

Una genealogía de la huella del rostro
Memoria, tiempo, semejanza e imagen (S. V a.C – XVI d.C)

Gorka López de Munain Iturrospe (Autor)

Josep Casals Navas (Director)



Trabajo Final del Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte
(Línea de Investigación)

Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia

*“La sobredeterminación y la sobreinterpretación están servidas.
Pero no espero que pueda ser ése el principal defecto a señalar en
el modo en que me he acercado a tan marginados objetos.”*

Fernando R. de la Flor, *De Cristo* (2011, 11)

Índice de contenidos:

1- Presentación del proyecto.....	9
1.1. -Introducción:.....	9
1.2. -Estado de la cuestión:.....	15
2- Hacia una teoría de la huella:.....	21
2.1. -¿Por qué una genealogía?.....	21
2.2. -Teoría(s) de la imagen.....	29
2.3. -Entre lo visual y lo visible.....	35
2.4. -La huella entre lo actual y lo virtual.....	39
2.5. -La huella del rostro como imagen aurática.....	45
3- La huella del rostro: memoria, tiempo, semejanza:.....	52
3.1. -La huella del rostro contra el tiempo.....	54
3.2. -La huella superviviente. De Tylor a Warburg.....	57
3.3. -El rostro como imagen de legitimación genealógica.	66
3.3.1. -Los cráneos modelados como imagen genealógica. El valor del ritual.....	66
3.3.2. -Las imágenes maiorum. Una expresión de la Antigüedad romana que renace en el siglo XV.....	69
3.4. -El poder de la semejanza.....	81
3.4.1. -La semejanza por contacto. Imágenes, Efiggies, simulacros y el efecto pigmalión.....	84
3.4.2. -La huella en la retratística. Algunas observaciones (historiográficas).....	95
4- A modo de conclusión:.....	103
5- Bibliografía citada:	108

Índice de ilustraciones

Ilustración 1: Exvoto de mano, sala de exvotos de la Santa Cueva, Monasterio de Montserrat, 2011.	25
Ilustración 2: Esquema de W. J. T. Mitchell sobre las imágenes.....	31
Ilustración 3: A: Máscara mortuoria romana, Museo Arqueológico de Tesalónica, fecha desconocida. B: Máscara mortuoria de Martín Lutero, iglesia de Nuestra Señora del mercado de Halle, 1546.....	35
Ilustración 4: Esquema de Henri Bergson. Tomado del libro <i>Materia y memoria</i>	43
Ilustración 5: Retratos de Heiner Schmitz. Nacido el 26 de noviembre de 1951. Primer retrato tomado el 19 de noviembre del 2003, muere el 14 de diciembre de 2003. Walters Schels.....	52
Ilustración 6: Secuencias del Daily Photo Project de J.K. Keller. Foto: J.K. Keller.....	53
Ilustración 7: A: Bustos de ancestros en la exedra 25, Casa de Menandro, Pompeya; B: Carlos II, Sebastián Herrera Barnuevo, Fundación Lázaro Galdiano, c. 1667; C: Mesa de salón con fotografías familiares.....	59
Ilustración 8: Marcel Duchamp, <i>With my tongue in my cheek</i> , Centro Georges Pompidou, Paris, 1959.....	63
Ilustración 9: Cráneo humano modelado con arcilla, Jericó, c. 7000-6000 a.C. Museo Arqueológico de Amman.....	67
Ilustración 10: Tomba delle Cinque Sedie, Cerveteri, Italia, Lazio, 625-600 a.C., British Museum. 70	
Ilustración 11: Cuatro de las 26 cabezas de terracota halladas en la tumba de una mujer. Grecia, 480 a.c.....	72
Ilustración 12: Frontal funerario, procedencia desconocida, siglo I a.C. Museo Nacional de Copenhagen.....	74
Ilustración 13: Togado Barberini, edad tardeoaugustea. Roma, Museos Capitolinos.....	75
Ilustración 14: Exvotos de cera. Ermita de san Tirso, Dornillas (Castilla y León).....	81
Ilustración 15: Retrato en yeso de Akhenaton, procedente del taller de Thutmosis, período de Amarna. Museo egipcio de Berlín.....	86
Ilustración 16: Retrato de un cortesano anónimo, procedente del taller de Thutmosis, período de Amarna. Museo egipcio de Berlín.....	86
Ilustración 17: Retrato fúnebre en yeso. Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori. Segundo cuarto del siglo II d.C.....	97
Ilustración 18: Montaje fotográfico superponiendo dos imágenes: la máscara mortuoria de Lorenzo de Medici (Sociedad Colombaria, Florencia) y el busto de la National Gallery of Art de Washington.	99
Ilustración 19: Máscara mortuoria de Filippo Brunelleschi y relieve de su retrato en la tumba del duomo de Florencia, obra de Lazzaro Cavalcanti (Buggiano), c. 1446.....	100
Ilustración 20: Máscara mortuoria de la <i>L'Inconnue de la Seine</i> , finales del siglo XIX.....	107

1- Presentación del proyecto

“Ciencia-ficción, también en otro sentido, donde las debilidades se delatan. ¿Cómo hacer para no escribir sino sobre lo que no se conoce, o se conoce mal? A este respecto es preciso imaginar que se tiene algo que decir. Sólo se escribe en el límite del propio saber, en ese límite extremo que separa nuestro saber de nuestra ignorancia, y *que conduce de uno a otra*. Sólo de esta manera llega uno a decidirse a escribir. Colmar la ignorancia, es relegar la escritura para el mañana, o más bien hacerla imposible. Tal vez aparece aquí una relación aún más peligrosa de la que suele decirse que la escritura mantiene con la muerte, con el silencio”

Deleuze, *Diferencia y repetición*, p. 34.

1.1. -Introducción:

Me gustaría empezar esta introducción comentando muy brevemente algunas características particulares de este trabajo de fin de máster que creo son importantes de señalar. Con un vistazo rápido al título ya se advierte que aquí no se va a trabajar un caso concreto, con una acotación demasiado estricta, sino que por el contrario se trata de un acercamiento amplio, general, sin grandes barreras. Este planteamiento no es consecuencia de una opción azarosa, sino que responde a una motivación clara y particular.

En mi formación a lo largo de la carrera de historia del arte, me centré con intensidad en aquellas propuestas metodológicas más cercanas a las escuelas formalistas e iconográficas (para el estudio de temas centrados en la Edad Media) y, fruto de esta etapa, vieron la luz algunas publicaciones menores y también alguna que otra comunicación en congresos. Sin embargo, tras la llegada a la Universitat de Barcelona comenzaron a aflorar inquietudes hasta entonces silenciadas por el peso de una tradición conservadora, fuertemente asentada en los enfoques metodológicos bajo los cuales me había formado. Pero también -y esto no se puede negar- no tuve la predisposición necesaria para acercarme por cuenta propia a recorrer o analizar otras propuestas o miradas para el estudio de la historia del arte. Algunas asignaturas del máster, y especialmente la impartida por el profesor Josep Casals, me abrieron a un mundo que hasta la fecha desconocía y del que tan sólo había tenido noticia a través de las notas telegráficas que se reciben en la cada vez más recortada asignatura de Estética de las artes.

Todos aquellos autores como Benjamin, Deleuze, Barthes, Didi-Huberman, Foucault y otros muchos me situaron ante una encrucijada difícil de resolver. Quería profundizar en ellos y tomar ese camino que cada vez más me apasionaba, pero arrastraba inevitablemente una falta de conocimientos excesiva y los libros se me amontonaban ante mi incapacidad de hacerme con una panorámica (de autores y conceptos) mínima en un período de tiempo tan corto. Ante esta situación, mi solución fue idear un trabajo de fin de máster amplio en el que tuviera que poner en práctica buena parte de los autores sobre los que me interesaba profundizar (para la vertiente teórica), pero que a su vez durara durante un período en el que, por mi anterior formación, me encontraba cómodo y contaba con unos conocimientos mínimos como para afrontarlo con ciertas garantías (para la vertiente histórica). Por casualidad -como casi siempre ocurre en estos casos- llegó a mis manos el libro de Hans Belting *Antropología de la imagen*, el cual leí con gran interés. El capítulo dedicado a la relación entre imagen y muerte fue el que definitivamente me inspiró para empezar a plantear el trabajo que recogen estas páginas.

A partir de aquí empezaron las discusiones con mi director Josep Casals para ir poco a poco dando forma a una idea que en un principio no iba más allá de una simple intuición, y que sin duda requería de una orientación experta para llevarla a buen puerto. Decidimos que este planteamiento amplio y parcialmente panorámico era el adecuado para sentar las bases necesarias para acometer la siguiente etapa, la tesis doctoral. Todo ello por supuesto sin perder de vista que el resultado debía ser coherente, bien planificado y sobre todo debía aportar algo, por modesto que fuera, a todos aquellos investigadores que se dedican al estudio de los temas que aquí se trabajan.

¿Por qué la huella?

La huella está presente en nuestro mundo en multitud de formas. Tenemos huellas materiales (físicas) como las pisadas que dejamos impresas en la arena húmeda de la playa o las que podemos encontrar en un museo de historia natural estampadas miles de años atrás por seres vivos hoy desaparecidos; pero también la huella está presente en nosotros de modo inmaterial, a través de recuerdos, sensaciones, sueños, etc. Asimismo el propio rostro puede ser huella del tiempo pasado¹, o por el contrario el rostro puede detener el (su) tiempo en un molde obtenido “por contacto”. Incluso la propia escritura es huella, tanto en la grafía realizada por un elemento incisivo o por un bolígrafo, como en la imagen que el lenguaje evoca y dibuja en nuestras mentes. La huella se puede

¹ Decía Benjamin que “las arrugas del rostro son las huellas de las grandes pasiones, de los vicios, de los conocimientos que nos visitaron cuando nosotros no estábamos en casa”. En: Walter Benjamin, «Hacia la imagen de Proust», en *Obras*, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, vol. 1, 2 (Madrid: Abada, 2007), 327.

mirar, sentir, oír, pensar, imaginar...

Son muchos los objetos o sujetos capaces de “hollar”, tan variados y dispares como una pata de dinosaurio o un libro de Borges. Precisamente el escritor argentino decía que los libros tienen la maravillosa facultad de convertir en recuerdos del lector lo que son experiencias del autor. Es decir, la experiencia del autor deja su huella en el lector en forma de recuerdo que lo persigue, lo agita de forma misteriosa siempre que se activen los resortes apropiados. Evidentemente no es el libro el que deja huella, sino aquello que expresa su contenido. Según Ricardo Foster, “Nuestra memoria se va convirtiendo en el receptáculo de oscuras ciudades talladas por las escrituras de aquellos que no han podido eludir la presencia, en sus obras, de ciudades esenciales, dibujadas con el trazo que reúne lo conocido y lo desconocido, lo amado y lo caprichosamente sustraído a la fragilidad del recuerdo (...)”².

La huella es por tanto traza, marca, mancha, residuo, vacío, sombra, en definitiva todo aquello que construye y modula una evocación, un recuerdo o una memoria en cualquiera de los sentidos que se quiera considerar. Su naturaleza es pues difícilmente escrutable o reductible a una teoría más o menos consistente. En nuestro estudio partiremos de la huella como índice³, como aquello que se relaciona físicamente con su objeto ya que es él quien la ha creado (u hollado), y a partir de ahí -parafraseando a Ana García Varas- trataremos de “dilucidar cómo funcionan [estas] 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”⁴.

¿Qué buscamos con este trabajo y cómo pretendemos conseguirlo?

Si quisiéramos dar una respuesta rápida a la primera pregunta, se podría decir que en el presente trabajo buscamos estudiar las implicaciones de las nociones “memoria”, “tiempo”, “ semejanza” e “imagen” en relación con la huella del rostro, bajo un enfoque genealógico que comprende un espacio de tiempo limitado entre el siglo V a.C y el siglo XVI d.C. Lo complicado en

2 Ricardo Forster, «La escritura y la huella», *Sileno: Variaciones sobre arte y pensamiento* 5 (diciembre 1998): 20.

3 Para Peirce, el índice es un “signo, o representación que se refiere a su objeto no tanto a causa de alguna similaridad o analogía con él, ni tampoco a causa de que esté asociado con caracteres generales que de hecho ese objeto posee, sino porque está en conexión dinámica (incluida una conexión espacial) tanto con el objeto individual, por una parte, como con los sentidos o memoria de la persona para la que funciona como signo, por otra parte”. Charles S. Peirce, *El icono, el índice y el símbolo* (Edición online del Grupo de estudios peirceanos de la Universidad de Navarra a partir de CP 2.274-308), trad. Sara Barrera, 2005, <http://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>. Sin embargo, el propio Peirce admitía que “un mismo signo puede ser asumido como índice, icono o símbolo, según las circunstancias en las cuales aparece y el uso al que está destinado”. Omar Calabrese, *El lenguaje del arte* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1997), 155.

4 Ana García Varas, *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011), 31.

cambio viene al tratar de responder a la segunda de las cuestiones, ¿cómo pretendemos conseguirlo?

Son muchos los enfoques que podrían haberse tenido en cuenta para afrontar el campo de estudio propuesto, pero tanto las limitaciones espaciales⁵ como la necesidad de lograr un resultado coherente, nos han obligado a determinar muy bien cuáles podíamos atender y cuáles quedarían necesariamente fuera. Metodológicamente nos hemos apoyado en ciertos enfoques de la *Bildwissenschaft* (ciencia de la imagen) germana⁶, especialmente aquellos que tras los pasos de Hans Jonas, y más recientemente Lambert Wiesing, Hans Belting o Klaus-Sachs Hombach, inciden en la corriente antropológica del estudio de las imágenes. Desde presupuestos a menudo contrapuestos, los teóricos de la *Bildwissenschaft* “buscan definir, establecer y clarificar conceptualmente las formas de significado propias de la imagen”⁷, compartiendo la idea “de que las imágenes son signos, y además, la idea de que *vemos* algo *en* las imágenes”⁸. A todo ello debemos sumar las aportaciones de pensadores de la imagen franceses como Jean-Luc Nancy, Roland Barthes, Louis Marin, Gilles Deleuze (etc.), y, sobre todo, Georges Didi-Huberman quien con su mirada atenta y crítica nos ofrece un modo muy interesante de ensayar la hibridación disciplinar (especialmente con la antropología) que a nosotros nos interesa. Finalmente, también hemos tenido presentes a los principales autores de los *visual studies* anglosajones, tales como W. J. Thomas Mitchell, James Elkins o Keith Moxey, además de la recepción española abanderada por José Luis Brea, fundamentalmente para consolidar algunas ideas en torno a cuestiones concretas de la teorización de la imagen. En resumen, nos hemos valido de aquellos análisis que orientaban el estudio de la imagen hacia las ideas y nociones en los que buscábamos insistir en nuestro análisis.

En la primera parte del trabajo, y tras el necesario estado de la cuestión, se abordará la problemática que nos ocupa desde un punto de vista netamente teórico. Para ello, hemos dividido el segundo punto en cinco grandes apartados. En el primero de ellos se llevará a cabo una introducción en la que se explicarán las peculiaridades (tanto desde una perspectiva objetual como histórica) de las piezas que estudiamos y sobre todo trataremos de justificar el porqué del enfoque genealógico seleccionado. De las miles de obras (póngase por caso las máscaras mortuorias) que pudieron existir en los siglos de la Antigüedad y del Renacimiento, apenas contamos con unos ejemplos dispersos y probablemente no demasiado representativos. Ante esta situación, creemos importante dedicar unas breves líneas a definir nuestro posicionamiento como historiadores de imágenes y cuáles serán las

5 Algunos de los puntos inicialmente previstos han tenido que quedar fuera debido a las limitaciones de páginas que contemplan las normas del trabajo de fin de máster. Especialmente sensible es la ausencia del punto dedicado a las relaciones entre la huella del rostro y la muerte, tema que será desarrollado *in extenso* en la tesis doctoral.

6 Las limitaciones del lenguaje han dificultado en parte una profundización mayor en esta corriente. Si todo avanza según lo previsto, la tesis será continuada en Alemania por lo que podremos incidir con mucha mayor profundidad en esta corriente tan interesante y que por desgracia no ha tenido la acogida que merece en el ámbito académico español.

7 García Varas, *Filosofía de la imagen*, 37.

8 *Ibid.*, 33.

estrategias que emprenderemos para acometer su estudio.

El segundo punto de este apartado teórico también es de orden general, y en él buscamos situar y definir el modo en el que recurriremos a la palabra *imagen* (en todas sus variantes). No se trata de sintetizar una “teoría de la imagen” (más), sino que nos esforzaremos en discriminar de la innumerable bibliografía existente aquello que más estrechamente se ajuste a los propósitos del trabajo y a la naturaleza de las piezas que nos interesan. Con todas estas cuestiones más o menos hilvanadas, nos adentraremos en los dos puntos siguientes en los conflictos teóricos más complejos y comprometidos.

En el primero de ellos (2.3) nos proponemos acercarnos a la pregunta que de modo más o menos velado recorre todo nuestro trabajo: ¿por qué una máscara mortuoria es *algo* más que una obra de cera o yeso? Los ejemplos de las máscaras de un anónimo romano y de Martín Lutero nos servirán para reflexionar en torno a la diferencia entre lo visual y lo visible, dicotomía propuesta por el pensador francés Didi-Huberman en varios de sus escritos. En el cuarto punto intentaremos dar un paso más allá sometiendo a la huella del rostro a las teorías deleuzianas (y bergsonianas) de lo actual y lo virtual. Entenderemos que todas las imágenes actuales poseen una suerte de envolturas virtuales que animan y ponen en cuestión otra relación fundamental y que en este apartado se trabajará intensamente: la relación de presencia y ausencia. Inevitablemente todo ello acaba en una deriva última, en otra suerte de *envoltura* singular como es la idea de aura expresada por Benjamin. Al aplicar estas cuestiones al estudio de la huella del rostro veremos cómo será fundamental prestar atención a aquello que el filósofo alemán llamó “memoria involuntaria” y que será el fenómeno detonador de otra idea que atenderemos con especial interés: la relación del citado concepto de aura con la crisis de la experiencia (*Erfahrung*).

Una vez concluido este primer apartado teórico, iniciaremos propiamente el estudio de la huella del rostro, apoyados en las conclusiones obtenidas en los puntos anteriores, analizando ya directamente las implicaciones de los conceptos de memoria, tiempo y semejanza. Las implicaciones con la memoria no serán tratadas de un modo expreso, sino que irán apareciendo poco a poco a lo largo de los apartados con el fin de no ofrecer unos puntos excesivamente estancos. Abrimos pues este segundo bloque con unas reflexiones al respecto de la relación de la huella del rostro con el tiempo. Creemos que este es otro punto fundamental para ir dando pasos firmes, pero sobre todo para conseguir que todo lo comentado en el trabajo tenga la mayor coherencia posible. De un modo casi natural, las discusiones sobre la naturaleza rizomática (Deleuze) de estos objetos y la necesidad de plantear enfoques anacrónicos (Didi-Huberman) nos

llevarán a uno de los puntos más controvertidos del trabajo, el dedicado a la valoración de la huella como imagen superviviente.

Somos conscientes de los debates que el tema de la supervivencia (*survival, Nachleben*) ha despertado en diferentes disciplinas académicas (especialmente en la antropología, y actualmente en la historia del arte), por lo que creemos que es pertinente tomar posición al respecto, a pesar de caminar en ocasiones sobre terrenos “pantanosos”. Por ello en este punto se ha llevado a cabo un breve repaso al desarrollo de las ideas de los *survivals* tylorianos para entender mejor el encaje posterior en otros historiadores como Aby Warburg. Veremos cómo la discusión no debe centrarse tanto en la supervivencia de determinadas imágenes (lo que en última instancia nos lleva a la deriva iconológica) sino en tratar de entender la pulsión que anima a los creadores a repetir (inconscientemente) esquemas que han existido o existen en otras culturas. A pesar de ser un tema, como decimos, delicado, pensamos que merece la pena ofrecer un primer acercamiento que a buen seguro se verá corregido, ampliado y matizado en los futuros acercamientos que tengamos.

Precisamente el estudio de los temas vinculados a la supervivencia nos llevan a analizar una formulación “superviviente” como es el recurso al rostro como imagen de legitimación genealógica. Comenzamos el análisis con el repaso a las prácticas neolíticas del culto a los cráneos para, de paso, entrever el valor que en todo ello presenta el ritual. La constatación del carácter genealógico y sobre todo doméstico de estos antiguos cultos nos llevan directamente a detenernos en el estudio de las imágenes genealógicas por excelencia: las *imagines maiorum*. La extensión dedicada a este punto se justifica no sólo por el hecho de que estas representaciones visuales de los ancestros jugaron un papel determinante dentro del imperio romano, sino que además muy probablemente se realizaron a partir de máscaras mortuorias (huellas del rostro). Sin embargo, veremos que la discusión sobre este último punto está todavía hoy lejos de cualquier respuesta concluyente.

El último punto de este apartado (3.4) se dedica a otro aspecto clave, el poder de la semejanza. Parece obvio que si nos estamos centrando en el estudio de la huella del rostro, la semejanza, y más concretamente la semejanza por contacto, ha de tener una presencia importante. Tras una primera introducción general para una puesta en situación del problema, iniciamos el acercamiento a la semejanza por contacto a través de las *imagines maiorum* y las *effigies* (sustitutivas), partiendo de la noción de simulacro (de estirpe deleuziana -con interferencias de Baudrillard-) y su conexión con la idea de Stoichita conocida como el “efecto pigmalión”. De este modo nos aproximamos a esa otra imagen basada en la *existencia* (o aparición) que ya desde Platón se calificó de fantasmática. Las figuras votivas de cera a tamaño real que inundaban algunas iglesias

italianas, o las *effigies* que en los funerales reales sustituían el cuerpo difunto por uno prefabricado, nos ayudarán a entender esta dimensión de las imágenes que juega con una compleja (y polémica) *presencia real*.

Para cerrar el trabajo realizaremos unas reflexiones generales sobre el empleo de la huella del rostro en la retratística, pero, más que ver cómo esto se llevó a cabo, nos centraremos en las implicaciones historiográficas que nos ha dejado. Son dos los hitos clave desde los que se construirá el discurso historiográfico desde la Antigüedad hasta nuestros días (en su vinculación con la huella del rostro): la aparición de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo y, más aún, la publicación de *Las Vidas* de Vasari. Veremos cómo efectivamente las técnicas por contacto fueron de uso común en muchas épocas y regiones, siendo el período renacentista uno de los más intensos en este asunto. Todo esto que parece obvio y de puro sentido común -ya que las técnicas por contacto facilitan mucho ciertos trabajos de modelado, por ejemplo, de bustos- no parece haber recibido el eco merecido en el discurso histórico-artístico. Trataremos de dar respuesta a esta curiosa paradoja partiendo de una interesante propuesta de Didi-Huberman en la que describe el oscuro recorrido dibujado por Vasari desde la *ressemblance mythifiée* hasta llegar a la *ressemblance oubliée*; una propuesta arriesgada pero que sin duda merece la pena tener en consideración.

1.2. -Estado de la cuestión:

Antes de comenzar con el repaso bibliográfico que configure un posible estado de la cuestión, debemos puntualizar muy brevemente cuál es el principal objeto de estudio que perseguimos analizar. En nuestro caso, no estamos ante un trabajo dedicado a la investigación sobre máscaras mortuorias (o huellas del rostro muerto), entendidas (solamente) como objetos históricos, sino más bien ante un intento de indagación en todo aquello que rodea a su proceso de creación, ritualización, recepción posterior, etc. Es decir, el peso de la investigación no estará en el estudio de las huellas del rostro en su sentido histórico, sino que por el contrario residirá en la búsqueda de unas herramientas válidas que nos ayuden a entrever de un modo coherente toda la complejidad, matices y aristas de estas imágenes. Por ello en este apartado tan sólo podremos hacer referencia a las publicaciones más destacadas que han guiado nuestro trabajo, pues de lo contrario excedería inevitablemente el espacio que le podemos dedicar.

A finales del siglo XIX y principios del XX comenzaron a aparecer algunas publicaciones,

más o menos relevantes, en las que se recogían por primera vez observaciones sobre máscaras mortuorias. A modo de ejemplo podemos citar la obra de Spire Blondel, *Les modeleurs en cire*, publicada en 1882⁹, el artículo de G. Le Breton, *Histoire de la sculpture en cire*, de 1893¹⁰, y sobre todo el texto de Julius von Schlosser, *Geschichte der Portraitbildnerei in Wachs*, cuya primera edición alemana apareció en el año 1911¹¹. En este texto, el austríaco realizaba el primer trabajo más o menos sistemático dedicado al estudio de la escultura en cera y en él afrontaba el problema del empleo de las máscaras mortuorias en algunas piezas como los bustos de terracota italianos. A estas obras podemos sumar otras de índole más histórica que tienen su importancia en tanto que trabajan el tema de las máscaras mortuorias en la Antigüedad, cuestión que generará una larga polémica. Una obra de referencia en este sentido es la de Emerson H. Swift, publicada en 1923 con el título *Imagines in Imperial Portraiture*¹².

Dentro de esta línea de investigación con enfoque histórico, debemos poner en valor los estudios de Harriet I. Flower. Su tesis, titulada *Imagines maiorum: ancestral masks as symbols of ideology and power* y presentada en 1993, fue la primera gran aportación académica al estudio de la *imagines maiorum*¹³. En todo momento se advierte una voluntad de poner orden, eliminar mitos y organizar los innumerables malentendidos que sobre estas imágenes venían generándose. En el año 2006, esta misma autora publicará una adaptación de su tesis doctoral con el título *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, convirtiéndose en la referencia ineludible a la hora de tratar estos temas¹⁴. Se trata de una obra repleta de fuentes y referencias bibliográficas pero, dada la formación en historia de la autora, sus alusiones a temáticas vinculadas a la historia del arte son muy escasas y elude voluntariamente ciertas valoraciones comprometidas. Por ejemplo, evita pronunciarse sobre cualquier observación que no esté sólidamente justificada en alguna fuente, con lo que no nos aclara una de las cuestiones clave de las *imagines maiorum*: ¿Eran éstas máscaras mortuorias?

Continuando con este repaso, no podemos olvidar el libro “clásico” de Ernst Benkard sobre máscaras mortuorias aparecido en 1926 con el título *Das Ewige Antlitz*¹⁵. Esta obra es el primer intento de recopilar el máximo de ejemplares conocidos hasta la fecha para ofrecerlos en una

9 Spire Blondel, «Les modeleurs en cire», *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité* 25 (1882).

10 G. Le Breton, «Histoire de la sculpture en cire», *L'Ami des monuments et des arts* 7 (1893): 150–163.

11 El artículo apareció en 1911 en el *Austrian Jahrbuch* (XXIX, 1910-11) y existe una versión en francés: *Histoire du portrait en cire*. Paris: Macula, 1997. Recientemente ha sido traducido al inglés, incluido en la obra: Roberta Panzanelli, ed., *Ephemeral bodies: wax sculpture and the human figure* (Los Angeles: Getty Publications, 2008).

12 Emerson H. Swift, «Imagines in Imperial Portraiture», *American Journal of Archaeology* 27, n.º 3 (julio 1, 1923): 286–301.

13 Harriet I. Flower, *Imagines maiorum: ancestral masks as symbols of ideology and power* (Graduate School of Arts and Sciences, University of Pennsylvania, 1993).

14 Harriet I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture* (New York: Oxford University Press, 2006).

15 Ernst Benkard y Georg Kolbe, *Das ewige Antlitz : eine Sammlung von Totenmasken* (Frankfurt & Berlin: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1926).

edición ampliamente ilustrada y bien documentada. Supuso un verdadero impulso en su tiempo para los estudios de estas piezas y pronto fue traducida al inglés por Margaret Green¹⁶. Incluso Heidegger debió utilizar este libro (a pesar de no citarlo) en su importante texto *Kant y el problema de la metafísica* para desarrollar sus ideas sobre la imagen: “De tal retrato, por ejemplo de una mascarilla, puede a su vez hacerse una copia posterior (fotografía). Esta copia puede reproducir directamente el retrato y mostrar de esa manera la “imagen” (aspecto inmediato) de la persona muerta misma. La fotografía de la mascarilla, como copia de un retrato, es a su vez una imagen, ya que ofrece la 'imagen' del muerto, lo muestra como se ve, o como se veía”¹⁷. Es interesante ver cómo Jean-Luc Nancy critica la aparente falta de profundidad en las palabras de Heidegger desaprovechando, según el filósofo francés, un paralelismo (máscara-fotografía) que podría dar mucho más de sí¹⁸.

Unos pocos años antes de la aparición de la obra de Benkard, comenzó a darse una situación interesante. Los historiadores del arte empezaron a comprender la importancia que las máscaras mortuorias habían tenido a lo largo de muchos períodos históricos, fundamentalmente por el uso que de ellas hicieron muchos artistas. Eric Maclagan publicó en 1923 unas breves notas en la *Burlington Magazine*, donde matizaba un artículo aparecido previamente en la misma revista sobre unos bustos de terracota, sugiriendo que éstos pudieron ser modelados a partir de las máscaras mortuorias de los retratados¹⁹. Posteriormente Jane Schuyler continuará en esta misma línea estudiando el uso de las máscaras mortuorias en el *Quattrocento* florentino, centrando su interés en el busto de Niccolò da Uzzano²⁰. A partir de aquí las noticias se diluyen y apenas se pueden rescatar citas puntuales en las que se hacen breves comentarios acerca del posible empleo de estas máscaras para concebir otras obras²¹. No obstante sí que hay referencias a casos concretos y conocidos como el de la máscara mortuoria de William Shakespeare²² o la de san Ignacio de Loyola²³ sobre los cuales existen diversos estudios monográficos.

La gran mayoría de los textos apuntados hasta aquí, salvo algún caso aislado como las notas

16 Ernst Benkard, *Undying faces. A collection of death masks with a note of Georg Kolbe*, trad. Margaret M. Green (London: Published by Leonard and Virginia Woolf at the Hogarth Press, 1929). Esta edición ha sido reimpresa recientemente a cargo de la editorial Kessinger Publishing's sin ofrecer modificación alguna.

17 Martin Heidegger, *Kant y el problema de la metafísica* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993), 80.

18 Jean-Luc Nancy, *The ground of the image* (New York: Fordham Univ Press, 2005), 90 y ss.

19 Maclagan, Eric, «The Use of Death-Masks by Florentine Sculptors», *The Burlington Magazine* 43, n.º 249 (diciembre 1923): 302–304.

