

XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015.

Las imágenes postmortem del poder: el lecho fúnebre como escenario político.

Gorka López de Munain.

Cita:

Gorka López de Munain (2015). *Las imágenes postmortem del poder: el lecho fúnebre como escenario político*. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-061/1131>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Las imágenes postmortem del poder: el lecho fúnebre como escenario político

Gorka López de Munain

Universitat de Barcelona

gorkamunain@gmail.com

Resumen:

Durante la llamada Edad Moderna las imágenes del poder real adquirieron un estatus singular que vendría determinado, en buena medida, por la “teoría de los dos cuerpos del rey” expuesta por Ernst Kantorowicz. Sin embargo, será en el momento de la muerte cuando estas imágenes expongan su verdadera potencia y muestren una agencia tal que llegará a constituir incluso el propio lecho mortuario en un escenario político de primera línea. Las efigies sustitutivas, comunes en Francia, Inglaterra (y en menor medida Italia) durante los siglos XV, XVI y XVII son los referentes más conocidos, pero existen otras muchas prácticas como los retratos postmortem o la creación de máscaras mortuorias que perfilan un lado muy poco explorado de las creaciones simbólicas del poder. Más allá de los fastos, de la exequias o las grandes construcciones efímeras, estas imágenes macabras cubren un espectro propio que nos ayudará a comprender mejor los complejos mecanismos del aparato representacional de las monarquías.

Palabras clave: teoría de la imagen, postmortem, monarquía, rey, efigie.

Los escenarios íntimos del poder

Los escenarios del poder, la arena política en la que se ponían en juego las luchas y las demostraciones de fuerza –que en multitud de ocasiones no hacían sino evidenciar una carencia o debilidad–, tuvieron en época moderna una expresión de gran trascendencia: la llamada fiesta barroca. Han sido muchos los autores que han dedicado su atención a esta singular práctica por su trascendencia política y por la multitud de elementos (simbólicos, alegóricos, figurativos...) que en ella confluían. Sin embargo, más allá de estos grandiosos fastos, cuyo marco de acción solía ser la ciudad, existieron otros escenarios íntimos, menos accesibles, en los que también se desarrollaron interesantes prácticas políticas que iremos desgranando para acercarnos, aunque sea tangencialmente,

a uno de los aspectos más singulares de la cultura visual barroca: las imágenes postmortem.

Cuando moría un monarca, las exequias reales que se emprendían en las principales ciudades y localizaciones de su dominio tenían un despliegue visual en donde los jeroglíficos, emblemas y toda una pléyade de imágenes adquirían un marcado protagonismo. Este tema, especialmente para el caso hispano, ha sido profusamente estudiado por investigadores reconocidos como Víctor Mínguez, Fernando Rodríguez de la Flor, Inmaculada Rodríguez Moya y tanto otros, por lo que nuestra atención se tornará hacia otros aspectos menos atendidos de los ceremoniales fúnebres. Asimismo, colocaremos el foco de análisis en monarcas y celebraciones más allá de las fronteras del Imperio español con el propósito de complementar y confrontar ciertas expresiones y actitudes hacia la muerte acontecidas en el marco temporal de la época moderna. Con ello, el objetivo que perseguimos no será tanto documentar ciertos casos y aportar informaciones más o menos novedosas o desatendidas, sino más bien intentar entrever los gestos supervivientes que animaron unas prácticas que, a su vez, revelan nexos de unión tanto con el pasado antiguo como con nuestro estricto presente; será este anacronismo quien guíe y delimite nuestro particular escenario de acción.

*

Especialmente en las cortes inglesas y francesas, cuando fallecía un rey se convocaba al pintor de la corte para que efectuase un molde de los rasgos del difunto. Como nos recuerda Ernst Benkard, esta operación a menudo se llevaba a cabo incluso antes de que “su cadáver fuese abierto y embalsamado por los médicos y cirujanos de la corte”¹. Con dichos moldes se confeccionaba un muñeco de mimbre de tamaño real que sustituiría al monarca durante la celebración de los ceremoniales fúnebres, los cuales podían durar varias semanas. Además de los muñecos de mimbre, cuyo desarrollo tendremos ocasión de comentar más adelante, nos fijaremos ahora en la práctica de realizar retratos pictóricos postmortem. El caso del retrato mortuorio de Maximiliano I de Habsburgo resulta en este sentido paradigmático. El propio emperador tenía muy claro el poder de las imágenes para conservar la memoria del difunto ya que, como decía en su autobiografía, “cuando un hombre muere no queda más que su obra. Quien durante su vida no hace nada para ser

¹ Ernst Benkard, *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*, ed. Gorka López de Munain (Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013), 36-37.

recordado, caerá en el olvido en cuanto comiencen a sonar las campanas”². Maximiliano I quiso que su tumba estuviera a la altura de sus ideales y, de hecho, se empezó a construir estando él en vida.

Sin embargo, lo que más destaca del proyecto –que nunca llegó a ejecutarse– era la colocación de bustos de emperadores romanos alrededor del túmulo como si se tratasen de auténticas *imagines maiorum*³. Cuando el emperador murió en 1519, se realizó un retrato al natural de su cadáver por el Monogramista AA del que se obtuvieron diferentes versiones (fig 1). La pintura muestra la imagen cruda y realista del rostro muerto del emperador quien, de este modo, se insertaba en una tradición de la que él, como rey de Romanos y emperador electo del Sacro Imperio Romano Germánico que era, quería ser partícipe. Fernando I de Habsburgo, también emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, tuvo igualmente su retrato *postmortem*, el cual sería enviado a su hija Leonor de Habsburgo. Isabel de Austria (reina de Francia), hija del emperador Maximiliano II de Habsburgo, cuando estaba cercana su muerte en 1592 mandó traer una versión del cuadro *postmortem* de Maximiliano I y otro de su padre, lo cual pone en evidencia el uso de este tipo de obras más allá de lo anecdótico⁴.

