

Objetos para una cultura visual de la muerte. Hacia una teoría de las máscaras mortuorias españolas

Gorka López de Munain¹

Recibido: 14 de octubre de 2020 / Aceptado: 5 de diciembre de 2020 / Publicado: 15 de febrero de 2021.

Resumen. Las máscaras mortuorias han ocupado tradicionalmente un lugar de escasa importancia dentro de la historiografía histórico-artística. Esta investigación se propone demostrar su destacado papel para el conocimiento de la cultura visual del momento en el que fueron creadas, así como su impacto en épocas posteriores. Las “mascarillas” vaciadas en España, poco investigadas hasta la fecha, pueden ser bien rastreadas a partir de la prensa del momento, donde encontramos abundante información sobre sus diversos usos. Pero el objetivo de la investigación no será tanto una historia de las máscaras mortuorias en España, cuanto un análisis de éstas en relación con la teoría de la imagen. Así, veremos sus vínculos con otras prácticas afines como la fotografía o el dibujo, obtenidos en el lecho fúnebre, pero con especial importancia en su puesta en conexión con las esculturas memoriales que fueron creadas a partir de la mascarilla del difunto. Por último, analizaremos brevemente todas estas obras con relación a la posfotografía, asumiendo así la naturaleza anacrónica de estas imágenes, para comprobar cómo estos vínculos de las mascarillas con otras manifestaciones visuales siguen operando a día de hoy.

Palabras clave: máscara mortuoria, *post mortem*, mascarilla, cultura visual de la muerte, fotografía, retrato.

[en] Objects for a Visual culture of Death. Death Masks in 19th Century Spain

Abstract. Death masks have traditionally occupied a space of little importance within historical-artistic historiography. This research aims to demonstrate their important role in the knowledge of the visual culture of the time in which they were created, as well as their impact on later periods. The “mascarillas” created in Spain, which have been little researched to date, can be well traced from the Spanish press, where we can find a lot of information about their various uses. But the aim of the research will not be to create a history of death masks in Spain, but to develop an analysis of them in relation to the theory of images. Thus, we will see their links with other related practices such as photography or drawing, obtained in the funerary bed, but with special importance in their connection with the memorial sculptures that were created from the mask of the deceased. Finally, we will briefly analyze all these works in relation to post-photography, thus assuming the anachronistic nature of these images, to see how these links of the death masks with other visual manifestations continue to operate in the present.

Keywords: Death Mask, *Post Mortem*, Mask, Visual Culture of Death, Photography, Portrait.

Sumario. 1. Introducción. Un olvido melancólico. 2. Los vaciados faciales *post mortem* anteriores y las máscaras mortuorias. 3. Las “mascarillas” en la prensa española. 4. Conclusiones. 5. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: López de Munain, Gorka. “Objetos para una cultura visual de la muerte. Hacia una teoría de las máscaras mortuorias”. En *Tristeza eterna: representaciones de la muerte en la cultura visual desde la Antigüedad a la actualidad*, editado por Luis Vives-Ferrándiz Sánchez. Monográfico temático, *Eikón Imago* 10 (2021): 161-176.

*El vivir despreciando, determina
su nombre eternizar en su ruina.*
Juana Inés de la Cruz

¹ Álava Medieval - Erdi Aroko Araba / UNED Vitoria-Gasteiz
Correo electrónico: gorka@ceiss.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4350-0940>

1. Introducción. Un olvido melancólico

Hay objetos que, por insospechado que pueda parecer, definen con precisión las aristas y los perfiles de toda una época. Las historiografías tradicionales tienden a fijarse en las grandes obras de cada período histórico-artístico, creyendo que son éstas las que nos ofrecen la mejor estampa de su rica cultura visual; sin embargo, son habitualmente las obras que se mueven en los márgenes, a las que no se les ha prestado mayor atención, las que permiten ajustar el foco y apreciar su fabulosa heterogeneidad. De la misma manera que no es posible comprender la verdadera dimensión político-ritual de la retratística romana sin ponerla en conexión con las *imagines maiorum*, tampoco podemos ahondar en las imagerías de los siglos posteriores sin atender al papel que en cada caso jugaron las máscaras mortuorias. A pesar de ello, cuando se estudia la retratística desde el ámbito de la Historia del Arte, rara vez se hace referencia a la importancia que en su desarrollo tuvieron estas “mascarillas” y, por el contrario, cuando se han analizado desde otras disciplinas como la Filosofía, emergen como recurso crucial de inexcusable valor epistemológico. ¿Cómo restañar esta fisura? ¿Cómo recuperar la memoria de unas imágenes olvidadas? ¿Cuáles son las causas de este olvido? ¿Es un olvido generalizado o incide de manera diversa en función del territorio? Y, si así fuera, ¿de qué son síntoma las máscaras mortuorias?

En los cada vez más frecuentes estudios dedicados a las máscaras mortuorias, podemos encontrar numerosos ejemplos europeos o norteamericanos, abundando la mayor parte de las veces en un *corpus* conocido y relativamente estable². En estos textos aparecen los rostros cadavéricos de Shakespeare, Beethoven, Kant, Newton, Lincoln y un largo etcétera de celebridades de lo más variado, quedando siempre un hueco que nadie parece querer abordar: el caso español. ¿Por qué no se ha prestado atención a las máscaras mortuorias creadas en España? Como tendremos ocasión de comprobar, éstas existieron y su creación fue una práctica extendida y ampliamente conocida; por tanto, ¿qué distingue la producción de mascarillas españolas de las realizadas en otros territorios? Al igual que ocurre con todo interrogante que parte de un planteamiento tan amplio, las explicaciones son múltiples y, mientras que unas pueden ser excluyentes, hay otras que podrían complementarse. Es un problema que podría enfocarse, entre otras, desde una vertiente

técnica —ahondando, por ejemplo, en los *formatori* que llegaron a España para trabajar en los moldeados de obras artísticas y cuerpos humanos³— o desde una óptica más afín a lo artístico —estudiando aquellas obras que han sido ejecutadas a partir del vaciado facial de un difunto—; pero difícilmente hallaríamos a través de estos acercamientos el motivo por el que se ha ocultado —o, acaso, olvidado— la utilización y elaboración de estas piezas durante siglos.

Las máscaras mortuorias son, en esencia, el positivo obtenido de un molde que ha sido creado en contacto directo con el rostro de un difunto; son, por ello, imágenes de memoria, huellas solidificadas de un organismo evanescente, sometido a las leyes imparables de la putrefacción. La máscara mortuoria, como una suerte de reliquia, se convierte en *traza*⁴ de una vida de la que ya no queda más que el recuerdo. Es entonces cuando entra en juego una variable crucial: su conservación. El culto al genio que tan de moda se puso a partir del siglo XVIII⁵, con especial incidencia en países centro-europeos, pero también en Estados Unidos, motivó la creación de grandes colecciones de máscaras mortuorias, tanto privadas⁶ como públicas⁷, con el propósito de garantizar la “voluntad de eternidad” que caracteriza al

³ Los “formadores” o *formatori* (o, también, vaciadores) eran en buena medida artistas procedentes de Italia con una amplia formación en las técnicas de vaciados que desempeñaron su labor en el Taller de Vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Para más información: Gorka López de Munain, *Máscaras mortuorias. Historia del rostro ante la muerte* (Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2018), 247; Alejandro Marcos Pous, “Copias y reproducciones de piezas arqueológicas: resumen histórico y función en los museos”, en *Actas de los XIII Cursos Monográficos sobre el patrimonio histórico (Reinosa, julio-agosto 2002)*, ed. José Manuel Iglesias Gil (Reinosa: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2003), 17-30.

⁴ Peter Geimer, “Image as Trace: Speculations about an Undead Paradigm”, *Differences* 18, no. 1 (2007): 7-28, <https://doi.org/10.1215/10407391-2006-021>.

⁵ Esperanza Guillén, *Retratos del genio: el culto a la personalidad artística en el siglo XIX* (Madrid: Cátedra, 2007).

⁶ Es particularmente interesante, por las dimensiones y riqueza de su colección, el caso del coleccionista Laurence Hutton. Véase: Laurence Hutton, *Portraits in plaster, from the collection of Laurence Hutton* (New York: Harper & Brothers, 1894).

⁷ El Wien Museum (Museo de Viena, anteriormente conocido como el Historisches Museum der Stadt Wien) posee una destacada colección de máscaras mortuorias creada a partir de una iniciativa nacida en el siglo XIX que buscaba documentar la historia de Viena a partir de los retratos de sus más destacados protagonistas. Actualmente este museo cuenta con unas doscientas ochenta piezas. Otra notable colección es la del Schiller-Nationalmuseum de Marbach am Neckar, fundado en 1903 y unido en 1955 al Deutschen Literatur Archiv de la misma ciudad alemana, que cuenta con doscientas cuarenta máscaras mortuorias (véase: Emmanuelle Herán, “Le dernier portrait ou la belle mort”, en *Le Dernier Portrait*, ed. Emmanuelle Herán (París: RMN, 2002), 25-94). Para más información sobre la exposición *Archiv der Gesichter* que mostró al público parte de esta colección, puede consultarse: Michael Davidis y Ingeborg Dessoiff-Hahn, *Archiv der Gesichter: Toten- und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum: eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs und der Stiftung Museum Schloss Moyland in Verbindung mit dem Museum für Sepulkralkultur in Kassel* (Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1999). La reciente publicación de Ole Marius Hylland repasa algunas de las colecciones más conocidas y aporta novedades sobre la relación de estas piezas con los museos: Ole Marius Hylland, “Faces of Death: Death Masks in the Museum”, en *Museums as Cultures of Copies. The Crafting of Artefacts and Authenticity*, eds. Brita Brenna, Hans Dam Christensen y Olav Hamran (Londres: Routledge, 2018), 172-186, <https://doi.org/10.4324/9781351106498-16>.

² La base de la que parten muchos de los que se han aproximado a las máscaras mortuorias, tanto desde su vertiente histórica como teórica, ha sido: Ernst Benckard, *Das Ewige Antlitz: eine Sammlung von Totenmasken* (Frankfurt-Berlin: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1926). Su temprana traducción al inglés aumentó el impacto de su influencia: Ernst Benckard, *Undying Faces. A Collection of Death Masks with a Note of Georg Kolbe*, trad. Margaret M. Green (Londres: Leonard and Virginia Woolf at the Hogarth Press, 1929). Sin embargo, no tuvo una traducción al castellano hasta el año 2013: Ernst Benckard, *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*, ed. Gorka López de Munain (Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013). No obstante, es preciso recordar que el libro se conoció en España y pocos años después de la publicación original aparecieron algunas referencias, reproduciendo incluso algunas de las imágenes: Pelayo Vizuete, “La expresión de la muerte”, *La Esfera*, 21 de diciembre de 1929, 19. En este mismo período apareció otra obra, heredera de la de Benckard, pero menos ambiciosa e influyente: Egon Friedell, *Das Letzte Gesicht*, ed. Emil Schaeffer (Zúrich: Orell Füssli, 1929).

genio⁸. Además, este interés por preservar la memoria visual de estos sujetos no decayó con el paso del tiempo, pues hace escasos años se organizó una importante exposición titulada *Archiv der Gesichter*, que recorrió las ciudades de Moyland y Marbach hasta parar en el Museum für Sepulkralkultur de Kassel, en la que se puso de manifiesto el papel central que tienen las máscaras mortuorias a la hora de exaltar el recuerdo de los protagonistas de un pasado que busca ser glorificado⁹. Pero también se han organizado exposiciones y muestras de estas piezas con propósitos muy diversos, e incluso contrapuestos, como la celebrada en 1988 en el festival *Fringe* de Edimburgo promovida por el departamento de anatomía de la universidad de esta misma ciudad bajo el sugerente título de “Death masks and life masks of the famous and infamous”¹⁰. Por ello, las máscaras mortuorias se deben considerar como obras transdisciplinares o, parafraseando a Roland Barthes, como objetos que no pertenecen a nadie¹¹.