20 Jane Schuyler, «Death Masks in Quattrocento Florence», *Source. Notes in the History of Art* 5, n.º 4 (1986): 1–6.

21 Llama la atención que Panofsky, seguidor, en principio, de Warburg, diga apenas dos referencias sueltas sobre efigies votivas y máscaras mortuorias sin ninguna profundidad en su famosa obra: Erwin Panofsky y Horst Woldemar, *Tomb sculpture: four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini* (New York: H.N. Abrams, 1992).

22 Sobre este caso hay abundante información. Destaca el completo artículo de Frederick J. Pohl, «The Death-Mask», *Shakespeare Quarterly* 12, n.º 2 (primavera 1961): 115–125.

23 Pedro de Leturia, «La mascarilla de San Ignacio», en *Estudios Ignacianos*, Estudios Biográficos 1 (Roma: Institutum Historicum, 1957).

de Heidegger, se limitan a estudiar las máscaras mortuorias -hasta los estudios de Didi-Huberman no se introduce el concepto de huella del rostro- desde un punto de vista histórico (e incluso técnico), sin detenerse en una teorización que permita nuevos enfoques²⁴. Además, la historiografía más tradicionalista -que, como veremos en el punto 3.4.2, tiene su origen en los planteamientos vasarianos-, miraba con recelo unas obras en las que la mano del artista no intervenía del modo que ésta lo hacía en las creaciones orientadas por el *buon disegno*. Sin embargo la búsqueda de nuevos enfoques y horizontes metodológicos, impulsada por las nuevas corrientes de estudios interdisciplinares enfocados a la comprensión de la imagen como un fenómeno complejo (véase los *visual studies*, la *Bildwissenschaft*, o la *Bildanthropologie*), han permitido que estos objetos puedan ser analizados con unas herramientas más sólidas y consistentes. Estudiosos como Jean Luc Nancy²⁵, Didi-Huberman²⁶, Louis Kaplan²⁷, Belting²⁸ y otros muchos, toman el relevo para desarrollar y continuar el trabajo que, de modo muy incipiente, habían emprendido autores como Heidegger, Blanchot, Sontag o Bazin²⁹.

Aunque contemos hoy día con un bagaje cada vez más asentado en lo que podemos entender como estudios de teoría de la imagen, inevitablemente debemos recurrir a las ideas de los filósofos y pensadores “clásicos” que tanto han alumbrado todo este camino; desde Platón y Aristóteles hasta Deleuze, Foucault, Benjamin, Barthes, etc. En el fondo este trabajo persigue un viejo fantasma (tantas veces perseguido...) que muchos de los pensadores citados han tratado de buscar, cada uno con sus herramientas singulares: ¿Qué tienen las imágenes que logran movilizar de forma tan intensa nuestras emociones? A lo largo de nuestro recorrido aparecerá en multitud de ocasiones este problema: ¿Porqué no estamos *sólo* ante una pieza de yeso o cera? ¿Qué es ese *algo* que la hace especial? Para explicar o simplemente tratar de aproximarnos a algo tan intrínsecamente intangible, debemos pivotar sobre los conceptos que se recogen en la primera página de este trabajo a modo de subtítulo, a saber, memoria, tiempo, semejanza e imagen. Después se sucederán los matices, así como otros conceptos o nociones complementarios, pero pensamos que esos cuatro marcan el carácter y el enfoque general del estudio. Para trabajar esas ideas aplicadas al tema que nos ocupa, hemos recurrido a los autores que consideramos más destacados y relevantes. Sin duda alguna cada

24 El propio Didi-Huberman apunta que desgraciadamente no existe aún una historia general de la máscara mortuoria siendo inevitable tener que recurrir a textos a menudo poco documentados o simples catálogos. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte* (Paris: Éditions de Minuit, 2008), 116, nota 2.

25 Jean-Luc Nancy, *La mirada del retrato* (Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006); Nancy, *The ground of the image*; Jean-Luc Nancy, *Au fond des images* (Paris: Galilée, 2003).

26 Principalmente destaca Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*. Y también, entre otros, el artículo: Georges Didi-Huberman, «De ressemblance en ressemblance», en *Maurice Blanchot, récits critiques* (Tours: Farrago, 2003), 143–167.

27 Louis Kaplan, «Photograph/Death Mask: Jean-Luc Nancy’s Recasting of the Photographic Image», *Journal of Visual Culture* 9, n.º 1 (abril 1, 2010): 45–62.

28 Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Katz Editores, 2007).

29 Para ampliar la información al respecto de estas derivas historiográficas, véase el artículo de Louis Kaplan en el que se da buena cuenta de todo ello: *Ibid*.

uno de los apartados que constituyen el capítulo 2 “Hacia una teoría de la huella” podría haber sido en sí mismo el trabajo final de máster, pero como ya se ha insistido anteriormente no es ése el propósito que perseguimos.

Memoria, tiempo, semejanza e imagen son conceptos permeables, lábiles e incluso maleables. En nuestro caso, trabajarlos de forma autónoma sería un esfuerzo limitante ya que constantemente sugieren ellos mismo nuevas conexiones y enfoques. En el capítulo 2 “Hacia una teoría de la huella” se da buena cuenta de los autores empleados para armar este esqueleto de ideas y conceptos cuya finalidad no es otra que soportar y guiar de manera ordenada el discurso global del trabajo. No se ha pretendido descubrir nada nuevo, pues los autores empleados están ampliamente estudiados y tan sólo hemos podido remitirnos a sus aportaciones más relevantes y conocidas. Cuando por ejemplo desarrollamos la idea de genealogía expresada por Nietzsche y desarrollada por Foucault, Agamben y otros, nuestra intención no es analizar este problema en concreto, sino ver de qué modo estas ideas pueden aplicarse al estudio de las máscaras mortuorias y ofrecer con ello, ahora sí, un avance, una novedad hasta entonces desatendida. Es importante insistir en este sentido para evitar posibles malentendidos: ninguno de estos autores ha trabajado (al menos de forma profunda) el problema de las máscaras mortuorias, sino que recurrimos a ellos porque nos dotan de unos recursos útiles para que podamos acometerlo con mayores garantías.

En otro orden de cosas, merece la pena insistir en la importancia que tuvieron las exposiciones llevadas a cabo en diferentes museos y centros expositivos, principalmente franceses y alemanes. Una de las más célebres y llamativas fue la emprendida en 1988 por el Departamento de Anatomía de la Universidad de Edimburgo en el marco del famoso festival *Fringe* de la misma ciudad, titulada *Death masks and life masks of the famous and infamous*³⁰. En la muestra se recogían máscaras de asesinos, enfermos con malformaciones, famosos, y todo un elenco de variedades que desde luego dejó buena huella en la ciudad. Años más tarde, concretamente en 1999, el Museo Nacional de Schiller y el Archivo de Literatura Alemana pusieron en marcha una exposición titulada *Archivo de rostros* en la que se daban cita una importante colección de máscaras mortuorias, en su mayoría de literatos y filósofos³¹. Con un enfoque diferente, Georges Didi-Huberman comisarió con gran éxito en 1997 la exposición *L'Empreinte* en el centro Georges Pompidou de París, iniciando con ella un giro cuyos ecos han marcado en buena medida los trabajos que sobre estos temas se han hecho posteriormente³². Por último no podemos olvidar las

30 Se recoge un breve comentario de esta exposición en: M. H. Kaufman y R. McNeil, «Death masks and life masks at Edinburgh University.», *BMJ: British Medical Journal* 298, n.º 6672 (1989): 506–507.

31 Para ampliar la información, puede consultarse la reseña realizada por J. Rafael Hernández Arias en el suplemento El Cultural (ABC) titulado “La cara, espejo de la muerte” (18/12/1999, pág. 16).

32 Recientemente el texto del catálogo de dicha exposición ha sido reimpresso por Les Editions de Minuit: Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*.

exposiciones *A fleur de peau. Le moulage sur nature au XIXe siècle* (30 octubre 2001 - 27 enero 2002) y *Masques. De Carpeaux à Picasso* (21 octubre 2008 - 1 enero 2009), ambas celebradas en el Musée d'Orsay y comisariadas por Edouard Papet, en las que se buscó analizar el impacto de las técnicas por contacto y sobre todo el poder de las máscaras y, en última instancia, del rostro. Cabe, no obstante, apuntar que, además de las líneas teóricas abiertas, aún quedan por reivindicar otros terrenos poco explorados y que a buen seguro nos podrían reparar unas agradables sorpresas³³.

Para acabar con este “estado de la cuestión”, no podemos dejar de lado los estudios de Hans Belting ya que han definido un giro hacia la antropología francamente enriquecedor y que plantea nuevas miradas, en nuestro caso, a las relaciones imagen-muerte. En el año 2000 Belting inició en la *Hochschule für Gestaltung* de Karlsruhe un nuevo programa de estudios titulado *Bildanthropologie. Image-Media-Body* (Antropología de la imagen. Imagen-medio-cuerpo) a partir del cual preparó el libro *Antropología de la imagen*³⁴. Este texto marca una reorientación con respecto a su anterior *Imagen y culto* pudiendo calificarse prácticamente como el fundador de un nuevo modo interdisciplinar de acometer los estudios en historia del arte. En lo que a este estudio le concierne, el capítulo “Imagen y muerte. La representación corporal en culturas tempranas” supone un innegable punto de partida teórico y en cierta medida metodológico, si bien nuestra limitación en el siglo XVI nos impide ofrecer conclusiones panorámicas como las desarrolladas por Belting.

33 Nos referimos por ejemplo al estudio de las aplicaciones prácticas que los artistas han realizado de las máscaras mortuorias a lo largo de la historia. Estos estudios tuvieron sus discretos inicios en artículos como el de MacLagan, Eric, «The Use of Death-Masks by Florentine Sculptors». y que después cobrarían fuerza renovada en obras como la de Panzanelli, *Ephemeral bodies*.

34 Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Madrid: Katz Editores, 2007).

2- Hacia una teoría de la huella:

2.1. -¿Por qué una genealogía?

Los objetos realizados mediante la mimesis por contacto se extienden por las coordenadas espacio-temporales creando una trama o red interconectada (rizomática) a la que sólo podemos acceder, como es obvio, por aproximación y en muchos casos recurriendo a no pocas dosis de imaginación³⁵. Si bien, ocurre lo mismo con otras creaciones visuales a las que estamos más acostumbrados como la pintura o la escultura, la huella en términos generales tiene ciertas propiedades que la diferencian con respecto a otras manifestaciones más “intencionadas”. En muchos casos estos objetos, como pueden ser las cinco huellas impresas por antiguos pobladores de la región de Chihuahua (México) hace 25000 años³⁶, son realizados de forma inconsciente; no hay una voluntad manifiesta en dejar tales pisadas plasmadas en la ceniza volcánica, ni muchos menos de legarlas al futuro. Incluso otras pueden haber sido producidas por animales (no humanos) como las huellas de oso de la “Sala de las Oseras” de Atapuerca. Otras huellas (siguiendo con las pisadas) son igualmente involuntarias, pero de una significación histórica inmensa como es el caso de la impresa por Neil Armstrong en su alunizaje. Pero realmente, ¿qué diferencia la huella que dejan mis pies al caminar por un terreno fangoso, de la que dejó Armstrong en la luna? El gesto físico es el mismo, el resultado (salvando la diferencia del terreno y del calzado) también, pero desde luego el peso en el imaginario colectivo es radicalmente diferente. Estos problemas serán abordados con más detalle en los apartados “Entre lo visual y lo visible” y “La huella entre lo actual y lo virtual”, de momento tan sólo nos limitaremos a exponer una serie de casos para caracterizar mejor el asunto que nos ocupa y el porqué de tal enfoque.

Nos encontramos pues ante un archivo imposible. Los objetos que nos interesan, las huellas del rostro, han podido ser millones y sin embargo hoy tan sólo tenemos un puñado de ejemplos y algunos textos poco clarificadores. Este es el material que disponemos. La nostalgia del historiador ante el pasado que se pierde irremediabilmente en los vacíos de los archivos, aquí no tiene sentido. Retomando las palabras de Fernando R. de la Flor, podemos decir que en nuestra particular genealogía “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

35 Las muestras a las que hoy día tenemos acceso constituyen un porcentaje extremadamente mínimo y notablemente manipulado (como veremos con Vasari) por lo que tendremos que desconfiar de cualquier intento de catalogación o pretensión sistematizadora.

36 Descubiertas el presente año por un equipo de especialistas del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (INAH).

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 contextos³⁷. Debemos ser nosotros quienes fomentemos esa fuerza imán generadora de constelaciones nuevas, imaginarias, entre las imágenes que han sido por algún motivo seleccionadas para este estudio. Será por tanto mediante un enfoque genealógico como mejor puede y debe ser acometido un estudio sobre la huella (del rostro).

Las imágenes describen en su devenir histórico una red compleja y ampliamente hibridada con muchas de las funciones esenciales de la vida, configurando así un gran mapa (o constelación) del que hoy nos empeñamos en rescatar pequeños pedazos, lo cuales, a su vez, construyen una nueva red de significaciones infinitas. Debemos admitir que este archivo de la huella recién creado (o que buscamos crear) 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’”³⁸ la cual evidencia un origen inaccesible cubierto de máscaras (cascotes)³⁹. 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 a sí misma; tener por adventicias todas las peripecias que ha 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-”⁴⁰.

37 Fernando R. de la Flor, *De Cristo. Dos fantasías iconológicas*, Estéticas (Madrid: Abada Editores, 2011), 13.

38 Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sobre el método* (Barcelona: Anagrama, 2010), 111.

39 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 (Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, 6.^a ed. (Valencia: Pre-Textos, 2008).) 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: Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, 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. Cfr. Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, 6.^a ed. (Barcelona: Anagrama, 2000), 9.

40 Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, 17–18.

La genealogía indagará en la búsqueda de la *Herkunft* (aprox. procedencia) y la *Entstehung* (aprox. emergencia) y no en su *Ursprung* (origen). Las máscaras, los cascotes ruinosos que cubren el origen son las pequeñas historias, aparentemente irrelevantes, que salpican irremediabilmente todo discurrir histórico. Éstas son por contra las que permiten un conocimiento y un acercamiento mayor a los acontecimientos históricos, prácticas sociales, o aquello que sea nuestro objeto de estudio. Es el azar el que ha construido la(s) historia(s) “pieza a pieza”, no hay un *telos* director ni verdades absolutas, tan sólo sucesos azarosos y posteriores interpretaciones⁴¹. Benjamin introduce una interesante apreciación dentro de esta crítica 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 génesis.⁴²”

El recurrir a la genealogía como vía para estudiar la huella se justifica por tratarse de artefactos que escapan muchas veces a cualquier intento de historización al uso. Se encuentra mucho más cercana a la idea de historiar el “flujo del devenir como un remolino” en el que se mezclan las temporalidades del objeto, sus relaciones con otros sujetos u objetos, etc. Unas manos en negativo pintadas en una cueva del paleolítico son testimonios mudos, silenciosos, que esconden un significado indescifrable, y que por el contrario no podemos evitar que nos interpelen, pues éstas se encuentran aquí, 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')”⁴³. Esas manos, y más aún, las problemáticas que suscitan en tanto que imágenes de nuestro presente, nos pueden ayudar a pensar otras imágenes, otros discursos del tipo que sean. Tal es el caso de Marguerite Duras quien en 1978 realizó el filme *El navío Night* con cuyos sobrantes confeccionó el cortometraje *Las Manos Negativas*, basándose precisamente en un poema suyo que trata sobre las manos en negativo de unas “grutas magdalenianas de la Europa del Atlántico Sur”:

“Se llaman manos negativas a las pinturas de manos halladas en las grutas magdalenianas de la Europa Sud-Atlántica. El contorno de esas manos – apoyadas bien abiertas sobre la piedra – estaba untado de

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

42 Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán* (Madrid: Taurus, 1990), 28.

43 Fernando R. de la Flor, *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma* (Biblioteca Nueva, 1999), 11.

color. Más frecuentemente de azul, negro. A veces rojo. No se ha encontrado ninguna explicación para esta práctica.

Frente el océano
bajo el acantilado
sobre la pared de granito

esas manos

abiertas

Azules

Y negras

El azul del agua

El negro de la noche

El hombre llegó solo a la cueva

frente al océano

Todas las manos tienen el mismo tamaño
estaba solo

El hombre solo en la gruta miró

en el ruido

en el ruido del mar

la inmensidad de las cosas

Y gritó

A ti que tienes nombre, a ti que estás dotado de identidad
te amo (...) ⁴⁴”

Duras utiliza las manos en negativo para aludir a las características primitivas que hay en algunos sentimientos como la pasión, el deseo o la sexualidad. Como apuntó la escritora en una entrevista al respecto de *El navío Night*, las referencias del pasado pueden volver a nuestro presente, plegadas y conectadas de algún modo “perturbador”:

“-¿Has visto esas manos?

-Las vi, nunca las he olvidado. Hace mucho tiempo. No están lejos de Altamira. Son azules. Pero de un azul grisáceo, casi como el Océano.

44 Texto completo en Marguerite Duras, *El navío Night - Aurelia Steiner* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2007), 74–75.

-lo perturbador en el filme es que a la vez es un filme sobre París y sobre esa primitiva caverna prehistórica. Es las dos cosas”⁴⁵.

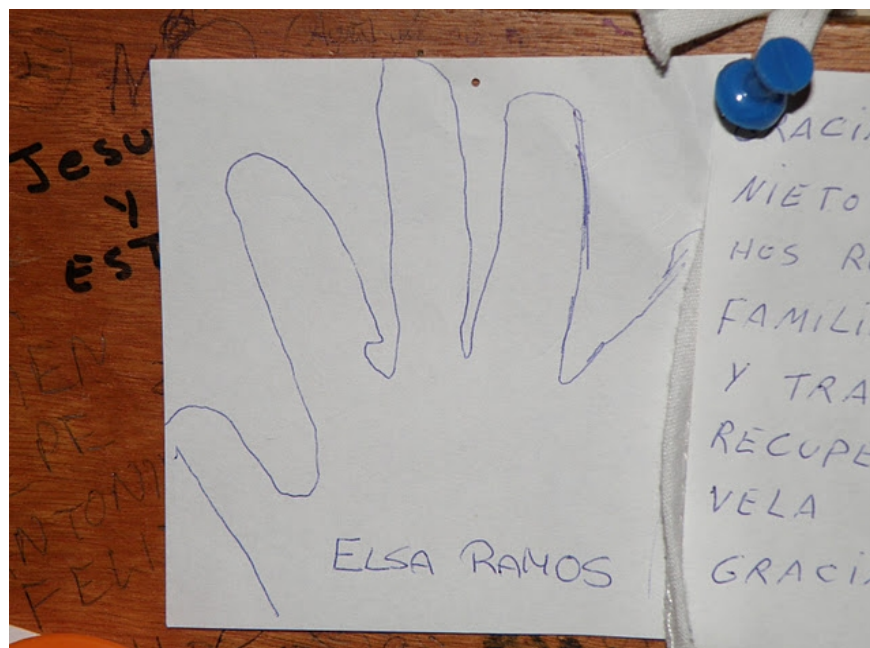


Ilustración 1: Exvoto de mano, sala de exvotos de la Santa Cueva, Monasterio de Montserrat, 2011.

Estos pliegues temporales en la recepción de las imágenes nos conectan inmediatamente con otra idea que será fundamental no sólo para estudiar la huella sino para entender mejor el funcionamiento en el tiempo de las imágenes. Esta idea no es otra que la de “rizoma”, concepto desarrollado brillantemente por Deleuze y Guattari en la introducción a su obra *Mil Mesetas*⁴⁶. Según sus autores, “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”⁴⁷. Además, teniendo en cuenta su principio de conexión y heterogeneidad, “cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo”⁴⁸. Entendemos pues que Marguerite Duras emplea de un modo “rizomático” las imágenes de las manos de las cavernas trasladándolas a su poema y en última estancia a su film. Por tanto, podemos establecer que toda imagen 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 multiplicación. La mayor o menor complejidad depende del “valor” que la imagen presente y sea capaz de transmitir.

45 Entrevista de Marguerite Duras con Dominique Noguez (1984) recogida en: *Ibid.*, 9.

46 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 1997). También se encuentra publicado de forma autónoma en (la cual emplearemos para nuestras citaciones): Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma* (Valencia: Pre-textos, 1977).

47 Deleuze y Guattari, *Rizoma*, 50.

48 *Ibid.*, 16.

El rizoma sigue un principio de ruptura asignificante: “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”⁴⁹. Así, siguiendo con el ejemplo de las manos, nos topamos con una deriva rizomática de la mano como huella en la sala de los exvotos de la “Santa Cueva” del monasterio de Montserrat (Ilustración 1). Allí, colgada con una chincheta, una niña llamada Elsa Ramos dejó a la Virgen un exvoto muy singular, sencillo en su factura, pero de gran potencia visual: la huella de su mano dibujada con un bolígrafo sobre un simple papel. Inmediatamente todo un entramado indescifrable se nos dispara conectando esta modesta ofrenda, con las manos de los pobladores de las cuevas en los tiempos del paleolítico.

Estas manos son igualmente huellas, testimonios visuales, eslabones en parte sueltos y en parte abiertos a nuevas uniones. Formaron quizá parte de unos ritos que hoy desconocemos por completo y sobre los que tan sólo podemos conjeturar algunas observaciones a la luz de las muestras que nos han llegado. Desde luego podemos afirmar que no es un fenómeno europeo, ni mucho menos podemos adscribirlo a un período concreto. Concretando las características de estas expresiones, existen dos tipos fundamentales: las manos positivas y las negativas. Las primeras son menos numerosas, siendo las más frecuentes las negativas realizadas en rojo ocre⁵⁰. Básicamente la técnica consistía en colocar la mano sobre la pared y soplar con fuerza los pigmentos; posteriormente se retiraba la mano y quedaba la huella de ésta en negativo. Algunas de ellas, como las decenas de manos de la cueva francesa de Gargas (del paleolítico superior), presentan extrañas figuraciones ya que parecen mostrar manos con dedos mutilados⁵¹. De modo similar, en la cercana cueva de Tibiran se ven manos con los dedos replegados, lo cual ha hecho pensar a los especialistas en la existencia de un código tal vez relacionado con la caza⁵². En otros puntos geográficos como en Altamira encontramos las mismas imágenes en sus dos posibilidades técnicas. José Camón Aznar en un antiguo pero interesante texto nos ofrece su visión (hermenéutica) al respecto de estas representaciones:

“A mi juicio, las representaciones de manos en el arte prehistórico poseen un indudable carácter mágico y son de gran importancia en el proceso de las prácticas y ritos de la magia simpática. En realidad, nos encontramos en un estado arcaico, quizá primero, de la creencia en el poder mágico de la representación (...). Muy posiblemente nos encontremos en el más solemne momento de la historia de la civilización:

49 Ibid., 23.

50 André Leroi-Gourhan, *L'art pariétal: langage de la préhistoire* (Grenoble: Editions Jérôme Millon, 1992), 323.

51 H. Breuil, «La décoration pariétale préhistorique de la grotte de Gargas», *Bulletin de la Société d'Histoire Naturelle de Toulouse* 93 (1958): 393.

52 Leroi-Gourhan, *L'art pariétal*, 324.

el momento en que se manifiesta el estímulo que hace trascender al hombre de sí mismo, subrayando la personalidad del alma humana en la naturaleza. Hasta entonces el hombre sólo había contado con las virtualidades de su propia sombra y las manos colocadas sobre la pared propician la acción aprehensora⁵³.

Esta idea explicaría que en cuevas como la cántabra del Castillo (paleolítico) o en francesas como la de Pech-Merle las manos aparezcan a los lados de figuraciones de animales⁵⁴. Pero como decimos, estas imágenes no responden a la expresión de una época o un lugar concreto. En la Patagonia argentina se encuentra la famosa Cueva de las Manos (provincia de Santa Cruz) datada en el año 340 d.C. lo cual nos da una muestra clara de esta realidad⁵⁵. Otra referencia, de entre tantas, que refuerza nuestra premisa la vemos en innumerables figuraciones rupestres del Sahara, tanto grabadas como pintadas, entre las que destacan las manos negativas de Wâdi Matkhendûsh⁵⁶. Vemos con este breve repaso que la voluntad de dejar plasmada la huella de la mano (con ciertas motivaciones mágico-rituales) es sin duda una buena muestra de una representación rizomática (y superviviente), pues no podemos obviar que de algún modo se encuentran interconectadas imágenes que pertenecen a tiempos y lugares muy distintos, pudiendo recoger ejemplos desde nuestra estricta actualidad hasta el paleolítico.

Este sencillo ejemplo de las huellas de las manos creemos que es suficiente para ilustrar la necesidad de manejar este tipo de enfoques abiertos y consecuentes con la naturaleza del objeto a estudiar. Las imágenes no pertenecen *per se* a un tiempo dado ya que en ellas se pliegan diferentes tiempos heterogéneos, escapando así a cualquier intento de catalogación cronológica. Y precisamente las huellas del rostro, véase por caso las máscaras mortuorias, responden intensamente a estos presupuestos concentrando en sí mismas una constelación caótica de temporalidades imposible de organizar. Debemos por tanto asumir esta dificultad y tratar de elaborar nuestro discurso, conscientes de que existirán otros muchos discursos posibles. Por ello un enfoque arqueológico (o genealógico), en sentido foucaultiano, parece una estrategia adecuada para acometer tal empresa, teniendo muy presente que no es lo mismo hacer un archivo de discursos que un archivo de imágenes; y menos aún uno de imágenes y discursos entremezclados como será

53 Camón Aznar, José, “Altamira y su mensaje estético: en torno a una teoría del arte prehistórico,” en *Altamira: Cumbre del arte prehistórico* (Madrid: Instituto Español de Antropología Aplicada, 1968), 133.

54 Esta característica de unión entre las manos en negativo con las figuras animales se puede contemplar con claridad en la citada cueva del Castillo. Véase: V. Cabrera Valdés and J.M. Ceballos del Moral, “La cueva del Castillo,” en *EL significado del arte paleolítico*, ed. José Antonio Lasheras Corrucho y Joaquín González Echegaray (Madrid: Ministerio de Cultura, Museos Estatales, Museo Altamira, 2005), 63–77.

55 Juan Schobinger y Carlos J. Gradín, *Arte Rupestre de la Argentina: Cazadores de la Patagonia y Agricultores Andinos*, Las huellas del hombre (Madrid: Ediciones Encuentro, 1985), 23.

56 Se puede observar ilustraciones de estas manos en la obra de Jean-Loïc Le Quellec, *Symbolisme et art rupestre au Sahara* (Paris: L'Harmattan, 1993), 309, (Fig. 95).

nuestro caso.

Debemos señalar que, aunque se considerarán ambas fuentes, los principales objetos para analizar serán las imágenes pues son muy pocos los documentos que sobre ellas nos han llegado. Pero, ¿qué clase de conocimiento se puede obtener de las imágenes? Como dice Didi-Huberman, “Para responder correctamente, habría que reescribir toda una *Arqueología del saber de las imágenes*, y, si fuera posible, debería seguirle una síntesis que podría titularse *Las imágenes, las palabras y las cosas*.⁵⁷” Cada imagen que ha llegado a nuestro presente ha tenido que sortear una enorme cantidad de dificultades y ha gozado de la suerte que ha impedido su destrucción. No podemos confundir lo que ha sobrevivido, la imagen o el documento, con hechos históricos, pues no tenemos sino lagunas tanto en el propio archivo como en los datos que han permitido que formen parte de él.

El recurso a la arqueología es quizás la excusa, la salvaguarda ante una situación paradójica e incómoda que no tiene una solución universal. De todas las máscaras (por contacto) que debieron hacerse en el Egipto antiguo tan sólo nos han llegado algunos ejemplos sueltos gracias a la milagrosa conservación del taller de Thutmosis, uno de los escultores más importantes del período de Amarna. Este hecho, calificado para evitar complicaciones como “anecdótico”, ha sido a menudo esquivado pues constituía una piedra en la sólida (y cómoda) teoría de la retratística egipcia. Algo similar ocurre con otras metodologías como la iconología panofskyana, las cuales eran concebidas como una solución “integral” inteligentemente creada para que no tuviera que enfrentarse con las dificultades a las que nos venimos refiriendo⁵⁸. Como sabemos algunos investigadores como Warburg o Benjamin tomaron un camino diferente, comprometido, pero en su tiempo no encontraron sino incompreensión, cuando no indiferencia.

57 Tomado de la transcripción del texto de Georges Didi-Huberman titulado “Cuando las imágenes tocan lo real” presentado en un curso del Círculo de Bellas Artes dirigido por él mismo en 2007.

58 Para una crítica a la herencia panofskyana véase: Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (Murcia: Cendeac, 2010). También es interesante desde otra panorámica alguno de los capítulos del volumen: Keith P. F. Moxey, *Teoría, práctica y persuasión: Estudios sobre historia del arte* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2004).

2.2. -Teoría(s) de la imagen

Incluso es posible que algo así como un batir de alas de mariposa sea lo que da un sentido y un límite a cualquier intento de descripción de una imagen.

Georges Didi-Huberman, *La imagen mariposa*.

La palabra *imagen* será empleada en multitud de ocasiones a lo largo de este trabajo por lo que pensamos que es importante precisar en qué sentido la emplearemos y cuáles son sus principales variantes. En ningún caso se aspira a constituir una teoría de la imagen (más), tan sólo se busca explicar cuáles son las bases sobre las que sustentaremos el grueso del proyecto. Son muchas las teorías de la imagen propuestas hasta la fecha⁵⁹, por lo que gozamos de un material realmente variado a partir del cual dibujar nuestras propias consideraciones. Eso sí, no podemos detenernos aquí a trazar un estado de la cuestión pues si quisiéramos que fuera mínimamente exhaustivo excedería con creces el espacio que a estas cuestiones podemos dedicar. La habitual queja de todos aquellos que se han dedicado al estudio de las imágenes suele ser que no existe (y que aún está por hacer) una teoría de la imagen “global”, “general”⁶⁰, pero, ¿es posible tal empresa? Nosotros pensamos que no.

