

Eikón Imago

ISSN-e: 2254-8718

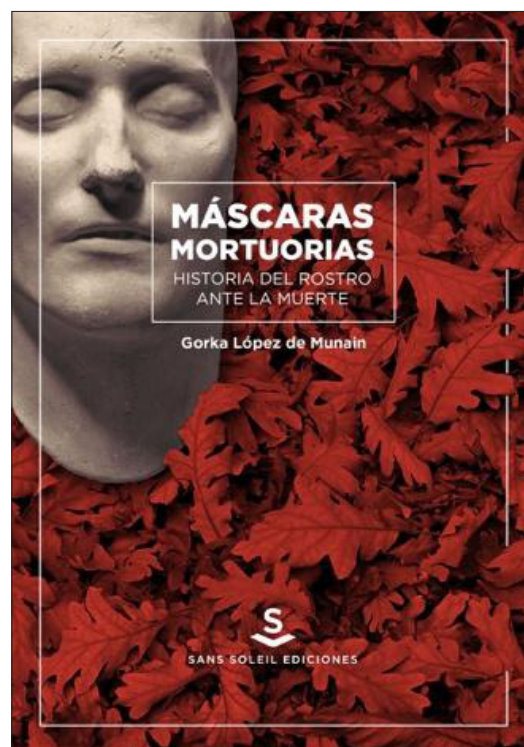
<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.74176> EDICIONES
COMPLUTENSE

López de Munain, Gorka. *Máscaras Mortuorias. Historia del rostro ante la muerte*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2018 [ISBN 978-84-947354-9-3].

Tras editar los *Rostros inmortales* de Benkard (2013), el coeditor de Sans Soleil, Gorka López de Munain, ha publicado sus *Máscaras mortuorias*: un libro, derivado de su tesis doctoral (Universitat de Barcelona, 2017), donde recoge logros de historiadores anteriores a la Segunda Guerra Mundial, y aportaciones recientes en el campo, con una perspectiva interdisciplinar que nos acerca a uno de los objetos menos atendidos en la literatura artística en castellano. A partir de aquellos trabajos, el autor presenta estas máscaras, anónimas y anacrónicas, como enigmas en “tierra de nadie”: su sencilla técnica las convierte en “hijo carnal” de su modelo; la “mímesis por contacto” “traza una distancia inapelable con su referente”, y la densidad antropológica de sus usos culturales desmantela los presupuestos de la Historia del Arte —así suponía Freedberg. Llamamos ‘máscara mortuoria’ a objetos de diferentes usos, y las confundimos con impresiones accidentales en yacimientos; pero se deben a la voluntad de dejar huella: una técnica inmemorial que, para Didi-Huberman, manifiesta una supervivencia cuyo análisis hace fluir la dialéctica entre ausencia y presencia. No se trata de un estudio de los contextos concretos en los que se usaron estas piezas, sino de comparar tradiciones que se sepultan y emergen, para escribir historia de las imágenes de los rostros ante la muerte.

Para esbozar una clasificación, se atiende a las características materiales, medios de producción, y distintos usos de estos objetos. Se detallan las formas en que las máscaras se relacionan con el cuerpo e incluso intercambian funciones, como en las prótesis; al contacto de cuerpo y máscara, cobra vida un nuevo cuerpo que se “activa” en cada ceremonia —como ha explicado Belting— aquí, relacionada con el culto funerario: rastros folclóricos de ritos primitivos, o ejemplos egipcios, dan idea de lo remoto de la voluntad de “poner rostro al espíritu” de los muertos.

A lo largo del libro, estos usos rituales se combinan con lo utilitario del empleo de las máscaras para fabricar obras de diferentes cometidos. Unas son las imágenes *mairorum* romanas: ‘rostros genealógicos’ ligados a un rito político funeral y ejemplarizante. Otras, de fin distinto a las representaciones conmemorativas, son las imágenes sustitutivas: A partir de investigaciones como las de Javier Arce, se describe el *funus imaginarium* donde un maniquí suple el cuerpo del emperador muerto, recibiendo el trato que tendría si estuviese vivo. Una gran variedad de tipos, facetas y usos antiguos de las



máscaras, se va desprendiendo de una lectura amena, que facilita la comprensión de aspectos complejos, sin demasiados tecnicismos, ni distinciones netas. Así, desde los primeros capítulos, la ambigüedad se convierte en un medio para el abordaje de un objeto difuso.

La noción abierta de máscara se superpone a la de un rostro no necesariamente ligado a la apariencia, que comparte con el sello, la firma, el nombre o la huella, su empleo para la autenticación del individuo, su presencia y su identidad. Con ejemplos de sellos clásicos y orientales, o la plástica occidental de los siglos XI y XII, se nos apercibe de que, para identificar, no se necesita imitar fisionomías. No obstante, el retrato del rostro protagoniza una historia de las imágenes de semejanza, que parte de los tempranos cráneos de Jericó.