Sin embargo, esa “cultura de la conmemoración”¹² que se observa en otros países, tanto en su pasado como en el presente¹³, no es apenas rastreable en Es-

paña, donde las máscaras mortuorias yacen en los almacenes de multitud de museos sin que despierten el más mínimo interés. No es que no se realizaran desde al menos el siglo XV, con una fuerte incidencia en el XIX y en la primera mitad del XX, sino que su vertiente conmemorativa ha quedado tan mitigada que hoy apenas pueden percibirse sus ecos. Quizá el ánimo hispano, temeroso por avivar los fantasmas de su complejo pasado, se ha aferrado con fuerza a la advertencia que lanzara Ramón del Valle-Inclán en su *Lámpara maravillosa* a propósito de la mascarilla del cardenal Tavera: “¡Cuántas veces en el rictus de la muerte se desvela todo el secreto de una vida!”¹⁴. No deja de ser revelador que una de las pocas piezas que puede verse expuesta en un museo español sea la del dictador Francisco Franco, colgada junto al vaciado de sus manos en el museo toledano del ejército. Las obras, pasadas a bronce por el escultor Santiago de Santiago Hernández a partir de los moldes que él mismo obtuvo en el hospital, se acompañan de una pegatina que identifica a los “Héroes de España”¹⁵. Esta difícil y tensa relación que España ha tenido siempre al evocar su pasado, incluso el más cercano, es probablemente una de las principales causas de este olvido melancólico que se cierne sobre las mascarillas hispanas.

Las *imagines maiorum* o imágenes de los antecesores que tanta importancia tuvieron en el mundo romano han fascinado a cuantos, siglos después, buscaron exaltar la memoria de sus ancestros. Las hazañas y las virtudes de aquellos que habían abandonado esta vida tuvieron una importancia crucial “en la educación y ética de los grupos sociales predominantes y dirigentes en la sociedad romana”¹⁶. Los discursos de los oradores y las imágenes de los difuntos, a las que se referían en la *laudatio* empleando la categoría gramatical de la segunda persona, como si realmente estuvieran vivas, han dejado una huella tan profunda en la retratística y en las imágenes memoriales que se han realizado desde entonces que, aún hoy, no ha sido suficientemente enfatizada. Sin embargo, este impacto ha encontrado ecos muy diversos a lo largo de la historia, pues cuando se pierde el poder hegemónico del que antaño se gozó, la memoria del presente se convierte en taciturna mirada de un pasado que ya no es sino ruina. No es fácil identificar los motivos profundos que han podido estar operando para fraguar este muro que se levanta sobre la *imago* del pasado, pero la situación de permanente crisis que arrastrará España en los siglos en los que se empezaron a crear con mayor insistencia las máscaras mortuorias (a partir del XVIII),

⁸ Josep Casals, *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte* (Barcelona: Anagrama, 2003), 64.

⁹ Davidis y Dessoiff-Hahn, *Archiv der Gesichter*. Sobre el coleccionismo en Alemania: Isabel Richter, “Totenmasken im 19. Jahrhundert: Rationalisierungen des Gefühls zwischen Trauerkultur, Wissenschaft und Sammelleidenschaft”, en *Rationalisierungen des Gefühls*, eds. Uffa Jensen y Daniel Morat (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2008), 61-77, https://doi.org/10.30965/9783846746790_005.

¹⁰ Scotland's Cultural Heritage, *Death masks and life masks of the famous and infamous: from the collection in the University of Edinburgh Department of Anatomy* (Edinburgh: Scotland's Cultural Heritage, 1988).

¹¹ “Para conseguir la interdisciplinaria no basta con tomar un ‘asunto’ (un tema) y convocar en torno de él a dos o tres ciencias. La interdisciplinaria consiste en crear un objeto nuevo, que no pertenezca a nadie”. Roland Barthes, *El susurro del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 1994), 107. Sobre el objeto de estudio que emana de una nueva perspectiva afín a los estudios de la cultura visual, y en línea con lo apuntado décadas antes por Barthes, puede consultarse: Mieke Bal, “Visual Essentialism and the Object of Visual Culture”, *Journal of Visual Culture* 2, no. 1 (2003): 5-32, <https://doi.org/10.1177/147041290300200101>.

¹² Emmanuel Alloa, “Bare Exteriority. Philosophy of the Image and the Image of Philosophy in Martin Heidegger and Maurice Blanchot”, *Colloquy* 10 (2005): 70.

¹³ Una buena muestra del interés creciente que despiertan las máscaras mortuorias se puede apreciar en las exposiciones, de las que ya hemos expuesto algunos casos de especial relevancia. Merece la pena también recordar, desde una perspectiva más teórica, la aportación de Georges Didi-Huberman con la exposición comisariada en 1997 bajo el título *L’empreinte*, pues será uno de los impulsores del interés creciente por el vaciado del natural: Georges Didi-Huberman, *L’empreinte* (París: Centre Georges Pompidou, 1997); Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte* (París: Éditions de Minuit, 2008). Con el pretexto de abordar intensamente esta temática desde un punto de vista más histórico, Edouard Papet comisarió en el Musée d’Orsay de París una exposición titulada *A fleur de peau. Le moulage sur nature au XIXe siècle* que duró desde el 30 de octubre de 2001 hasta el 27 de enero de 2002. El extenso catálogo dedicado a la exposición, en el que participan diversos autores de prestigio en el campo de la Historia del Arte, se convierte en una referencia fundamental para estudiar el desarrollo de las máscaras mortuorias en el XIX francés: Musée d’Orsay, *À Fleur de Peau: Le Moulage Sur Nature Au XIXe Siècle: Paris, Musée d’Orsay, 29 Octobre 2001-27 Janvier 2002* (París: Réunion des musées nationaux, 2001). Papet también comisarió otra exposición en el mismo museo parisino del 21 de octubre de 2008 al 1 de febrero de 2009 con el título *Masques. De Carpeaux à Picasso* en la que también tuvieron cierto protagonismo las máscaras mortuorias, aunque mucho menor en comparación con la anterior:

Edouard Papet, *Masques, de Carpeaux à Picasso* (París: Hazan-Musée d’Orsay, 2008). Entre el 5 de marzo y el 26 de mayo del 2002 se desarrolló la muestra *Le dernier portrait*, comisariada por Emmanuelle Héran. El catálogo que se publicó con motivo del evento recoge importantes aportaciones sobre los usos que han tenido las máscaras mortuorias a lo largo del tiempo, con especial atención al siglo XIX, del que destacamos la contribución ya citada de Héran, “Le dernier portrait...”.

¹⁴ Ramón del Valle-Inclán, *Opera Omnia* (Madrid: Imp. Artes de la Ilustración, 1922), 1: 191.

¹⁵ La pegatina podía verse en la visita realizada al museo en el año 2017. López de Munain, *Máscaras mortuorias...*, 251-52.

¹⁶ Javier Arce, *Memoria de los antepasados* (Madrid: Electa, 2000), 127.

nos invita a pensar en una más que probable relación de causa-consecuencia¹⁷.

Pero, a pesar de todo ello, como tendremos ocasión de ver, las máscaras mortuorias que se realizaron en España presentan unas características propias que las convierten en un objeto de estudio privilegiado para el análisis de la cultura visual de la muerte. Para conocer cuál era la relación que la sociedad española, especialmente la del siglo XIX¹⁸, tenía con estos objetos, emplearemos como recurso central la prensa y publicaciones periódicas del momento. En las páginas de los diarios de estas centurias aparecen numerosas noticias de máscaras mortuorias o mascarillas –que es como se denominaban en la época tanto al positivo obtenido del molde como al propio procedimiento de vaciado–, pero también podemos leer anuncios de suscripciones populares para obtener por un módico precio el vaciado de un busto creado a partir del molde facial, reportajes extensos sobre importantes ejemplares de celebridades foráneas o incluso instrucciones pormenorizadas sobre cómo se elaboraban estos moldes. En definitiva, la prensa española nos permitirá obtener una panorámica rica del fenómeno, demostrando así su incontestable existencia y la importancia de la que gozó.

Pero el objetivo de este estudio no es tanto mostrar una historia material de estas piezas cuanto su puesta en diálogo con una teoría de la imagen que nos posibilite comprender mejor su verdadera potencialidad epistemológica. Las mascarillas españolas eran muchas veces medios para otro fin, pues el objetivo último solía ser la creación de un busto en materiales nobles, pero en otras ocasiones eran las propias máscaras mortuorias las que se convertían en la pieza autónoma a exhibir; también, éstas convivían de forma estrecha con otras prácticas artísticas como las fotografías y los dibujos previos al embalsamamiento del cadáver. Por todo ello, esta investigación se propone estudiar las máscaras mortuorias españolas atendiendo prioritariamente a su producción, uso y posterior recepción. Esta información recabada, después, será confrontada y puesta en diálogo con las propuestas de una serie de teóricos de la imagen a fin de comprender mejor la naturaleza de estas piezas. Así,

¹⁷ Dado que no es nuestro propósito analizar el devenir histórico y simbólico del pasado español, remitimos a la monumental obra de Fernando Rodríguez de la Flor, *El sol de Flandes. Imaginarios bélicos del Siglo de Oro*, 2 vols. (Salamanca: Editorial Delirio, 2018). Como el autor afirma, su propósito es hacer una “historia simbólica” del Siglo de Oro, desplazando el pulso de su interrogación al pasado desde los hechos, la “historia material”, “hacia las representaciones simbólicas que de los mismos acontecimientos del pasado se hicieron (y, en buena medida, todavía se hacen)”. Los siglos XVIII y XIX encuentra al país sumido en un proceso de perpetua tensión redentora a propósito de las atrocidades descritas en el relato que dibujan los “vencedores del Norte”. Esta ausencia de relato consensuado, sumada a la definitiva pérdida o “vaciamiento simbólico” de su historia, hace que la evocación de las glorias pasadas se convierta en una piedra en el zapato tanto para los autores españoles como para los extranjeros que se interesaron por su historia. Es en este particular contexto en el que las potencias mundiales comienzan a trabajar en las *imágenes* de sus ancestros, dejando al caso español en un punto de indefinición que, a su modo, lo hace especialmente elocuente.

¹⁸ Para nuestro estudio, guiado por una perspectiva teórica, tomaremos como muestra la producción de máscaras mortuorias en la España del siglo XIX, ya que en ella encontramos los orígenes de su producción a gran escala y la mayor parte de las características que perderán a lo largo del siglo XX.

veremos cómo las máscaras mortuorias no fueron un fenómeno aislado y marginal, sino un eslabón necesario de la cadena que conforma la cultura visual de su tiempo¹⁹ –y cuyas ramificaciones se extienden hasta nuestro presente–.

2. Los vaciados faciales *post mortem* anteriores y las máscaras mortuorias

Antes de entrar a fondo con los objetivos fijados, merece la pena dedicar unas breves páginas para caracterizar mejor el objeto al que nos enfrentamos. Como ya denunciara Patrick R. Crowley, en muchos estudios se denomina como “máscaras mortuorias” de manera indistinta (y acrítica) a los moldes (cóncavos) del rostro como a las impresiones (convexas) creadas a partir de ellos²⁰. Además, por la influencia de las técnicas fotográficas, cuyo nacimiento coincidió con el apogeo de las máscaras mortuorias, se asumió de manera directa tanto la terminología como su conceptualización teórica²¹. Esto ha motivado, también, que se haya eludido la importancia de la tridimensionalidad de estas piezas con respecto a la fotografía, así como la cualidad táctil que inevitablemente presentan y que las hace tan poderosas y magnéticas. Didi-Huberman propuso la noción de “semejanza por contacto” para estudiar este tipo de obras creadas a partir de moldes, como si fueran auténticos “hijos carnales” y no simples copias a distancia de un modelo²². Al igual que ocurre con los negativos fotográficos, los moldes no muestran un rostro directamente reconocible debido al efecto conocido como “ilusión de la cara hueca”, que hace que percibamos el vacío cóncavo como un rostro convexo, creando una imagen incómoda y extraña²³ (figs. 1 y 2). Por otro lado, hay que tener en cuenta que la presión que ejerce sobre la piel la masa utilizada para crear el molde difumina la expresión fa-

¹⁹ Cuando hablamos de inscribir nuestra propuesta desde la perspectiva de estudio de la cultura visual de un periodo, lo hacemos partiendo de una línea de trabajo que viene desarrollándose desde hace décadas –que adopta expresiones y fórmulas distintas en cada contexto académico: *Visual Studies*, *Visual Culture Studies*, *Bildwissenschaft*, etc.– y que, entre otras cuestiones, ha propuesto una profunda revisión del “objeto” de estudio. Somos conscientes, no obstante, que la expresión “cultura visual” ha terminado por convertirse en una suerte de convención vaciada de significado (Marquard Smith, *Visual Culture Studies. Interviews with key thinkers* (Londres: Sage Publications, 2008), 3, <http://dx.doi.org/10.4135/9781446213957>), por lo que, en nuestro caso, remitimos a ella con el propósito de enfatizar una perspectiva bien definida. Estos nuevos campos de estudio han permitido a disciplinas como la Historia del Arte incorporar otros objetos de análisis que con anterioridad habían quedado excluidos o marginados y, precisamente, es en este punto en el que este estudio participa de estas corrientes. No nos es posible desarrollar con más profusión esta idea, pero remitimos a la reciente publicación de Sergio Martínez Luna en la que se ponen al día los principales debates suscitados por estas líneas de investigación: Sergio Martínez Luna, *Cultura Visual. La pregunta por la imagen* (Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2019).

