UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

SECCIÓN DEPARTAMENTAL DE HISTORIA DEL ARTE III



EFIGIE, CADÁVER Y CUERPO ENFERMO

EN LA

CEROPLÁSTICA

Directora: **Doctoranda:**

Prof. MERCEDES REPLINGER **ROBERTA BALLESTRIERO**

AÑO 2012/2013

A mi madre, Loredana.



Fig. 0.1 Richard Cockle Lucas, *Ninfa del mar*, 1830 – 1865, V&A, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Agradecimientos

En primer lugar a mi madre, Loredana y a mi pareja de por vida, Owen. Son las dos personas que siempre me apoyaron, creyeron en mí y me empujaron a continuar a pesar de las tragedias que ocurrieron. Si no hubiera sido por ellos nunca habría acabado este trabajo.

A la Profesora. Mercedes Replinger, directora de la Tesis quien desde el principio en esta aventura del saber, me acogió y ayudó también a larga distancia, después de mi traslado al extranjero.

A la Profesora Emerita Gillian Morris-Kay, del Departamento de Fisiología, Anatomía y Genética del Balliol College - Universidad de Oxford, ex jefa editora del Journal of Anatomy, y a su marido, el Prof. Emérito de Bioinformática y Desarrollo, Jonathan B. L. Bard. Le estoy enormemente agradecida por su interés, ayuda, apoyo y orientación y sobre todo por su amistad y cariño.

Al Prof. Dr. James Connelly, Profesor de Teoría Política en la Universidad de Hull, U.K. y muy buen amigo desde el 2004, por su interés en mis investigaciones y sus consejos invaluables sobre como hacer frente a una Tesis. Recuerdo con agrado nuestras charlas y reuniones en distintos lugares del Reino Unido.

Al Dr. Alastair Ward y su mujer Hellen, estupenda artista. Gracias por su amistad, apoyo y continua ayuda y especialmente por ser tan buenos amigos.

Un recuerdo especial para el Prof. Alessando Riva, director del Museo de las Ceras Anatómicas de C. Susini de la Universidad de Cagliari que creyó en mí y me quiso para su publicación "Flesh & Wax". A él va toda mi admiración y cariño, tanto que lo considero como un segundo padre.

A la Profesora Alicia Sánchez Ortiz, Vicedecana de Ordenación Académica de la Facultad de Bellas Artes de la UCM, por su amabilidad, apoyo y respeto en el ámbito académico y personal.

A Nerea Del Moral Azanza, por su inmensa ayuda, amistad y cariño, mis mejores deseos para la realización de su Tesis Doctoral.

Deseo agradecer sinceramente a mis jefes en la Open University en el Noroeste, Manchester, particularmente al Dr. Malcolm Oster, Sara Dodd, el Prof. Gwilym Beckerlegge y Annie Eardley. Gracias por el increíble apoyo, ayuda y comprensión que nunca habría pensado poder encontrar en un lugar de trabajo. Os estoy enormemente agradecida.

A Eleanor Crook, estupenda artista y querida amiga, va también un agradecimiento especial, por su gran ayuda, por las horas pasadas en debatir sobre cera, arte, ciencia y los estupendos días transcurrido en su taller, (y por permitirme 'jugar' con su cera).

A Bill Edwards, curador del Museo Gordon de Londres, por su ayuda y por ponerme continuamente en contacto con artistas, escritores y estudiosos de arte y anatomía. ¡Mis visitas a Londres no están completas sin una de sus tazas de té!

A la Dra. Ruth Richardson, estupenda escritora y un encanto de persona, darle las gracias por su inmediato cariño y apreciación, por su disponibilidad y desinteresada ayuda.

Al Prof. José Ramón Sañudo, al Prof. Fermín Viejo Tirado y a la Profa. María Teresa Vázquez Osorio del Dpto. de Anatomía y Embriología Humana I de la Facultad de Medicina de la UCM, que amablemente me ayudaron facilitándome informaciones, contactos y el acceso al museo Javier Puerta.

Al Prof. Dr. Juan Francisco Pastor Vázquez y a Beatriz Gutiérrez Reguera del Museo Anatómico de la Universidad de Valladolid.

Al Prof. Dr. José Luis Bueno López, Catedrático de Anatomía y Embriología Humanas y a su mujer la Dra. Concha Reblet, de la Universidad del País Vasco, Bilbao, por su amabilidad y hospitalidad, gracias de todo corazón.

Al Prof. Dr. Luis Conde-Salazar, director del Museo Olavide, quien amablemente me facilitó distintas informaciones, y a David Aranda y Amaya Maruri, restauradores del Museo Olavide, por la simpatía con que me acogieron, y el cariño y dedicación en la restauración y conservación de las ceras.

Igualmente quiero agradecer al Dr. Alfons Zarzoso y al Dr. José Pardo Tomás del Museu d'Historia de la Medicina de Catalunya – Universitat Autónoma de Barcelona, por su ayuda y disponibilidad en mi permanencia en la ciudad en el 2003.

A la Profesora Elisabetta Susani, curadora de la exposición "Oltre il corpo, l'uomo" por toda su ayuda y cariño, sea en el ámbito de las investigaciones, que en lo personal y familiar. Y a dos de los investigadores de su equipo, el Dr. Vincenzo Crupi y Katia Manetti.

A la Dra. Sharon Hecker, Decana Académica en el IES en el Extranjero, Profa Adjunta de Historia del Arte y una de las más grandes expertas en Medardo Rosso.

A la Dra. Victoria Purewal, Conservadora de Botánica del Departamento de Biodiversidad y Biología Sistemática del Museo Nacional de Gales, Cardiff.

A las artistas Katharine Dowson de Londres y a Wendy Mayer de Bangor, Gales del Norte. A Birgit Hessellund, curadora del Museo de Arte Moderno Kunsten de Aalborg, Dinamarca.

A la Dra. Marta Poggesi, ex-directora del Museo Zoológico de 'La Specola' de Florencia.

Al Prof. Maurizio Rippa Bonati, historiador de medicina en la Universidad de Padua, y a Marina Cimino, responsable de la Biblioteca del Departamento de Ciencias ginecológicas de la Universidad de Padua.

Al Prof. Paolo Scarani, ex-director del Museo de Anatomía e Histología Patológica y el Prof. Alessandro Ruggeri, Director del Museo de las Ceras Anatómicas "Luigi Cattaneo" de Bolonia.

Los responsables de los Museos Cívicos Venecianos y de la Escuela Grande de San Rocco de Venecia, y del Museo Nacional del Bargello de Florencia.

Los Padres de la Iglesia de la SS. Annunziata de Florencia, de la Iglesia del SS. Redentor de Venecia, del Santuario de la Madonna delle Grazie en Mantua. Además del Padre Luca, de la Basílica de Nuestra Señora del Pilastrello y Pier Luigi Bagatin, director de la biblioteca, en Lendinara, Rovigo.

A Maria Jesús Herrero Sanz, Conservadora del Patrimonio Nacional; a Ana García, Conservadora del Monasterio de las Descalzas Reales, y a Leticia Sánchez, Conservadora del Monasterio de la Encarnación, en Madrid.

Por lo que concierne a la parte de restauración quiero agradecer a la Profa. Maricetta Parlatore Melega, directora del 'Laboratorio degli Angeli' de Bolonia. A Laia Fernández Berengué y a Montserrat Pugès Dorca, restauradoras del Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona. A Valerie Kaufmann, directora del laboratorio de restauración Plowden and Smith Ltd de Londres y a la restauradora Annette Towsend del Museo Nacional de Gales, Cardiff.

Un recuerdo especial ha de ir a mi familia y a todos aquellos amigos que me apoyaron y alentaron durante la elaboración de esta Tesis, entre los cuales quiero recordar a mi padre Giancarlo, mis hermanas Stefania y Silvia Ballestriero, Saffron, Lirio Cabezuelo López, José Santana García, Gloria Vallese, Ivan Monzio Compagnoni, Jacopo Canale y Rossella Bonzio.

Por último, los agradecimientos más sentidos van dedicados a todas las personas anteriormente citadas, que trabajan en el ambiente científico y médico o están relacionadas con él, por todo su interés, ayuda, contactos e informaciones fundamentales, que me proporcionaron desde febrero del 2009. Las investigaciones para esta Tesis me permitieron conocer a gente estupenda, sobre todo desde el lado humano. Gracias, de todo corazón de parte de Owen y mía... nos habéis salvado.