Esta conexión en el proceso y uso de las máscaras, entre la mímesis por contacto y la fisionomía, se analiza en los capítulos dedicados a la Edad Media y la Moderna. A partir de teorías de Olariu, o Kantorowicz, se estudia cómo en los entierros de algunos monarcas europeos, se retoman valores asociados a las ceremonias imperiales, con efigies y representaciones que sustituyen

yen al cadáver del rey, y portan su “cuerpo político”. El lado práctico de esta teatralización medieval, es evitar que se pudra el cadáver durante funerales cada vez más sofisticados; modas que impulsan técnicas de embalsamamiento, también conocidas en el ámbito hispano a través de investigaciones de Cabrera Sánchez. Como las momias, la mayor parte de las máscaras ha desaparecido. Pero si no se conocen moldes fiables anteriores al de Bernardino de Siena (1440), los estudios de Panofsky, o esculturas en cuya fabricación pudieron participar estas herramientas, y testimonios de otras obras, sugieren que, en el siglo XIII, las técnicas de moldeado pudieron alentar el renacimiento de una plástica mimética que culmina en la escultura gótica.

En los siguientes capítulos, la técnica por contacto se implica en usos del arte vinculados al genio del artista vasariano y la oposición de la artesanía. El tratado de Cenini recomendaba hacer moldes para retratar, ya no sólo a reyes, y sin necesidad de posados largos, tras los cuales, la máscara se desechaba. Pero la investigación pone el acento en casos donde la pieza no es intermediaria, y forma parte de una obra final, que puede representar un rostro cadavérico, o al sujeto vivo; esta última demanda, muy usual, requiere a los artistas una modificación del modelo tal que, cuando no se conserva, resulta casi imposible de detectar en el resultado. Además de estas consecuencias del uso de máscaras en el arte, se recogen ejemplos de negados a ser retratados en vida y cuya muerte permitió sacar los moldes de sus rostros, que serían plasmados en tumbas como la de Juan Pardo de Tavera, o servirían de modelo a la iconografía de personajes como Ignacio de Loyola: ejemplo de máscara que se convierte en reliquia. A través de escritos hispanos de hasta el siglo XVII, se demuestra la convivencia de estos usos cristianos con la voluntad de activar el saber de la Antigüedad pagana para justificarlos. Pero el discurso del renacimiento no es homogéneo, y si el traslado del ideal de la imago que legitima el retrato, se reconoce en empresas fuera de Italia, también convive con otras justificaciones allí mismo, y adopta expresiones diferentes, como los exvotos hiperrealistas de la Annunziata, conectados a la búsqueda de semejanza y la creencia en simulacros por Warburg y Didi-Huberman.

La última parte del libro comienza con el fin del Antiguo Régimen y la sublimación de la relación de las personas con la muerte en el romanticismo. El estudio de la Joconda du suicide por parte de Saliot, la presenta como fenómeno cultural e inaugura el discurso de independencia de las máscaras en el siglo XVIII y el XIX, donde cobra relevancia su proceso de fabricación: Talleres de artistas como Geoffroy-Dechaume, acumulan moldes en un contexto académico que rechaza estas técnicas en la escultura, pues, si el vaciado –nos dice el investigador– como la fotografía, no requiere de formación artística, resulta insuperable en el logro de la semejanza, y así, la obra de Rodin, por ejemplo, se puso bajo sospecha de fraude en los salones franceses; pero lo que interesa al autor no es descubrir si era infundada, sino tratar los empeños en desmentirla como síntomas de una época en que el arte expande los límites establecidos para los periodos anteriores.

De la perfección técnica que los moldeados otorgan a las venus anatómicas y a otras obras de autores como Giulio Zumbo, depende que estas cumplan una nueva finalidad científica, o científicista, sin contravenir al efecto estético. La moda fisionomista y frenológica se señala como motor de expansión de estas prácticas, y de gestación de colecciones como la del Museo Flaubert, codiciadas por criminólogos y artistas antecesores de la reconstrucción facial, como Tenchini. En estos capítulos, se multiplican ejemplos de vaciados de cuerpos muertos, y vivos, plantas y animales, mascotas, o exposiciones etnográficas que se revisan bajo la perspectiva de género postcolonial de Haraway.