² *El linaje del emperador. Catálogo de la exposición celebrada en la Iglesia de la Preciosa Sangre, Centro de Exposiciones San Jorge del 24 de octubre de 2000 al 7 de enero de 2001* (Cáceres: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, s. f.), 270.

³ Ibid.

⁴ Lorne Campbell, *Renaissance Portraits: European Portrait-painting in the 14th, 15th, and 16th Centuries* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1990), 194.

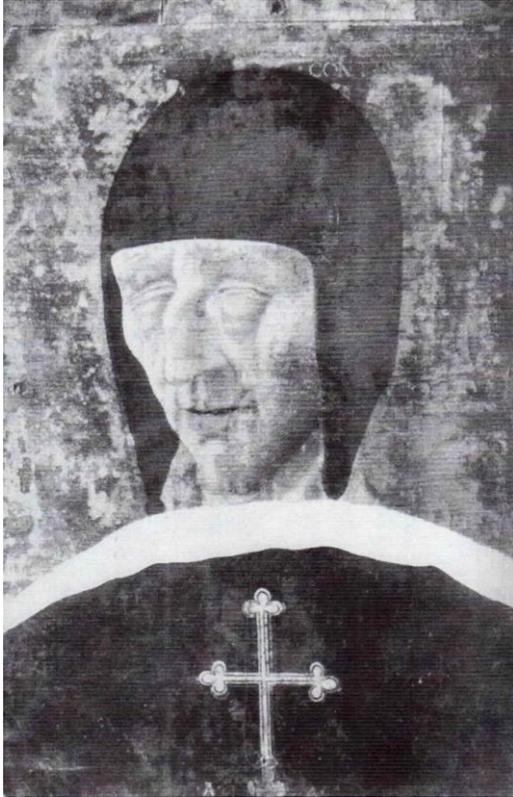


Fig. 1. Monogramista AA, Maximiliano I, 1519.

Encontramos así que los ámbitos más íntimos –la *chambre du Roy* (cámara del Rey), la *Salle d'honneur* (Sala de honor) o el *Lit d'honneur* (Lecho de honor), para el caso francés– se convierten en escenario privilegiado en los que se lleva a cabo el complejo y crucial proceso de intercambio de los cuerpos del rey por medio de imágenes o efigies sustitutivas⁵. En el grabado abierto por Isaac Briot en 1610 vemos a la efigie de Enrique IV de Francia reposando sobre su *Lit d'honneur* en el palacio del Louvre (fig. 1). En ese preciso instante, y dejado a un lado el “cuerpo natural” del rey, será el muñeco sustitutivo quien encarne el “cuerpo político” hasta que éste sea transferido a su sucesor en el mando.

⁵ Al hablar de los cuerpos del rey en plural nos estamos refiriendo naturalmente al cuerpo político y al cuerpo natural del que hablara Ernst Kantorowicz en su estudio clásico *Los dos cuerpos del rey*. Esta teoría hemos tenido ocasión de desarrollarla con mayor detalle, y aplicada a la figura de Juan Carlos I, en el libro: Ander Gondra Aguirre et al., *Cuando despertó, el elefante todavía estaba ahí. La imagen del Rey en la Cultura Visual 2.0* (Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2014). Véase también: Ernst Hartwig Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval* (Madrid: Alianza, 1985).

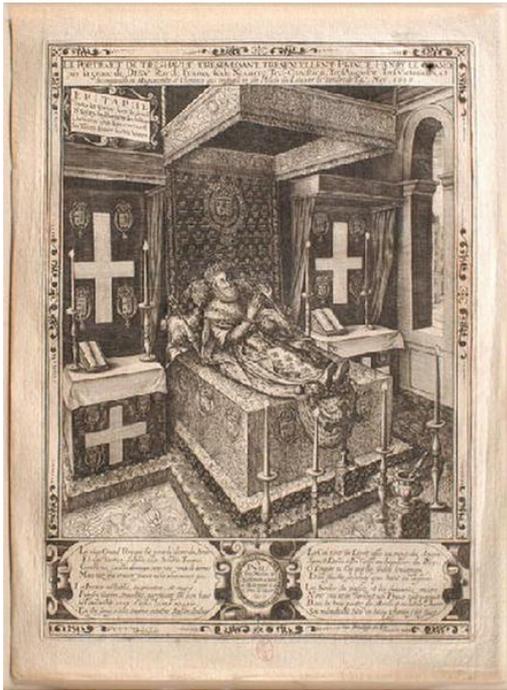


Fig. 2 Efigie de Enrique IV en el lit d'honneur. Isaac Briot, *Le Portraict de très hault, très puissant, très excellent prince Henry le Grand, par la grâce de Dieu*. Paris, Biblioteca Nacional de Francia, Cabinet des Estampes, Hennin XVII, fol. 23.