Fig. 0.2 Casa Tramond, París, *Preparación de una extremidad superior,* siglo XIX-XX, tamaño natural, Museo de Anatomía de la Universidad de Valladolid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

EFIGIE, CADÁVER Y CUERPO ENFERMO EN LA CEROPLÁSTICA

ÍNDICE

		Agradecimientos	p. I
		Índice	p. IV
		Introducción	p. VII
1		**La cera como materia de la imaginación: la seducción de la realidad.**	p. 1
1.1		Aproximación a un material fúnebre.	p. 2
1.2		De la representación de la naturaleza a la contorsión de la realidad.	p. 8
1.3		Relatos sobre la repugnancia: las figuras en cera en el imaginario literario.	p. 24

EL CUERPO ENFERMO Y EL CADÁVER

2		**La escenificación de lo divino: los ex-votos.**	p. 42
2.1		*"Per gratia ricevuta"*, primera expresión de devoción popular: los ex-votos y su tipología.	p. 43
2.2		Los ex-votos obscenos: desde Príapo hasta los Santos Médicos, entre sacro y profano. El culto de San Cosme y San Damián, Isernia.	p. 55
2.3		El teatro religioso en cera: Santuarios y culto popular.	p. 64
	2.3.1	Desde los *"boti"* hasta las efigies devocionales: La Iglesia de la *SS. Annunziata* de Florencia.	p. 65
	2.3.2	El exvotismo anatómico como delirio: El Santuario de la *Madonna delle Grazie* en Mantua.	p. 76
2.4		El Cuerpo como contenedor o caja de Reliquias. El Santuario de *Nostra Signora del Pilastrello* y la Iglesia de *San Giuseppe.*	p. 92
3		**El cuerpo anatómico.**	p. 104
3.1		El Cuerpo Humano como *mapa* de un nuevo territorio por descubrir.	p. 105
	3.1.1	La anatomía como espectáculo, el espectáculo de la anatomía.	p. 109
	3.1.2	El cuerpo eterno, el sueño de los anatomistas del siglo XVIII.	p. 116
3.2		Entre didáctica y negocio, el nacimiento de las grandes colecciones de ceroplástica anatómica.	p. 120
	3.2.1	El museo de *Notomía Humana* de Bolonia.	p. 122
	3.2.2	Felice Fontana y el Imperial y Real Museo de Física e Historia Natural de Florencia (*La Specola*).	p. 125
	3.2.3	La anatomía de la belleza: las Venus de cera, desde La *Venere de'Medici* en Florencia a la *Anti-Venus* de Madrid.	p. 140
3.3	**3.3.1**	El Cuerpo Enfermo: Las preparaciones patológicas.	p. 155
	3.3.2	La anatomía del horror: los *moulages*.	p. 163

3.4 Otras colecciones europeas:
3.4.1 El intento inglés, la colección londinense de Joseph Towne. p. 172
3.4.2 Una mirada parisina, los moulages de Jules Baretta. p. 185
3.4.3 Estatuas anatómicas y piel de cera, la colección madrileña del Museo Olavide. p. 189
3.5 De la enseñanza al entretenimiento. Museos de ceroplástica científica, Anatomía Artificial y Colecciones Itinerantes. Exposiciones de Arte Anatómico. p. 197

4 **Del retrato funerario a los museos de cera.** p. 211

4.1 El cuerpo muerto, sepultura, ocultación y sus efectos terapéuticos. p. 212
4.2 Reyes, Doges y Santos, las máscaras y efigies funerarias. p. 217
4.3 Desde los belenes hasta las cabezas despellejadas a través de los *Teatros de la Muerte:* La obra de Gaetano Giulio Zumbo. p. 234
4.4 El negocio de la ceroplástica: Madame Tussaud y el museo de cera. p. 252

EL CUERPO ARTÍSTICO – EL CUERPO CONTEMPORÁNEO

5 **La cera en la modernidad, creación artística y desarrollo de lo *'siniestro'*.** p. 270

5.1 El olvido de la materia y la inestabilidad de la forma: las ceras de Medardo Rosso, artista de transición. p. 271
5.2 El lado incómodo de la ceroplástica: la caída en el *'Uncanny Valley'*. p. 284
5.3 El desquite contemporáneo de la cera como material artístico: exposiciones de esculturas realizadas en cera en las ultimas dos décadas. p. 294

6 **El desmembramiento del cuerpo de cera: una autopsia de/por el arte contemporáneo.** p. 310

6.1 El cuerpo religioso de cera: Maurizio Cattelan, Siobhán Hapaska, Jim Murrell, Eleanor Crook. p. 311
6.2 El cuerpo completo, el cuerpo ordinario: Jim Murrell, Kiki Smith, Gavin Turk, Maurizio Cattelan. p. 320
6.3 El cuerpo deforme: Pia Stadtbäumer, John Isaacs, Petah Coyne. p. 341
6.4 El interior del cuerpo, el microcosmo de cera: Katharine Dowson. p. 356
6.4.1 El cuerpo en trozos: Robert Gober. p. 362
6.5 El cuerpo naturaleza: Bärbel Rothhaar, Berlinde De Bruyckere, Peta Coyne. p. 366

7 **El redescubrimiento de la tradición: Eleanor Crook y Wendy Mayer.** p. 384

7.1 Entre efigies y anatomía morbosa: la obra de Eleanor Crook. p. 385
7.2 Entre muñecas y maniquíes, la autobiografía de Wendy Mayer. p. 399

	Conclusiones	p. 415
	Publicaciones y Conferencias sobre el tema realizadas en los últimos diez años.	p. 422
	ANEXOS	p. 425
I	**Cartas sobre Isernia.** Carta desde Sir William Hamilton, a Sir Joseph Banks. Carta anónima de una persona residente en Isernia.	p. 426
II	**Notas sobre la conservación y preservación de objetos de cera.**	p. 430
II.I	La cera: breve análisis de un material.	p. 431
II.II	Metodología de restauración aplicada a la ceroplástica y estudios actuales en Madrid.	p. 435
II.III	Restauración de una Venus Anatómica, Barcelona.	p. 444
II.IV	Dos casos de Restauración del laboratorio londinense Plowden and Smith Ltd. Restauración de un modelo anatómico florentino, siglo XVIII. Restauración del *'Bambino malato'* de Medardo Rosso.	p. 448
II.V	Intervención de restauración y conservación de las ceras botánicas del Museo Nacional de Gales, Cardiff.	p. 455
III	**Anexo en inglés: resumen y conclusiones.**	p. 463
III.I	Index: Effigies, cadavers and sick bodies in ceroplastics.	p. 464
III.II	Acknowledgements.	p. 467
III.III	Thesis overview: chapters 1 - 3.	p. 469
III.IV	Conclusions.	p. 495
	Fuentes Fotográficas	p. 502
	Bibliografía	p. 515



Fig. 0.3 G. Manfredini, *Hemisección del útero al final de la gestación, con el feto en presentación cefálica,* 1765-69, 45 x 25 cm., Clínica Ginecológica y Obstétrica, Universidad de Padua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

INTRODUCCIÓN

> "Ante las figuras de cera todos hemos sentido una peculiar desazón. Proviene ésta del equívoco urgente que en ellas habita y nos impide adoptar en su presencia una actitud clara y estable. Cuando las sentimos como seres vivos nos burlan descubriendo su cadavérico secreto de muñecos, y si las vemos como ficciones parecen palpitar irritadas. No hay manera de reducirlas a meros objetos. Al mirarlas, nos azora sospechar que son ellas quienes nos están mirando a nosotros. Y concluimos por sentir asco hacia aquella especie de cadáveres alquilados. La figura de cera es el melodrama puro."[1]

Ortega y Gasset J., *La Deshumanización del Arte*, 1925

Creo que el poder de sacudir al observador, de complacerlo o molestarlo como ninguna otra manifestación figurativa, es la cosa más fascinante de este tipo de arte. De hecho, como confirma Ortega y Gasset, las figuras de cera raramente nos dejan indiferentes. Una de las características fundamentales del arte de la ceroplástica es la posibilidad de obtener obras muy realistas y, en consecuencia, fuertemente emocionales, suscitando en el espectador una serie de sensaciones que pueden ir de la adoración a la repulsión más absoluta.
Características como la blandura, la transparencia, el hecho de que se pueda teñir y que sea económica y de fácil hallazgo, hicieron que la cera fuera un material largamente utilizado en distintos campos. Sin embargo, el antiguo arte de la ceroplástica, o modelación en cera, ha sido a menudo considerado como un "arte menor". Además, el riesgo de que las obras se deterioren con los años, el hecho de que necesiten la protección de escaparates de cristal y que el material se pueda fundir y reutilizar nuevamente hacen que a menudo se defina éste también como un "arte efímero".
Este trabajo de investigación, *Efigie, cadáver y cuerpo enfermo en la ceroplástica* es el resultado de varios años de investigación. En efecto, el inicio de mis estudios sobre la ceroplástica remonta a 1995, en Italia, donde pude descubrir un increíble y rico patrimonio de obras de cera gracias a la realización de la Tesis de licenciatura *La ceroplástica. Splendore ed eclissi dal Rinascimento al Romanticismo*, presentada en 1998 en la Academia de Bellas Artes de Venecia donde realicé mis estudios.[2]
Inicialmente mi interés hacia este tema se debió, principalmente, a la falta de información existente en torno a este arte. Sobre la estatuaria en madera, metales, mármol y distintas piedras ya se ha escrito mucho y se conservan todavía numerosas piezas en estos materiales. Sin embargo, en la actualidad son realmente pocas las obras en cera, de alto nivel artístico, que nos han llegado, a causa de los particulares cuidados que necesitan. Por estos motivos la búsqueda de información ha sido, y sigue siendo, larga y dificultosa. Ésta se desarrolla en las bibliotecas, los archivos y almacenes de museos, iglesias y monasterios (en el caso de la

[1] Ortega y Gasset J., (1883-1955), *La Deshumanización del Arte*, (1925), Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1994, p. 33.