Pensar la imagen es algo tan inevitablemente difuso que resulta imposible ofrecer una compilación satisfactoria⁶¹. Existen y existirán múltiples teorías de la imagen, escuelas, tendencias, modas incluso, pero no parece sensato demandar una obra concluyente. Cada estudio o aproximación tendrá que acotar su campo de acción definiendo cuáles son sus presupuestos y puntos de partida y cuáles serán sus objetivos⁶². Incluso la misma palabra *imagen* es todo un obstáculo ya que, como es bien conocido, su significado varía en función del idioma que consideremos. Las palabras en inglés *picture* e *image* suelen traducirse indistintamente por imagen

59 Es suficientemente ilustrativo de esta situación el seminario organizado por Elkins del que tenemos una transcripción traducida: James Elkins, «Un seminario sobre la teoría de la imagen», *Estudios Visuales* 7 (2010): 132–173. Recomendamos especialmente el reciente libro de Ana García Varas ya que recopila un buen repertorio de textos sobre la teoría de la imagen de la corriente germana (aunque no solo), los cuales no han tenido en España aún la acogida que creemos se merecen: García Varas, *Filosofía de la imagen*.

60 Mitchell inicia su libro refiriéndose precisamente a este hecho. Comenta que a pesar de existir cientos de trabajos sobre imágenes (*pictures*), todavía no tenemos una teoría sobre ellas satisfactoria. W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

61 Precisamente un (ya antiguo) intento de ofrecer una compilación general en este sentido parte de esta misma expresión: Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen* (Madrid: Cátedra/Universidad del País Vasco, 1989).

62 En relación a los diferentes conceptos básicos de la imagen (como resultado de una labor perceptual, como representación mental o como fijación ante un soporte de las dos experiencias antecitadas), José Enrique Monterde señala la importancia de que “toda reflexión sobre la imagen debería precisar previamente a cuál de sus opciones conceptuales se refiere”. Véase: José Enrique Monterde, «La imagen artística en el fin de siglo», *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Art* 22 (1996): 117.

aunque presentan connotaciones muy diferentes. La primera se refiere a la imagen objetual, material, y en cambio la segunda hace alusión a la imagen de orden espiritual, mental, perceptual⁶³. Esta última acepción en hebreo se conoce como *tselem*, en griego *eikon* y en latín *imago*, las cuales aluden a una imagen “de semejanza” abstracta, general, espiritual⁶⁴. De modo similar la lengua alemana no distingue entre *picture* e *image* ya que *bild* se refiere tanto al cuadro colgado en la pared como a la imagen que contiene⁶⁵. Entrando en el terreno de la semiótica, señala Calabrese que “incluso en Peirce se mantendría el concepto de la naturaleza proposicional del 'icono' que corresponde al 'Bild' de Wittgenstein”⁶⁶ lo cual, sin entrar ahora a valorar el sentido de la frase, nos muestra la complejidad terminológica a la que nos enfrentamos.

En nuestro caso, y teniendo en cuenta dónde queremos poner el foco de nuestro análisis, nos centraremos tanto en la *imagen-materia* (y más concretamente en la *imagen-objeto*), así como en una serie de derivas que llamaremos *imágenes mentales*. Igualmente, los dos grandes pilares sobre los que sostendremos nuestras ideas al respecto de estas imágenes son la memoria y el tiempo. La imagen *es* en tanto que existe un proceso de percepción, por tanto las imágenes varían y dependen de cada individuo receptor (o portador). Las imágenes que existen en un individuo dado, así como las que percibe, son diferentes a las que existen en otro individuo, incluso cuando ambos están contemplando la misma *imagen-objeto*. Éstas son el resultado “de una simbolización personal o colectiva”⁶⁷ pero percibidas siempre de modo individual. Sobre estas premisas mínimas se desarrollarán los siguientes puntos, en los cuales trataremos de puntualizar y desarrollar lo que aquí ha sido comentado de forma sintética.

Con el fin de poner un poco de orden dentro de un panorama tan abierto, Mitchell propuso un esquema en forma de árbol para agrupar lo que él llamó “la familia de las imágenes”⁶⁸, expresión que, sin citarlo, bien podía haber tomado de la idea de “parecido de familia (*Familienähnlichkeit*)” de Wittgenstein⁶⁹:

63 Mitchell desarrolla este tema de forma extensa en W. J. T. Mitchell, *Iconology: image, text, ideology* (Chicago: Univ. of Chicago Presss, 1987), 31 y sig.

64 Ibid., 31.

65 Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz Editores, 2007), 19.

66 Omar Calabrese, *El lenguaje del arte* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1997), 147. Josep Casals explica cómo en el *Tractatus* de Wittgenstein aparece ya la idea de la “proposición como imagen o figura (*Bild*) de un estado de cosas (*Sachlage*)”. Véase: Josep Casals, *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte* (Barcelona: Anagrama, 2003).

67 Belting, *Antropología de la imagen*, 14.

68 Mitchell, *Iconology*, 9–10. Este primer capítulo al que nos referimos apareció previamente publicado con el mismo título y contenido en la revista *New Literary History*, 15 (1984), pp. 503-537.

69 Para un desarrollo de la idea de “parecidos de familia” véase: Casals, *Afinidades Vienesas*, 288 y sig.

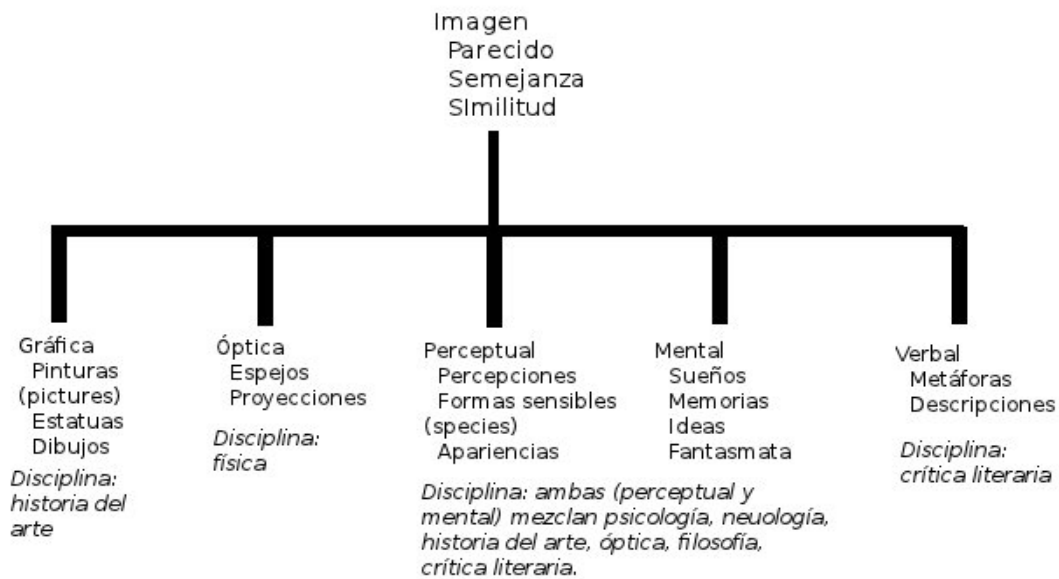


Ilustración 2: Esquema de W. J. T. Mitchell sobre las imágenes.

Si bien este esquema nos puede ser útil en algunos casos y ayuda mucho a pensar la amplitud y complejidad del concepto imagen, lo cierto es que no resuelve satisfactoriamente los problemas que aquí nos conciernen. Mitchell tiene en cuenta la memoria (especialmente para las imágenes mentales) pero no entra a valorar la relación de las imágenes con el tiempo, aspecto que consideramos crucial. En el punto 3.1 desarrollaremos extensamente la relación de la imagen “contra” el tiempo, por lo que aquí insistiremos en algunas ideas que en dicho apartado no serán abordadas. Además de los aspectos relacionados con el tiempo y la memoria, también es muy importante valorar el *lugar* de las imágenes, poniendo el foco en el objeto (o sujeto) receptor o portador de las imágenes. Sobre este particular Belting ha desarrollado unas importantes aportaciones que comentaremos brevemente unas líneas más adelante.

La división propuesta por Mitchell está basada en una idea más o menos dual de la imagen: *image* y *picture*, y en base a ella elabora una posible clasificación. En nuestro caso (dada la naturaleza de las imágenes que vamos a tratar) mantenemos en parte esta división teniendo en cuenta que en ocasiones la línea que separa ambas concepciones se puede tornar porosa difuminando los límites de cualquier intento de definición categórico. Las principales imágenes que trataremos serán las *imágenes-materia* y más concretamente las *imágenes-objeto*. José Luis Brea en su obra *Las tres eras de la imagen* caracteriza lo que él llama la *imagen-materia* en un texto cargado de flecos, matices e ideas realmente sugerentes:

“Por lo que se refiere a ésta de la que hablamos, es inseparable de un régimen técnico -que durante mucho tiempo, por ser el único, ni siquiera había sido reconocible como tal-. A saber: el de la *imagen-materia*, el de la imagen producida como 'inscrita' en su soporte, soldada a él. Indisolublemente apegada a su forma materializada, bajo este régimen técnico la imagen tiene que ocurrir *sustanciada en objeto* -cuadro, grabado, dibujo, bajorrelieve, escultura- del que resulta inseparable, en el que se encuentra incrustada, sin el cual no puede darse. La *imagen-materia* es una imagen 'encarnada', digamos, que para la eternidad -o, cuanto menos, 'para la duración'-; (...) Para ellas, en efecto, no hay tiempo, o el tiempo ha dejado de pasar. Ellas nunca atienden al presente, vienen siempre del pasado, traen memoria. (...) Si, para estas imágenes (...) el tiempo se ha detenido. (...) Son todo lo contrario a un espejo, siempre dispuesto a *llenarse de cualquier presente*”⁷⁰.

La *imagen materia* es el objeto (*picture*) que porta la imagen (*image*). Para concretar de lo teórico a nuestro caso “práctico” les llamaremos *imágenes-objeto*. Las máscaras mortuorias, las *imágenes maiorum*, los exvotos, etc., son *imágenes-objeto* que han llegado a nuestros días y que preservan o portan una memoria del pasado (difusa, variable, indeterminada), pero a diferencia de Brea, las consideramos piezas que atienden a nuestro presente⁷¹. El tiempo y el espacio de nuevo son los factores reguladores que determinan el sentido de las imágenes. Cuando estas *imágenes-materia* son empleadas como “modelo” para realizar otras *imágenes-materia* (derivadas), se da una transferencia de la imagen que portan (la *image*). Un ejemplo de ello lo podemos ver en la utilización que llevó a cabo el escultor Berruguete de la máscara mortuoria del Cardenal Tavera para esculpir la efigie de su sepulcro, así como para la consecución de otros retratos⁷². En este caso la transferencia se ha dado con el escultor como mediador, pero sin recurrir a las *imágenes-recuerdo*, pues la copia fue directa. En otros casos puede darse la confluencia de ambas imágenes (memoria, materia u objeto) para la creación de una nueva. Un buen ejemplo lo vemos en el retrato de san Ignacio de Loyola que elaboraron entre el P. Ribadeneira y el pintor de cámara de Felipe II, Alfonso Sánchez Coello. El pintor se orientaba a partir de la máscara mortuoria que el P. Ribadeneira había traído de Roma, mientras éste le corregía y le guiaba a partir de sus recuerdos personales. El resultado fue un retrato que se consideró la *vera effigie* y del cual se sacaron dieciséis

70 José Luis Brea, *Las Tres Eras de la Imagen* (Ediciones AKAL, 2010), 11–12.

71 Asumimos por tanto el enfoque anacrónico que defendemos en el apartado 3.1.

72 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” (tomado de: *Chronico de el Cardenal Don Iuan Tauera*, por el Doctor Pedro Salazar y Mendoça, Administrador de su Hospital. Toledo: 1603, p. 374). 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, debemos considerar la máscara mortuoria que se conserva en el Hospital Tavera como el modelo inspirador de los mismos.

copias⁷³.

Vemos pues cómo las líneas tienden a diluirse y la estanqueidad de las definiciones se pone en entredicho al pasar de la teorización a su puesta en práctica⁷⁴. La *imagen-objeto* originaria (p. e. la máscara mortuoria) preserva su temporalidad “detenida”, pero la imagen (*image*) que porta, al transferirse adopta una temporalidad nueva, la que le confiere su nuevo “objeto” (p. e. un retrato). Asimismo esta imagen (*image*) ha podido ser generada por la confluencia de multitud de imágenes-mentales tales como la imagen-recuerdo, las imágenes-virtuales, etc. Éstas *habitan* en el sujeto creador de la nueva *imagen-objeto*, él es su medio. En la transferencia hacia obras derivadas, la imagen que es duplicada varía en parte sus características de semejanza según las técnicas empleadas y según la destreza de quien se encarga de ello. Pero, en la realizada mediante las técnicas por contacto para obtener la huella del rostro ¿qué clase de transferencia se da? En términos “teóricos” no hay un mediador a través del cual la imagen se transfiera; se da de forma directa. Reside precisamente aquí uno de los rasgos clave de los procesos de mimesis por contacto.

Retomando las ideas de Belting anteriormente citadas, el historiador del arte alemán propone para el estudio de las imágenes un enfoque antropológico pues desde esta perspectiva el “ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino -algo completamente distinto- como 'lugar de las imágenes' que toman posesión de su cuerpo”⁷⁵. Con el cuerpo captamos los datos y estímulos visuales que después son procesados por nuestro cerebro para crear una síntesis única y personal. En nuestro interior habita una constelación de imágenes (memoria, virtual, etc) que se ha construido en función de nuestras vivencias, cultura, educación y otros muchos factores. Por tanto, cuando percibimos una imagen ésta entra en contacto con una vasta constelación de imágenes interiores para generar nuestra propia imagen de lo percibido. Pero no sólo ha de entenderse como un acto estrictamente personal ya que la dimensión colectiva (entorno, educación, cultura, valores) está inevitablemente presente. Es decir, la imagen de lo percibido es única y personal, pero los factores que han intervenido en su construcción son de orden colectivo. Todas estas ideas nos serán de gran utilidad para aclarar los rituales que en torno a las imágenes se suceden en las distintas sociedades.

73 Se trata de un caso muy interesante pues el santo se negó en vida a ser retratado y desde el momento de su muerte se llevaron a cabo multitud de retratos de todo tipo (incluso del mismo cadáver) y su iconografía se extendió por todo el globo de un modo espectacular. Se prestó también mucha atención en el hecho de que aquellas obras fueran “reconocibles”, aspecto que sin duda se logró a juzgar por la mayoría de casos que hoy conservamos. Sobre lo comentado al respecto de los retratos de San Ignacio y el éxito de su iconografía véase: Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, «La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica», *Cuadernos Ignacianos* 5 (2003). Para ampliar la información sobre la máscara mortuoria del santo es fundamental la consulta de la obra de Leturia, «La mascarilla de San Ignacio».

74 Han sido precisamente los artistas quienes a través de sus creaciones nos han transmitido de forma visual lo que aquí pretendemos recoger de un modo más teórico. Ellos son los encargados de dar testimonio visible de todo ese universo de imágenes mentales que anida en el interior de cada individuo. Un vendaval caótico de imágenes asola al personaje goyesco del dibujo preparatorio para el famoso grabado de “El sueño de la razón produce monstruos”; pero lo interesante es que Goya ha dado forma a unas imágenes que permanecen invisibles, que pertenecen al mundo interior de quien las *porta*. Son imágenes informes, a veces meros “flashes”, manchas negras, rostros expresivos o figuras desdibujadas.

75 Belting, *Antropología de la imagen*, 14.

Por otro lado, Belting propone sustituir el concepto de *picture* desarrollado por Mitchell en su *Picture theory* por la idea de *medio* como término que explica la “corporización de las imágenes”⁷⁶. Aunque sea recurriendo a terminologías diferentes, en el fondo las ideas que hemos recogido de Brea sobre las imágenes-materia como “imágenes encarnadas” discurren por derroteros muy similares a los abiertos por el historiador del arte alemán. El concepto de *medio* se presenta como una solución para comprender mejor esas imágenes-objeto que están cargadas (encarnadas) de otras imágenes. Siguiendo con el ejemplo de las máscaras, éstas serían el medio en el cual el muerto podía “habitar en imagen”. Sin embargo, para que este intercambio sea efectivo, siempre tiene que darse una recepción en un espectador. Recogemos las aclaraciones que en este sentido realiza Belting:

“Sin embargo, la diferencia entre imagen y medio de la imagen es más compleja de lo que puede desprenderse de esta descripción. La imagen tiene siempre una cualidad mental y el medio siempre una cualidad material, incluso si en nuestra impresión corporal ambos se presentan como una sola unidad. La presencia de la imagen en el medio, por muy indiscutible que pueda ser su percepción por nuestra parte, esconde también un engaño, ya que la imagen está presente de manera distinta a como lo está su medio. Sólo se convierte en imagen cuando es animada por su espectador. En el acto de la animación la separamos idealmente de su medio portador. Al mismo tiempo, el medio opaco se vuelve transparente para la imagen que porta: cuando la observamos, la imagen brilla en cierto modo a través del medio. Esta transparencia disuelve su vínculo con el medio en el que el observador la ha descubierto. De esta forma, su ambivalencia entre presencia y ausencia se extiende hasta el medio mismo en el que es generada: en realidad, es el espectador quien las genera en su interior”⁷⁷.

Acabamos estas reflexiones provisionales retomando la cita de Didi-Huberman que abría las primeras líneas de este apartado. En este magnífico ensayo titulado *La imagen mariposa*, el francés dibuja una suerte de teoría de la imagen siguiendo en su escritura (e incluso en su contenido) el ritmo fluctuante y cambiante del batir de alas de las mariposas. “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”⁷⁸. Las imágenes que hoy 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.

76 Ibid., 19.

77 Ibid., 39.

78 Georges Didi-Huberman, *La Imagen Mariposa*, trad. Juan José Lahuerta (Barcelona: Mudito & Co, 2007), 15-16.

“Mendelssohn y otros (...) han intentado capturar la belleza como si fuera una mariposa clavada con su alfiler, inmóvil, para el observador curioso. Lo han conseguido. Pero eso es como la caza de mariposas; el pobre animal palpita en la red y batiéndose pierde sus más bellos colores; aunque se pudiera atrapar intacto, sería para acabar con él atravesándolo con una alfiler, rígido y sin vida. El cadáver no es la *totalidad* del animal, hay algo más que forma parte, y parte principal, en este caso como en cualquier otro, la parte principal entre las principales: la vida (...)”⁷⁹

2.3. -Entre lo visual y lo visible

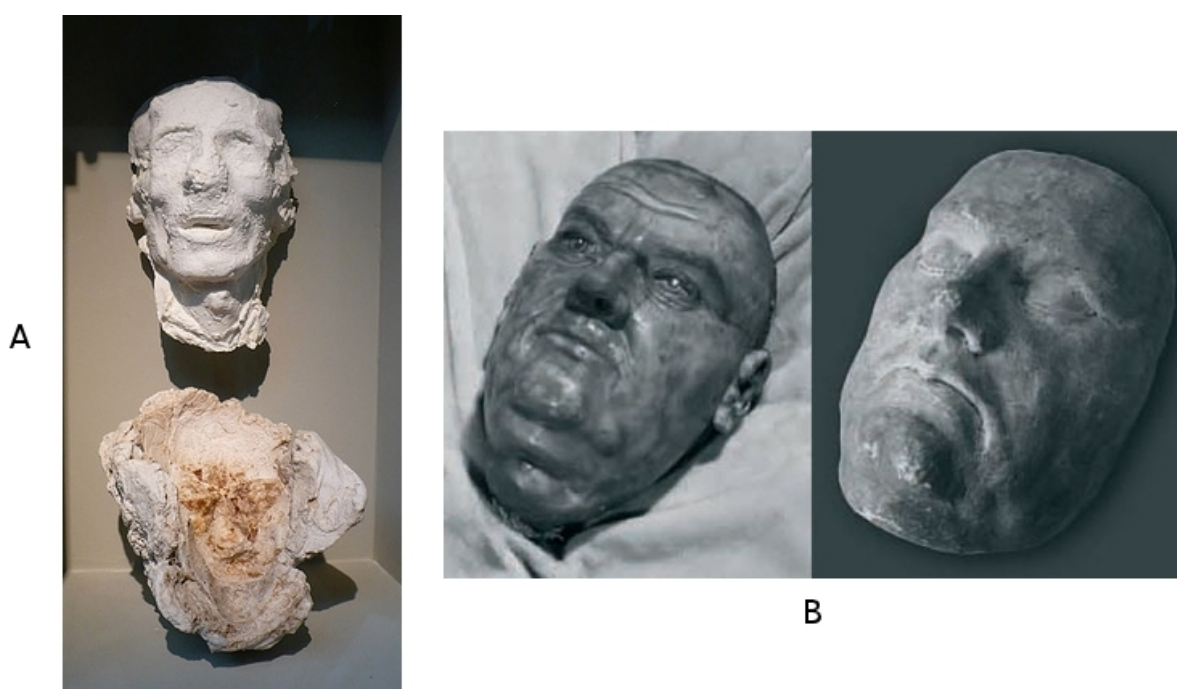


Ilustración 3: A: Máscara mortuoria romana, Museo Arqueológico de Tesalónica, fecha desconocida. B: Máscara mortuoria de Martín Lutero, iglesia de Nuestra Señora del mercado de Halle, 1546.

En la siguiente ilustración vemos dos máscaras mortuorias (ilustración 3). La imagen de la izquierda muestra un molde de época romana conservado en el Museo Arqueológico de Tesalónica, del cual recientemente se obtuvo el positivo que está en la parte superior. Es una pieza muy especial pues de todas las que debieron existir en época romana apenas conservamos un puñado de ejemplos. Pero la obra no sólo es especial por su carácter prácticamente de *unicum*⁸⁰, sino sobre todo porque

⁷⁹ Carta de Goethe a Hetzler (14 de junio de 1770). Tomado de *Ibid.*, 18.

⁸⁰ Existen más ejemplos de máscaras mortuorias de la antigüedad romana como las máscaras de cera de Cumae, el molde de yeso proveniente de El-Yem y conservado hoy en el museo tunecino de El Bardo, la máscara de la joven Claudia Victoria muerta a la edad de diez años (c. 70-115 d.C.), o la misteriosa máscara de un bebé surgida según Gérard Coulon de forma “fortuita” (siglos III-IV d.C.); véase sobre estos últimos casos: Gérard Coulon, *L'Enfant En Gaule Romaine* (Paris: Errance, 1994), 154–157.

También se ha hablado mucho de la máscara mortuoria de Julio César, pero en ocasiones la “mitología” que rodea todos estos

nos transmite el rostro en su imagen real, exacta, de un hombre adulto de la antigüedad romana. A pesar de tratarse de una persona anónima de la que hoy nada sabemos, su impronta hace que nos impacte enormemente. De algún modo nos situamos ante un extracto real de la historia y los modos de recepción a los que estamos acostumbrados se suspenden en favor de una concesión a la fantasía fantasmática⁸¹. No es sólo una pieza de yeso.

Algo similar podemos decir de la máscara mortuoria de Martín Lutero que vemos a la derecha. Ésta se conserva en la iglesia de Nuestra Señora del mercado de Halle (*Marktkirche Unser Lieben Frauen*), Alemania, y se piensa que fue creada a partir de un molde de yeso que el pintor local Lukas Furtenagel⁸² obtuvo en el lecho de muerte de Lutero en Eisleben el 19 de febrero de 1546. Existen varias versiones extraídas del molde original, de las cuales la más famosa es la máscara de cera pintada y con los ojos abiertos que desde el siglo XVII hasta el XX formaba parte de una efigie de tamaño natural del reformista.

Son dos ejemplos seleccionados al azar que pretenden evidenciar la dificultad de estudiar estas imágenes desde un punto de vista teórico. Las diferentes metodologías que se han ido desarrollando en la historia del arte no resultan en su mayoría útiles para estudiar la extraña fascinación de estas piezas. Como ya hemos repetido anteriormente, son objetos que carecen de “interés” en términos materiales, técnicos o “artísticos” pues muchas veces eran elaboradas por artesanos sin cualificación; y es que no es ahí donde tenemos que fijarnos. No es su parte *visible* (material, táctil, objetual) la que nos interesa ahora, sino su vertiente *visual* (fantasmática, evocativa, espiritual)⁸³. Una vez más es Didi-Huberman quien se ha propuesto abrir paso en estos terrenos ignotos de la teoría de las imágenes aportando algunas de las bases sobre las que nosotros partiremos:

“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

temas dificulta cualquier valoración sólida acerca de su verdadera existencia.

81 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: Víctor I. Stoichita, *Simulacros: el efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock* (Barcelona: Siruela, 2006). Para ampliar y matizar estas ideas véase los textos de Deleuze al respecto del simulacro y del fantasma: Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (Barcelona: Editorial Paidós, 2005). Especialmente los apartados: “Del fantasma” (p. 248-255) y “Simulacro y filosofía antigua” (p. 295-324).

82 Era habitual que los pintores realizaran este tipo de trabajos para después poder elaborar los retratos sin necesidad del referente. El pintor Cenino Cennini explica este proceso con gran detalle para que cualquier artista pudiera realizarlo sin problema. Cennino Cennini, *El libro del arte* (Madrid: Ediciones AKAL, 1988).

83 Creemos importante recoger en este punto las ideas de José Luis Brea al respecto de la división entre lo visible y lo cognoscible (o episteme escópica). Esto no significa que se trate de un planteamiento más o menos análogo, sino que más bien puede considerarse complementario. Brea se refiere con ello al estudio de “lo que se sabe en lo que se ve”. O quizás podríamos decir, ‘Aquello que puede ser conocido en aquello que puede ser visto’. Su conexión con la fórmula del “inconsciente óptico” benjaminiano promete unas líneas muy sugerentes para el análisis de los regímenes escópicos. Véase para ampliar José Luis Brea, *Cultura_Ram. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Cibercultura (Barcelona: Gedisa, 2007), 179 y sig.

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?⁸⁴”

El pensador francés aplica estas ideas al campo de la imaginaria religiosa, desarrollándola extensamente en su obra sobre Fra Angelico⁸⁵, pero creemos que pueden aplicarse perfectamente a las obras que nos ocupan. La cesión visual/visible no opera únicamente en las obras codificadas iconográficamente por una tradición dada, sino que es aplicable a otras manifestaciones alejadas de los habituales objetos de estudio de la historia del arte⁸⁶.

Las máscaras mortuorias no son meras *imágenes-objeto* que representan y recuerdan un rostro. Desde luego que son obras visibles, reconocibles en sus formas, pero lo que cautiva y las ha hecho tan importantes en muchas épocas no es esa característica, sino la *imagen* que las habita y que de alguna manera favorece su *presencia* (matizada). La huella marca una diferencia clara con el retrato pictórico o escultórico al condicionar unas cualidades *visuales* diferentes, más explícitas. El gesto es más poderoso, especialmente en las máscaras mortuorias cuyo reconocible *rigor mortis* hace que se sitúen en un escalafón diferente al que ocupan los retratos. Cicerón al referirse a las características que debe tener el orador esboza algunas reflexiones sobre los retratos que nos son de gran interés:

“De todas formas, yo sostengo que en ningún género hay nada tan hermoso que no sea superado por aquello de donde se saca, como se saca un retrato, por así decir, de un rostro; eso no puede ser percibido por los ojos, ni por los oídos, ni por ningún sentido; sólo lo comprendemos con el pensamiento y la mente. Así, podemos imaginar obras más hermosas que las estatuas de Fidias, más perfecto que las cuales vemos que no hay nada en el arte escultórico, y que los cuadros que he citado; Pues bien, de la misma manera que en las formas y en las figuras hay algo perfecto y extraordinario, a cuya imagen, ideal, remite, mediante la imitación, todo aquello que no entra en el dominio de la vista, así también

84 Didi-Huberman, *Ante la imagen*, 39.

85 Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (París: Flammarion, 1990).

86 Merece la pena transcribir las palabras de Jorge Michell Rubio sobre estas ideas pues aclaran notablemente sus puntos principales: “Didi-Huberman introduce (...) una importante diferencia conceptual entre lo visible y lo visual. Más aun, lo visual corresponde a un régimen de la visión hasta cierto punto opuesto a lo visible aunque siempre ambos regímenes coexistan. La imagen resulta visible cuando se ajusta a los códigos representacionales establecidos por ciertas normas que ordenan la visión. En este caso el conocimiento adquirido permite el reconocimiento más o menos inmediato de la imagen y sus características. Es el caso de las categorías que emplean los historiadores del arte para clasificar las obras de arte. El dominio taxonómico del campo, vinculado a las particularidades iconográficas de las obras, permite hilvanar con prontitud un discurso sobre un conjunto de imágenes o sobre cada una de ellas. Lo visual, en cambio, surge cuando el ojo se encuentra ante una imagen que desafía todo saber preestablecido, o bien cuando precisa de un procedimiento de exégesis. El acto de percepción no se cumple en plenitud, no hay reconocimiento, hay misterio: ¿qué vemos? Jorge Michell Rubio, «VISIBLE, INVISIBLE, INDICIAL, VISUAL (Notas sobre Georges Didi-Huberman)», *Centro de Estudios Visuales de Chile* (abril 2009): 2, <http://www.centroestudiosvisuales.cl>.

contemplamos en nuestro espíritu el ideal y buscamos con nuestros oídos la imagen de la perfecta elocuencia.⁸⁷

Cicerón explica que no son los sentidos los encargados de entender (en nuestro caso) el retrato, sino el pensamiento, la mente. Quizá para acercarnos a lo visual de un cuadro religioso (siguiendo con el ejemplo de Fra Angelico) necesitemos un importante conocimiento en la exégesis medieval, sin embargo acceder a lo visual de la huella del rostro no precisa de un bagaje intelectual específico, pues cada cultura tiene más o menos codificada una reacción ante estas obras. A lo largo de este trabajo podremos comprobar cómo las *imagines maiorum* tenían un poder verdaderamente llamativo, especialmente en los primeros tiempos del imperio romano, y cómo en el Renacimiento se vuelve a insistir en esa búsqueda de la semejanza por contacto para lograr transferir “algo” más que lo que consigue transmitir lo meramente visible a través de los esfuerzos realistas de los pintores del *Quattrocento*. Se busca que la imagen alcance casi el estatus de acontecimiento sagrado mediante la *encarnación* o la consecución de su *figurabilidad*⁸⁸.