Muñecos y efigies supervivientes

La utilización de una figura sustitutiva con un marcado sentido de agencia⁶ carece de unos orígenes definidos, entroncando directamente con el sentido mismo de la creación ancestral de imágenes⁷. Por efigie sustitutiva entendemos aquél medio portador⁸ que en determinadas ocasiones –gracias a una activación de su imagen– ocupa el lugar de un cuerpo. Encontramos casos significativos como la efigie de Julio César que describiera Apiano, realizada después de su muerte y expuesta en recuerdo de su memoria, o las “reuniones” de los antepasados que narra Polibio en las que los protagonistas son los

⁶ Utilizamos la expresión desarrollada en: Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Oxford University Press, 1998). Para una actualización de sus ideas, véase: Caroline van Eck, «Living Statues: Alfred Gell's Art and Agency, Living Presence Response and the Sublime», *Art History* 33, n.º 4 (septiembre 2010): 642-659.

⁷ Para el particular caso de las culturas de la antigüedad (con especial atención a las mesopotámicas) como uno de los antecedentes más interesantes de este uso agente de las imágenes, véase: Zainab Bahrani, *The Infinite Image: Art, Time and the Aesthetic Dimension in Antiquity* (Londres: Reaktion Books, 2014).

⁸ Para ampliar la idea de “medio portador”, fundamental para el desarrollo del marco teórico sobre el que sostenemos esta investigación, resultan imprescindibles los trabajos de Hans Belting. Véase especialmente: Hans Belting, *Antropología de la imagen*, trad. Gonzalo María Vélez Espinosa (Madrid: Katz Editores, 2007). Hans Belting, «Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo» (2011): 179-210.

muñecos de éstos:

Cuando, entre los romanos, muere un hombre ilustre, a la hora de llevarse de su residencia el cadáver, lo conducen al ágora con gran pompa y lo colocan en el llamado foro; casi siempre de pie, a la vista de todos, aunque alguna vez lo colocan reclinado. (...) Luego se procede al enterramiento y, celebrados los ritos. (...) Cuando fallece otro miembro ilustre de la familia, estas imágenes son conducidas también al acto del sepelio, portadas por hombres que, por su talla y su aspecto, se parecen más al que reproduce la estatua. (...) Cuando llegan al foro, se sientan todos en fila en sillas de marfil: no es fácil que los que aprecian la gloria y el bien contemplen un espectáculo más hermoso. ¿A quién no espolearía ver este conjunto de imágenes de hombres glorificados por su valor, que parecen vivas y animadas?⁹

Pero estos ejemplos no fueron ni mucho menos excepción ya que formaban parte de una sólida tradición¹⁰. Veamos a título de ejemplo uno de los casos más singulares y paradigmáticos: el de la *imago* de Publio Cornelio Escipión custodiada en el templo de Jupiter Optimus Maximus en el Capitolio¹¹. Las fuentes clásicas que nos hablan de esta obra, principalmente Valerius Maximus y Apiano, no concretan específicamente si se trataba de una máscara (*imago*) o por el contrario una figura de tamaño natural (*effigie*), pero lo más probable es que fuera una *imago*. En cualquier caso, el tratamiento que recibía esta pieza, notablemente documentado, era tan intenso que sin duda alguna se cumplía con creces la máxima de la *pars pro toto*.

La *imago* de Escipión no es una apariencia o ilusión del general romano, sino que tiene un estatus propio muy influyente capaz de producir *efecto*¹². Aunque hablamos de “la *imago* de Escipión” en singular, es muy probable que realmente hubiera más ejemplares (como el que estaría en el *atrium* de su casa familiar), cada uno de ellos cumpliendo una función concreta. La propia familia patricia del africano (*gens Cornelia*) expresó después de la muerte de éste su deseo de depositar una *imago* dentro del templo de Júpiter, el cual

⁹ Polibio, *Historias*, II, 53-54, tomado de la edición: Polibio, *Historias*, trad. Manuel Balasch Recort, vol. II, Biblioteca Gredos 63 (Madrid: Gredos, 2007).

¹⁰ Hemos profundizado en algunos de los aspectos vinculados a esta práctica, en concreto a la elaboración de las *imagines maiorum*, en: Gorka López de Munain, «El rostro como elemento legitimador del poder: supervivencia y anacronismo de la imágenes maiorum», en *Las artes y la arquitectura del poder*, ed. Víctor Manuel Mínguez Cornelles (Castellón: Universitat Jaume I, 2013), 1569-1586.

¹¹ Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, 48-59.

¹² Conviene aclarar que Deleuze construye su argumentación alrededor del simulacro para expresar su actualización en la modernidad (“Definimos la modernidad por la potencia del simulacro”). Sin embargo, en nuestro trabajo nos apoyamos en las palabras que sobre ello apunta Stoichita: “Mi objetivo es investigar su obstinada persistencia en el seno de la mimesis, a partir de la idea de que ni fue barrido por el platonismo, ni fue la Modernidad quien lo (re-)descubrió”. Stoichita, *Simulacros*, 13.

había sido como una casa para él durante su vida pública¹³. Sabían perfectamente el poder de las *imagines* en tiempos de la república y probablemente comprenderían que de este modo sus conquistas y triunfos bélicos permanecerían no sólo en la memoria de sus sucesores, sino además como ejemplos de virtud para todos los romanos. Con este gesto, la *cella* del templo pasa a asociarse con el *atrium* del hogar familiar y así la *imago* adquirió una vida propia fuera del entorno que habitualmente le correspondería.