²⁰ Patrick R. Crowley, “Roman Death Masks and the Metaphors of the Negative”, *Grey Room* 64 (2016): 67, https://doi.org/10.1162/GREY_a_00197.

²¹ Más adelante profundizaremos en los vínculos entre las máscaras mortuorias y las fotografías.

²² Didi-Huberman, *La ressemblance par contact...*

²³ Crowley, “Roman Death Masks...”, 67.

cial y modifica ciertos rasgos, dando lugar a una efigie del individuo que puede no ser fácilmente reconocible.



Figura 1. W. S. J. Dunbar con el molde facial del almirante George Dewey, Harris & Ewing Collection, Library of Congress, 1917. Fuente: Library of Congress, <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/hec.08164>



Figura 2. Negativo fotográfico sobre soporte plástico. Fuente: Jabi Soto Madrazo.

Por otra parte, es necesario recordar que los vaciados faciales existen, como mínimo, desde el período amarniense del antiguo Egipto²⁴, pero no será hasta el

desarrollo romano de las *imagines maiorum* cuando este uso del moldeado se cruce definitivamente con la muerte. Aunque suele ocurrir con frecuencia, es importante no confundir las *imagines maiorum* con las máscaras mortuorias decimonónicas, pues responden a prácticas, motivaciones y técnicas muy distintas²⁵. De hecho, se ha especulado mucho sobre si, en realidad, estas piezas se obtendrían del rostro del difunto o si, por el contrario, podrían haber sido creadas con anterioridad²⁶. Durante la Edad Media su uso desciende hasta prácticamente desaparecer, pues la retratística de estos siglos no demanda una identificación facial estricta y las prácticas fúnebres tampoco recurren a este tipo de piezas. Por ello, habrá que esperar hasta el siglo XIII para empezar a tener las primeras noticias del uso esporádico de los moldes faciales extraídos de los difuntos²⁷.

Pero a partir del siglo XIV, y con especial fuerza entrado ya el XV, el panorama cambia por completo. Como dice Jenette Kohl, “sin duda alguna, el Renacimiento europeo fue la era de los rostros”²⁸, por lo que las técnicas de vaciados faciales se desarrollaron con profu-

Casts in Antiquity”, en *Plaster Casts, Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, ed. Eckart Marchand y Rune Frederiksen (Berlín, Boston: De Gruyter, 2010), 15 y sig., <https://doi.org/10.1515/9783110216875>.

- ²⁵ Una de las obras que introduce buena parte de los elementos a debate es: Heinrich Drerup, “Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern”, *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, römische Abteilung* 87 (1980): 81-129. Poco después, Flower realizó una destacada contribución que sigue siendo de gran utilidad: Harriet I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture* (Nueva York: Oxford University Press, 2006). Para los usos de las *imagines* en contextos fúnebres, véase: Javier Arce, *Funus Imperatorum: los funerales de los emperadores romanos* (Madrid: Alianza, 1990). Crowley, con una voluntad revisionista, distingue, subrayando la diferencia de ambos fenómenos, los posibles máscaras mortuorias de la Antigüedad de las del siglo XIX, momento en el que empieza a despertar gran interés el hallazgo de algunos ejemplares procedentes del mundo clásico, generando importantes confusiones que se han filtrado con posterioridad en múltiples estudios: Crowley, “Roman Death Masks...”.
²⁶ La costumbre romana de crear las *imagines maiorum*, reservada, en principio, a las clases más altas de la sociedad, se mezcla con una práctica poco conocida de vaciados faciales que se desarrolló en la antigüedad romana y sobre la que han ido surgiendo importantes aportaciones recientemente: Véronique Dasen, “Wax and Plaster Memories. Children in Elite and non-Elite Strategies”, en *Children, Memory, and Family Identity in Roman Culture*, eds. Thomas Späth y Véronique Dasen (Oxford: Oxford University Press, 2010), 109-46, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199582570.003.0006>. Véase la importante contribución para el conocimiento de estas máscaras mortuorias, empleadas en conmemoraciones fúnebres de grupos no pertenecientes a la élite: Kelsey Madden, “‘Breaking the Mould’: Roman Non-Elite Plaster Death Masks: Identifying a New form of Funerary Commemoration and Memory”, *Assemblage* 16 (2017): 13-31.

- ²⁷ Para profundizar en la génesis de la retratística semejante y en el papel que desempeñaron las máscaras mortuorias, resulta fundamental la obra: Dominic Olariu, *La genèse de la représentation ressemblante de l’homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIII siècle* (Berna: Peter Lang, 2014). Para conocer la evolución de la preocupación por el rostro a lo largo de la historia: Hans Belting, *Faces: Eine Geschichte des Gesichts* (Múnich: C. H. Beck Verlag, 2013); Jean-Claude Schmitt, “For a History of the Face: Physiognomy, Pathognomy, Theory of Expression”, en *EN FACE. Seven Essays on the Human Face*, eds. Jeanette Kohl y Dominic Olariu (Marburg: kritische berichte - Zeitschrift für Kunst und Kulturwissenschaften, 2012), 7-21.

- ²⁸ Jeanette Kohl, “Casting Renaissance Florence. The Bust of Giovanni de’ Medici and Indexical Portraiture”, en *Carvings, Casts and Collectors. The Art of Renaissance Sculpture*, eds. Peta Motture, Emma Jones y Dimitrios Zikos (Londres: Victoria & Albert Museum, 2013), 58.

²⁴ Günther Roeder, “Lebensgroße Tonmodelle aus einer altägyptischen Bildhauerwerkstatt”, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 62, no. 4 (1941): 145-70; Dorothea Arnold, *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt* (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1996), 46-47; Rune Frederiksen, “Plaster

sión durante este período. Por ejemplo, *El libro del arte* de Cennino Cennini, escrito entre el siglo XIV y el XV, recoge con detalle cómo debían realizarse los moldes faciales de individuos en vida para facilitar las labores de los escultores y pintores²⁹. Georges Didi-Huberman, en un artículo titulado “*Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari*”³⁰, uno de esos textos que transforman por completo el modo de entender una época, una técnica y, sobre todo, una disciplina, se esforzó por comprender los exitosos argumentos de Vasari y demostró cómo, mientras se privilegiaba un tipo de semejanza, otra (la realizada “por contacto”), quedaba ensombrecida y relegada a un mero recurso técnico. Esta Historia del Arte que inaugura Vasari será la que triunfe y la que nos legue un modo de acercarnos a las imágenes del pasado que aún late con fuerza en nuestro presente. “[...] si el retrato “*sur le vif*” de Dante realizado por Giotto es un tótem de la historia vasariana, ¿cuál es, entonces, el tabú?”, se interrogaba el filósofo francés³¹. Cuando lleguemos a los siglos XIX y XX veremos que, en realidad, el tabú no es otro que el empleo de moldes, extraídos del cuerpo del modelo, para la creación de una obra posterior. Si bien este uso está plenamente documentado en el Renacimiento, tanto para la creación de moldes sobre un modelo vivo como para la elaboración de máscaras *post mortem*³², la historiografía posvasariana tendió a obviar, cuando no ocultar, estas prácticas para así enfatizar la genialidad artística de sus creadores.

En todo caso, algunos ejemplares conservados, o desaparecidos pero bien documentados, demuestran que la realidad era muy distinta. De hecho, en algunas regiones italianas se crearon clipeos laureados de gusto clásico en los que aparecían los rostros cadavéricos de los efigiados sin intervención posterior alguna, sacados directamente del molde³³. También los moldes *post mortem* formaron parte activa en las estrategias iconográficas desarrolladas para la configuración de las imágenes devocionales de santos de nueva creación³⁴. En España

se utilizaron de igual modo estas técnicas, como lo demuestra, por ejemplo, la famosa mascarilla del Cardenal Juan Pardo Tavera, extraída tras su muerte³⁵ y conservada en el Hospital Tavera (fig. 3), que fue empleada por Alonso de Berruguete para crear su famoso sepulcro de mármol³⁶.



Figura 3. *Máscara mortuoria de Juan Pardo de Tavera*, Hospital Tavera, Toledo, 1545. Fuente: Gorka López de Munain.

Pero hay también un caso, tal vez menos conocido, aunque quizá más revelador, que demuestra hasta qué punto se recurrió a los vaciados *post mortem* a partir del siglo XV. Se trata de un busto del turolense Gil Sánchez Muñoz y Carbó, quien fuera nombrado hasta 1429 antipapa avinonés bajo el nombre de Clemente VIII. Sus últimos años de vida los desempeñó como obispo de Mallorca y murió en esta ciudad en 1447. En un inventario familiar de 1484 aparece citada una extraña pieza de cera, aportando sucintas pero interesantes pistas al respecto: “La cara del bispe de Mallorca fecha de cera, en una caxeta de roure”³⁷. No sabemos a qué se refiere, pues el inventario no ofrece más datos sobre esta “cara de cera”, pero sí que tenemos noticia de la existencia de una efigie del antipapa, de material incierto, que se conservó en la antigua Sala Capitular de los Presbíteros Racioneros de Teruel y que desapareció durante la Guerra Civil. En el *Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel* redactado por Juan Cabré Aguiló se especificaba que la obra estuvo “encarnada” y en las imágenes que lo acompañan se puede ver que era además una imagen de

²⁹ Resulta especialmente relevante el capítulo 81, *De la utilidad de realizar vaciados del natural*. Cennino Cennini, *El libro del arte*, trad. Fernando Olmeda la Torre y ed. Franco Brunello (Madrid: Akal, 1988).

³⁰ Georges Didi-Huberman, “Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait sur le vif”, *Mélanges de l’Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée* 106, no. 2 (1994): 383-432.

³¹ Didi-Huberman, “Resemblance...”, 409.

³² Joost Keizer, “Portrait and Imprint in Fifteenth-Century Italy”, *Art History: Journal of the Association of Art Historians* 38, no. 1 (2015): 10-37, <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12132>. Para conocer a fondo el caso florentino: Moritz Siebert, *Totenmaske und Porträt: Der Gesichtsabguss in der Kunst der Florentiner Renaissance* (Baden-Baden: Tectum Verlag, 2017), <https://doi.org/10.5771/9783828868182>.

³³ Eric MacLagan, “The Use of Death-Masks by Florentine Sculptors”, *The Burlington Magazine* 43, no. 249 (1923): 302-304; Siebert, *Totenmaske und Porträt...*

³⁴ Está especialmente bien documentado el caso del fraile Antonio Piarozzi, canonizado en 1523 por el papa Adriano VI: Urte Krass, “A case of Corporate Identity: The Multiplied Face of Saint Antonino of Florence”, *Representations* 131, no. 1 (2015): 1-21, <https://doi.org/10.1525/rep.2015.131.1.1>. Uno de los ejemplos más conocidos tal vez sea el de San Ignacio de Loyola, cuyo reconocible rostro partió de la mascarilla elaborada tras su muerte. Véase el capítulo “La mascarilla de San Ignacio en: Pedro de Leturia, *Estudios Ignacianos. Estudios biográficos* (Roma: Institutum Historicum, 1957); 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): 39-65.