[2] Gracias a la obtención de una beca de estudios Erasmus tuve la oportunidad de trasladarme en 1996 a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, donde pude seguir con mis investigaciones. Acabada la carrera conseguí, única italiana en España, la Homologación del Título de Estudios para acceder a los cursos de Doctorado. De hecho, elegí a mi directora de Tesis, la Profa. Mercedes Replinger, principalmente por su afinidad con mi tema de investigación, ya que en los cursos 1999-2000 y en el Magíster: *Nuevas tecnologías e intervenciones de la restauración-conservación en las obras de material etnográfico* con el título *El cuerpo y sus imitaciones* la Prof. Replinger enfocaba el tema de la ceroplástica desde el punto de vista de la modernidad en la tradición surrealista.

ceroplástica devocional y religiosa), y en museos anatómicos y patológicos, hospitales y universidades (en el caso de la ceroplástica anatómica).
He emprendido un viaje a lo largo de la historia del arte señalando los períodos caracterizados de la poética del arte ilusoria, la *mimesis*, que nace y se desarrolla en la Antigüedad con el arte griego empezando desde finales del siglo VI a.C., y sucesivamente reanudada en el Renacimiento llegando a su cúspide en el Barroco.
El arte de la ceroplástica calca en algunos puntos el aprecio por la mímesis, que llega al punto más álgido en la edad del Manierismo y en la primera edad barroca.
En los siglos siguientes, con la llegada de las poéticas clasicistas, marcadas por la sobriedad y severidad de expresión, el arte de la ceroplástica artística inicia su declive. Desde un punto de vista artístico prácticamente desaparece, sobreviviendo en ámbitos menores como las aplicaciones devocionales y los museos de cera del siglo XIX. Por otro lado, se incrementa su uso a escala didáctica, en ámbito científico, para el estudio de la anatomía normal y patológica, de la obstetricia, de la zoología y la botánica.
Las características favorables de la cera han hecho que a lo largo de los siglos este material fuera utilizado en la realización de obras con múltiples finalidades:
-Mascaras funerarias: existentes desde siempre, abundantemente utilizadas en Occidente desde el siglo XIV en adelante;
-Bocetos de cera: la cera solía utilizarse en ámbito artístico para realizar modelos de escala reducida, como estudios preparatorios para posteriores obras en mármol y también en la fusión a la cera perdida para la estatuaria en bronce;
-Retrato: el ámbito de mayor interés desde el punto de vista artístico; solía ser utilizada para retratos de bulto redondo, bajorrelieves y altorrelieves, gracias a su realismo; desaparecen con la llegada de la fotografía;
-Ceroplástica devocional: usada para ex-votos y para la realización de estatuas (que a veces contenían reliquias) de santos y mártires;
-Ceroplástica anatómica: con la llegada del Clasicismo, el arte de la modelación en cera, juzgada repulsiva en arte, sobrevive en el ámbito científico justificado por su escala didáctica. Bolonia, y sucesivamente Florencia, son las ciudades en las que surgirán las grandes oficinas de ceroplástica científica;
-Museos de cera: el último estadio de la ceroplástica, un espectáculo sensacional que se difunde en el siglo XVIII y, gracias a nombres célebres como el de Madame Toussaud sigue su suerte prácticamente hasta nuestros días.
-Arte contemporáneo: en los últimos tres decenios los artistas han redescubierto la cera y han vuelto a utilizarla como medio para sus creaciones.
Principalmente, he intentado enriquecer este trabajo de investigación desde la perspectiva, fundamentalmente, de tres países, Italia, España y Reino Unido, donde he desarrollado parte de mi formación intelectual y académica, (de hecho, si no se indica lo contrario, las traducciones de las citas son mías) lo cual no quiere decir que haya ejemplos de los tres países en todos los apartados y con desarrollos de igual importancia. He privilegiado y decidido potenciar aquellos en los que era más fuerte una manifestación en particular, en efecto, los capítulos sobre los ex-votos tienen en Italia los ejemplos consistentes y más importantes; o los estudios anatómicos tanto en Italia como en Inglaterra, por otro lado, con alusiones también a España y Francia.
Este trabajo sobre la ceroplástica alrededor del concepto de *cuerpo, cadáver y efigie*, no es un estudio cronológico ni geográfico; he intentado, con aportes de los tres países, según el tema o

el capítulo, comprender la conexión entre el pasado y el futuro de la ceroplástica como creación artística.
El campo de investigación de las obras realizadas en cera es casi infinito, abarca épocas y lugares muy extensos. En este trabajo he querido demostrar la continuidad de este material en relación al cuerpo muerto, el desarrollo de imágenes y figuras que, siempre desde perspectivas diferentes, parecen estar pegadas al cuerpo como cadáver: desde el retrato funerario romano, pasando por los ex-votos religiosos, los gabinetes anatómicos o los museos de cera hasta conectar con las obras de arte contemporáneo donde, inevitablemente, la figuración se vuelve carne fúnebre, imagen mortuoria frente a la pretensión de vida que desde el Renacimiento, apoyado en las teorías de la Antigüedad, alentaba todo creación naturalista. El arte contemporáneo revive esta tradición frente a la pretensión de reflejar, representar la vida como en el ideal clásico.
El hecho de que la efigie de cera no se refiera a la realidad sino a menudo a la replicación de la misma, hace que estas figuras caigan en el 'Uncanny Valley', un lugar donde la ambigüedad de las obras inanimadas las hace parecer con vida y así demasiado cercanas a nosotros. Este carácter inquietante, esta *teoría del doble* ya presentada por Freud en su "Das Unheimliche" (Lo Siniestro) de 1919, ha contribuido a alejar la ceroplástica de la historiografía oficial del arte. La única valiente excepción ha sido *Die Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs,* (Historia del Retrato en Cera) del historiador del arte austríaco Julios von Schlosser que en 1911 presenta el primer ensayo sobre el tema.
Schlosser analiza por primera vez los retratos de ceroplástica desde una óptica de la historia del arte, orientándose hacia una historia de la imagen más problemática. El retrato de cera, empujándose hacia un naturalismo extremo, toma literalmente la metáfora de Narciso creando el doble inquietante, el *Doppelgänger* del cual hablaba Freud. Además, el mismo material acentúa este carácter siniestro ya que, a diferencia de los retratos en mármol por ejemplo, que dan la impresión de algo eterno y permanente, la cera posee reversibilidad ya que los retratos en este material se pueden fundir y volver sucesivamente a nueva vida.
Estas características de ambigüedad y transformación han sido intuidas y explotadas por los artistas contemporáneos, que después de una pausa minimalista y abstracta (casi un segundo neoclasicismo donde la mímesis desaparece), han redescubierto el placer de un arte que tiende al naturalismo y que se desarrolla en forma de hiperrealismo.
La vasta extensión cronológica de este trabajo me permitió aproximarme a diferentes momentos históricos para comprender el desarrollo de este arte hasta nuestros días. Rara vez se le ofrece a un investigador, que generalmente trata épocas ya transcurridas, conocer directamente a las personas que estudia. Si en el pasado esto ya no es posible, ahora, en el presente, he tenido la oportunidad de conocer a dos artistas ceroplásticas de primer orden, Eleanor Crook y Wendy Mayer, es por eso que he querido voluntariamente que el tono y desarrollo de esos capítulos en la tesis fueran un reflejo de nuestras conversaciones y no sólo de la documentación existente. El texto o el documento ha sido sustituido, aunque no eliminado, como fuente bibliográfica por la voz, el gesto y la palabra de la artista misma, por eso he intentado voluntariamente recoger el tono coloquial, casi casero y doméstico de estas artistas.
Se ha intentado, a veces, desarrollar este trabajo cronológicamente además de dividirlo en temáticas bastante definidas. Después de una introducción donde se investiga el material mismo de la cera y sus distintas aplicaciones en el campo artístico y el utilitarista, la tesis prosigue con una breve historia del arte de la 'mímesis' y su nacimiento, desarrollo y