Pero si nos centramos en el caso de las efigies sustitutivas, encontramos todo un abanico de artefactos en los convergen conceptos fundamentales para todo estudio que intente ir más allá de la mera documentación de los casos: presencia, simulacro, medio, habitabilidad, potencia, etc. Para facilitar su análisis dividiremos el objeto de estudio en dos ramas principales: las efigies en cera a tamaño natural (*voti*) que se depositaban en las iglesias y las efigies sustitutivas de los enterramientos (*effigie*). Estas efigies también eran conocidas como “representación” y, si bien la mayoría de los testimonios que nos han llegado son de la realeza, éstas no eran exclusivas de los monarcas. Ariès comenta cómo a partir del siglo XIII comienza a cambiar paulatinamente –y por supuesto con las particularidades propias de cada lugar– el modo de presentar el cadáver durante el enterramiento; si bien hasta el XII (y hasta mucho después en los países mediterráneos) el cuerpo del difunto se llevaba directamente hasta el sarcófago con la cara descubierta, a partir del XIII comienza a disimularse el rostro con grandes mortajas y sarcófagos de plomo¹⁴. Explica el historiador francés los detalles más generales:

El ataúd, ya cerrado, quedaba todavía disimulado bajo una tela o *palluim* –palio mortuorio– y, además, bajo un cadalso de madera que no ha cambiado mucho desde entonces y al que desde el siglo XVII llamamos catafalco –del italiano *catafalco*–, pero que se llamaba antes “capilla” o, más a menudo, “representación”. “Capilla”, porque estaba rodeado por una luminaria con el altar de un capilla. “Representación”, porque, en el caso de los grandes de este mundo, estaba rematado por una estatua de madera y cera que representaba al difunto en el lugar del cadáver¹⁵.

El cadáver natural por tanto quedaba oculto y se exponía en su lugar una representación del mismo (de madera y cera) que en ocasiones puede ubicarse en un catafalco efímero o en el sepulcro a modo de retrato pétreo. El propio Ariès recuerda que a partir del siglo XIII comenzó a popularizarse el uso de las máscaras mortuorias para elaborar la

¹³ Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, 48.

¹⁴ Philippe Ariès, *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, trad. F. Carbajo y R. Perrín, 3ª ed. (Barcelona: Acantilado, 2000), 137.

¹⁵ *Ibid.*, 137-138.

representación. “Se toma la máscara del rostro del muerto para que la representación resulte totalmente fiel. Esa máscara servía también para obtener, sobre la tumba, un retrato parecido al rostro del difunto”¹⁶. Los *voti* italianos son ejemplos claros de esta tipología. Si bien parece ser que existieron este tipo de efigies votivas en otros lugares (como las de los Condes de Toulouse ubicadas en Saint-Sernin, realizadas en terracotta a partir de la máscara mortuoria¹⁷), y su genealogía podría remontarse a las figuras votivas de época antigua, el caso de Italia resulta particularmente interesante. Uno de los primeros en llamar la atención sobre estas obras fue Aby Warburg, quien en el año 1902 escribió un artículo sobre los retratos y la burguesía florentina en el que aportaba las primeras pistas sobre este tema. La mirada original y curiosa de Warburg le hizo detenerse en este fenómeno aportando unas interesantes reflexiones sobre su posible origen en las que, una vez más, la sombra de la *supervivencia* se muestra alargada:

Mediante la asociación de ofrendas votivas con imágenes sagradas, la iglesia católica había permitido con éxito que los gentiles conversos conservaran este inveterado impulso de vincularse a la divinidad a través de la imagen de uno mismo. Los florentinos, descendientes del supersticioso pueblo pagano de los etruscos, mantuvieron esta práctica mágica hasta bien entrado el siglo XVII. (...) La iglesia de *Santissima Annunziata* otorgaba a los notables de la ciudad y a algunos extranjeros ilustres el raro privilegio de colocar en vida, en la misma iglesia, su fiel retrato en cera a tamaño natural vestido con sus propias ropas. En la época de Lorenzo de Medici, la fabricación de estas figuras de cera (*voti*) constituía una reconocida práctica artística en manos de los Benintendi, discípulo de Andrea Verrocchio (...). La obstinada supervivencia de la barbarie a través de estas figuras de cera que colgaban en las iglesias vestidas con trajes a la moda comenzó a proyectar una luz más favorable cuando los retratos se introdujeron a través de los frescos religiosos pintados en las iglesias¹⁸.

En el fondo, estas esculturas en cera no dejan de ser exvotos en los que la presencia vuelve a tener un papel determinante, aspecto en el que Warburg incide con singular maestría. La conexión entre las tradiciones etruscas (paganas) y renacentistas (cristianas) abunda en la idea de supervivencia (*Nachleben*)¹⁹ que desarrollara Georges Didi-Huberman a

¹⁶ Ibid., 138.

¹⁷ Ibid., 139.

¹⁸ Aby Warburg, «El arte del retrato y la burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità. Los retratos de Lorenzo de Medici y su familia», en *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo* (Madrid: Alianza Editorial, 2005), 151.