³⁵ Pedro Salazar y Mendoça, *Chronico de el Cardenal Don Iuan Tavera* (Toledo: Pedro Rodríguez, 1603), p. 374, <http://bdh.bne.es/bne-search/detalle/bdh0000115040>.

³⁶ María José Redondo Cantera, *El sepulcro en España en el siglo XVI: Tipología e iconografía* (Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, 1987), 123.

³⁷ Curt J. Wittlin, “Un inventario turolense de 1484: Los Sánchez Muñoz, herederos del papa Clemente VIII”, *Archivo de Filología Aragonesa* 18-19 (1976): 211. Para conocer más a fondo su figura y legado: Germán Navarro Espinach y Concepción Villanueva Morte, “Gil Sánchez Muñoz (1370-1447), el antipapa Clemente VIII: documentación inédita de los archivos de Teruel”, *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval* 15 (2006-2008): 239-254, <http://dx.doi.org/10.14198/medieval.2006-2008.15.12>.

vestir³⁸ (fig. 4). La pérdida de la pieza nos impide conocer el material y la técnica empleada, pero sin duda nos muestra que estos bustos *post mortem* eran conocidos y utilizados a partir de la Edad Moderna en España³⁹. De hecho, sin salirnos de la provincia turolense, hallamos otro caso en el que vuelven a aparecer las mascarillas de cera. En la publicación *Miscelánea Turolense* del 15 de agosto de 1893 dan cuenta de la exhumación del sepulcro de Jerónimo Bautista Lanuza, obispo de Albarracín fallecido en 1624, cuyos huesos fueron posteriormente trasladados a la catedral de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza. Durante el análisis de los restos, el doctor Manuel S. Pastor descubrió en el arca “un busto en yeso y una mascarilla en ídem del venerable Obispo sacados de otra en cera después de muerto”⁴⁰, piezas que recuerdan inevitablemente a las del inventario del antipapa.



Figura 4. Efigie de Gil Sánchez Muñoz y Carbó. Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel (Manuscrito sin publicar, 1909-1910), 3:35. Fuente: Juan Cabré Aguiló.

³⁸ Juan Cabré Aguiló, *Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel* (manuscrito sin publicar, 1909-1910), 3: 35. Puede verse una reproducción en: “Los papas españoles”, *Alrededor del mundo*, 6 de agosto, 1903, 82; y, desde otra perspectiva, en: Manuel García Miralles, “Teruel presente en un acto trascendental de la historia de la Iglesia”, *Revista Aragón* 255 (1960): 9.

³⁹ Pueden consultarse algunos ejemplos más de este período en: López de Munain, *Máscaras mortuorias...*, 228 y sig.

⁴⁰ F. de P. M., “El venerable obispo Batista de Lanuza”, *Miscelánea turolense* 13 (15 de agosto de 1893, Madrid).

Estos antecedentes nos han permitido conocer a grandes rasgos cuál era la situación con respecto a la elaboración de máscaras mortuorias hasta el siglo XVIII y, también, cuál es el estado de la cuestión con relación a su estudio y conocimiento⁴¹. Afortunadamente, en los últimos años han aparecido importantes publicaciones que han ido llenando un vacío que no hacía sino reafirmar, siguiendo a Didi-Huberman, esa condición de “tabú” que arrastran las obras obtenidas por contacto para una buena parte de la historiografía artística. Veamos ahora cómo se desarrolló la creación de máscaras mortuorias en España a partir del siglo XIX y cómo dialoga esta práctica con las aportaciones de diversos teóricos de la imagen.

3. Las “mascarillas” en la prensa española

Debido a la situación de escasez de estudios anteriormente aludida, se ha hecho necesario recurrir a una metodología de trabajo específica, a fin de lograr un acercamiento al fenómeno lo más rico posible. En la publicación *Máscaras mortuorias. Historia del rostro ante la muerte* avanzamos algunas ideas a propósito de una “breve” historia de las máscaras mortuorias en España, pero quedaron multitud de referencias y noticias fundamentales en el tintero⁴². Con el ánimo de seguir definiendo aquel boceto inicial, para este estudio nos hemos propuesto llevar a cabo un vaciado más exhaustivo empleando las potentes hemerotecas digitales actualmente disponibles⁴³. De esta manera, hemos podido seleccionar un *corpus* lo suficientemente representativo como para analizar de manera eficaz el fenómeno de las mascarillas y su particular relación con otras expresiones artísticas, como la fotografía, el dibujo y los retratos memoriales.

Desde inicios del siglo XIX, las noticias en la prensa española relacionadas con las mascarillas de personalidades extranjeras son constantes, siendo las de Dante, Napoleón y Beethoven las más recordadas. De todas ellas, tal vez sea la de Napoleón la que más fascinación despertó a lo largo de toda esa centuria, ocupando páginas exclusivamente dedicadas a los pormenores que rodearon la obtención del molde facial. Es probable que las elogiosas palabras que recibían estas obras foráneas animaran la creación, y especialmente a la conservación, de los ejemplares españoles que, cada vez con más frecuencia, irán apareciendo en la prensa:

⁴¹ Para ampliar las referencias aquí aludidas, desde una perspectiva más panorámica, puede consultarse la obra de Moshe Barasch, “The Mask in European Art: Meanings and Functions”, en *Art the Ape of Nature. Studies in Honor of H. W. Janson*, eds. Moshe Barasch y Lucy Freeman Sandler (Nueva York: Harry N. Abrams, 1981), 253-234. Para un análisis más actual a las máscaras mortuorias y afin a los recientes enfoques a propósito de la materialidad de los objetos, resulta fundamental: Marcia Pointon, “Casts, Imprints, and the Deathliness of Things: Artifacts at the Edge”, *The Art Bulletin* 96, no. 2 (2014): 170-95, <https://doi.org/10.1080/00043079.2014.899146>.

⁴² López de Munain, *Máscaras mortuorias...*, 226-253.

⁴³ Las búsquedas más importantes se han realizado utilizando principalmente la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España y la hemeroteca del periódico ABC. Para facilitar la consulta de los resultados, hemos publicado una tabla con todas las referencias localizadas en nuestro blog de la plataforma *Hypotheses*: <https://post-mortem.hypotheses.org/715>.

Por lo demás, la muerte misma no ha logrado alterar su rostro, y su busto vaciado sobre el natural por el doctor Auton-marchi (*sic*) conserva una grande majestad. Por una singular metamorfosis parece haber retrocedido Napoleón a la época del consulado, únicamente tiene algún aumento en las dimensiones de su semblante. El busto del héroe ofrece diferentes cosas dignas de notarse. Su frente parece más ancha y más elevada; los ojos que no están enteramente cerrados conservan cierta delicadeza de expresión que vuelve a hallarse en la boca a pesar de su alteración [...]⁴⁴.

Poco importaba que la tantas veces replicada máscara mortuoria de Napoleón fuera auténtica o una interesada recreación⁴⁵; la mera contemplación entusiasmada del “busto del héroe” colmaba todas las ansiedades de glorias que la crisis que en aquellos convulsos periodos de regencias y luchas sucesorias atravesaba España no podía satisfacer. Pero, ¿por qué la atención se centró con tanta insistencia en la mascarilla del militar francés y no tanto en sus retratos, realizados en vida por pintores de mayor fama, como el de Jacques-Louis David? ¿Qué la hacía tan magnética? La mascarilla tiene una relación carnal, táctil, con su referente. Como una reliquia por contacto, conserva en los pliegues de la piel, en el rostro tenso o en las pestañas grabadas con finura en el yeso la presencia del cadáver. ¿Pero qué clase de presencia es la de alguien fallecido que, por definición, ha iniciado ya su camino hacia la ausencia? La máscara mortuoria condensa la presencia de la memoria que desea ser recordada; la ausencia radical del cuerpo muerto es el punto de partida para la creación de una presencia nueva. El cadáver se esfuma, la máscara queda, perdura, se hace presente. Maurice Blanchot, quien tanto ha inspirado a quienes se han preocupado por las relaciones que unen a las imágenes con la muerte, lo expresó de forma magistral:

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 nada⁴⁶.

A pesar de que la máscara mortuoria presenta unas cualidades que la hacen divergir notablemente con respecto a los retratos artísticos —entendidos éstos como la obra, generalmente realista, creada por un artista que ha

tenido como modelo la mascarilla—, lo cierto es que, en el caso que nos ocupa, resultan prácticamente inseparables. La prensa del siglo XIX, con especial frecuencia en su segunda mitad, ofrece multitud de ejemplos de ello, ya que era habitual que en las notas referidas a las defunciones de personajes de interés público hubiera una sección en la que se narraban los pormenores del cuerpo difunto desde sus aposentos más íntimos hasta el funeral. En este apartado, solían darse los nombres de las personas que obtenían la mascarilla y el del escultor que después sería el encargado de ejecutar el busto —en ocasiones, estas labores eran realizadas por una misma persona—. Por ejemplo, en el año 1845, un año después de la muerte de Agustín Argüelles, salió en la prensa una suscripción para “para moldear y publicar un busto en escultura, bajo la dirección del profesor Don Julián Delgras, que posee los medios necesarios para labrar el traslado con la debida verosimilitud, uno de los cuales es la mascarilla tomada cuidadosamente de la faz natural”⁴⁷. El anuncio, después de glorificar los méritos en vida del político de Ribadesella, se cerraba con la significativa frase: “Honremos su memoria: honrémosla de un modo digno”.

La memoria del individuo iba estrictamente ligada a la conservación veraz de su fisonomía, anhelo que pocos recursos como los moldes faciales podían garantizar. Así lo vemos en la nota dedicada a la muerte del insigne matemático José Mariano Vallejo, fallecido en 1846, que se abre con un retrato a media página. Al final del texto, su autor, el arquitecto Juan Bautista Peyronnet, se lamenta recordando cómo estuvieron a punto de perder para siempre el recuerdo de su rostro de no ser por la rápida intervención de su entorno: “A pesar de tantos méritos, si no fuera porque sus discípulos y admiradores, D. Agustín Pascual y el autor de estas líneas, propusieron á la Sociedad Económica Matritense que formase un busto por la mascarilla que el segundo hizo sacar de D. José Mariano Vallejo á su fallecimiento, no habría medio de perpetuar la fisonomía de un hombre que tantos trabajos ejecutó y tan gran celo desplegó en favor de su país”⁴⁸.

Uno de los usos más habituales de las mascarillas era la creación posterior de bustos escultóricos, por lo que no deberíamos analizar ambas creaciones por separado, sino como elementos necesarios de un mismo proceso visual de memorialización. Antes decíamos que las mascarillas preservan y presentan la presencia de la memoria de quien está ausente, pero, el busto creado a partir de ellas, ¿tiene estas mismas cualidades? Jean-Luc Nancy ahonda en las posibilidades del retrato y defiende que, en realidad, lo que hace es “inmortalizar” al retratado. Veamos con más detalle su argumentación:

El retrato está hecho para *guardar* la imagen en ausencia de la persona, se trate de un alejamiento o de la muerte. El retrato es la presencia del ausente, una presencia *in absentia* que está encargada no sólo de

⁴⁴ “El semblante de Napoleón”, *Semanario pintoresco español*, 29 de junio, 1836, 80.

⁴⁵ Gorka López de Munain, “La máscara mortuoria de Napoleón Bonaparte: El rostro de una obsesión”, *E-Imagen, Revista 2.0 2* (2015).

⁴⁶ Maurice Blanchot, *El espacio literario* (Barcelona: Paidós, 1992), 247.

⁴⁷ “Don Agustín Argüelles”, *El Laberinto*, 16 de febrero, 1845, 128.

⁴⁸ Juan Bautista Peyronnet, “El Ilmo. Sr. D. José Mariano Vallejo”, *Semanario pintoresco español*, 28 de diciembre, 1856, 410.

reproducir los rasgos, sino de presentar la presencia en tanto ausente: de evocarla (y hasta de invocarla), y también de exponer, de manifestar, el retiro en el que esa presencia se mantiene. El retrato [...] hace volver de la ausencia, y rememora en ausencia⁴⁹.