decadencia. La primera parte acaba por lo tanto con un análisis de las figuras en cera y sus testimonios en la literatura a través de los siglos.
Esta parte introduce los siguientes capítulos que se desarrollan alrededor del concepto del 'cuerpo de cera'. Inicialmente se va a presentar el cuerpo religioso personificado por los ex-votos y las estatuas guardianas de reliquias, tomando como ejemplo algunos santuarios característicos del pasado y el presente. La tesis se desarrolla sucesivamente alrededor del tema del cuerpo anatómico y sus manifestaciones en el arte de la ceroplástica, desde los ejemplos más hermosos como son las Venus, hasta los más espeluznantes modelos patológicos y *moulages*. Se presentarán también algunos de los más talentosos artistas ceroplásticos del pasado, creadores de algunas de las más famosas colecciones de ceras anatómicas en Europa.
Se pondrá mucha atención sobre el primer verdadero artista ceroplasta, Gaetano Giulio Zumbo, inventor además de los modelos anatómicos en cera coloreada. La versatilidad de este modelador y la marca que dejó en la historia de este arte hace que esté presente en tres capítulos de la tesis. De hecho, sus obras fueron a menudo mencionadas en literatura, desde sus contemporáneos hasta el siglo XIX. Además importantísima fue su aportación en el campo científico, ya que fue el primero en desarrollar unos modelos artificiales que se presentaban como una alternativa válida a los preparados anatómicos naturales disecados. Finalmente la historia y el arte de Zumbo se presentan en un capítulo a parte donde se analizan sus distintas obras haciendo énfasis en los 'Teatros de la Muerte'.
Este capítulo se inserta en la parte dedicada al 'cuerpo muerto' que se desarrolla con las mascaras y efigies funerarias de los Santos, los Reyes franceses e ingleses, los Doges venecianos hasta devenir en un verdadero negocio con los museos de cera como el de Madame Tussaud.
La llegada de la modernidad coincide con un paréntesis en la historia de la ceroplástica con la única excepción de Medardo Rosso. Sin embargo, la supervivencia y éxito de los museos de cera hace que se empiece a estudiar más detalladamente la respuesta psicológica hacia las figuras de cera, hasta el desarrollo de la teoría del "Uncanny Valley" en los años setenta.
Las últimas dos décadas ven el redescubrimiento de la cera como material artístico y el florecimiento de exposiciones de obras contemporáneas con este material.
El acercamiento al arte contemporáneo ha sido presentado como una autopsia, donde el cuerpo de cera ha sido despedazado y analizado como si se encontrara sobre una mesa de disección.
Como conclusión a la tesis se presentará a dos artistas británicas que continúan la tradición de la ceroplástica antigua en direcciones divergentes, ya que Eleanor Crook retoma la tradición de la ceroplástica anatómica, mientras que Wendy Meyer sigue la de los museos de cera como el de Madame Tussaud.
Aunque no se trate de una tesis sobre restauración se ha creído importante añadir también unos anexos sobre este tema, ya que se ha podido constatar cómo la conservación de estas piezas sigue siendo muy dificultosa y novedosa. Sin embargo estas aportaciones son solo de carácter documental ya que las escuelas de pensamiento sobre el tema de la restauración varían de un país a otro. Me pareció interesante presentar algunos ejemplos provenientes de varios lugares, destacando el enfoque de cada taller y los distintos criterios empleados en las intervenciones. Esto, sin embargo, sin tomar posición o pretender enseñar algo ya que mi formación académica no ha sido en restauración.

Humildemente, y con deseo de conocer y aprender me he acercado a este mundo dándome cuenta que hay todavía mucha labor que hacer ya que este sigue siendo territorio de experimentaciones y descubrimientos. Personalmente sólo espero que la aportación de este trabajo pueda ayudar a la preservación de este patrimonio histórico y artístico, tan fascinante y peculiar.
Finalmente, este trabajo ha sido respaldado por imágenes provenientes de fuentes distintas pero principalmente por fotografías realizadas por Froggyfotos.co.uk, formada por mi pareja Owen Burke y por mí. Años de experiencia y formación se han puesto al servicio de esta tesis, cuidando en igual manera el texto y las imágenes que siempre han sido una parte integral y esencial de mi trabajo. A lo largo de estos años la fascinación por este material me empujó a tomar cursos, a intentar trabajar la cera pero, sobre todo, a tratar de capturar en la fotografía las características de hiperrealismo que van de la hermosura a lo siniestro, que atraen y repelen, pero, como ya se ha dicho, no dejan a nadie indiferente.



Fig. 0.4 Wendy Mayer, *You Have to Watch What You Say on Postcards, (detalle),* 2010, cera y papel maché, 224 x60 x 36 cm., propiedad de la artista. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

1 La cera como materia de la imaginación: La seducción de la realidad.



Fig. 1.1 *Togato Barberini*, 100 d.C., mármol, 165 cm., Musei Capitolini, Roma. (Foto: www.arte.it, consulta el 17 julio 2012).

1.1 Aproximación a un material fúnebre.

En la tradición occidental, el interés por la cera se remonta a los egipcios, griegos y romanos. Es un material antiguo, que ha existido desde siempre, desde la Antigüedad; considerado preciado en la vida diaria. Utilizado como aislante, protector, adhesivo, y de uso medicinal, entra también en la esfera estética como nos confirma Plinio el Viejo en su Historia Natural:
"La sutil sabiduría de los antiguos manejando la cera coloreada está al mismo paso que la gran sabiduría empírica de la elaboración, debida a la múltiple cantidad de usos de este material, que permite satisfacer necesidades de carácter práctico pero que también se presta a la decoración pictórica y a la elaboración de figuras tridimensionales, desde banales juguetes hasta máscaras, etc."[1]
Ya en el mito de Ícaro se revelan las sorprendentes posibilidades de este material. La leyenda narra, de hecho, que Dédalo, prisionero en el laberinto de Minos, junto a su hijo Ícaro, fabrica unas alas artificiales para huir de Atenas, cementándolas con cera. Según la leyenda éstas se derritieron al acercarse demasiado al sol, de forma que el joven cayó en el mar Egeo ahogándose cerca de una isla que fue bautizada posteriormente con su nombre.
Pausanias nos cuenta que "El primer templo de Delfos fue construido por las abejas con cera y plumas. Este templo fue enviado por Apolo al País de los Hiperbóreos y cada año volvía a Delfos en una carroza tirada por cisnes y grifos."[2]
Parece que, al contrario de los objetos manufacturados en arcilla o vidrio, el antiguo arte del modelado de la cera no se originó por exigencias utilitarias, sino que surgió por el deseo de imitar la naturaleza, y nació, por lo tanto, con un fin puramente estético.[3]
La primera utilización de este material en el campo artístico fue de tipo técnico: tuvo lugar probablemente orientada a la escultura en bronce y la joyería, según la técnica de la cera perdida (o, en francés, *cire perdue*). Ésta consistía en verter el metal fundido entre dos capas de material refractario, separadas por una capa de cera que es eliminada y sustituida por dicho metal.
En el siglo IV a.C. en Grecia, los hermanos Lisippo y Lisístrato de Sicione eran unos escultores y retratistas muy hábiles. Parece ser, según Plinio, que se debe precisamente a Lisístrato, la idea de reproducir en cera la "máscara" conseguida de un calco de yeso aplicado directamente sobre el rostro, vertiendo, posteriormente, la cera líquida en ese molde.[4] Luego añade que llevó a cabo estas investigaciones para asegurar la verosimilitud de la persona representada; de hecho, antes de estas innovaciones, la única preocupación de los artistas era hacer los retratos lo más hermosos posible.
No sorprende que las peculiares características de este material, tales como la maleabilidad y resistencia, hicieran que fuera largamente empleado por pintores y escultores de la época. De hecho, hoy en día aún sobreviven pequeños objetos con detalles en cera que datan del periodo del Antiguo Egipto. En el Museo Británico de Londres se encuentran algunos ejemplos, así: una momia de halcón de unos 60 cm. de altura que se remonta al 664 – 305 a.C. La pequeña momia se encuentra en una ataúd antropoide de madera pintada en forma de halcón, envuelta en vendas de lino, y lleva una máscara de cera verde, finamente detallada, que representa el rostro de Osiris.[5]
Asimismo, en los siglos subsiguientes, la cera se presenta como un material de mil facetas y utilidades. En el ya mencionado museo, se hayan custodiados 1632 objetos completamente realizados en cera o que contienen cera, entre ellos hay pinturas, sellos, ex-votos, retratos,