¹⁹ No es difícil ver un eslabón último de estas prácticas en los actuales museos de cera. Sin duda alguna el valor cultural y casi mágico de estos exvotos es sustituido por un valor exhibitivo, a menudo des-auratizado, pero en cualquier caso las conexiones son evidentes.

propósito de los trabajos de Warburg²⁰. Estas imágenes, junto a las efigies funerarias, probablemente sean uno de los exponentes más claros de la creencia en el poder de los simulacros. Se sabe que Lorenzo de Medici tuvo tres réplicas exactas de sí mismo repartidas por la iglesia de *Via San Gallo*, la *Annuziata*, y la iglesia de *Maria degli Angeli* en Asís, para agradecer al poder divino el haber podido salir con vida de las dagas de los Pazzi en 1478²¹. Se observa con nitidez una intensa fe en el poder de estas imágenes que, de algún modo, rompía las limitaciones de la presencia humana en favor de una *presencia virtual* extendida. Por un lado tenemos el acto votivo de agradecimiento pero, por otro, no podemos dejar de advertir el interés por mostrar un poder omnipresente, perfectamente visible (junto a otros muchos elementos) y constante. Las técnicas de vaciado, especialmente el facial, permitían una rápida ejecución de estas obras para las cuales se recurría casi siempre a la cera y en algunos casos al barro, materiales abundantes y muy fáciles de trabajar²².

*

Dentro de este abanico de *representaciones*, las efigies reales son las que entrañan una mayor complejidad y exigen un desarrollo más atento a fin conocer mejor sus particularidades. El empleo de la estatua como representación continuó su uso hasta principios del XVII y adquirió una expresión magnífica con ocasión de los funerales regios. Si ya los *voti* italianos mostraban la fuerza del simulacro en todo su esplendor, las efigies funerarias de los reyes llevarán todo este impulso hasta sus últimas consecuencias substituyendo el cuerpo muerto y, lo que es más importante, portando la presencia del monarca como si de él mismo se tratase. El siguiente comentario de Benkard nos sitúa perfectamente ante la dimensión de estas prácticas:

Por ello uno de los más importantes deberes del *paintre* [pintor] y de la *chambre du Roy* [cámara del Rey] era hacer un muñeco de mimbre de tamaño real parecido a la figura del difunto rey; se vestía en primer lugar con una camisa de lino holandés, después con prendas de seda, y finalmente era exhibido con la ropa de la coronación de los reyes franceses con adornos de armiño. Un último toque de realismo le era dado al muñeco mediante la adición de unas manos de cera, mientras que

²⁰ Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada Editores, 2009).

²¹ Warburg, «El arte del retrato y la burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità. Los retratos de Lorenzo de Medici y su familia», 151.

²² Para ampliar la información sobre estas cuestiones, véase la obra de Schollosser sobre la historia de la escultura en cera, obra publicada nueve años después del texto de Warburg. Julius von Schlosser, «History of Portraiture in Wax», en *Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the human figure*, de Roberta Panzanelli (Los Angeles: Getty Publications, 2008), 171-303.

la cabeza del rey, modelada cuidadosamente en cera, emergía del cuello de la vestimenta. Los moldes de la cara y de las manos se realizaban a partir del cadáver y a partir de éstos se modelaban las partes correspondientes del muñeco; y debemos comentar aquí que se adjuntaba a la máscara de cera cabello y una barba real, de manera que la efigie, tal como se llamaba oficialmente, sólo podía ser comparada con una figura de cera²³.

Si hacemos un poco de historia, los especialistas coinciden en que el primer caso documentado en Inglaterra corresponde a la efigie del rey Eduardo II fechada en 1327, y la efigie de Carlos VI realizada en 1422 para el caso francés²⁴. Existen también referencias sobre algún caso similar en Italia²⁵ pero indudablemente el peso de la tradición lo llevaron los ceremoniales regios de Francia e Inglaterra. Ya en el siglo XVII, estas ceremonias comienzan a decaer y Benkard considera que la efigie elaborada para los funerales de Luis XIII podría considerarse el último ejemplar documentado:

Pero el año de la muerte de Luis XIII ya nos lleva al momento en el que las ceremonias tradicionales, del modo en el que las hemos visto, empiezan a pasar de moda. Una de las últimas ocasiones en las cuales aparecen mencionadas es en la muerte del gran Conde (1646); y en la muerte de María Teresa de España (1683), consorte de Luis XIV, pero realmente éstas no siguieron llevándose a cabo²⁶.

Pero para comprender mejor las efigies reales conviene matizar, aunque sea brevemente, la naturaleza singular del cuerpo al que nos referimos. Es indudable que la creación de estas figuras obedece, en un primer lugar, a un sentido práctico ya que los ceremoniales fúnebres se prolongaban tanto en el tiempo que resultaba imposible la exposición en público del cadáver real, pues el olor y la podredumbre lo impedirían. Para ello se decide crear un simulacro lo más realista posible; un medio portador que sustituía el cuerpo ya muerto del rey, pero que, y esto es lo importante, adquiría inmediatamente todos los poderes y la relevancia exactamente igual que si del cuerpo mortal se tratara. Todo el aparato protocolario de vestimentas, adornos, atributos, etc., era el mismo que empleaba el rey y el tratamiento que recibía por parte de los asistentes a la ceremonia era también

²³ Benkard, *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*, 37.

²⁴ Seguimos en este caso las conclusiones de Ginzburg en su obra: Carlo Ginzburg, *Ojazos de madera: nueve reflexiones sobre la distancia* (Madrid: Península, 2000), 86 y sig. Este autor se apoya a su vez en las contribuciones esenciales de Ralph E. Giesey, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France* (Ginebra: Librairie Droz, 1960); Ralph E. Giesey, *Cérémonial et puissance souveraine. France XV-XVI siècles* (París: Armand Colin - EHESS, 1987).