Nancy sostiene que los retratos y las máscaras mortuorias son esencialmente distintos, pues ésta toma la impronta del muerto, mientras que el retrato “pone a la muerte misma en obra”. Tal vez esta distinción sea pertinente cuando hablamos de un retrato realizado en vida, pero cuando éste se hace tras la muerte de la persona y, además, para ello se recurre a la mascarilla, creemos que debe ser analizado de manera distinta. En multitud de ejemplos, como en el caso del busto de Argüelles, se hace hincapié en que éste fue ejecutado a partir de la mascarilla. De nuevo, vuelve a aparecer la lógica de la reliquia: en esta ocasión nos hallamos ante un contacto de segundo nivel, pero su eficacia es tan fuerte que merece ser subrayada –y así lo vemos en la prensa–; no es algo que deba ser ocultado, sino todo lo contrario. Por ello, estos retratos *post mortem*, merecedores de toda una categoría propia dentro de la Historia del Arte, distinta desde luego a la de los retratos realizados en vida, presentan unas cualidades que los hace significativamente afines y cercanos a las mascarillas.

Tampoco los artistas españoles que se dedicaban a la elaboración de esos bustos rechazaban que se publicasen los detalles técnicos de su obra, a pesar de las controversias que despertaba el uso de moldes en las academias de Bellas Artes europeas⁵⁰. Algunos notables escultores como Mariano Benlliure o Antonio Susillo aparecen con asiduidad en las páginas de los diarios como autores –siguiendo estas técnicas de moldeado– de importantes mascarillas. En su creación, muchas veces entran en juego motivaciones más íntimas, como la amistad que les unía a los artistas con los fallecidos, pues no se abrían a cualquiera las puertas de las “casas mortuorias” en las que descansaba el cadáver antes del funeral. Benlliure se encargó de obtener el molde facial del general Cassola porque éste le “profesaba gran afecto”⁵¹ al escultor y, años más tarde, acudió apresurado a Cercedilla para crear la mascarilla de Joaquín Sorolla, a quien estaba “unido por fraternal amistad”⁵². ¿Cómo excluir estas emociones de la Historia del Arte? ¿Cómo estudiar las obras de Benlliure sin tener en cuenta que se

crearon a partir del molde vaciado sobre el cadáver de su amigo? Hubo algunos casos de singular crudeza en los que la intensidad del dolor debió alcanzar cotas insuperables, como el de la mascarilla que tuvo que extraer un discípulo de Susillo sobre el rostro desfigurado de su querido maestro sevillano, quien se había suicidado disparándose en la cabeza⁵³.

En esta dialéctica entre la mascarilla y el busto, entre su *presentación* y su *representación*⁵⁴, los intelectuales españoles también tomaron partido y expusieron sus preocupaciones teórico-artísticas. Marcelo Macías, en un artículo titulado “El ideal artístico”, defendía con firmeza que “para que la obra sea verdaderamente artística, es preciso que muestre de algún modo el alma, la esencia invisible de las cosas; que aparezca bañada por la luz mágica del genio”. De lo contrario, “si el arte hubiera de concretarse á darnos la verdad, y la verdad puramente exterior de los objetos [...] ¿Quién no había de preferir una mascarilla de cera al más hermoso busto de mármol?”⁵⁵. Macías ejerce aquí de crítico de arte, pero también de sacerdote u “orador sagrado”, en palabras de la redacción de la revista, pues sostiene que el artista debe estar “al servicio de los grandes intereses religiosos y sociales, realizando la belleza sin perder jamás de vista el orden universal”⁵⁶. Sin embargo, el sentir popular transitaba por otros derroteros menos elevados. El periodista y dramaturgo Eugenio Sellés narraba en una nota para *El liberal* un punto de vista muy distinto: “Obsérvese al vulgo: cuando lee algo de la muerte de un personaje, se detiene con cruel complacencia en los pormenores de su enfermedad y de su agonía; inquiere antes cómo murió que cómo vivió; le interesa más el gesto que hizo al expirar que las obras que hizo al vivir. Prefiere la mascarilla al retrato”⁵⁷. Con un tono agrio y crítico, Sellés traza los perfiles de una sociedad sedienta de sangre, que ama el crimen por encima de la virtud –tendencia alimentada por una prensa morbosa y escasamente crítica–, pero lo que aquí nos interesa es comprobar cómo recurre para ejemplificarlo a una contraposición mascarilla/retrato. El texto de Sellés demuestra lo comunes que eran las alusiones en prensa sobre los pormenores de la muerte de los personajes notables de su tiempo, advirtiendo que “la familiaridad con lo monstruoso atenúa su horror, como el trato diario con los muertos quita al sepulturero el horror de la muerte”.

⁴⁹ Jean-Luc Nancy, *La mirada del retrato* (Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006), 53-54.

⁵⁰ Algunos artistas como Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume emplearon de forma intensa el moldeado (Carole Lenfant, “D’après ou sur nature? Le moulage comme objet d’étude et source d’inspiration”, en *Dans l’intimité de l’atelier. Geoffroy-Dechaume (1816-1892). Sculpteur romantique*, eds. Laurence de Finance y Carole Lenfant (Arles: Éditions Honoré Clair, 2013), 85-117), mientras que otros se movieron en un terreno de indefinición que suscitó importantes polémicas: Édouard Papet, *À fleur de peau. Le moulage sur nature au XIXe siècle* (París: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001). Tal vez el caso más sonado fuera el de la obra *L’âge d’airain* (*La edad de bronce*) de Rodin, presentada en el Salón de 1877, que fue criticada por haber sido supuestamente creada a partir de un vaciado del natural. Este y otros ejemplos han sido abordados en: López de Munain, *Máscaras mortuorias...*, 157 y sig.

⁵¹ “El general Cassola”, *La Justicia*, Madrid, 15 de mayo, 1890, 2.

⁵² “La muerte de Sorolla”, *La Época*, Madrid, 13 de agosto, 1923, 1.

⁵³ “El suicidio de Susillo”, *El Liberal*, Madrid, 24 de diciembre, 1896, 3.

⁵⁴ Distinción que ha sido profusamente comentada a partir de su equivalente en alemán: *Vorstellung* (representación) y *Darstellung* (presentación). Véase: Josep Casals, “Imagen, palabra y pensamiento: una visión histórico-filosófica”, en *Estudios de la imagen. Experiencia, percepción, sentido(s)*, eds. Gorka López de Munain y Ander Gondra Aguirre (Santander: Shangrila, 2014), 60. Para una revisión de estos conceptos a partir de las propuestas hermenéuticas de Hans-George Gadamer, puede consultarse: Nicholas Davey, “The Hermeneutics of Seeing”, eds. Ian Heywood y Barry Sandywell, *Interpreting Visual Culture. Exploration in the Hermeneutics of the Visual* (Londres y Nueva York: Routledge, 1999), 3-30, <https://doi.org/10.4324/9780203984598>.

⁵⁵ Marcelo Macías, “El ideal artístico. En sus relaciones con el sentimiento religioso”, *Revista contemporánea* 97 (1895): 9.

⁵⁶ Macías, “El ideal artístico...”, 10.

⁵⁷ Eugenio Sellés, “La fama efesía”, *El Liberal*, Madrid, 18 de febrero, 1903, 1.

Frente a esta situación de aparente dependencia de la mascarilla con respecto al retrato, encontramos ejemplos en los que aquella emerge con una insólita autonomía, apropiándose en algunos casos de la potencialidad exhibitiva propia del retrato. Veamos el caso del cardenal asturiano Zeferino González y Díaz Tuñón. El periodista y escritor Ángel Lasso de la Vega publicó en el diario religioso *La Unión Católica* un extenso comentario sobre la mascarilla de Zeferino que además iba acompañado de un dibujo que reproducía la mascarilla que sobre el cadáver del religioso extrajo en noviembre de 1894 “el laureado escultor asturiano” Cipriano Folgueras⁵⁸. Aquí, como vemos, de nuevo el retrato y la mascarilla se funden en una unión indiscernible. En su texto, Lasso de la Vega hace un breve pero curioso recorrido por la historia de las mascarillas, desde Egipto hasta la de Dante Alighieri, destacando la capacidad de este procedimiento de vaciado para “perpetuar los principales rasgos fisionómicos de los hombres más notables”. Pero fijémonos ahora en el cierre de su nota, donde se repiten algunos temas ya discutidos y aparecen otros que pasaremos a comentar a continuación, como el recurso a las fotografías y su relación con las mascarillas:

El Sr. Folgueras se propone hacer varias reproducciones de aquella mascarilla, cuyo original hemos visto en su estudio; así como hemos visto también el busto que está modelando con la misma, y teniendo además a la vista fotografías del insigne dominico. Con estos elementos, y dada la reconocida competencia del Sr. Folgueras, no dudamos en que su obra, una vez terminada, será una escultura digna del eminentísimo Cardenal P. Fray Zeferino González⁵⁹.

Por un lado, tenemos el busto que hizo Folgueras basándose en la mascarilla que conservaba en su estudio. Este retrato, además, se sirvió de otros apoyos visuales como las fotografías, de manera que así pudiera conseguirse su más digna *vera efigie*⁶⁰. Una vez concluida la obra, la prensa recogió que el escultor había “conseguido dar a la fisonomía un parecido tan admirable, que sorprende a cuantos le han visto y conocieron en vida al difunto Cardenal”⁶¹. Pero, por otro lado, llama la atención el hecho de que se propusiera crear varias reproducciones de la máscara mortuoria, aspecto no tan frecuente y que abunda en la idea de que, en ocasiones, ésta adquiere un carácter autónomo con respecto al busto escultórico para el que ha servido como modelo. Como

vamos comprobando, España no siguió el ejemplo de otros países vecinos en los que las máscaras mortuorias se coleccionaban, tanto por personas privadas como por instituciones, creando con ello un olimpo de las *imagenes* del pasado. Sin embargo, existen abundantes ejemplos que nos demuestran que estas piezas adquirieron una independencia mayor de la que cabría sospechar⁶².

Por otro lado, a medida que van desarrollándose las técnicas fotográficas, empieza a verse cómo conviven de manera más o menos armónica tanto los vaciados faciales *post mortem* como las fotografías, o incluso los apuntes rápidos de dibujantes, para captar los últimos instantes del cadáver antes de que se inicie la putrefacción. Pronto aparecerán noticias de vaciados y daguerrotipos realizados al otro lado de los Pirineos⁶³, mientras que en España las fotografías de difuntos comenzarán a ser cada vez más frecuentes hacia finales del siglo XIX. Cuando murió el cardenal Antolín Monescillo y Viso el 11 de agosto de 1897, se obtuvo “una mascarilla [...] por el artista Sr. Tovar, y por el fotógrafo Sr. Sancho, tres fotografías del finado en el lecho mortuario”⁶⁴. Este ejemplo nos permite volver sobre una pregunta que ha ocupado a algunos de los teóricos de la imagen más destacados: ¿qué diferencia a una máscara mortuoria de una fotografía?, a lo que podríamos añadir, al igual que hemos hecho con relación al retrato: ¿qué es lo que las une? Hemos insistido en que uno de los valores que hacen tan poderosas a las máscaras mortuorias es su conexión directa, por contacto, con el rostro del efigiado; si el molde logra retener la huella táctil de una presencia que se esfuma bajo la lenta e imparable degradación de los tejidos, entonces, ¿cuál es la huella que captura la fotografía?

En su obra *Antropología de la imagen*, Hans Belting sostiene que “la fotografía fue alguna vez el *vera icon* de la Modernidad”, recordando poco después que, ciertamente, “ésta es la hipoteca que desde entonces continúa pagando”⁶⁵. Y es que, como explica Peter Geimer, “la fotografía, más que cualquier otro medio visual, ha sido habitualmente descrita como traza, huella o índice de lo real”⁶⁶, dejando tras de sí unos fecundos debates que se han intensificado con la llegada de la fotografía digital y la teorización de la posfotografía. En el marco

⁵⁸ “La mascarilla del P. Zeferino”, *La Unión Católica*, 10 de diciembre, 1894, 1.