[1] Plinio, *Historia natural*, lib. VIII, cap. LIV, Venecia, Domenichi L., 1603, p. 212.
[2] Polia M., *El misterio imperial del Grial,* Lima, Globo y Nación, 2000, p. 77
[3] AA.VV., *Le Cere Anatomiche della Specola,* Florencia, Arnaud, 1979, p. 15.
[4] Plinio, *op. cit.*, lib. XXXV, cap. LXIV, Venecia, Domenichi L., 1603.
[5] www.britishmuseum.org consulta el 23 junio 2011.

esculturas, medallas, relieves, joyas, velas, decoraciones de muebles, tabletas de escritura, monedas, máscaras funerarias, marionetas, muñecas, figuras votivas, amuletos y tantos más, que confirman la popularidad de la que gozaba la cera.
Desde el siglo IV a.C. fue utilizada también en la pintura a la encáustica. La técnica consistía en combinar los colores con la cera; la pintura final así obtenida se calentaba (*encaustizzazione*) para que la cera penetrara en los pigmentos, fijándolos, con un resultado de colores estables y brillantes.[6]



Fig. 1.1.1 *Retrato femenino de momia,* 55-70 d.C., encáustica sobre madera de tilo, 41.6 x 21.5 cm., Hawara, Fayum. Museo Británico de Londres. (Foto: Archivo British Museum).



Fig. 1.1.2 *Retrato femenino de momia*, 160-170 d.C., encáustica sobre madera, er-Rubayat, Egipto. Museo Británico de Londres. (Foto: Archivo British Museum).

[6] Piva G., *Manuale pratico di tecnica pittorica,* Milán, Hoepli, reimpresión 1991, p. 177.

Es una técnica antiquísima, parece que fue utilizada inicialmente en Egipto, alrededor del 3000 a.C., y llegó a su máximo esplendor en la Grecia Clásica, aunque, de estos periodos, no se mantiene ninguna obra.[7]
La pintura a cera fría es distinta de la encáustica, y consiste en mezclar los pigmentos con la cera diluida en éter de petróleo (nafta) o esencia de trementina, esta técnica es más sencilla ya que la pintura obtenida no se somete a ningún tipo de calentamiento.[8]
Los ejemplos mas notables que se conservan son, sin duda, los retrates de las momias del Fayum que datan de los primeros siglos a.C. En el Museo Británico de Londres hay alojados más de veinte retratos de este tipo, procedentes de distintos sitios; hombres y mujeres pintados sobre tablas de madera de tilo o roble. A modo de ejemplo, el retrato de una mujer, del primer periodo romano, alrededor del 55-70 d.C. procedente de Hawara (Fig. 1.1.1). El peinado, joyas y vestido sugieren que esta persona vivió en el periodo de Nerón. Otro retrato romano de mujer que data del 160-170 d.C., es una de las obras más finas de los retratos a encáustica recuperados en el cementerio de er-Rubayat (Fig. 1.1.2). Otras dos obras, encontradas también en Hawara, representan a un hombre romano del 100-120 d.C., probablemente de periodo Trajano como nos indica el peinado, y el retrato en cera, huevo y óleo de un joven del periodo romano de alrededor del 80-120 d.C.[9]
Se utilizaron en la época las dos técnicas: encausto y pintura a cera fría; sin embargo, a menudo ambas técnicas se mezclaban como confirma el retrato de un joven romano, también ubicado en el Museo Británico de Londres, realizado en témpera y encáustica. Se ha de apreciar el hecho de que estas piezas se hayan conservado hasta nuestros días en este estado, la brillantez de sus colores y de la doradura, y los exquisitos detalles, confirman el poder de la cera de 'congelar' los pigmentos en el tiempo. No hemos pues de sorprendernos de que un genio como Leonardo intentara, en el periodo Renacentista, revivir la técnica, ya olvidada, de la encáustica.
En abril de 1503 Leonardo da Vinci y Miguel Ángel Buonarroti fueron contratados por el gonfaloniero Piero Soderini para decorar los muros del *Salón de los Quinientos* en el Palazzo Vecchio de Florencia. Fue la única vez que los dos grandes del Renacimiento trabajaron juntos en el mismo proyecto que, desafortunadamente, ninguno de los dos completó. Tenían que representar una batalla, y Leonardo, con un contrato firmado por Maquiavelo, aceptó pintar la Batalla de Anghiari, un episodio del conflicto entre florentinos y milaneses. El 6 de junio de 1505, a los 53 años de edad, Leonardo da Vinci, después de proyectar el cartón, comenzó con la pintura mural; sin embargo, no utilizó la técnica más tradicional del fresco, sino una variante con una adaptación de la encáustica recuperada en la *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo para fortalecer los colores.[10] *La Batalla de Anghiari* fue otro tremendo desastre en la carrera del artista, después de su *Última Cena* en el refectorio de Santa Maria delle Grazie de Milán. Como se ha explicado anteriormente, la técnica de la la encáustica necesita una fuente de calor muy fuerte para fijar los colores en la pared, de modo que, en una obra de esas dimensiones la tarea se reveló muy difícil, y Leonardo y sus ayudantes tuvieron que encender unos enormes braseros cerca de la pintura para secar rápidamente los colores. Desgraciadamente, el calor fijó sólo la parte inferior de la pintura mientras el color de la parte superior se fundió inmediatamente según narra el biógrafo Anónimo Gaddiano:
"Lionardo da Vinci fu nel tempo di Michele Agnolo: et di Plinio cavò quello stucco con il quale coloriva, ma non l'intese bene: et la prima volta lo provò in uno quadro nella Sala del

[7] www.britannica.com consulta el 23 junio 2011.
[8] Piva G., *op. cit.,* p. 177.
[9] www.britishmuseum.org consulta el 23 junio 2011.
[10] *La Battaglia di Anghiari di Leonardo, via alla grande operazione di recupero. Fra un anno sapremo se l'affresco esiste ancora. L'annuncio stamani dal ministro Rutelli e dal sindaco,* 22 octubre 2007, en www.press.comune.fi.it consulta el 24 junio 2011.

Papa che in tal luogo lavorava, et davanti a esso, che l'haveva appoggiato al muro, accese un gran fuoco, dove per il gran calore di detti carboni rasciughò et secchò detta materia: et di poi la volse mettere in opera nella Sala, dove giù basso il fuoco agiunse et seccholla: ma lassù alto, per la distantia grande non vi aggiunse il calore et colò."[11]

Como en otras técnicas artísticas, los secretos de la encáustica se fueron perdieron poco a poco, de tal forma que, incluso el genio de Leonardo, no consiguió recuperarla en su tiempo. De hecho la técnica cayó en desuso en los siglos VIII y XIX, siendo remplazada por la témpera y sucesivamente por la pintura al óleo.

La cera tuvo mejor suerte, a lo largo de los siglos, en su manejo tridimensional. Entre los patricios Romanos era corriente conservar los retratos de sus antecesores (*imagines*), familiares y allegados, en el atrio de las casas, puestos de forma ordenada en las paredes, en el interior de nichos o armarios (*armaria*). Estos retratos ancestrales residían en la parte mas digna que la casa podía ofrecer, y llevaban la signatura (*elogium, titulus*).[12] Plinio, quejándose de la decadencia de sus años y el declive del arte del retrato, evoca las casas de la nobleza romana y cuenta:

"No era lo mismo con nuestros antepasados: en los atrios se exponía una clase de efigie, destinada a la contemplación: no eran estatuas hechas por artistas extranjeros ni tampoco bronces o mármoles, sino máscaras moldeadas en cera, que estaban colocadas cada una en un nicho: retratos para acompañar a las procesiones funerarias familiares, cuando alguien moría estaba acompañado por toda la muchedumbre de familiares que habían vivido antes que él."
(Plinio el Viejo, Libro XXXV, 2, 6).

Se adornaban con flores y laurel en ocasiones festivas como un matrimonio, nacimiento o cualquier otra celebración.[13] En cuanto un hombre se hacía celebre, su figura de cera aparecía en los atrios de las casas privadas y en edificios públicos.