²⁵ Giovanni Ricci, «Le Corps en l'Effigie: Les Funérailles des Ducs de Ferrare à la Renaissance», en *Civic Ritual and Drama*, ed. Wim N. M. Hüsken y Alexandra F. Johnston (Amsterdam - Atalanta: Rodopi, 1997), 175-201. Citado por Ginzburg, *Ojazos de madera*, 89.

²⁶ Benkard, *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*, 46.

igual. Las muestras de dolor o respeto, las plegarias y todo lo que conllevaba el complejo ritual era llevado a cabo ante el muñeco. Éste, por su condición de materialidad no efímera, no corruptible, permitía una ceremonia diferente, mucho más dilatada en el tiempo y sofisticada que la que pudiera haberse realizado con el cuerpo del difunto presente. El simulacro cobraba por tanto una importancia muy superior a la del propio cuerpo real ya muerto.

Sin embargo, la necesidad de un cuerpo sustitutivo que posibilitara la ceremonia sin los inconvenientes de la putrefacción no explica completamente el surgimiento de esta práctica que, como hemos dicho, fue practicada sólo por unos países concretos y durante una cronología concreta. Además de esta explicación podemos incorporar dos posibles teorías: una posible continuidad con respecto a los usos de las efigies en tiempos de la Roma antigua –hipótesis defendida también por Schlosser– o la plasmación en términos materiales de la teoría de los dos cuerpos del rey propuesta por Ernst Kantorowicz. A continuación desarrollaremos brevemente los puntos más importantes de esas dos propuestas para comprender cuáles fueron los motivos que impulsaron la creación de estas tradiciones.

*

Anteriormente hemos citado brevemente algún ejemplo de uso de maniqués o muñecos sustitutivos en los funerales romanos y también hemos atendido a las singularidades que rodearon a la *imago* de Escipión pero, llegados a este punto, conviene ahondar en algunos casos más a fin de ponderar la teoría que defiende una cierta continuidad desde la Antigüedad en las prácticas que nos ocupan. Elias Bickermann, en un ensayo largamente discutido acerca de la apoteosis de los emperadores romanos, comenta el rito de la *consecratio* mediante el cual algunos emperadores serían incinerados dos veces²⁷, idea que después sería comentada también por Gisey y más tarde por Ginzburg²⁸. Según Bickerman, existe documentación suficiente para defender que al menos los emperadores Publius Helvius Pertinax en el siglo II d. C. y Septimius Severus en el III d. C. fueron incinerados doblemente²⁹; es decir, primero se incineraron sus cuerpos en un primer funeral y, después, en un segundo ceremonial conocido como *funus imaginarium* (funeral

²⁷ Elias J. Bickerman, «Die Römische Kaiserapotheose», Archiv für Religionswissenschaft 27, 1929, 1-31.

²⁸ Véase: Ginzburg, *Ojazos de madera*, 88-89.

²⁹ El caso de Septimius Severus se ha comentado anteriormente con la referencia de Herodiano en su *Historias*.

de la imagen) se quemaría su figura de cera. De este modo se conseguiría que desapareciera por completo el cuerpo, sin dejar rastro, completando así la transferencia mágica de la tierra al cielo³⁰.

El propio Birkman apunta a las conexiones existentes entre estos ceremoniales y las prácticas de las efigies comentadas anteriormente. Si bien el *funus imaginairum* no se reservaba en exclusiva a los emperadores –de igual modo que las efigies sustitutivas no eran exclusivas de los reyes–, los casos más importantes y mejor documentados corresponden a los ejemplos destinados a éstos. No obstante Bickerman comenta una ley de los años 133 y 136 mediante la cual una asociación de Lanuvio tenía el derecho a realizar uno de estos funerales con efigie si un patrón no entregaba el cuerpo de un esclavo fallecido miembro del colegio³¹. Es difícil, una vez más, determinar si el funeral se llevaba a cabo con una máscara, una efigie completa u otra modalidad, pero lo que nos interesa es que ésta sustituía al cadáver del mismo modo que se hará siglos después.

Por otra parte, la teoría de los dos cuerpos del rey apuntala otras cuestiones complementarias con el fenómeno que estamos describiendo. Desde la Edad Media se fueron desarrollando ciertas ideas construidas entre lo político y lo teológico que buscaban determinar la compleja naturaleza del cuerpo del rey. El estudio, hoy clásico, de Ernst Kantorowicz dedicado a “los dos cuerpos del rey” sentó las bases historiográficas de una ficción político-teológica que distinguía el cuerpo natural del monarca de su cuerpo político³². A pesar de ceñirse, en principio, a una disciplina cerrada y tratarse de un campo de estudio limitado (la monarquía inglesa de época medieval, con algunas alusiones a otras monarquías), su ámbito de influencia pronto desbordó sus propósitos iniciales abriendo perspectivas poco trabajadas hasta la fecha. El modelo que Kantorowicz planteaba se convirtió en una suerte de patrón con el que entender las formas de concebir y representar el poder en la Edad Media³³.

Guiado en buena medida por el acto de la unción, el monarca se presenta como una

³⁰ Adela Yarbro Collins, «Ancient Notions of Transfer and Apotheosis», en *Metamorphoses: Resurrection, Body and Transformative Practices in Early Christianity*, ed. Turid Karlsen Seim y Jorunn Økland (Berlín: Walter de Gruyter, 2009), 53.

³¹ Citado en: Ginzburg, *Ojazos de madera*.

³² Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey*. Para esta cuestión, sigo el libro que, junto a Marina G. De Angelis, Luis Vives-Ferrándiz y Ander Gondra, dedicamos a la imagen del rey: Gondra Aguirre et al., *Cuando despertó, el elefante todavía estaba ahí. La imagen del Rey en la Cultura Visual 2.0*.