Se puede definir la realidad visible de una máscara mortuoria a través de su tratamiento formal, incluso en algunos casos iconográfico (como en las *laureata* renacentistas), lo cual nos llevaría a identificar al personaje, trazar su biografía, etc. Pero, tomando por caso la máscara mortuoria de Lutero, entendemos que su realidad visual trasciende todos los posibles comentarios anteriores (en clave de realidad visible) y nos retrotrae al modo en que esa máscara fue obtenida en su lecho mortal, conservada posteriormente para el recuerdo y veneración del representado hasta el punto de construir a partir de ella una figura a tamaño real que “encarnara” su presencia⁸⁹. Ahora bien, los “elementos” que constituyen la visualidad de los objetos visibles no son sino una “red irregular de acontecimientos síntomas”⁹⁰ o indicios que podríamos calificar de virtuales. Tal vez las ideas expresadas por Deleuze al respecto de lo actual y lo virtual puedan ayudarnos a desentrañar (siempre en parte) esta red de índices, memorias, huellas, síntomas...

87 Cicerón, *El Orador* (II, 8-9), tomado de Cicerón, *El orador* (Madrid: Alianza Editorial, 1991).

88 La *figurabilidad* no se refiere a las obras que representan figuras, más aún, en muchos casos se opone a lo que entendemos habitualmente por figuración. Muchos de los dispositivos figurales que favorecen lo visual de una obra son objetos que hoy tomamos por anecdóticos o decorativos, sin prestarles mayor atención. Por ejemplo “Los marcos, los elementos no representacionales, un altar o las pedrerías votivas que llenan la visibilidad de una imagen santa, pero que, en cambio, trabajan eficazmente para constituir su valor visual, mediante esos 'síntomas' que son el espejo, el resplandor o la retirada en la sombra...” Didi-Huberman, *Ante la imagen*, 43.

89 La elaboración de este tipo de figuras formaba parte de una tradición votiva muy importante que tuvo una gran presencia en la Italia (y en otras partes de Europa) desde antes del siglo XV, pero que actualmente se encuentra completamente en desuso y prácticamente perdida. Se trata de la elaboración de figuras votivas para su colocación en el interior de las iglesias, con el fin de que éstas estuvieran en permanente contacto con el terreno sagrado. La gente, principalmente acaudalada, encargaba a maestros cereros que realizaran sus dobles en cera a tamaño real para así poder depositarlos en las iglesias. Este tema lo abordaremos más detalladamente en el apartado dedicado a la *Imagines maiorum* (3.3.2).

90 Didi-Huberman, *Ante la imagen*, 45.

2.4. -La huella entre lo actual y lo virtual

“Veo los ojos que han visto al emperador”

Roland Barthes, *La cámara lúcida*.

La problemática conceptual que presenta lo virtual supera con creces la habitual tendencia reduccionista de simple oposición con lo real⁹¹. Sin duda han sido las aportaciones de importantes pensadores como Gilles Deleuze o Henri Bergson en torno a estas cuestiones las que han marcado una vía nueva que supera los viejos clichés que arrastran estos términos. A partir de *Diferencia y repetición*⁹², Deleuze determina un nuevo paso en el estudio de los aspectos relativos a la virtualidad. No es lo real lo que se contrapone a lo virtual, sino lo actual, y es que tanto lo actual como sus virtuales son siempre reales y complementarios. Indudablemente la complejidad de las ideas expresadas en la monumental obra de Deleuze desbordan completamente los propósitos de este trabajo, por ello es preciso advertir que tan sólo nos valdremos de algunas de estas ideas para adaptarlas al argumento que venimos desarrollando. De hecho tanto en Bergson como en Deleuze, la noción de lo virtual actúa en el contexto de unos problemas específicos y opera en una serie de capas diferentes y muy variadas. 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”⁹³.

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*⁹⁴. En él Deleuze recorre de un modo ciertamente encriptado las principales claves que definen estos conceptos. 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 aquellas”⁹⁵. 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

91 Aunque en algunos casos, el binomio real/virtual pueda ser suficiente según las argumentaciones que se quieran ofrecer, en nuestro caso precisa de una mayor atención. Ejemplo de esta tendencia simplificadora la encontramos en el propio Mirzoeff, quien comenta: «por definición virtualidad es una imagen o un espacio que no es real pero parece serlo». Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2003), 91.

92 Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu, 2002).

93 Ibid., 160.

94 Se trata de un anexo expuesto como capítulo V. Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Dialogues*, 2ª ed., Champs Essais (Flammarion, 2008), 179–185.

95 Ibid., 179–180.

'coalescencia' entre ambos.⁹⁶ De modo que la relación entre lo actual y lo virtual es como una “imagen de dos caras”. 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 imágenes virtuales que la envuelven, generando según los casos tensiones e incluso rupturas. La diferencia con el planteamiento de Belting que anteriormente hemos desarrollado reside, entre otras cosas, en que Deleuze no delimita un “lugar para las imágenes” mientras que Belting se esfuerza por definirlos a través del medio y del cuerpo. Una fotografía, una imagen en el espejo o una máscara por contacto (huella) puede “cobrar vida”, independizarse y pasar de lo virtual a lo actual, sin perjuicio de que después vuelva a su “soporte” virtual. Deleuze emplea para desarrollar este argumento el ejemplo del espejo:

“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 intercambiarse.⁹⁷”

La pregunta que nos asalta es obvia, ¿cuál es la diferencia ontológica entre la imagen en el espejo y la imagen en una máscara por contacto? El movimiento sin duda es uno de los puntos determinantes, pero no es una condición *sine qua non*. Podemos pensar por tanto que la imagen en la huella es virtual respecto del rostro actual. Hasta este punto no parece que haya demasiadas dudas, pero como el filósofo francés nos recuerda, esta relación de coalescencia entre imagen actual-virtual no es sino el más pequeño circuito interior. Existen además otras formas en las que se produce el intercambio o la *indiscernibilidad* en el circuito cristalino⁹⁸: lo actual y lo virtual, lo límpido y lo opaco, el germen y el medio⁹⁹. Las *imagines maiorum* romanas vuelven actuales la imagen virtual del antepasado que representan, lo hacen presente (permiten ser habitadas). De este modo la máscara (*imagen-objeto*) se hace opaca y la imagen (ahora actual) del antepasado se torna

96 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2* (Barcelona: Editorial Paidós, 2001), 98.

97 Ibid., 99–100.

98 Deleuze habla de círculos o circuitos que corresponden “a capas cada vez más profundas de la realidad y a niveles cada vez más altos de la memoria o el pensamiento”. Los factores que se implican y se persiguen en estos circuitos son la percepción-recuerdo, lo real-imaginario, y lo físico-mental entre otros, remitiendo todos ellos en torno de un punto de indiscernibilidad. Este punto lo constituye precisamente el círculo más pequeño, la coalescencia de la imagen virtual y la imagen actual. Ibid., 98.

99 Ibid., 101.

límpida y luminosa. Esta estructura, pensada por el filósofo francés para el cine, tampoco tenemos que hacerla encajar de manera forzada para nuestro caso, pero se puede observar cómo la estructura fundamental funciona y puede ayudarnos a entender la complejidad de la *imagen-huella*.

Habiendo apuntado someramente la idea de actual como presencia y virtual como ausencia, es importante insistir en las cautelas con las que ha de manejarse tal conexión. Como explica Barroso Ramos en su trabajo sobre 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. El traspie más molesto a este respecto no sería en rigor sino concebir lo virtual como ausencia y lo actual como presencia. (...) Actualización de un virtual tiene el significado preciso de entrar en el dominio de la acción, no en el de la realidad.¹⁰⁰” Volviendo al ejemplo anterior, cuando las *imagines maiorum* son llevadas en procesión (formando una figura a tamaño natural o portadas por un actor que imita las acciones del difunto) pasan a actuar como si fueran realmente quienes están representando¹⁰¹, lo cual nos habla de una actualización de la presencia. Sin embargo, lo presente es la totalidad de lo que puede ser representado y lo virtual se resiste a ser presente de este modo ya que hay una diferencia fundamental, la marcada por el tiempo. Como dice Barroso Ramos incorporando un concepto derridiano, lo virtual logra una presencia “aplazada, diferida en el tiempo.¹⁰²”

La imagen virtual puede hacerse actual, pero no mantiene la presencia del actual “originario”. Es decir, una fotografía es una imagen virtual de la persona representada, pero no posee la presencia real ni total de ésta. Podríamos decir que es una presencia “matizada”. La actualidad de la imagen no asegura una presencia concreta o definida, varía en función de multitud de factores. Cuando Polibio describe los funerales romanos, comenta cómo las *imagines maiorum* eran colocadas en sillas de marfil debidamente ordenadas y vestidas con la indumentaria que les correspondía de acuerdo a su estatus social.¹⁰³ Desde luego en este pasaje se está aludiendo a unas imágenes virtuales actualizadas cuyo grado de presencia es muy alto. Esta misma idea se observa en otras muchas imágenes a las cuales se les trata como si fueran realmente las personas que representan. Bazin nos recuerda que el propio Luis XIV no se hizo embalsamar puesto que estaba

100 Moisés Barroso Ramos, «Bergson y la filosofía de lo virtual», *Studium: Revista de humanidades*, n.º 10 (2004): 8.

101 Las *imagines maiorum* normalmente eran custodiadas en unas urnas de madera en los hogares romanos y se sacaban sólo en determinadas ocasiones (o en el caso de la del difunto, se llevaba (en principio) portada por un actor). No hay una opinión unánime sobre si éstas eran simplemente unas máscaras faciales que portaban unos actores que imitaban las acciones características del difunto o si por el contrario eran verdaderas figuras de cuerpo entero; probablemente ambas opciones eran válidas y en algunos casos complementarias. Sobre todas estas discusiones, véase el punto 3.3.2 donde se aportan los datos y las fuentes sobre estos asuntos.

102 “(...) 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.” Barroso Ramos, «Bergson y la filosofía de lo virtual», 8, nota 2.

103 Polibio, *Historias*, II, 54.

contento con *sobrevivir* en el retrato que le había realizado Charles Le Brun¹⁰⁴, pero este ejemplo no es más que una anécdota frente a una cantidad de muestras innumerables¹⁰⁵.

Ya hemos dicho que las ideas de imagen actual/virtual y su funcionamiento coalescente no eran sino el primero de los círculos de una trama mucho más amplia y, dado que hasta el momento nos hemos centrado en las implicaciones en relación al problema de la presencia, ahora intentaremos ver qué hace que esa presencia “matizada” que decíamos sea más o menos eficaz. Las imágenes-objeto remiten a una serie de imágenes mentales, imágenes-recuerdo, imágenes-sueño o ensoñación, las cuales pueden ser consideradas también imágenes virtuales. Deleuze explica que éstas no son imágenes virtuales en estado puro -el “recuerdo puro” que diría Bergson- ya que se actualizan en relación con un nuevo presente, distinto del que ellas han sido. La imagen virtual en estado puro se define en el presente, “no tiene que actualizarse, pues es estrictamente correlativa de la imagen actual con la que ella forma el más pequeño circuito que sirve de base o de punta a todas las otras”¹⁰⁶. Pero a pesar de todo, a nosotros ahora mismo nos interesan más las imágenes-recuerdo, o ensoñación, pues las imágenes que nos preocupan han perdido su coalescencia original (no existe ya su actual inmediato ni existía en su momento). Incluso aunque nos situáramos hipotéticamente en su tiempo -seguimos con el ejemplo de las *imagines maiorum*- lo que las hacía especiales y “presentes” era la eficacia de las imágenes virtuales (memoria, recuerdo, sueño) para influir en la conciencia o estado psicológico de los asistentes al ritual¹⁰⁷.

Bergson en su obra *Materia y memoria* sienta las bases de todo ello, principalmente en el tercer capítulo titulado “De la supervivencia de las imágenes. La memoria y el espíritu”. En su inicio explica tres términos fundamentales: “el recuerdo puro, el recuerdo-imagen y la percepción, de los cuales ninguno se produce por otra parte, de hecho, aisladamente. La percepción no es nunca un simple contacto del espíritu con el objeto presente; está impregnada completamente de recuerdos-imágenes que la completan interpretándola”¹⁰⁸. Encontramos en las páginas de esta obra todo el

104 André Bazin, *What is cinema?* (London: University of California Press, 1967), 10.

105 Por ejemplo en la llamada Fiesta Barroca, los retratos reales gozaban de un tratamiento muy similar al que recibirían los propios reyes. En los lienzos de Domingo Martínez, elaborados con motivo de la Máscara organizada por la Real Fábrica de Tabacos en Sevilla para celebrar la exaltación al trono de Fernando VI, los retratos de los monarcas viajaban en uno de los carros (en el del Parnaso) escoltados por toda la comitiva real. Atendiendo a las *relaciones de fiestas* y otras descripciones literarias de los actos, vemos cómo estos son tratados como personajes reales a los cuales se les pasea por las ciudades, recibiendo todo tipo de ofrendas, conciertos, banquetes, audiencias, etc. Al hablar de retratos, y sobre todo de su poder para evocar una presencia, a todos nos puede venir a la memoria la famosa expresión de la *Lógica* de Port-Royal “el retrato de César es César”. Para un estudio más detenido de la *Lógica* de Port-Royal aplicada al caso de los retratos reales ver: Louis Marin, *La critique du discours. Sur la «Logique de Port-Royal» et les «penses» de Pascal* (Paris: Les Editions du Minuit, 1975). Un comentario detallado y muy interesante sobre la citada frase lo encontramos en: Louis Marin, *Le portrait du roi* (Les Editions de Minuit, 1981), 209 y sig.

106 Deleuze, *La imagen-tiempo*, 111–112.

107 Idea que encuentra uno de sus orígenes en los comentarios de Cicerón al respecto de la memoria artificial, ejercida por medio de las imágenes: “este arte (...) tiene la fuerza no sólo de engendrar y procrear en nuestro ingenio algo que absolutamente no había, sino de educar y robustecer las facultades ya nacidas y criadas en nosotros”. Cicerón, *De oratore*. Cfr. Fernando R. de la Flor, *Teatro de la memoria: siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII* (Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1996), 67.

108 Henri Bergson, *Materia y memoria: ensayo sobre la relación de cuerpo con el espíritu*, trad. Martín Navarro (Madrid: Librería de

grueso argumentativo del que partirá Deleuze. Bergson explica la naturaleza virtual y nebulosa del recuerdo, el cual tenderá hacia una actualización en el presente. Sin embargo sus raíces se encuentran en el pasado ya que de lo contrario no lo reconoceríamos jamás como un recuerdo. El tiempo es un elemento muy importante para Bergson y en base a ello fundamentará sus teorías¹⁰⁹. Un buen resumen de todo ello se condensa en el ejemplo del cono (Ilustración 4): el volumen de SAB representa la totalidad de los recuerdos acumulados en la memoria, la base AB prendida en el pasado, permanece inmóvil, mientras que S, que representa en cada momento mi presente, avanza sin cesar sobre el plano P que figura mi situación actual en el universo. En S se concentra la imagen del cuerpo, la cual forma parte del plano P, y se limita a recibir y devolver las acciones emanadas de todas las imágenes de que el plano se compone¹¹⁰.

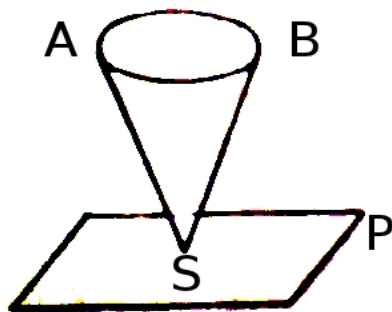


Ilustración 4: Esquema de Henri Bergson. Tomado del libro *Materia y memoria*.

Este esquema dibuja el modo en que un sujeto actor recibe y se relaciona con sus recuerdos ante una situación dada¹¹¹. Pero algo similar podríamos ver en el modo en que una *imagen-objeto* se impregna de los resortes necesarios para hacer evocar las imágenes-recuerdo (mentales) precisas en los observadores. Los objetos que a nosotros nos preocupan (las huellas del rostro) han sido sometidos a unos procesos muy heterogéneos de significación o simbolización reconocibles para aquellos a los que les conciernen. Quizá en vez de la imagen del cono cerrado

sería más adecuada la imagen de constelación abierta a interconexiones múltiples. Estas imágenes *son* en función de la recepción que de ellas hacen quienes la observan. Es por tanto la puesta en conexión de los receptores con la constelación de significaciones imaginarias la que verdaderamente interesa¹¹² (las *imagines maiorum* conseguían una “presencia” eficaz, hasta convertirse en un actual, cuando eran sometidas a sus codificados rituales, pero hay que recordar que estas piezas nada más son lo que son sus virtuales).

V. Suárez y Librería de Fernando Fe, 1900), 172.

109 Son muy interesantes sus ideas sobre la naturaleza del momento presente y su relación con lo que llama “duración”. Bergson dice que el presente “consiste en un sistema combinado de sensaciones y de movimiento.(...) Es decir, que mi presente consiste en la conciencia que tengo de mi cuerpo. Extendido en el espacio, mi cuerpo experimenta sensaciones y al mismo tiempo ejecuta movimientos”. Ibid., 179–180.

110 Ibid., 199.

111 Bergson añade que la totalidad de recuerdos AB puede ampliarse “para mil y mil repeticiones de nuestra vida psicológica” por otras tantas secciones A'B', A''B'', etcétera, pero siempre dentro de su esquema cónico cerrado.

112 ¿No era algo parecido lo que Roland Barthes buscaba en su obra *La cámara lúcida*? Barthes se empeña en trazar la esencia de la fotografía y sobre todo quería encontrar “qué es lo que en esta foto me hace vibrar”. Roland Barthes, *La cámara lúcida* (Barcelona: Editorial Paidós, 2009), 39. Son precisamente la actualización de las imágenes-recuerdo e imágenes-sueño (en un principio virtuales) las que explican los “efectos” de algunas fotografías. Se puede apreciar vínculos con esta idea sobre todo en la parte en que Barthes habla sobre las fotografías de su difunta madre. “Y ante la foto, como en el sueño, se produce el mismo esfuerzo, la misma labor de Sísifo: subir raudo hacia la esencia y volver a bajar sin haberla contemplado, y volver a empezar” Ibid., 82.

Como explica Deleuze, “la imagen virtual absorbe toda la actualidad del personaje, al mismo tiempo que el personaje nada más es lo que es una virtualidad”¹¹³. Podemos entender que el personaje se hace “presente” mediante su *imagen maiorum* cuando ésta despliega todas sus imágenes virtuales, cuando entra en funcionamiento el ritual que asegura su eficacia. De lo contrario no es más que una pieza de cera o yeso con un rostro impreso. El juego de virtuales define la eficacia de la “presencia”; cuanto mejor desplegados estén, más precisa será. Hasta ahora hemos recurrido al ejemplo de las *imagines maiorum* para no ofrecer un discurso excesivamente trabado o confuso, pero no hace falta insistir en que estas ideas son aplicables a otras realidades visuales. Un ejemplo claro son los retratos. Tomando por caso los retratos reales de época barroca, comprobamos cómo el rey es realmente un monarca en las obras que lo representan como tal; en sí mismo (como persona física) carece de esa condición que sus retratos subrayan¹¹⁴. Marin llega a unas conclusiones muy cercanas a las que venimos desarrollando a pesar de no hacer referencia a Deleuze:

“El retrato del rey que el rey contempla le ofrece el icono del monarca absoluto que él desea ser, al extremo de reconocerse e identificarse por él y en él en el momento mismo en que el referente del retrato se ausenta. El rey sólo es verdaderamente rey, es decir, monarca, en imágenes. Éstas son su *presencia real*: una creencia en la eficacia y la operatividad de sus signos icónicos es obligatoria, porque, de lo contrario, el monarca se vacía de toda su sustancia por falta de transustanciación y de él no queda sino el simulacro; pero, a la inversa, porque sus signos son la *realidad* regia, el ser y la sustancia del príncipe, los signos mismos exigen necesariamente esa creencia; su falta es a la vez herejía y sacrilegio, error y crimen.”¹¹⁵

Aunque tal vez la palabra *presencia* se utilice, y no sólo en este caso, con excesiva ligereza, no cabe duda de que el punto de vista ofrecido por Marin abre caminos muy interesantes que todavía están por recorrer. Desde luego este tema daría para ocupar muchas más páginas de este trabajo, pero creemos que con los principales puntos recogidos se demuestra la importancia que tiene detenerse en este tipo de reflexiones para entender por qué no debemos ver en una máscara

113 Deleuze y Parnet, *Dialogues*, 184.

114 Un caso realmente singular de esta idea lo vemos en algunos textos surgidos a la luz de los juicios sobre el Ducado de Lancaster durante el reinado de Isabel I (1533-1603) en los que se exponen las ideas de los juristas reales al respecto de los dos cuerpos del rey (el natural y el político): “Que según el *Common Law*, ningún acto que el Rey realiza en su condición de Rey, podrá ser anulado por razón de su minoría de edad. Pues el Rey tiene en sí dos Cuerpos, v. gr., un Cuerpo natural, y un Cuerpo político. Su Cuerpo natural (considerado en sí mismo) es un Cuerpo mortal y está sujeto a todas las Dolencias que provienen de la Naturaleza y del Azar; a las Debilidades propias de la Infancia o la Vejez, todas aquellas Flaquezas a las que están expuestos los cuerpos naturales de los otros hombres. Pero su Cuerpo político es un Cuerpo invisible e intangible, formado por la Política y el Gobierno, y constituido para dirigir al Pueblo y para la Administración del bien común, y en este Cuerpo no cabe ni la Infancia ni la Vejez ni ningún otro Defecto ni Flaqueza natural a los que el Cuerpo natural está sujeto.” Estos conceptos se asemejan en gran medida a los expresados por Deleuze sobre lo actual y lo virtual. Como decían los juristas ingleses, ambos cuerpos formaban una unidad indivisible, aunque era evidentemente superior el cuerpo político sobre el natural. Haciendo un arriesgado paralelismo, el cuerpo natural sería el actual, es decir, el rey de carne y hueso, y el cuerpo político se correspondería con sus virtuales, remitiendo a todo aquello que concierne al monarca como idea abstracta. El texto citado está extraído de la obra de Kantorowicz donde se amplían todas estas ideas de los dos cuerpos del rey: Ernst Hartwig Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval* (Madrid: Alianza, 1985).

115 Marin, Louis, «Poder, representación, imagen», *Prismas, Revista de historia intelectual*, n.º 13 (2009): 139.

mortuoria tan sólo una simple pieza de cera o yeso.

2.5. -La huella del rostro como imagen aurática

El último eslabón teórico que hemos determinado para la mejor comprensión y eficaz construcción de una teoría de la huella, no es otro que la idea de “aura” expresada por Walter Benjamin. En las próximas líneas trataremos de aportar una síntesis lo más precisa posible, seleccionando de sus múltiples caras aquellas que más estrechamente se ajusten a los objetos visuales de nuestro análisis. Será en el punto final dedicado a las conclusiones donde volcaremos todos los esfuerzos para aglutinar de modo coherente todo lo que hemos argumentado a lo largo de estos puntos, ya que son muchas las conexiones que podemos encontrar y éstas merecen ser resaltadas en un punto a parte.

El empleo de la palabra *aura* supone adentrarse de lleno en un terreno difícil y especialmente sensible a contradicciones y malentendidos. La mayoría de las veces se tiende a un uso simplificado de la misma que queda muy lejos de las estructuras dialécticas y los conflictos que dejó abiertos el alemán. Como explica Diarmuid Costello, “no resulta sorprendente que este enfoque tan estrecho esté acompañado de una tendencia a no percibir el alcance de lo que está en juego para el propio Benjamin -el desvanecerse de una categoría *general* de experiencia- y las repercusiones éticas de esta transformación”¹¹⁶. Ante una situación tan compleja como la que nos sobreviene al tratar de acercarnos a una posible utilización del concepto de aura en nuestro estudio, tan sólo podemos recurrir a una aproximación que a buen seguro se verá notablemente ampliada y matizada en las sucesivas investigaciones que hagamos.

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 “Pequeña historia de la fotografía” (1931):

“¿Pero qué es propiamente el aura? Una trama muy particular de espacio y tiempo: irrepetible 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”¹¹⁷.

Una frase prácticamente exacta se repite en el texto posterior de *La obra de arte en la época*

116 Diarmuid Costello, «Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy», en *Walter Benjamin: culturas de la imagen*, ed. Alejandra Uslenghi (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010), 100.

117 Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», en *Discursos interrumpidos I*, de Jesús Aguirre (Madrid: Taurus, 1973), 75.

*de su reproducción técnica*¹¹⁸ (1936), pero quizá ahora más que nunca no debemos dejarnos llevar por las definiciones cerradas. El aura no es un concepto cerrado, definible o susceptible de ser acotado y su apreciación siempre entraña dificultades por su naturaleza subjetiva¹¹⁹. No hay un aura determinada en cada objeto, sino que hay tantas como receptores y además éstas varían en función de la temporalidad y las condiciones en las que se produzcan. Pero ello no significa que el aura sea un concepto ambiguo; como explica Catherine Perret, es un concepto dialéctico apropiado para la experiencia dialéctica (formulación cardinal del *Erfahrung*), es la experiencia en sentido propio¹²⁰.

Si tratamos de aplicar estas ideas para entender mejor la huella del rostro (en este caso las máscaras mortuorias y más concretamente las *imagines maiorum*) comprendemos la importancia de prestar atención a aquello que llamamos “la experiencia aurática”. La imagen aurática provoca en quien la observa (o en quien participa de ella) una experiencia singular que depende de lo que Benjamin definía como la “memoria involuntaria”¹²¹. Cuando la imagen que analizamos se inserta dentro de una tradición determinada y participa de un culto establecido (la imagen en su tiempo histórico), ese valor cultural de la misma genera toda una constelación de imágenes mentales (la “envoltura”) que envuelven a dicha imagen permitiendo la experiencia aurática¹²². Sin embargo, la repetición constante de esa misma práctica cultural por la fuerza de la tradición, a lo largo de varias generaciones, puede hacer que su aura se vea “empobrecida” y en definitiva disminuida hasta casi su total anulación¹²³. Situándonos en una temporalidad fuera del alcance de la tradición asociada a la imagen (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”. 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 origen¹²⁴. Y a pesar de todo (aquí está la terrible paradoja), estas imágenes pueden seguir siendo

118 Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproducción técnica», en *Discursos interrumpidos I*, de Jesús Aguirre (Madrid: Taurus, 1973), 24./

119 Incluso el propio Adorno, en una carta remitida a Benjamin desde Londres (18/3/1936) con apreciaciones sobre el texto de *La obra de arte en la era...*, subraya ciertas reservas en cuanto la aplicación de la noción aura en determinados momentos: “Me parece arriesgado, y aquí veo un resto muy sublimado de ciertos motivos brechtianos, que usted traslade ahora sin más el concepto de aura mágica a la “obra de arte autónoma”, y le atribuya lisa y llanamente una función contrarrevolucionaria. No hace falta que le asegure que soy plenamente consciente del elemento mágico en la obra de Arte burguesa (...).” Tomado de: Theodor W Adorno, *Sobre Walter Benjamin: Recensiones, Artículos, Cartas*, ed. Rolf Tiedemann (Madrid: Cátedra, 1995), 138.

120 Catherine Perret, *Walter Benjamin sans destin* (Bruselas: La Lettre volée, 2007), 119–120.

121 Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», en *Illuminaciones II: Baudelaire; un poeta en el esplendor del capitalismo*, de Jesús Aguirre (Madrid: Taurus, 1972), 161.

122 Para Didi-Huberman, “es el valor de 'culto' lo que daría al aura su verdadero *poder de experiencia*”. Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, trad. Horacio Pons, 1ª (2ª reimpr.). (Buenos Aires: Manantial, 2010), 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.

123 “Quitarle la envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo *sentido para lo igual en el mundo* ha recido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irreplicable.” Cfr. Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproducción técnica», 25.

124 Benjamin comenta una interesante relación con el tiempo en la primera redacción del texto *La obra de arte...*: “¿Qué es el aura

perfectamente auráticas, conservando su *poder de experiencia*.

Si intentamos trasladar estas ideas del plano teórico al práctico, las dificultades para plasmar en el papel un conjunto de conclusiones o apreciaciones más o menos sensatas se multiplican muy notablemente. Es preciso observar que el aura no es un predicado aplicable estrictamente a los objetos, sino más bien a la estructura de percepción del observador, a la experiencia en él generada. Valorar (y tratar de describir) las dimensiones de semejante “intangible” aplicado a un caso concreto, podría equipararse a una aventura espeleológica por la más oscura de las cavernas, apenas ataviado con unas pocas cuerdas y una linterna tintineante. Éstas son las herramientas (filosóficas) que nos dejó Benjamin para adentrarnos en esta cueva y tratar de buscar entre sus recovecos aquella “chispita minúscula de azar”.

Trazando brevemente una hipotética historia de las *imagines maiorum*, podemos definir como mínimo tres momentos o fases clave en los cuales analizar el valor del aura de tales imágenes; el primero sería en su momento histórico, cuando su práctica y su culto aún estaban vigentes; el segundo episodio sería el acontecido durante su recuperación en el Renacimiento, instante en el que su culto se restaura (actualiza) de forma tanto arqueológica como cultural; y un tercer estadio vendría definido en el momento de su recuperación arqueológica (y posible museización) donde ya no se observa conexión cultural alguna, fase que escapa a la delimitación cronológica de nuestro estudio. A lo largo de este recorrido será importante tener en todo momento presente tanto al objeto (la máscara mortuoria) como a la estructura de percepción de los observadores (quienes la reciben apelando tanto a su tradición cultural -consciente- como a su memoria involuntaria -inconsciente-), pues es en su conexión donde nacerá la experiencia aurática. Decía Benjamin que “llamamos aura a las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible¹²⁵”, a lo que 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

propiamente hablando? Una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irreplicable de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse.” Véase: Walter Benjamin, *Obras*, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schwepenhäuser, vol. 1, 2 (Madrid: Abada, 2006), 16. Esta frase, que se elimina en las posteriores ediciones, se encontraba ya expresada de modo prácticamente exacto en el texto de Benjamin sobre la historia de la fotografía, ver: Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», 75. Esta definición del aura como una trama particular del espacio y del 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: Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproducción técnica», 20. Importa su presente, su presencia actual como testimonio único, irreplicable e irreproducible del pasado.

125 Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», 161.

él una obra de lo inconsciente”¹²⁶. Son ideas que desde luego nos recuerdan mucho las lecturas de Bergson al respecto de la memoria y el tiempo y sus vinculaciones con lo virtual. De hecho Benjamin comenta con insistencia, no sin precauciones, la obra bergsoniana en relación con Proust y Baudelaire, especialmente el libro *Materia y memoria*.

