013, p. 68. Hans Belting sigue también esta misma idea en: H. BELTING, *Facce. Una storia del volto*, Carocci editore, Roma, 2014, p. 101. En todo caso, si bien está extendida la idea de que la máscara mortuoria de Lessing marca el rumbo hacia una consideración autónoma de estas piezas, existía en el marco del Ducado de Sajonia-Weimar un caldo de cultivo

aquella época. Sin embargo, no fueron los fastuosos ceremoniales fúnebres, el carruaje tirado por cuatro caballos con el que fue conducido al cementerio, o el magnífico féretro en el que fue expuesto su cadáver lo que más ha de llamarnos la atención; mientras su cadáver era velado con todos los honores, sus amigos, quienes realmente le apreciaron en vida, decidieron extraer de su rostro sereno una máscara mortuoria que les permitiera retener un último resto material de quien estaba ya condenado a la implacable putrefacción de la muerte. Este hecho, relatado por Ernst Benkard con tintes que se debaten entre lo legendario y la realidad histórica, nos señala un momento de cambio en el uso de las máscaras mortuorias introduciendo el factor de lo afectivo y de la necesidad de recuerdos materiales para sus allegados. Pero, además del caso singular de Lessing, que simboliza un nuevo rumbo en la sociedad, determinados ejemplares como las máscaras de Dante, Napoléon o Géricault serán copiados en masa para cubrir las demandas de una generación ávida por conocer los pormenores de sus admiradas celebridades³². Se convertirán así en objetos fetichizados cuya muestra, quizá la más recordada y conocida, es la *Inconnue de la Seine* que Louis Aragon definió como “jeune morte belle éternellement”³³.

En la segunda mitad del siglo XIX, tal vez hacia 1860, apareció en las aguas del Sena una joven ahogada por causas que nunca se llegaron a saber con exactitud. Una vez trasladado el cuerpo sin vida a la morgue parisina, se iniciaron los procedimientos habituales para identificar a la joven e intentar averiguar el motivo de la muerte, pero los esfuerzos fueron en vano. En el París de aquél momento la morgue se ubicaba a escasos metros de Notre-Dame, y allí acudían de manera entusiasta curiosos de toda condición para contemplar los cadáveres anónimos que periódicamente se exponían con el propósito de identificarlos. La mayoría de ellos correspondían a mujeres que se habían suicidado arrojándose al Sena, de ahí que Gaston Bachelard analizara de manera poética esta macabra circunstancia: “*L’image synthétique de l’eau, de la femme et de la mort ne peut pas se dispenser un mot des eaux, un seul, suffit pour désigner l’image profonde d’Ophelie*”³⁴.

En el marco de esta singular costumbre, el forense de la morgue quedó tan profundamente fascinado por la enigmática belleza de aquel rostro, que encargó a uno de

que merece la pena atender, con ejemplares como el de Federico Guillermo I de Prusia (muerto en 1750).

32 E. PAPET, *Masques, de Carpeaux à Picasso (cat. exp. celebrada en el Museo d’Orsay, París, del 21 de octubre de 2008 al 1 de febrero 2009)*, Hazan/Musée d’Orsay, Paris, 2008, p. 20.

33 L. ARAGON, *Aurélien*, Gallimard, París, 2000, p. 677.

34 G. BACHELARD, *L’Eau le Rêves*, Librairie José Corti, París, 1942, p. 143. Citado en: C. RAYNAUD, “Du cortège funèbre au portrait posthume: Fonctions et enjeux du masque mortuaire à la fin du Moyen Âge”, en *Le Dernier Portrait*, RMN, París, 2002, p. 175.

los trabajadores la realización de un molde facial antes de que la imparable putrefacción comenzara a desfigurarla. Pronto la historia se hizo muy famosa y muchos artistas e intelectuales del París de principios del siglo XX querían tener una copia de la máscara mortuoria³⁵. Fue tan temprana su fortuna que Charles Bargue y Jean-Léon Gérôme incluyeron la efigie de la “desconocida” en su curso de dibujo (*Cours de dessin*) de 1867³⁶. Grandes creadores como Camus, Rilke, Nabokov, Pauli, Aragon, Man Ray, Blanchot y otros muchos se vieron intensamente influenciados en sus obras por la máscara de la *Inconnue*³⁷.



FIG. 2.50 MAN RAY, L'INCONNUE DE LA SEINE, FOTOGRAFÍA PARA EL LIBRO *ŒUVRES ROMANESQUES CROISÉES* DE ARAGON Y TRIOLET, 1966 (TOMO II).

De todos ellos fue tal vez Rilke quien ejerció un mayor (y temprano) influjo en la valoración de la máscara gracias a su descubrimiento en 1902 en una tienda parisina, tal y como lo cuenta en la novela *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*: “El mouleur [moldeador] de enfrente de la boutique por la cual paso todos los días ha colgado dos máscaras ante su puerta. El rostro de la joven ahogada que se moldeó en la morgue, porque era bello y porque sonreía, porque sonreía de una manera tramposa, como si supiera”³⁸. Pero alcanzará una de las expresiones estéticas más logradas con la obra *Aurélien* de Aragon. En la edición publicada a principios de los años sesenta, que reúne su obra junto con la de Elsa Triolet, bajo el título de *Euvres*

35 Una interesante relación de intelectuales fascinados con el rostro de la *inconnue* puede consultarse en: C. RAYNAUD, “Du cortège funèbre au portrait posthume: Fonctions et enjeux du masque mortuaire à la fin du Moyen Âge”, cit.

36 Edouard E. PAPET, *Masques, de Carpeaux à Picasso (cat. exp. celebrada en el Museo d'Orsay, París, del 21 de octubre de 2008 al 1 de febrero 2009)*, cit., p. 20.

37 Para un acercamiento general a la máscara de la *inconnue*, véase: Anja Zeidler. *Influence and authenticity of l'Inconnue de la Seine*. En: <http://www.williamgaddis.org/recognitions/inconnue/index.shtml> (consultado el 5 de junio de 2012). Alcanzó tanta popularidad que hasta llegó a ser el rostro del primer maniquí de rescate creado por Peter Safar y Asmund Laerdal en 1958 (conocido como *rescue Anne*). Recientemente se ha publicado una extensa monografía sobre la fortuna cultural de la desconocida del Sena: A.-G. SALIOT, *The Drowned Muse: Casting the Unknown Woman of the Seine Across the Tides of Modernity*, Oxford University Press, Oxford, 2015.

38 Publicado originalmente en: Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910). Citado en: C. RAYNAUD, “Du cortège funèbre au portrait posthume: Fonctions et enjeux du masque mortuaire à la fin du Moyen Âge”, cit., p. 175.

romanesques croisées, Aragon encargó a Man Ray la elaboración de una serie fotográfica de la *inconnue* que ilustrara la obra *Aurélien*. Lo explicaba el escritor del siguiente modo: “J’ai demandé à Man Ray, qui n’est pas qu’un photographe, de faire servir la photographie à des compositions qui toutes jouent du visage supposé de la femme qu’Aurélien aime, Bérénice... Man Ray a donné quinze interprétations de cette femme de plâtre, allant jusqu’à lui ouvrir les yeux, et pire, et mieux, à la faire vieillir de 20 ans”³⁹ (fig. 2.50).

Como señala Didi-Huberman, quizá la paradoja de esta máscara resida en el hecho de que cuanto más se ha reproducido, más se han ido perdiendo sus rasgos, quedando finalmente un rostro suavizado que carece ya de su magnética fisonomía originaria⁴⁰. Maurice Blanchot, en la obra *L’Arrêt de mort*, construye un complejo y macabro relato en el que la muerte se alza como la protagonista, a pesar de ser presentada como una palabra que el propio narrador elude —“a estas palabras me he resistido durante nueve años”⁴¹—. Blanchot siempre estuvo fascinado por la muerte y es mediante la escritura, mediante el espacio que ella configura, como logra aproximarse o encarar su esquiva y aterradora naturaleza; aunque también comprende que “es posible que todas estas palabras sean un telón detrás del cual la función se estará representando siempre”⁴². El escritor francés explicó que había escrito *La sentencia de muerte* bajo la atenta “mirada” de la *inconnue* que tenía colgada en uno de los muros de su casa de Èze⁴³, y ello explica el tono que emplea cuando describe la muerte de J.:

Antes de morir, parece que los seres hermosos vuelven a ser, por un instante, jóvenes y hermosos: la enfermedad, los sufrimientos casi inconcebibles, una guerra sin cuartel por respirar, por no respirar demasiado, por detener los accesos de tos que, en cada ataque, estaban a punto de asfixiarla, toda esta violencia desordenada y aparatosa que debería afearla, era impotente contra aquella expresión de una hermosura perfecta y juvenil, aunque bastante dura, que iluminaba su rostro⁴⁴.

Aun siendo la máscara de esta joven anónima una de las más célebres y más ampliamente reproducidas, la variedad de personas y tipologías que muestra la producción del XIX la relega prácticamente a la categoría de anécdota. Contamos con máscaras mortuorias de las personalidades más conocidas de la época: escritores,

39 Citado en: *Ibid.*, p. 185.

40 G. DIDI-HUBERMAN, “De ressemblance en ressemblance”, en *Maurice Blanchot, récits critiques*, Farrago, Tours, 2003, p. 156.

41 M. BLANCHOT, *La sentencia de muerte*, Pre-Textos, Valencia, 2002, p. 8.

42 *Ibid.*, p. 35.

43 Citado en: G. DIDI-HUBERMAN, “De ressemblance en ressemblance”, cit., p. 157.

44 M. BLANCHOT, *La sentencia de muerte*, cit., p. 19.

pintores, políticos, reyes, filósofos... la nómina es inabarcable y aunque hoy en día descansen en su mayor parte apiladas en los sótanos de los museos –cuando no son exhibidas como meros objetos morbosos o anacrónicos, en la acepción más negativa del término– son muchos los ejemplos que pueden consultarse gracias a la digitalización de importantes colecciones y archivos.

Aunque no sea uno de los objetivos principales de esta investigación, podemos apuntar algunas ideas básicas sobre cuáles son las tipologías más comunes de las máscaras creadas en este período. Por un lado, y conectando con parte de lo visto hasta ahora, están las máscaras que simplemente se emplearon como herramienta útil para los artistas que debían realizar alguna obra conmemorativa tras la muerte de la persona efigiada. Por otra parte, surge a finales del XVIII la máscara como pieza autónoma que se convertirá en preciado objeto de coleccionistas o seguidores del difunto que en cada caso correspondiera. Dentro de esta línea se verán máscaras mortuorias simples, sin aditamento decorativo o añadido alguno, pero también se incorporarán piezas más elaboradas con soportes, coronas de laurel, almohadas que simulan el lecho mortuario, etc. En función del objetivo o destino que tuviera cada pieza podrá aparecer firmada por su ejecutor o *formatore*, acompañada de una placa o incisión que identificase al personaje o enmarcada en un soporte *ad hoc*. Por tanto vemos cómo adquieren una dimensión desconocida hasta la fecha convirtiéndose en obras de gran riqueza cultural. A lo largo de las siguientes páginas abordaremos de manera pormenorizada las tipologías aquí presentadas, pero antes conviene apuntar algunas cuestiones previas más para intentar dibujar mejor nuestro terreno de acción.

*

Las máscaras mortuorias han sido piezas muy difíciles de abordar (además de olvidadas) por parte de los historiadores del arte o los teóricos de la imagen. A menudo han sido utilizadas de manera sesgada para explicar o argumentar acerca de aquellos aspectos que en cada momento se precisara puntualizar pero, como ya hemos dicho, no se ha desarrollado un estudio sistemático de las mismas que las considerara de manera autónoma. Los estudios de Marcia Pointon, aun siendo rigurosos y bien documentados, adolecen también de ese mismo recelo a trabajarlas fuera de los condicionamientos estético-artísticos –aunque ella misma señale en algún momento que debemos ir más allá de su uso práctico y comprender cómo pueden estos artefactos tener tal carga semántica⁴⁵–. Si no se relacionan con artistas que

45 M. POINTON, "Casts, Imprints, and the Deathliness of Things: Artifacts at the Edge", *The Art*

las emplearon para sus conocidas obras o si en sus rasgos no identificamos a un famoso creador decimonónico, pareciera que carecen por completo de interés.

Por otra parte, es importante señalar que en muchos casos estas obras eran totalmente anónimas. Pointon recuerda cómo, mientras los fotógrafos reclamaron desde los inicios de la técnica fotográfica el estatus de artista, los *formatori* –palabra de origen italiano que, veladamente, parece conceder cierto estatus al creador de máscaras– quedaron en la mayoría de ocasiones en el absoluto olvido. La creciente demanda de máscaras mortuorias, frecuentemente vinculada a la naciente frenología, hizo que la producción subiera de forma espectacular. Es evidente que, siendo muchas veces una práctica que nada tiene que ver con lo artístico, los ejecutores de las máscaras no tuvieron la necesidad de firmar aquello que no era más que su trabajo rutinario. Pero que esto fuera así no le suma ni le resta interés y ahondar más en este debate no parece aportar nada relevante –veremos más adelante algunas excepciones significativas en los casos en los que quien obtenía la máscara era el propio artista o alguno de sus ayudantes–.

En general, los *formatori* no dejaron demasiados escritos sobre su práctica y es poco lo que conocemos de su trabajo. En apartados anteriores vimos cómo Cennino Cennini, en su famoso tratado titulado *El libro del arte*, escrito a finales del XIV, explicaba los pormenores del proceso de obtención de máscaras (generalmente en vida) para después emplearlas como modelos tanto por parte de escultores como pintores. A mediados del siglo XIX aparece un completísimo manual a cargo de M. Lebrun y M. –D. Magnier publicado por primera vez en 1843 y reeditado y ampliado en 1850 con el título *Nouveau manuel complet du mouleur*. Sus doscientas sesenta y cinco páginas llenas de información muy variada convierten a este tratado en la referencia fundamental para comprender el amplio abanico de técnicas empleadas en el siglo XIX para moldear todo tipo de objetos y personas. El propio editor subrayaba en la nota a la edición que este manual estaba enfocado para muchos tipos de lectores interesados en el modelado, ya que este arte “va más allá de la eterna reproducción de las estatuas antiguas”⁴⁶.

Bulletin, vol. 96, 2, 2014, p. 171.

46 El manual apareció dentro de la colección de *Manuels Roret*. Reproducimos a continuación el título completo (correspondiente a la edición de 1850) ya que en él se resume perfectamente el espíritu y propósito de la obra: *Nouveau manuel complet du mouleur ou L'art de mouler en plâtre, carton, carton-pierre, carton-cuir, cire, plomb, argile, bois, écaille, corne, etc., etc.; contenant Tout ce qui est relatif au molulage sur la nature morte et vivante, au molage de l'argile, du ciment romain, de la chaux hydraulique, des ciments composés, des matières plastiques nouvellement inventées; comprenant en outre un grand nombre de recettes et de compositions utiles au mouleur, ainsi que l'exposé de ce que les chimistes ont récemment découvert sur la nature, le choix et la préparation des matières premières, sur les couleurs qu'il est possible de*

En el libro *Das ewige Antlitz* de Ernst Benkard (1929) también se incluye una interesante nota del escultor Georg Kolbe (1877-1947) en la que explica, a partir de su experiencia, cómo se realiza una máscara mortuoria. Veamos algunos de los puntos más importantes de su texto:

Primero pongo la cabeza baja en la línea de equilibrio exacto a fin de evitar la compresión y el desplazamiento de los músculos relajados y de la piel. Los párpados y los labios están cerrados suavemente, la barbilla se apoya, y así sucesivamente. Todo esto lo podría hacer una enfermera, pero sin sentir la verdadera expresión, la individualidad, y sin la perseverancia. El cabello se peina suavemente y a menudo se dispone de forma desacostumbrada. Las manos que tal vez nunca se plegaron en vida se colocan a través del cuerpo en actitud de oración, sin tener en cuenta la personalidad. Cuánto puede ser fingido con los muertos, y cómo se puede distorsionar. Especialmente los rasgos son muy sensibles [...].

Las partes del rostro en las que crece el pelo se pintan encima con una solución delgada de arcilla para modelar o con aceite para que el yeso no se adhiera cuando se vierte sobre la cara. La propia piel contiene suficiente grasa y no necesita ninguna preparación. El contorno de la máscara, las partes del cuello, detrás de las orejas y así sucesivamente, se rodean con un fino papel húmedo. Por desgracia, casi nunca hay tiempo suficiente para moldear toda la cabeza por delante y por detrás [...]. Se vierte sobre la cara un gran bol de yeso de la consistencia de sopa de unos pocos milímetros de espesor; a continuación, se inserta un hilo sobre el centro de la frente, el puente de la nariz, la boca y la barbilla. Un segundo bol de yeso más sólido se extiende sobre la primera capa como pulpa (esto es para proporcionar una cubierta exterior firme) y, antes de que fragüe, se extrae el hilo para dividir el todo en dos mitades. Tan pronto como la capa exterior se ha endurecido, se parte en dos piezas el molde y se separa cuidadosamente de la cabeza; este es el paso más difícil [...]. Las dos mitades que han sido separadas se encajan inmediatamente y se fijan, posteriormente el negativo se limpia y se vuelve a rellenar con yeso⁴⁷.

También nos han llegado algunas elocuentes fotografías que muestran el proceso de elaboración de una máscara mortuoria. En una atípica fotografía de la colección de George Grantham Bain (hoy en la Library of Congress de Washington), quien fuera uno de los pioneros en el uso de fotografías del extranjero para ilustrar las noticias en los periódicos estadounidenses, se observa a dos personas en su taller realizando la máscara mortuoria de un individuo fallecido (fig. 2.51). Aunque no está fechada, se piensa que debió realizarse la instantánea alrededor de 1908⁴⁸. Los *formatori* están preparando la masa de yeso y el cadáver tiene ya una solución sobre los ojos y una tela o papel alrededor de la cabeza, tal y como indicaba Kolbe

leur donner, sur les enduits hydrofuges, les mastics, les vernis, etc., etc. Par M. Lebrun. Nouvelle Édition revue et augmentée par M. -D. Magnier, ingénieur civil. Paris, a la librairie encyclopédique de roret, 1850.

47 E. BENKARD, *Undying faces. A collection of death masks with a note of Georg Kolbe*, Published by Leonard and Virginia Woolf at the Hogarth Press, London, 1929, pp. 43-45.

48 M. POINTON, "Casts, Imprints, and the Deathliness of Things", cit., p. 174.

en su texto. Sin duda se trata de una de las imágenes más interesantes que hoy día disponemos sobre el proceso de fabricación de estas piezas en el ámbito de un taller especializado –a juzgar por los ejemplares que se ven en la parte trasera–.



FIG. 2.51 ANÓNIMO, ELABORACIÓN DE UNA MÁSCARA MORTUORIA, 1908 (NUEVA YORK), GEORGE GRANTHAM BAIN COLLECTION, LIBRARY OF CONGRESS, WASHINGTON D. C.

Sin embargo, en otras ocasiones la máscara se extraía en la propia casa del difunto, hasta donde se desplazaban los creadores. En la siguiente fotografía, tomada por Erich Lessing en Austria el 24 de octubre de 1948, vemos a Willy Kauer con un ayudante realizando la máscara mortuoria del compositor austrohúngaro Franz Lehár (fig. 2.52). Kauer (1898-1976) fue un conocido maquillador vienés especializado en la creación de máscaras de documentación para los estudios anatómicos o la medicina forense, aunque también se dedicó a la elaboración de máscaras para el teatro y, como vemos en esta ocasión, máscaras mortuorias⁴⁹. La obtención del molde en el lecho de muerte parece ser una de las prácticas más habituales, aunque también

49 Más información en: <http://www.westlicht.com/en/collection/photographic-collection/franz-lehar-on-his-deathbed/>

algunas morgues tenían un servicio de creación de máscaras mortuorias pensado para cuando éstas no podían haber sido tomadas de otro modo –como ocurrió por ejemplo con la máscara de Gaudí que, tras su muerte atropellado por un tranvía, se extrajo una vez se encontraba el cadáver en la morgue–.



FIG. 2.52 ERICH LESSING, WILLY KAUER ELABORACIÓN LA MÁSCARA MORTUORIA DE FRANZ LEHÁR, 1948, WESTLICHT, VIENA.

Pero, sin duda, uno de los casos más singulares y mejor documentados corresponde al trabajo del escultor Ulric Stonewall Jackson Dunbar (1862 - 1927). Éste fue un conocido escultor especializado en la creación de bustos conmemorativos y se le considera uno de los mayores creadores de máscaras mortuorias de su tiempo. Nació en London, Ontario (Canadá) en 1862 y estudió en Toronto en el taller de su hermano F. A. T. Dunbar, quien aprendió escultura con el florentino Bontoni⁵⁰. Su extensa obra fue llevada a cabo en Estados Unidos y perfila un contexto de naturalización del uso y recepción de máscaras al que merece la pena dedicarle mayor atención⁵¹. Sus creaciones aparecían en los periódicos locales e incluso llegaron a realizarle entrevistas en tanto que célebre creador de máscaras mortuorias. Entre

50 Se puede consultar más información sobre Dunbar en: "Making Death Masks": Some Interesting Facts About the Sculptor's Art. *The Washington Post*, 6 de enero de 1895, p. 14.

51 Buena parte del material sobre la obra de Dunbar se encuentra en *The Lincoln Highway National Museum & Archives*, accesible en: <http://www.lincoln-highway-museum.org/USJD/105-US-JD-Index.html>

1885 y 1927 se han podido contabilizar y localizar sesenta y siete máscaras y sesenta y cinco referencias en periódicos de la época como el *Washington Post*, el *Washington Times*, *Los Angeles Times* o el *New York Times*, lo cual nos indica la popularidad tanto del fenómeno como del artífice.

La primera de estas noticias, aparecida en el *Washington Critic* el 26 de marzo de 1888, da cuenta de la muerte del Presidente de la Corte Suprema Morrison Waite diciendo que se ha elaborado “una excelente máscara mortuoria y el moldeado de su mano derecha por el escultor W. S. J. Dunbar. El molde guarda una semejanza perfecta con el rostro del último Presidente de la Corte Suprema y está preparada para su muestra a finales de esta semana”⁵². Esta sencilla nota evidencia la total autonomía de la máscara mortuoria ya que, además de ser ella misma el objeto de la noticia, se explica que sería exhibida junto con el molde de la mano en la ciudad de Washington. Pero, en una noticia del *Pittsburgh Dispatch* del 8 de septiembre de 1889 se recoge cómo además de ese primer uso, la máscara de Waite fue empleada para la elaboración de un busto:

Descendiendo al estudio de Dunbar, el escultor, hace unos días, encontré al artista creando el busto del antiguo Presidente de la Corte Suprema Waite. Partiendo de su máscara mortuoria, creada por Dunbar la mañana después de la muerte del Presidente de la Corte Suprema, y de unas excelentes fotografías, el artista tenía casi acabado un imponente y realista busto. El artista desea que su obra sea tan exitosa que se solicite un busto de mármol para ser ubicado en uno de los nichos reservados para los miembros de la Corte Suprema fallecidos [...].

Tenemos aquí reunidos un uso práctico de la máscara y un uso autónomo de la misma que, lejos de ser una excepción, se podrían convertir en norma a juzgar por la cantidad de noticias similares que se encuentran en los periódicos de la época. Dunbar se convierte así en uno de los escultores y creadores de máscaras más famosos de Estados Unidos, hasta el punto de que el 6 de enero de 1895 el *Washington Post* le dedica una extensa noticia sobre su trabajo como escultor. Nos encontramos en una época en la que, como veremos más adelante, ciertos personajes como políticos, filósofos, poetas, etc. se convierten en celebridades cuya memoria debe ser honrada por medio de bustos y representaciones. Comenta el reportaje:

De todas las vanidades del hombre, quizá la mayor sea la de tener un retrato pintado o un busto de sí mismo. Hombres de estado, combatientes, patriotas, filósofos y poetas encuentran en la escultura el mejor medio para que prevalezca su fama. Hay algo fascinante sobre el estudio de un artista, especialmente en el caso de los escultores. Aparece un Walhalla de mármol; aquí la fama encuentra su última encarnación. Es la forma más perdurable de conservar para

52 “The Waite Death Mask”, *The Washington Critic*, 26 de marzo de 1888, nº 6123

la posteridad nuestro recuerdo. Al crear una máscara mortuoria, por ejemplo, la cara y el pelo se cubren con una masa creada para este trabajo y, después, se extiende una fina capa de yeso de París sobre el rostro y el pelo hasta donde se vaya a hacer la máscara, generalmente incluyendo las orejas [...]. Pero la máscara no se emplea para hacer el busto, como muchos creen de forma errónea, sino que se utiliza para hacer unas mediciones comparativas en aras de mantener los detalles característicos [...]. El talento de Mr. Dunbar como artista es incuestionable. Es un estudioso aplicado, un concienzudo e infatigable trabajador, entregado a su arte, y su éxito ha sido ampliamente reconocido. Tiene la habilidad de perpetuar la individualidad, las características y el parecido de sus sujetos y su trabajo está reconocido por su fidelidad al arte⁵³.

El comentario se extiende en largas indicaciones técnicas sobre la obtención de las máscaras que bien podrían rivalizar en minuciosidad con las palabras de Kolbe comentadas anteriormente.

Siguiendo con el caso de Dunbar, veamos dos casos más en los que se aprecia la importancia de la máscara como objeto autónomo, independientemente de que después se emplease para esculpir un busto conmemorativo. Cuando murió el contraalmirante Robley D. Evans (1846-1912), apodado "Fighting Bob", Dunbar realizó una máscara mortuoria apenas unos minutos después de su muerte, ocurrida el 3 de enero de 1912. En este caso, la máscara no se expondría, sino que quedaría en el seno de la familia. "[El molde] se realizará mañana en su casa de la avenida Indiana por el escultor y qué es lo que se hará con ella después se determinará posteriormente. Si se realizara alguna observación a su preservación, se destruirá en pedazos en presencia de los familiares. Bajo esa premisa, sólo a Dunbar, el escultor, se le permitió realizar la máscara"⁵⁴. Este caso introduce un elemento distorsionador con respecto a los ejemplos anteriores, ya que las reticencias de la familia invitan a pensar que también, debido a su naturaleza y a las condiciones en las que ésta era tomada, la máscara podía ser un objeto incómodo. Sin embargo, el cronista del suceso, fascinado con la creación y la maestría de Dunbar, cree ver el rostro de una persona dormida y no duda de que la familia finalmente se decantará por la conservación del molde:

La imagen es tan exacta como demandaría un estudio científico y años de experiencia. La estampa parece ser la de un hombre durmiendo. Parece no haber ninguna duda en las mentes tanto del escultor como de los pocos amigos del contraalmirante que la han podido ver, de que la familia insistirá en su conservación. Ni un solo aspecto de una persona muerta puede ser

53 "Making Death Masks': Some Interesting Facts About the Sculptor's Art". *The Washington Post*, 6 de enero de 1895, p. 14.

54 "Mask of Evans, completed today, is found perfect", *The Washington Times*, 21 de enero de 1912, p. 6.

rastreado en el molde. El molde sin duda podrá ser utilizado posteriormente tanto por el señor Dunbar como por otro escultor para elaborar una estatua del héroe naval⁵⁵.



FIG. 2.53 DUNBAR SOSTENIENDO LA MÁSCARA MORTUORIA DE ROBLEY D. EVANS, 1912, TOMADA DE *THE WASHINGTON TIMES*.

En la noticia una vez más se describe cómo era el proceso de obtención de la máscara, aunque esta vez más simplificado. Lo singular del caso es que, si bien nos cuenta el redactor que la familia no sabía muy bien qué hacer con la máscara y el molde de ésta, la noticia se acompañaba de una magnífica fotografía de Dunbar sosteniendo la máscara ya en positivo del difunto contraalmirante. Para darle mayor protagonismo a la pieza, la fotografía aparece con un sencillo montaje en el que se muestra de forma ampliada la máscara con un plano frontal (fig. 2. 53). Pero éste no será el único caso en el que el escultor aparezca junto a sus creaciones.