³³ Adeline Rucquoi, «De los reyes que no son taumaturgos. Los fundamentos de la realeza en España», *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 51 (1992): 57.

persona mixta –conocido también como *gemina persona*– divina y humana al igual que Cristo. A pesar de las relaciones que esta idea presenta con el sacramento de la Eucaristía –fundamental para entender la *presencia real* y sus consecuencias materiales en la *representación*–, Kantorowicz apenas pone la atención en ello. Para Ginzburg en cambio, “es la presencia real, concreta, corporal de Cristo en el sacramento lo que permitió, entre finales del siglo XIII y principios del XIV, la cristalización del objeto extraordinario del que he partido, hasta hacer de él el símbolo concreto de la abstracción del estado: la efigie del rey denominada *representación*³⁴. Junto a esta naturaleza de tipo cristocéntrica, Kantorowicz estudia cómo a lo largo de la Baja Edad Media se elaboró un nuevo modelo de *persona mixta* derivado del derecho. El rey ya no se comprende como un dios devenido tal por la gracia, sino que se presenta como *ius*, ley viviente y guardián de la ley de Dios.

En la figura del rey comienzan a distinguirse dos cuerpos diferenciados: el cuerpo natural y el cuerpo político. En la fórmula canónica *Dignitas non moritur*, expresada en las decretales *Quoniam abbas* y *Quia Sedes*, se distingue entre el individuo mortal que porta una dignidad y la dignidad inmortal en sí misma. La distinción entre la persona del rey y la dignidad de su rango fue explícita entre los juristas ingleses. La expresión se puede encontrar tanto en inglés (*The King, as King, never dies*) como en francés (*Le roi ne meurt jamais*). Ingleses y franceses tomaron estas ideas directamente de los juristas medievales del siglo XIII. A través de esta fórmula se entiende que la dignidad no muere jamás pero el cuerpo mortal sí. Esta idea sumada a la posibilidad de descendencia que tenían los monarcas, a diferencia de los papas y obispos, pergeñó una compleja teoría cuya manifestación visual podría observarse en las representaciones o efigies que coronaban los catafalcos y que sustituían al monarca –se convertían en su cuerpo– en las ceremonias fúnebres.

Una vez expuestas las líneas generales de las dos teorías que podrían explicar el uso de las efigies entre los siglos XIV y XVII, podemos apuntar brevemente una reflexión crítica de ambas posturas –más la práctica que se refiere al simple hecho de evitar la putrefacción en el funeral–. Por un lado parece evidente que esta práctica se encuentra espoleada por una recuperación manifiesta de las tradiciones clásicas, pero la construcción y discusión de la teoría de los dos cuerpos del rey nos induce a pensar que en el fondo podría estar operando un gesto superviviente más difuso, menos asible, pero capaz de hacer sostener

³⁴ Véase para ampliar la relación entre eucaristía, presencia, y representación: Ginzburg, *Ojazos de madera*, 100-103.

esta práctica –cargada de connotaciones muy diferentes– hasta nuestros días. La complementariedad de ambas posturas, lejos de ser una solución fácil o cómoda de la problemática, revela la necesidad de atender a aquello que llamamos representación o imagen en tanto que medio.

El medio, entendido como imagen en *potencia*, se identifica con claridad en la efigie. Ésta es un objeto vacío, inadvertido, inerte, mientras no está cumpliendo con las funciones que le fueron asignadas –de hecho, la mayor parte de ellas han desaparecido pues, una vez utilizadas, cuando dejaban de portar el cuerpo regio, perdían su utilidad y eran desechadas–. Sin embargo, cuando el rey moría y su cuerpo natural (que también era un medio) dejaba de portar al cuerpo político, éste se transfería a la efigie activándose en ella la presencia (la imagen) del rey. En este juego se advierte perfectamente la necesidad de pensar estas piezas como medios portadores y en potencia de ser imágenes.

La semejanza natural de las efigies, si bien no era determinante, tenía cierta importancia por lo que siempre se recurría a la máscara mortuoria y al vaciado de las manos con el fin de lograr el parecido más aproximado posible –como en el caso de la efigie de Enrique VII de Inglaterra–. Pero Benkard nos recuerda un elemento distorsionador que merece la pena atender:

(...) el rostro de la efigie no era el del muerto, los párpados se hacían arqueados, los ojos iban pintados o eran insertados, la rigidez de la máscara mortuoria era suavizada, y todos los esfuerzos iban dirigidos a reproducir la expresión del difunto en vida³⁵.

En estos casos la efigie a la que se rendían los honores no era una réplica exacta del difunto sino que, por el contrario, era trabajada con el fin de mostrar al finado en vida. Esta situación inmediatamente nos recuerda a los funerales romanos anteriormente descritos en los que un mimo, portando la máscara del muerto (*imago*), imitaba con sus vestimentas, movimientos, gestos y expresiones, al personaje que había perdido la vida. De algún modo, el simulacro “ponía en vida” al difunto para que todos sus allegados pudieran rendirle el debido culto.