Empecemos nuestro recorrido por el primer caso propuesto. Si leemos a los cronistas romanos, vemos cómo las *imagines maiorum* eran una pieza clave dentro de los ceremoniales funerarios¹²⁷. Polibio cuenta en sus *Historias* cómo acontecía todo el ritual con muy sugerentes detalles:

“[tras el enterramiento] 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 (...). 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 hombres glorificados por su valor, que parecen vivas y animadas? ¿Qué espectáculo hay más bello?”¹²⁸

Polibio se sitúa estrictamente dentro de la “temporalidad histórica” de la pieza y exalta por encima de todo su valor cultural, del cual participaba una importante masa receptora inmersa en aquellos valores. En la época del cronista, la maquinaria de esta tradición se encontraba perfectamente engrasada y podemos imaginar que causaría una tremenda conmoción en quienes asistían a estas escenificaciones. Igualmente cuando las *imagines* se guardaban en los hogares, dentro de las hornacinas de madera, debían provocar una honda sensación. La emoción que transmite Polibio al narrar la reunión de “muñecos” disfrazados, da buena cuenta de cómo serían percibidos estos ceremoniales. Aquí entendemos mejor que nunca la famosa expresión benjaminiana que se refiere al fenómeno aurático como la “manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)”¹²⁹. En otro texto el alemán precisaría que “esta definición tiene el mérito de aclarar el carácter cultural del aura. Lo lejano por esencia es lo inalcanzable; en efecto, para la imagen que sirve al culto es capital que no se la pueda alcanzar”¹³⁰. Conviene aclarar brevemente esta idea ya que en las *imagines maiorum* son dos las distancias que operan. Como se

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

127 Para ampliar el tema de las *imagines maiorum*, véase el capítulo 3.3.2.

128 Polibio, *Historias*, II, 53-54, tomado de la edición: Polibio, *Historias*, trad. Manuel Balasch Recort, vol. II, Biblioteca Gredos 63 (Madrid: Gredos, 2007).

129 Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproducción técnica», 24.

130 Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», Cfr. Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 97. Didi-Huberman en su caso desarrolla esta idea en relación a la *vera icona* de san Pedro de Roma.

ha dicho, la *imago* era habitualmente custodiada en una urna y tan sólo se mostraba cuando tenía que formar parte de algún ceremonial; permanecía pues alejada, distante, inaccesible para la gran mayoría de las personas. Por otra parte, y en un sentido más profundo, el *representado* en la *imago* estaría por siempre distante pues había muerto. Sin embargo, el *poder de la memoria*, investía a la pieza de una cercanía casi mágica convirtiendo al muñeco que describe Polibio en una aparición súbita e irreplicable del representado.

Resulta muy interesante comprobar cómo en esta época también se produjo la pérdida o “atrofia” del aura que anunció Benjamin (quien en su estudio se refería, claro está, a otra época) cuando, por el desgaste del imperio, las *imagines* perdieron su conexión cultural y su estatus fue degradado al de meros objetos decorativos. Según Plinio, éstas se situaban ahora mezcladas entre diversas esculturas griegas y obras de escultores extranjeros, y ya nadie se preocupaba de rendirles el respeto debido¹³¹; habían perdido su aura. Llegados a este punto podemos volver a las palabras de Benjamin, quien precisamente pone el acento en el peso que tiene la “liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural”¹³². La originalidad de la obra de arte, su unicidad, su aura, está en gran medida determinada (aunque no exclusivamente) por la imbricación de la obra misma con su culto¹³³.

No obstante, ya venimos insistiendo en que uno de los elementos clave para entender y aclarar todo este entramado está en el tiempo, o mejor dicho, en el tiempo de las imágenes. Tras la caída del imperio romano, las *imagines maiorum* dejaron de realizarse y cayeron en el olvido. La Edad Media parece que les prestó poca atención y por los datos que tenemos, cuando se realizaban máscaras mortuorias, éstas tan sólo eran simples medios a los que recurrían los artistas para llevar a cabo sus obras¹³⁴. Pero como es bien conocido, el Renacimiento italiano puso su foco intelectual en el pasado clásico y, lógicamente, también parece que se interesó por las *imagines maiorum*¹³⁵. La literatura de la época demuestra que la costumbre era ampliamente conocida y muy probablemente practicada de un modo más o menos actualizado. Es aquí donde entra en juego la que hemos definido como segunda fase.

Esta fase añade un plus de complejidad pues nos topamos de lleno con el *Nachleben*

131 Plinio el Viejo, *Historia Natural*, XXXV, 4-7.

132 Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproducción técnica», 23.

133 «el valor único de la *auténtica* obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil” Cfr. *Ibid.*, 26.

134 Esta tesis es la defendida por Ernst Benckard, quien opina que la máscara mortuoria no se independiza de esta función práctica hasta al menos la máscara mortuoria de Lessing, muerto en 1781. Benckard, *Undying faces. A collection of death masks with a note of Georg Kolbe*, 37–38.

135 Como apunta Roberta Panzanelli, a pesar de ser un tema todavía muy poco estudiado, contamos con datos suficientes como para imaginar que hubo determinados sectores sociales que se interesaron por estas prácticas. Como sugiere Panzanelli, parte de la oligarquía florentina comenzó a copiar la costumbre romana de las *imagines maiorum* disponiendo en sus hogares los bustos de los familiares difuntos. Roberta Panzanelli, «Compelling Presence. Wax Effigies in Renaissance Florence», en *Ephemeral bodies: wax sculpture and the human figure*, ed. Roberta Panzanelli (Los Angeles: Getty Publications, 2008), 18–21.

warburgiano o, si se prefiere, con el *renacer* de la antigüedad. Ya hemos dicho en otras ocasiones que las muestras que hoy tenemos de las piezas que nos interesan son escasas y en muchos casos inexistentes, por lo que ahora más que nunca debemos poner en práctica el ejercicio de historiar mediante hipótesis. Hasta donde nuestras investigaciones han podido llegar, no parece haber constancia documental de la existencia (o del rescate) de *imagines maiorum* en los siglos del Renacimiento, pero, por otra parte, también tenemos que tener en cuenta que no es fácil definir plásticamente una *imago*¹³⁶. Es por tanto perfectamente probable que de entre los miles de bustos clásicos desenterrados en época renacentista, muchos de ellos fueran considerados *imagines*. En este instante asistimos a un proceso de decadencia con respecto al valor cultural originario de la obra, pero por el contrario se manifiesta la puesta en positivo de su valor exhibitivo mediante su rescate de entre las ruinas del pasado. La obra, sometida ahora a una nueva tradición y a un nuevo entramado expositivo, se ve resemantizada y con ello renace también un aura nueva, diferente a la que la “envolvía” en su época histórica. Los receptores o espectadores de las obras volcarán sobre las piezas un bagaje (suma de la tradición cultural -consciente- y la memoria involuntaria -inconsciente-) diferente al que tenían los correspondientes a la época romana, pero no por ello sus experiencias dejarán de ser auráticas.

Pero aún quedaría una vuelta de tuerca más. Estas propias *imagines* “rescatadas”, sumadas a la tradición literaria heredada, configuran una trama cultural con nuevas condiciones y nuevos receptores. Fruto de esta nueva trama es la costumbre, a la que antes hemos aludido, que cierta oligarquía florentina adoptó de colocar en sus hogares los bustos de sus antepasados. Estas imágenes, además del valor exhibitivo que les es inherente, presentan un valor cultural renovado o actualizado que de nuevo las convertiría en imágenes auráticas en sentido pleno. Por desgracia este aspecto de la creación renacentista de nuevas *imagines maiorum* está aún por investigar y por su dimensión y complejidad escapa a nuestros propósitos. Una búsqueda superficial por tratados y textos variados de la época, revela que su historia durante la antigüedad romana era de sobra conocida y curiosamente, ésta es empleada en muchos casos como justificación u origen del empleo de blasones y escudos familiares en la nobleza. Otros textos algo posteriores dejan además entrever que la costumbre era practicada, pero no tenemos datos suficientes como para valorar con solvencia estas afirmaciones:

¹³⁶Tal y como se analiza en el capítulo 3.3.2, existe una controversia importante entre quienes piensan que máscaras mortuorias e *imagines maiorum* no son la misma cosa. Tanto por las fuentes conservadas como por las escasas muestras que nos han llegado, nosotros nos inclinamos a pensar que al menos en muchos de los casos las *imagines* eran propiamente máscaras mortuorias extraídas del cadáver. Uno de los problemas reside en que, si aceptamos que conocían perfectamente las técnicas por contacto, debemos también suponer que muchos de los retratos realistas de época antigua estaban realmente concebidos a partir de moldes del rostro (vivo o muerto). Todo ello nos coloca ante una situación irresoluble y ante la cual no podemos más que tomar una posición y defenderla, asumiendo la debilidad y la poca solidez de tal postura.

“Solían poner las referidas imágenes [*imagines 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, y para que viéndolas sus descendientes, con la representación de las virtudes, y heroicas acciones de sus mayores, se encendiesen, sirviéndoles de estímulo, en los deseos de seguirlas, e imitarlas”¹³⁷.

Tras este breve (e hipotético) recorrido del fenómeno aurático aplicado a las *imagines maiorum*, nos topamos con un conflicto de difícil solución: ¿cuál es el “causante” de la experiencia aurática, la máscara mortuoria o el rostro que representa? ¿la imagen-objeto o la imagen-mental (recuerdos, imágenes virtuales...)? ¿el objeto (*picture*) presente o la imagen (*image*) ausente? La máscara mortuoria no representa el rostro de una persona, tan sólo muestra ese rostro detenido en un instante pasado; y sin embargo consigue cautivar con la potencia que le dota su “envoltura”, su unicidad, su aura, la cual ha de conectar con ese *background* o entramado de imágenes único de cada espectador. Podríamos concluir por tanto que el aura sería esa envoltura del objeto (*picture*), es decir, las *imágenes* (*images*) nacidas de la *memoria involuntaria* que arrojan la obra y que permiten activar ese *poder de la experiencia* aurática.

137 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.

3- La huella del rostro: memoria, tiempo, semejanza:

A lo largo de nuestro estudio, hemos ido desgranando poco a poco la complejidad de un elemento que nos es fundamental: el rostro. No es fácil caracterizar algo que está en constante movimiento, evolución o cambio y que paradójicamente, como sugiere Gombrich, todo ello “no afecta a la experiencia de la identidad fisonómica”¹³⁸. Por ello, como decía Benedetto Croce, no hay un sólo rostro, sino miles diferentes que nacen y mueren con cada nueva expresión facial¹³⁹. Aunque esta idea es importante, no es menos cierto que existe una “constancia fisonómica” que hace a un mismo rostro (en la mayoría de los casos) reconocible a pesar de las incontables expresiones que pueda adoptar o los cambios que pueda sufrir a lo largo de su existencia vital.

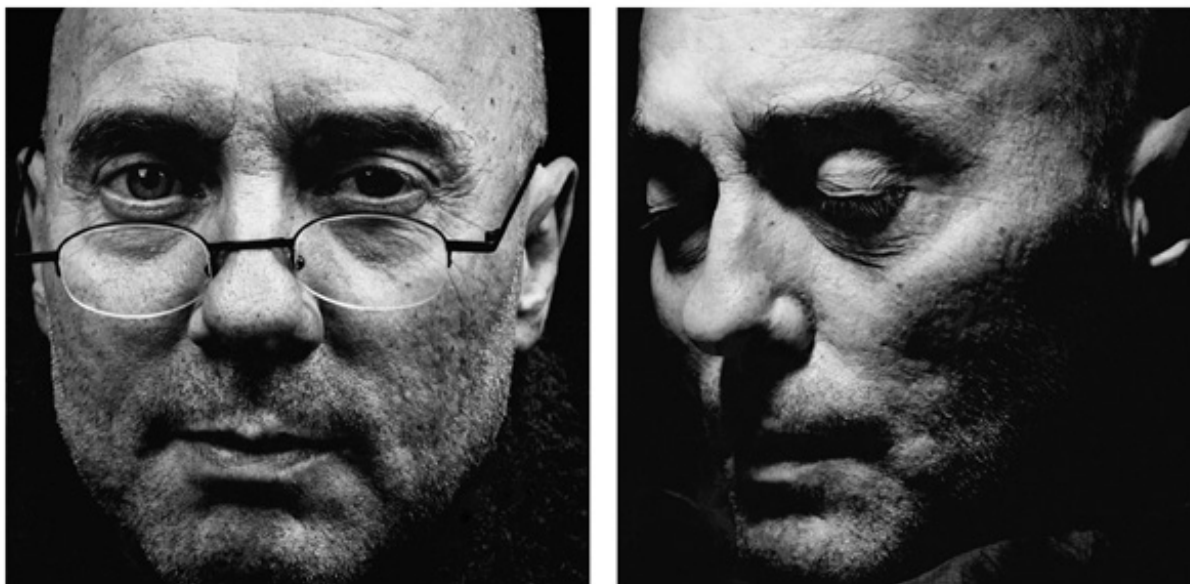


Ilustración 5: Retratos de Heiner Schmitz. Nacido el 26 de noviembre de 1951. Primer retrato tomado el 19 de noviembre del 2003, muere el 14 de diciembre de 2003. Walters Schels

“Todos nosotros cambiamos a lo largo de la vida de día en día, de año en año. La célebre serie de autorretratos de Rembrandt desde su juventud hasta la vejez muestra al artista estudiando este proceso inexorable, pero sólo con el advenimiento de la fotografía nos hemos vuelto plenamente conscientes de este efecto del tiempo. Miramos instantáneas de nuestros amigos o de nosotros mismos tomadas hace algunos años y advertimos con turbación que hemos cambiado mucho más de lo que tendemos a apreciar en el ejercicio del cotidiano oficio de vivir. Cuanto mejor conocemos a una persona, cuanto más a menudo vemos su cara, menos apreciamos esta transformación, a excepción, quizá, del momento posterior a una enfermedad o a otro tipo de crisis. La sensación de constancia predomina de forma absoluta sobre el cambio del aspecto”¹⁴⁰.

138 Ernst H. Gombrich, «La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte», en *Arte, percepción y realidad* (Barcelona: Editorial Paidós, 1983), 17.

139 Véase esta idea más desarrollada en el apartado 3.4 *El poder de la semejanza*.

140 Gombrich, «La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte», 21–22.

Dentro de esta argumentación, un ejemplo extremo acontece cuando analizamos el rostro de una persona muerta. Desaparecida la caracterización que le dota a una cara la personalidad del individuo, tan sólo nos queda un semblante frío, neutro, sin expresión. Los trabajos fotográficos de Walters Schels indagan en esta idea mostrándonos los retratos fotográficos de una misma persona en vida y después de morir. Son imágenes muy potentes que nos ayudan a reflexionar sobre todas estas cuestiones de un modo directo, sin excesivas elucubraciones. En la imagen de Heiner Schmitz en vida (Ilustración 5, izquierda) vemos un rostro de gran profundidad emocional, la mirada directa al espectador es incisiva y si a todo ello le sumamos que es la mirada de un enfermo consciente de que su muerte acontecerá en unos días, el retrato no puede ser más desgarrador. En cambio la fotografía de su rostro muerto (Ilustración 5, derecha), nos muestra una faz en la que, si bien reconocemos al mismo individuo, comprobamos cómo ha desaparecido todo rasgo de expresión interior. Es la misma persona, y es muy poco tiempo el que separa una imagen de la otra, pero el rostro nada tiene que ver.

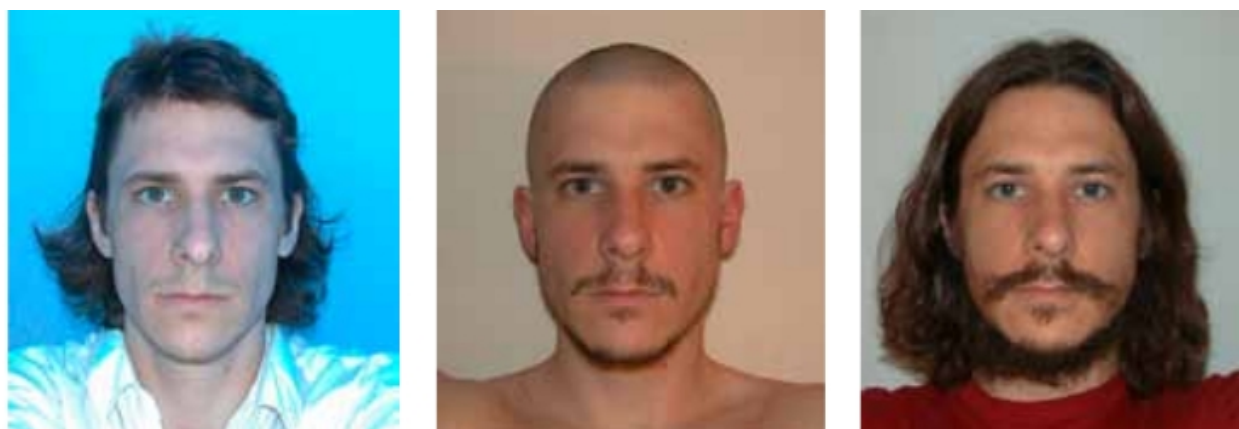


Ilustración 6: Secuencias del Daily Photo Project de J.K. Keller. Foto: J.K. Keller.

Con la llegada de las nuevas tecnologías, especialmente con las cámaras digitales, la reflexión en torno al rostro y su relación con el tiempo ha dado un inmenso salto gracias a los *daily photo projects*. Según Luis Vives-Ferrándiz, quien ha estudiado intensamente estas nuevas prácticas, “Los *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”¹⁴¹. En ellos, los autores realizan un autorretrato fotográfico cada día y después van elaborando sucesivos montajes en los que, en apenas unos minutos, se puede ver el paso de su tiempo biológico contenido en unos breves instantes (Ilustración 6). En tiempos en los que la búsqueda de la semejanza parece haber quedado apartada en buena parte de las producciones artísticas más actuales, comprobamos cómo el rostro sigue ocupando una cuota de interés muy alta. Desde los cráneos de Jericó, pasando por los

141 Vives-Ferrándiz Sánchez y Luis, «Una vida en imágenes: los daily photo projects y la retórica del instante», *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual* 0, n.º 0 (octubre 25, 2011): 9, <http://ojs.uv.es/index.php/IMAGO/article/view/1154>.

bustos griegos, romanos, toda la tradición escultórica posterior, los tratados de Charles Le Brun, los estudios de fisiognomía, frenología, y un interminable etcétera demuestran que nos encontramos ante una de las imágenes más incisivas, complejas y misteriosas: el rostro humano.

3.1. -La huella del rostro contra el tiempo

Cada imagen tiene una relación con el tiempo (o los tiempos) propia, intransferible. Son muchas las temporalidades que convergen en el acto de la creación, así como en 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. 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 contacto¹⁴².

Didi-Huberman propone a este respecto una mirada a los acontecimientos del pasado anacrónica y crítica 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”¹⁴³. 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 subjetivas¹⁴⁴. No se puede ocultar que el anacronismo es un concepto muy polémico y su práctica

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

143 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?”. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismos de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008), 51–53.

144 Ibid., 57.

sigue hoy día siendo altamente criticada. El simple hecho de proyectar ciertas formas sociales de nuestro presente hacia momentos del pasado es considerado en muchos casos un error de método contra el que todo historiador ha de combatir¹⁴⁵.

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 heterogéneo¹⁴⁶. El caso de las manos en negativo y su posterior reinterpretación y resignificación (completamente diferente al otorgado por los creadores de las imágenes) elaborado por Marguerite Duras es un buen ejemplo de lo que queremos transmitir. Es decir, tenemos por un lado a la imagen, la cual puede describir temporalidades anacrónicas, y por otro lado tenemos al historiador de las imágenes, el cual afronta la aludida paradoja equilibrando (cuando hay consciencia de ello) el grado de anacronismo que desea proyectar a su análisis.

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”¹⁴⁷. 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. Benjamin adopta una posición totalmente diferente, rompiendo con las ideas de linealidad del tiempo histórico y entendiendo el valor que tiene el presente del historiador tanto para condicionar su visión del pasado como la de su propio futuro¹⁴⁸. 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'”¹⁴⁹. En las *Tesis de*

145 Renán Silva Olarte, «Del anacronismo en historia y en ciencias sociales», *Historia crítica, Edición Especial*, n.º 1 (2009): 278–299.

146 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”

147 Stéphan Mosès, *El Ángel de la Historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem* (Madrid: [Valencia]: Cátedra; Universitat de València, 1997), 81–82.

148 Ibid., 82–83.

149 Ibid., 123.

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 irreteniblemente 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)¹⁵⁰.

Es un texto que manifiesta un profundo desgarró y desazón. Escrito cuando se había iniciado la Segunda Guerra Mundial y su vida corría verdadero peligro, refleja un nihilismo profundo que rechaza cualquier idea de progreso. Recurre a la metáfora de el 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 irreteniblemente”. 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 hace sino cubrirla por su “charlatanería”¹⁵¹. 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 crear su propia historia, su propio discurso de los hechos, su genealogía.

Estas propuestas son indudablemente complejas y poliédricas, pero nos ayudan a reflexionar y tomar posición como historiadores de las imágenes del pasado. Creemos que, si vamos a tratar

¹⁵⁰ Traducción tomada de la obra de Mosès, *Ibid.*, 145.

¹⁵¹ “(...) 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”. Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, 21.

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 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. Pensar el tiempo, prescindiendo para ello en la medida de nuestras posibilidades de los discursos dominantes, es un ejercicio necesario, más allá de la agudeza o del acierto con el que exponamos nuestras conclusiones; eso ya depende de otros factores.

Como primeras observaciones, comprobamos que son dos los tiempos que debemos definir en este trabajo, y que no debemos confundir: el que concierne al historiador que estudia las imágenes, y el que describen las propias imágenes a lo largo de su “vida”. En cuanto al primero de ellos, nos apoyaremos a falta de una reflexión más detenida y madura en las ideas expuestas por Benjamin. En cuanto al 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, “historiador cultural”¹⁵²) que más intensamente se esforzó por desentrañar este difícil mundo de las imágenes. A continuación veremos con más detalle sus teorías sobre la supervivencia (*Nachleben*) e intentaremos aplicarlas a los objetos creados mediante la mimesis por contacto para responder a las preguntas que éstos mismos nos lanzan.

3.2. -La huella superviviente. De Tylor a Warburg

Atendiendo a las conclusiones del apartado anterior, comprobamos que parece apropiado, y más aún en relación con aspectos tan presentes como es la imagen del rostro, adoptar un enfoque panorámico no diacrónico, sino anacrónico, a fin de establecer relaciones dialécticas entre diferentes temporalidades tratando de obtener con ello conclusiones o aproximaciones novedosas. Pero en ocasiones, como en nuestro caso, este enfoque que comentamos no es fruto de una decisión

¹⁵²Aby Warburg, *El ritual de la serpiente* (Madrid: Sexto Piso, 2008), 12.

tomada tras un período de reflexión sino que por el contrario nos es impuesto por la naturaleza propia de los objetos de nuestra investigación. Tal es el caso del siguiente *collage* (Ilustración 7), cuyas imágenes nos obligan a acometer un análisis comparativo para el que las herramientas de las metodologías tradicionales de la historia del arte nos resultan insuficientes. Un mueble del salón en el que se exhiben las fotografías familiares, un retrato del Rey Carlos II junto a los retratos de sus antepasados y familiares, y un nicho pompeyano en el que se custodiaban las *imagines maiorum*, deja patentes una serie de nexos que tendrán que ser tratados recurriendo a enfoques interdisciplinares entre los que la antropología tomará un peso destacado. Una primera impresión nos puede hacer sospechar sobre una *supervivencia* de ciertos comportamientos hacia las imágenes de los antepasados. Observamos 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 viene a determinar y legitimar visualmente una línea genealógica concreta¹⁵³.

153 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”. Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos: ensayos sobre el simbolismo mágico - religioso* (Madrid: Taurus, 1989), 33. Por su parte, Joseph Campbell ya desde las primeras páginas de su famosa obra 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 (...)”. Joseph Campbell, *Las máscaras de Dios*, vol. 1 (Madrid: Alianza, 1991), 13.



A



B

C



Ilustración 7: A: Bustos de ancestros en la exedra 25, Casa de Menandro, Pompeya; B: Carlos II, Sebastián Herrera Barnuevo, Fundación Lázaro Galdiano, c. 1667; C: Mesa de salón con fotografías familiares.

Sin necesidad de adentrarnos, por el momento, en discusiones relativas a los giros hacia lo icónico o hacia lo lingüístico ocurridos a lo largo del tiempo¹⁵⁴, es plausible asumir que el ser humano ha tenido desde tiempos remotos una relación estrecha y fundamental con las imágenes y sus diferentes simbolismos¹⁵⁵. En todas las culturas lo icónico se torna una pieza clave, tanto por su presencia como por su ausencia. Insistir en esta idea sería ahondar en una evidencia incontestable. Por el contrario, valorar el papel de estas imágenes, entender sus funciones (en caso de tenerlas), y más aún explicar -siguiendo a Durand- las estructuras antropológicas del imaginario¹⁵⁶ deviene una tarea difícil pero francamente pertinente.

Pero antes de pasar a comentar estas imágenes propuestas en el *collage*, conviene señalar que la supervivencia (*survival*, *Nachleben*) es una idea polémica que ha sido ampliamente debatida en la historiografía antropológica, por lo que será preciso hacernos eco de las principales posturas antes de arriesgarnos a caminar por terrenos excesivamente pantanosos. 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 justificado 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 XIX¹⁵⁷. Como señala Marvin Harris, “la base de este método [de aplicación de los *survivals*] era la creencia de que los diferentes sistemas socioculturales que podían observarse en el presente tenían un cierto grado de semejanza con las diversas culturas desaparecidas”¹⁵⁸. Estudios típicos basados en este método eran aquellos que analizaban a los llamados “primitivos contemporáneos” para tratar de entender mejor la prehistoria¹⁵⁹. Entrando concretamente con los *survivals*, fue Edward Burnett Tylor quien lo introdujo tal término en el discurso antropológico a través de su obra *Cultura Primitiva*¹⁶⁰. Explica

154 Dentro de una bibliografía que podría ser abundantísima, véase al respecto el reciente libro de Fernando R. de la Flor, *Giro visual: primacía de la imagen y de la lecto-escritura en la cultura postmoderna*, Colección La Bolgia 2 (Salamanca: Delirio, 2009).

155 Eliade, *Imágenes y símbolos*, 16–21.

156 Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006).

157 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: Aurora González Echevarría, *Etnografía y comparación: la investigación intercultural en antropología* (Barcelona: Publicacions d'Antropologia Cultural, Univ. Autònoma de Barcelona, 1990).

158 Marvin Harris, *El Desarrollo de la Teoría Antropológica: Una historia de las teorías de la Cultura*, Quinta edición [1ª en inglés 1968]. (Madrid: Siglo XXI Ediciones, 1985), 129.

159 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.” Augustus Henry Lane-Fox Pitt Rivers, *The evolution of culture, and other essays*, ed. J.L. Myres (Oxford: Clarendon Press, 1906), 53. Cfr. Harris, *El Desarrollo de la Teoría Antropológica*, 129.

160 Edward Burnett Tylor, *Cultura primitiva*, trad. Marcial Suárez, 2 vols. (Madrid: Ayuso, 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” Edward Burnett Tylor, *Researches into the early history of mankind and the development of civilization* (London: J. Murray, 1865), 218. Cfr., Georges Didi-Huberman,

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 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 aztecas medievales, y 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 Hawaii”¹⁶¹.

Tylor insiste en más ejemplos que persiguen 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 aquel en 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”¹⁶². Como subraya Harris, los *survivals* pueden ser socioculturales 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 popular¹⁶³. 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 historiar¹⁶⁴. 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

La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg (Madrid: Abada Editores, 2009), 47 (n. 125).

161 Tylor, *Cultura primitiva*, 23–24.

162 Ibid., 32.

163 Harris, *El Desarrollo de la Teoría Antropológica*, 142.

164 Ibid., 144.

ridiculización de ciertas costumbres y su tratamiento despectivo hacia determinadas culturas o prácticas culturales no nos debe impedir valorar de forma crítica en valor de unas ideas cuyos ecos los veremos en personalidades tan singulares como Aby Warburg.

Pero si algo resulta impactante es la relación que Tylor propone en 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 buscara 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 estos se den con respecto a aquellos con los que han de ser comparados nada importa, siempre y cuando los lazos de conexiones 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 el carácter anacrónico y alocal¹⁶⁵.

Pero adaptar estas teorías, teniendo en cuenta las feroces críticas vertidas por antropólogos de la talla de 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”¹⁶⁶. 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 cumbre, 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”¹⁶⁷. 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 pagana¹⁶⁸. Si bien sus bases teóricas beben de las ideas de *survival* de los evolucionistas antes

165 “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 (...)”. Tylor, *Cultura primitiva*, 33.

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

167 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 Etorena Homaeche que sigue la edición alemana de 1988 con el epílogo de Ulrich Raulff: Warburg, *El ritual de la serpiente*.

168 Para una lectura crítica y ponderada (lejos de las habituales posturas que encumbran a Warburg como un gran antropólogo) de la estancia de Warburg en América del Norte véase: David Freedberg, “Warburg’s Mask: A Study in Idolatry,” en *Anthropologies of Art*, ed. Mariet Westerman (Williamstown: Clark Institute Press, 2005), 3–25.

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*).



Ilustración 8: Marcel Duchamp, *With my tongue in my cheek*, Centro Georges Pompidou, Paris, 1959.

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 Mooney¹⁶⁹. Se trata de un viaje que se ha 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” de Warburg en los años 90, 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 en estas culturas y gran conocedor de éstas. 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 demuestra 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 ésto supusiera una interferencia inapropiada¹⁷⁰. Pero más allá de estos matices, 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.

169 David Freedberg, «Pathos at Oraibi: What Warburg did not see», *Texto original del autor para una publicación sobre Warburg en italiano editada por Claudia Cieri Via and Pietro Montani (2004)*, s. f., 2, <http://www.columbia.edu/cu/arthistory/faculty/Freedberg/Pathos-at-Oraibi.pdf>.

170 Esta visión, aquí apenas esbozada, es la defendida por Freedberg en sus trabajos: Freedberg, «Warburg's Mask: A Study in Idolatry». y Freedberg, «Pathos at Oraibi: What Warburg did not see».

Un buen acercamiento a la idea de memoria social en relación con la obra inacabada *Mnemosyne* (y su relación con el texto *Schlangenritual*), es el llevado a cabo recientemente por Fernando Checa quien señala que en él Warburg “encuentra profundos hilos de conexión entre la Antigüedad clásica y el arte de los pueblos primitivos”¹⁷¹. 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 americano¹⁷²? Pero sobre todo hay una pregunta que a nosotros nos concierne más estrechamente, ¿cuál es la vinculación efectiva entre la memoria social y la supervivencia (*Nachleben*)?