Una última serie de instantáneas nos muestra a Dunbar con la máscara mor-

tuoria del almirante de la Fuerza Naval Estadounidense George Dewey (1837 – 1917). Las fotografías fueron realizadas en enero de 1917 por el estudio *Harris & Ewing Inc.*, ubicado en Washington, propiedad de los fotógrafos George W. Harris y Martha Ewing (y custodiadas hoy en la Library of Congress de Washington). En la primera de ellas, Dunbar manipula con cuidado una de las partes del molde, mientras que sobre la mesa descansa la otra parte (fig. 2. 54). En la siguiente toma, el escultor sostiene orgulloso el positivo de yeso con el rostro del difunto almirante (fig. 2. 54). Esta última instantánea sería recogida en diversas publicaciones donde, una vez más, Dunbar se encumbra como uno de los creadores de máscaras más importantes. En el *Chicago Day Book* del 23 de enero de 1917 vemos esta fotografía con un epígrafe en el que se especifica que la máscara de Dewey “es la número cuadragésimo novena máscara de celebridades hecha por Dunbar, entre las cuales se encuentran la del presidente McKinley y el almirante Bob Evans”⁵⁶. Un epígrafe

55 Idem

56 “Makes death mask of admiral Dewey”, *Chicago Day Book*, 23 de enero de 1917, p. 25.



FIG. 2.54 DUNBAR TRABAJANDO EN LA MÁSCARA MORTUORIA DE GEORGE DEWEY, 1917, HARRIS & EWING COLLECTION, LIBRARY OF CONGRESS, WASHINGTON D. C.



FIG. 2.55 DUNBAR MOSTRANDO LA MÁSCARA MORTUORIA DE GEORGE DEWEY, 1917, HARRIS & EWING COLLECTION, LIBRARY OF CONGRESS, WASHINGTON D. C.

prácticamente igual acompaña a esta misma imagen –recortada con un singular marco– en la publicación del *The Ogden Standard* del 25 de enero de 1917⁵⁷. En este caso, en cambio, se especifica que la máscara se realizó para un organismo oficial: el Departamento de la Armada de los Estados Unidos.

Con este repaso a algunos de los ejemplares que realizó Dunbar vemos cómo las posibilidades de análisis de las máscaras mortuorias se multiplican hasta convertirse en unas piezas de muy difícil categorización –abundaremos en las próximas líneas en las posibilidades creativas expuestas hasta aquí de forma somera–. Pero esta creación masiva de máscaras de celebridades por un único individuo no fue algo exclusivo de Dunbar o de los Estados Unidos; el escultor ruso Serguéi Dmítriyevich Merkúrov (1881 – 1952) tiene documentadas la creación de unas trescientas máscaras mortuorias de los personajes más destacados de su tiempo: León Tolstoi, Lenin, Vladímir Mayakovski, Sergéi Eisenstein, Máximo Gorki, etc. En su lugar de nacimiento (la antigua Alexandropol, actual Gyumri, Armenia) se ubica el Museo Merkúrov, donde se exhiben cincuenta y nueve máscaras mortuorias de líderes soviéticos, entre las que destaca el ejemplar de la máscara de Lenin, obtenido directamente del vaciado original. A diferencia de la mayoría de obras vistas hasta el momento, muchas de las máscaras de Merkúrov son de la cabeza completa y se acompañan de un soporte trasero que suele escenificar parte del lecho mortuorio (figs. 2. 56 y 2.57).

⁵⁷ “Noted sculptor Makes Death Maks of Dewey for U. S. Navy Department”, *The Ogden Standard*, 25 de enero de 1917, p. 1.



FIG. 2.56 SERGUÉI DMÍTRIYEVICH MERKÚROV, MÁSCARA MORTUORIA DE SERGEI EISENSTEIN, 1948, MUSEO MERKÚROV, GYUMRI.



FIG. 2.57 SERGUÉI DMÍTRIYEVICH MERKÚROV, MÁSCARA MORTUORIA DE MÁXIMO GORKY, 1936, MUSEO MERKÚROV, GYUMRI.

2.6.4- Principales personalidades efigiadas: el camino hacia la autonomía definitiva

En los ejemplos analizados anteriormente hemos visto cómo las máscaras mortuorias comienzan a adquirir un nuevo estatus autónomo e independiente motivado, en buena medida, por la consideración diferenciada de los individuos representados. Las últimas décadas del siglo XVIII y, fundamentalmente, del siglo XIX traen consigo el auge de las personalidades que hoy llamaríamos celebridades gracias, entre otros factores, a la expansión de los medios de masas y a las posibilidades de conocimiento e información de sus vidas que éstos permiten, pero en cada país estas figuras tendrán una naturaleza muy diversa: los soviéticos mirarán a sus líderes políticos, escritores y artistas; los americanos a sus héroes nacionales, presidentes y militares; los alemanes por su parte a sus filósofos, músicos, escritores, etc. En todo este nuevo escenario las máscaras mortuorias dan testimonio de una sociedad que desea recordar a sus personajes ilustres conservando (coleccionando, atesorando...) una prueba material, casi orgánica, de su paso por el mundo. Pero, a su vez, las máscaras *post mortem* revelan la fragilidad y la fugacidad de la vida, son imágenes de *vánitas* nacidas al calor de un época

atravesada por el melancólico palpar del Romanticismo, los golpes de la guerra y la decadencia de los imperios de la Edad Moderna.

Por otra parte, los siglos XVIII y XIX son también los siglos de los estudios fisiognómicos del rostro humano. En la introducción de la versión en castellano del texto de Johann Caspar Lavater (1741-1801) *Arte de conocer los hombres por su fisonomía*, se dice que “la doctrina de los respetables Lavater y Gall no sólo ha sido cultivada en Francia por todos los talentos, sino que se ha vulgarizado de manera que no hay francés bien educado o algo instruido, que no sea fisionomista por reglas, y que no estudie de continuo el rostro de los demás”⁵⁸. Aunque en esta introducción se sitúa a Lavater y a Gall como los representantes de los estudios fisiognómicos, resulta conveniente establecer algunos matices. El teólogo y filósofo Lavater, con la publicación de sus *Physiognomische Fragmente* (fragmentos fisiognómicos) en 1775, sienta las bases de la teoría y praxis del conocimiento humano por medio de su apariencia, retomando con ello una tradición que se remonta a la Antigüedad y que en el Renacimiento reverdecería de manera muy importante. Los estudios fisiognómicos perseguían conocer las características íntimas de las personas mediante la observación y el análisis detallado de su apariencia externa, generalmente centrado en el rostro humano, deduciendo ingeniosidades de todo tipo, como que “una boca bien cerrada, cuyos bordes de los labios no se ven, promete un espíritu aplicado, amigo del orden y de la limpieza”⁵⁹. Ya en 1715, Johann Heinrich Praetorius publicaba su *Breviarium physiognomicum* en la ciudad de Hamburgo, donde definía la fisiognomía como “una representación breve y clara de cómo reconocer los gestos faciales y determinar las inclinaciones de alguien”⁶⁰.

Por su parte, la frenología también tiene unas raíces previas, pero no será hasta principios del XIX cuando comience a discutirse de forma intensa. La publicación del médico Franz Joseph Gall *Schreiben über seinen bereits geendigten Prodomus über die Verrichtungen des Gehirns der Menschen und Tiere* (Escritos sobre sus ya concluidos pródromos sobre las operaciones del cerebro de los seres humanos y los animales) aparecida en 1789, fijará los conceptos básicos de la frenología –nombre que no será acuñado hasta 1815–⁶¹. En sus trabajos, Gall estudiará la

58 J. C. LAVATER, *Lavater de hombres, ó, Arte de conocer los hombres por su fisonomía: aumentado con un resumen de la vida de Lavater y del Dr. Gall*, Imprenta de Antonio Berdeguer, Barcelona, 1848.

59 “Lavater portátil” (de la edición citada), p. 29.

60 Citado en: C. POGLIANO, “Entre forme et fonction: une nouvelle science de l’homme”, en *L’âme au corps: arts et sciences 1793-1993*, Gallimard / Electra, París, 1993, p. 224.

61 Aunque se trate de un estudio de la fisonomía y la frenología aplicadas a un caso concreto (su presencia en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel), su autor resume muy bien las particulari-

relación existente entre las formas del cráneo y las capacidades psíquicas, delimitando veintisiete características que tendrán su reflejo en diferentes lugares del cerebro⁶². Johann Spurzheim, discípulo de Gall con quien mantendría una tensa relación, viajó en 1832 a Estados Unidos para difundir los conocimientos frenológicos desarrollados en el continente europeo. Fue recibido con admiración y entusiasmo y pronto la semilla de este conocimiento brotó dando forma a instituciones como la Boston Phrenological Society⁶³.



FIG. 2.58 TOPOGRAFÍA FRENOLÓGICA, SIGLO XIX, MUSÉE FLAUBERT ET D'HISTOIRE DE LA MÉDECINE, ROUEN.

En este contexto de análisis y devoción casi obsesiva por las características del rostro, podemos imaginar que las máscaras mortuorias de los grandes personajes del momento desempeñarían un papel fundamental. La posibilidad de disponer en íntima propiedad el positivo en cera obtenido directamente del rostro muerto de una insigne figura del panorama cultural, debía colmar las delicias de los fisiognomistas más entregados de la época. De igual modo, dentro del marco de las prácticas frenológicas, los vaciados faciales fueron muy importantes, ya que permitían el estudio del cráneo tanto de personas vivas distantes como de personas fallecidas (fig. 2.58); de hecho, son famosos los estudios de Gall sobre las máscaras mortuorias,

dades de ambas corrientes: D. v. ENGELHARDT, "Fisiognómica y frenología en la Fenomenología del espíritu de Hegel", en *Hegel: la odisea del espíritu*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010.

62 *Ibid.*, p. 120.

63 C. POGLIANO, "Entre forme et fonction: une nouvelle science de l'homme", cit., p. 262.

los bustos o los cráneos de figuras célebres como Dante o el Marqués de Sade. Como herencia de esta situación debemos ubicar el surgimiento de las primeras colecciones de vaciados faciales, aspecto que desarrollaremos más adelante. En todo ello hay un punto que emerge constantemente cuya explicación resulta difícil de esclarecer: ¿por qué se buscaban las máscaras obtenidas del cadáver y en raras ocasiones eran apreciadas o reclamadas las del personaje en vida? Precisamente el coleccionista Laurence Hutton recoge una cita de Lavater a este respecto: “los muertos, y las impresiones de los muertos, tomadas en yeso, no son menos dignos de observación [que los rostros en vida]. Los rasgos que se establecen son mucho más prominentes que en la vida y en el dormir. Lo que la vida hace fugitivo, la muerte lo detiene. Lo que era indefinible se define. Todo se reduce a su nivel apropiado, cada característica se encuentra en su verdadera proporción, a menos que una terrible enfermedad o accidente hayan precedido a la muerte.”⁶⁴

*

La conexión entre las máscaras mortuorias y el culto a las celebridades se aprecia de forma magnífica en el reportaje aparecido en el *Detroit Free Press* el 16 de junio de 1912. En él, a página completa, se realiza un repaso a las principales creaciones de Dunbar (como las máscaras del presidente McKinley, Clara Barton, Bob Evans, el senador Carter, etc.) acompañado de interesantes ilustraciones de algunas de las piezas más destacadas (fig. 2.59) y de unos sugerentes comentarios acerca de la fascinación que tenía el escultor por estas obras. Pero ya hemos comentado que los orígenes de esta nueva forma de relacionarse con las máscaras *post mortem* debemos ubicarlos, de manera más simbólica que histórica, en el funeral de Lessing.

El entierro del escritor alemán iniciaría esta nueva manera de relacionarse con las máscaras sobre la que venimos ahondando en este apartado. Unos años más tarde, la muerte de Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) marcará la consolidación de esta práctica reservada exclusivamente, al menos en los primeros años del siglo XIX, a las personalidades célebres que habían destacado o bien en lo artístico o bien en lo político. En 1812, el escultor Franz Klein le realizó al músico alemán una mascarilla con el propósito de ejecutar un busto, pero la multiplicación descontrolada de este vaciado hizo que su impronta apareciera por doquier decorando estancias privadas, auditorios, memoriales, etc., muchas veces confundida con su

⁶⁴ Hutton, Laurence. “Introduction”. En: *Portraits in plaster, from the collection of Laurence Hutton*. Nueva York, Harper & Brothers, 1894, p. XIV.



FIG. 2.59 PÁGINA DEL DETROIT FREE PRESS CON ALGUNAS CREACIONES DE DUNBAR, 1912.

máscara mortuoria (fig. 2.60). Sin embargo, sus rasgos, propios de una persona saludable y en plenitud de facultades, distan mucho de los que mostrará su máscara mortuoria, obtenida el 28 de marzo de 1827, dos días después de la muerte del compositor.

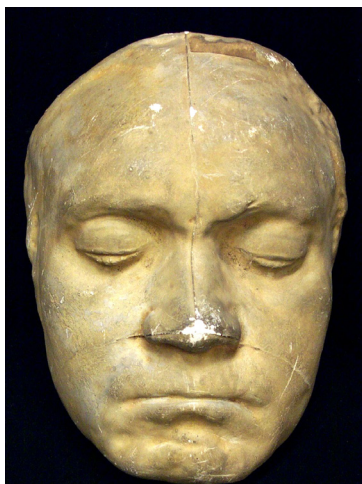


FIG. 2.60 MÁSCARA EN VIDA DE BEETHOVEN (1812), COPIA DE LA COLECCIÓN DE LAURENCE HUTTON, MANUSCRIPTS DIVISION, DEPARTMENT OF RARE BOOKS AND SPECIAL COLLECTIONS, PRINCETON UNIVERSITY LIBRARY.

Beethoven tuvo siempre una frágil salud y los últimos días de su vida transcurrieron en la cama, rodeado de sus seres queridos, atormentado por los dolores, y consciente de que su muerte estaba cada vez más cerca. El 24 de marzo recibió la extremaunción y la comunión, sabedor de que era muy poco el tiempo que le quedaba. Anselm Hüttenbrenner, músico austríaco y amigo de Beethoven, relataría tiempo después cómo transcurrieron las últimas horas del genio alemán en un marcado tono dramático, tan propio de su tiempo:

Durante los últimos momentos de vida de Beethoven, sólo estábamos en la cámara mortuoria la señora Van Beethoven y yo. Beethoven permaneció inconsciente, entre los estertores de la agonía, desde las tres de la tarde hasta las cinco; de repente, un relámpago, acompañado de un violento trueno,

iluminó la estancia (desde la ventana se podía ver la calle cubierta de nieve). Ante aquel fenómeno inesperado, que me impresionó, Beethoven abrió los ojos; alzó la mano derecha y, con el puño crispado y gesto fiero y amenazador, fijó su mirada en lo alto, como queriendo decir: “¡Os desafío, poderes adversos!, ¡Marchaos! ¡Dios está conmigo!”, o como si estuviera dispuesto a gritar, cual un jefe valeroso animando a sus tropas “¡Valor, soldados! ¡Confianza! ¡La victoria es nuestra!”.

Cuando dejó caer la mano, tenía los ojos entreabiertos. Yo le sostenía la cabeza con mi mano derecha, mientras la izquierda reposaba sobre su pecho. Ya no pude sentir el hálito de su respiración; el corazón había dejado de latir⁶⁵.



FIG. 2.61 MÁSCARA MORTUORIA DE BEETHOVEN (1827), COPIA A PARTIR DEL MOLDE DE MATTHIAS RANFTL Y JOSEF DANHAUSER, BEETHOVEN-HAUS, BONN.

Un día después de su muerte, cuando su cuerpo yacía en la morgue, el anatomista vienés Johann Wagner le practicó una autopsia al cadáver en la que se intervino de forma intensa en ciertas zonas del cráneo a fin de determinar las causas de la muerte. Su larga enfermedad, sumada a las intervenciones de Wagner, más o menos afortunadas, hicieron que el rostro de Beethoven se distorsionara, adquiriendo el semblante cadavérico –en palabras de Ferdinand Rausch, “más parecido a un esqueleto que a un hombre vivo”– que podemos ver en su máscara mortuoria (fig. 2.61). Ésta fue realizada finalmente el 28 de marzo, como lo demuestra la interesante carta enviada por Stephen von Breuning (amigo de Beethoven) a Schiller:

Mañana un tal Danhauser quiere extraer un vaciado del cuerpo; se realizará en cinco u ocho minutos. Escríbeme para dar tu consentimiento con un sí o no. Las máscaras de grandes

⁶⁵ Citado en: E. BUCHET, *Beethoven: leyenda y realidad*, Ediciones Rialp, Madrid, 1991, p. 351.

hombres se hacen de forma habitual y si nos negásemos quizá pudiera entenderse como una objeción a los derechos del público. (Viena, 27 de marzo de 1827)⁶⁶.

La última frase de las palabras de Breuning revela la importancia de estas obras y cómo su creación era prácticamente un “derecho” que tenía el público. Es decir, era tal la moda de crear máscaras –que después circularían entre sus admiradores– que impedir su realización resultaría extraño e incluso inapropiado. La ejecución de la misma corrió a cargo de Matthias Ranftl y Josef Danhauser (1805 – 1845), renombrado pintor austríaco que también realizó unos diseños de Beethoven en su lecho de muerte⁶⁷. Como recuerda Benkard, la máscara se entregó en 1870 a la biblioteca de la Bonn Universität en el marco de las celebraciones del centenario del nacimiento del músico y posteriormente se trasladaría a la Beethoven-Haus en Bonn, donde se encuentra hoy día. A título de curiosidad, y para comprobar que todavía en nuestra era digital estas piezas siguen generando interés, pueden adquirirse réplicas en yeso de ambas máscaras (la realizada en vida y la *post mortem*) en la tienda de la Beethoven-Haus ubicada en su lugar de nacimiento⁶⁸.

*

En el caso francés, los ejemplos de Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778), Jean-Paul Marat (1743 – 1793) y Napoleón Bonaparte (1769 – 1821) nos servirán para ver esa evolución de la máscara mortuoria desde el uso práctico hasta su total independencia. Cuando murió Rousseau, su alumno René-Louis de Girardin hizo llamar al famoso escultor Jean-Antoine Houdon, quien acudió rápidamente desde París hasta Ermenonville para obtener la máscara mortuoria del ilustrado francés antes de que se llevaran a cabo los funerales. Houdon escribió tiempo después cómo se produjo el encargo:

Recibí a medianoche una carta urgente de M. de Girardin, a sabiendas de mi admiración por este gran hombre, y su constante rechazo en vida a permitir que le fuera realizado un busto, algo que desde entonces he hecho y que se ha considerado de forma generalizada que se parece a él⁶⁹.

66 Citado en: E. BENKARD, *Undying Faces*, cit. p. 90.

67 E. HERAN, “Le dernier portrait ou la belle mort”, en *Le Dernier Portrait*, RMN, París, 2002, p. 36.

68 Puede ampliarse el elenco de personalidades germanas cuyas máscaras mortuorias aún se conservan en el catálogo de la exposición *Archiv der Gesichter* en el que se recogen doscientas catorce máscaras mortuorias, la mayoría de las cuales son de personajes alemanes: M. DAVIDIS; I. DESSOFF-HAHN, *Archiv der Gesichter: Toten- und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum: eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs und der Stiftung Museum Schloss Moyland in Verbindung mit dem Museum für Sepulkralkultur in Kassel*, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach am Neckar, 1999.

69 Citado en: A. L. POULET (ED.), *Jean-Antoine Houdon: Sculptor of the Enlightenment*, University

Debido a su trayectoria, que le reconocía como uno de los grandes escultores de la Ilustración, autor de los bustos de Diderot o Voltaire, Houdon parecía ser la opción más evidente y es así como lo consideró Girardin. La máscara se conserva hoy día en la Bibliothèque publique et universitaire de Génova y su factura llama la atención por el hecho de tener los ojos entreabiertos y por mostrar, todavía perceptibles, las heridas que se hizo Rousseau en la frente y en la nariz en una caída que sufrió momentos antes de su muerte (fig. 2. 62). Al parecer, Houdon sólo vio en una ocasión en vida al ilustrado, por lo que tuvo que inspirarse en otras fuentes visuales, así como en la máscara, para realizar su obra⁷⁰.

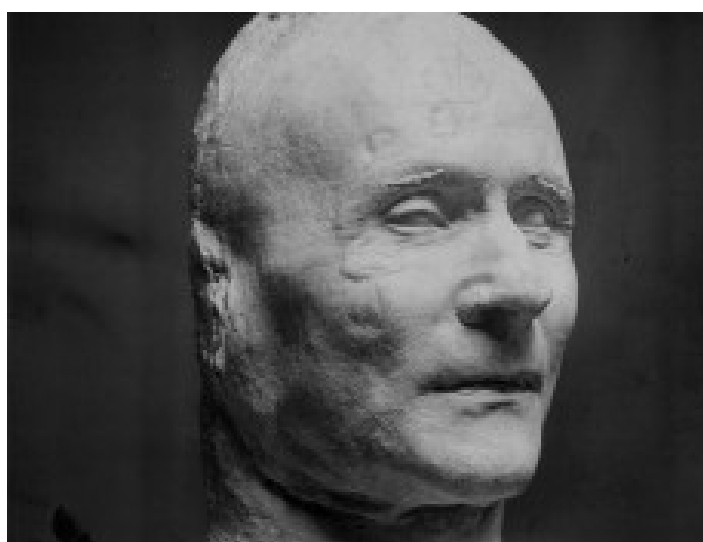


FIG. 2.62 JEAN-ANTOINE HOUDON, MÁSCARA MORTUORIA DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU, 1778, BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE ET UNIVERSITAIRE, GÉNOVA.

Si con la máscara de Rousseau vemos un ejemplo más o menos habitual de su uso con una finalidad práctica, la máscara de Marat en cambio marcará el inicio de una nueva etapa. La muerte del revolucionario francés en su bañera a manos de Charlotte Corday en 1793 quedaría figurada para la posteridad en la icónica representación que, en ese mismo año, realizara Jacques-Louis David. Sin embargo, el pintor idealizó de tal modo el macabro suceso que pareciera más bien que Marat se encontraba durmiendo y no brutalmente asesinado. Recientemente, se ha descubierto un boceto de la obra que muestra una aproximación más realista al suceso,

of Chicago Press, Chicago y Londres, 2003, p. 167.

70 Houdon envió un primer busto a Girardin el 5 de julio de 1778, tres días después del aniversario de la muerte de Rousseau. Para profundizar en la discusión acerca de cuál es el busto al que se refiere esta referencia, aportada por Stanislas, el hijo de Girardin, véase: *Ibid.*, pp. 168-169.



FIG. 2.63 JACQUES-LOUIS DAVID, MARAT ASESINADO, 1793, POSTAL DEL MUSÉE CARNAVALET, PARÍS.

pero finalmente David optó por la versión idealizada⁷¹ (fig. 2.63). Al parecer, el boceto mostraba un gesto que se acercaría al que podemos apreciar en las máscaras mortuorias que realizaran tanto Claude Deseine como Marie Tussaud muy poco después de su fallecimiento. En este punto, la historia de las máscaras y sus posibles influencias posteriores en autores como David se vuelve difusa y compleja, por lo que merece la pena observar con mayor atención la secuencia de los hechos.

Tras el asesinato de Marat, Marie Tussaud (1761 – 1850), quien había aprendido la técnica del modelado en cera o ceroplastia de Philippe Curtius⁷², pudo presentarse inmediatamente en el escenario del crimen para realizar rápidamente una máscara mortuoria del fallecido (fig 2.64). Francis Hervé, editor

de las memorias de Marie, cuenta que “dos *gens d’armes* fueron a buscarla para que acudiera a la casa de Marat, justo después de haber sido asesinado por Charlotte Corday, con el propósito de obtener un molde de su rostro. Él estaba todavía caliente, y su ensangrentado cuerpo y el aspecto cadavérico de sus rasgos casi diabólicos presentaban una imagen llena de horror, por lo que Madame Tussaud realizó su tarea bajo la influencia de las emociones más dolorosas”⁷³. Marie reprodujo en cera la famosa escena de Marat muerto en su bañera y fue expuesta con gran éxito en el *salon* de Curtius, primero como mártir y víctima inocente de la Revolución y, después,

71 Para el estudio de las obras que representan la muerte de Marat, resulta fundamental la consulta del libro publicado a partir de la exposición *Corday contre Marat. Les discordes de l’histoire en el Musée de la Révolution française en Vizille del 26 de junio al 28 de septiembre de 2009*: G. MAZEAU, *Corday contre Marat. Deux siècles d’images*, Éditions Artlys, Versailles, 2009.

72 Marie Grosholtz (nombre de soltera de Marie Tussaud, más conocida como Madame Tussaud) era hija de la ama de llaves de Philippe Curtius. Éste siempre tuvo gran consideración hacia Marie (de hecho ella le llamaba tío) y le enseñó la técnica de la ceroplastia.

73 F. HERVÉ, *Madame Tussaud’s Memoirs and Reminiscences of France, Forming an Abridged History of the French Revolution*, Saunders and Otley, Londres, 1838, p. 199. Hay información interesante sobre el caso y sobre las efigies de cera en general en: M. B. SANDBERG, *Living Pictures, Missing Persons: Mannequins, Museums, and Modernity*, Princeton University Press, Princeton, 2003. Véase también: M. E. BLOOM, *Waxworks: A Cultural Obsession*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003.

tras caer en desgracia, como epítome del enemigo de la Revolución⁷⁴. Esta representación fue llevada a Inglaterra en su viaje de 1802 y se convertiría, junto a las cabezas guillotinadas de Jacques-René Hébert, Antoine-Quentin Fouquier-Tinville, Jean-Baptiste Carrier, y Maximilien Robespierre, en una de las más visitadas, formando parte de la llamada “Cámara de los horrores” de su colección (fig. 2.65)⁷⁵.

En la representación que realizara Marie, de la cual hemos podido localizar dos imágenes, pero sin información fehaciente sobre una de ellas que reproducimos por su interés (fig. 2.66), vemos a Marat muerto con el cuchillo aún clavado y con el gesto doliente que se puede ver en su máscara mortuoria. La obra de David, en cambio, como hemos dicho, muestra al revolucionario en una actitud diferente, a pesar de

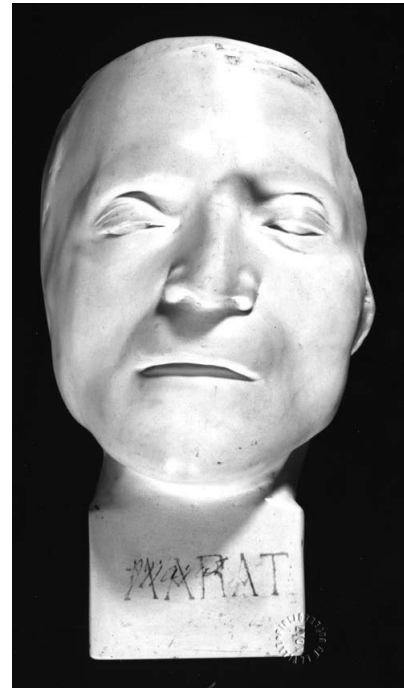


FIG. 2.64 MARIE TUSSAUD, MÁSCARA MORTUORIA DE MARAT, 1793, BIBLIOTECA MUNICIPAL, LYON.



FIG. 2.65 MARIE TUSSAUD, CABEZAS GUILLOTINADAS DE JEAN-BAPTISTE CARRIER, ANTOINE-QUENTIN FOUQUIER-TINVILLE, MAXIMILIEN ROBESPIERRE Y JACQUES-RENÉ HÉBERT; JEAN-PAUL MARAT, 1802, LONDRES, MADAME TUSSAUD.