Naturalmente, ninguna de estas efigies (*cerae*) se ha llegado a conservar; pero en el Palacio Barberini de Roma se haya todavía una estatua de un aristocrático romano (del principio del periodo imperial) que sujeta dos *imagines* de sus antepasados (presumiblemente en cera); lo que nos da una vaga idea de cómo podían ser (Fig. 1.1).

Difundida era también la costumbre de ennegrecer estas *imagines* con humo (*fumosae imagines*), y Schlosser sugiere que esta práctica había de ser muy antigua, presumiblemente anterior a la era republicana de Roma.

A propósito de romanos, merece ser recordada la historia siguiente: en 1852, tras excavar en una tumba de los alrededores de Cuma, fueron encontrados cuatro esqueletos, dos acefálicos, uno de mujer y otro de hombre, que portaban una cabeza postiza de cera coloreada con ojos de vidrio y trazas de pelo natural; desafortunadamente, una de ellas se rompió en cuanto fue tocada, sólo el esqueleto masculino se preservó y atesoró adecuadamente en el Museo Arqueológico de Nápoles (Fig. 1.1.3). En la guía del museo del año 1876 el autor sugiere que estos esqueletos pertenecían a cristianos perseguidos en los primeros tiempos del cristianismo.[14]

---

[11] Anónimo Gaddiano en *La Battaglia di Anghiari di Leonardo...*, en www.press.comune.fi.it consulta el 24 junio 2011.

[12] Schlosser J. von, *History of portraiture in wax*, en Panzanelli R., (editado por), *Ephemeral bodies, Wax Sculpture and the Human Figure,* Los Angeles, Getty Research Institute, 2008, p. 181.

[13] AA.VV., *Le Cere... op. cit.,* p. 18.

[14] Monaco D., *Guida novissima del Museo nazionale di Napoli: secondo l'ultimo ordinamento,* Napoles, Vincenzo Morano, 1876, p. 66. SECONDA SALA. Nel mezzo — Maschera di cera cogli occhi in cristallo, rinvenutane! 1853 a Cuma in una tomba. Quattro scheletri, privi di testa, stavano in questa tomba, due de' quali invece delle proprie teste avevano delle maschere in cera. Nell'eseguire lo scavo si potette a grande stento conservare questa maschera, le altre essendo andate perdute. Vuoisi che tali corpi sieno appartenuti a' Cristiani perseguitati, de'primi tempi del cristianesimo.

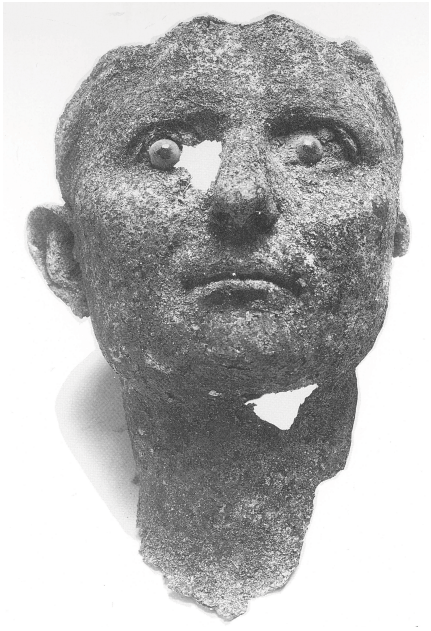


Fig. 1.1.3 *Mascara funeraria* encontrada en 1852, tras excavar en una tumba de los alrededores de Cuma. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. (Foto: 'Archivo Soprintendenza Arqueológica').

Se cuenta que en los funerales del César, se exhibió una estatua de cera que mostraba las veintitrés heridas que éste había recibido ocasionándole la muerte, suscitando gran conmoción. También en el funeral de Settimio Severo, su imagen en cera fue puesta en un ataúd de marfil alrededor del cual se hallaban los médicos atareados, mientras durante siete días le velaron senadores en negro y matronas en blanco, sin joyas.[15]

La costumbre de llevar al funeral de un personaje célebre su efigie en cera, coloreada y vestida con ropa del difunto, se prolongará hasta el Renacimiento; se recuerdan, de hecho, los funerales de Lorenzo "El Magnífico", en Florencia.

En su *"Wax Craft*, *Todo sobre la cera de abeja"*, de 1908, Cowan afirma que también los egipcios utilizaron figuras de cera de sus dioses en los funerales. Después de las ceremonias estas imágenes se dejaban, junto a otras ofrendas, en la tumba del fallecido.[16]

La posibilidad de encargar retratos o máscaras pertenecía sólo a los ricos, mientras que en las casas de clases sociales más bajas, estaban presentes estatuillas en cera alegóricas representando a un sujeto o a divinidades (*lares*). Para terminar, se remontan a aquellos tiempos, inclusive de la antigua Grecia, las muñecas con la cara de cera (*pupae*), testimonios de un arte que sobrevivió en el tiempo hasta el siglo pasado.[17]

Las particulares características físicas y químicas de la cera, tales como su maleabilidad, su buena resistencia a los agentes atmosféricos o la posibilidad de ser coloreada, justifican el interés de quienes la escogen como material para realizar, con los más variados motivos, alguna imagen.

El hecho de que se pueda quemar explica, además, la amplia utilización de imágenes de cera en rituales mágicos, cuando se obra con fines destructivos; recordemos con este propósito las muñecas vudú (*vodoo*), para la cuales se emplean también otros materiales. Estas piezas con fines esotéricos se utilizaban ya desde la antigua Grecia y se ponen de moda hasta la introducción de la fotografía.

El historiador francés Mezerai, en un documento de 1564, nos cuenta que se hizo una efigie de cera que representaba el rey Carlos de Valois tumbado en la cama, enfermo. Si la imagen no hubiera sido descubierta a tiempo, la intención era matar al monarca poniendo la imagen al

[15] Praz M., *Le figure di cera, in Fiori freschi*, Sancasciano Val di Pesa, Tip. Fratelli Stianti, 1943, p. 45.
[16] Cowan T.W., *Wax Craft, The history of bees-wax and its commercial value,* Londres, Sampson Low, Marston & Company, 1908, p. 21.
[17] AA.VV., *Le Cere... op. cit.,* 1979, p. 15.

fuego. Como la efigie se habría derretido poco a poco, también la vida del rey se habría, supuestamente, ido desvaneciendo hasta alcanzarle la muerte.[18]
No obstante, los talismanes de cera se utilizaban también sin presencia del fuego; a este propósito cuenta Agrippa:
"que el mago Nectanabus había hecho ciertas imágenes de cera con tal artificio que, cuando él las sumergía en el agua, contemporáneamente los navíos de guerra de sus enemigos se hundían."[19]
Parece ser que en los tiempos antiguos existía una adivinación llamada *ceromancia* que consistía en verter cera líquida en agua, de modo que las formas que la cera asumía solidificándose al contacto con la superficie del agua fría, determinaban si el presagio era bueno o malo.[20]
La cera, de todas formas, no es utilizada sólo en magia. Sus características de pureza la llevan a ser empleada en la liturgia, como las velas que iluminan el Altar, en el Cirio pascual y en las velas trabajadas y decoradas que, después de haber sido bendecidas, se distribuyen para la procesión de la ceremonia de la *Candelora*. La cera que se utiliza para realizar los *Agnus Dei*, las medallas ovales que representan el cordero inmaculado de Dios, derivan en parte de los restos del Cirio pascual del año anterior (Fig. 1.1.4).
Cowan cuenta que, aunque las velas han sido uno de los primeros y más importantes empleos de la cera, no ha sido anterior al siglo XIV, que la iluminación empezara a utilizarse con fines rituales y simbólicos. Después los romanos y las iglesias del Este empezaron a utilizarla a lo largo del día y, desde aquel momento, el consumo de cera se incrementó gradualmente[21].
Hay que recordar que la pureza del material también tuvo su importancia y jerarquía, así, en el pasado, las velas destinadas al altar de las iglesias, y quemadas a lo largo de la misa, estaban hechas exclusivamente de cera pura, mientras que las realizadas con sebo y otros materiales se destinaron a la iluminación.



Fig. 1.1.4 *Agnus Dei pintado*, siglo XVI-XVIII, Castillo de Sanluri, Cerdeña. (Foto: Archivo Castillo de Sanluri).

[18] Cowan T.W., *op cit.,* p. 27.
[19] Agrippa E.C., *La filosofía occulta o la magia*, Lib. II cap. XLIX, trad. it., Roma, 1972, vil. II, p. 135.
[20] Cowan T.W., *op cit.,* p. 28.
[21] Cowan T.W., *op cit.,* p. 31.