Tendremos ocasión de volver e insistir en todas estas cuestiones cuando las apliquemos con mayor concreción a la huella, pero por el momento no podemos extendernos ya que terminaríamos por desviarnos de los propósitos marcados al inicio de este apartado¹⁷³. Volviendo al problema del *collage* propuesto, encontramos que tal vez, aunque con reservas, se pueda hablar de una actitud constante en ciertas culturas de la que hoy día podemos rastrear rasgos de supervivencia en los “altares” fotográficos de nuestras casas. Pero, ¿supervivencia de qué?

Por ejemplo, podríamos decir que lo que sobrevive es la consideración (o la utilización) del rostro como elemento legitimador del poder, pero podría ser igualmente factible cualquier otra idea. Lo que sí es cierto es que en todos los casos se comprueba una fascinación por el poder de los moldes para captar la huella del rostro, su realidad más cercana y apurada. Cuando vemos que en los colegios actualmente los niños juegan en la asignatura de “plástica” a extraer sus propias máscaras mediante la utilización de tiras de escayola humedecidas, no podemos quedarnos indiferentes. Quizá el juego de los colegios se trate de un acto “superviviente” desposeído de la magia que tuvo en tiempos no tan lejanos como el siglo XIX, cuando estos objetos eran coleccionados con gran devoción¹⁷⁴. En cualquier caso parece ser que la semejanza natural tan extrema es la que muy probablemente ha cautivado a todos aquellos que por un motivo u otro crearon máscaras “por contacto” del rostro. La obra de Duchamp *With my tongue in my Cheek* que realizó en Cadaqués en 1959 (Ilustración 8) es un buen ejemplo para ilustrar esta suerte de supervivencia de la búsqueda de la semejanza natural por medio de la huella. La obra presenta una

171 Fernando Checa, «La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924-1929), por Fernando Checa», en *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, Arte y Estética 77 (Madrid: Akal, 2010), 137.

172 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”. Warburg, *El ritual de la serpiente*, 60.

173 Para ampliar la información al respecto de los *survivals*, la recepción singular en Warburg, las críticas y otras caras de un tema poliédrico como este remitimos a la obra anteriormente referida de Didi-Huberman, *La imagen superviviente*.

174 Véase el libro de Laurence Hutton en el que se recoge la extensa colección de máscaras mortuorias de este coleccionista: Laurence Hutton, *Portraits in plaster, from the collection of Laurence Hutton* (New York: Harper & Brothers, 1894).

doble huella, la del perfil trazada (que nos remite sin duda a las esquiagrafías o pinturas de sombras de la antigüedad¹⁷⁵) y la del vaciado de la mejilla del artista¹⁷⁶.

A la luz de estas cuestiones, salta a la vista que la supervivencia es una cuestión muy difícil de caracterizar, pues presenta, entre otros factores, una relación con el tiempo muy compleja, por lo que son necesarias unas breves puntualizaciones. En primer lugar, creemos importante insistir en una cuestión muy fácil de malinterpretar y, también, muy difícil (al menos para nosotros) de explicar, como es la distinción entre la expresión plástica (en este caso la máscara facial) y la pulsión que la anima o alimenta (el motivo que empuja su creación). La supervivencia se encontraría precisamente en la pulsión que promueve la creación de expresiones plásticas muy similares en contextos cultu(r)ales diversos. Sin embargo, no todo puede simplificarse a esta idea, la cual es sumamente básica y aplicable a infinidad de casos.

Retomando las ideas de Harris, podemos resumir 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 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 extremo, 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 supervivencias de los ricos ajuares funerarios que bajo complejos rituales se depositaban en las tumbas en tantas culturas del pasado como puede ser la egipcia. Pero al tratar de explicar las líneas que unen ambas prácticas es donde las diferentes teorías que hemos recogido hacen una y otra vez agua. En el siguiente apartado expondremos los usos de las imágenes como elementos de legitimación dinástica teniendo en cuenta las ideas de la supervivencia con el fin de exponer una selección de interrogantes intencionadamente seleccionados. 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

175 Aspecto que desarrolla Belting extensamente relacionando la sombra con la fotografía y otras obras de arte. Relata además la historia de la joven corintia que para preservar la imagen de su marido dibujó la sombra que éste proyectaba en la pared. Belting, *Antropología de la imagen*, 223.

176 *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. Sin embargo estas obras fueron entendidas como una ofensa y se rechazaron ya que *With my tongue in my cheek* es una expresión que significa “burlarse por lo bajo de algo o de alguien” Cfr. Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp* (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008), 437. 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 materia. Estas ideas en las que por espacio no podemos extendernos han sido tratadas recientemente por Pilar Parcerisas, *Duchamp en España: las claves ocultas de sus estancias en Cadaqués* (Barcelona: Siruela, 2009), 56 y ss.

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”¹⁷⁷.

3.3. -El rostro como imagen de legitimación genealógica.

“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”, 31.

En toda esta red de relaciones que convergen en la semejanza, el rostro es el objeto que centra la mayor parte de ellas. El rostro como imagen de legitimación genealógica adoptará fórmulas y soluciones muy diversas en función de las costumbres, técnicas y posibilidades de la cultura en cuestión. Nosotros nos centraremos principalmente en aquellas que han recurrido a la huella como medio para la realización de estas imágenes, pero sin olvidarnos de los precedentes que las explican; de ahí que comencemos esta particular genealogía remontándonos al lejano neolítico.

3.3.1. -Los cráneos modelados como imagen genealógica. El valor del ritual

El ser humano desde sus más remotos orígenes ha estado profundamente conectado con las prácticas rituales, de cuyas bases nacerán después las ideas religiosas¹⁷⁸. Para hablar de ritual asumimos la definición de Rappaport quien lo entiende como “la ejecución de secuencias más o menos invariables de actos formales y de expresiones no completamente codificadas”¹⁷⁹. Los rituales se construyen en la tradición y van variando con el tiempo pero mantienen ciertas raíces que los unen al pasado, nunca se crearán desde cero si pretenden ser tomados en serio por quienes participan en su ejecución. Dentro de ese complejo entramado del que tan sólo podemos ofrecer unos apuntes, los rituales dedicados a los antepasados ocupan un espacio destacado. En ellos (al

¹⁷⁷Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, ed. Fernando Checa, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Arte y Estética 77 (Madrid: Akal, 2010), 4.

¹⁷⁸Roy A. Rappaport, *Ritual y religión en la formación de la humanidad* (Madrid: Cambridge University Press, 2001), 23.

¹⁷⁹Ibid., 56.

igual que en otros rituales) se recurre a la gestualidad, las expresiones físicas, y en muchos casos se utilizan objetos materiales. La muerte, por su rotundidad e inevitabilidad, ha generado todo tipo de respuestas rituales de lo más llamativas y dispares. Hablar de unidad en el sentimiento humano de dolor por la muerte de los seres queridos o allegados es caer en errores por generalización con los que tendremos que estar atentos¹⁸⁰.

El sentimiento de desaparición que experimentamos en nuestra sociedad contemporánea cuando acontece la muerte es muy diferente al que experimentan, por ejemplo, determinados pueblos africanos. Éstos entierran a su familiar en el hogar ataviándole de buenas vestimentas y un abundante ajuar para su nueva vida, confiando en que se unirá a los difuntos en forma de “espíritu” accediendo así a otra forma de existencia¹⁸¹. De hecho, creen que dichos espíritus pueden interferir en la vida diaria cuando se les llama por medio de rituales para solucionar problemas generalmente de tipo familiar. Pero lo que en este caso verdaderamente nos interesa son los objetos a los que se recurre en estos rituales y la relación que tienen con el rostro. Es habitual que en los rituales tanto de las culturas africanas a las que nos referimos como en otras de la naturaleza muy diferente (por ejemplo las de época romana), intervengan figuras que representan a los difuntos, la cuales, cuando empiezan a ser custodiadas, comienzan a dar forma germinal a un culto de los antepasados mediante



Ilustración 9: Cráneo humano modelado con arcilla, Jericó, c. 7000-6000 a.C. Museo Arqueológico de Amman.

sus imágenes. Un ejemplo entre tantos es el de los dogon, quienes esculpen figuras y máscaras de sus antepasados para que los espíritus de éstos puedan habitar en ellas. Incluso el mismo acto de tallar está incluido dentro de un ritual que hace que el espíritu del árbol que va a dar la madera deje “espacio” al nuevo espíritu que lo habitará cuando culminen la figura así como sus rituales asociados¹⁸².

Pero dentro del vasto campo de imágenes existentes nos fijaremos en aquellas que muestran una semejanza natural con el referente y en el modo en que se consigue el parecido. Es evidente que las técnicas por contacto en este punto tomarán una posición determinante, pero antes parece pertinente rastrear los antecedentes en otras prácticas que desde la historia del arte rara vez han sido contempladas. Nos referimos por ejemplo al culto a los cráneos acontecidos en el

180 Nigel Barley nos ofrece en su estudio un variado repertorio de reacciones ante la muerte que no hace sino incidir en esta idea.

Véase: Nigel Barley, *Bailando sobre la tumba: encuentros con la muerte* (Barcelona: Anagrama, 2000).

181 Y. K. Bamunoba y B. Adoukonou, *La Muerte en la vida africana* (Barcelona: Serbal/Unesco, 1984), 10.

182 Frank Willett, *Arte Africano* (Barcelona: Destino, 2000), 168.

Próximo Oriente durante el neolítico. Existen numerosos estudios que han ido acotando las cronologías para diferenciar los ritos funerarios de estos pueblos¹⁸³. 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 modelados con arcilla (Ilustración 9), los especialistas no se ponen de acuerdo sobre si se tratan de retratos o no ya que en algunos lugares se realizaron sin mandíbulas, lo cual hace que sean poco realistas. Sin embargo en otros lugares las cabezas incorporaban las mandíbulas y fueron modeladas en yeso y pintadas con cierto grado de realismo hasta el punto de dibujarles bigote¹⁸⁴. 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. Para algunos autores los cráneos debían pertenecer a los jefes de la familia, lo cual incorpora una perspectiva genealógica que llegaría hasta sus últimas consecuencias con las familias reales sumerias¹⁸⁵. El progresivo interés hacia la concreción de los rasgos hace que los cráneos dejen de ser objetos que representan a los antepasados en términos genéricos y pasen a (re)presentar¹⁸⁶ a personas concretas¹⁸⁷. 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 festivales. 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

183 Un interesante acercamiento a este fenómeno con abundante información y bibliografía es el trabajo de Isabel Rubio de Miguel, «Rituales de cráneos y enterramiento en el neolítico precerámico del próximo oriente», *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, n.º 30 (2004): 27–46.

184 *Ibid.*, 30.

185 *Ibid.*, 32.

186 Vemos en estas prácticas un germen de la idea de *imagen presente* que hemos desarrollado en el apartado teórico de nuestro trabajo (Hacia una teoría de la huella). Cuando estas cabezas eran singularizadas, custodiadas y sometidas a procesos rituales, el antepasado se hacía *presente* en imagen, habitando (la *imagen-recuerdo* de los asistentes al ritual) el cráneo modelado.

187 Igualmente las *tzantzas* o cabezas reducidas son imágenes con una carga potentísima 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 técnicos 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.

difunto. Los cráneos de los padres permanecen en las cabañas familiares. En ocasiones, conservan el pelo natural y están pintados.”¹⁸⁸.

Estamos ante un culto que adquiere por tanto una dimensión pública funeraria y otra doméstica mediante la custodia de los cráneos modelados en el ámbito familiar. También, como se puede observar, topamos de nuevo elementos que nos hablan de una supervivencia de prácticas que llegan hasta nuestros días sin apenas modificación¹⁸⁹. Por los restos que han sido estudiados en las excavaciones arqueológicas resulta difícil establecer patrones fiables sobre el uso de estos objetos como elementos de legitimación dinástica. 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 rostro esculpido en hornacinas dentro de edificios que se han identificado (con muy pocos datos) como santuarios¹⁹⁰. 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.)¹⁹¹, lo cual incide más aún en esa vertiente doméstica que estamos subrayando. Quizá, puestos a especular, no estén tan lejos de la *imagines maiorum* romanas, las cuales como sabemos eran custodiadas en los ámbitos domésticos de las grandes familias con el fin de justificar “visualmente” su estirpe genealógica.

3.3.2. -Las *imagines maiorum*. Una expresión de la Antigüedad romana que renace en el siglo XV

Sin lugar a dudas, donde realmente se dio un incuestionable uso de las imágenes como elementos de legitimación dinástica fue en el imperio romano y más concretamente de la mano de las imágenes de los ancestros o *imagines maiorum* (también llamadas su forma singular *imago*). Éstas 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 efigiado¹⁹². Además, debían intervenir en las ceremonias fúnebres y contaban con un

188Rubio de Miguel, «Rituales de cráneos y enterramiento en el neolítico precerámico del próximo oriente», 32–33.

189Aunque en este caso es importante señalar que de ninguna manera creemos que esta “supervivencia” justifique la posibilidad de dar respuesta a los usos rituales de los cráneos en el neolítico basándonos en los usos que actualmente, o hace unos años, se les daban en algunas regiones en las que se conservan aún estas prácticas.

190Olivier Aurenche y Stefan Karol Kozłowski, *El origen del neolítico en el Próximo Oriente: el paraíso perdido* (Barcelona: Ariel, 2003), 91–92.

191Ibid., 92.

192Detalle señalado por Schlosser, quien en su obra dedicada a la escultura en cera habla extensamente de estas obras: Julius von

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 y no demasiado claro, lo cual, junto a otros factores como su poco conocida recuperación en el Renacimiento, justifica la extensión que le dedicaremos a este tema. Todo lo concerniente a su vinculación con la retratística grecorromana y la implicación de las *imagines* (o en su caso, simplemente vaciados del rostro) lo trataremos extensamente en el apartado siguiente dedicado a la huella y la semejanza.



Ilustración 10: Tomba delle Cinque Sedie, Cerveteri, Italia, Lazio, 625-600 a.C., British Museum.

Los orígenes de las *imagines* de época romana no están ni mucho menos claros. Para Emerson H. Swift, los primeros ejemplares de comienzos de la república no debían diferir demasiado de las estatuas cinerarias etruscas. De hecho, 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 familiarizados¹⁹³. Lo cierto es que se trata de una controversia no resuelta. Es evidente que guardan una relación 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 las conexiones que los etruscos tenían con la Hélade¹⁹⁴. Estas urnas o vasos canopeos (s. VI-VII a.C.) venían a figurar al propio difunto y en ocasiones se colocaban sobre tronos de barro con numerosas figurillas votivas a su alrededor, lo que inevitablemente nos trae a la memoria prácticas de Oriente Próximo de épocas anteriores. Estas obras que en un principio eran toscas y abstractas, paulatinamente van tomando hacia un naturalismo que pone 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* obtenidas por contacto, lógicos por otra parte dada su avanzada cronología. La profesora Flower, quien ha estudiado profundamente estos temas, apunta que las *imagines* debieron “nacer” alrededor del siglo IV a.C. ya que la primera referencia fiable es del

Schlosser, «History of Portraiture in Wax», en *Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the human figure*, de Roberta Panzanelli (Los Angeles: Getty Publications, 2008), 181.

193 Swift, «Imagines in Imperial Portraiture», 291.

194 Raymond Bloch, *Arte Etrusco*, Arte y civilización (Barcelona: Seix Barral, 1965), 45.

siglo III y habla de ellas como objetos familiares¹⁹⁵. 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 romana¹⁹⁶. Se ha especulado a menudo 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 (Ilustración 10)¹⁹⁷. 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). Dado que es imposible explicar satisfactoriamente el origen claro de las *imagines*, pues son muy pocos los datos que sobre ellas disponemos, debemos conformarnos con afirmar que se engarzan dentro de una tradición que tiene vínculos con las etruscas, con las orientales (incluso podríamos retrotraernos hasta el culto a los cráneos del neolítico) y como veremos también presenta conexiones con algunos enterramientos griegos. Asumimos pues que no se les puede asignar un origen porque simplemente no lo tienen; son formas diferentes de una “supervivencia” cuyas primeras manifestaciones se pierden en la noche de los tiempos.

195 Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, 341. Este libro es una adaptación de la tesis publicada por esta autora bajo el título: Flower, *Imagines maiorum*.

196 Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, 343.

197 Véase un comentario sobre el ejemplar custodiado en el Museo de los Conservadores de Roma en la obra: Ranuccio Bianchi Bandinelli, *El Arte de la Antigüedad Clásica: Etruria-Roma* (Madrid: Ediciones AKAL, 2000), 196 (comentario 47).



Ilustración 11: Cuatro de las 26 cabezas de terracota halladas en la tumba de una mujer. Grecia, 480 a.c.

En cuanto a su posible ascendiente griego, es necesario hacer referencia, aunque sea muy brevemente, a los interesantes bustos en terracota hallados en algunas tumbas del siglo V. Se trata de unas obras de gran realismo y de tamaño natural que eran colocadas en los enterramientos de algunas personas de alto estatus. Uno de los hallazgos más espectaculares fueron las 26 cabezas encontradas en la tumba de una mujer del año 480 a.C., exhibidas recientemente en la exposición “Heracles to Alexander the Great” llevada a cabo en el Ashmolean Museum (Ilustración 11)¹⁹⁸. Su vinculación en lo formal con las *imagines maiorum* parece más que evidente, pero éstas se encuadran dentro de unos ritos funerarios diferentes¹⁹⁹.

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 poderosa²⁰⁰. 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

¹⁹⁸Exposición realizada del 7 de abril al 29 de agosto.

¹⁹⁹Para ampliar esta información véase el catálogo de la exposición: Angeliki Kottaridi 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).

²⁰⁰Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, 10.

retratos, ésta mi nobleza, no recibida en herencia como la de ellos (...)”²⁰¹. Mario evidencia en este extracto de su discurso la importancia a menudo excesiva que tenían las *imagenes* 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 *imagenes* prometían una memoria grandiosa e inmortal para todos aquellos que sirvieran al estado. Ayudan a que el respeto por la memoria de los antepasados, la estirpe, el poder político y otra serie de valores sean un deber para los ciudadanos. Honor y estatus eran las grandes piedras de toque de la sociedad, y las *imagenes* 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 por tanto ante unas imágenes poderosas, respetadas, y fundamentales durante un largo período que, como relatará Plinio el Viejo, encontrarán su final cuando todo los valores que una vez sostuvieron el imperio empiecen a tambalearse.

Aunque muchos de los autores hablan de las *imagenes* 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.)²⁰². En él se habla ya del uso de las *imagenes* 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 vida”²⁰³.

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 *imagenes* 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 *imagenes* 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

201 Salustio, Guerra de Jugurta, 84, 29-30. Tomado de la edición: Salustio, *Guerra De Jugurta*, trad. Bartolomé Segura Ramos, 1a ed. en esta colección., Biblioteca básica Gredos (Madrid: Gredos, 2011).

202 Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, 46.

203 Plauto, *Anfitrión*, acto primero, 458-9. Tomado de la edición: Tito Maccio Plauto, *Comedia de la olla. Anfitrión*, ed. Jaime Velázquez, Clásicos Universales (Barcelona: Vicens Vives, 1994), 86.

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 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 hombre óptimos por su valor, se inmortaliza la de los hombres que realizaron nobles hazañas (...).²⁰⁴



Ilustración 12: Frontal funerario, procedencia desconocida, siglo I a.C. Museo Nacional de Copenhagen.

El relato es verdaderamente sorprendente y dibuja un ritual en el que, como vemos, las imágenes tienen un poder fundamental. 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 recuperan 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 *imagenes*, y además podemos deducir que éstas eran extraídas mediante un molde del rostro mientras el cadáver estaba en su residencia, antes de llevarlo al foro. 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 (Ilustración 12). Es decir, estamos hablando de bustos perfectamente

204 Polibio, *Historias*, II, 53-54, tomado de la edición: Polibio, *Historias*, trad. Manuel Balasch Recort, vol. II, Biblioteca Gredos 63 (Madrid: Gredos, 2007).

confeccionados y pintados, no se trata de las máscaras mortuorias del siglo XIX que estamos acostumbrados a ver. Un ejemplo sobresaliente de cómo eran lo vemos en los bustos que porta el famoso Togado Barberini, muestra sin igual para entender estos objetos (Ilustración 13).



Ilustración 13: *Togado Barberini*, edad tardoaugustea. Roma, Museos Capitolinos.

(“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 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 demacrado”²⁰⁵.

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

²⁰⁵Herodiano, *Historia del imperio romano*, IV, 2, tomado de: Herodiano, *Herodian of Antioch's History of the Roman Empire*, trad. Edward C. Echols (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1961). Traducción del inglés al castellano por GLM.

muerto había vestido el día de su muerte. Tras esto, había una figura de cera de el propio Caesar, pintada del modo que mostraba sus veintitrés puñaladas²⁰⁶. 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 asesinos²⁰⁷.

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 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’”²⁰⁸. 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 complementarias. 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 difunto²⁰⁹, otra que portaban los actores (Suetonio, *Vidas, Vespasiano*, XIX)²¹⁰, otra que servía para realizar el busto que se guardaba en las casas²¹¹ y otras eran utilizadas para crear el maniquí que asistía al funeral y a las procesiones²¹². Determinar si algunas de ellas eran realmente las mismas, si todas eran obtenidas de un primer molde o a partir de las obras derivadas, o cualquier otra cuestión que se nos pueda ocurrir, será imposible de demostrar objetivamente y podemos caer en la tan habitual “selección caprichosa” de las fuentes para dotar de una pretendida justificación a

206 Lena Dalkeith, *Stories from Roman History* (New York: E. P. Dutton and Co., 1912), 52. Traducción del inglés al castellano por GLM.

207 Apiano, *Guerras Civiles*, 2, 20, 147. Cfr. Schlosser, «History of Portraiture in Wax», 184. Donde se ofrece una recopilación de fuentes muy importante.

208 Tomado de la edición: Suetonio, *Vidas de los doce Césares*, ed. José Luis Romero (Barcelona: Conaculta y Oceano, 2000).

209 Tal y como señala Schlosser al respecto de la máscara de Cumae encontrada en 1852 en una tumba romana y conservada hoy en el Museo de Nápoles. La máscara de cera sustituía a la cabeza y estaba pintada, tenía ojos vidriados y portaba pelo. Véase: Schlosser, «History of Portraiture in Wax», 177.

210 También encontramos argumentos en la obra de Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, 126.

211 Tesis defendida por Swift, «Imagines in Imperial Portraiture».

212 Idea que podemos extraer según cómo deseamos 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.”

nuestras teorías.

En otro orden de cosas, hablar de las *imagines maiorum* obliga a tratar un tema delicado como es el llamado *ius imaginum*. Desde 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*)²¹³. 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 casas²¹⁴.

Retomando la idea de legitimación genealógica por medio de 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 republicana²¹⁵. 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,

213Theodor Mommsen, *Römisches Strafrecht* (Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1955). Cfr. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, 53.

214Para ampliar con multitud de referencias este tema véase el capítulo “The *Imagines* in Roman Law: Was there a ‘*Ius Imaginum*’?” en: Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, 53–59.

215Ibid., 210.

pinturas, etc. En época imperial estaban ya claramente configurados los árboles familiares a base de imágenes, cuyos orígenes probablemente sean muy antiguos²¹⁶.

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 *imágenes maiorum* y los árboles familiares en la obra *Historia Natural*, se ha convertido ya en una suerte de lugar común²¹⁷. 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, destinadas a ser contempladas: 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*.”²¹⁸

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 a 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. 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.

216 Ver Salustio, *Guerra de Jugurta*, 85, 10.

217 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 (referencia) varvariano. 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 del arte, 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.” Cfr. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 109.

218 Plinio el Viejo, *Historia Natural*, XXXV, 4-7. Traducción obtenida del libro: *Ibid.*, 110–111.

Ya hemos comentado en el apartado dedicado al estudio del aura aplicada a estas imágenes, que la reutilización de las *imagines maiorum* o imágenes de los antepasados en el Renacimiento o en el Barroco es un tema muy poco estudiado y por lo tanto difícil de puntualizar. Rastreando superficialmente el corpus de escritos de toda índole producidos en los siglos XVI y XVII, 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 la huella del rostro) para la legitimación dinástica.

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 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 imagines 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 imagines, es con mayor respeto, y a mejor fin, y rogando a Dios verdadero, y no a dioses fingidos como ellos.²¹⁹”

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 *imagines 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 imagines hechas de cera”²²⁰. 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

219 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 dellas, y de concordia entre Dios y el hombre...* (por Luis Sanchez, 1598), Cap. XX.

220 Diego López, *Comento sobre los nueve Libros de los Exemplos de Valerio Maximo* (Sevilla: Por Francisco de Lyra, 1632), 81.

ensalzarla y dignificarla:

“Estas imágenes 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 imágenes, y se gloriaban que eran de una propia casa, y linaje”²²¹.

En muchos textos encontramos esta misma idea de justificar en la tradición romana de las *imagines maiorum*, los diferentes actos de ensalzamiento de la memoria o la virtud de algunas personas o instituciones²²². Sin embargo, como ya hemos advertido anteriormente, los eslabones que unen los siglos XV, XVI y XVII con la llamada Antigüedad son muy difíciles de determinar. Ahora comprendemos mejor que nunca los esfuerzos de Warburg por indagar en esa supervivencia (*Nachleben*) que conectaba ambos mundos. Las expresiones que nos orientan en esta idea: “solían poner las referidas imágenes [*imagines 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 (...)”²²³ no ofrecen una respuesta satisfactoria; tan sólo contribuyen a confundirnos más si cabe. Podemos concluir que las *imagines maiorum* experimentan un cierto *renacer* en los siglos comentados y además son empleadas como apoyo o justificación de algunas prácticas genealógicas (utilización de escudos, emblemas, retratos, etc.), pero no podemos asegurar que la semejanza por contacto fuera directamente retomada para la creación de estas imágenes que dibujaban la estirpe familiar.

221 Ibid., 81r.

222 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 aquellas familias, representando las obligaciones a los sucesores”. Lázaro Luis de Guzmán Hierro, *Memorial a la católica i real magestad del Rey Nuestro Señor Don Felipe Quarto el Grande* (Málaga: Juan Serrano de Vargas y Urueña, 1653).

223 Montemayor de Cuenca, *Summaria investigacion de el origen y privilegios*, 232.

3.4. -El poder 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 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. 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 y evolución 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 decir el *poder de las semejanzas*.



Ilustración 14: 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 (Ilustración 14). Éstos se remontan como mínimo a la Grecia clásica y desde entonces hasta los

siglos del Renacimiento -y también hoy día- se mantienen prácticamente constantes tanto en sus formas como en el uso que reciben. En definitiva se trata de crear, por medio de la semejanza, una imagen que ejerza a modo de “doble” de aquella parte física que se encuentra afectada y se desea sanar, o en su defecto, que ya ha sido sanada y se desea agradecer con su ofrenda a una determinada divinidad por su intercesión. Cuenta Juan Sánchez Valdés de la Plata en un texto de finales del siglo XVI 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.”

Se observa cómo esta tradición hunde sus raíces al menos en la antigüedad romana, pero podríamos remontarnos mucho más allá y encontraríamos ejemplares muy similares; de igual modo, en otras culturas se aprecia esta misma práctica como ocurre con los conocidos exvotos ibéricos. Sin necesidad de entrar en sus peculiaridades, para lo cual existe una abundante bibliografía²²⁴, podemos ver cómo la semejanza ha sido uno de los principales ejes vertebradores de la producción visual de muchas culturas y de épocas muy variadas. Pero como ya hemos advertido, hablar de la semejanza en términos abstractos no sirve de mucho, es preciso concretar y ofrecer algunas pautas mínimas. Como se podrá deducir, este es uno de los capítulos fundamentales de la investigación pues 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 guió 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

²²⁴ 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/>

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 hablar”²²⁵.

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”²²⁶. 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.”²²⁷ Las similitudes han de ser mostradas por la superficie de las cosas; el rostro 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, el poder de la semejanza será radicalmente inferior y tan sólo nos conmoverá el hecho de sostener la representación del rostro de una persona muerta. A estas circunstancias debemos sumar una nueva problemática; la correspondiente a la imprecisión del rostro como algo determinado o concreto. Benedetto Croce llegó a negar incluso 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 diferentes²²⁸.

Viendo por encima las clasificaciones propuestas por Foucault, vemos que la semejanza, en sus términos más abstractos, no es algo que pueda describirse de un modo convincente. 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 experiencia, y por tanto con la subjetividad, los intentos de dotar solidez a cualquier definición se derrumban. 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

225 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost (Madrid: Siglo XXI, 2010), 26.

226 Ibid.

227 Ibid., 34.

228 Benedetto Croce, *Problemi di estetica: e contributi alla storia dell'estetica italiana* (Bari: G. Laterza & figli, 1923), 258–259.

Cfr. Gombrich, «La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte», 19, nota 8.

provoca emociones, nos cura enfermedades, construye creencias religiosas o determina la plástica de un determinado período, 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 intuirlo o, como mucho, sentirla en alguna afortunada ocasión.

3.4.1. -La semejanza por contacto. *Imagines, Efiggies*, simulacros y el efecto pigmalión

Las técnicas de creación de imágenes por contacto son simples, rudimentarias y ancestrales. Sin embargo presentan una complejidad antropológica que viene a 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 modelo²²⁹. 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 similitud. En palabras de Pere Salabert al respecto del período renacentista, “la apariencia ha de ser creíble, y la credibilidad debe proceder de una *verdad* que el pintor (y sólo él) habrá añadido a aquella primera similitud. Ahí se produce la *vero-similitud*. (...) [En cambio se ha de tener en cuenta que] producir imágenes verosímiles es hacer algo que siendo semejante a la verdad es precisamente, por esa misma semejanza, radicalmente falso”²³⁰. La huella define una verdad y una similitud diferente a la del pintor o escultor. La huella se asemeja en este sentido a la fotografía, pero además le dota de una tridimensionalidad exacta, real, incontestable. Detiene la imagen veraz de un rostro en el tiempo. Pero quizá más que una imagen veraz deberíamos hablar de simulacro, de espejismo, “una modalidad en la objetivación de lo imaginario como *aparición*.”²³¹ El material

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

230 Pere Salabert, *Inimágenes: representación y estilo* (Santiago de Cali: Editorial Universidad del Valle, 1997), 224–225.