FIG. 2.66 MARIE TUSSAUD (TRIB.), JEAN-PAUL MARAT, C. 1793.

74 P. PILBEAM, *Madame Tussaud: And the History of Waxworks*, Hambledon and London, Londres, 2003, p. 50.

75 Para una descripción de la formación de la Cámara de los horrores, véase: L. GRAYBILL, “A Proximate Violence: Madame Tussaud’s Chamber of Horrors”, *Nineteenth-Century Art Worldwide. A journal of nineteenth-century visual culture*, vol. 9, 2, 2010, fecha de consulta en <http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/autumn10/a-proximate-violence>.

que el propio pintor contemplara en persona el cadáver, un día después y aparentemente en estado de putrefacción por el calor del mes de julio, y tomara de él unos apuntes rápidos⁷⁶. Sin embargo, y aunque las diferencias entre la representación de Marie y la obra de David son evidentes, ella siempre reivindicó que el pintor se había inspirado en su obra sin que éste jamás lo admitiera⁷⁷. En todo caso, las conexiones entre ambas representaciones son más cercanas de lo que se podría advertir en un principio, debido a la amistad que unía a David con Curtius y a la admiración que el pintor francés profesaba hacia los trabajos del ceroplasta. De hecho, David siempre encontró muy útiles las obras de cera como modelos para sus creaciones y la puesta en escena de su cuadro recuerda inevitablemente a las creadas para las efigies de cera⁷⁸.

En cuanto a las máscaras mortuorias, sabemos que al menos se realizaron dos moldes obtenidos directamente del rostro: uno el de Marie, ya comentado anteriormente, y otro obra del escultor Claude-André Deseine (1740 – 1823), de quien se cuenta que desenterró el cadáver Antoinette Gabrielle Danton, por orden de su esposo Georges-Jacques Danton, siete días después de su muerte para tomar su máscara mortuoria y esculpir el busto que se encuentra hoy en el Musée des Beaux-arts de Troyes⁷⁹. El propio Deseine realizó un vaciado en bronce de la máscara de Marat que se conserva en el museo Lambinet de Versalles⁸⁰ y que, junto a la ejecutada por Tussaud y custodiada hoy en la Bibliothèque Municipale de Lyon⁸¹, generaron gran cantidad de obras derivadas en las que se reproducía el rostro *post mortem* de Marat⁸².

Continuando en terreno francés, el caso de la máscara mortuoria de Napoleón marca un elemento diferencial, ya que ella misma, y no sus obras artísticas derivadas, se convirtió en un auténtico fenómeno social. La propia figura de Napoleón, su muerte y la suerte que corrieron sus restos, incluida la(s) máscara(s), requerirían

76 P. PILBEAM, *Madame Tussaud*, cit., p. 50.

77 Existe una amplia discusión sobre si David se inspiró o no en la efigie de cera que hizo Tussaud. Para profundizar en ello, véase: I. JUNYK, "Spectacles of virtue: Classicism, waxworks and the festivals of the French Revolution", *Early Popular Visual Culture*, vol. 6, 3, 2008, p. 291.

78 *Ibid.*, p. 287.

79 L. MADELLIN, *Danton*, Librairie Hachette, París, 1914, p. 217.

80 Muy probablemente la original de Deseine sea el ejemplar que conserva el Musée Carnavalet de París de cuyos fondos extrajo una copia el coleccionista Laurence Hutton.

81 La pieza perteneció al médico y criminólogo francés Alexandre Lacassagne (1843 - 1924), quien tenía una copia de la máscara mortuoria bien sea por su conocida fascinación por el personaje o bien por su profesión, pero nos indica que la máscara del revolucionario circulaba más allá de las esferas meramente artísticas. Citado en: M. SALLE, "L'avvers d'une Belle Époque. Genre et altérité dans les pratiques et les discours d'Alexandre Lacassagne, médecin lyonnais (1843-1924)", 2009, Université Lumière Lyon 2, Lyon, p. 517.

82 Muchas de estas obras pueden consultarse en: G. MAZEAU, *Corday contre Marat. Deux siècles d'images*, cit., pp. 14-17.

de un trabajo aparte, dada la cantidad inabarcable de obras publicadas, teorías y discusiones vertidas. Sin embargo, lo que a nosotros nos interesa en este caso no son los pormenores particulares de las máscaras que han circulado del célebre militar, sino la fascinación que han generado a lo largo del tiempo, desde su creación hasta nuestros días.

Cuando Napoleón fue desterrado por el ejército británico a la isla de Santa Elena el 15 de julio de 1815, su suerte ya había sido echada. Casi seis años más tarde, el 5 de mayo de 1821, moriría aquejado de unos intensos dolores estomacales que pudieron deberse a un cáncer hereditario o, más probablemente, a un envenenamiento con arsénico. En cualquier caso, sabemos que Napoleón estaba acompañado de médicos y gente de confianza en su exilio en pleno Atlántico y fueron éstos quienes iniciarían la compleja historia de su máscara mortuoria. Y es que los sucesos que acompañaron su elaboración y posterior difusión, como veremos, están mucho más cercanos a una novela detectivesca que a una investigación académica. Existen diferentes teorías que han ido avanzando a lo largo del tiempo, creando en suma un cóctel verdaderamente difícil de desentrañar. A continuación, realizaremos un rápido repaso a éstas poniendo el foco en lo que nos interesa: la definitiva independencia de la máscara mortuoria de todo posible uso posterior como modelo.

George Leo de St. M. Watson escribió en 1915 una muy documentada historia de la máscara mortuoria de Napoleón basándose en multitud de testimonios orales y fuentes escritas, además del asesoramiento de especialistas de la época como frenólogos y antropólogos forenses⁸³. Para intentar esbozar las teorías y leyendas a propósito de la máscara seguiremos en buena medida su relato, añadiendo algunas aportaciones y revisiones incorporadas por otros estudiosos con posterioridad. El 5 de mayo, a las 17:49, moría Napoleón y el gobernador de la Isla, Hudson Lowe, manda al doctor Archibald Arnott⁸⁴ que se encargue del cadáver. Mme Bertrand, la mujer del general Henri Gatien Bertrand –militar muy cercano a Napoleón que estuvo a su lado en Elba, en Santa Elena y que después se encargó de repatriar sus restos en 1840–, insistió desde un primer momento en que debía hacerse una máscara pero, al parecer, se mostró reacia a que ésta fuera elaborada por un inglés. Entre tanto, los artistas Ensign Ward y Joseph William Rubidge crearon algunos bocetos del cadáver antes de que se descompusiera⁸⁵.

83 S. M. WATSON, *The story of Napoleon's death-mask. Told from the original documents By G. L. de St. M. Watson with illustrations*, John Lane, Londres y Nueva York, 1915.

84 A Arnott se le atribuirá posteriormente la creación de una máscara mortuoria diferente. Sin embargo, se trata de una hipótesis muy poco fiable.

85 Aunque se encuentra sensiblemente condicionado por el hecho de ser el catálogo elaborado

El día 6, el médico corso François Antommarchi (1780-1838) declaró que podía realizar la máscara al difunto si conseguían suficiente yeso. Se intentó localizar material a lo largo y ancho de la isla, pero al parecer no fue posible y él no se sentía capaz de llevar a cabo la labor con barro de mala calidad⁸⁶. Mientras tanto, Mme Bertrand comenzaba a impacientarse y el doctor Francis Burton se ofreció a extraer el molde del rostro de la manera que fuera posible (al parecer sabía de un lugar cercano donde se podría encontrar yeso) viendo que el cadáver comenzaba a descomponerse. El día 7 contaban por fin con el material necesario y el doctor inglés Burton, probablemente con el apoyo de Antommarchi, se puso manos a la obra antes de que los rasgos de Napoleón fueran irreconocibles. Todo parece indicar que se obtuvo un molde dividido en dos piezas, como era habitual en este tipo de prácticas.

Al día siguiente, Burton volvió a Longwood, la casa en la que residió Napoleón, y comprobó que faltaba una parte de la máscara. En este punto hay mucha controversia sobre qué parte fue la que desapareció –algunos autores dicen que la máscara se hizo en tres partes y que la faltante sería la correspondiente al rostro, pero esta teoría no encaja con la técnica habitual de obtención de moldes faciales– pero todos los estudiosos coinciden en que fue Mme Bertrand quien se llevó la pieza, probablemente con el conocimiento de Antommarchi. Burton protestó enérgicamente reclamando la devolución de la pieza, pero esto nunca sucedió. Al verano siguiente, Antommarchi fue invitado por Mme Bertrand a su residencia europea y Watson sugiere que entre ambos debieron confeccionar, de algún modo, el modelo de máscara que hoy conocemos; sin embargo, los primeros ejemplares no verían la luz hasta ocho años después de aquel encuentro, justo después de que Burton muriera.

Antes de que la máscara de tipo Antommarchi apareciera en Europa a finales de la década de los veinte, algunas copias con rasgos diferentes empezaban a circular en determinados ámbitos. Sin embargo, tras la aparición del modelo “canónico”, éste consiguió finalmente hacerse con la fama por encima de las demás (fig. 2.67). En 1834 el médico corso realizó una exposición en Londres mostrando los moldes y entonces empezaron a aparecer las primeras voces discordantes. Fueron muchas las copias que debieron circular en aquel momento por Europa, dada la fascinación

para la venta de una de las máscaras, tomamos algunos datos de interés de: *NAPOLÉON'S DEATH MASK*, vol. 1793, Bonhams, Londres, 2013.

86 Watson señala que el día 6 Burton realizó una máscara en dos partes, pero la definitiva sería la que se ejecutó el día 7. Puede consultarse un buen resumen en un artículo publicado tras la aparición de la obra de Watson: “The mystery of Napoleon Death Mask. New light on controversy has raged for years over Antommarchi and Sankey casts”, *The New York Times*, 15/08/1915.

que despertaba el efigiado, pero son escasas las que han llegado hasta nuestros días⁸⁷. El doctor Robert Graves, primo del doctor Burton, expuso una conferencia en la que defendía que Antommarchi no había realizado máscara alguna en su estancia de Santa Elena, pero sus argumentos no consiguieron vencer al peso de la fama que arrastraba ya la pieza.

Antommarchi, sabiendo que existía gran veneración en Nueva Orleans por la figura del Emperador, viajó a tierras americanas para establecer allí su residencia. En 1834 el médico ofreció a la ciudad de Nueva Orleans una copia de bronce de la máscara que se exhibiría en el Cabildo⁸⁸. Pronto, tanto su fuerte carácter como las enemistades que se creó en la ciudad le llevaron a trasladarse a La Habana, cuando la isla de Cuba se encontraba bajo el mando del general Miguel Tacón. Un primo del doctor, Antonio Antommarchi, tenía allí una plantación de café en Santiago de Cuba y todo apunta a que se acomodó finalmente en esta ciudad. Antes de morir hizo varias copias para diferentes personas con altos cargos que vivían en la isla y, como cuentan algunas fuentes, le regaló la original al general Juan de Moya. Las guerras acontecidas en la isla durante aquel período hicieron que la familia vendiera la máscara al general José Lacret y Morlot, cuando finalmente se le perdió el rastro⁸⁹.

Después de repasar, a grandes trazos, el recorrido de la máscara de Antommarchi, son muchas las dudas que nos asaltan sobre la veracidad de la misma. El historia-



FIG. 2.67 MÁSCARA MORTUORIA DE NAPOLEÓN COPIADA POR QUESNEL A PARTIR DEL MODELO DE AN TOMMARCHI. COLECCIÓN DE LAURENCE HUTTON, MANUSCRIPTS DIVISION, DEPARTMENT OF RARE BOOKS AND SPECIAL COLLECTIONS, PRINCETON UNIVERSITY LIBRARY.

87 Incluso se sabe que en 1833 Antommarchi realizó unas tiradas por suscripción, en bronce y en yeso, identificadas con una medalla con el perfil del emperador. Esta oferta tuvo gran éxito e incluso el rey Luis Felipe solicitó treinta ejemplares, cinco de ellos en bronce y veinticinco en yeso, por mil francos. Citado en: B. CHENIQUE, "Le masque de Gericault ou la folle mémoire d'un culte sentimental et nauséabond", en *Le Dernier Portrait*, RMN, París, 2002, p. 150.

88 La pieza, después de estar expuesta en el Cabildo, desapareció durante 43 años hasta que fue de nuevo colocada en el Louisiana State Museum. Para más información, véase: *Death Mas of Napoleon. Its Story. Lost 43 Years, Found and Returned to the Louisiana State Museum*. (Nueva Orleans, The Museum, 1936).

89 El nieto del general José Lacret y Morlot relata este suceso en un artículo donde aprovecha para poner a la venta la máscara que había heredado de su abuelo. Véase: "Says Genuine Death Mask of Napoleon Is Now in Havana", *The New York Times*, 13/02/1916.

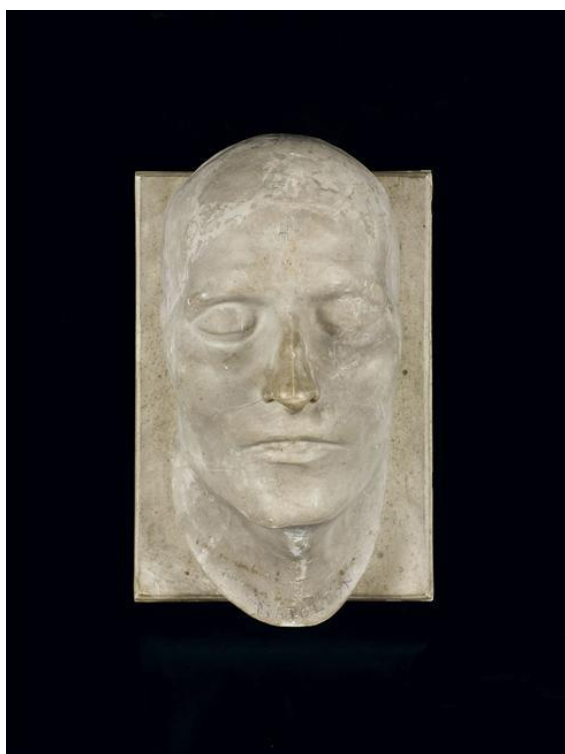


FIG. 2.68 MÁSCARA MORTUORIA DE NAPOLEÓN, 1821, MUSÉE DE L'ARMÉE, PARÍS.

dor Bruno Roy-Henry, defensor de la teoría de que el cuerpo que descansa en el *Hôtel National des Invalides* no es realmente el de Napoleón⁹⁰, defiende también que la máscara de tipo Antommarchi es falsa y no muestra realmente el rostro del Emperador. En una “carta abierta” al Teniente Coronel Chaduc, Conservador del departamento entre 1789 y 1871 del Museo de la Armada, Roy-Henry carga contra la versión original argumentando que se trata de una enorme estafa sostenida en el tiempo por un entramado de intereses de lo más variado y complejo⁹¹. Chaduc, apoyado en las teorías del especialista en las máscaras mortuorias de Napoleón Eugène de Veauce⁹², defiende la autenticidad de ésta fundamentalmente porque es en el Museo de la Armada de París donde se encuentra uno de los

ejemplares, llamado Burguersh, que se tiene por auténtico⁹³ (fig. 2.68). Al parecer esta copia fue realizada para Lord Burguersh, entonces ministro británico en Florencia, para que éste se la diera al escultor Antonio Canova –quien, según este relato defendido por Veauce, moriría antes de recibir la pieza–. Roy-Henry termina por concluir que no hay un solo indicio que nos asegure que la máscara fue obtenida del rostro de Napoleón, por lo que lo más probable es que fuera simplemente de otro individuo desconocido y difundida posteriormente por Antommarchi⁹⁴.

Además de todo lo dicho hasta ahora, muchos autores afirman la existencia de otro molde que se sumaría a este particular rompecabezas. Según la versión más ex-

90 B. ROY-HENRY, *Napoleon, l'énigme de l'exhumé de Sainte-Hélène*, L'Archipel, Paris, 2003.

91 El propio Roy-Henry tiene una página web en la que defiende el caso: <http://www.empereurperdu.com/eemasque.html>

92 E. DE VEAUCE, *L'affaire du masque de Napoléon*, Impr. Bosc frères, Paris, 1957; *Les Masques mortuaires de Napoléon: le point de la question*, La Pensée Universelle, Paris, 1971.

93 La carta de Chaduc fue redactada en respuesta a una acusación emitida por una web francesa que reclamaba la autenticidad de otro ejemplar hasta entonces desatendido. Veremos el caso más adelante.

94 Los argumentos ampliados para defender esta hipótesis pueden consultarse en la web anteriormente citada del estudioso francés.

tendida, éste fue vaciado por el pintor Joseph William Rubidge –quien anteriormente hemos dicho que realizó algunos bocetos *post mortem* del Emperador– en algún momento del 7 de mayo de 1821, para después regalarle dos copias al reverendo Richard Boys, capellán de Santa Elena, antes de su partida de la isla en junio de 1821. Boys le regaló un ejemplar a su hija, la señorita Sankey, que se encuentra hoy día en la Maison Française de Oxford, y el otro se lo dio a su hijo, el archidiácono Markby Boys, el cual estuvo hasta hace pocos años en manos de un descendiente del reverendo Richard Boys (a quien, a su vez, se la legó Leonard Boys) (fig. 2.69). Las máscaras “Sankey” y “Boys” cuentan además, para sumar así más elementos de discusión, con sendas notas que, aparentemente, agregarían argumentos en favor de su autenticidad.

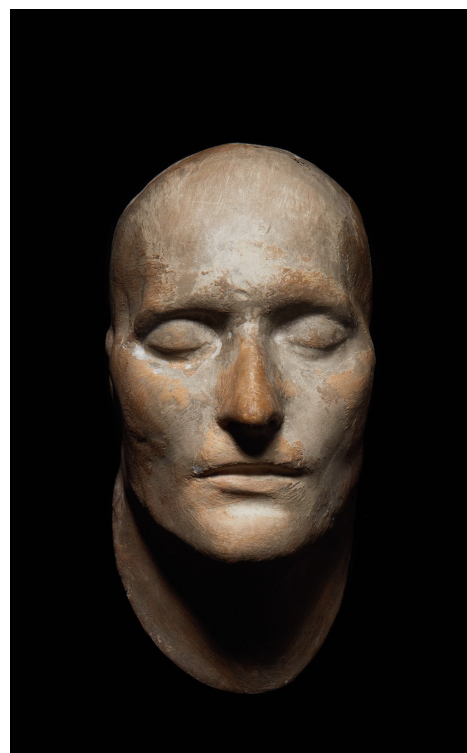


FIG. 2.69 MÁSCARA MORTUORIA DE NAPOLEÓN (BOYS), C. 1821, UBICACIÓN DESCONOCIDA.

La máscara Sankey tiene una nota manuscrita por el propio reverendo Boys en 1862 que certificaría así su autenticidad. Dice la nota: “Loose 20th Oct.r 1862./ This Cast was taken from the Face of Napoleon Buonaparte as he lay dead at Longwod [sic] St Helena, by Mr Rubidge 7 May 1821 which I do hereby certify/ R Boys M.A./ Incumb.t of Loose & late Sen.r Chaplain St Helena”, con la fecha “7 de mayo de 1821” escrita aparte, consiguiendo con ello sumar confusión al testimonio. La nota del ejemplar de Boys, redactada por la misma mano pero mucho tiempo antes, dice lo siguiente: “This Cast was taken from the Face of Napoleon Buonaparte as he lay dead at Longwood St. Helena 7th May 1821 which I do hereby certify/ R. Boys M.A. Sen.r Chaplain/ By Rubidge”. Todo apunta a que esta nota se redactó cuando el reverendo aún servía en Santa Elena, lo que le dota a la pieza de mayor veracidad⁹⁵.

Sin embargo, Watson sostenía que las máscaras Sankey y Boys fueron obtenidas a partir del molde que realizara Burton y no mediante un molde extraído por Rubidge. Es cierto que no hay datos que justifiquen dicha hipótesis, pero no es menos cierto que tampoco los hay en sentido contrario. Tanto el modelo Antommarchi como la

⁹⁵ Los textos, y las consideraciones sobre los mismos, están extraídos del catálogo de la casa de subastas Bonhams: *NAPOLEON'S DEATH MASK*, vol. 1793, p. 7.

Sankey o la Boys muestran el mismo rostro y si hubieran sido vaciadas en diferentes momentos existirían variaciones más notables. Las notas manuscritas del reverendo, por más respetable que fuera en su tiempo, no certifican su autenticidad una vez vistas las complicaciones que rodearon la gestación y difusión de la pieza. Además, resulta muy difícil saber por qué se escribieron con un lapso de tiempo tan prolongado. Y, por otra parte, si al menos una de ellas fue creada en la isla, ¿de dónde obtuvieron un yeso de tanta calidad?

Veamos algunos fotogramas más de este particular relato para intentar dilucidar otros aspectos que aún permanecen oscuros. La máscara Boys, cuyo último dueño era un muy lejano familiar del reverendo, se puso a la venta en Londres en junio de 2013 a través de la casa de subastas Bonhams, alcanzando el valor de 170.000 libras esterlinas. El catálogo elaborado para tan importante evento recogía multitud de referencias y datos, pero naturalmente obviaba aquellos que podían poner en tela de juicio la autenticidad de la obra o, mejor dicho, la demostración de que el efigiado fuera realmente Napoleón Bonaparte. Sin embargo, el suceso no quedaría resuelto con la venta de la pieza. En noviembre de 2013, Ed Vaizey, secretario de Estado de Cultura del Gobierno británico, declaró que se paralizaba la salida del país de la máscara mortuoria en espera de que surgiera un comprador del Reino Unido que impidiese su marcha (éste debería pagar más de 175.100 libras). El bloqueo se estableció hasta el 12 de enero de 2014 con una posible prórroga hasta el 12 de abril. En el año 2015 se celebraría el 200 aniversario de la Batalla de Waterloo y como el propio Vaizey declaró, “aún sigue habiendo una gran fascinación por Napoleón en el Reino Unido”⁹⁶.

Leslie Webster, responsable del Reviewing Committee on the Export of Works of Art and Objects of Cultural Interest (RCEWA) [Comité de revisión de la exportación de obras de arte y objetos de interés cultural] expresó acerca de la máscara que nos ocupa unas reflexiones que nos son de gran interés:

Este extremadamente extraño molde original tiene un poder y una inmediatez que pone los pelos de punta; la sensación de que estamos en presencia de Napoleón es muy fuerte. Hay muchos retratos grandiosos, así como caricaturas británicas contemporáneas de esta importante y controvertida figura, pero esta imagen en su lecho de muerte nos habla mucho más directamente a nosotros –aquí vemos al hombre en sí mismo y sentimos su carisma, incluso después de muerto–. Esta es una supervivencia notable y valiosa⁹⁷.

96 Incluso varios medios españoles se hicieron eco de la noticia. El periódico *ABC*, en una noticia tomada de EFE, titulaba: “Reino Unido bloquea la exportación de la máscara mortuoria de Napoleón”, *ABC*, 14/11/2013.

97 <https://www.gov.uk/government/news/at-risk-napoleons-death-mask-faces-export-from-uk>

La presencia como valor y la importancia del hecho de que sea un retrato *post mortem* adquiere un peso específico verdaderamente curioso en las palabras de Webster, quien proviene de un organismo gubernamental. Por su parte, el Arts Council England fue finalmente quien se encargó de realizar la evaluación del caso y en la página web de la institución pueden consultarse todos los documentos generados⁹⁸. En la resolución del mismo se explica que, “durante el período de aplazamiento inicial, se nos informó de una seria intención de recaudar fondos para la compra de la máscara mortuoria por parte de una institución del Reino Unido. Para el final del segundo período de aplazamiento no se había recibido oferta alguna de compra de la máscara mortuoria, y por lo tanto se emitió una licencia de exportación”.

La fascinación que generó y sigue generando esta pieza es tan amplia y llamativa que justifica por sí misma el espacio dedicado a su análisis. Desde que muriese Napoleón, su máscara ha estado creando noticias y siendo centro de atención no sólo en el XIX, siglo especialmente ávido de estas creaciones, sino que también en los siglos posteriores ha continuado esta extraña fijación. Tal fue su fama y transversalidad que incluso el propio René Magritte realizó una serie de obras a partir de una de estas réplicas (siguiendo el modelo de Antommarchi) con el título *L’Avenir des statues* (1934) (fig. 2.70). También España ha tenido sus episodios de conexión con la pieza, ya que cuenta con un ejemplar de bronce que se conserva en el Museo del Ejército, ubicado en el Alcázar de Toledo, proveniente del antiguo Museo de Artillería. Este museo tiene también, entre otras, las máscaras mortuorias de Franco y de Santiago Ramón y Cajal⁹⁹.



FIG. 2.70 RENÉ MAGRITTE, *L’AVENIR DES STATUES*, 1934, TATE, LONDRES.

Aunque parezca imposible, aún quedan otros flecos por comentar sobre esta singular máscara que repasaremos muy brevemente. Como ya hemos dicho, además del tipo Antommarchi, hay otras máscaras de Napoleón diferentes sobre las que

98 <http://www.artscouncil.org.uk/what-we-do/museums/cultural-property/export-controls/reviewing-committee/case-hearings-201314/>

99 “La máscara mortuoria de Napoleón, en el Alcázar”, *ABC*, 01/11/2010.

merece la pena detenernos brevemente¹⁰⁰. Nos fijaremos en la máscara conocida como RUSI que perteneció al anticuario William Reeves y que fue adquirida por Charles Alder en la década de 1930 para después ser depositada el 5 de agosto de 1939 en el Royal United Service Museum de Londres, institución dependiente de la Royal United Service Institution (RUSI) (fig. 2.71). El teniente coronel Chaduc decía que la pieza “proviene de un impostor que se hacía llamar ‘príncipe Luis Carlos de Borbón’. Esta mascarilla es de procedencia totalmente desconocida, presenta a un personaje mofletudo y desdentado en nada parecido a Napoleón en 1821”. Roy-Henry, en su encendida respuesta a Chaduc aclara que el supuesto impostor es el anticuario Reeves y explica el devenir del ejemplar hasta parar en el RUSI.



FIG. 2.71 MÁSCARA MORTUORIA ATRIBUIDA A NAPOLEÓN, ROYAL UNITED SERVICE MUSEUM, LONDRES.

Pero lo interesante del caso es que toda esta discusión ha tenido como escenario de confrontación no ya los libros eruditos como los de Watson o Veauce, sino los foros de Internet donde los estudiosos aficionados a Napoleón han ido indagando sobre todos estos enigmas a fin de esclarecer alguno de sus puntos más oscuros. Por ejemplo, A. Martin, autor de la web www.napoleon1er.com, realizó en el año 2001 un estudio comparativo de la máscara RUSI con los rostros de los descendientes de Napoleón empleando unos montajes verdaderamente originales. Tal fue el impacto generado que incluso la propia Direction des musées de France¹⁰¹ y el propio Chaduc en representación del Musée de l'Arme¹⁰² (a cuyas palabras contestaría Roy-Henry en la citada carta) respondieron a las afirmaciones de Martin que sostenía la autenticidad de la máscara RUSI frente a la conservada en el Musée

100 Roy-Henry, en su carta abierta a Chaduc anteriormente comentada, expone algunas de las más conocidas: <http://www.empereurperdu.com/eemasque.html>

101 <http://napoleon1er.perso.neuf.fr/MasqueReponseDirectionMusees.html>

102 <http://napoleon1er.perso.neuf.fr/ReponseMuseeArmee.html>

de l'Arme. En el foro de la web de Roy-Henry, una última entrada del 18 de mayo del 2015 explica las novedades sobre las pruebas de ADN llevadas a cabo en la máscara de RUSI¹⁰³, pero entrar en este terreno nos llevaría por otros derroteros que sobrepasan los propósitos con los que hemos emprendido este novelesco recorrido.