⁵⁹ “La mascarilla del P. Zeferino”, 1.

⁶⁰ Salvando las distancias temporales, el procedimiento recuerda mucho al que se llevó a cabo con San Ignacio de Loyola. Como es sabido, el fundador de la Compañía de Jesús no permitió que le retrataran en vida, pero eso no impidió que tras su muerte se obtuviera su mascarilla y algunos pintores tomaran apuntes del cadáver. Pedro de Ribadeneyra obtuvo una copia de la mascarilla y, ayudado de sus recuerdos, se unió al pintor Alonso Sánchez Coello para crear el retrato pictórico, la *vera efigie*, que diseminaría la reconocible faz del santo guipuzcoano por todo el mundo. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, “La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica”.

⁶¹ “El busto del padre Zeferino”, *La Unión Católica*, 23 de enero de 1895, 3.

⁶² Era habitual que las mascarillas las conservasen las familias y, en caso de que se hicieran réplicas, éstas fueran distribuidas en el entorno más cercano. Cuando se celebró el centenario del nacimiento del músico Joaquín Gaztambide, una de sus hijas donó una mascarilla al Conservatorio de Madrid (*La Voz*, Madrid, 8 de febrero, 1922, 7). En otros casos, la máscara mortuoria reposa como recuerdo en el despacho o en alguna estancia especial para el difunto, como el ejemplar que se exhibía en el despacho del escritor Ramón de Mesonero Romanos décadas después de su muerte (puede verse una fotografía en: *ABC*, Sevilla, 20 julio, 1933, 7). Otro caso conocido, y que hoy día se puede ver en su Casa Museo, es el de la mascarilla de Zorrilla, creada, con la ayuda de otros artistas, por el escultor Aurelio Carretero. De nuevo, pese a que el vaciado facial se extrajo para realizar una obra monumental posterior, la mascarilla se conservó y terminó siendo un objeto digno de exhibir.

⁶³ “Parte indiferente”, *El Heraldo*, Madrid, 8 de abril, 1843, 4.

⁶⁴ “El cardenal Monescillo”, *La Correspondencia de España*, 13 de agosto, 1897, 3. La mascarilla, en este caso, fue un encargo de la familia: “El cardenal Monescillo”, *El Movimiento católico*, 13 de agosto, 1897, 1.

⁶⁵ Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Madrid: Katz Editores, 2007), 266.

⁶⁶ Geimer, “Image as Trace...”, 7.

de estas discusiones, la máscara mortuoria se ha convertido en un habitual ejemplo con el que comparar la fotografía para, la mayor parte de las veces, ahondar en la afirmación de las cualidades descritas por Geimer. Sin embargo, será necesario atender a estos vínculos sin caer en generalizaciones, pues existen importantes diferencias en función de los autores que aborden su análisis. Las reflexiones de André Bazin, Roland Barthes y Susan Sontag a propósito de la fotografía son las que una y otra vez siguen repitiéndose hasta generar convenciones historiográficas difíciles de sortear. En este sentido, nos guiaremos del atento trabajo de análisis emprendido por Lourdes Esqueda Verano para recuperar el potencial de la huella baziniana, procurando no mezclarlo con el término semiótico de indexicalidad con el que a menudo se asimila⁶⁷.

Bazin, en su famosa ontología de la imagen fotográfica, argumentaba que “la fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción”⁶⁸ —lo que ha situado al autor en la esfera semiótica, a través de la noción de “indexicalidad”, de la que él nunca participó⁶⁹—, abriendo la puerta a la conexión de esta práctica con otros objetos como las máscaras mortuorias. Roland Barthes, si bien de manera no explícita, siguió la senda baziniana al sostener que “la foto es literalmente una emanación del referente. [...] Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados”⁷⁰. A estos pensadores se sumará también Susan Sontag quien, además, no sólo profundiza en los postulados de Bazin y Barthes, sino que además introduce una analogía explícita entre la fotografía y la máscara mortuoria:

Esas imágenes son de hecho capaces de usurpar la realidad porque ante todo una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria. Si bien un cuadro, aunque cumpla con las pautas fotográficas de semejanza, nunca es más que el enunciado de una interpretación, una fotografía nunca es menos que el registro de una emanación (ondas de luz reflejadas por objetos), un vestigio material del tema imposible para todo cuadro⁷¹.

⁶⁷ Lourdes Esqueda Verano, “El cine más allá del signo: revisitando el concepto de indexicalidad en la teoría de André Bazin”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 28 (2019): 599-630, <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25071>.

⁶⁸ André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 2006), 28.

⁶⁹ Como explica Esqueda Verano, “Bazin no planteó su teoría a partir de términos semióticos, sino que utilizó una serie de términos que se asemejan a lo que C. S. Peirce denominó como *indexical*: huella, rastro, impresión, máscara, molde, etc. [...] La importación del término *indexicalidad* a la teoría baziniana data del año 19691, cuando, en *Signs and Meaning in the Cinema*, Peter Wollen realiza una clasificación de corte estructuralista sobre las principales teorías cinematográficas”. Esqueda Verano, “El cine más allá...”, 602-603.

⁷⁰ Roland Barthes, *La cámara lúcida* (Barcelona: Paidós, 2009), 126-27. La deuda de Barthes con respecto a Bazin se analiza en: Louis Kaplan, “Photograph/Death Mask: Jean-Luc Nancy’s Recasting of the Photographic Image”, *Journal of Visual Culture* 9, no. 1 (2010): 47-48, <https://doi.org/10.1177/1470412909354255>.

⁷¹ Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (México: Alfaguara, 2006), 216.

Sontag se centra en el hechizo que le produce la técnica fotográfica y en la capacidad de ésta para obtener un vestigio, una emanación, de aquello que se sitúa ante el objetivo. La muerte se convertirá, por tanto, en el momento cumbre, pues “una vez concluido el acontecimiento, la fotografía aún existirá, confirniéndole una especie de inmortalidad (e importancia) de la que jamás habría gozado de otra manera”⁷². Bazin fue especialmente explícito al enfatizar esta conexión con la muerte. En su comentario sobre la ontología de la imagen fotográfica, se remonta al antiguo Egipto y sus procesos de embalsamamiento para ahondar en ello: “fijar artificialmente las apariencias carnales” era la única manera de luchar contra la muerte, por lo que la civilización egipcia volcó todos sus conocimientos y dedicación para intentar con ello salvar “las apariencias mismas del cadáver”⁷³. En el marco de una intensa fijación por el realismo o la “necesidad de la ilusión”, el crítico de cine francés se interesará también por las máscaras mortuorias, comparándolas con la fotografía en los siguientes términos: “Habría que estudiar sin embargo la psicología de las artes plásticas menores, como por ejemplo las mascarillas mortuorias que presentan también un cierto automatismo en la reproducción. En este sentido, podría considerarse la fotografía como un modelado, una huella del objeto por medio de la luz”⁷⁴.

“Emanación del referente” (Barthes), “rastro directo de lo real” (Sontag), “huella del objeto por medio de la luz” (Bazin), todos ellos bordean la noción de contacto —casi de carnalidad— con la que la fotografía parece hermanarse con respecto a las máscaras mortuorias⁷⁵. Pero será Bazin quien elabore de una manera más compleja, y también más interesante, el concepto de “huella”, huyendo de las limitaciones peirceanas de la “indexicalidad”. Para ello tomó como referencia las artes plásticas y su relación con la idea de “presencia”, recuperando la metáfora del “molde de luz” y los ecos del Sudario de Turín⁷⁶, la auténtica *vera icon* de la que hablaba Belting:

Hasta la aparición de la fotografía y más aún del cine, las artes plásticas, sobre todo el retrato, eran los únicos intermediarios posibles entre la presencia concreta y la ausencia. La justificación se centraba en el parecido, que excita la imaginación y ayuda a la memoria. Pero la fotografía es una cosa distinta. No es ya la imagen de un objeto o de un ser, sino su huella. Su génesis automática la distingue radicalmente de otras técnicas de reproducción. El fotógrafo procede, con la mediación del objetivo, a una verdadera captura de la huella luminosa: llega a realizar un molde⁷⁷.

A pesar de todas estas tentativas de conectar la máscara mortuoria con la fotografía y su teorización, Esqueda Verano recuerda que “la huella fotográfica no solo es

⁷² Sontag, *Sobre la fotografía*, 26.

⁷³ Bazin, *¿Qué es el cine?*, 23.

⁷⁴ Bazin, 27, n. 4. En la edición original se emplea el término “moulage” que, en vez de “modelado”, debe traducirse como “moldeado” para conservar el sentido de la metáfora que emplea el autor.

⁷⁵ Geimer, “Image as Trace...”, 9 y sig.

⁷⁶ Esqueda Verano, “El cine más allá...”, 618.

⁷⁷ Bazin, *¿Qué es el cine?*, 173.

distinta de otras huellas, sino también de otras imágenes –pictóricas o escultóricas– cuya existencia se reduce a la representación, es decir, a la referencia a realidades autónomas⁷⁸. Desde una perspectiva diferente, y apoyado en este caso en la obra de Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy vuelve a situar a la máscara mortuoria en el centro de la teorización de la imagen reconduciendo, en palabras de Kaplan, “la teoría fotográfica de la reflexión en el índice a la reflexión en la exposición⁷⁹”. Con ello, pasamos de una comparación más o menos relevante de la fotografía con las máscaras mortuorias, para subrayar la huella (y, acaso, la indexicalidad) que ciertos autores identifican en las fotografías analógicas, a una rotunda afirmación de “la fotografía en sí misma como máscara mortuoria⁸⁰”. Sin embargo, como vamos comprobando, en realidad, para comprender bien el fenómeno al que nos enfrentamos, la cultura visual *post mortem* del siglo XIX, debemos considerar en una dialéctica unión –y no de forma independiente– tanto al cadáver como a sus representaciones circundantes: mascarillas, retratos artísticos *post mortem*, fotografías, dibujos, publicaciones en prensa, etc.

Por todo ello, para ir cerrando el estudio, nos gustaría proponer, en un ejercicio de consciente afirmación anacrónica –y saliéndonos del marco español que nos habíamos propuesto–, la posibilidad de estudiar todas estas representaciones (especialmente la mascarilla, la fotografía y el retrato artístico *post mortem*) no tanto en su interrelación, sino desde su confrontación con otro fenómeno de nuestra cultura visual contemporánea⁸¹: la posfotografía. Al pensar los bustos que se hacían empleando las mascarillas, decíamos que nos hallamos ante una categoría propia dentro de la retratística que no ha sido suficientemente atendida. Estos bustos contienen una presencia y gozan de una naturaleza que no se explica por su simple conexión con el molde del difunto; no representan esa supuesta verdad que parece contener la mascarilla: *presentan* un objeto nuevo. Quizá, pues, la mejor manera de pensar estos retratos sea visualizándolos a la luz de la “posfotografía”. Como explica Joan

Fontcuberta, la fotografía, en realidad, no está al servicio de la verdad, sino que presenta una “naturaleza constructiva –y por tanto intencional–” que ha manifestado su verdadero rostro con la llegada de las tecnologías digitales⁸². Podríamos decir que el retrato *post mortem* es a la mascarilla lo que la fotografía procesada digitalmente es a la fotografía argéntica. Una contiene las ansiedades y las emociones de la sociedad que la crea, la otra guarda para sí la huella de la presencia, su “cordón umbilical” con la imagen del cadáver.