Otro factor de cambio es la expansión de medios de comunicación de masas que encumbran nuevas celebridades: El caso de Géricault es ejemplo de un renovado culto al genio que convierte las máscaras en objetos auráticos, reliquias del siglo XIX y del XX. Pero el hito en el proceso de un uso práctico de la máscara, hacia su uso autónomo –siguiendo a Benkard y Belting– se marca en el funeral de Lessing. Se consolida en el de Beethoven, introduciéndose lo afectivo de un recuerdo material, susceptible de reproducción fetichizada. El autor recoge noticias periodísticas donde, a partir de entonces, la máscara de la celebridad es un “derecho público”, y las crónicas de moldeados post-mortem oscilan entre la admiración y el morbo. Las máscaras de Rousseau, Marat, el “fenómeno social” de Napoleón, o Cromwell y Newton, ilustran la autonomía del molde y de su positivo en Francia e Inglaterra, y el olvido de España recuerda los vaciados de Clemente VIII, Mariana de Jesús, Gaudí, pintores, escritores, políticos, ejemplares del Museo del Ejército, donde se exhibe la máscara de Franco junto al busto de Juan Carlos I en una “genealogía” que se descubre “nada inocente”.

El coleccionismo, en sentido benjaminiano, es analizado aparte, pero implicado en ese ‘sentir’ de la época, poniendo el acento en su implicación en el proceso de autonomía de las máscaras. Lauren Hutton es buen ejemplo de difusor de estas piezas como objetos de estudio y de mercado, supervisor de su autenticidad, de la identidad del muerto y del origen de las copias que, muchas veces, acaban en instituciones donde cumplen distintos fines: museos y universidades, entre las cuales se menciona el caso de la Complutense de Madrid. Pareja a esta musealización, va emergiendo en el libro la identidad de los formadores; un par de nombres antiguos (Thutmosis, Lisítrato), raros casos medievales (la firma en la tumba de Wolfhart von Roth) dejan paso a los artífices de la época del Taller de Vaciadores de la Academia de San Fernando, profesionales no siempre vinculados a las Bellas Artes, que fabrican sobre todo piezas intermedias, y responden a la demanda de los clientes de los fotógrafos, a diferencia de los cuales, no reclaman estatus de autores, salvo excepciones de artistas que fabrican sus propias máscaras, o famosos especialistas que posan junto a sus moldes, como Dunbar.

En el libro se ilustran estos objetos y personajes con fotografías de las piezas, de sus usos, de la obtención de la máscara del cadáver, o del proceso en los talleres, como la colección de Grantham Bain, o las pinturas de

Édouard Dantan; y montajes como el que demuestra la dependencia del busto de Lorenzo de Medici respecto al modelo. Estas muestras gráficas, tienen su importancia si se considera que la conservación de una de estas máscaras es todo un acontecimiento, debido a sus materiales pobres, tan frágiles como la cera, a la que se le dedican comentarios muy sugerentes: permite obtener un positivo casi exacto al modelo, en la forma, pero también en la textura, y este don material implica factores inmateriales que oponen la visión cultural de autores, como Gombrich y Schlosser, que exploran las fronteras de lo representativo, lo simbólico y la ilusión, frente al esteticismo de un Schopenhauer que denoste la “imitación engañadora de la realidad” obviando que, muchas veces, estas obras sirvieron, justamente, para sustituir un cuerpo vivo.

A lo largo del libro, en las introducciones y en el epílogo –que incluye unos agradecimientos esclarecedores del proceso de la edición– el autor señala algunas brechas abiertas en la ambiciosa historia que propone: Limitada a un ámbito occidental, deja pendiente la comparación con áreas orientales, africanas, americanas... y ha tenido que generalizar lo que debe probarse en cada contexto concreto en que cada máscara fue utilizada. Si a partir del siglo XVIII, el estudio de casos se vuelve más complejo y las funciones y categorías de las máscaras

desbordan las clasificaciones precedentes, puede que sea porque se conservan más piezas y documentaciones que permiten explicar más minuciosamente el fenómeno en un marco cultural que, además, nos resulta más familiar. También se deja la puerta abierta a la profundización en los casos hispanos: Aunque las máscaras mortuorias, al parecer, no suscitaron en España la fascinación que ejercieron en otros lugares, la práctica se estableció –avisa el autor– y no se sabe hasta dónde pudo impulsar un desarrollo artístico, o implicarse en obras de distintas épocas. Además, se promete una reflexión teórica más madura, para una segunda parte, con la cual, sin duda se abrirán nuevos caminos y posiblemente se maten algunos de los resultados de esta primera entrega. Con ella, se ha liberado del yugo vasariano a la historia de estas imágenes, y su lectura nos transmite, lo que el mismo López de Munain detecta en las recientes exposiciones de máscaras mortuorias, o en las reconstrucciones virtuales de las caras de los difuntos: que no dicen tanto de los rostros de los muertos, como de nuestra relación con ellos, con las imágenes, con el pasado, o con la ausencia.

Elena Muñoz Gómez
Universidad de Salamanca
elenia@usal.es

<https://orcid.org/0000-0002-4869-1790>