*

En el caso de Inglaterra podemos apreciar un desarrollo, a grandes rasgos, muy similar a lo que venimos observando con los ejemplos anteriores. Con las efigies funerarias de Westminster vimos cómo el uso de la máscara mortuoria para realizar monumentos u obras de ámbito funerario era algo común y normalizado. La máscara de Oliver Cromwell, muerto en 1658, se considera el primer ejemplar de una persona que no era de la realeza creado en Inglaterra e inicia una tendencia que, en el siglo XVIII, se orienta de forma más evidente hacia la creación de bustos conmemorativos de los grandes personajes de la época¹⁰⁴. Cuando murió el *Lord Protector*, sus restos fueron sepultados en la Abadía de Westminster dentro de la capilla de Enrique VII y su máscara mortuoria –presumiblemente idealizada para que pareciera vivo– se exhibió en Somerset House durante varios meses “con la toga del estado y con corona y cetro, siguiendo la ceremonia real inglesa”¹⁰⁵. Si bien Cromwell instauró la república en Inglaterra y se mostró hostil con la realeza, la pompa de sus funerales y el recurso a la efigie evidenciaba una incoherencia manifiesta, ya que se trataban de tradiciones propias de la monarquía. El 30 de enero de 1661, y con la llegada de Carlos II, su cuerpo fue exhumado de Westminster y sometido al rito de ejecución póstuma¹⁰⁶. Tal fue la ira de los monarcas que la cabeza del Lord Protector permaneció clavada en una estaca a las puertas de la abadía durante varios años y fue cambiando posteriormente de dueños hasta ser finalmente sepultada, en 1960, en el Sidney Sussex College de Cambridge¹⁰⁷.

En cuanto a su máscara mortuoria, se sabe que fueron varias las copias extraídas del cadáver que han llegado hasta nuestros días con poca o nula documentación. El ejemplar conservado en el British Museum, perteneciente a Sir Hans Sloane (1660-1753), difiere ligeramente en su apariencia de la que se exhibe en el castillo

103 <http://www.empereurperdu.com/forum/phpBB2/viewtopic.php?f=40&t=5217>

104 M. POINTON, “Casts, Imprints, and the Deathliness of Things”, cit., p. 171.

105 E. BENKARD, *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*, cit., p. 56.

106 P. GAUNT, *Oliver Cromwell*, Blackwell Publishers, Oxford, 1996, p. 4.

107 Puede consultarse una breve historia de la cabeza decapitada de Cromwell en: <http://web.archive.org/web/20100311214801/http://www.cambridgeshire.gov.uk/leisure/museums/cromwell/online>

de Warwick o de la que fue vendida en el año 2009 en la casa de subastas inglesa de Wallis and Wallis (fig. 2.72.). Excluyendo tanto el ejemplar del British como el aparecido en la casa de subastas, las copias del Warwick, del Imperial War Museum, del National Portrait Gallery¹⁰⁸ o del Ashmolean Museum parecen provenir de un mismo molde que podría considerarse el más fiable de todos (figs. 2.73 y 2.74.).



FIG. 2.72 MÁSCARA MORTUORIA DE OLIVER CROMWELL, 1658, VENDIDA EN EL AÑO 2009.



FIG. 2.73 MÁSCARA MORTUORIA DE OLIVER CROMWELL, 1658, WARWICK CASTLE, WARWICK.

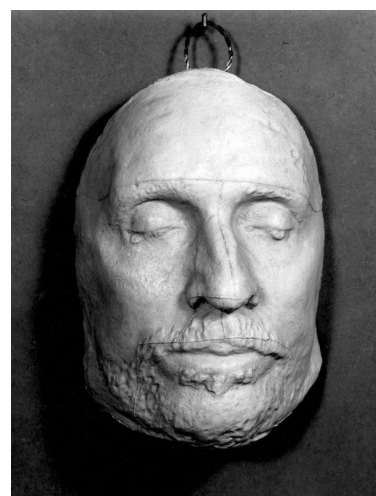


FIG. 2.74 MÁSCARA MORTUORIA DE OLIVER CROMWELL, 1658, NATIONAL PORTRAIT GALLERY, LONDRES.

Siguiendo en terreno inglés, el caso de Isaac Newton nos plantea una situación nueva en Inglaterra, pero perfectamente asimilable a otros ejemplos vistos anteriormente en Alemania o Francia. Cuando el 31 de marzo de 1727 murió el célebre físico a los ochenta y cuatro años de edad, el escultor flamenco Jan Michiel Rijsbrack (1694-1770) obtuvo un molde de su rostro (por indicación de John Conduitt¹⁰⁹) (fig. 2.75) a partir del cual esculpiría el busto que se encuentra en la abadía de Westminster. Benkard plantea que la máscara fue realizada por el escultor francés Louis François Roubiliac¹¹⁰ (1690-1762), pero hoy sabemos que fue el propio Rijsbrack quien le facilitó una copia al escultor francés¹¹¹. Éste después realizaría en 1730, partiendo de la máscara mortuoria, la famosa estatua del Trinity College en Cambridge.

108 Aunque se deba aclarar que el National Portrait Gallery tiene dos ejemplares que muestran algunos rasgos algo diferentes (en una de ellas no está la característica verruga sobre la ceja izquierda). Sin embargo, la falta de documentación nos impide conjeturar más allá de la hipótesis expuesta.

109 Conduitt era un parlamentario inglés que se casó con la sobrina de Newton y cargó con los gastos del monumento levantado en la abadía de Westminster.

110 E. BENKARD, *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*, cit., p. 60.

111 M. KEYNES, *The Iconography of Sir Isaac Newton to 1800*, Boydell Press, Rochester, 2005, p. 75.

Lo interesante del caso de Newton es que, aunque la máscara se obtuvo con una finalidad meramente práctica –como modelo para los escultores citados–, Keynes documenta siete copias conocidas, pero sabemos que fueron incontables las que se distribuyeron tiempo después¹¹². A mediados del XIX un científico donó a la Royal Society una copia de la máscara de Newton que, según él, pudo adquirir por unos pocos chelines. Diferentes versiones, baratas y de mala factura, de la máscara del científico se anunciaban en la prensa por parte de los frenólogos decimonónicos, mientras que otros ejemplares de mayor calidad se convirtieron en regalo habitual entre los académicos europeos de aquella época¹¹³. Como si de reliquias de otro tiempo se tratara, la presencia que suscitaban los objetos que rodeaban a estos personajes se convirtieron en piezas muy demandadas y valoradas según su cercanía –se cuenta incluso que un aristócrata llegó a comprar un diente de Newton por setecientas libras–¹¹⁴.

La curiosidad y fascinación que ejercen estas singulares obras hizo que trascendieran el objetivo con el que fueron concebidas para generar todo tipo de reacciones que entran en el terreno de lo afectivo, de la admiración, llegando en ocasiones a bordear las difíciles líneas de lo supersticioso, lo apotropaico, lo fetichista, etc. Pero esta atracción hacia las máscaras mortuorias de personajes famosos no debe considerarse exclusiva de tiempos pasados, hoy día siguen generando respuestas adaptadas a la realidad de nuestro tiempo. Recientemente, un grupo de científicos creó un modelado en 3D de la máscara de Newton conservada en la Royal Society de Londres, utilizando una adaptación de la tecnología Kinect de Microsoft. El resultado de este curioso experimento puede verse en *Youtube*¹¹⁵, presentado en un sencillo vídeo que cuenta con miles de visionados.



FIG. 2.75 MÁSCARA MORTUORIA DE ISAAC NEWTON OBTENIDA POR JAN MI-CHIEL RIJSBRACK, 1727, THE ROYAL SOCIETY, LONDRES.

112 *Ibid.*, pp. 75-76.

113 P. FARA, *Newton: The Making of Genius*, Pan Macmillan, Londres, 2011, p. s/p.

114 *Ibid.*

115 https://www.youtube.com/watch?v=quhkp_ulmVk

2.6.5- El culto al genio en los siglos XVIII y XIX:

Dentro de este repaso a los puntos más destacados de una época en la que las máscaras experimentaron un crecimiento extraordinario, podemos seguir explorando otras caras de este complejo poliedro que nos ayuden a comprender mejor el porqué de la autonomía a la que nos venimos refiriendo en los apartados anteriores. Indudablemente uno de los temas destacados será el análisis de la consideración que la sociedad decimonónica tenía hacia las personalidades sobresalientes. Antes hemos hablado de las celebridades y de cómo éstas eran quienes fundamentalmente participaban de esta moda *post mortem*. En conexión con esta idea pero, como veremos, con unos matices diferenciados, no podemos dejar de lado el culto al genio tan característico de este período.

Se trata de un fenómeno que, si bien hunde sus raíces en el Renacimiento, se desarrolló en toda su expresión a finales del XVIII. Son tiempos efervescentes y de grandes cambios, y personajes que hasta el momento tenían un protagonismo social muy escaso emergen con un cariz completamente nuevo. Por ejemplo, los artistas empiezan a salir del anonimato de los talleres y gremios para convertirse, en algunos casos, en verdaderos referentes sociales. Es cierto que a lo largo de toda la historia ha habido creadores cuyos nombres han superado el olvido gracias a la excelencia de sus obras, pero en este nuevo tiempo adquieren unas dimensiones nunca antes conocidas. En relación con el tema que nos ocupa, llama la atención el modo en el que éstos se esfuerzan por plasmar sus rostros en cualquier documento gráfico para convertirse en personas reconocidas y reconocibles por todos. La investigadora Esperanza Guillén se pregunta en este sentido: “¿Por qué entre las máscaras funerarias, frecuentes en el XIX, abundan las que reproducen los rasgos de artistas? ¿Por qué se conservan moldes de las manos de los más grandes compositores? ¿Por qué es tan difícil encontrar un pintor de este siglo cuyo rostro no conozcamos?”¹¹⁶

Ya hemos comentado anteriormente que el siglo XIX, y especialmente durante el período del Romanticismo, presenta una atracción hacia la muerte que se diferencia de la observada en siglos precedentes. Se exalta la muerte bella, sublime, —escribía Chateaubriand en su novela *René*, publicada en 1802, que “los rasgos paternos habían tomado en el ataúd algo de sublime”¹¹⁷—, pero a su vez se siente cierto temor, cuando no un lamento descontrolado, si se trata de la muerte ajena

116 E. GUILLÉN, *Retratos del genio: el culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Cátedra, Madrid, 2007, p. 12.

117 Citado en: P. ARIÈS, *El hombre ante la muerte*, cit., p. 455.

–“espero que Dios no se ofenda por este dolor excesivo”, exclamaba la pequeña Eugéne de La Ferronays—¹¹⁸. Quizás éste sea el momento en el que la cultura occidental ha reflexionado de manera más intensa sobre la muerte, retomando así otros tiempos igualmente catastrofistas, como la baja Edad Media o el Barroco contrarreformista¹¹⁹. En este ambiente singular aparecerán numerosos cuadros en los que se recrea la muerte de artistas insignes como *La muerte de Masaccio* de Louis-Charles-Auguste Couder (1817), *La muerte de Leonardo* de Ingres (1818) o *La muerte de Brunelleschi* de Frederic Leighton (1852).



FIG. 2.76 ADOLPH VON MENZEL, NATURALEZA MUERTA EN EL TALLER, 1872, KUNSTHALLE DE HAMBURG, HAMBURGO.

El rostro del genio plasmado en una máscara de yeso se convierte en un objeto preciado que los nuevos coleccionistas ansían como si se tratara de una auténtica reliquia. Es famoso el caso de Géricault, muerto a los treinta y cuatro años, cuya máscara mortuoria se reprodujo en grandes cantidades para satisfacer el gusto de

118 La fascinante historia, documentada en detalle gracias a la correspondencia y a los diarios íntimos de la familia La Ferronays, es brillantemente relatada en: *Ibid.*, pp. 458-480.

119 E. GUILLÉN, *Retratos del genio*, cit., p. 266.

los coleccionistas y admiradores de la época. Cuando Delacroix vio la máscara la consideró poco menos que “un monumento venerable” y después escribió: “Estuve a punto de besarla. ¡Pobre Géricault! Me imagino que tu alma vendrá a veces a dar vueltas alrededor de mi trabajo. Adiós pobre joven hombre”¹²⁰. Los términos en los que habla Delacroix sitúan a la máscara en un terreno perceptivo cercano al del icono religioso, capaz de suscitar una presencia que se asocia con el objeto. En algunas obras pictóricas en las que se muestra el estudio de los artistas podemos ver cómo las máscaras estaban presentes entre las posesiones de éstos, no tanto como objetos de colección, sino como piezas aparentemente cargadas de una energía misteriosa que sólo las de los genios eran capaces de emanar. Encontramos un ejemplo de ello en el cuadro de Géricault *Joven en el estudio del artista* (1818) y de forma mucho más evidente en la obra de Adolph von Menzel titulada *Naturaleza muerta en el taller* (fig. 2. 76).

Pero no sólo los artistas ocupaban esta privilegiada posición. Como explica Josep Casals a propósito de la obra de Otto Weininger, el genio es “un sujeto colmado de valor que se caracteriza por la más individualizadora universalidad y la mayor voluntad de eternidad”¹²¹. Es en esta conexión con el tiempo donde encontramos un vínculo con aquello que representan las máscaras mortuorias de esta época. El genio intenta sustraerse a la “voracidad de Cronos” adueñándose de su presente, como si se tratara de un presente eterno, luchando de forma denodada contra la inevitable contradicción de la vida misma: la libertad y la individualidad que el genio hace suya es siempre transitoria –y él lo sabe mejor que nadie–. Las obras, los memoriales, los monumentos y, por supuesto, las máscaras mortuorias, intentan extender la memoria del genio más allá de los límites que imponen el tiempo y la vida.

Esta idea del genio, estudiada de forma teórica por pensadores como Weininger, también se vio atravesada por los impulsos cientifistas de las nuevas corrientes de estudio de la personalidad como la frenología. Por ejemplo, cuando murió Immanuel Kant (1724 – 1804) se extrajo del cadáver una máscara mortuoria que mostraba un rostro ya decrepito y consumido por la mala salud que arrastró durante los últimos años de su vida (fig. 2.77). Ésta fue vaciada por el profesor Andreas Johann Friedrich Knorre de la Escuela de Artes de Königsberg y, al parecer, se obtuvieron tres copias que fueron a parar al Museo de Anatomía de Berlín, a la Sociedad Prusiana de Antigüedades y al archivo estatal de Königsberg¹²². Sin embargo, se tiene noticia

120 Guillén, Esperanza. *op. cit.*, p. 276. Para el caso de la máscara mortuoria de Géricault, véase: B. CHENIQUE, “Le masque de Gericault ou la folle mémoire d’un culte sentimental et nauséabond”, cit.

121 J. CASALS, *Afinidades Vienesas*, cit., p. 64.

122 L. STOLOVICH, “How did Kant’s death mask end up in Tartu? A surprising finding at the Archive

de una cuarta copia que llegó a la Universidad de Tartu (Estonia) procedente, según ciertos indicios, de la colección del frenólogo Franz Joseph Gall (1758 – 1828), quien poseía una vasta colección de máscaras mortuorias¹²³.

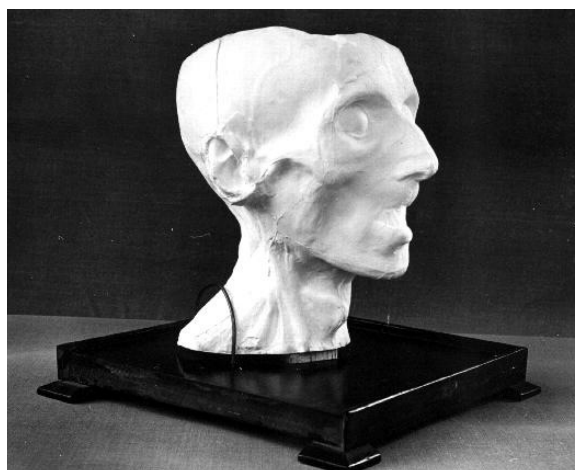


FIG. 2.77 MÁSCARA MORTUORIA DE KANT, 1804, MUSEO DE ANTIGÜEDADES CLÁSICAS, TARTU.

Cuando los frenólogos pudieron estudiar el cráneo y la máscara mortuoria de Kant, determinaron que, efectivamente, se trataba de un genio debido a que revelaba “un cerebro que posee unas superdesarrolladas protuberancias intelectuales en comparación con unas minúsculas de vanidad, y absolutamente ninguna de las características asociadas con el deseo sexual”¹²⁴. Independientemente de que se traten de argumentos abiertamente infundados y científicamente insostenibles, gozaron de vigencia hasta que la frenología comenzó a ser cuestionada y finalmente superada por la ciencia moderna.

2.6.6- El coleccionismo de máscaras mortuorias en el siglo XIX: la autonomía definitiva

Coleccionar algo, supone establecer, en primer lugar, “una relación muy enigmática con la posesión”¹²⁵. ¿Qué es lo que se posee cuando se colecciona?, ¿el objeto?, ¿su presencia? El valor funcional de la pieza queda a un lado, dando paso a otro

of Art Museum of the University of Tartu”, *Kantovsky sbornik*, vol. 40, 2, 2012, pp. 77-78.

123 *Ibid.*, p. 77.

124 Referencia tomada de: P. FARA, *Newton*, cit., p. s/p.

125 W. BENJAMIN, *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2015, p. 34.

tipo de apreciaciones subjetivas. Como decía Benjamin a propósito de su biblioteca, “el hechizo más profundo del coleccionista es cercar el ejemplar en un círculo embrujado donde se petrifica, sacudido por un último estremecimiento: el de haber sido adquirido. Todo lo que atañe a la memoria, al pensamiento, a la conciencia, se convierte en zócalo, marco, pedestal, sello de su posesión”¹²⁶. Hechizo, embrujo, enciclopedia mágica, quintaesencia... son algunos de los términos que emplea el filósofo alemán para explicar algo tan íntimo como el acto mismo de iniciar una colección.

Las colecciones están íntimamente ligadas a su artífice, a la persona que le ha dotado de un espíritu singular a lo que, a ojos de otro individuo, puede ser una simple acumulación caótica de objetos. Por ello, las colecciones terminan por perder el sentido originario con el que fueron concebidas al morir su animador. Con las máscaras mortuorias veremos cómo el coleccionista tiene un papel fundamental, aunque en este caso puede ser tanto individual como colectivo. Volvemos a las palabras de Benjamin para intentar entender mejor ese papel que juega el artífice de la colección y cómo éste se relaciona con sus objetos:

(...) en su interior habitan espíritus, o al menos geniecillos, que hacen que para el coleccionista, me refiero al verdadero, el coleccionista tal como debe ser, la posesión sea la relación más profunda que se pueda mantener con las cosas: no se trata, entonces, de que las cosas estén vivas en él; es, al contrario, él mismo quien habita en ellas¹²⁷.

Como no podía ser de otro modo, la posibilidad de tener las máscaras mortuorias de personalidades singulares de la época despertó gran interés entre los coleccionistas. Se crearon grandes colecciones por parte de personas cercanas al estudio del rostro o el cráneo, como en el caso de Gall, pero también por parte de curiosos y eruditos que viajaban por todo el mundo en busca de máscaras que pudieran comprar o duplicar. Por otro lado, determinadas instituciones, generalmente vinculadas a las facultades de anatomía, también se interesaron en crear importantes colecciones de piezas que, en este caso, cubrían un espectro de efigiados mucho mayor: podía haber celebridades, pero también sujetos con severas malformaciones, asesinos y un largo etcétera.

A diferencia de las obras de arte, cuyo coleccionismo –salvo excepciones– comprende exclusivamente los originales, los coleccionistas de máscaras mortuorias se podían contentar con obtener una copia si ésta había sido obtenida del molde original o de una copia lo más cercana posible al primer negativo. La lógica de valora-

126 *Ibid.*, pp. 34-35.

127 *Ibid.*, pp. 55-56.

ción de la obra se encuentra sin duda más cercana a la esfera de las reliquias que a la de las obras de arte. Como curiosidad, pero que nos permite conocer mejor cómo han sido custodiadas ciertas máscaras, podemos realizar una somera comparativa con el tratamiento dispensado a las copias de una de las reliquias más importantes –y controvertidas– de la cristiandad: la Sábana Santa de Turín. En España se custodian al menos veinte copias de esta tela sagrada, la mayoría de las cuales se hicieron entre los siglos XVI y XVII, cuyo valor auténtico dependía de que hubieran estado en contacto con el sudario original custodiado en Italia. De modo semejante, las máscaras obtenidas de los moldes originales eran significativamente más valiosas, pero también las que se habían copiado de un ejemplar considerado original. Cuanto más lejano estuviera el original, más se desdibujaban los rasgos del difunto (arrugas, rasgos distintivos, pelo, etc.) disminuyendo con ello, por decirlo en términos benjaminianos, el aura del objeto.

Otro caso que demuestra la llamativa fascinación por coleccionar objetos moldeados a partir del vaciado de partes del cuerpo lo constituyen las manos de personas que hicieron con ellas alguna actividad destacada (escritores, músicos, artistas, etc.). Laurence Hutton, gran coleccionista de máscaras mortuorias del que hablaremos extensamente unas líneas más abajo, cuenta numerosas anécdotas sobre las copias en yeso que él atesoraba de personajes como Walt Whitman, Voltaire, Lincoln, Thackeray, Goethe, el Duque de Wellington, Stevenson, etc.¹²⁸. Realmente nos sorprenderíamos al comprobar el inmenso trasiego de compra-venta que rodeaba a estos objetos y la cantidad de coleccionistas y curiosos que podían llegar a pagar grandes sumas de dinero por piezas que hoy ningún museo contemporáneo sabría muy bien en qué estante del almacén ubicarlas.

2.6.6.1- Coleccionismo en instituciones: universidades y museos

Las universidades y los museos han presentado, en época contemporánea, una relación estrecha; de hecho, Germain Bazin decía que “el museo, institución natural al progreso de los conocimientos humanos encuentra su cuna natural en las universidades¹²⁹”. Sin embargo, en este caso nos fijaremos en la universidad como coleccionista y no tanto en los museos universitarios, cuya consideración tiene unos matices diferentes. Estas instituciones docentes han jugado con frecuencia

128 L. HUTTON; I. MOORE, *Talks in a Library with Laurence Hutton*, The Knickerbocker Press, Nueva York y Londres, 1905, p. 223 y sig.

129 G. BAZIN, *El tiempo de los museos*, Daimon, Barcelona, 1969. Citado en: P. M. SOLEDAD, “El coleccionismo en las Universidades”, *Imafronte*, 15, 2000, p. 294.

un papel relevante en el coleccionismo de piezas, bien artísticas o de otra índole, en ocasiones como colección sin fines académicos determinados y otras veces con una finalidad docente, como las colecciones de figuras de cera anatómicas que atesoran tantas universidades y facultades de anatomía. Son muy variadas las formas en las que una universidad puede lograr una colección, pero la más habitual suele ser la vía de la cesión y donación de particulares¹³⁰. La colección pierde, en estos casos, tanto al “geniecillo” como al coleccionista que habitaban en su interior, pero ganará en visibilidad y posibilidad de estudio.

Las colecciones de máscaras mortuorias (o en vida) de las universidades, a menudo han estado vinculadas a las facultades de anatomía –aunque cuando llegaban fruto de una donación podían quedar simplemente almacenadas sin uso alguno¹³¹–. Uno de los ejemplos más tempranos lo encontramos en la Universidad de Leiden, cuya escuela de anatomía contaba con un jardín botánico con animales exóticos y toda una colección de *naturalia* amplísima. Fundado por Pieter Paaw y Otto van Heum, este *Anatomierkammer* se convirtió en un inmenso gabinete de curiosidades museizado en el que había incluso un guía y se editó un catálogo que contó con numerosas ediciones¹³². Posteriormente, estas colecciones se convirtieron en el complemento práctico y visual de las lecciones teóricas y la mayoría de universidades se hicieron con piezas de todo tipo, entre las cuales se encontraban vaciados y máscaras mortuorias.

En España, el Museo de Anatomía “Javier Puerta” de la Facultad de Medicina en la Universidad Complutense de Madrid cuenta con una amplia colección de figuras de cera muy variadas y de gran interés histórico, muchas de las cuales han sido realizadas por medio de la semejanza por contacto. Fundado en 1787 con una finalidad docente en el seno del Real Colegio de Cirugía de San Carlos, fue poco a poco creando piezas propias y adquiriendo otras, además de las donaciones de otros centros anatómicos, hasta constituir unos fondos muy nutridos e interesantes. Llamen la atención las piezas obstétricas en cera, destinadas a la formación de mé-

130 Quizá uno de los casos más destacados sea el Museo de Arte de la Universidad de Oregón, fruto de una donación particular y un proceso de museización posterior. P. M. SOLEDAD, “El coleccionismo en las Universidades”, cit., p. 265.

131 Algo parecido a lo que le ocurrió a la colección de Laurence Hutton, a la que más adelante le dedicaremos un apartado, que se conserva en la Universidad de Princeton, concretamente en el Department of Rare Books and Special Collections. Princeton University Library (Departamento de Libros Raros y Colecciones Especiales de la Biblioteca de Princeton). En otras ocasiones las colecciones sufrieron peor suerte, como ocurrió con la importante colección de máscaras mortuorias del Australian Museum. Éstas fueron donadas al Anatomy Museum de la Universidad de Sidney en 1897, pero por motivos que se desconocen acabaron desapareciendo de sus archivos.

132 P. M. SOLEDAD, “El coleccionismo en las Universidades”, cit., p. 268.

dicos, cirujanos y comadronas, concretamente las llamadas “venus anatómicas”, en las que se cruza de una manera llamativa las formas sensuales de las venus clásicas con las disecciones anatómicas más explícitas. Estas figuras desmontables muestran en su interior la anatomía humana perfectamente lograda mediante la técnica de la ceroplastia¹³³.

Como ejemplo de colección y museización de máscaras mortuorias veremos el caso de la Universidad de Edimburgo. Como ocurre en otros centros docentes, el museo se constituyó por medio de la transferencia de una colección previa que no encontró un lugar apropiado. La Edinburgh Phrenological Society tenía una colección de más de dos mil máscaras mortuorias y en vida de personalidades de todo tipo: escritores, filósofos, asesinos, enfermos... Tras la muerte de William Henderson –uno de sus miembros destacados y amigo del fundador George Combe–, la sociedad para el estudio de la frenología tuvo un fuerte impulso ya que éste donó una importante suma económica para que pudieran continuar las investigaciones. Con el dinero se creó la Henderson Trust, lo cual permitió acciones como la publicación del libro *The constitution of Man*, una de las obras más vendidas del siglo XIX, o la conservación de las colecciones de máscaras y bustos para el estudio frenológico.

La colección se mantuvo prácticamente intacta hasta 1940, cuando una estantería se derrumbó destruyendo buena parte del material. Años más tarde, con motivo del famoso festival *Fringe* de Edimburgo, el departamento de anatomía de la universidad, junto con el Ministerio de Cultura del país, decidió realizar en 1988 una exposición titulada “Death masks and life masks of the famous and infamous”¹³⁴. Con ello se inició una relación de interés por medio de la cual el departamento de anatomía de la universidad fue adquiriendo varios ejemplares hasta que finalmente, en el año 2012, se puso fin a la Henderson Trust. La muestra jugaba de forma evidente con la curiosidad de ver los rostros de personajes famosos del pasado y también los vaciados de personas con graves enfermedades, como la hidrocefalia o la microcefalia. Actualmente, pueden contemplarse cuarenta ejemplares en el Museo de Anatomía de Edimburgo y el resto de piezas se reparten entre los almacenes de la National Gallerie of Scotland¹³⁵.