1.2 De la representación de la naturaleza a la contorsión de la realidad.

"En Italia, antes que en cualquier otro lugar, se había conquistado un conocimiento más serio y más perfecto del hombre en particular y de la humanidad en general. Bastaría con sólo esta conquista para imponer una obligación de eterna gratitud hacia los hombres del Renacimiento. Un concepto lógico y abstracto de la humanidad se tenía desde tiempos muy antiguos, pero el Renacimiento nos dio la realidad verdadera y objetiva."

Jacob Burckhardt
Die Cultur der Renaissance in Italien, 1860.

El período denominado *clásico* se considera como un momento de apogeo en el desarrollo histórico del arte griego, y ha producido obras de tal nivel artístico que, posteriormente, se han considerado ejemplos de perfección absoluta. La práctica del artista, en este caso, está siempre conectada a un interés teórico, programático, que encontrará en algunos casos su expresión en *cánones* o leyes formales. También la concepción de la divinidad está puesta de manifiesto por el arte a través de la perfección de la forma humana, y ésta se obtiene con la ley de la armonía, la proporción.
"El principio del arte como *mimesis* o imitación no contradice el concepto de arte como *invención* de lo bello: *mimesis* no es la copia de lo que el artista ve, sino la comparación y la selección de partes hermosas para llegar a la recomposición de un conjunto *bello*, es decir, de una naturaleza ya no empírica, sino ideal."[1]
A propósito de esto recordamos una anécdota que tiene como protagonista al pintor antiguo Zeuxis, el cual, para pintar el retrato de Helena escoge y armoniza los rasgos más hermosos de cinco muchachas diferentes de la ciudad de Crotone. Esto, paralelamente a la teoría platónica del arte, nos sugiere que el deber del artista es superar el modelo presentado por la naturaleza y mejorándolo, realizar en sus propias obras un ideal de absoluta belleza.
El tener una *teoría*, señala Giulio Carlo Argan, y casi se podría decir una *Ciencia* del arte, cambia profundamente la posición social del artista. Ya no es, como en Asia o en Egipto, un sirviente que obra según los órdenes de un soberano despótico y según las reglas de una rígida ritualidad. Es un ciudadano que ejercita una libre profesión; el depositario de una cultura estética y técnica, del cual la sociedad reconoce la necesidad; el intérprete de grandes valores ideales sobre los cuales aquella sociedad conscientemente se basa.[2] Sobre esta nueva imagen del artista surgirán diferentes leyendas entorno a sus dotes en la reproducción de la naturaleza; leyendas, en algunas ocasiones divertidas anécdotas, que atravesarán las bibliografías de los artistas hasta hoy.
Con respecto a la rivalidad entre artistas, tal vez la más famosa anécdota de toda la literatura artística nos ha llegado en la versión dada por Plinio en su *Naturalis Historia*. El pintor Zeuxis, en su estudio está enseñando a Parrasio un cuadro apenas acabado que tiene como sujeto un racimo de uvas, y en esto algunos gorriones vuelan alrededor de la tela y, engañados por el perfecto parecido, intentan picotear los granos de uva. En este momento, Parrasio invita a Zeuxis a acompañarlo a su taller para enseñarle los prodigios de su propio arte. Allí Zeuxis ruega a su colega que corra la cortina que cubre el cuadro. Pero, obviamente, la cortina está solamente pintada, y Zeuxis no puede sino reconocer la superioridad de Parrasio: "Yo he engañado a los gorriones, pero tu me has engañado a mí."[3]

---

[1] Argan G.C., *Storia dell'Arte Italiana,* volume I, Florencia, Sansoni, 1985, p. 24.
[2] Argan G.C., *op. cit.* vol. I, p. 25.
[3] Plinio el Viejo, *Naturalis Historia* XXXV 65-66, Friedrich K., Mayhoff T., (editado por), trad. ingl., en www.perseus.tufts.edu, consulta el 25 septiembre 2012. Descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur, et cum ille detulisset uvas pictas tanto successu ut in scaenam aves advolarent, ipse detulisse linteum pictum ita

La habilidad del artista en las leyendas, se vuelve "virtuosismo", la maestría y las pruebas de pura destreza técnica son el "campo de batalla" preferido en la rivalidad entre los artistas.
En la época helenística nace la biografía del artista como consecuencia de la revalorización del mismo como figura social. Paralelamente se habían desarrollado dos posturas frente al papel del arte respecto a la naturaleza: aquella que veía a los pintores y escultores como simples imitadores de la naturaleza y, otra que consideraba al arte superior a la naturaleza. Para esta última, el artista poseía una imagen arquetípica de la *belleza* y podía corregir, en la misma obra, las deficiencias que se encontraban en ella.[4] La más importante formulación de este concepto se encuentra en *Memorables de Sócrates* de Jenofonte: Sócrates, en una conversación con el pintor Parrasio, se pregunta si el artista no pueda obviar la dificultad de encontrar un modelo humano sin defectos, juntando, en una única figura de extrema belleza, la perfección de cada rasgo presente en diversos individuos: lo que equivale por lo tanto a afirmar implícitamente la superioridad de la obra de arte con respecto a la naturaleza.[5]
Esta nueva concepción, se convierte en dogma en la filosofía de Plotino, el cual, refiriéndose al *Zeus* de Fidias, sostiene la indiscutible superioridad de la transfiguración fantástica y de la visión interior con respecto a cualquier reproducción mimética de la realidad: "Fidias –escribe Plotino– no ha creado su Zeus según una realidad visible, sino tal y como el mismo dios aparecería si quisiera manifestarse ante nuestros ojos". Según los principios de la metafísica plotiniana, por lo tanto, la imagen de Zeus que Fidias tenía en su interior no era una representación sensible del dios, sino su misma esencia.[6]
Volviendo entonces a la anécdota sobre Zeuxis citada antes, se cuenta que el pintor se preguntó por qué los pájaros picoteaban, en el cuadro, el racimo que tenía en la mano el joven y, en cambio, el retrato de éste no los asustaba, haciéndolos volar.[7] Fueron dadas dos diferentes explicaciones. Según la primera, atribuida a Plinio,[8] el retrato del chico no había sido "ejecutado tan bien" con respecto a las uvas, mientras la otra, propuesta por Séneca,[9] alegaba precisamente a ese incidente para demostrar la superioridad de la reproducción del joven, en cuanto retrato idealizado, con respecto a la de las uvas. De hecho "Zeuxis reacciona en una manera sorprendente: borra las (realistas) uvas y mantiene el (menos realista) retrato del chico. ¿Por qué? Porque el artista quiere preservar lo mejor (*melius*) de su pintura, no lo que es más realista (*similius*). En otras palabras, Zeuxis condena como estúpido a quien cree que la semejanza con la naturaleza es el único y mejor criterio con el que una obra de arte tiene que ser juzgada."[10]
Las anécdotas y leyendas narradas por Plinio reflejan las teorías sobre la mimesis de Platón y Aristóteles. En el X libro de la *República*, recapitulando las propias concepciones sobre la poesía, Platón para explicar la naturaleza del arte como *mimesis* utiliza una conocida comparación entre la *idea* de una cama, la cama real y la cama pintada por un artista, para

---

veritate rapraesentata ut Zeuxis, alitum iudicio tumens, flagitaret tantem remoto linteo ostendi picturam; atque intellecto errore concederet palmam ingenuo pudore, quoniam ipse volucres fefellisset, Parrhasius autem se arteficem.

[4] Panofsky E., *Idea,* Leipzig / Berlín, 1924, p. 5.

[5] Xenophon, *The Memorabilia, Recollections of Socrates,* cap. III, X, trad. ingl. Dakyns H.G., en www.gutemberg.org., consulta el 25 septiembre 2012.

[6] Plotino, *Enneadi V,* 8, 31, trad. it., Milán, Bompiani, 2002, p. 907.

[7] Friedrich K., Mayhoff T., (editado por), Pliny the Elder, *Naturalis Historia,* XXXV, 65, trad. ingl., en www.perseus.tufts.edu, consulta el 25 septiembre 2012. Fertur et postea Zeuxis pinxisse puerum uvas ferentem, ad quas cum advolassent aves, cadem ingenuitate processit iratus operi et dixis: 'Uvas meiius pinxi quam puerum, nam si et hoc consummassem, aves timere debuerant'...

[8] Friedrich K., Mayhoff T., (editado por), *op. cit.,* XXXV, 64, trad. ingl., en www.perseus.tufts.edu, consulta el 25 septiembre 2012.