Todos estos nexos entre cada uno de los elementos estudiados ni son estables ni permanecen inalterables en una misma correlación. Por ejemplo, la máscara mortuoria o mascarilla, esa pieza que formaba parte de un proceso en el que intervenían más factores, pero que también podía lograr ciertas cotas de autonomía, en manos de las tecnologías de procesamiento de imágenes digitales pueden recobrar un inaudito reverdecir y hacer saltar por los aires el esquivo protagonismo que tuvieron durante el siglo XIX y parte del XX. En nuestro vibrante siglo XXI no nos conformamos con las imágenes desvaídas y carentes de color de los siglos precedentes, ahora “todos queremos mirar caras y poner una historia detrás de ellas⁸³”. Estas palabras pertenecen a Matt Loughrey, artista gráfico especializado en la reconstrucción digital de fotografías antiguas que lleva años imaginando cómo serían los rostros de personajes históricos de los que sólo teníamos fotografías en blanco y negro. Loughrey también ha trabajado sobre máscaras mortuorias, fascinado por su capacidad para hacernos viajar en el tiempo: “Las máscaras mortuorias son como un conducto hacia otro tiempo, son como un agujero de gusano [...]. La fotografía ha existido por muy poco tiempo, pero hay una tecnología que puede llevarnos miles de años atrás, para ver rostros que sólo habíamos imaginado⁸⁴”. Así, obteniendo una imagen por fotogrametría de la máscara mortuoria, Loughrey desarrolla un modelo digital sobre el que posteriormente trabaja añadiendo capas de color y texturas para dotar del mayor realismo posible al resultado. Por ejemplo, decidió probar a ponerle una generosa barba a la efigie mortuoria de Enrique VII –creada probablemente por Torrigiano a partir de la máscara mortuoria⁸⁵–, “teniendo en cuenta las modas del momento” (figs, 5 y 6).

⁷⁸ Esqueda Verano, “El cine más allá...”, 620.

⁷⁹ No nos es posible desarrollar ahora estas argumentaciones, pues nos obligarían a abundar en aspectos que nos alejan de nuestro objetivo, por lo que remitimos al texto de Kaplan, quien desarrolla una profusa e inteligente argumentación, tomando como base, entre otras, la obra recopilatoria de Jean-Luc Nancy, *Au fond des images* (París: Galilée, 2003). Véase: Kaplan, “Photograph/Death Mask”, 49 y sig. También recomendamos leer las observaciones de Alloa, especialmente a propósito de las lecturas que hace Nancy sobre la obra de Heidegger y sus sorprendentes comentarios sobre las máscaras mortuorias en el libro *Kant y el problema de la metafísica*. Véase: Alloa, “Bare Exteriority...”. Estas ideas las hemos desarrollado con más profusión en las conclusiones de la Tesis Doctoral: Gorka López de Munain, “Una genealogía de la máscara mortuoria. Tiempo, imagen, semejanza” (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2017).

⁸⁰ Kaplan, “Photograph/Death Mask”, 50.

⁸¹ Como recuerda Martínez Luna, “el pasado pasa a actualizarse en su totalidad como ahora extendido. La dialéctica entre presencia y ausencia debe ahora medirse continuamente con la lógica del presente expandido”. Martínez Luna, *Cultura Visual*, 140. Véase la reciente publicación a propósito del tiempo en la Historia del Arte elaborada por Dan Karlholm y Keith Moxey, donde sus editores reconocen la capacidad de los objetos para dar forma a su historia y, sobre todo, para escapar de una periodización concreta. Dan Karlholm, y Keith Moxey, eds., *Time in the History of Art: Temporality, Chronology and Anachrony* (Nueva York: Routledge, 2018), <https://doi.org/10.4324/9781315229409>.

⁸² Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora. La fotografía@ después de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2012), 10.

⁸³ Mindy Weisberger, “Death mask of King Henry VII is brought to astonishing life in a digital restoration”, *Livescience*, 21 de mayo, 2020, consultado el 1 de septiembre de 2020, <https://www.livescience.com/henry-vii-reconstruction-death-mask.html>. Recomendamos leer el comentario que el teórico de la fotografía André Gunther realiza sobre un proyecto similar, esta vez dedicado a la recreación de los rostros de emperadores romanos: André Gunther, “Des empereurs romains photoréalistes?”, *L'image sociale*. 11 de agosto de 2020, consultado el 3 de septiembre de 2020, <http://imagesociale.fr/8853>. Sin embargo, el caso de Loughrey es distinto, ya que no parte de una obra creada por un escultor, sino directamente de la máscara mortuoria, como hizo en el caso de Cromwell.

⁸⁴ Mindy Weisberger, “Death mask of King Henry VII...”.

⁸⁵ Roberta Panzanelli, “Compelling Presence. Wax Effigies in Renaissance Florence”, en *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, ed. Roberta Panzanelli (Los Ángeles: Getty Publications, 2008), 23.

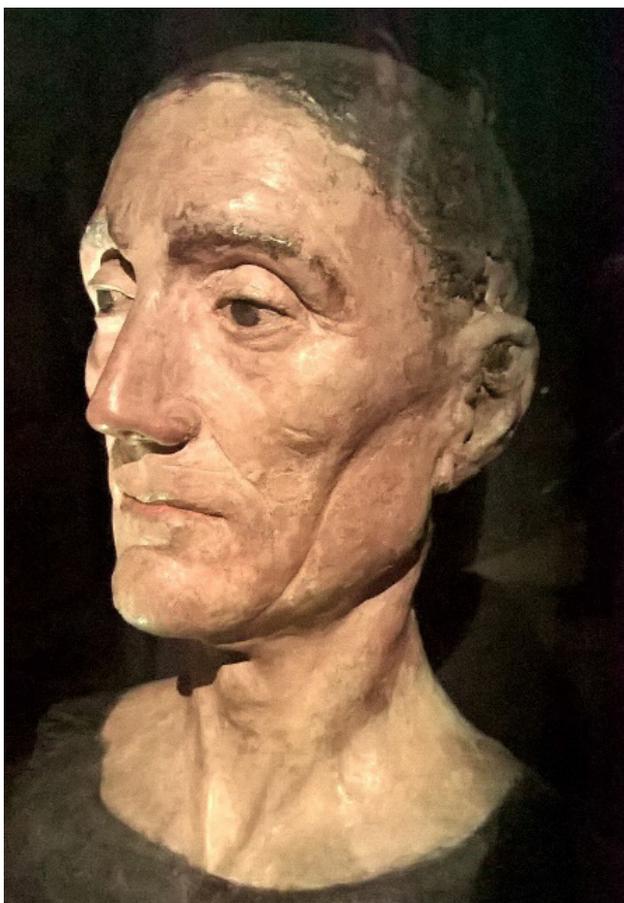


Figura 5. Pietro Torrigiano (atrib.), *Efigie funeraria de Enrique VII*, 1509, abadía de Westminster, Londres.
Fuente: Gorka López de Munain.



Figura 6. *Reconstrucción digital del rostro de Enrique VII a partir de su efigie funeraria*. Fuente: Matt Loughrey, <https://www.mycolorfulpast.com/>

No deja de ser paradójico que, en pleno siglo XXI, ayudados por potentes programas y tabletas digitales, los artistas gráficos acaben emulando las labores de los

escultores que, siglos atrás, componían su obra con los materiales y técnicas de su tiempo, pero con idéntico fin. Mientras que Torrigiano tomó la máscara mortuoria de Enrique VII para moldear en terracota su famoso busto del monarca, Loughrey partió de su efigie fúnebre para crear un retrato que *presentara* la faz del rey intentando escamotear las leyes ingobernables del tiempo. La posfotografía y, en general, las imágenes creadas o transformadas digitalmente, nos demuestran que la cultura visual del pasado no pertenece al tiempo en el que fue creada; desborda anacrónicamente sus fronteras temporales para llamar a la puerta de nuestro presente, por inesperado que pueda parecernos⁸⁶.

4. Conclusiones

El presente estudio nos ha permitido sumergirnos en la rica cultura visual mortuoria del siglo XIX español para comprender cuál fue el papel que tuvieron las máscaras mortuorias en todo ello. Del análisis han ido desprendiéndose una serie de ideas que pasaremos a resumir a continuación. Por un lado, iniciábamos este recorrido subrayando el olvido al que han sido sometidas estas piezas en la historiografía artística, donde apenas se mencionan los ejemplares españoles. Este olvido contrasta con la fuerte presencia que tuvieron las mascarillas en la sociedad de la época; una sociedad que no sólo conocía los ejemplares internacionales más famosos (Napoleón, Dante, Beethoven, etc.), sino que estaba absolutamente familiarizada con su uso entre las personalidades de su tiempo. Así, vemos desfilar las mascarillas de políticos, escritores, periodistas, actores, toreros... pero en todo momento se advierte una sensación distinta a la observada con respecto a las máscaras mortuorias de otros países. No hay una exaltación tan evidente y su conservación queda en muchos casos en el ámbito familiar, sin que ningún museo ni institución concreta emprenda la labor de conservar este legado. La larga crisis “simbólica” con la que entra España en el siglo XIX hace que su modo de evocar sus “ancestros, tanto pasados como presentes, se lleve a cabo de una forma propia y ajena a las dinámicas características del momento”.

Por ello, pensamos que las mascarillas españolas constituyen un caso de estudio de enorme riqueza para adentrarnos en la cultura visual de la muerte decimonónica. Y es que, como se ha visto, no tiene sentido estudiarlas de forma aislada, sino que resulta mucho más provechoso ponerlas en conexión con otras imágenes afines, como son las fotografías sacadas en el lecho mortuorio, los apuntes rápidos de los pintores o, finalmente, las obras artísticas derivadas de todas ellas. En nuestro caso, nos hemos centrado en los bustos escultóricos *post mortem* —no tanto en los casos concretos, sino en las noticias de su elaboración—, dejando a

⁸⁶ Como ya recordara Mieke Bal, “las imágenes existen para los espectadores, que pueden hacer con ellas lo que les plazca [...], ajustándose a los marcos de referencia que la sociedad ha establecido para ellos”. Mieke Bal, *Tiempos trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada* (Madrid: Akal, 2016), 22.

un lado las obras de otra naturaleza –como la pintura–, pues requerirían de un estudio propio que desborda nuestros objetivos. De este enfoque hemos podido concluir la necesidad de estudiar los bustos escultóricos creados a partir de máscaras mortuorias como una tipología propia que debe ser analizada como fenómeno independiente, atendiendo a las particulares condiciones en las que han sido creados.

Por último, nos ha parecido oportuno subrayar la necesidad de abrir las fronteras de cada período para permitir que los objetos producidos en él dialoguen con otras temporalidades, por ajenas que puedan parecer. Si bien no ha sido nuestro objetivo principal, y por tanto no hemos podido analizarlo a fondo, la confrontación de las máscaras mortuorias del pasado con algo tan aparen-

temente ajeno como la imagen digital, nos ha permitido volver al punto anterior –el retrato *post mortem*– con nuevos y mejores argumentos para reforzar cuanto decíamos: no sólo debemos considerar este particular tipo de retrato como un mero objeto histórico sino que, fundamentalmente, comprobamos que estamos ante una imagen anacrónica, que no corresponde a un tiempo dado o, mejor dicho, que pertenece a cada presente que quiera reapropiarse de ella. De ahí que, recuperando el espíritu barthesiano con el que arrancábamos el estudio, podamos concluir que las mascarillas, así como los objetos u obras con las que se relacionan, no pertenecen a nadie ni están sometidas a temporalidad alguna; son solamente los eslabones de una cultura visual (inevitablemente) anacrónica.