133 Este ejemplar “estuvo destinado fundamentalmente a la observación de la vascularización de las glándulas mamarias y de la cavidad abdominal”. Para ampliar la información, véase: A. SÁNCHEZ ORTIZ; N. DEL MORAL AZANZA; R. BALLESTRIERO, “Anatomía femenina en cera: ciencia, arte y espectáculo en el siglo XVIII”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 25, 2013.

134 Se recoge un breve comentario de esta exposición en: M. H. KAUFMAN; R. McNEIL, “Death masks and life masks at Edinburgh University”, *BMJ : British Medical Journal*, vol. 298, 6672, 1989.

135 Puede verse una selección de piezas, acompañadas de una breve descripción de la colección,

Otro eslabón fundamental dentro del coleccionismo de máscaras mortuorias lo configuran las colecciones de los museos. Como ocurría en los casos anteriores vinculados a centros docentes, éstas son mayoritariamente confeccionadas gracias a la donación de algún particular o colectivo que quería deshacerse de sus ejemplares por diferentes motivos. Existen multitud de museos con importantes colecciones de máscaras, como el The Black Museum of Scotland Yard en Londres, el National Portrait Gallery de Londres, el Norwich Castle Museum, los diferentes Madame Tussaud repartidos por el mundo, el National Museum of Ireland en Dublín, el Victoria and Albert Museum, el Dundee Museum, el National Portrait Gallery de Washington, la Nationalgalerie de Berlín, el museo Carnavalet de París, la biblioteca-museo de la Ópera de París o el Palazzo Pitti de Florencia, por citar los más destacados.



FIG. 2.78 ESTANTERÍAS DE LOS ALMACENES DEL WIEN MUSEUM, VIENA.

A pesar de la existencia de estas importantes colecciones, no parecen tener mayor interés expositivo, ya que salvo las de personajes muy famosos, habitualmente las

en: http://www.phrenology.mvm.ed.ac.uk/Phrenology/Death_Masks.html

piezas descansan en los almacenes de los museos. Dado que nos hallamos en plena era digital, cabe mencionar que existe un museo virtual de máscaras mortuorias (Virtual Museum of Death Mask) asociado al One Street Museum de Kiev¹³⁶. Este museo virtual en ocasiones organiza exposiciones en las salas del museo ucraniano One Street. Además, sendas actividades se centran en la interesante figura del escultor Sergey Merkurov, quien trabajaba en sus obras utilizando las máscaras mortuorias.

Mención especial merece el Wien Museum (Museo de Viena, anteriormente conocido como el *Historisches Museum der Stadt Wien*) ya que posee una colección importante de máscaras mortuorias recopiladas con una finalidad concreta. En este caso, las máscaras forman parte de una iniciativa que arrancó en el siglo XIX y que perseguía la documentación de toda la historia de Viena a través de los retratos de sus protagonistas. El museo conserva una colección inmensa y de gran calidad de retratos reales (todos los que había en la Town Hall, antigua sede del museo) a la que se le suman piezas de todo tipo como miniaturas de acuarela sobre marfil, fotografías y lo que más nos interesa: máscaras mortuorias¹³⁷. Esta colección, compuesta por alrededor de doscientos ochenta ejemplares, contiene las efigies de las principales figuras de la sociedad vienesa de los siglos XIX y XX como Ludwig van Beethoven, Anton Bruckner, Gustav Mahler, Adalbert Stifter o Gustav Klimt, entre otros muchos, y sólo se muestran en ocasiones muy concretas o como complementos de exposiciones (fig. 2.78). También es preciso destacar la colección del Schiller-Nationalmuseum de Marbach am Neckar, museo fundado en 1903 y cuya colección aparecería publicada años después en la obra de Benkard *Das ewige Antlitz*. En 1955 se unió al Deutschen Literatur Archiv de la misma ciudad alemana impulsando la adquisición de máscaras mortuorias y constituyendo así la que quizá sea la colección pública más amplia, con doscientos cuarenta ejemplares (fig. 2.79)¹³⁸.

Aunque no se trate específicamente de colecciones de máscaras mortuorias, los vaciados de los rostros de nativos habitantes de países colonizados que se exponían en los museos antropológicos del siglo XIX y principios del XX precisan de un breve comentario, pues se insertan dentro de un espíritu que conecta con lo descrito anteriormente. En ese contexto era habitual que los antropólogos, en sus

136 <http://deathmask.kiev.ua/> (a fecha de 17 de julio de 2015 la web se encuentra sin acceso).

137 Más información en: <http://www.wienmuseum.at/de/sammlungen/biografische-sammlungen/portraets-und-totenmasken.html>

138 E. HERÁN, "Le dernier portrait ou la belle mort", en *Le Dernier Portrait*, RMN, París, 2002, p. 92. Véase también el catálogo: M. DAVIDIS; I. DESOFF-HAHN, *Archiv der Gesichter*, cit.



FIG. 2.79 ESTANTERÍAS DEL ALMACÉN DE SCULTURAS DEL DEUTSCHEN LITERATUR ARCHIV, MARBACH AM NECKAR.

viajes a lo largo y ancho de ese nuevo mundo que se iba desplegando a medida que avanzaban sus pesquisas, tomaran todo tipo de muestras y pruebas de los distintos “tipos de razas” que constituían los pueblos considerados primitivos. Entre estas pruebas, además de fotografías y todo tipo de objetos pertenecientes a sus rituales y prácticas sociales, llaman la atención los vaciados al natural que obtenían de sus cuerpos y rostros que, posteriormente, se moldeaban y se pintaban hasta adquirir la mayor similitud posible con el modelo. En la *Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* (Sociedad berlinesa de antropología, etnología e historia primitiva) existe una colección importante de este tipo de piezas realizadas en 1890 en el taller de Louis Castan, que muestran los rostros de unos individuos de Papúa Nueva Guinea¹³⁹.

Esta práctica, realizada por viajeros y antropólogos de manera complementaria a la fotografía etnográfica, pronto comenzó a declinar en favor de esta última¹⁴⁰. Aunque permitía un estudio directo sobre las formas del sujeto, su dificultad técnica y el coste del traslado, comparado con el que generaba el transporte de los negativos, hizo que su recurso decayera hasta desaparecer. No debe extrañar esta práctica de estudio de otras culturas ya que incluso, en ocasiones, se llegaron a trasladar grupos familiares enteros para su análisis (y exhibición) en las ciudades europeas, creando los conocidos como “zoos humanos”¹⁴¹. La falta de sensibilidad antropológica de aquellos primeros investigadores hizo que, al igual que se hacía con los animales para después crear los museos de historia natural, se llegaron a

139 H. BELTING, *Facce. Una storia del volto*, cit., p. 60.

140 J. PIERRE-JÉRÔME, *Les photographes français au XXème siècle devant d'autres formes de cultures*, Mission du patrimoine photographique, París, 1996, fecha de consulta en http://a-m-e-r.com/mots-regards/mission_patrimoine/.

141 N. BANCEL; P. BLANCHARD; S. LEMARIE, “Ces zoos humains de la République coloniale. Des exhibitions racistes qui fascinaient les européens”, *Le Monde Diplomatique*, 2000.

embalsamar humanos para exponerlos en los museos antropológicos. En España, de hecho, tanto en el Museo Martorell de Barcelona (actual museo de Geología), como posteriormente en el museo Darder de la ciudad de Bañolas, estuvo expuesto el cadáver momificado de un africano perteneciente a la etnia san –comúnmente denominados bosquimanos–. Disecado por unos taxidermistas franceses en 1830 y tras varios sucesos poco honerosos (venta, exposición, etc.) recaló en el museo de Bañolas donde permaneció expuesto hasta el año 2000. Finalmente, y no exento de absurdas polémicas y detalles vergonzantes, en octubre de ese mismo año fue enviado a Botsuana, donde se le dio finalmente sepultura a sus huesos, pues la piel quedó en el Museo de Antropología de Madrid.

2.6.6.2- Coleccionismo particular

Después de analizar algunas de las particularidades generales de las colecciones de máscaras mortuorias situadas en diferentes instituciones, observaremos cómo operaban las colecciones de particulares. Éstas guardan una relación estrecha con las primeras, ya que a menudo, tras la defunción del coleccionista o la disolución de la colección por diversos motivos a lo largo del tiempo, terminaban descansando, la mayoría de las veces en un estado poco halagüeño, en algún museo que decidiera su custodia. Las colecciones particulares son otro eslabón clave en este repaso al proceso que llevó a término la definitiva autonomía de las máscaras mortuorias. Muchas veces este tipo de coleccionismo surgía al amparo del interés que había en el siglo XIX por la frenología y la fisiognomía –de hecho, algunos vaciados se hacían de la cabeza entera (no sólo el rostro) para que los frenólogos pudieran analizar las características particulares de cada individuo con el máximo de información posible–, pero se da también otro tipo promovido por un sector burgués que deseaba conservar los rostros muertos de las personalidades que admiraba.

Es imposible saber quién fue el primer coleccionista de máscaras mortuorias, debido fundamentalmente a la escasez de datos documentales que a menudo acompaña a estas piezas pero, acercándonos al siglo XIX, encontramos en la figura de la princesa polaca Izabela Czartoryska (1746-1835) un caso que merece la pena recordar. Czartoryska era una noble proveniente de una importante familia que recibió una educación liberal y que tenía una gran sensibilidad hacia las artes. En sus viajes por Europa, concretamente en uno realizado a París, conoció entre otras personalidades a Benjamin Franklin, Jean-Jacques Rousseau y Voltaire, quienes le inspiraron para que, unos años más tarde, transformara el Palacio Czartoryski de la ciudad de Pulawy en un centro intelectual de primer orden. Su interés por el arte

le llevó a ser una gran coleccionista de todo tipo de piezas artísticas y a principios del XIX abrió el primer museo de Polonia llamado El templo de la Sibila o Templo de la memoria, dedicado a ensalzar las glorias pasadas del país¹⁴². Este gusto por la memoria y su interés en la fisonomía –se sabe que se carteaba con Lavater– le llevó a tener también una importante colección de máscaras mortuorias.

En esta misma línea de colecciones creadas al amparo de un manifiesto interés por el estudio del rostro, encontramos el caso del alemán Carl Gustav Carus. Éste era un afamado pintor, psicólogo y naturista que destacó por su activa participación en la corriente del idealismo alemán conocida como *Naturphilosophie* o Filosofía de la Naturaleza. Fue tal su interés por la disciplina popularizada por Gall que llegó a practicarla él personalmente –aunque distanciándose en parte de las ideas de Gall–, lo que le llevó a iniciar una nutrida colección a partir de las máscaras mortuorias que obtenía en su quehacer profesional. Tras su muerte, las piezas fueron legadas a la Facultad de Filosofía de la Universidad de Leipzig, la cual la cedió al Instituto Anatómico Universitario de la misma ciudad. Entre las piezas está la del propio Carus, su madre y su hijo, y entre las obras más interesantes podemos destacar las de Antonio Canova, Dante Alighieri, Immanuel Kant, Martin Lutero y Jean-Paul Marat.

Hubo otras muchas colecciones de máscaras mortuorias y bustos frenológicos a lo largo del XIX y principios del XX, pero en esta ocasión nos centraremos en las que estaban compuestas por piezas recolectadas no tanto por las peculiaridades fisiológicas de los efigiados, sino por la identidad de éstos¹⁴³. En este sentido destaca sin lugar a dudas la colección de Lauren Hutton (1843-1904), importante ensayista y crítico norteamericano, además de miembro destacado de la burguesía intelectual de finales del siglo XIX. Hutton nació en Nueva York, donde desempeñó cargos de relevancia como editor de la prestigiosa revista *Harper's Magazine* y como organizador del encuentro *Author's club*. Tenía una fuerte vocación de coleccionista y a lo largo de su vida se dedicó a recopilar una importante biblioteca, así como otras colecciones menores. En el libro recopilado por Isabel Moore, *Talks in a Library with Laurence Hutton*, se muestra al Hutton intelectual y bibliófilo, pero también se da cuenta de su interés por coleccionar objetos de diversa naturaleza, desde importan-

142 Durante el Levantamiento de Noviembre, ocurrido en 1830, el museo cerró y su hijo Adam Jerzy Czartoryski consiguió llevar las piezas más importantes a París, concretamente al Hôtel Lambert, durante su exilio. El hijo de éste, Władysław Czartoryski, reabrió el museo en 1878 en la ciudad de Cracovia, donde permanece hasta la fecha.

143 Sobre algunas célebres colecciones de vaciados de cráneos y rostros con fines frenológicos, véase: M. POINTON, "Casts, Imprints, and the Deathliness of Things", cit., p. 177.

tes retratos hasta facturas de compras y papeles de todo tipo. Estas conversaciones fueron concebidas a modo de “memorias” de Hutton, ya que éste se encontraba cercano a su muerte debido a una lenta enfermedad que fue debilitándole poco a poco.

En las memorias, ambos interlocutores (Hutton y Moore) comentan en la biblioteca que tenía Hutton en Princeton la vida del escritor y los pormenores de su trayectoria profesional y personal. Hutton reconoce que su pasión por las máscaras mortuorias adquirió tal dimensión que llegó a ocupar una porción muy importante de su vida¹⁴⁴. Nos encontramos por tanto frente a un personaje apasionado por el coleccionismo que dedicó su existencia a esta práctica, dejando tras su muerte un importante legado bibliográfico y de todo tipo de objetos que se conserva en parte en la Universidad de Princeton. La historia de su colección de máscaras es relatada con todo detalle en un libro monográfico, *Portraits in Plaster from the Collection of Laurence Hutton* (retratos en yeso de la colección de Laurence Hutton), que mezcla aspectos biográficos del autor y su colección con historia rigurosa y bien documentada, tanto de los ejemplares que atesoraba como de los personajes en ellos efigiados.

Hutton explica cómo su colección se inició de forma casi anecdótica. Durante los años sesenta del siglo XIX, un niño encontró una caja llena de máscaras en la papelería de una vieja casa del barrio Tompkins Square de Nueva York y se las ofreció a un vendedor de vaciados para la práctica de la frenología. Éste no sabía quiénes estaban ahí representados y no les hizo mayor caso. La casualidad hizo que Hutton viera las piezas en la tienda de frenología y las adquiriese intrigado por la semejanza con personajes históricos que encontraba en algunas de ellas. Pronto se puso a investigar su procedencia y descubrió que las había tirado la mujer de su antiguo propietario, ya que las encontraba desagradables y horribles¹⁴⁵. Sin embargo, nunca consiguió ir más allá en su investigación y tan sólo llegó a imaginar que tal vez se trataran de una parte de la colección del frenólogo George Combe. Éste llegó a América entre 1838 y 1839, y se sabe que donó a alguno de sus discípulos las máscaras que había utilizado a lo largo de su vida, pero a partir de ahí nada más se sabe y tampoco Hutton quiso llevarlo hasta sus últimas consecuencias.

La colección de Laurence Hutton es variada y notablemente compensada, ya que él se encargó personalmente de ampliarla con las adquisiciones que hacía en sus viajes o a través de pedidos concretos a instituciones o familias. El propio Hutton hace gala de ello diciendo: “la máscara más temprana a día de hoy es la réplica de

144 L. HUTTON; I. MOORE, *Talks in a Library with Laurence Hutton*, cit., p. 148.

145 L. HUTTON, *Portraits in plaster, from the collection of Laurence Hutton*, Harper & Brothers, Nueva York, 1894, p. IX.

la de Dante, realizada, quizás, en la primera parte del siglo XIV, y la de Tasso, sin duda hecha a finales del XVI. La última máscara es la de Edwin Booth, quien murió hace apenas unos meses. Van desde Sir Isaac Newton, el más sabio de los hombres, a Sambo, el escalafón más bajo del negro Americano; desde Oliver Cromwell a Henry Clay; de Bonaparte a Grant; de Keats a Leopardi; de Pio IX a Thomas Paine; de Ben Cannt, el boxeador, a Thomas Chalmers, el predicador iluminado de Escocia.¹⁴⁶ Él mismo dice que su colección es la más amplia y completa de cuantas existen, situándola por encima de la del National Portrait Gallery de Londres, el Hohenzollern Museum, etc. Es importante señalar que la gran mayoría son máscaras mortuorias, si bien conserva algunas que fueron obtenidas en vida.

Su primera adquisición en la tienda de frenología apenas sumaba unas pocas piezas, pero con el tiempo consiguió más de cien ejemplares con una gran gama tipológica y de personajes. Debemos tener en cuenta que en los tiempos en los que Hutton crea su colección, la elaboración de máscaras mortuorias empezó a descender por el impulso de la fotografía, por lo que el mercado se hacía cada vez más difícil. Además, también se ha de contar con que las piezas que él habitualmente demandaba eran las de individuos destacados como papas, reyes, escritores, artistas y demás, la mayoría de ellas conservadas en museos, colecciones universitarias o en algún caso en colecciones particulares. Para poder reunir toda la cantidad de piezas, Hutton tuvo que dedicarse a fondo por una parte a investigar y buscar posibles compras y, por otra, a negociar su compra o permiso para obtener una réplica.

En algunos casos Hutton conseguía adquirir directamente la pieza tras largos años de ininterrumpida y paciente búsqueda por tiendas de curiosidades, tiendas de vaciados y anticuarios de todo tipo tanto en Europa como en los Estados Unidos. También el mismo Hutton estuvo presente en la realización de algunas máscaras sobre el propio cadáver, asegurándose así la absoluta veracidad de la misma, algo siempre complicado de certificar en estas piezas. Otras veces el coleccionista conseguía una máscara sin identificar, lo que llevaba a una investigación ardua y compleja en la que se involucraban amigos frenólogos, expertos en retratos, etc., para conseguir desentrañar a quién pertenecía aquel rostro¹⁴⁷.

En otras ocasiones el propio Hutton lograba que las instituciones o museos que tuvieran los ejemplares que deseaba le permitieran hacer una copia de los mismos. Tal es el caso, por ejemplo, de las máscaras de Federico el Grande, la reina Luisa

146 *Ibid.*, p. X.

147 *Ibid.*, p. XIII.

de Mecklemburgo-Strelitz o Friedrich Schiller, las cuales fueron vaciadas a partir de los originales conservados en el Hohenzollern Museum¹⁴⁸. Las gestiones para llevar a cabo estas copias tuvieron que ser verdaderamente complejas, ya que él debía asegurar que de ningún modo se estropearía la pieza que deseaba copiar. El procedimiento, en todo caso, era relativamente sencillo. En primer lugar se debía verificar el material del original, ya que en función de éste se actuaba de una manera u otra. Si la máscara era de cera, ésta se cubría con una fina capa de un producto aceitoso y a continuación se iban colocando cuidadosamente tiras de yeso sobre la misma. Una vez seco el yeso, se separaba con precaución ambas partes y se obtenía así un molde. Sobre este molde se vertía cera caliente y, una vez enfriada, se volvían a separar las dos partes obteniendo así una máscara de cera. Cuando la pieza era de yeso, se realizaba el molde con cera para después verter sobre éste yeso líquido. Sin embargo, cuando la máscara era una cabeza entera o un busto, el procedimiento a seguir era más complejo, ya que se tenía que extraer el molde por partes.

Al final de su vida, Hutton entró como profesor en la universidad de Princeton. Desde 1901 hasta 1904 estuvo dando clases de literatura inglesa y fue probablemente debido a esta relación profesional por lo que decidió legar su colección a la biblioteca de dicha universidad. Actualmente ésta se conserva en el archivo en cajas numeradas (Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections) bajo la signatura C0770. Tras la muerte de Hutton la colección quedó interrumpida, aunque algunas piezas fueron incorporadas desde orígenes diversos, siendo R. Tait Mackenzie uno de los que más material aportó tras la desaparición del coleccionista. Recientemente ha sido catalogada, digitalizada y puesta a disposición de todos aquellos interesados en este fenómeno en una sencilla pero útil web de la universidad¹⁴⁹.

148 *Ibid.*, p. XI.

149 <http://library.princeton.edu/libraries/firestone/rbsc/aids/C0770/>

Conclusiones (y epílogo)

Pasado, presente y futuro son temporalidades imaginarias que se mezclan para pensar la huella anacrónica, para pensar las constelaciones en las que la presencia actúa como agujero negro, como polo tractor que despliega su magnetismo sobre el resto de elementos para acercarlos hacia su núcleo. Una historia, contada así, es un despliegue de eventos en los que una fuerza domina y guía la construcción del discurso como una suerte de sol que muestra y reverdece aquello que ilumina. Esta investigación ha estado en buena medida guiada por esa idea de presencia que late como una potencia en las imágenes y que encuentra en las máscaras mortuorias un lugar de privilegio. Quizá sea precisamente el anhelo de presencia ese *gesto* superviviente que hemos intentado rastrear en los innumerables ejemplos que han ido pasando por estas páginas. Pero esta inquietud no se ha detenido con el ocaso de las máscaras mortuorias; más adelante analizaremos brevemente unos últimos casos en los que apreciamos este mismo gesto habitando otros espacios, como si estuviéramos ante una suerte de trasvase: las máscaras mortuorias comenzarán un lento declinar en la segunda mitad del siglo XX, pero esta vez serán otros los objetos encargados de portar ese gesto. Por tanto, si bien recogeremos las conclusiones más importantes de la investigación, será también preciso hablar de las nuevas aperturas que se dibujan.

*

Una de las primeras hipótesis de trabajo partía de la idea de que, en las máscaras mortuorias, se percibe o se halla presente, bajo determinadas condiciones, una noción de “presencia” que trasciende la mera materialidad del objeto. Con el propósito de verificar dicha hipótesis, ha sido preciso construir un discurso teórico orientado a comprender mejor qué es una máscara mortuoria y cómo se puede estudiar desde el enfoque de los estudios de la imagen. En primer lugar, ha sido necesario emprender un esfuerzo de sistematización y definición de una serie de

conceptos que irán después orientando la investigación: imagen, medio, cuerpo, presencia. Nos ha parecido importante introducir la noción de medio (recuperando su sentido aristotélico) como herramienta de gran capacidad operativa para, después, pasar a profundizar en el resto de conceptos. Para percibir o imaginar algo, se requerirá de un medio en el que se genere la imagen, una instancia intermedial cuya naturaleza difiera del objeto percibido. Este medio no ha de ser confundido con el objeto, pues será precisamente esta naturaleza inmaterial la que nos sirve de apoyatura teórica para trabajar la presencia.

Desde esta perspectiva, la presencia será un condicionamiento, generalmente a través de una creencia (tradicón, ritual, etc.), de dicho medio, pero no podemos pensarla sólo como algo en permanente potencia de acto –en permanente anhelo de hacerse presente–. Como explica Agamben, toda potencia de ser es también una potencia de no ser, por lo que podemos concluir que toda potencia de presencia será también una potencia de ausencia. En este juego dialéctico presencia/ausencia se desarrollarán las estrategias que harán efectivo el paso de la potencia al acto o, lo que es lo mismo, de la imagen medial a la presencia (en la que, inevitablemente, latirá también la potencia de ausencia). Estas reflexiones nos han obligado igualmente a introducir algunas nociones básicas sobre el papel de la imaginación en el proceso perceptivo, pero no hemos querido ahondar mucho en ello, ya que nos llevaría por otros derroteros que se separan del objetivo de la tesis.

Este trabajo teórico nos ha permitido también matizar mejor cuál es el objeto de estudio que, a fin de cuentas, protagoniza esta investigación. Nuestro objeto de estudio, las máscaras mortuorias, no se considera en tanto que objeto susceptible de ser enmarcado en un análisis histórico-artístico, sino como objeto sensible que participa de un acto perceptivo. Por ello, resulta también central la reflexión a propósito del cuerpo. El cuerpo no percibe directamente el objeto, sino que se relaciona con el medio y la naturaleza de su percepción variará, como ya se ha dicho, en función de los condicionamientos (sociales, culturales, etc.) a los que está sometido el medio.

Uno de los objetivos de la investigación, derivado de la primera hipótesis, era responder a la siguiente pregunta: si la presencia domina el acto perceptivo, ¿hay *algo* en las imágenes? Para intentar abordar tan complejo interrogante, ha sido necesario explorar multitud de ejemplos en los que, a juzgar por los testimonios que nos han quedado de diferentes épocas y culturas, existía una creencia establecida en la habitabilidad de las imágenes. Hemos podido analizar acciones que tenían el firme propósito de captar la presencia de un difunto para conservarla en un objeto o, en

caso contrario, que buscaban despojar a la pieza de la presencia maligna que la poseía. Otros objetos, en cambio, manejaban la cuestión de una manera más sutil, dejando la ponderación de la presencia en el terreno de una percepción condicionada. Las máscaras mortuorias se situarían más cercanas a esta última idea y, por ello, decimos que lo que mueve a su creación y conservación está más cercano a la noción de anhelo de presencia.

Como ya se ha explicado, la investigación se ha organizado en dos grandes bloques conectados. El primero de ellos, de perfil más teórico, buscaba dotar de cimientos conceptuales al trabajo que vendría después, en el segundo de los bloques. En éste, la organización de sus contenidos y la selección de los casos de estudio han estado condicionadas por los intereses de aplicación práctica (y verificación) que se derivan del primer bloque. Ambas instancias, por tanto, lejos de ser dos mundos separados, han permanecido en estrecho diálogo tanto de manera explícita como de forma más velada. Con todo, se puede comprender mejor ahora la necesidad de establecer un marco de trabajo geográfico-temporal amplio sobre el cual desplegar los argumentos que más nos interesaban. En estas conclusiones se podrá comprobar cómo una mirada heterocrónica a nuestro objeto de estudio dibuja conexiones que, de otro modo, quedarían inadvertidas. La supervivencia de las *imagines maiorum* en época renacentista, por ejemplo, se entiende de manera mucho más nítida si se analiza bajo estos presupuestos y no desde la mera consideración de modelo iconográfico o de simple recuperación cultural más o menos nostálgica. También, vemos cómo la constante reaparición de las técnicas por contacto en los momentos históricos en los que la semejanza natural domina la producción artística sitúa a esta técnica (y con ello a las máscaras mortuorias) en un lugar predominante que nunca antes había sido considerado, confirmando así la segunda de las hipótesis que guiaban la investigación. Todo ello, indudablemente, nos ha llevado a interrogarnos por los motivos que subyacen detrás de este olvido historiográfico. Hubiera sido imposible llegar a estas conclusiones de no haber planteado desde un inicio la mirada heterocrónica –en la que el anacronismo ha tomado un papel relevante– a la que anteriormente hacíamos alusión.

Si bien estas conclusiones coinciden en buena medida con las hipótesis de las que partíamos, otras, en cambio, han emergido de manera inesperada aportando contrapuntos muy enriquecedores. En este sentido, el “rostro” se ha mostrado como una noción fundamental con un papel muy importante –a pesar de que no lo habíamos considerado de manera tan directa en un inicio–. Aunque no hemos profundizado en ello por tratarse de un tema inabarcable, su estudio aplicado a diferentes casos nos ha permitido ajustar y enriquecer los enfoques iniciales. El rostro es una

realidad sumamente compleja que va más allá de unas facciones; interactúa con su individuo portador y, sobre todo, con el tiempo, de forma prácticamente inseparable hasta su muerte. La fotografía o los moldeados faciales podrán retener un instante del rostro, pero nunca podrán captarlo, ya que su naturaleza trasciende las posibilidades de estas técnicas. Además, una máscara o un dibujo esquemático también puede convertirse en rostro, lo cual abre una fisura en el argumento que exigiría un trabajo de teorización mucho mayor.