A modo de conclusión

Tras este rápido recorrido por algunas de las prácticas mortuorias que acontecieron en época moderna en el contexto íntimo de los ceremoniales fúnebres, podemos avanzar

³⁵ Benkard, *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*, 37.

algunas conclusiones provisionales –pues se trata de una investigación en curso–. Sin duda alguna, los grandes fastos –la fiesta barroca– que dominaron la vertiente pública de las celebraciones han sido un tradicional tema de estudio sobre el que se ha escrito abundantemente, pero creemos que aún queda un largo recorrido de estudio en otros escenarios que, a su modo, también formaron parte de las fiestas. En estas páginas hemos descrito algunos casos conocidos pero son muchos más los que podían haber sido incluidos y que, en suma, dibujaría un perfil mucho más rico en muchos frentes. Por un lado, el análisis de estas prácticas en las que son utilizadas réplicas o representaciones del difunto nos permite ahondar en un concepto fundamental –y que en esta ocasión, por las limitaciones de espacio, no hemos podido desarrollar en profundidad– como es el “medio portador” teorizado por Hans Belting. Esta idea, en un cruce con las propuestas de Kantorowicz a propósito de los “dos cuerpos del rey”, nos pone ante una perspectiva verdaderamente prometedora.

Sin embargo, también es importante señalar que los enfoques y marcos teóricos desde los que se ha trabajado en su mayor parte las problemáticas que presentamos han sido muy continuistas y poco renovadores, lo cual termina por desactivar el potencial que prometen la incorporación de nuevas miradas (bien sea desde los *Visual Studies*, la *Bildwissenschaft*, la *théorie de l’image*, etc) al análisis de objetos de estudio conocidos y con los que estamos familiarizados³⁶.

Bibliografía citada:

- Ariès, Philippe. *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Traducido por F. Carbajo y R. Perrín. 3ª ed. Barcelona: Acantilado, 2000.
- Bahrani, Zainab. *The Infinite Image: Art, Time and the Aesthetic Dimension in Antiquity*. Londres: Reaktion Books, 2014.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Traducido por Gonzalo María Vélez Espinosa. Madrid: Katz Editores, 2007.
- . «Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo» (2011): 179-210.
- Benkard, Ernst. *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*. Editado por Gorka López de Munain. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013.
- Bickerman, Elias J. «Die Römische Kaiserapotheose». 1-31. *Archiv für Religionswissenschaft* 27, 1929.

³⁶ Para una aproximación a estas nuevas propuestas metodológicas, véase: Gorka López de Munain, «“Nuevas” propuestas teórico-metodológicas para pensar la imagen», *e-imagen, Revista 2.0* (2015), <http://www.e-imagen.net/project/nuevas-propuestas-teorico-metodologicas-para-pensar-la-imagen/>.

- Campbell, Lorne. *Renaissance Portraits: European Portrait-painting in the 14th, 15th, and 16th Centuries*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1990.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.
- Van Eck, Caroline. «Living Statues: Alfred Gell's Art and Agency, Living Presence Response and the Sublime». *Art History* 33, n.º 4 (septiembre 2010): 642-659.
- El linaje del emperador. Catálogo de la exposición celebrada en la Iglesia de la Preciosa Sangre, Centro de Exposiciones San Jorge del 24 de octubre de 2000 al 7 de enero de 2001*. Cáceres: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, s. f.
- Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Giesey, Ralph E. *Cérémonial et puissance souveraine. France XV-XVI siècles*. París: Armand Colin - EHESS, 1987.
- . *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*. Ginebra: Librairie Droz, 1960.
- Ginzburg, Carlo. *Ojazos de madera: nueve reflexiones sobre la distancia*. Madrid: Península, 2000.
- Gondra Aguirre, Ander, Marina G. De Angelis, Gorka López de Munain, y Luis Vives-Ferrándiz Sánchez. *Cuando despertó, el elefante todavía estaba ahí. La imagen del Rey en la Cultura Visual 2.0*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2014.
- Kantorowicz, Ernst Hartwig. *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*. Madrid: Alianza, 1985.
- López de Munain, Gorka. «El rostro como elemento legitimador del poder: supervivencia y anacronismo de la imágenes maiorum». En *Las artes y la arquitectura del poder*, editado por Víctor Manuel Mínguez Cornelles, 1569-1586. Castellón: Universitat Jaume I, 2013.
- . «“Nuevas” propuestas teórico-metodológicas para pensar la imagen». *e-imagen, Revista 2.0* (2015). <http://www.e-imagen.net/project/nuevas-propuestas-teorico-metodologicas-para-pensar-la-imagen/>.
- Polibio. *Historias*. Traducido por Manuel Balasch Recort. Vol. II. Biblioteca Gredos 63. Madrid: Gredos, 2007.
- Ricci, Giovanni. «Le Corps en l'Effigie: Les Funérailles des Ducs de Ferrare à la Renaissance». En *Civic Ritual and Drama*, editado por Wim N. M. Hüsken y Alexandra F. Johnston, 175-201. Amsterdam - Atalanta: Rodopi, 1997.
- Rucquoi, Adeline. «De los reyes que no son taumaturgos. Los fundamentos de la realeza en España». *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 51 (1992): 55-100.
- Schlosser, Julius von. «History of Portraiture in Wax». En *Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the human figure*, de Roberta Panzanelli, 171-303. Los Angeles: Getty Publications, 2008.
- Warburg, Aby. «El arte del retrato y la burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità. Los retratos de Lorenzo de Medici y su familia». En *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Yarbro Collins, Adela. «Ancient Notions of Transferal and Apotheosis». En *Metamorphoses: Resurrection, Body and Transformative Practices in Early Christianity*, editado por Turid Karlsen Seim y Jorunn Økland, 41-57. Berlín: Walter de Gruyter, 2009.