231 *Ibid.*, 292.

empleado no es el “real”, no es la carne y los huesos los que lo constituye, pero la apariencia es extrema.

Esta búsqueda de la presencia *real* del referente contenido en una imagen, ha llevado a las distintas culturas a soluciones visuales de todo tipo. Como ya hemos visto, los cráneos modelados con arcilla son un primer paso hacia la superación de lo representado. La momificación egipcia o de otros lugares, y más aún los afanosos trabajos de los Kukukuku de Papúa-Nueva Guinea por cuidar los restos de los cadáveres de sus antepasados, suponen asimismo un camino que se separa de la plástica “artística” como fórmula de obtención de imágenes que (re)presenten a un individuo, para adoptar una vía natural de lucha contra la corrupción del cadáver. Éste es la imagen semejante perfecta, pues contiene la materia exacta y la forma de lo que fue en vida. Recordamos las palabras de Blanchot sobre estas ideas:

“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 nada.”²³²”

Los más tempranos ejemplos de huellas del rostro (por contacto) los encontramos en el antiguo Egipto. Estas obras a menudo han sido elaboradas en materiales efímeros y de gran fragilidad como la cera o el yeso por lo que los ejemplos que nos han llegado se cuentan por absolutas excepciones. Además, éstas habitualmente eran una fase intermedia en la creación de la obra final, por lo que no se pretendía en ningún caso su conservación. Por fortuna, la casualidad ha hecho que se conservaran los talleres de uno de los escultores más célebres del Imperio Nuevo (concretamente del período de Amarna) conocido como Thutmosis, autor del busto de Nefertiti conservado en Berlín. Las excavaciones alemanas emprendidas en 1912 en los talleres de Tell el-Amarna sacaron a la luz los materiales, bocetos, y otros elementos con los que trabajó este escultor y su taller. Entre todos estos elementos destaca una importante colección de máscaras de yeso obtenidas directamente de los rostros tanto de los reyes (Akhenaton) como de otras personas anónimas²³³.

232 Maurice Blanchot, *El espacio literario* (Barcelona: Editorial Paidós, 1992), 247.

233 Irmgard Woldering, *The arts of Egypt* (London: Thames and Hudson, 1967), 157. Véase también: Eugenio La Roca, «Innamorati dell’immortalità. Ritratto realistico e ritratto ideale: Medio Oriente, Egitto, Grecia, Roma», en *Ritratti. Le tante facce del potere*

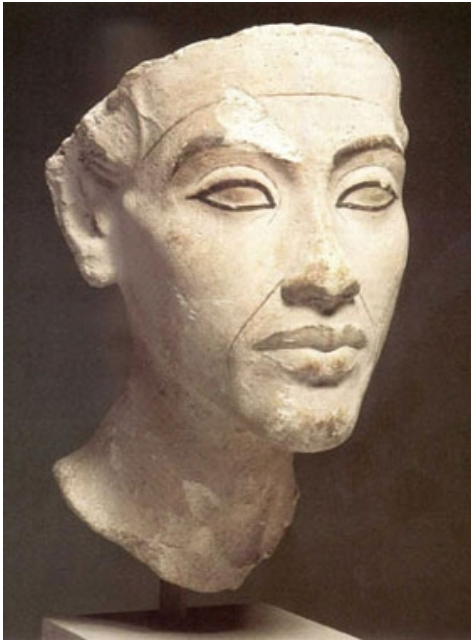


Ilustración 15: Retrato en yeso de Akhenaton, procedente del taller de Thutmosis, período de Amarna. Museo egipcio de Berlín.



Ilustración 16: Retrato de un cortesano anónimo, procedente del taller de Thutmosis, período de Amarna. Museo egipcio de Berlín.

Algunas de ellas se encuentran ligeramente intervenidas tanto en la apertura de sus ojos como en ligeros retoques con pintura (Ilustración 15) y otras en cambio pueden considerarse verdaderas máscaras mortuorias²³⁴ (Ilustración 16). Se ha especulado mucho sobre el uso que pudieron hacer los escultores de estas piezas, sobre todo en el impacto que éstas supusieron en la tendencia “naturalista” del período de Amarna, pero lo cierto que es que es muy poco lo que se puede asegurar con certeza ya que contamos con poquísimos elementos de juicio. Es evidente que durante el reinado de Akhenaton el arte experimentó un cambio verdaderamente llamativo y fue quizá cuando más interés se puso en individualizar a los efigiados a través de sus rasgos físicos, pero de ahí a hablar de la realización de retratos basados en la mimesis natural hay un largo trecho. El mayor problema es que los historiadores tienden a volcar los conocimientos de su cultura (normalmente occidental y más concretamente de tradición europea) para extraer conclusiones sobre el porqué de tal tendencia “artística”. Sin embargo, es de sobra conocido que las imágenes en Egipto tenían un papel simbólico-ritual muy profundo y complejo de comprender; lo cual escapa a las pretensiones de este comentario que tan sólo persigue dar a conocer una práctica no demasiado conocida de la cultura visual egipcia²³⁵.

La falta de datos y testimonios visuales nos impide calibrar los posibles nexos entre estas técnicas y las que muy probablemente también se llevaron a cabo en otras culturas,

(catálogo de exposición celebrada en los museos capitolinos de Roma del 10 de marzo al 25 de septiembre) (Roma: I Giorni di Roma, 2011), 53–83.

²³⁴Christiane Desroches Noblecourt, *El Antiguo Egipto. Nuevo Imperio y Período Amarna*, Acanto. Historia de la Escultura (Barcelona - México: Editorial Noguer, 1960), 13.

²³⁵Asimismo es importante recordar que el tratamiento que recibían las esculturas de los faraones era muy diferente al que recibían la correspondiente a sus cortesanos. Por ejemplo la famosa “Cabeza salt” de la V dinastía tiene unos rasgos individualizados que difícilmente encontraremos en las obras de sus faraones coetáneos. El empleo de una máscara (molde) para facilitar el trabajo del escultor (en este tipo de obras) y conseguir así un mayor “realismo” es un hecho que podemos intuir a la luz de los hallazgos del taller de Thutmosis, pero no tenemos pruebas suficientes que lo certifiquen. En cualquier caso, se puede observar cómo la máscara de Akhenaton indudablemente traduce los rasgos característicos que aparecen en sus esculturas, por lo que su empleo como “modelo” es indudable. A partir de ahí, cualquier intento de explicación sobre el porqué de tal interés “realista” entra dentro del terreno de la especulación.

pero 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, pues estas máscaras egipcias evidencian lo contrario. La semejanza era un punto fundamental en las creaciones visuales de la Grecia clásica, aunque, como se ve en el *Critias*, el criterio empleado variaba en función de la técnica. Si bien a la pintura se le concedía una cierta indulgencia, en cambio al retrato esculpido se le exigía un alto nivel de semejanza²³⁶. Los debates en torno a las fechas del surgimiento de la semejanza natural 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 Zenón²³⁷. Plinio explicará siglos después en su *Historia Natural* que el verdadero impulsor de esa búsqueda de la semejanza en el retrato fue Lisítrato, hermano de Lisipo, quien recurrió a la utilización de moldes del rostro para lograr su propósito:

“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 bronce”²³⁸.

Por otra parte, 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”. Hemos hablado suficiente en capítulos anteriores sobre las *imagines maiorum* y las espectaculares ceremonias que acontecían a su alrededor en las que éstas recibían un tratamiento cercano al que recibiría su referente -el muerto- en vida. En las narraciones mitológicas griegas encontramos uno de los posibles gérmenes de esta búsqueda de la presencia real o vital en la imagen. El ejemplo “canónico” lo constituye el mito de Pigmalión, recogido, entre otros²³⁹, 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

236 Pierre-Maxime Schuhl, *Platón y el arte de su tiempo* (Buenos Aires: Paidós, 1968), 95.

237 Un buen resumen de la situación de la retratística griega desde sus orígenes hasta la época romana en: Carlos García Gual, «Rostros para la eternidad», en *El retrato* (Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2004), 21–34.

238 Plinio el Viejo, *Historia Natural*, XV, 44.

239 Para ver los diferentes autores clásicos que hablan del mito de Pigmalión, véase: Pierre Grimal, *Diccionario de la Mitología Griega y Romana/ Dictionary of The Greek and Roman Mythology* (Editorial Paidós, 2008), 428–429.

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 Pafío, 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 amante.²⁴⁰”

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 “nívea” mujer. Esta imagen se convirtió en su obsesión, la cual acariciaba, besaba, miraba y deseaba 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 extralimita sus propiedades matéricas (inertes) hacia una realidad de naturaleza “fantasmática”.

Antes de entrar directamente en materia, conviene situar mínimamente el contexto. Una de las claves que envuelve el problema que queremos abordar se encuentra en la idea de mimesis. Sin embargo, si analizamos las principales fuentes 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 empleaba para designar los actos cultuales que realizaba un sacerdote, tales como el baile, la música y el canto. Según Tatarkiewicz, “la imitación no significaba reproducir la realidad externa, sino expresar la interior. No era aplicable a las artes visuales.²⁴¹” 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 artes²⁴². Como explica Schuhl, la

240 Ovidio, *Metamorfosis*, trans. Ana Pérez Vega (Sevilla: Los Clásicos de Orbis Dictus, 2005), libro X, 270-295.

241 Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, 7.ª ed. (Madrid: Tecnos/Alianza, 2002), 301.

242 Aunque no siempre esta palabra era empleada del mismo modo o para designar imitaciones de las misma naturaleza. También se

mimética no es unívoca y de hecho Platón la dividirá en dos secciones. Por un lado está 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; por otro lado el filósofo explica el arte de la apariencia (*phantastikén*), de la creación fantasmática que busca la imitación exacta sin tener en cuenta las leyes de la proporción bella o armónica²⁴³. 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?”²⁴⁴ 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 extrema), no deja de ser una “ilusión de realidad”.

Lo que ahora nos interesa analizar es precisamente esta cualidad que tienen ciertas obras de construir en nuestra experiencia una sensación de presencia, de realidad-otra, de invocar a su representado. En cuanto a las *imagenes* 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*.²⁴⁵”

De nuevo volvemos a retomar, de la mano de Benjamin, el valor que tiene la experiencia vivida por los sujetos; podríamos decir que son éstos quienes hacen que las obras adquieran la cualidad “fantasmática”. Victor Stoichita, siguiendo a Deleuze, equipara estas imágenes fantasma con la noción de simulacro:

“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

aplicaba al hablar de las artes utilitarias. Véase: Ibid., 302.

243Schuhl, *Platón y el arte de su tiempo*, 34–35.

244Platón, *Sofista*, 54a, tomado de Ibid., 34.

245Jean-Luc Nancy, «La imagen: Mímesis & Méthexis», *Escritura e imagen*, n.º 2 (2006): 11.

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.²⁴⁶”

Dado que Stoichita utiliza como referencia, de modo casi exclusivo, la creación obrada por Pigmalión, la afirmación de “ya no copia necesariamente un objeto del mundo” no es aplicable a nuestro caso donde la huella del rostro, copia directamente el rostro. En cualquier caso, parece el punto de partida adecuado para analizar desde otra perspectiva lo que ya ha sido comentado en páginas anteriores: las efigies sustitutivas. El mito de Pigmalión vendría a inaugurar de algún modo -aunque se trate, dicho sea de paso, de una inauguración igualmente “mitológica” ya que existen otras creaciones visuales mucho anteriores a los tiempos referidos por Stoichita, como las pinturas prehistóricas, cuya naturaleza se encuentra muy cercana al simulacro- la consideración de estas particulares imágenes como simulacros²⁴⁷.

Por efigie sustitutiva entendemos aquella imagen que con su representación ocupa el lugar de un cuerpo, en nuestro caso, ya muerto. 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 excepción, sino que formaban parte de una sólida tradición. Harriet I. Flower comenta de forma extensa 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 Capitolio²⁴⁸. Las fuentes clásicas que nos hablan de esta obra, principalmente Valerius Maximus y Apiano, no concretan específicamente si se trataba de una máscara (*imago*) o por el contrario una figura de tamaño natural (*effigie*), pero como explica la autora, lo más probable es que fuera una *imago*. 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 parte por el todo”. Partiremos de este ejemplo para desarrollar esa conexión entre la representación y su consideración como 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

246 Stoichita, *Simulacros*, 12.

247 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.

248 Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, 48–59.

la Idea pura e inteligible de Dios? Justamente es esto los que atemorizaba a los iconoclastas, cuya querrela milenaria es todavía la nuestra de hoy.²⁴⁹”

Baudrillard apunta en su famoso texto importantes claves que nos ayudan a comprender mejor la naturaleza del simulacro. La simulación es muy poderosa y, si atendemos a las palabras del filósofo francés, 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.²⁵⁰” En la muerte del rey (u otra instancia de poder) es donde reside su fuerza. Es por ello que siempre se ha puesto un énfasis enorme en la exaltación de la muerte (funerales) 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. Estas sugerentes ideas pueden servirnos para entender mejor ciertos comportamientos vinculados a las *imagines*.

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, etc²⁵¹. 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 trasladando 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 difiere', 'sólo las diferencias se parecen'. (...) la primera define exactamente el mundo de las copias o de las representaciones; pone el mundo como ícono. La segunda, contra la primera, define el mundo de los simulacros. Pone al propio mundo como fantasma.²⁵²” Debemos huir de la sentencia común que define el simulacro como un copia degradada; su potencia reside en que ni es original, ni es copia, es “lo falso como potencia”. Como expresa 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.²⁵³”

La *imago* sería el *pseudo* en sentido nietzschiano, expresión máxima del poder y la potencia de lo falso; el simulacro en todo su esplendor. Volviendo de nuevo a la *imago* de Escipión, ésta no es una apariencia o ilusión del general romano, sino que tiene un estatus propio muy influyente

249 Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona: Editorial Kairós, 2008), 15.

250 Ibid., 45.

251 Nos referimos al texto “Simulacro y filosofía antigua” incluido en: Deleuze, *Lógica del sentido*, 295 y sig.

252 Ibid., 304.

253 Maurice Blanchot, «Le Rire des dieux», *La Nouvelle revue française* (julio 1965). Cfr. Deleuze, *Lógica del sentido*, 305.

capaz de producir *efecto*²⁵⁴. 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 pública²⁵⁵. Sabían perfectamente el poder de las *imagines* en tiempos de la república y probablemente comprenderían que de este modo sus conquistas y triunfos bélicos permanecerían no sólo en la memoria de sus sucesores, sino además 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 artística 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 presencia se mantendrá eminentemente ligada a la esfera de la religión, dando como resultado imágenes sagradas plenas de poderes milagrosos. Las advertencias veterotestamentarias habían quedado inteligentemente arrinconadas²⁵⁶. 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. Aquí Pigmalión pasa a ser el propio Dios de la cristiandad quien, según estas creencias, habría creado estas figuras para la adoración de los fieles. 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 trataran²⁵⁷. Como se sabe, el Concilio de Trento trataría de poner algo de orden ante esta situación pero, aunque sus esfuerzos no fueron pocos, la realidad es que no consiguió que se erradicaran los

254 Conviene aclarar que Deleuze construye su argumentación alrededor del simulacro para expresar su actualización en la modernidad (“Definimos la modernidad por la potencia del simulacro”). Sin embargo, en nuestro trabajo nos apoyamos en las palabras que sobre ello apunta Stoichita: “Mi objetivo es investigar su obstinada persistencia en el seno de la mimesis, a partir de la idea de que ni fue barrido por el platonismo, ni fue la Modernidad quien lo (re-)descubrió”. Stoichita, *Simulacros*, 13.

255 Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, 48.

256 Nos referimos a la famosa frase: “No os haréis ídolos, ni os levantaréis imagen tallada ni pilares sagrados, ni pondréis en vuestra tierra piedra grabada para inclinaros ante ella; porque yo soy el Señor vuestro Dios” (Levítico, 26:1).

257 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 hurraño como el Espino.” (Juan de Luzuriaga. *Paranyño Celeste. Historia de la Mystica Zarza, Milagrosa Imagen, y Prodigioso Santuario de Aranzazu*. Madrid: 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.

cultos a estas imágenes “milagrosas”.

Será a partir del siglo XV cuando comience a apreciarse un interés relevante por la semejanza natural en la escultura, y es aquí donde de nuevo entran en juego las máscaras o huellas del rostro para construir una vez más perfectos simulacros. Esta noción es muy amplia y matizable, pero nosotros estudiaremos su influencia en dos ramas que tuvieron gran impacto: las efigies en cera a tamaño natural (*voti*) que se depositaban en las iglesias (sobre todo italianas) y las efigies sustitutivas de los enterramientos reales (*effigie*). Uno de los primeros en llamar la atención sobre el primero de los casos 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* 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 Medici, la fabricación de estas figuras de cera (*voti*) constituía una reconocida práctica artística en manos de los Benintendi, discípulo de Andrea Verrocchio (...). La obstinada supervivencia de la barbarie a través de estas figuras de cera que colgaban en las iglesias vestidas con trajes a la moda comenzó a proyectar una luz más favorable cuando los retratos se introdujeron a través de los frescos religiosos pintados en las iglesias.²⁵⁸”

En el fondo, estas esculturas en cera no dejan de ser exvotos en los que la presencia vuelve a tener un papel determinante, aspecto en el que Warburg incide con singular maestría. La conexión entre las tradiciones etruscas (paganas) y renacentistas (cristianas) abunda en la idea de supervivencia (*Nachleben*)²⁵⁹ que ya hemos desarrollado en el capítulo “La huella superviviente”. Estas figuras, junto a las efigies funerarias, probablemente sean uno de los exponentes más claros de la creencia en el poder de los simulacros. Se sabe que Lorenzo de Medici tuvo tres réplicas exactas de sí mismo repartidas por la iglesia de *Via San Gallo*, la *Annunziata*, y la iglesia de *Maria degli Angeli* en Asís, para agradecer al poder divino el haber podido salir con vida de las dagas de

258 Aby Warburg, “El arte del retrato y la burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità. Los retratos de Lorenzo de Medici y su familia,” in *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo* (Madrid: Alianza Editorial, 2005), 151.

259 No es difícil ver un eslabón último de estas prácticas en los actuales museos de cera. Sin duda alguna 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.

los Pazzi en 1478²⁶⁰. Se observa con nitidez una intensa fe en el poder mágico de estas imágenes que de algún modo rompían las leyes físicas de la presencia humana, permitiendo una presencia virtual extendida. Por un lado tenemos el acto votivo de agradecimiento, pero por otro, no podemos dejar de advertir el interés por mostrar un poder omnipresente, perfectamente visible (junto a otros muchos elementos) y constante. Las técnicas de vaciado, especialmente el facial, permitían una rápida ejecución de estas obras para las cuales se recurría casi siempre a la cera y en algunos casos al barro, materiales abundantes y muy fáciles de trabajar²⁶¹.

Si ya los *voti* italianos mostraban la fuerza del simulacro en todo su esplendor, las efigies funerarias de los siglos XV y XVI llevan todo este impulso hasta sus últimas consecuencias, terminando por sustituir realmente al cuerpo muerto. 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 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 cera.²⁶²”

Partiendo de los documentos que conservamos, podemos decir que esta tradición se iniciaría en el siglo XV para continuar con gran fuerza a lo largo del siglo XVI. Ya en el siglo XVII, estas ceremonias comienzan a decaer y Benkard cree que la efigie elaborada para los funerales de Luis XIII podría considerarse el último ejemplar de unas costumbres practicadas casi en exclusividad en Inglaterra, Francia e Italia, aunque éste último con unas singularidades propias²⁶³. No obstante existen interesantes excepciones a tener en cuenta como el famoso conjunto de máscara mortuoria y manos de Martín Lutero comentado ya en este trabajo.

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

260 Warburg, «El arte del retrato y la burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità. Los retratos de Lorenzo de Medici y su familia», 151.

261 Para ampliar la información sobre estas cuestiones, véase la obra de Schollosser 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».

262 Benkard, *Undying faces. A collection of death masks with a note of Georg Kolbe*, 19.

263 Ibid., 24.

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; una imagen que sustituía el cuerpo ya muerto del rey, pero que, y esto es lo importante, adquiriría inmediatamente todos los poderes y la relevancia exactamente igual que si del cuerpo mortal se tratara. 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 era llevado a cabo ante el muñeco. Éste, por su condición de materialidad no efímera, no corruptible, permitía una ceremonia diferente, mucho más dilatada en el tiempo y 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. Ni que decir tiene que la semejanza era una condición obligada, por ello siempre se recurría a la máscara mortuoria y al vaciado de las manos con el fin de lograr el parecido más aproximado posible. Pero Benkard nos recuerda un elemento distorsionador y difícil de explicar:

“(…) 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 vida.²⁶⁴”

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. Vemos que, una vez más, la idea de la supervivencia sobrevuela por encima de todas estas costumbres.

3.4.2. -La huella en la retratística. Algunas observaciones (historiográficas)

Al comenzar este trabajo, iniciamos el obligado “estado de la cuestión” para ir comprendiendo desde una panorámica mayor el tema, ver quiénes habían sido los autores de referencia y, como ya se ha avanzado en el apartado dedicado a ello (1.2), pudimos ver que 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

²⁶⁴Ibid., 19.

de época renacentista. 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 más de carácter historiográfico apoyándonos en ejemplos concretos que ilustren el desarrollo de las ideas. Dado que, como ya hemos dicho en repetidas ocasiones, los escritos dedicados a estas cuestiones no son muchos, este punto nos ayudará a identificar cuáles son las principales carencias y con ello sabremos en qué puntos tendremos que incidir con mayor intensidad en futuros acercamientos.

Empezando el repaso en sentido cronológico, la aplicación de las técnicas por contacto en la antigüedad clásica nos ha dejado unas discusiones muy interesantes. Pero antes de empezar, conviene hacer unas matizaciones importantes. 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* -comúnmente entendidas como máscaras mortuorias- 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 “huir” de este debate para centrarnos en el empleo que llevaron a cabo los escultores de las técnicas por contacto. Otro aspecto que debemos señalar es que en este apartado nos ocuparemos del período comprendido entre la Grecia clásica y el Renacimiento ya que si ampliáramos este abanico a Egipto -tema ya tratado en el punto 3.4.1- desbordaría nuestras pretensiones.

Plinio cuenta en su *Historia Natural* que fue Lisítrato de Sición (hermano de Lisipo) el primero en utilizar moldes del rostro para realizar los bustos²⁶⁵, pero Swift piensa que estas técnicas debían ser conocidas desde antes²⁶⁶. Poco importa quién fue realmente el primero en utilizar estas técnicas (dato que jamás conoceremos), lo que nos interesa es comprobar que la plástica griega conocía 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 éste²⁶⁷.

Entrando en el mundo romano la bibliografía se vuelve mucho más interesante y abundante²⁶⁸, siempre espoliado por el impulso que le confiere tanta información publicada sobre las *imagines*

265 Plinio el Viejo, *Historia Natural*, XXXV, 53.

266 Swift, «Imagines in Imperial Portraiture», 292.

267 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.

268 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 dan cita más de 550 referencias.

maiorum. 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 el antiguo “vicio” de pensar que las obras obtenidas a partir de máscaras de cera o yeso no son obras de arte. Parece ser que las palabras (entre otros) de Arthur Schopenhauer todavía pesan, 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. (...) 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 cadáver.”²⁶⁹



Ilustración 17: Retrato fúnebre en yeso. Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori. Segundo cuarto del siglo II d.C.

Esta discusión sobre si es arte o no que Schopenhauer describe al respecto de las figuras de cera, es perfectamente extrapolable a la acontecida con las máscaras por contacto. 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 que tenemos por “grandes obras maestras” los recelos hacen aparición condicionando todo el discurso posterior. Y eso que, como dice Papini, todos estos problemas histórico-artístico que nosotros mismos nos hemos creado, a los romanos les interesaban bien poco²⁷⁰.

Pero donde se ve un uso indiscutible de la técnica por contacto es en determinados retratos fúnebres (no confundir con *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 unas pequeños retoques como abrir los ojos o corregir algún gesto (Ilustración 17). Similares características presentan las conocidas como *imagines clipeatae*, bustos en hornacinas y rodeados por un clípeo habitualmente laureado o con otra decoración. 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, pero los especialistas en estas cuestiones no parecen estar muy

269 Arthur Schopenhauer, «Metafísica de lo bello y estética», en *La lectura, los libros y otros ensayos* (Madrid: EDAF, 2001), 51.

270 Papini, «Le (brute) cere dei romani. Verità - senza bellezza - nella ritrattistica repubblicana», 37.

interesados en responder a estas preguntas²⁷¹. En cualquier caso, no debemos perder de vista estas obras ya que en el Renacimiento se recuperarán, esta vez sí, con máscaras mortuorias en sus hornacinas²⁷².

Continuando con nuestro recorrido, llegamos a los albores del Renacimiento italiano. Para entender un poco mejor el modo en 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 trabajos afines como el dorado, preparación de diferentes morteros, 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 propiamente escultóricas como es el vaciado de diferentes objetos (monedas, figuras, etc.) entre los que explica cómo hacer el vaciado de un rostro e incluso de un cuerpo entero. De sus palabras se deduce que estos procedimientos eran conocidos en su tiempo y solicitados por todas las clases sociales cuando comenta: “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 una agua de manantial, de pozo o de río, templada”²⁷³.

Siguiendo a Cennini, y viendo la naturalidad con la que describe el proceso, podemos pensar que se trataba de un práctica habitual y aceptablemente extendida durante aquel período. Sin embargo, las máscaras mortuorias eran por su material efímeras y de difícil conservación pero sobre todo hay que tener en cuenta que eran los medios para conseguir otros objetivos y, salvo casos aislados, no eran consideradas obras de arte en sí mismas. Pero la técnica, que es lo que ahora nos preocupa, vemos cómo se conocía y se utilizaba. 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 comienza a exigirse 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 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.

271 Véase: Donatella Scarpellini, *Stele romane con imagines clipeatae in Italia* (Roma: L'ERMA di BRETSCHNEIDER, 1987).

272 Un buen ejemplo de esta recuperación lo vemos en las máscaras mortuorias de dos personajes anónimos que presenta MacLagan en sus estudio. Véase: MacLagan, Eric, «The Use of Death-Masks by Florentine Sculptors».

273 Cennini, *El libro del arte*, 229 (Capítulo CLXXXIV).



Ilustración 18: Montaje fotográfico superponiendo dos imágenes: la máscara mortuoria de Lorenzo de Medici (Sociedad Colombaria, Florencia) y el busto de la National Gallery of Art de Washington.

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 cómo pueden obtenerse bustos: “cuando tienes este primer molde, puedes hacerla en cobre, hierro, bronce, oro, plata, plomo y en general en cualquier metal que desees”²⁷⁴. También Vasari nos ofrece unos comentarios interesantes sobre esta técnica cuando habla de la vida de Verrocchio:

“A Andrea le gustaba mucho hacer vaciados de yeso, siendo el material una piedra blanda que se obtenía en Volterra, Siena y muchos otros lugares de Italia. Esta piedra, puesta al fuego y convertida en una pasta mezclándole agua tibia, podía trabajarse como se quisiera, y una vez seca se volvía tan dura que se podían vaciar en ella figuras enteras. Andrea la usaba para sacar moldes del natural, tales como manos, pies, rodillas, piernas, brazos y bustos y de este modo podía tenerlos siempre a la vista e imitarlos.”²⁷⁵

Queda así demostrado que las técnicas por contacto para la obtención de los rostros y otros objetos eran de sobra conocidas en el siglo XV. Esta fórmula debió emplearse en el famoso busto de Lorenzo de Medici como lo demuestra el siguiente montaje fotográfico (Ilustración 18). No entraremos ahora en la polémica sobre sus atribuciones a Verrocchio u Orsino Benintendi, para lo cual hay abundante bibliografía²⁷⁶, y nos fijaremos en cómo efectivamente se ha recurrido a la

²⁷⁴Ibid., 231.

²⁷⁵Giorgio Vasari, *Vida de los más ilustres pintores, escultores y arquitectos*, ed. Julio E. Payró (México: Conaculta y Oceano, 2000), (Vida de Andrea Verrocchio).V

²⁷⁶Con 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: Panzanelli, «Compelling Presence. Wax Effigies in Renaissance Florence», 18.). Si aceptamos, tal y como se observa en el montaje, que se

maskara para su consecución.

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 del artista se extrajera en el momento de su muerte²⁷⁷ (Ilustración 19). 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. De igual modo los pintores podían valerse de las máscaras (mortuorias y en vida) para no tener que obligar al modelo a permanecer durante las largas horas que exige la ejecución de un retrato. Vasari se expresa muy claro al respecto de esta forma de trabajar cuando se ocupa de la vida de Verrocchio: “Más adelante, algunos comenzaron a hacer a bajo precio mascarillas de aquellos que morían, a tal punto que pueden verse muchos de esos retratos sobre chimeneas, puertas, ventanas y cornisas de todas las casas de Florencia. Esta práctica ha continuado hasta nuestro tiempo, y ello ha demostrado ser muy ventajoso para obtener muchos de los retratos que figuran en las pinturas del palacio del duque Cosme.”

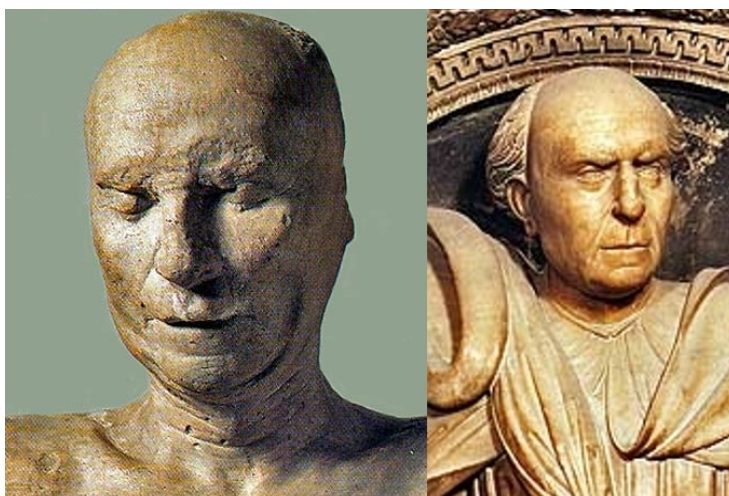


Ilustración 19: Máscara mortuoria de Filippo Brunelleschi y relieve de su retrato en la tumba del duomo de Florencia, obra de Lazzaro Cavalcanti (Buggiano), c. 1446.