De todo este recorrido, nos gustaría destacar algunas conclusiones más concretas que nos parecen relevantes. Teniendo en cuenta la relación que hemos detectado entre los momentos de uso de las técnicas por contacto y la preocupación por la semejanza natural en las artes, creemos importante considerar la relación entre las *imagines maiorum* y la retratística de época romana. Aunque no hay argumentos concluyentes que demuestren que la *imago* era obtenida mediante estas técnicas, sabemos sin lugar a dudas que éstas eran empleadas gracias a los vestigios arqueológicos que nos han llegado en forma de moldes. La negación del uso de moldes para la obtención de modelos proviene de un condicionamiento historiográfico contemporáneo (aunque su “ocultación” puede remontarse hasta Vasari), que nada tiene que ver con la realidad histórica. A lo largo de la investigación hemos intentado subrayar la necesidad de incorporar esta idea al discurso histórico-artístico a fin de subsanar el olvido. En este sentido, se ha podido demostrar también que, en el siglo XIII, el moldeado era conocido y empleado, formando parte –en comunión con otros factores– de un proceso de cambio en la representación de las figuras que no podemos obviar.

En cuanto a las máscaras mortuorias propiamente dichas, debemos diferenciar, como mínimo, dos usos fundamentales: la máscara como recurso técnico-artístico y la máscara como memoria materializada. A partir de los escasos restos que han sobrevivido al paso del tiempo –lo cual dificulta aportar unas conclusiones sólidas– podemos decir que la conservación de una imagen del rostro muerto como memoria materializada no aparece hasta el siglo XV, con algunas excepciones anteriores (como los moldes de época romana) de difícil caracterización. Sin embargo, ejemplos como los retratos florentinos laureados que muestran una máscara mortuoria convertida en una suerte de *imago clipeata* evocan tradiciones pasadas que nos invitan a imaginar que, tal vez, el interés por el rostro muerto también podía estar presente en las *imagines maiorum*, cuestión que intuimos como posible, pero que resulta imposible demostrar fehacientemente. De lo que no hay duda es de que la máscara como recurso técnico-artístico tiene una historia muy dilatada, de orígenes inciertos, que se remonta como mínimo hasta la Antigua Roma y que, muy probablemente, era empleada también en el Antiguo Egipto.

La tercera de las hipótesis se refería a la idea de que la máscara mortuoria adquiría su autonomía definitiva con respecto a los usos de tipo práctico (como modelo de otra obra) en los siglos XVIII y XIX. Esta hipótesis se ha verificado, en líneas generales, como cierta, pero es preciso realizar algunas matizaciones importantes. Sin necesidad de remontarnos a época romana, los ejemplares italianos como la máscara mortuoria de Lorenzo de Médici nos muestran la necesidad de ampliar el foco. En algunos, como las máscaras laureadas antes aludidas, no hay duda de que la máscara mortuoria era considerada como objeto autónomo desde época renacentista pero, por otro lado, la conservación de piezas como la máscara de Brunelleschi o la del Cardenal Tavera nos sugiere que, si bien éstas pudieron ser obtenidas en un primer momento con fines “prácticos”, su compleja naturaleza dominada por una sensación de presencia ha motivado su conservación hasta nuestros días. Por tanto, si bien el grueso de las prácticas autónomas (la creación en serie, su venta, la firma de la pieza, el coleccionismo, etc.) se concentran a finales del XVIII, durante el XIX y a principios del XX, las citadas excepciones deben tenerse muy en cuenta para comprender el fenómeno en su amplitud y complejidad.

Ejemplos comentados como el del presidente Morrison Waite, cuya máscara mortuoria protagonizó una noticia en el *Washington Critic* el 26 de marzo de 1888, nos hablan de un momento en el que estas piezas son sumamente populares y los usos a los que se verán sometidas serán muy variados. Sin embargo, mientras que por un lado se extiende el coleccionismo de máscaras mortuorias y las modas, como la frenología, propician su estudio desde otras vertientes, también se apreciarán importantes reticencias. La máscara del contraalmirante Robley D. Evans generó gran incomodidad en la familia del difunto y no se planteó una posterior conservación o reparto de ejemplares, aunque los cronistas del momento se esforzaran por rebajar importancia al asunto diciendo que “la estampa parece ser la de un hombre durmiendo”. Estas tensiones no hacen sino subrayar la situación de cotidianeidad en la que se desplegaron las máscaras mortuorias en ciertos lugares y durante las centurias antes comentadas. En cuanto a las zonas geográficas analizadas, nos hemos movido por diferentes emplazamientos en función de los siglos (Italia, Francia e Inglaterra en los siglos XV, XVI y XVII; Francia, Alemania, Austria, Estados Unidos o la Unión Soviética para los siglos XVIII, XIX y XX), quedando patentes algunas ausencias importantes. España, por ejemplo, ha quedado muy al margen (salvo algunos casos aislados) por distintos motivos. Si bien es cierto que la práctica de la creación de máscaras mortuorias no tuvo el impacto que sí se observa en los países vecinos, la total ausencia de investigaciones en este sentido hace muy difícil especificar con mejor criterio esta situación. Sin duda, este será uno de

los ejes que será necesario abordar en futuras investigaciones, ya que hay todo un terreno por investigar que, sin duda, aportará información de gran relevancia y utilidad para la Historia del Arte y otras disciplinas interesadas por la imagen.

A lo largo de la investigación, hemos podido comprobar cómo las máscaras mortuorias han cumplido un papel muy variado a lo largo de la historia. En su momento final de mayor apogeo y fama, se observan también los primeros indicios de un cambio que llevará a las máscaras hasta prácticamente su desaparición. En el siglo XX, la sociedad sufre grandes transformaciones y la consolidación de nuevas experiencias como la fotografía introducen modelos diferentes para cubrir algunas de las demandas que satisfacían anteriormente las máscaras mortuorias. Pero, en esta investigación, nos ha preocupado más atender a las fuerzas o gestos supervivientes que han motivado, bajo la guía de la preocupación por la presencia, el surgimiento de estas piezas por lo que, si bien el atender estas otras manifestaciones visuales trasciende los límites de nuestro objeto de estudio, creemos importante anotar algunos de los vectores hacia los que se orientaron estas fuerzas para completar esta visión de conjunto.

*

Buena parte de la investigación ha buscado pensar la presencia en las imágenes bajo una concepción temporal abierta. El recorrido ha sido amplio, variado y lleno de ejemplos sobresalientes en los que algunas *imágenes daimónicas* parecían contener realmente un espíritu que las animaba. Sin embargo, cuando entramos de lleno en el siglo XIX, las antiguas tradiciones que exorcizaban imágenes o que llevaban a cabo complejas ceremonias para que el espíritu de un difunto habitara su representación comenzaron a decaer, mientras emergían nuevas formas rituales adaptadas a los nuevos tiempos. Un caso muy significativo de esta transformación lo encontramos en el espiritismo decimonónico, donde la presencia y las máscaras mortuorias se funden en una unión insólita.

El fenómeno cautivó de inmediato incluso a las mentes más apegadas a la ciencia del momento, siendo la conversión de Cesare Lombroso una de las más citadas. Uno de los biógrafos del célebre –y polémico– criminólogo italiano, Gustave Le Bon, decía que “desde el momento en que [Lombroso] comenzó a estudiar los fenómenos espiritistas, su ciencia se desvaneció y fue sustituida por una credulidad infinita”¹. En 1891 Lombroso entró en contacto con la famosa médium Eusapia Palladino

1 Comentario tomado de la introducción de Le Bon a la edición francesa: LOMBROSO, C. *Hypnotisme et spiritisme*. París: Flammarion, 1910, s. 3. Citado en: VIOLI, A. “Lombroso y los fan-

y desde entonces asistió a numerosas *séances* o sesiones espiritistas. Los científicos de finales del XIX reclamaban pruebas, hechos positivos que permitieran dar testimonio fiable de cuanto allí ocurría. Una de estas pruebas fueron las huellas faciales o de otras extremidades que los espíritus dejaban impresas sobre unos bloques de barro fresco que, para evitar manipulaciones, permanecían cerrados en unas cajas de madera selladas. Durante la sesión, la médium colocaba su mano sobre la caja, entraba en contacto con el mundo ultraterreno y cuando decía “está hecho”, “se entreabría la caja y se encontraba la huella ahuecada de la mano o de la cara de un ser cuya expresión fisionómica oscilaba entre la vida y la muerte”² (fig 3.1).

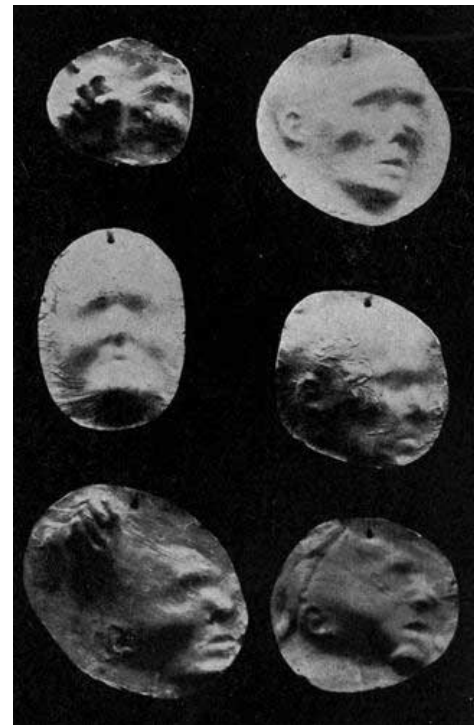


FIG. 3.1 MOLDES TOMADOS EN LAS SESIONES DE EUSAPIA PALLADINO, PUBLICADOS EN CESARE LOMBROSO, *RICERCHE SUI FENOMENI IPNOTICI E SPIRITICI*, 1909.

El resultado de estas sorprendentes sesiones se asemejaba mucho a las máscaras mortuorias que tan en boga se encontraban en aquella centuria. La diferencia era que, en los vaciados de Palladino, era el propio fantasma el que, supuestamente, una vez muerto, imprimía su huella para dar testimonio de su existencia. La presencia, en este caso, creaba directamente la obra en vez de *habitarla*. Es muy probable que este recurso se empleara por su conexión evidente con las máscaras mortuorias, piezas de sobra conocidas en la época y con las que resultaría muy fácil conectar. También es posible hallar nexos entre las manos impresas en los bloques de Palladino y las manos que se extraían de los cadáveres de pintores, escultores, pianistas o poetas.

De modo similar, aunque esta vez en el terreno de lo artístico, algunos creadores se han servido de las connotaciones que poseen las máscaras mortuorias para cargar de significado a sus obras. Un ejemplo llamativo que merece la pena recordar brevemente lo constituye la obra de Marcel Duchamp titulada *With my tongue in my Cheek* (literalmente, “con mi lengua en mi mejilla”) que realizó durante su estancia en Cadaqués en 1959 (fig. 3.2). La obra presenta una doble huella: la que dibuja el perfil

tasmas de la ciencia”, en: LÓPEZ DE MUNAIN, G., GONDRA AGUIRRE, A. *Imagen y Muerte*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013.

2 LOMBROSO, C. *Ricerche Sui Fenomeni Ipnotici E Spiritici*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Tornese, 1909, s. 67.

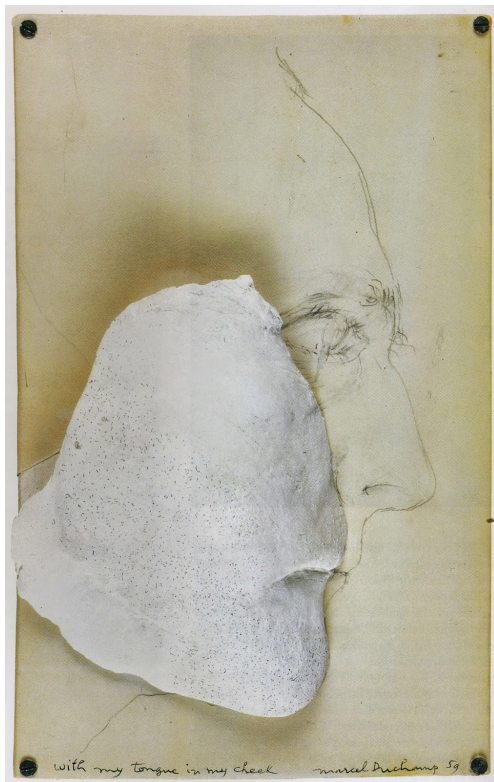


FIG. 3.2 MARCEL DUCHAMP, WITH MY TONGUE IN MY CHEEK, 1959, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, CENTRE GEORGES POMPIDOU, PARÍS.

(que nos remite a las esquiagrafías o pinturas de sombras de la antigüedad) y la del vaciado de la mejilla del artista. *With my tongue in my cheek*, *Torture-morte* y *Sculpture-morte* son las tres obras que hizo Marcel Duchamp en respuesta al pedido de Robert Lebel para una editorial parisina que poseen una clara vinculación con la muerte. Sin embargo, las obras se entendieron como una ofensa y fueron rechazadas³. La mejilla del vaciado aparece hinchada por la presión de la lengua, lo cual incide en un juego plástico que deja evidente el sarcasmo que perseguía Duchamp. El artista francés ya había trabajado previamente con la técnica por contacto y esta obra se puede inscribir dentro de la tradición de las máscaras mortuorias de la época, pues no deja de ser, aunque en sentido irónico, una reflexión sobre la muerte y su relación con la materia⁴.

Volviendo de nuevo al siglo XIX, del mismo modo que el espiritismo avanzó en busca de nuevas pruebas más fehacientes y dinámicas –los *moulage vivente* de los que hablaba Lombroso– arrastrado por las nuevas técnicas como la fotografía o el vídeo, las máscaras mortuorias vieron cómo su protagonismo para testimoniar la muerte y servir de recuerdo quedaba en entredicho bajo el impulso imparable de estas nuevas formas de registro. Esta transición se observa de manera magnífica en el *Retrato metafórico* que hiciera Barthélémy Thalamas a mediados de siglo (Fig. 3.3). En este curioso daguerrotipo vemos a una mujer posando junto al retrato de un familiar y sosteniendo en sus manos una máscara mortuoria (o en vida, es difícil de precisar) del mismo. Convergen aquí las tradiciones que hemos visto hasta el momento, pero en el marco de una fotografía, lo cual orienta el paso de un tiempo nuevo. La composición de Thalamas permite la incorporación de más elementos en esta imagen para la memoria, lo cual establece una diferencia sustancial con respecto a la máscara mortuoria.

3 Literalmente la expresión *With my tongue in my cheek* significa “burlarse por lo bajo de algo o de alguien”. MARCADÉ, B. *Marcel Duchamp*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008, s. 437.

4 Estas ideas han sido tratadas recientemente en: PARCERISAS, P. *Duchamp en España: las claves ocultas de sus estancias en Cadaqués*. Barcelona: Siruela, 2009, s. 56 y ss.



FIG. 3.3 BARTHÉLÉMY THALAMAS, *RETRATO METAFÓRICO*, c. 1850, MUSÉE D'ORSAY, PARÍS.

Las *imagines maiorum*, posicionadas en el *atrium* de la casa, mostraban visualmente una genealogía de ancestros que, entre otras cosas, otorgaba a la familia un reconocimiento y una forma de autoridad. Este gesto, cuyos antecedentes los hemos podido ver en los cultos a los cráneos del neolítico y en otras expresiones en Grecia o Etruria, ha ido atravesando el tiempo confirmándose como una expresión netamente humana que tiene sus últimos eslabones en los álbumes familiares o en las redes sociales. Las máscaras mortuorias, en su cruce con la fotografía, también han participado de esta voluntad de representación genealógica aportando su poder de presencia. En un magnífico retrato de Maurice Mangepan-Flégier, continuando lo comentado a propósito del daguerrotipo de Thalamas, vemos al escultor posando junto con el retrato y la máscara mortuoria de su tío, el compositor y pintor Ange Flégier, realizada por él mismo tras su muerte en 1927 (fig. 3.4). En una época en la que el uso de las máscaras mortuorias comenzaba a decaer, todavía se observan prácticas que demuestran la capacidad de estas piezas para erigirse en tanto que expresiones visuales de una genealogía familiar.

La fotografía y las máscaras mortuorias inician así una relación que tendrá unas repercusiones importantes también en el terreno de lo historiográfico. En nuestra investigación, nos ha parecido necesario mantener en todo momento un diálogo



FIG. 3.4 MAURICE MANGEPAN-FLÉGIER POSANDO ANTE EL RETRATO Y LA MÁSCARA MORTUORIA DE SU TÍO ANGE FLÉGIER, C. 1927, ARCHIVO FAMILIAR, MARSELLA.

constante entre los avances que íbamos desarrollando desde un punto de vista teórico o histórico –en función de los casos–, y los enfoques historiográficos en los que se enmarcaban. Hemos podido ver cómo, por ejemplo, siguiendo las aportaciones de Didi-Huberman, la semejanza por contacto arrastra una visión negativa postvasariana de la que todavía hoy no ha podido desprenderse. Sin embargo, desde otras tradiciones historiográficas, las máscaras mortuorias y las técnicas de moldeado han comenzado a interesar a los teóricos e historiadores de la imagen por su potencialidad para elaborar, a partir de ellas, reflexiones a propósito de la teoría fotográfica o de la imagen indicial⁵.

5 En un texto publicado en 1945, André Bazin comenzaba sus reflexiones a propósito de una ontología de la imagen fotográfica remontándose a los procesos de embalsamamiento de época egipcia. “Fijar artificialmente las apariencias carnales” era la única manera de luchar contra la muerte, por lo que la civilización egipcia volcó todos sus conocimientos y dedicación para intentar con ello “salvar al ser por las apariencias”. En el marco de una fijación casi obsesiva de Bazin por el realismo o la “necesidad de la ilusión”, el crítico de cine francés se interesa por las máscaras mortuorias, las cuales compara con la fotografía en los siguientes términos: “Habría que estudiar sin embargo la psicología de las artes plásticas menores, como por ejemplo las mascarillas mortuorias que presentan también un cierto automatismo en la reproducción. En este sentido, podría considerarse la fotografía como un modelado, una huella del objeto por medio de la luz” (A. BAZIN, *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp, Madrid, 2006, p. 23-24). También Susan Sontag se interesa por la relación de la fotografía como “rastros directos de lo real, como una huella o una máscara mortuoria”. A Sontag le interesa el “vestigio material” que posee la fotografía frente a un cuadro pictórico, lo cual le sirve para argumentar la superioridad del registro fotográfico frente a la pintura (S. SONTAG, *Sobre la fotografía*, Alfaguara, México D.F., 2006, p. 215). Tanto Bazin como Sontag se centran en el hechizo que les produce la técnica fotográfica y

Además de estas pervivencias historiográficas, y una vez finalizado el último momento de esplendor –cuyos ecos finales todavía pueden percibirse en la segunda mitad del siglo XX–, las máscaras mortuorias continúan generando una fascinación de la que se apropiarán no sólo los teóricos, como ya hemos visto, sino también los artistas. El pintor austríaco Arnulf Rainer es un perfecto ejemplo de ello. Durante la década de los setenta del siglo XX, Rainer experimentó trabajando directamente con pintura sobre diversas fotografías con rostros, siendo una de sus series más famosas la dedicada a las máscaras mortuorias. Los rostros muertos de personalidades como Friedrich Nietzsche, Johann Aloys Senefelder o Jean-Paul Marat aparecen intensamente intervenidos con líneas agitadas y trazos que terminan distorsionando por completo la figura.

De este modo, las máscaras mortuorias se introducen en un nuevo tiempo en el que su elaboración y uso, en los términos que vimos para el siglo XIX, ha tocado a su fin. En nuestra sociedad contemporánea el cadáver tiende a ocultarse y, cuando se expone, como ocurre con los cuerpos expuestos en las funerarias, lo hace bajo una apariencia irreal, con el rostro ampliamente maquillado, tratando de evitar la apreciación del gesto mortecino que, en cambio, sí muestran las máscaras *post mortem*. Como un eslabón más en la cadena que hemos ido recomponiendo en la investigación, nuestro siglo XXI elude encarar la muerte de los allegados, elude ver su rostro. No obstante, siempre hay espacio para otras expresiones surgidas al amparo de las nuevas tecnologías y, de nuevo, las máscaras mortuorias se hacen presentes aunque sea de forma solapada. El investigador de la muerte en el terreno de lo digital Marko Stamenkovic no duda en calificar como “digital death masks” a los vídeos de los casos de eutanasia o suicidios asistidos autofilmados, especialmente en el marco del llamado “turismo suicida” de Suiza –motivado por sus leyes favorables al suicidio asistido (no a la eutanasia activa)–.

Internet está abriendo una nueva etapa de exposición y visibilización de la muerte, especialmente en los casos de suicidio, que todavía resulta muy difícil de valorar y conectar con prácticas y fenómenos pasados. Los vídeos de quienes acaban con su vida en clínicas suizas están pensados, en un principio, para el ámbito privado, pero la retransmisión de la muerte de Craig Ewert en un documental producido por

en la capacidad de ésta para obtener un vestigio, una emanación, de aquello que se posa ante el objetivo. Desde una perspectiva diferente, Jean-Luc Nancy, vuelve a situar a la máscara mortuoria en el centro del debate reconduciendo, en palabras de Kaplan, “la teoría fotográfica de la reflexión en el índice a la reflexión en la exposición”, en una línea sin duda más afín a nuestro trabajo. Para ampliar el debate véase: L. KAPLAN, “Photograph/Death Mask: Jean-Luc Nancy’s Recasting of the Photographic Image”, *Journal of Visual Culture*. 2010, vol. 9, nº 1, p. 49; y J.-L. Nancy, *Au fond des images*, Galilée, París, 2003.

Sky Real Lives con el título *Right to die?* (John Zaritsky, 2008) marcó un antes y un después. En él, el profesor americano de 59 años, diagnosticado con una enfermedad degenerativa incurable, ingiere los medicamentos mortales, se despide de su familia y muere tranquilamente ante las cámaras. A pesar de la complejidad del caso y de las reacciones suscitadas, la pregunta, de todos modos, seguiría siendo la misma: ¿hay *algo* en lo que vemos? ¿Podemos pensar en una forma de presencia que se manifiesta en estos vídeos de suicidios? No nos corresponde ahora intentar dar respuesta a estos interrogantes, pero sí nos parecía importante presentarlos pues, muy probablemente, debajo de estas prácticas se encuentren los mismos gestos que animaron la creación de las calaveras moldeadas en el neolítico o de las fotografías *post mortem* en el siglo XIX. Las imágenes siempre han estado acompañando a la muerte y, por muchos cambios de paradigma que se quieran pronosticar, ahí seguirán estando, habitando los medios que cada sociedad les ofrezca.

Resumen

La presente investigación tiene como objetivo el estudio de las máscaras mortuorias desde una perspectiva doble: por un lado, busca desarrollar una teoría de la máscara mortuoria que nos permita organizar algunos de los elementos centrales que convergen en ellas (rostro, presencia, muerte, semejanza, tiempo, etc.) y, por otro, abordar una aplicación de dicha teoría sobre unos casos y entornos concretos previamente seleccionados. Es por ello que el objeto de estudio, las máscaras mortuorias, no se contemplan tanto como artefactos susceptibles de ser enmarcados en un análisis histórico-artístico, sino como objetos sensibles que participan de un acto perceptivo. Esta mirada nos posibilita enfrentarnos a estas piezas desde una panorámica amplia, sin necesidad de atender a una acotación espacio-temporal cerrada. En los primeros apartados teóricos se definen las instancias conceptuales de imagen, cuerpo y medio, adquiriendo éste último un papel relevante como herramienta metodológica que nos posibilite pensar uno de los conceptos vertebrales de la investigación: la presencia. Las imágenes, entendidas del modo argumentado en la investigación, pueden contener una forma de presencia cuya naturaleza variará dependiendo del contexto y del proceso perceptivo. El tiempo tiene una implicación decisiva en todo ello que nos obliga a comprenderlo alejados de miradas lineales o teleológicas, asumiendo una postura que se oriente hacia la consideración de un tiempo heterocrónico. Una vez construido este armazón teórico, la segunda parte de la investigación trata de identificar una serie de núcleos argumentales que se irán conectando entre sí, formando una constelación de figuras e ideas que irá conformando nuestra particular genealogía. Una primera preocupación fijará la atención en el papel que ha jugado la semejanza por contacto desde la Antigüedad, analizando los casos en los que el moldeado facial ha ido más allá del mero recurso técnico. El estudio se irá poco a poco orientando hacia una de las hipótesis que más ha preocupado a los investigadores que han fijado su atención en las máscaras mortuorias: su consideración como objetos autónomos desligados de la aplicación práctica a la que habitualmente han sido reducidas.