5. Fuentes y referencias bibliográficas

- Alloa, Emmanuel. “Bare Exteriority. Philosophy of the Image and the Image of Philosophy in Martin Heidegger and Maurice Blanchot”. *Colloquy* 10 (2005): 69-82.
- Arce, Javier. *Funus Imperatorum: Los funerales de los emperadores romanos*. Alianza forma. Madrid: Alianza, 1990.
- Arce, Javier. *Memoria de los antepasados*. Madrid: Electa, 2000.
- Arnold, Dorothea. *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1996.
- Bal, Mieke. “Visual Essentialism and the Object of Visual Culture”. *Journal of Visual Culture* 2, no. 1 (2003): 5-32. <https://doi.org/10.1177%2F147041290300200101>.
- Barasch, Moshe. “The Mask in European Art: Meanings and Functions”. En *Art the Ape of Nature: Studies in Honor of H. W. Janson*, editado por Moshe Barasch y Lucy Freeman Sandler, 253-234. Nueva York: Harry N. Abrams, 1981.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 2009.
- Bautista Peyronnet, Juan. “El Ilmo. Sr. D. José Mariano Vallejo”. *Semanario pintoresco español*, 28 de diciembre, 1856.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2006.
- Belting, Hans. *Faces: Eine Geschichte des Gesichts*. Múnich: C. H. Beck Verlag, 2013.
- Benkard, Ernst. *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: Hogarth Press, 1929.
- Benkard, Ernst. *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*. Editado por Gorka López de Munain y traducido por Marta Piñol Lloret. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Casals, Josep. *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Casals, Josep. “Imagen, palabra y pensamiento: una visión histórico-filosófica”. En *Estudios de la imagen. Experiencia, percepción, sentido(s)*, editado por Gorka López de Munain y Ander Gondra Aguirre, 42-81. Santander: Shangrila, 2014.
- Cennini, Cennino. *El libro del arte*. Traducción de Fernando Olmeda la Torre y editado por Franco Brunello. Madrid: Akal, 1988.
- Crowley, Patrick R. “Roman Death Masks and the Metaphorics of the Negative”. *Grey Room* 64 (2016): 64-103. https://doi.org/10.1162/GREY_a_00197.
- Dasen, Véronique. “Wax and Plaster Memories. Children in Elite and non-Elite Strategies”. En *Children, Memory, and Family Identity in Roman Culture*, editado por Thomas Späth y Véronique Dasen, 109-46. Oxford: Oxford University Press, 2010. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199582570.001.0001>.
- Davey, Nicholas. “The Hermeneutics of Seeing”. En *Interpreting Visual Culture. Exploration in the Hermeneutics of the Visual*, editado por Ian Heywood y Barry Sandywell, 3-30. Londres-Nueva York: Routledge, 1999. <https://doi.org/10.4324/9780203984598>.
- Davidis, Michael y Ingeborg Dessoiff-Hahn. *Archiv der G'esichter: Toten- und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum: eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs und der Stiftung Museum Schloss Moyland in Verbindung mit dem Museum für Sepulkralkultur in Kassel*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1999.
- Didi-Huberman, Georges. “Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait sur le vif”. *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée* 106, no. 2 (1994): 383-432.
- Didi-Huberman, Georges. *L'empreinte*. París: Centre Georges Pompidou, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. París: Éditions de Minuit, 2008.

- Drerup, Heinrich. "Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern". *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, römische Abteilung* 87 (1980): 81-129.
- "Don Agustín Argüelles". *El Laberinto*, 16 de febrero, 1845.
- Esqueda Verano, Lourdes. "El cine más allá del signo: revisitando el concepto de indexicalidad en la teoría de André Bazin". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 28 (2019): 599-630. <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25071>.
- "El busto del padre Zeferino". *La Unión Católica*, 23 de enero de 1895.
- "El cardenal Monescillo". *La Correspondencia de España*, 13 de agosto, 1897.
- "El cardenal Monescillo". *El Movimiento católico*, 13 de agosto, 1897.
- "El general Cassola". *La Justicia*, Madrid, 15 de mayo, 1890.
- "El semblante de Napoleón". *Semanario pintoresco español*, 29 de junio, 1836.
- "El suicidio de Susillo". *El Liberal*, Madrid, 24 de diciembre, 1896.
- Flower, Harriet I. *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*. Nueva York: Oxford University Press, 2006.
- Fontcuberta, Joan. *La cámara de Pandora. La fotografía@después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.
- Frederiksen, Rune. "Plaster Casts in Antiquity". En *Plaster Casts, Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, editado por Eckart Marchand y Rune Frederiksen. Berlín-Boston: De Gruyter, 2010. <https://doi.org/10.1515/9783110216875>.
- Friedell, Egon. *Das Letzte Gesicht*. Editado por Emil Schaeffer. Zürich: Orell Füssli, 1929.
- García Miralles, Manuel. "Teruel presente en un acto trascendental de la historia de la Iglesia". *Revista Aragón* 255 (1960), 8-9.
- Geimer, Peter. "Image as Trace: Speculations about an Undead Paradigm". *Differences* 18, no. 1 (2007): 7-28. <https://doi.org/10.1215/10407391-2006-021>.
- Guillén, Esperanza. *Retratos del genio: el culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Gunthert, André. "Des empereurs romains photoréalistes?". *L'image sociale*, 11 de agosto de 2020. Consultado el 3 de septiembre de 2020. <http://imagesociale.fr/8853>.
- Herán, Emmanuelle. "Le dernier portrait ou la belle mort". En *Le Dernier Portrait*, editado por Emmanuelle Herán, 25-94. París: RMN, 2002.
- Hylland, Ole Marius. "Faces of Death: Death Masks in the Museum". En *Museums as Cultures of Copies. The Crafting of Artefacts and Authenticity*, editado por Brita Brenna, Hans Dam Christensen y Olav Hamran, 172-186. Londres: Routledge, 2018. <https://doi.org/10.4324/9781351106498-16>.
- Hutton, Laurence. *Portraits in plaster; from the collection of Laurence Hutton*. Nueva York: Harper & Brothers, 1894.
- Kaplan, Louis. "Photograph/Death Mask: Jean-Luc Nancy's Recasting of the Photographic Image". *Journal of Visual Culture* 9, no. 1 (2010): 45-62. <https://doi.org/10.1177/1470412909354255>.
- Karlholm, Dan y Keith Moxey, eds. *Time in the History of Art: Temporality, Chronology and Anachrony*. Nueva York: Routledge, 2018. <https://doi.org/10.4324/9781315229409>.
- Keizer, Joost. "Portrait and Imprint in Fifteenth-Century Italy". *Art History: Journal of the Association of Art Historians* 38, no. 1 (2015): 10-37. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12132>.
- Kohl, Jeanette. "Casting Renaissance Florence. The Bust of Giovanni de' Medici and Indexical Portraiture". En *Carvings, Casts and Collectors. The Art of Renaissance Sculpture*, editado por Peta Motture, Emma Jones y Dimitrios Zikos, 58-71. Londres: Victoria & Albert Museum, 2013.
- Krass, Urte. "A case of Corporate Identity: The Multiplied Face of Saint Antonino of Florence". *Representations* 131, no. 1 (2015): 1-21. <https://doi.org/10.1525/rep.2015.131.1.1>.
- "La mascarilla del P. Zeferino". *La Unión Católica*, 10 de diciembre, 1894.
- "La muerte de Sorolla". *La Época*, Madrid, 13 de agosto, 1923.
- Lenfant, Carole. "D'après ou sur nature? Le moulage comme objet d'étude et source d'inspiration". En *Dans l'intimité de l'atelier. Geoffroy-Dechaume (1816-1892). Sculpteur romantique*, editado por Laurence de Finance y Carole Lenfant, 85-117. Arles: Éditions Honoré Clair, 2013.
- Leturia, Pedro de. *Estudios Ignacianos. Estudios biográficos*. Roma: Institutum Historicum, 1957.
- López de Munain, Gorka. "La máscara mortuoria de Napoleón Bonaparte: El rostro de una obsesión". *E-imagen, Revista* 2.0 2 (2015).
- López de Munain, Gorka. *Máscaras mortuorias. Historia del rostro ante la muerte*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2018.
- "Los papas españoles". *Alrededor del mundo* (Madrid), 6 de agosto, 1903.
- Macías, Marcelo. "El ideal artístico. En sus relaciones con el sentimiento religioso". *Revista contemporánea* 97 (1895): 5-17.
- MacLagan, Eric. "The Use of Death-Masks by Florentine Sculptors". *The Burlington Magazine* 43, no. 249 (1923): 302-304.
- Madden, Kelsey. "'Breaking the Mould'. Roman Non-Elite Plaster Death Masks: Identifying a New form of Funerary Commemoration and Memory". *Assemblage* 16 (2017): 13-31.
- Marcos Pous, Alejandro. "Copias y reproducciones de piezas arqueológicas: resumen histórico y función en los museos". En *Actas de los XIII Cursos Monográficos sobre el patrimonio histórico (Reinosa, julio-agosto 2002)*, editado por José Manuel Iglesias Gil, 17-30. Reinosa: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2003.

- Martínez Luna, Sergio. *Cultura Visual. La pregunta por la imagen*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2019.
- Musée d'Orsay. *À Fleur De Peau: Le Moulage Sur Nature Au XIXe Siècle: Paris, Musée d'Orsay, 29 Octobre 2001-27 Janvier 2002*. Paris: Réunion des musées nationaux, 2001.
- Nancy, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.
- Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Navarro Espinach, Germán y Concepción Villanueva Morte. "Gil Sánchez Muñoz (1370-1447), el antipapa Clemente VIII: documentación inédita de los archivos de Teruel". *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval* 15 (2006-2008): 239-254. <http://dx.doi.org/10.14198/medieval.2006-2008.15.12>.
- Olariu, Dominic. *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIII siècle*. Berna: Peter Lang, 2014.
- Papet, Édouard. *À fleur de peau. Le moulage sur nature au XIXe siècle*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001.
- Papet, Édouard. *Masques, de Carpeaux à Picasso*. Paris: Hazan-Musée d'Orsay, 2008.
- "Parte indiferente". *El Heraldo*, Madrid, 8 de abril, 1843.
- Pointon, Marcia. "Casts, Imprints, and the Deathliness of Things: Artifacts at the Edge". *The Art Bulletin* 96, no. 2 (2014): 170-95. <https://doi.org/10.1080/00043079.2014.899146>.
- Redondo Cantera, María José. *El sepulcro en España en el siglo XVI: Tipología e iconografía*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, 1987.
- Richter, Isabel. "Totenmasken im 19. Jahrhundert: Rationalisierungen des Gefühls zwischen Trauerkultur, Wissenschaft und Sammelleidenschaft". En *Rationalisierungen des Gefühls*, editado por Uffa Jensen y Daniel Morat, 61-77. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2008. https://doi.org/10.30965/9783846746790_005.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *El sol de Flandes. Imaginarios bélicos del Siglo de Oro*. 2 vols. Salamanca: Delirio, 2018.
- 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): 39-65.
- Roeder, Günther. "Lebensgroße Tonmodelle aus einer altägyptischen Bildhauerwerkstatt". *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 62, no. 4 (1941): 145-70.
- Salazar y Mendoza, Pedro. *Chronico de el Cardenal Don Iuan Tauera*. Toledo, Pedro Rodríguez, 1603. <http://bdh.bne.es/bnearchivo/detalle/bdh0000115040>.
- Schmitt, Jean-Claude. "For a History of the Face: Physiognomy, Pathognomy, Theory of Expression". En *EN FACE. Seven Essays on the Human Face*, editado por Jeanette Kohl y Dominic Olariu, 7-21. Marburg: kritische berichte - Zeitschrift für Kunst und Kulturwissenschaften, 2012.
- Scotland's Cultural Heritage. *Death masks and life masks of the famous and infamous: from the collection in the University of Edinburgh Department of Anatomy*. Edinburgh: Scotland's Cultural Heritage, 1988.
- Sellés, Eugenio. "La fama efesía". *El Liberal*, Madrid, 18 de febrero, 1903.
- Siebert, Moritz. *Totenmaske und Porträt: Der Gesichtsabguss in der Kunst der Florentiner Renaissance*. Baden-Baden: Tectum Verlag, 2017. <https://doi.org/10.5771/9783828868182>.
- Smith, Marquard. *Visual Culture Studies. Interviews with key thinkers*. Londres: Sage Publications, 2008. <http://dx.doi.org/10.4135/9781446213957>.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006.
- Valle-Inclán, Ramón del. *Opera Omnia*. Vol. 1. Madrid: Imp. Artes de la Ilustración, 1922.
- Vizuete, Pelayo. "La expresión de la muerte". *La Esfera*, 21 de diciembre de 1929.
- Weisberger, Mindy. "Death mask of King Henry VII is brought to astonishing life in a digital restoration". *Livescience*, 21 de mayo de 2020. Consultado el 1 de septiembre de 2020. <https://www.livescience.com/henry-vii-reconstruction-death-mask.html>.
- Wittlin, Curt J. "Un inventario turolense de 1484: Los Sánchez Muñoz, herederos del papa Clemente VIII". *Archivo de Filología Aragonesa* 18-19 (1976): 187-215.