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.”

utilizó la máscara mortuoria cuyo positivo se encuentra en la Sociedad Colombaria de Florencia, deberíamos descartar cualquier atribución a Verrocchio pues éste murió cuatro años antes que Lorenzo de Medici.

²⁷⁷John Pope-Hennessy, *El retrato en el Renacimiento* (Madrid: Ediciones AKAL, 1985), 15.

Se ha podido ver que efectivamente, el recurso a estas técnicas era algo de sobra conocido y empleado; 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 con igual sentido en la historiografía artística. Al hablar de las técnicas por contacto entramos de lleno en la disputa que unas líneas más arriba presentaba Schopenhauer, ¿no es arte una obra que ha sido realizada mediante estas técnicas? ¿Y si resulta que ha salido de las manos de creadores (considerados artistas) como Donatello, Verrocchio o Miguel Ángel?

Esta problemática golpea de lleno sobre una creencia ampliamente arraigada y cuyas raíces se remontan al menos hasta los tiempos de Vasari. Didi-Huberman, en un artículo de 1994, 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 mítica²⁷⁸. Según el pensador francés, Vasari, especialmente en su comentario sobre Giotto, construye un mito de la creación artística con todos sus ingredientes:

“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 monde”²⁷⁹.

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 *Las Vidas* en la historia del arte que vino tras su aparición. Pero Didi-Huberman no se queda aquí, 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

278 Georges Didi-Huberman, «Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari : la légende du portrait sur le vif», *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée* 2, n.º 106 (1994): 387.

279 Ibid., 388.

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?²⁸⁰

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 nuestro primer historiador del arte, sino que actualmente continúa férreamente anclado entre los historiadores del arte actuales. Las razones no las sabemos, quizá desconocimiento, falta de interés, incompreensión... Nos referimos a aquellos retratos 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”²⁸¹.

Tras este primer acercamiento comprobamos que las técnicas por contacto aplicadas a la retratística revelan una riqueza mucho mayor de la que en un 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.

280Ibid., 409.

281Ibid., 410.

4- A modo de conclusión:

Una vez hecho el recorrido a través de la huella del rostro desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, es momento de comentar algunas conclusiones al respecto. Ya hemos advertido en la introducción que este trabajo es una primera fase de lo que después será la tesis doctoral, por lo que todas las observaciones aquí aportadas estarán inevitablemente sujetas a una necesaria provisionalidad. Sin embargo, esto no quita que se puedan ir avanzando unas primeras impresiones que, como es obvio, serán posteriormente revisadas y, en caso de ser necesario, reformuladas.

El breve repaso a modo de estado de la cuestión por todos los trabajos que desde diferentes perspectivas se han acercado a lo que hemos definido como “huella del rostro”, nos ha dibujado un panorama un poco desalentador pero lleno de posibilidades. No sabemos muy bien cuál es el porqué de la desatención que desde la historia del arte han recibido estas obras. Quizá su condición de objetos transdisciplinares haya ejercido de barrera para una disciplina (la historia del arte) no demasiado acostumbrada a mezclarse o simplemente tomar ideas o cuestiones de otras. Somos perfectamente conscientes de que piezas como las máscaras mortuorias son muy difíciles de encuadrar dentro de una tradición metodológica de tipo formalista o iconográfica, pero hace mucho que otras corrientes renovadoras vienen incorporando nuevos modos de análisis y, desde luego, es apoyándonos en estas últimas como se deberá afrontar el estudio de tales objetos. Pero también es importante apuntar que nuestros esfuerzos no sólo han ido dirigidos a estudiar unas obras, sino más bien a observar las implicaciones de éstas con los conceptos comentados de memoria, tiempo y semejanza.

En estas conclusiones no nos detendremos en analizar punto por punto las observaciones que cada apartado nos ha suscitado -pues hemos intentado que quedaran plasmadas dentro de los mismos- sino que preferimos comentar las impresiones más generales que hemos percibido y resaltar aquellas conexiones que merece la pena subrayar. Por ejemplo, los puntos que hemos desarrollado dentro del apartado “Hacia una teoría de la huella”, a pesar de estar planteados como bloques más o menos independientes, presentan unas líneas de unión evidentes. Una vez visto en perspectiva el sentido que tomaban los temas incluidos en el apartado “Hacia una teoría de la imagen”, comprobamos que lejos de proponer una teoría de la imagen como tal, pues es mucho lo que sobre este tema se ha escrito desde ramas y planteamientos muy diversos, nuestra intención se ha desplazado a tantear un terreno mucho más intangible y brumoso como es el de “aquello” que suscitan las imágenes.

Para acercarse todo esto a un terreno conocido, ¿qué buscaba Barthes en las fotografías de su madre? ¿Lo visible, los virtuales, su aura, su presencia, su envoltura, una síntesis innominada de todo ello? Son muchos los sinónimos que se le han puesto para nombrar a “aquello” que rodea a las imágenes y que resulta tan difícil de concretar. “Chispita minúscula de azar”²⁸², “algo nuevo y especial”²⁸³, “poder de la mirada”²⁸⁴ o sencillamente “algo”. Quizá, aunque parezca una solución de compromiso, lo más sencillo sería calificar a este concepto que buscamos en las imágenes como “algo”. Parafraseando a Didi-Huberman, lo que perseguimos con este trabajo es en el fondo muy simple: en una huella del rostro, “algo representa” y “algo se ve” -pero algo, de todas formas, se muestra también, se mira, nos mira-. Siendo todo el problema, claro está, el valorar la economía de ese “de todas formas” y de pensar en el estatus de ese “algo”²⁸⁵.

El aura, lo visual, las imágenes virtuales, las imágenes-recuerdo, etc., ¿no son en el fondo diferentes estrategias para intentar explicar el mismo problema? Decir que las imágenes tienen “algo” más que lo que estrictamente representan no deja de ser un lugar común (del que sin embargo no podemos sustraernos tan fácilmente). Y es que probablemente una de las claves resida precisamente en discernir el valor de la “presencia” en lo representado. Hemos visto cómo los diferentes teóricos y teorías recogidos en este apartado ponían sus herramientas sobre la mesa para poder pensar esta dimensión esquivada de las imágenes. Quizá la suma o la consideración en remolino de todas estas modalidades de la imagen que se han ido formulando, sea verdaderamente la imagen dialéctica a la que se refería Benjamin. Así, la “imagen dialéctica se convierte entonces en una imagen condensada que nos pone frente a ella como frente a una doble distancia de todas esas eclosiones y todas esas destrucciones.”²⁸⁶

A lo largo del trabajo hemos comprobado la complejidad inmensa de aquello que hemos considerado elemento central de nuestro análisis: el rostro. El poder observarlo desde la perspectiva de la huella nos hace comprender mejor esta complejidad a la que hacemos referencia. El rostro, visto contra el tiempo, es una imagen cambiante, en constante evolución, pero la huella tiene la capacidad de detener el curso biológico ofreciéndonos una imagen *otra* sobre un soporte nuevo. Presenta una problemática similar a la fotografía por lo que los trabajos de Walter Schels y los *Daily Photo Projects*, aun saliéndose de la cronología definida, nos han ayudado mucho a pensar estas cuestiones relativas a la relación rostro-tiempo. Hemos tratado de justificar la necesidad de una mirada anacrónica y crítica a la historicidad (o temporalidad) de los objetos, considerándolos

282 Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», 67.

283 Ibid., 66.

284 Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 94.

285 Didi-Huberman, *Ante la imagen*, 205.

286 Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 115.

imágenes susceptibles de participar en eventuales redes rizomáticas (como en el caso de las manos en negativo).

Esta perspectiva temporal adoptada nos ha puesto ante la necesidad de adentrarnos en un debate polémico y difícil a partes iguales: la supervivencia de las imágenes. Didi-Huberman, partiendo de la idea de *Nachleben* warburgiana, viene insistiendo en la necesidad de considerar esta idea para explicar algunos fenómenos que no podrían entenderse de otro modo. Para intentar observar la eficacia de esta propuesta en nuestro análisis, hemos partido de las consideraciones de Tylor al respecto de los *survivals*, atendiendo a las críticas que desde la teoría antropológica se han ido vertiendo. Como explicaba Harris, parece difícil negar que en nuestro presente (o en otros presentes del pasado) pueden observarse sistemas socioculturales que guardan importantes puntos de conexión con diversas culturas extinguidas; y algo muy parecido podríamos decir de la *supervivencia* de determinadas formas y expresiones plásticas. Al ver los ejemplos de la utilización de la imagen del rostro como elemento de legitimación genealógica, desde los cráneos del neolítico hasta las reformulaciones renacentistas de las *imagines maiorum*, comprendemos la importancia de tener en cuenta una óptica amplia, pues se ponen en evidencia aspectos que de otro modo quedarían ocultos o sería mucho más complicado advertir. Sin embargo, el problema reside precisamente en discernir cuánto hay de tradición (o incluso copia) y cuánto de “memoria social” como diría Warburg. De momento preferimos ser prudentes y quedarnos con las preguntas en vez de lanzarnos a ofrecer respuestas:

“Un vistazo a algunos fenómenos análogos del paganismo europeo nos conducirá, en última instancia, a la siguiente cuestión: ¿en qué medida puede servirnos el estudio de la concepción pagana del mundo, tal como persiste hasta el día de hoy entre los indios pueblo, como parámetro de la evolución humana que transcurre del paganismo primitivo a la modernidad, pasando por el paganismo de la Antigüedad clásica?”²⁸⁷.

En el último punto nos hemos ocupado de estudiar el tercero de los pilares sobre los que se ha apoyado el trabajo, la semejanza. Dado que nuestra investigación gira en torno a la huella del rostro, tras un primer comentario general sobre la semejanza y la importancia del referente, nos hemos centrado en comentar la semejanza por contacto, verdadero “hijo carnal” de su modelo. Ésta nos ha situado ante una paradoja difícil de esquivar: la mejor y más perfecta imitación del modelo se lleva a cabo mediante una técnica que no precisa de una intervención, por así decirlo, artística.

²⁸⁷ Warburg, *El ritual de la serpiente*, 13–14. En un manuscrito para una conferencia sobre los Indios Pueblo en la *Freie photographische Vereinigung zu Berlin* del 16 de marzo de 1897, Warburg se muestra claro en este sentido: “the link between pagan religious ideas and artistic activity is nowhere better to be seen than with the pueblo Indians, and that one could find in their culture rich material for an inquiry into the origins of a symbolic art”. Tomado de: Ulrich Raulff, «The Seven Skins of the Snake. Oraibi, Freuzlingen and back: Stations on a Journey into Light», en *Photographs at the frontier. Aby Warburg in America 1895-1896*, ed. Benedetta Cestelli Guidi (London: Merrell Holberton Publishers London and The Warburg Institute, 1998), 64–65.

Hemos visto que para nada se trata de una técnica desconocida y que desde el antiguo Egipto (como mínimo) se ha venido utilizando de modo más o menos intermitente cuando la semejanza natural era interesante para las percepciones estéticas de la época. Pero la huella va más allá de las creaciones de los pintores o escultores -las cuales se mueven en el ámbito de la semejanza- ya que podríamos decir que la huella del rostro se basa directamente en la existencia, configurando lo que Deleuze llamó la imagen fantasmática o simulacro. Hemos encontrado unos interesantes ejemplos para apoyar estas reflexiones en las *imagines maiorum* y en las efigies sustitutivas, mediante las cuales hemos podido comprobar, entre otras cosas, que puede aplicarse perfectamente unas teorías del siglo XX (Deleuze, Stoichita, Blanchot, etc.,) al estudio de obras y prácticas de siglos pasados, consiguiendo con ello unos resultados verdaderamente valiosos.

El punto final ha discurrido a caballo entre las observaciones al respecto del empleo de la huella del rostro en la retratística y las referencias y reflexiones que todo ello ha suscitado en la historiografía artística. A la sombra de la semejanza mitificada, discurso inteligentemente construido por Vasari, se esconde una semejanza (por contacto) olvidada bajo el peso de una tradición que sólo aprecia las obras surgidas de la mano de artistas que crean bajo las normas del *buon disegno*. La falta de interés por estas obras en los estudios de historia del arte nos lleva a pensar cuáles son los objetos de los que debe ocuparse nuestra disciplina y, sobre todo, cuál es el modo en que han de estudiarse aquellas obras que escapan a una clasificación “canónica”. Esta situación ha provocado el olvido de muchos objetos de menor valor estético -que por el contrario preservan una riqueza enorme desde otros muchos puntos de vista-, consiguiendo que terminen en el mejor de los casos en algún museo de arqueología o antropología, habitualmente más sensibles a este tipo de obras. Este trabajo ha buscado, en la medida de sus posibilidades, poner en valor no sólo estas obras, sino también todo lo que las rodea como las técnicas empleadas, el uso que de ellas se ha hecho a lo largo de los siglos, etc., confiando que en algún momento pueda calar la necesidad de atender estas cuestiones sin objeciones a la necesaria hibridación con otras disciplinas.

Terminamos nuestro trabajo recogiendo un ejemplo que nos muestra cómo la historia es caprichosa dejándonos, para quien quiera atenderlas, paradojas que cuestionan y combaten esta posición generalizada a la que hacíamos referencia. El caso de la máscara de *L'Inconnue de la Seine* es una buena muestra de ello. En la década de los ochenta del siglo XIX, 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. El encargado de preparar el cuerpo para su enterramiento quedó profundamente cautivado por la

extraña belleza de aquel rostro que por algún motivo dibujaba una leve sonrisa. Antes de que la imparable putrefacción comenzara a desfigurarla, el empleado de la morgue realizó un molde en yeso del rostro para captar de la forma más exacta posible su estampa²⁸⁸. Pronto la historia se hizo muy famosa y todos los artistas e intelectuales del París de principios del siglo XX querían tener una copia de la máscara mortuoria. Camus, Rilke, Nabokov, Pauli, Aragon, Man Ray, Blanchot y otros muchos se vieron intensamente influenciados en sus obras por la máscara de la *inconnue*²⁸⁹. La paradoja es obvia: aquellas obras que los historiadores del arte han desatendido, sin embargo han resultado ser fuente principal de inspiración para multitud de artistas y pensadores.



Ilustración 20: Máscara mortuoria de la L'Inconnue de la Seine, finales del siglo XIX.

288 Es imposible saber cuánto de leyenda hay en esta historia y cuánto de verdad. Quizá fuera la máscara de una niña en vida, posibilidad que ha sido muchas veces sugerida, pero lo cierto es que la verdad de la historia es precisamente lo que menos importa.

289 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*).

5- Bibliografía citada:

- Adorno, Theodor W. *Sobre Walter Benjamin: Recensiones, Artículos, Cartas*. Editado por Rolf Tiedemann. Madrid: Cátedra, 1995.
- Agamben, Giorgio. *Signatura rerum. Sobre el método*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Alberti, Leon Battista. *De la pintura*. Mathema. México: UNAM, 1996 [1436].
- Aurenche, Olivier, y Stefan Karol Kozłowski. *El origen del neolítico en el Próximo Oriente: el paraíso perdido*. Barcelona: Ariel, 2003.
- Bianchi Bandinelli, Ranuccio. *El Arte de la Antigüedad Clásica: Etruria-Roma*. Madrid: Ediciones AKAL, 2000 [Torino, 1986].
- Bamunoba, Y. K., y B. Adoukonou. *La Muerte en la vida africana*. Barcelona: Serbal/Unesco, 1984 [París, 1979].
- Barley, Nigel. *Bailando sobre la tumba: encuentros con la muerte*. Barcelona: Anagrama, 2000 [Londres, 1995].
- Barroso Ramos, Moisés. «Bergson y la filosofía de lo virtual». *Studium: Revista de humanidades*, n.º 10 (2004): 7–20.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Editorial Paidós, 2009 [París, 1980].
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 2008 [París, 1978].
- Bazin, André. *What is cinema?* London: University of California Press, 1967.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007 [Paderborn, 2002].
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990 [Berlín, 1928].
- . «Hacia la imagen de Proust». En *Obras*, editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, 1:317–330. 2. Madrid: Abada, 2007.
- . «La obra de arte en la época de su reproducción técnica». En *Discursos interrumpidos I*, de Jesús Aguirre, 17–60. Madrid: Taurus, 1973 [1936].
- . *Obras*. Editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Vol. 1. 2. Madrid: Abada, 2006.
- . «Pequeña historia de la fotografía». En *Discursos interrumpidos I*, de Jesús Aguirre, 63–83. Madrid: Taurus, 1973 [1931].
- . «Sobre algunos temas en Baudelaire». En *Iluminaciones II: Baudelaire; un poeta en el esplendor del capitalismo*, de Jesús Aguirre, 123–171. Madrid: Taurus, 1972.
- Benkard, Ernst, y Georg Kolbe. *Das ewige Antlitz : eine Sammlung von Totenmasken*. Frankfurt & Berlin: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1926.

- Benkard, Ernst. *Undying faces. A collection of death masks with a note of Georg Kolbe*. Traducido por Margaret M. Green. London: Published by Leonard and Virginia Woolf at the Hogarth Press, 1929.
- Bergson, Henri. *Materia y memoria: ensayo sobre la relación de cuerpo con el espíritu*. Traducido por Martín Navarro. Madrid: Librería de V. Suárez y Librería de Fernando Fe, 1900 [París, 1896].
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Editorial Paidós, 1992 [París, 1955].
- . «Le Rire des dieux». *La Nouvelle revue française* (julio 1965).
- Bloch, Raymond. *Arte Etrusco*. Arte y civilización. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- Blondel, Spire. «Les modeleurs en cire». *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité* 25 (1882).
- Brea, José Luis. *Cultura_Ram. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Cibercultura. Barcelona: Gedisa, 2007.
- . *Las Tres Eras de la Imagen*. Ediciones AKAL, 2010.
- Le Breton, G. «Histoire de la sculpture en cire». *L'Ami des monuments et des arts* 7 (1893): 150–163.
- Breuil, H. «La décoration pariétale préhistorique de la grotte de Gargas». *Bulletin de la Société d'Histoire Naturelle de Toulouse* 93 (1958): 391–409.
- Cabrera Valdés, V., y J.M. Ceballos del Moral. «La cueva del Castillo». En *EL significado del arte paleolítico*, editado por José Antonio Lasheras Corruchaga y Joaquín González Echegaray. Madrid: Ministerio de Cultura, Museos Estatales, Museo Altamira, 2005.
- Calabrese, Omar. *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997 [Milán, 1987].
- Camón Aznar, José. «Altamira y su mensaje estético: en torno a una teoría del arte prehistórico». En *Altamira: Cumbre del arte prehistórico*. Madrid: Instituto Español de Antropología Aplicada, 1968.
- Campbell, Joseph. *Las máscaras de Dios*. Vol. 1. Madrid: Alianza, 1991 [Nueva York, 1965].
- Casals, Josep. *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Cennini, Cennino. *El libro del arte*. Madrid: Ediciones AKAL, 1988 [Veneto, finales del XIV].
- Checa, Fernando. «La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924-1929), por Fernando Checa». En *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, 135–155. *Arte y Estética* 77. Madrid: Akal, 2010.
- Cicerón. *El orador*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- 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*. Paris: 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*. New York: E. P. Dutton and Co., 1912.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002 [París, 1968].
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1997 [París, 1980].
- . *Rizoma*. Valencia: Pre-textos, 1977.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Editorial Paidós, 2001 [París, 1985].
- . *Lógica del sentido*. Barcelona: Editorial Paidós, 2005 [París, 1969].
- . *Nietzsche y la filosofía*. 6.^a ed. Barcelona: Anagrama, 2000 [París, 1962].
- Deleuze, Gilles, y Claire Parnet. *Dialogues*. 2.^a ed. Champs Essais. Flammarion, 2008.
- 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 anacronismos de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008 [París, 2000].
- . *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac, 2010 [París, 1990].
- . «De ressemblance en ressemblance». En *Maurice Blanchot, récits critiques*, 143–167. Tours: Farrago, 2003.
- . *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. París: Flammarion, 1990.
- . *La Imagen Mariposa*. Traducido por Juan José Lahuerta. Barcelona: Mudito & Co, 2007.
- . *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009 [París, 2002].
- . *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Éditions de Minuit, 2008.
- . *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducido por Horacio Pons. 1.^a (2.^a reimpr.). Buenos Aires: Manantial, 2010 [París, 1992].
- . «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.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura

- Economica, 2006 [París, 1960].
- Duras, Marguerite. *El navío Night - Aurelia Steiner*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2007.
- Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos: ensayos sobre el simbolismo mágico - religioso*. Madrid: Taurus, 1989 [París, 1952].
- Elkins, James. «Un seminario sobre la teoría de la imagen». *Estudios Visuales* 7 (2010): 132–173.
- Flower, Harriet I. *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*. New 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.
- Forster, Ricardo. «La escritura y la huella». *Sileno: Variaciones sobre arte y pensamiento* 5 (diciembre 1998): 20–25.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost. 2ª ed. Madrid: Siglo XXI, 2010 [París, 1966].
- . *Nietzsche, la genealogía, la historia*. 6.ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2008 [París, 1971].
- Freedberg, David. «Pathos at Oraibi: What Warburg did not see». *Texto original del autor para una publicación sobre Warburg en italiano editada por Claudia Cieri Via and Pietro Montani (2004)*, s. f. <http://www.columbia.edu/cu/arthistory/faculty/Freedberg/Pathos-at-Oraibi.pdf>.
- . «Warburg's Mask: A Study in Idolatry». En *Anthropologies of Art*, editado por Mariet Westerman. Williamstown: Clark Institute Press, 2005.
- García Gual, Carlos. «Rostros para la eternidad». En *El retrato*, 21–34. Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2004.
- García Varas, Ana. *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- 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 [Baltimore, 1972].
- González Echevarría, Aurora. *Etnografía y comparación: la investigación intercultural en antropología*. Barcelona: Publicacions d'Antropologia Cultural, Univ. Autònoma de Barcelona, 1990.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de la Mitología Griega y Romana/ Dictionary of The Greek and Roman Mythology*. Editorial Paidós, 2008.
- 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.
- Harris, Marvin. *El Desarrollo de la Teoría Antropológica: Una historia de las teorías de la Cultura*. Madrid: Siglo XXI Ediciones, 1985 [Londres, 1968].

- Heidegger, Martin. *Kant y el problema de la metafísica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993 [Frankfurt, 1929].
- Herodiano. *Herodian of Antioch's History of the Roman Empire*. Traducido por Edward C. Echols. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1961.
- Hutton, Laurence. *Portraits in plaster, from the collection of Laurence Hutton*. New York: Harper & Brothers, 1894.
- Kantorowicz, Ernst Hartwig. *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*. Madrid: Alianza, 1985 [Princeton, 1957].
- Kaplan, Louis. «Photograph/Death Mask: Jean-Luc Nancy's Recasting of the Photographic Image». *Journal of Visual Culture* 9, n.º 1 (abril 1, 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): 506–507.
- 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.
- Leroi-Gourhan, André. *L'art pariétal: langage de la préhistoire*. Grenoble: Editions Jérôme Millon, 1992.
- Leturia, Pedro de. «La mascarilla de San Ignacio». En *Estudios Ignacianos*. Estudios Biográficos 1. Roma: Institutum Historicum, 1957.
- López, Diego. *Comento sobre los nueve Libros de los Exemplos de Valerio Maximo*. Sevilla: Por Francisco de Lyra, 1632.
- MacLagan, Eric. «The Use of Death-Masks by Florentine Sculptors». *The Burlington Magazine* 43, n.º 249 (diciembre 1923): 302–304.
- Maillard, Chantal. *Contra el Arte y otras Imposturas*. Valencia: Pre-textos, 2008.
- Marcadé, Bernard. *Marcel Duchamp*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008.
- Marin, Louis. *La critique du discours. Sur la «Logique de Port-Royal» et les «penses» de Pascal*. Paris: Les Editions du Minuit, 1975.
- . *Le portrait du roi*. Les Editions de Minuit, 1981.
- . «Poder, representación, imagen». *Prismas, Revista de historia intelectual*, n.º 13 (2009): 135–153.
- Michell Rubio, Jorge. «VISIBLE, INVISIBLE, INDICIAL, VISUAL (Notas sobre Georges Didi-Huberman)». *Centro de Estudios Visuales de Chile* (abril 2009).
<http://www.centroestudiosvisuales.cl>.

- Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2003 [London, 1999].
- Mitchell, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1987.
- . *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Mommsen, Theodor. *Römisches Strafrecht*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1955.
- Montemayor de Cuenca, Juan Francisco. *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.
- Monterde, José Enrique. «La imagen artística en el fin de siglo». *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Art* 22 (1996): 117–142.
- Mosès, Stéphane. *El Ángel de la Historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Madrid: [Valencia]: Cátedra; Universitat de València, 1997 [París, 1992].
- Moxey, Keith P. F. *Teoría, práctica y persuasión: Estudios sobre historia del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2004.
- Nancy, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.
- . «La imagen: Mímesis & Méthexis». *Escritura e imagen*, n.º 2 (2006): 7–22.
- . *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006.
- . *The ground of the image*. New York: Fordham Univ Press, 2005.
- Nietzsche, Friedrich. *Fragmentos póstumos(1869-1874)*. Madrid: Tecnos, 2007.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Traducido por Ana Pérez Vega. Sevilla: Los Clásicos de Orbis Dictus, 2005.
- Panofsky, Erwin, y Horst Woldemar. *Tomb sculpture: four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*. New 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.
- Panzanelli, Roberta, ed. *Ephemeral bodies: wax sculpture and the human figure*. Los Angeles: Getty Publications, 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.
- Parcerisas, Pilar. *Duchamp en España: las claves ocultas de sus estancias en Cadaqués*. Barcelona: Siruela, 2009.

- Peirce, Charles, S. *El icono, el índice y el símbolo (Edición online del Grupo de estudios peirceanos de la Universidad de Navarra a partir de CP 2.274-308)*. Traducido por Sara Barrena, 2005. <http://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>.
- Perret, Catherine. *Walter Benjamin sans destin*. Bruselas: La Lettre volée, 2007.
- Pitt Rivers, Augustus Henry Lane-Fox. *The evolution of culture, and other essays*. Editado por J.L. Myres. Oxford: Clarendon Press, 1906.
- Plauto, Tito Maccio. *Comedia de la olla. Anfitrión*. Editado por Jaime Velázquez. Clásicos Universales. Barcelona: Vicens Vives, 1994.
- Pohl, Frederick J. «The Death-Mask». *Shakespeare Quarterly* 12, n.º 2 (primavera 1961): 115–125.
- Polibio. *Historias*. Traducido por Manuel Balasch Recort. Vol. II. Biblioteca Gredos 63. Madrid: Gredos, 2007.
- Pope-Hennessy, John. *El retrato en el Renacimiento*. Madrid: Ediciones AKAL, 1985 [Nueva York, 1966].
- Le Quellec, Jean-Loïc. *Symbolisme et art rupestre au Sahara*. Paris: L'Harmattan, 1993.
- Rappaport, Roy A. *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Madrid: Cambridge University Press, 2001.
- Raulff, Ulrich. «The Seven Skins of the Snake. Oraibi, Freuzlingen and back: Stations on a Journey into Light». En *Photographs at the frontier. Aby Warburg in America 1895-1896*, editado por Benedetta Cestelli Guidi, 64–74. London: Merrel Holberton Publishers London and The Warburg Institute, 1998.
- R. de la Flor, Fernando. *De Cristo. Dos fantasías iconológicas. Estéticas*. Madrid: Abada Editores, 2011.
- . *Giro visual: primacía de la imagen y de la lecto-escritura en la cultura postmoderna*. Colección La Bolgia 2. Salamanca: Delirio, 2009.
- . *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Biblioteca Nueva, 1999.
- . *Teatro de la memoria: siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1996.
- 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.
- 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).

- 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.
- Salabert, Pere. *Inimágenes: representación y estilo*. Santiago de Cali: Editorial Universidad del Valle, 1997.
- Salustio. *Guerra De Jugurta*. Traducido por Bartolomé Segura Ramos. Biblioteca básica Gredos. Madrid: Gredos, 2011.
- Sánchez Valdés de la Plata, Juan. *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.
- 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* 0, n.º 0 (octubre 25, 2011). <http://ojs.uv.es/index.php/IMAGO/article/view/1154>.
- Scarpellini, Donatella. *Stele romane con imagines clipeatae in Italia*. Roma: L'ERMA di BRETSCHNEIDER, 1987.
- Schlosser, Julius von. «History of Portraiture in Wax». En *Ephemeral Bodies. Wx Sculpture and the human figure*, de Roberta Panzanelli, 171–303. Los Angeles: Getty Publications, 2008 [1911].
- Schobinger, Juan, y Carlos J. Gradín. *Arte Rupestre de la Argentina: Cazadores de la Patagonia y Agricultores Andinos*. Las huellas del hombre. Madrid: Ediciones Encuentro, 1985.
- 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 [París, 1954].
- Schuyler, Jane. «Death Masks in Quattrocento Flerence». *Source. Notes in the History of Art* 5, n.º 4 (1986): 1–6.
- Silva Olarte, Renán. «Del anacronismo en historia y en ciencias sociales». *Historia crítica, Edición Especial*, n.º 1 (2009): 278–299.
- Stoichita, Víctor I. *Simulacros: el efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Barcelona: Siruela, 2006 [Chicago, 2006].
- 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 (julio 1, 1923): 286–301.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis,*

- experiencia estética*. 7.^a ed. Madrid: Tecnos/Alianza, 2002 [1976].
- Tylor, Edward Burnett. *Cultura primitiva*. Traducido por Marcial Suárez. 2 vols. Madrid: Ayuso, 1977 [Londres, 1871].
- . *Researches into the early history of mankind and the development of civilization*. London: J. Murray, 1865.
- Vasari, Giorgio. *Vida de los más ilustres pintores, escultores y arquitectos*. Editado por Julio E. Payró. México: Conaculta y Oceano, 2000.
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Editado por Fernando Checa. Traducido por Joaquín Chamorro Mielke. *Arte y Estética* 77. Madrid: Akal, 2010.
- . «El arte del retrato y la burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità. Los retratos de Lorenzo de Medici y su familia». En *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.
- Willett, Frank. *Arte Africano*. Barcelona: Destino, 2000.
- Woldering, Irmgard. *The arts of Egypt*. London: Thames and Hudson, 1967.
- Anja Zeidler. *Influence and authenticity of l'Inconnue de la Seine*. Texto en línea, véase: <http://www.williamgaddis.org/recognitions/inconnue/index.shtml>
- Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra/Universidad del País Vasco, 1989.