Índice de imágenes

- Fig. 1. Hombre de Tollund. Siglo III a.C., descubierto en 1950, 14
- Fig. 2. Molde hallado en la ciudad de el djem. Siglo III d.c., 7
- Fig. 3. Positivo contemporáneo del molde de la Ilustración 2., 17
- Fig. 4. Izquierda: Fotografía de un exvoto de cera, Museo etnografico siciliano Giuseppe Pitrè, Palermo; centro: Exvoto de mano, sala de exvotos de la Santa Cueva, Montserrat, 2011; derecha: manos pintadas en la cueva de El Castillo, Cantabria, 22
- Fig. 5. Caricatura de Honoré Daumier, publicada en *Les beaux jours de la vie* n°91, 28
- Fig. 1.1 Caricatura de Honoré Daumier, publicada en la serie *Scènes d'ateliers*. Litografía, 29 de marzo de 1849, 65
- Fig. 1.2. Propuesta de esquema perceptivo, 72
- Fig. 1.3 Exvotos de cera. Ermita de San Tirso, Dornillas (Castilla y León), 83
- Fig. 1.4 Molde de arcilla con la figura de Ishtar (izq.), c. 2000 a. C., Primer imperio babilónico, British Museum, Londres, 95
- Fig. 1.5 Grupo escultórico de Cleobis y Bitón, siglo VII-VI a. C , Museo Arqueológico de Delfos, 123
- Fig. 1.6 Jonathan K. Keller, The adaption to my generation (a daily photo project), 131
- Fig. 1.7 Francis Derwent Wood, médico del ejército británico y uno de los impulsores del proyecto realizando la máscara de un soldado mutilado, 133
- Fig. 1.8 Máscara neolítica expuesta en la muestra *Cara a Cara. Las máscaras más antiguas del mundo*, 133
- Fig. 1.9 Máscara de yeso pintada, Egipto, c. 90-100, British Museum, Londres, 134
- Fig. 1.10 Máscara de yeso pintada, Egipto, c. 100-170, British Museum, Londres, 135
- Fig. 1.11, Máscara votiva, Laconia, siglo VI a.C., British Museum, Londres, 136
- Fig. 2.1 Cráneo humano modelado con yeso, Jericó, c. 7000-6000 a.C. Museo Arqueológico de Amman, Jordania, 144

- Fig. 2.2 Busto relicario de Santa Virgen, c. 1525, Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria-Gasteiz, 148
- Fig. 2.3 Busto relicario de Santa Virgen, c. 1525, Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria-Gasteiz, 148
- Fig. 2.4 Busto relicario de Santa Virgen, c. 1525, imagen de Rayos X. Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria-Gasteiz, 49
- Fig. 2.5 Busto relicario de Santa Virgen, toma cenital, 149
- Fig. 2.6 Paul Richer, busto de René Descartes, 1913, 150
- Fig. 2.7 Bustos de Cerveteri, Italia, siglos II-I a.C., British Museum, Londres, 152
- 2.8 Tomba delle Cinque Sedie, Cerveteri, Italia, Lazio, 625-600 a.C., British Museum, 153
- Fig. 2.9 Bustos de terracota, Aegae, Grecia, 480 a.C., expuestos en el Ashmolean Museum durante la exposición "From Heracles to Alexander the Great", 153
- Fig. 2.10 Frontal funerario, procedencia desconocida, siglo I a.C. Museo Nacional de Copenhagen, 156
- Fig. 2.11 Togado barberini, siglo I a.C., Museos Capitolinos, Roma, 157
- Fig. 2.12 Máscara de Cumae, Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, 157
- Fig. 2.13 Molde de época romana y vaciado contemporáneo, Museo Arqueológico de Tesalónica, 158
- Fig. 2.14 Mongramista AA, retrato de Maximiliano I, 1519, 167
- Fig. 2.15 retrato de un hombre anónimo, 1450-1500, Victoria and Albert Museum, Londres, 168
- Fig. 2.16 retrato de una mujer anónima, 1450-1500, Musée du Louvre, París, 169
- Fig. 2.17 Retrato en yeso de Akhenaton procedente del taller de Thutmosis, período de Amarna. Museo egipcio de Berlín, 172
- Fig. 2.18 Retrato en yeso de un cortesano procedente del taller de Thutmosis, período de Amarna. Museo egipcio de Berlín, 173
- Fig. 2.20 Relieve funerario de Lucius Antistius Sarculo y su mujer Antistia Plutia encontrado en Roma, c. 30-10 a. C., British Museum, Londres, 175
- Fig. 2.19 Retrato fúnebre en Yeso, segundo cuarto del siglo II d.C, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, Roma, 175
- Fig. 2.21 Rostro de san Jaime de la Marca, Santuario de Monteprandone, Italia, 179
- Fig. 2.22 Monumento funerario de Isabel de Aragón, c. 1271, Catedral de Cosenza, Italia, 184
- Fig. 2.23 Monumento funerario de Isabel de Aragón, c. 1271, basílica de Saint-Denis, Francia, 185
- Fig. 2.24 Montaje fotográfico. Izq: máscara mortuoria de Lorenzo de Médici (1492),

- Florenca, Museo degli Argenti del Palazzo Pitti; Centro: busto en terracota de Lorenzo de Médici, atrib. Verrocchio (c. 1488), atrib. Orsino Benintendi (1498); der: Montaje fotográfico superponiendo ambas imágenes, 188
- Fig. 2.25 Máscara mortuoria de Filippo Brunelleschi y relieve de su retrato en la tumba del duomo de Florenca, c. 1446, obra de Lazzaro Cavalcanti (Buggiano), OBRA DE LAZZARO CAVALCANTI (BUGGIANO), 189
- Fig. 2.26 Busto de Niccolò da Uzzano, c. 1430, Museo Nazionale del Bargello, Florenca, 191
- Fig. 2.27 Pietro Torrigiano, busto de Enrique VII, c. 1509, Victoria and Albert Museum, Londres, 192
- Fig. 2.28 Pietro Torrigiano (atrib.), efigie funeraria de Enrique VII, 1509, abadía de Westminster, Londres, 192
- Fig. 2.29 Máscara mortuoria del cardenal Juan Pardo Tavera, 1545, Hospital Tavera, Toledo, 193
- Fig. 2.30 Alonso de Berruguete, Sepulcro del cardenal Juan Pardo Tavera, 1561, Hospital Tavera, Toledo, 194
- Fig. 2.31 Alonso de Berruguete, retrato del cardenal Juan Pardo Tavera, fines del XVI, Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Sevilla, 195
- Fig. 2.32 El Greco, retrato del cardenal Juan Pardo Tavera, c. 1608, Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Sevilla, 195
- Fig. 2.33 "Chandos Portrait", 1600-1610, National Portrait Gallery, Londres, 196
- Fig. 2.34 "Cobbe Portrait", c. 1610, Hatchlands Park, Surrey, 196
- Fig. 2.35 Martin Droeshout, impreso en 1623, Londres, 197
- Fig. 2.36 Gerald Johnson, Monumento funerario de Shakespeare, Iglesia de la Sagrada Trinidad de Stratford Upon Avon, 197
- Fig. 2.37 Posible máscara mortuoria de Shakespeare, Castillo de Darmstadt, 198
- Fig. 2.38 Henry Wallis, Gerard Johnson realizando el monumento funerario de Shakespeare, 1857, Royal Shakespeare Company Collection, Stratford-upon-Avon, 199
- Fig. 2.39 Jacopino del Conte, Retrato de San Ignacio de Loyola, Curia General, Roma, 200
- Fig. 2.40 Alonso Sánchez Coello, Retrato de San Ignacio de Loyola, 201
- Fig. 2.41 Pietro Torrigiano (Atrib.), retrato de un académico o prelado, c. 1545, Detroit, Detroit Institute of Arts, 227
- Fig. 2.42 Édouard Joseph Dantan, Un moulage sur Nature, 1887, Konstmuseum Gothenburg, Gotemburgo, 228
- Fig. 2.43 Fotografía anónima del taller de Gaudí, 1907, Musée d'Orsay, París, 229

- Fig. 2.44 Clemente Susini y Giuseppe Ferrini, Venus anatómica, finales del XVIII, La Specola, Florencia, 230
- Fig. 2.45 Gaetano Giuli Zumbo, Il Trionfo del Tempo, c. 1692, La Specola, Florencia (detalle), 231
- Fig. 2.46 Carl Akeley retratado junto a la máscara mortuoria del primer gorila que abatió. Publicado en *Lions, Gorillas, and their Neighbors*, Nueva York, Dodd and Mead, 1922, 232
- Fig. 2.47 Adolphe-Victor Geoffroy-Deuchaume, Cabeza de lobo, Cité de l'architecture et du patrimoine, musée des Monuments français, sin fecha, 233
- Fig. 2.48 Mariano Fortuny, Naturaleza muerta, 1940, Palazzo Fortuny, Venecia, 236
- Fig. 2.49 Auguste Rodin, Estudio para el monumento a Balzac (vaciado de un albornoz), 1897, Musée Rodin, París, 237
- Fig. 2.50 Man Ray, L'inconnue de la Seine, fotografía para el libro *Euvres romanesques croisées* de Aragon y Triolet, 1966 (tomo II), 239
- Fig. 2.51 Anónimo, elaboración de una máscara mortuoria, 1908 (Nueva York), George Grantham Bain Collection, Library of Congress, Washington D. C., 244
- Fig. 2.52 Erich Lessing, Willy Kauer elaboración la máscara mortuoria de Franz Lehár, 1948, WestLicht, Viena, 245
- Fig. 2.53 Dunbar sosteniendo la máscara mortuoria de Robley D. Evans, 1912, tomada de *The Washington Times*, 248
- Fig. 2.54 Dunbar trabajando en la máscara mortuoria de George Dewey, 1917, Harris & Ewing Collection, Library of Congress, Washington D. C., 249
- Fig. 2.55 Dunbar mostrando la máscara mortuoria de George Dewey, 1917, Harris & Ewing Collection, Library of Congress, Washington D. C., 249
- Fig. 2.56 Serguéi Dmítriyevich Merkúrov, máscara mortuoria de Sergei Eisenstein, 1948, Museo Merkúrov, Gyumri, 250
- Fig. 2.57 Serguéi Dmítriyevich Merkúrov, máscara mortuoria de Máximo Gorky, 1936, Museo Merkúrov, Gyumri, 250
- Fig. 2.58 Topografía frenológica, siglo XIX, Musée Flaubert et d'histoire de la médecine, Rouen, 252
- Fig. 2.59 Página del *Detroit Free Press* con algunas creaciones de Dunbar, 1912, 254
- Fig. 2.60 Máscara en vida de Beethoven (1812), copia de la colección de Laurence Hutton, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library, 254
- Fig. 2.61 Máscara mortuoria de Beethoven (1827), copia a partir del molde de Matthias Ranftl y Josef Danhauser, Beethoven-Haus, Bonn, 255

- Fig. 2.62 Jean-Antoine Houdon, máscara mortuoria de Jean-Jacques Rousseau, 1778, Bibliothèque publique et universitaire, Génova, 257
- Fig. 2.63 Jacques-Louis David, Marat Asesinado, 1793, postal del musée Carnavalet, París, 258
- Fig. 2.65 Marie Tussaud, cabezas guillotinas de Jean-Baptiste Carrier, Antoine-Quentin Fouquier-Tinville, Maximilien Robespierre y Jacques-René Hébert; Jean-Paul Marat, 1802, Londres, Madame Tussaud, 259
- Fig. 2.66 Marie Tussaud (atrib.), Jean-Paul Marat, c. 1793, 259
- Fig. 2.64 Marie Tussaud, máscara mortuoria de Marat, 1793, Biblioteca municipal, Lyon, 259
- Fig. 2.67 Máscara mortuoria de Napoleón copiada por Quesnel a partir del modelo de Antommarchi. Colección de Laurence Hutton, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library, 263
- Fig. 2.68 Máscara mortuoria de Napoleón, 1821, Musée de l'Armée, París, 264
- Fig. 2.69 Máscara mortuoria de Napoleón (Boys), c. 1821, ubicación desconocida, 265
- Fig. 2.70 René Magritte, L'Avenir des statues, 1934, Tate, Londres, 267
- Fig. 2.71 Máscara mortuoria atribuida a Napoleón, Royal United Service Museum, Londres, 268
- Fig. 2.72 Máscara mortuoria de Oliver Cromwell, 1658, vendida en el año 2009, 270
- Fig. 2.73 Máscara mortuoria de Oliver Cromwell, 1658, Warwick Castle, Warwick, 270
- Fig. 2.74 Máscara mortuoria de Oliver Cromwell, 1658, National Portrait Gallery, Londres, 270
- Fig. 2.75 Máscara mortuoria de Isaac Newton obtenida por Jan Michiel Rijsbrack, 1727, The Royal Society, Londres, 271
- Fig. 2.76 Adolph von Menzel, Naturaleza muerta en el taller, 1872, Kunsthalle de Hamburgo, Hamburgo, 273
- Fig. 2.77 Máscara mortuoria de Kant, 1804, Museo de Antigüedades Clásicas, Tartu, 275
- Fig. 2.78 Estanterías de los almacenes del Wien Museum, Viena, 280
- Fig. 2.79 Estanterías del almacén de esculturas del Deutschen Literatur archiv, Marbach am Neckar, 282
- Fig. 3.1 Moldes tomados en las sesiones de Eusapia Palladino, publicados en Cesare Lombroso, *Ricerche Sui Fenomeni Ipnotici E Spiritici*, 1909, 295
- Fig. 3.2 Marcel Duchamp, *With My Tongue in My Cheek*, 1959, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, 296

Fig. 3.3 Barthélémy Thalamas, *Retrato metafórico*, c. 1850, Musée d'Orsay, París, 297

Fig. 3.4 Maurice Mangepan-Flégier posando ante el retrato y la máscara mortuoria de su tío Ange Flégier, c. 1927, Archivo familiar, Marsella, 298

Máscaras mortuorias y retratos *post mortem* citados

Alighieri, Dante, 182, 238, 253, 284, 286.

Animales:

 Cachorro de perro, 232-233.

 Gorila, 231-232.

 Lobo, 233.

Anónimo (molde de El Djem), 17, 157.

Anónimo (molde de Tesalónica), 157-158.

Anónimo (máscara de bebé), 96, 158.

Anónimo (Cumae), 157.

Anónimo (clípeo del Victoria and Albert Museum), 167-168, 292.

Anónimo (clípeo del Louvre atribuido a Battista Sforza), 168-169, 292.

Anónimo (del taller de Thutmosis), 173.

Anónimo (retrato fúnebre del Museo Capitolino), 175.

Anónimo (retrato de académico, Detroit Institute of Arts), 227.

Anónimo (Inconnue de la Seine), 238-240.

Anónimo (Retrato metafórico), 296.

Antistutius Sarculo, Lucius, 175.

Akhenaton, 172.

Bañolas, el Bosquimano de, 283.

Barberini (el Togado), 156-157, 159.

Barton, Clara, 253.

Beethoven, Ludwig van, 253-256, 281.

Bonaparte, Napoleón (I), 34, 238, 256, 260-268, 286.

Booth, Edwin, 286.

Bruckner, Anton, 281.

Brunelleschi, Filippo, 16, 189, 273, 293.

Cannt, Ben, 286.

Canova, Antonio, 284.

Carlos VI (de Francia), 216.

Carrier, Jean-Baptiste, 259.

Carrillo de Acuña, Alfonso, 194 n. 62.
Carus, Carl Gustav, 284.
César, Julio, 158, 159, 210.
Chalmers, Thomas, 286.
Cisneros, Francisco Jiménez de, 194 n. 62, 213.
Clay, Henry, 286.
Cromwell, Oliver, 269-270, 274, 286.
Danton, Antoinette Gabrielle, 260.
Delacroix, Eugène, 16.
Descartes, René, 150.
Dewey, Georges, 248-249.
Eduardo I (de Inglaterra), 178.
Eduardo II (de Inglaterra), 216.
Eisenstein, Sergéi, 249.
Enrique VII (de Inglaterra), 191-192, 220.
Escipión, Publio Cornelio, 210-211, 217.
Evans, Robley D., 247-248, 253, 293, 296.
Ewert, Craig, 299-300.
Federico el Grande, 286.
Flégier, Ange, 297.
Fouquier-Tinville, Antoine-Quentin, 259.
Gaudí, Antoni, 244-245.
Géricault, Théodore, 238, 273-274.
Goethe, Johann Wolfgang von, 34, 277.
Gorki, Máximo, 249.
Grant, Ulysses S., 168, 286.
Gregorio IX (Papa), 182.
Hébert, Jacques-René, 259.
Isabel de Aragón, 184-186.
Isabel de York, 193.
Kant, Immanuel, 16, 274-275, 284.
Keats, John, 286.
Klimt, Gustav, 281.
Lehár, Franz, 244.
Lenin, 249.
Leopardi, Giacomo, 286.
Lessing, Gotthold Ephraim, 33, 237-238.
Lincoln, Abraham, 277.
Loyola, Ignacio de, 16, 34, 199-202.
Luis VIII (de Francia), 177-178.
Luis XIII (de Francia), 216.
Luisa de Mecklemburgo-Strelitz, 286-287.

Lutero, Martín, 34, 284.
 Mahler, Gustav, 281.
 Marat, Jean-Paul, 34, 256-260, 284, 299.
 Marca, Jaime de la, 178-179.
 María Teresa de España, 216.
 Maximiliano I de Habsburgo, 166-167.
 Mayakovski, Vladímir, 249.
 McKinley, William, 248.
 Médici, Lorenzo de, 16, 169, 188-190, 215, 293.
 Newton, Isaac, 270-271, 286.
 Nietzsche, Friedrich, 34, 86, 299.
 Paine, Thomas, 286.
 Pio IX (Papa), 286.
 Plutia, Antistia, 175.
 Pradier, James, 234.
 Robespierre, Maximilien, 259.
 Roth, Wolfhart von, 183.
 Rousseau, Jean-Jacques, 256-257, 283.
 Sade, Marqués de, 252.
 Sambo, 286.
 Schiller, Friedrich, 287.
 Senefelder, Johann Aloys, 299.
 Shakespeare, William, 34, 195-199.
 Siena, Bernardino de, 182, 183.
 Stevenson, Robert Louis Balfour, 277.
 Stifter, Adalbert, 281.
 Tasso, Torquato, 286.
 Tavera, Juan Pardo, 193-195, 213, 293.
 Thackeray, William Makepeace, 277.
 Tollund, hombre de, 15.
 Tolstoi, León, 249.
 Torre, Girolamo della, 169.
 Torre, Marcantonio della, 169.
 Uzzano, Niccolò da, 190-191.
 Venus anatómica, 229-230, 279.
 Voltaire, 277.
 Waite, Morrison, 246, 296.
 Wellesley, Arthur (Duque de Wellington), 277.
 Whitman, Walt, 277.
 Yonge (Dr.), 193.

Bibliografía citada

- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004.
- . *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- . *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- . *Signatura rerum. Sobre el método*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Anna Belfer-Cohen, Erella Hovers. «In the eye of the beholder: Mousterian and Natufian burials in the Levant». *Current Anthropology* 33 (1992): 463-71.
- Aragon, Louis. *Aurélien*. París: Gallimard, 2000.
- Ariès, Philippe. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 2011.
- . *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: Acantilado, 2000.
- Aristóteles. *Acerca del alma*. Traducido por Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 2014.
- . *Física*. Traducido por Guillermo R. De Echandía. Madrid: Editorial Gredos, 2007.
- . *Poética*. Traducido por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- Arnold, Dorothea. *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1996.
- Assmann, Jan. *Death and Salvation in Ancient Egypt*. Ithaca: Cornell University Press, 2005.
- Aurenche, Olivier, y Stefan Karol Kozłowski. *El origen del neolítico en el Próximo Oriente: el paraíso perdido*. Barcelona: Ariel, 2003.
- Azara, Pedro. *La imagen y el olvido: el arte como engaño en la filosofía de Platón*. Madrid: Siruela, 1995.
- Bacchio Bandinelli, Ranuccio. *El Arte de la Antigüedad Clásica: Etruria-Roma*. Madrid: Akal, 2000.
- Bachelard, Gaston. *L'Eau le Rêves*. París: Librairie José Corti, 1942.
- Bahrani, Zainab. *The Infinite Image: Art, Time and the Aesthetic Dimension in Antiquity*. Londres: Reaktion Books, 2014.

- Bailly, Jean-Christophe. *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*. Madrid: Akal, 2002.
- Ballestrero, Roberta. *Efigie, cadáver y cuerpo enfermo en la ceroplástica*. Tesis doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid, 2012 (edición digital).
- Bancel, Nicolas, Pascal Blanchard, y Sandrine Lemarie. «Ces zoos humains de la République coloniale. Des exhibitions racistes qui fascinaient les européens». *Le Monde Diplomatique*, agosto de 2000.
- Barley, Nigel. *Bailando sobre la tumba: encuentros con la muerte*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Barroso Ramos, Moisés. «Bergson y la filosofía de lo virtual». *Stadium: Revista de humanidades*, n.º 10 (2004): 7-20.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Editorial Paidós, 2009.
- . *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV*. París: Éditions du Seuil, 1984.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 2008.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2006.
- Bazin, Germain. *El tiempo de los museos*. Barcelona: Daimon, 1969.
- Bellosi, Luciano. «Ipotesi sull'origine delle terecotte quattrocentesche». En *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento. Atti del Convegno di studi, Siena, Facoltà di Lettre e Filosofia, 2-5 ottobre 1975*, editado por Giulietta Chelzazzi Dini. Florencia, 1997.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Editores, 2007.
- . «Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo». En *Filosofía de la imagen*, de Ana García Varas, 179-210. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- . *Facce. Una storia del volto*. Roma: Carocci editore, 2014.
- . *Faces: Eine Geschichte des Gesichts*. Múnich: C. H. Beck Verlag, 2013.
- . *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2010.
- Benjamin, Walter. *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2015.
- . «El narrador». En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Iluminaciones IV. Madrid: Taurus, 1991.
- . *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- . «Experiencia y pobreza». En *Obras*, editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, II:216-21. 1. Madrid: Abada, 2007.
- . «La obra de arte en la época de su reproducción técnica». En *Discursos interrumpidos I*, 17-60. Madrid: Taurus, 1973.
- . *Libro de los pasajes*. Editado por Rolf Thiedemann. Madrid: Akal, 2005.
- . *Obras*. Editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Vol. 1. 2. Madrid: Abada, 2006.
- . «Pequeña historia de la fotografía». En *Discursos interrumpidos I*, 63-83. Madrid: Taurus, 1973.

- . «Sobre algunos temas en Baudelaire». En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, 27-76. Iluminaciones IV. Madrid: Taurus, 1991.
- Benkard, Ernst. *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*. Editado por Gorka López de Munain. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013.
- . *Undying Faces. A Collection of Death Masks with a Note of Georg Kolbe*. Londres: Published by Leonard and Virginia Woolf at the Hogarth Press, 1929.
- . *Das ewige Antlitz : eine Sammlung von Totenmasken*. Frankfurt y Berlín: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1926.
- Bertaux, Émile. «Le tombeau d'une reine de France à Cosenza en Calabre». *Gazette des beaux arts* 19 (s. f.): 265-276-378.
- Bickerman, Elias J. «Die Römische Kaiserapotheose», 1-31. *Archiv für Religionswissenschaft* 27, 1929.
- Bienert, Hans-Dieter. «Skull cult in the prehistoric Near East». *Journal of Prehistoric Religion* 5 (1991): 9-23.
- Binetti, María J. «La decisión de muerte: el origen romántico-idealista de una afirmación kierkegaardiana». *Cadernos UFS de filosofía* 7, n.º 12 (2010): 55-63.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Editorial Paidós, 1992.
- . *La comunidad inconfesable*. México, D.F: Editorial Vuelta, 1992.
- . *La sentencia de muerte*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- . «Le Rire des dieux». *La Nouvelle revue française*, julio de 1965.
- Bloch, Raymond. *Arte Etrusco. Arte y civilización*. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- Bloom, Michelle E. *Waxworks: A Cultural Obsession*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Boehm, Gottfried. «¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre una lógica de las imágenes». En *Filosofía de la imagen*, de Ana García Varas, 87-106. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- . *Was ist ein Bild?* Munich: Fink Wilhelm GmbH & CompanyKG, 1994.
- . *Wie Bilder Sinn Erzeugen: Die Macht des Zeigens*. Berlin: Berlin University Press, 2007.
- Boucher, Bruce. «Italian Renaissance Terracotta: Artistic Revival or Technological Innovation?» En *Earth and fire: Italian terracotta sculpture from Donatello to Canova*, editado por Bruce Boucher. New Haven y Londres: Yale University Press, 2001.
- Brea, José Luis. «Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales». *Estudios Visuales* 3 (enero de 2006): 8-25.
- Bredenkamp, Horst. «A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft». *Critical Inquiry* 29, n.º 3 (marzo de 2003): 418-28. doi:10.1086/376303.
- Buchet, Edmond. *Beethoven: leyenda y realidad*. Madrid: Ediciones Rialp, 1991.
- Bueno Gómez-Tejedor, Sonia, y Marta Peirano. *El rival de Prometeo: Vidas de Automatas Ilustres*. Barcelona: Editorial Impedimenta, 2009.
- Calvo Martínez, Jose Luis, y María Dolores Romero, trad. *Textos de magia en papiros griegos*. Madrid: Editorial Gredos, 1987.

- Calvo Martínez, Tomás. «Prólogo». En *Acerca del alma*, de Aristóteles. Madrid: Gredos, 2014.
- Camarero, Antonio. *Sócrates y las creencias demónicas griegas*. Bahía Blanca: Cuadernos del Sur, 1968.
- Campbell, Joseph. *Las máscaras de Dios*. Vol. 1. Madrid: Alianza, 1991.
- Campbell, Lorne. *Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th, and 16th Centuries*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1990.
- Canetti, Elias. *La Antorcha al oído*. Madrid: Alianza/Muchnik, 1984.
- Cantera, Maria Jose Redondo. *El sepulcro en España en el siglo XVI: Tipología e iconografía*. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, 1987.
- Carol, Galvin, y Phillip Lindley. «Pietro Torrigiano's Bust of King Henry VII». *The Burlington Magazine* 130, n.º 1029 (1988): 892-902.
- Carson, Rebekah Anne. «Andrea Riccio's Della Torre Tomb Monument: Humanism and Antiquarianism in Padua and Verona». Tesis doctoral, Universidad de Toronto, 2010.
- Casals, Josep. *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- . *Constelación de pasaje. Imagen, experiencia, locura*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- . «Imagen, palabra y pensamiento: una visión histórico-filosófica». En *Estudios de la imagen. Experiencia, percepción, sentido(s)*, editado por Gorka López de Munain y Ander Gondra Aguirre, 42-81. Santander: Shangrila, 2014.
- . «Walter Benjamin: crisis y transformación de la experiencia». *Viento Sur* 142 (octubre de 2015).
- . «Wittgenstein y el arte». En *Cultura contra civilización: en torno a Wittgenstein*, editado por Nicolás Sánchez Durá, 177-204. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2008.
- Castoriadis, Cornelius. *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- Checa, Fernando. *Felipe II: un príncipe del Renacimiento*. Catálogo de la Exposición realizada en el Museo Nacional del Prado, 13 de octubre de 1998, 10 de enero de 1999.
- . «La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924-1929), por Fernando Checa». En *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, 135-55. Madrid: Akal, 2010.
- Chenel, Alvaro Pascual. «El Catálogo Monumental de España y la investigación sobre el patrimonio artístico desaparecido: El caso de los sepulcros monumentales». En *El catálogo monumental de España (1900-1961): investigación, restauración y difusión*, de Amelia López-Yarto Elizalde, 177-202, 2012.
- Chenique, Bruno. «Le masque de Géricault ou la folle mémoire d'un culte sentimental et nauséabond». En *Le Dernier Portrait*, de Emmanuelle Herán, 158-74. París: RMN, 2002.

- Chrimes, Stanley Bertram. *Henry VII*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1972.
- Cladel, Judith. *Auguste Rodin pris sur la vie*. París: Editions de la Plume, 1903.
- Coccia, Emanuele. *El bien de las cosas. La publicidad como discurso moral*. Santander: Shangrila, 2015.
- . *Filosofía de la imaginación: Averroes y el averroísmo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- . *La vida sensible*. Buenos Aires: Marea, 2011.
- Compagni, Dino. *Crónica delle cose occorrenti ne' tempi suoi*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1968.
- Corby Finney, Paul. *The Invisible God: The Earliest Christians on Art*. Nueva York: Oxford University Press, 1997.
- Costello, Diarmuid. «Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy». En *Walter Benjamin: culturas de la imagen*, editado por Alejandra Uslenghi, 99-141. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Coulon, Gérard. *L'enfant en Gaule romaine*. París: Errance, 1994.
- Croce, Benedetto. *Problemi di estetica: e contributi alla storia dell'estetica italiana*. Bari: G. Laterza & figli, 1923.
- Dalkeith, Lena. *Stories from Roman History*. Nueva York: E. P. Dutton and Co., 1912.
- Davidis, Michael, y Ingeborg Dessoiff-Hahn. *Archiv der Gesichter: Toten und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum: eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs und der Stiftung Museum Schloss Moyland in Verbindung mit dem Museum für Sepulkralkultur in Kassel*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1999.
- De Cirene, Sinesio. *Himnos. Tratados*. Traducido por Francisco Antonio García Romero. Madrid: Editorial Gredos, 1993.
- de Guzmán Hierro, Lázaro Luis. *Memorial a la catolica i real magestad del Rey Nuestro Señor Don Felipe Quarto el Grande*. Málaga: Juan Serrano de Vargas y Urueña, 1653.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- . *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Editorial Paidós, 2001.
- . *Lógica del sentido*. Barcelona: Editorial Paidós, 2005.
- . *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- . *Rizoma*. Valencia: Pre-textos, 1977.
- Deleuze, Gilles, y Claire Parnet. *Dialogues*. 2.^a ed. Champs Essais. Flammarion, 2008.
- Delgado García, José María. «¿Es la cara el espejo del alma? Fisiología de la expresión facial». *Elementos* 9, n.º 47 (2002): 3-9.

- Desroches Noblecourt, Christiane. *El Antiguo Egipto. Nuevo Imperio y Período Amarna*. Acanto. Historia de la Escultura. Barcelona - México: Editorial Noguer, 1960.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- . *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac, 2010.
- . «De ressemblance en ressemblance». En *Maurice Blanchot, récits critiques*, 143-67. Tours: Farrago, 2003.
- . *Exvoto: Imagen, órgano, tiempo*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013.
- . *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*. Santander: Shangrila, 2015.
- . *La Imagen Mariposa*. Barcelona: Mudito & Co, 2007.
- . *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.
- . *La pintura encarnada*. Valencia: Pre-textos, 2007.
- . *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. París: Éditions de Minuit, 2008.
- . *L’empreinte*. París: Centre Georges Pompidou, 1997.
- . *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- . «Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait sur le vif». *Mélanges de l’Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée* 2, n.º 106 (1994): 383-432.
- Dikovitskaya, Margaret. *Visual Culture. The Study of the Visual after de Cultural Turn*. Massachusetts: MIT Press, 2005.
- Dodds, E. R. *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Drerup, Heinrich. «Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern». *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, römische Abteilung* 87 (1980): 81-129.
- Duby, Georges. *Arte y sociedad en la Edad Media*. Madrid: Taurus, 1998.
- Eck, Diana L. *Darśan. La visión de la imagen divina en la India*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2015.
- El linaje del emperador. Catálogo de la exposición celebrada en la Iglesia de la Preciosa Sangre, Centro de Exposiciones San Jorge del 24 de octubre de 2000 al 7 de enero de 2001*. Cáceres: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, s. f.
- Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos: ensayos sobre el simbolismo mágico - religioso*. Madrid: Taurus, 1989.
- Elkins, James. *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. Nueva York: Routledge, 2003.
- Elvira, Antonio Ruiz de. «Laodamía y Protesilao». *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, n.º 1 (1991): 139-58.
- Engelhardt, Dietrich v. «Fisiognómica y frenología en la Fenomenología del espíritu de Hegel». En *Hegel: la odisea del espíritu*, de Félix Duque, 111-25. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010.

- Erlande-Brandenburg, Alain. *Le roi est mort: étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII siècle*. Génova: Droz, 1975.
- Faeta, Francesco. «Crear un objeto nuevo, que no pertenezca a nadie» Campo artístico, antropología, neurociencias». *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen* 5, n.º 1 (2013): 18-29.
- Fara, Patricia. *Newton: The Making of Genius*. Londres: Pan Macmillan, 2011.
- Feo, Katherine. «Invisibility: Memory, Masks and Masculinities in the Great War». *Journal of Design History* 20, n.º 1 (20 de marzo de 2007): 17-27. doi:10.1093/jdh/epl039.
- Ferretti, Emanuela. «La Sapienza di Niccolò da Uzzano: l'istituzione e le sue tracce architettoniche nella Firenze rinascimentale». *Annali di Storia di Firenze* 4 (2011): 89-149.
- Flower, Harriet I. *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*. Nueva York: Oxford University Press, 2006.
- . *Imagines maiorum: ancestral masks as symbols of ideology and power*. Graduate School of Arts and Sciences, University of Pennsylvania, 1993.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost. Madrid: Siglo XXI, 2010.
- . *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Frazer, James George. *La crainte des morts*. París: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1937.
- Freedberg, David. «Antropología e Historia del Arte: ¿El Fin de las Disciplinas?». *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen* 5, n.º 1 (2013): 30-47.
- . *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 2009.
- . «Empatía, movimiento y emoción». En *Estudios de la imagen. Experiencia, percepción, sentido(s)*, editado por Ander Gondra Aguirre y Gorka López de Munain, 159-210. Santander: Shangrila, 2014.
- . *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1991.
- . «Warburg's Mask: A Study in Idolatry». En *Anthropologies of Art*, editado por Mariet Westerman. Williamstown: Clark Institute Press, 2005.
- Freedberg, David, y Luis Vives-Ferrándiz Sánchez. *Las máscaras de Aby Warburg*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013.
- Friedell, Egon. *Das letzte Gesicht*. Zúrich: Orell Füssli, 1929.
- García, Rosaura, y Emilio Ruiz de Arcaute Martínez. «Los bustos relicarios de las Once Mil Vírgenes: claves para su estudio». *Akobe: restauración y conservación de bienes culturales = ondasunen artapen eta berriztapena*, n.º 1 (2000): 18-21.
- García Avilés, Alejandro. «Estatuas poseídas: ídolos demoníacos en el arte de la Edad Media». *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, n.º 28 (2012): 231-54.

- . «Imagen y Ritual: Alfonso X y la creación de imágenes en la Edad Media». *Anales de historia del arte*, n.º 1 (2010): 11-30.
- García Gual, Carlos. «Rostros para la eternidad». En *El retrato*, 21-34. Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2004.
- García Mahiques, Rafael. «Aby Warburg y la imagen astrológica. Los inicios de la Iconología». *Millars: espai i història* 19 (1996): 67-90.
- García Varas, Ana. «Lógica(s) de la imagen». En *Filosofía de la imagen*, 15-56. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- Gaunt, Peter. *Oliver Cromwell*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.
- Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- . «The technology of enchantment and the enchantment of technology». En *Anthropology, Art and Aesthetics*, editado por J. Coote y A. Shelton, 40-63. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Giesey, Ralph E. *Cérémonial et puissance souveraine. France XV-XVI siècles*. París: Armand Colin - EHESS, 1987.
- . *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*. Ginebra: Librairie Droz, 1960.
- Ginzburg, Carlo. *Ojazos de madera: nueve reflexiones sobre la distancia*. Madrid: Península, 2000.
- Gombrich, E. H. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Gombrich, Ernst H. «La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte». En *Arte, percepción y realidad*, 15-69. Barcelona: Editorial Paidós, 1983.
- Gómez Nogales, Salvator, y Averroes. «Introducción». En *Epitome de anima*. Madrid: Instituto «Miguel Asín»: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1985.
- Gondra Aguirre, Ander, Marina G. De Angelis, Gorka López de Munain, y Luis Vives-Ferrándiz Sánchez. *Cuando despertó, el elefante todavía estaba ahí. La imagen del Rey en la Cultura Visual 2.0*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2014.
- González Echevarría, Aurora. *Etnografía y comparación: la investigación intercultural en antropología*. Barcelona: Publicacions d'Antropologia Cultural, Univ. Autònoma de Barcelona, 1990.
- Graybill, Lela. «A Proximate Violence: Madame Tussaud's Chamber of Horrors». *Nineteenth-Century Art Worldwide. A journal of nineteenth-century visual culture* 9, n.º 2 (2010). <http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/autumn10/a-proximate-violence>.
- Graziano, Frank. *Cultures of Devotion: Folk Saints of Spanish America*. Londres y Nueva York: Oxford University Press, 2007.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de la Mitología Griega y Romana*. Barcelona: Editorial Paidós, 2008.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a «Blade Runner» (1492-2019)*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1994.

- Guillén, Esperanza. *Retratos del genio: el culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Hammerschmidt-Hummel, Hildegard. *The True Face of William Shakespeare: The Poet's Death Mask and Likenesses from Three Periods of His Life*. Londres: Chaucer Press, 2006.
- Haraway, Donna. *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el Jardín del Edén*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2015.
- Harris, Marvin. *El Desarrollo de la Teoría Antropológica: Una historia de las teorías de la Cultura*. Madrid: Siglo XXI Ediciones, 1985.
- Heidegger, Martin. *Kant y el problema de la metafísica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Herán, Emmanuelle. «Le dernier portrait ou la belle mort». En *Le Dernier Portrait*, de Emmanuelle Herán, 25-94. París: RMN, 2002.
- Herodiano. *Herodian of Antioch's History of the Roman Empire*. Traducido por Edward C. Echols. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1961.
- Hershman, Debby. *Face to Face. The Oldest Masks in the World*. Jerusalén: The Israel Museum, 2014.
- Hertl, Michael. *Der Mythos Friedrich Nietzsche und seine Totenmasken: optische Manifeste seines Kults und Bildzitate in der Kunst*. Wurzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- . *Goethe in seiner Lebendmaske*. Wurzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- . *Totenmasken. Was vom Leben und Sterben bleibt*. Stuttgart: Thorbecke, 2002.
- Hervé, Francis. *Madame Tussaud's Memoirs and Reminiscences of France, Forming an Abridged History of the French Revolution*. Londres: Saunders and Otley, 1838.
- Hutton, Laurence. *Portraits in plaster, from the collection of Laurence Hutton*. Nueva York: Harper & Brothers, 1894.
- Hutton, Laurence, y Isabel Moore. *Talks in a Library with Laurence Hutton*. Nueva York y Londres: The Knickerbocker Press, 1905.
- Janik, Dieter. «El "ojo del alma" : la función gnoseológica, religiosa, moral y estética de una metáfora tópica. Consideraciones inspiradas en Baltasar Gracián.» *Revista de Filosofía* 25 (2001): 117-37.
- Jay, Martin. «La crisis de la experiencia en la era pos-subjetiva». *Prismas: revista de historia intelectual*, n.º 6 (2002): 9-20.
- Junyk, Ihor. «Spectacles of virtue: Classicism, waxworks and the festivals of the French Revolution». *Early Popular Visual Culture* 6, n.º 3 (2008): 281-304.
- Kantorowicz, Ernst Hartwig. *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*. Madrid: Alianza, 1985.
- Kaplan, Louis. «Photograph/Death Mask: Jean-Luc Nancy's Recasting of the Photographic Image». *Journal of Visual Culture* 9, n.º 1 (1 de abril de 2010): 45-62.

- Kaufman, M. H., y R. McNeil. «Death masks and life masks at Edinburgh University». *BMJ : British Medical Journal* 298, n.º 6672 (1989): 506-7.
- Keynes, Milo. *The Iconography of Sir Isaac Newton to 1800*. Rochester: Boydell Press, 2005.
- Kim, Jeehey. «Korean funerary photo-portraiture. Vernacular photographic practice as parallax». *Photographies* 2, n.º 1 (2009): 7-20.
- Kottaridi, Angeliki, y Walker, eds. *From Heracles to Alexander: Treasures from the Royal Capital of Macedon, a Hellenic Kingdom in the Age of Democracy*. Catálogo Exposición celebrada del 7 de abril al 29 de agosto de 2011 en el Ashmolean Museum. Oxford: Ashmolean Museum, 2011.
- Kubler, George. *La configuración del tiempo*. Madrid: Editorial NEREA, 1988.
- La Roca, Eugenio. «Innamorati dell'immortalità. Ritratto realistico e ritratto ideale: Medio Oriente, Egitto, Grecia, Roma». En *Ritratti. Le tante facce del potere (catálogo de exposición celebrada en los museos capitolinos de Roma del 10 de marzo al 25 de septiembre)*, 53-83. Roma: I Giorni di Roma, 2011.
- Langer, Richard. *Totenmasken*. Leipzig: G. Thieme, 1927.
- Larson, Jennifer. *Ancient Greek Cults: A Guide*. Londres y Nueva York: Routledge, 2007.
- Latour, Bruno. «The Migration of the Aura or How to Explore the Original through Its Facsimiles». En *Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, de Thomas Bartscherer y Roderick Coover, 275-98. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Lavater, Johann Caspar. *Lavater de hombres, ó, Arte de conocer los hombres por su fisonomía: aumentado con un resumen de la vida de Lavater y del Dr. Gall*. Barcelona: Imprenta de Antonio Berdeguer, 1848.
- Lemire, Michel. «Fortunes et infortunes de l'anatomie et des préparations anatomiques, naturelles et artificielles». En *L'âme au corps: arts et sciences 1793-1993*, de Jean Clair, 70-101. París: Gallimard / Electra, 1993.
- Leturia, Pedro de. «La mascarilla de San Ignacio». En *Estudios Ignacianos*. Estudios Biográficos 1. Roma: Institutum Historicum, 1957.
- Lévi-Strauss, Claude. *La vía de las máscaras*. México: Siglo XXI, 1981.
- López, Diego. *Comento sobre los nueve Libros de los Exemplos de Valerio Maximo*. Sevilla: Por Francisco de Lyra, 1632.
- López de Munain, Gorka. «El rostro como elemento legitimador del poder: supervivencia y anacronismo de la imágenes maiorum». En *Las artes y la arquitectura del poder*, editado por Víctor Manuel Mínguez Cornelles, 1569-86. Castellón: Universitat Jaume I, 2013.
- López de Munain, Gorka, y Paula Bruno. «La fotografía como refugio de la memoria. El caso del cementerio de Chacarita». En *Antropología e imagen*, editado por Marina G. De Angelis. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2014.
- MacLagan, Eric. «The Use of Death-Masks by Florentine Sculptors». *The Burlington Magazine* 43, n.º 249 (diciembre de 1923): 302-4.
- Madellin, Louis. *Danton*. París: Libraire Hachette, 1914.

- Maillard, Chantal. *Contra el Arte y otras Imposturas*. Valencia: Pre-textos, 2008.
- Mâle, Emile. *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France: étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*. París: Librairie Armand Colin, 1922.
- Maniuis, Sofía. «Desde la fotografía postmortem al streaming funerario: imágenes de un gesto que sobrevive». *e-imagen, Revista 2.0*, 2015. <http://www.e-imagen.net/project/desde-la-fotografia-postmortem-al-streaming-funerario-imagenes-de-un-gesto-que-sobrevive/>.
- Marchamalo Sánchez, Antonio, y Miguel Marchamalo Main. *El sepulcro del cardenal Cisneros*. Alcalá de Henares: Fundación Colegio del Rey, 1985.
- Martínez Lorca, Andrés. «Averroes, Tafsîr del de Anima: sobre el intelecto». *Endoxa: Series Filosóficas*, n.º 17 (2004): 9-62.
- Martínez Luna, Sergio. «La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde Art and Agency de Alfred Gell». *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 2012.
- . «Presencia, materialidad y crítica». *Salon Kritik*, 2 de junio de 2013. http://salonkritik.net/10-11/2013/06/presencia_materialidad_y_criti.php.
- Massey, Lyle. «On Waxes and Wombs. Eighteenth-Century Representations of the Gravid Uterus». En *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, editado por Roberta Panzanelli, 83-105. Los Ángeles: Getty Publications, 2008.
- Mazeau, Guillaume. *Carday contre Marat. Deux siècles d'images*. Versailles: Éditions Artlys, 2009.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. París: Macula, 1998.
- Minucio Félix. *Octavio*. Traducido por V. Sanz Santacruz. Madrid: Ciudad Nueva, 2000.
- Mitchell, W. J. T. «Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual.» *Estudios Visuales* 1 (diciembre de 2003): 17-40.
- . *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- . *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- . *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1987.
- Moreman, Christopher M., y A. David Lewis. *Digital Death: Mortality and Beyond in the Online Age*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2014.
- Morin, Edgar. *L'Homme et la mort*. París: Editions du Seuil, 1970.
- Mosès, Stéphane. *El Ángel de la Historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Madrid: [Valencia]: Cátedra ; Universitat de València, 1997.
- Moxey, Keith. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2015.

- . «Los estudios visuales y el giro icónico». *Estudios Visuales* 6 (enero de 2009): 8-27.
- . «Visual Studies and the Iconic Turn». *Journal of Visual Culture* 7, n.º 2 (8 de enero de 2008): 131-46. doi:10.1177/1470412908091934.
- Nagel, Alexander, y Christopher S. Wood. *Anachronic Renaissance*. Nueva York: Zone Books, 2010.
- Nancy, Jean-Luc. *Au fond des images*. París: Galilée, 2003.
- . «La imagen: Mímesis & Méthexis». *Escritura e imagen*, n.º 2 (2006): 7-22.
- Napoleon's death mask*. Vol. 1793. Londres: Bonhams, 2013.
- Nietzsche, Friedrich. *Fragmentos póstumos (1869-1874)*. Madrid: Tecnos, 2007.
- . *Humano, demasiado humano*. Traducido por Carlos Vergara. Madrid: Edaf, 1984.
- . *La gaya ciencia*. Traducido por Charo Greco y Ger Groot. Madrid: Akal, 2009.
- Novalis. *Los fragmentos*. Buenos Aires: El Ateneo, 1948.
- Olariu, Dominic. *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIII siècle*. Berna: Peter Lang, 2014.
- Orringer, Nelson. *La Filosofía de la corporalidad En Ortega y Gasset*. Vol. 11. Cuadernos de Anuario Filosófico. Pamplona: Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 1999.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Traducido por Ana Pérez Vega. Sevilla: Los Clásicos de Orbis Dictus, 2005.
- Pacheco, Francisco. *El Arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Paleotti, Gabriele. *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. Ciudad del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1582.
- Panofsky, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza, 1999.
- . *Tomb sculpture: four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*. Nueva York: H.N. Abrams, 1992.
- Panzanelli, Roberta. «Compelling Presence. Wax Effigies in Renaissance Florence». En *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, editado por Roberta Panzanelli. Los Angeles: Getty Publications, 2008.
- Papet, Édouard. *À fleur de peau. Le moulage sur nature au XIXe siècle*. París: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001.
- . «Introduction». En *À fleur de peau. Le moulage sur nature au XIXe siècle*, 11-15. París: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001.
- . «Le moulage sur nature au service de la science». En *À fleur de peau. Le moulage sur nature au XIXe siècle*, 88-95. París: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001.
- Papet, Edouard. *Masques, de Carpeaux à Picasso (cat. exp. celebrada en el Museo d'Orsay, París, del 21 de octubre de 2008 al 1 de febrero 2009)*. París: Hazan/Musée d'Orsay, 2008.

- Papini, Massimiliano. «Le (brute) cere dei romani. Verità - senza bellezza - nella ritrattistica repubblicana». En *Ritratti. Le tante facce del potere (catálogo de exposición celebrada en los museos capitolinos de Roma del 10 de marzo al 25 de septiembre)*. Roma: I Giorni di Roma, 2011.
- Pardo, Fernando López. «La torre de las almas: un recorrido por los mitos y creencias del mundo fenicio y orientalizante a través del monumento de Pozo Moro». *Gerión* 24, n.º 10 (2006): 11-276.
- Paris, Matthieu. *Chronica majora*. Editado por Henry Richards Luard. Vol. 3. Londres: Longman, 1876.
- Perret, Catherine. *Walter Benjamin sans destin*. Bruselas: La Lettre volée, 2007.
- Pierre-Jérôme, Jehel. *Les photographes français au XXème siècle devant d'autres formes de cultures*. París: Mission du patrimoine photographique, 1996.
- Pilbeam, Pamela. *Madame Tussaud: And the History of Waxworks*. Londres: Hambledon and London, 2003.
- Pitt Rivers, Augustus Henry Lane-Fox. *The evolution of culture, and other essays*. Editado por J.L. Myres. Oxford: Clarendon Press, 1906.
- Platón. *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*. Barcelona: Editorial Gredos, 2006.
- . *Diálogos IV: República*. Traducido por Conrado Eggers Lan. Barcelona: Editorial Gredos, 2006.
- Plauto, Tito Maccio. *Comedia de la olla. Anfitrión*. Editado por Jaime Velázquez. Clásicos Universales. Barcelona: Vicens Vives, 1994.
- Pogliano, Claudio. «Entre forme et fonction: une nouvelle science de l'homme». En *L'âme au corps: arts et sciences 1793-1993*, de Jean Clair, 238-65. París: Gallimard / Electra, 1993.
- Pohl, Frederick J. «The Death-Mask». *Shakespeare Quarterly* 12, n.º 2 (primavera de 1961): 115-25.
- Pohl, Joseph. *Die Verwendung des Naturabgusses in der italienischen Porträtplastik der Renaissance*. Wurzburg: Tritsch Verlag, 1938.
- Pointon, Marcia. «Casts, Imprints, and the Deathliness of Things: Artifacts at the Edge». *The Art Bulletin* 96, n.º 2 (3 de abril de 2014): 170-95.
- Polanco, P. *Monumenta Ignatiana, Fontes Narrativi*. Roma, 1957.
- Polibio. *Historias*. Traducido por Manuel Balasch Recort. Vol. II. Biblioteca Gredos 63. Madrid: Gredos, 2007.
- Pope-Hennessy, John. *El retrato en el Renacimiento*. Madrid: Akal, 1985.
- . *An Introduction to Italian Sculpture: Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*. Londres y Nueva York: Phaidon, 1970.
- Poulet, Anne L., ed. *Jean-Antoine Houdon: Sculptor of the Enlightenment*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 2003.
- Prado-Vilar, Francisco. «Diario de un argonauta: en busca de la belleza olvidada». *Anales de Historia del Arte* (2010, vol. extraordinario): 75-107.
- Proclo. *Lecturas del Crátilo de Platón*. Editado por Jesús María Álvarez, Ángel Gabilondo, y José María García. Madrid: Akal, 1999.

- R. De Echandía, Guillermo. «Introducción». En *Física*, de Aristóteles. Barcelona: Editorial Gredos, 2007.
- R. de la Flor, Fernando. *De Cristo. Dos fantasías iconológicas*. Madrid: Abada Editores, 2011.
- . *Era Melancólica: Figuras del imaginario Barroco*. Barcelona: Universitat Illes Balears, 2007.
- . *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- Raynaud, Clémence. «Du cortège funèbre au portrait posthume: Fonctions et enjeux du masque mortuaire à la fin du Moyen Âge». En *Le Dernier Portrait*, de Emmanuelle Herán, 16-24. París: RMN, 2002.
- Ricci, Giovanni. «Le Corps En l'Effigie: Les Funérailles Des Ducs de Ferrare À La Renaissance». En *Civic Ritual and Drama*, editado por Wim N. M. Hüsken y Alexandra F. Johnston, 175-201. Amsterdam - Atalanta: Rodopi, 1997.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. «La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica». *Cuadernos Ignacianos* 5 (2003).
- Roeder, Günther. «Lebensgroße Tonmodelle aus einer altägyptischen Bildhauerwerkstatt. Mit 25 Textabbildungen.» *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 62, n.º 4 (s. f.): 145-70.
- Roy-Henry, Bruno. *Napoleon, l'énigme de l'exhumé de Sainte-Hélène*. París: L'Archipel, 2003.
- Rubio de Miguel, Isabel. «Rituales de cráneos y enterramiento en el neolítico precerámico del próximo oriente». *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, n.º 30 (2004): 27-46.
- Rucquoi, Adeline. «De los reyes que no son taumaturgos. Los fundamentos de la realeza en España». *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 51 (1992): 55-100.
- Sachs-Hombach, Klaus. *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Berlín: Suhrkamp Verlag GmbH, 2010.
- Saliot, Anne-Gaëlle. *The Drowned Muse: Casting the Unknown Woman of the Seine Across the Tides of Modernity*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Salle, Muriel. «L'avèrs d'une Belle Époque. Genre et altérité dans les pratiques et les discours d'Alexandre Lacassagne, médecin lyonnais (1843-1924)». Université Lumière Lyon 2, 2009.
- Salustio. *Guerra De Jugurta*. Traducido por Bartolomé Segura Ramos. Biblioteca básica Gredos. Madrid: Gredos, 2011.
- San Agustín. *Confesiones*. Traducido por Pedro Rodríguez de Santidrián. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- Sánchez, Vives-Ferrándiz, y Luis. «Una vida en imágenes: los daily photo projects y la retórica del instante». *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 25 de octubre de 2011.
- Sánchez Ortiz, Alicia, Nerea del Moral Azanza, y Roberta Ballestriero. «Anatomía

- femenina en cera: ciencia, arte y espectáculo en el siglo XVIII». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, n.º 25 (2013): 603-22.
- Sandberg, Mark B. *Living Pictures, Missing Persons: Mannequins, Museums, and Modernity*. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- Sartre, Jean-Paul. *La imaginación*. Barcelona: Edhasa, 2006.
- Scarpellini, Donatella. *Stele romane con imagines clipeatae in Italia*. Roma: L'erma di Bretschneider, 1987.
- Schlegel, Friedrich von. *Fragmentos: invitación al romanticismo*. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 1958.
- Schlosser, Julius von. *Histoire du portrait en cire*. París: Macula, 1997.
- . «History of Portraiture in Wax». En *Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the human figure*, de Roberta Panzanelli, 171-303. Los Ángeles: Getty Publications, 2008.
- Schopenhauer, Arthur. «Metafísica de lo bello y estética». En *La lectura, los libros y otros ensayos*. Madrid: EDAF, 2001.
- Schuhl, Pierre-Maxime. *Platón y el arte de su tiempo*. Buenos Aires: Paidós, 1968.
- Schuyler, Jane. «Death Masks in Quattrocento Florence». *Source. Notes in the History of Art* 5, n.º 4 (1986): 1-6.
- Severi, Carlo. *Il percorso e la voce: un'antropologia della memoria*. Turín: Einaudi, 2004.
- Shibata, D. «A Nimrud Manuscript of the Fourth Tablet of the Series “mīs pī”, “CTN” IV 170 (+) 188, and a “Kiutu” Incantation to the Sun God». *Iraq* 70 (1 de enero de 2008): 189-204.
- Slim, Hédi. «Masques mortuaires d'El-Jem (Thysdrus)». *Antiquités africaines* 10, n.º 1 (1976): 79-92. doi:10.3406/antaf.1976.984.
- Slon, Viviane, Rachel Sarig, Israel Hershkovitz, Hamoudi Khalaily, y Ianir Milevski. «The Plastered Skulls from the Pre-Pottery Neolithic B Site of Yiftahel (Israel) – A Computed Tomography-Based Analysis». *PLoS ONE* 9, n.º 2 (19 de febrero de 2014): e89242.
- Smith, Jonathan Z. *Relating Religion: Essays in the Study of Religion*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Solecki, Ralph S. *Shanidar: The First Flower People*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1971.
- Soledad, Pérez Mateo. «El coleccionismo en las Universidades». *Imafronte*, n.º 15 (2000): 263-90.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*. México D.F.: Alfaguara, 2006,
- Soto Posada, Gonzalo. «El demonio: su naturaleza y esencia». En *Diablo y posesión diabólica*, editado por Carlos Arboleda Mora, 14-42. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2005.
- Stoichita, Víctor I. *Simulacros: el efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Barcelona: Siruela, 2006.
- Stolovich, Leonid. «How did Kant's death mask end up in Tartu? A surprising finding

- at the Archive of Art Museum of the University of Tartu». *Kantovsky sbornik* 40, n.º 2 (2012): 76-78.
- Suetonio. *Vidas de los doce Césares*. Editado por José Luis Romero. Barcelona: Conaculta y Oceano, 2000.
- Swift, Emerson H. «Imagines in Imperial Portraiture». *American Journal of Archaeology* 27, n.º 3 (1 de julio de 1923): 286-301.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos/Alianza, 2002.
- Thomas, Louis-Vincent. *Anthropologie de la mort*. París: Payot, 1975.
- . *Antropología de la Muerte*. Traducido por Marcos Lara. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Thompson, Christopher. «Visiones olvidadas del más allá. Los retratos votivos póstumos del siglo XIX en Iwate (Japón) redescubiertos». *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen* 5, n.º 2 (2013): 164-75.
- Tylor, Edward Burnett. *Cultura primitiva*. Traducido por Marcial Suárez. 2 vols. Madrid: Ayuso, 1977.
- . *Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilization*. Londres: J. Murray, 1865.
- van Eck, Caroline. «Living Statues: Alfred Gell's Art and Agency, Living Presence Response and the Sublime». *Art History* 33, n.º 4 (septiembre de 2010): 642-59.
- Vasari, Jorge. *Vidas de artistas ilustres*. Editado por Emiliano M. Aguilera. Traducido por Agustín Blanquez, J. Farrán y Mayoral, E. Molist Pol, y Manuel Scholz. 5 vols.. Barcelona: Editorial Iberia, 1957
- Veauce, Eugène de. *L'affaire du masque de Napoléon*. París: Impr. Bosc frères, 1957.
- . *Les Masques mortuaires de Napoléon: le point de la question*. París: La Pensée Universelle, 1971.
- Vernant, Jean-Pierre. *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona: Ariel, 2001.
- Walker, Susan. *Ancient Faces: Mummy Portraits from Roman Egypt*. Nueva York: Taylor & Francis, 2000.
- Walsham, Alexandra, ed. *Relics and Remains*. Past & Present Supplement 5. Oxford: Oxford Journals, 2010.
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.
- . «El arte del retrato y la burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità. Los retratos de Lorenzo de Médici y su familia». En *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- . *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- . *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto Piso, 2008.
- Watson, St. M. *The story of Napoleon's death-mask. Told from the original docu-*

ments By G. L. de St. M. Watson with illustrations. Londres y Nueva York: John Lane, 1915.

Woldering, Irmgard. *The Arts of Egypt.* Londres: Thames and Hudson, 1967.

Yarbro Collins, Adela. «Ancient Notions F Transferral and Apotheosis». En *Metamorphoses: Resurrection, Body and Transformative Practices in Early Christianity*, editado por Turid Karlsen Seim y Jorunn Økland, 41-57. Berlín: Walter de Gruyter, 2009.