[9] Seneca, *Controv.* 10.5.27, en Perry E.E., *Notes on Diligentia as a Term of Roman Art Criticism*, en *Classical Philology*, Vol. 95, No. 4, The University of Chicago Press, Oct. 2000, p. 452.

[10] Perry E.E., *op. cit.*, en *Classical Philology*, Vol. 95, No. 4, The University of Chicago Press, Oct. 2000, p. 452.

establecer tres niveles de acceso al mundo de las ideas, situando al arte en el nivel más bajo de la escala. El arte es, por lo tanto, imitación, pero no una imitación de la verdadera realidad (la ideal), sino de la apariencia sensible (que es a su vez imitación de la idea), en definitiva, *imitación de la imitación*, copia de la copia, y se encuentra entonces tres grados alejado de la verdad. Desde el punto de vista gnoseológico, el arte, alimentándose de imágenes, tiene el valor de conocimiento más bajo y resulta totalmente ajeno a la dimensión matemática que representa el primer escalón a través del cual el hombre puede salir del laberinto de las percepciones subjetivas y acceder a una verdad común.[11] Según Platón, el fin de la educación es llevar al hombre hacia el mundo de las ideas, y el arte, y sobre todo la poesía como imitación, obtienen el efecto contrario: "Si, efectivamente como se ha visto, ya las cosas sensibles son imitación de aquellas inteligibles, la poesía no hace otra cosa que alejar ulteriormente de la verdad a los hombres, presentándoles perspectivas cada vez más engañosas."[12]

Se puede decir en un principio que estas razones llevan a condenar la mimesis y, además, se añaden otras de carácter moral e histórico, siempre conducidas hacia el terreno de la política y hacia el buen funcionamiento del Estado. "La poesía en efecto, por su naturaleza, tiende a imitar aquello que varia y cambia, es decir, la parte inferior e inestable del alma."[13] De hecho, el arte al imitar genera ilusiones, por lo tanto no se dirige a la parte racional del alma sino a aquella emotiva e irracional, suscitando y agudizando las turbaciones y el contraste de las pasiones en el interior del alma. Platón sostiene de hecho que el arte en general (pero en particular la comedia) es psicológica y pedagógicamente negativa y peligrosa, a causa del poder que tiene de corromper las almas, por lo tanto, tiene que ser excluida de la educación de los futuros estadistas, aproximándose a la figura de los filósofos, los cuales tienen que quedarse totalmente apartados de las emociones y apuntar a un modelo superior de humanidad. En la tragedia, además, el arte representa un mundo dominado por el *Destino*, y el individuo se reduce a un pasivo ejecutor de una realidad inmutable, excluyendo cualquier iniciativa humana y todo libre obrar. Prácticamente lo opuesto a todo el discurso ético-político de la *República* que confía al hombre importantes deberes y gravosas responsabilidades. Para Platón el arte sólo puede existir *sometido* a la filosofía, es decir, como colaborador de la expresión de la verdad.[14]

También para Aristóteles el arte es imitación (*mimesis*), pero no en el sentido despectivo usado por Platón, que pone la imitación inferior al modelo; en la *Poética*, el filósofo peripatético afirma el valor del conocimiento de la poesía observando que, "precisamente en cuanto "imitación", la *poiesis* radica en la *naturaleza* misma del hombre: ésto se demuestra en el hecho de que "todos extraen *placer* de las imitaciones", y además en la constatación de que "el imitar es connatural a los hombres desde la infancia" y que "el hombre se diferencia de los demás animales por ser el más propenso a imitar, y por el hecho de procurarse las nociones fundamentales a través de la imitación." Representando las acciones y las pasiones humanas, es decir, imitándolas, la poesía nos *enseña* a conocerlas al tiempo que nos *divierte.*"[15]

El periodo desde la mitad del siglo IV a.C. hasta la mitad del siglo I a.C. toma el nombre de *Helenismo*. Son siglos de crisis, perdida la independencia de Grecia nos volvemos hacia el pasado. Con la palabra Helenismo se entiende todo lo que deriva de Grecia, es una cultura

[11] Abbagnano N., Fornero G., *Filosofi e filosofie nella storia, Volume primo, Pensiero antico e medioevale*, Turín, Paravia, 1991, p.139.
[12] Adorno F., Gregory T., Verra V., *Storia della Filosofia, I,* Bari, Laterza, 1978, p. 97.
[13] Adorno F., Gregory T., Verra V., *op. cit.,* p. 98.
[14] Abbagnano N., Fornero G., *op. cit*., p. 139.
[15] Aristoteles, *Poética*, 48b, 4-9, en Ciotti F., Luppi G., Vigorelli A., Zanette E., *Il Testo Filosofico*, Storia della Filosofia: autori, opere, problemi. Vol. 1 L'età antica e medievale, Milán, Bruno Mondadori, 1991, p. 508.

reelaboradora que propende, por imitadora, a acentuar los caracteres ilusorios del arte clásico para provocar en el público emociones fuertes y hasta violentas.
En este contexto, el arte griego de retratar, sobre todo a partir del periodo helenístico se inclinó por las representaciones naturalistas, más próximas a la realidad del modelo. Ciertamente, fue durante la crisis que vivió Grecia a partir de la segunda mitad del siglo IV, cuando se acentuó en la representación artística el *pathos* la gestualidad, el movimiento, de manera que fuera posible que el espectador se implicara en las representaciones teatrales, generalmente con un alto contenido trágico, rozando en muchos casos la violencia y la crueldad. Un periodo *expresionista* que fue calificado como estilo "Barroco pergamino" caracterizado por un extremo, a veces patético, realismo. Este proceso de dramatización condujo a lo que algunos estudiosos han denominado como "Rococó Helenístico". "En esta segunda tendencia estilística la descripción del sufrimiento y el efecto trágico son llevados a un exceso que sobrepasa los límites de lo natural."[16] Obras que reflejan esta tendencia se distancian de la imperturbable serenidad griega del periodo clásico, sin embargo, todavía se mantiene un alto grado de idealización en el intento de representar la belleza moral de los modelos y de las acciones que ejecutan. Todo lo contrario de lo que sucederá en el ámbito romano donde el arte de retratar se caracterizará por un extremo realismo en la representación de los retratados, precisamente, como han señalado numerosos autores, por estar ligada a la tradición de las máscaras de cera, obtenidas directamente por *contacto* sobre los rostros de los muertos. Como ya se comentó en el capitulo anterior, parece que, en los ritos funerarios romanos, esta máscara se sobreponía al difunto de forma que fuera visible para todos durante la exposición del cuerpo. Más tarde, esta cara en cera blanca posteriormente coloreada, era llevada por un actor que hacía el papel del fallecido durante el cortejo fúnebre; después, la máscara era puesta sobre la tumba y una copia de ésta, montada sobre un busto, se situaba en el atrio de casa, añadiéndose a los demás retratos en cera de los parientes desaparecidos. Todas estas máscaras (*imagines maiorum*) que constituían una galería de antepasados eran llevadas, durante los funerales, por comparsas de tal forma que junto al nuevo difunto estuvieran siempre presentes los familiares que vivieron antes que él.
Sin embargo, toda esta tradición se perdió, al final de la edad clásica, cuando se impuso la postura del cristianismo primitivo que condenó drásticamente el poder ilusionista de la obra de arte. Según Clemente Alejandrino, de hecho, el arte es digno de ser estimado sólo cuando no llega a engañar al espectador hasta hacerle confundir la realidad.[17] A partir del arte bizantino hasta el tardo-gótico, la mimesis es abandonada, retornando procedimientos estilísticos como la bidimensionalidad, la frontalidad, la simetría y la impasibilidad; desapareciendo casi por completo la dimensión volumétrica y el sentido expresivo del cuerpo, características de derivación oriental que condicionarán el arte europeo durante muchos siglos.
Habrá que esperar hasta el periodo renacentista para el redescubrimiento de la mimesis y la representación de la naturaleza. En efecto en Florencia, en el siglo XV, el nuevo estilo del Renacimiento se fundamentará en la revalorización del individuo, producto de la nueva confianza adquirida en el hombre y en los métodos racionales. A través del estudio de la perspectiva y de la anatomía, se va hacia un naturalismo basado en el estudio científico del mundo exterior. La perspectiva, por ejemplo, se convierte en patrimonio de los artistas y no sólo de filósofos y matemáticos, de manera que, ahora, la ciencia de la visión pasará a ser esencialmente ciencia de la representación artística.
Típico exponente del Humanismo fue León Batista Alberti, por la grandeza de su cultura y por el método racional y científico que le mantendrá alejado de las concepciones idealistas o

[16] Vallese G., *La mimesi*, apuntes del curso monográfico de Historia del Arte, Academia de Bellas Artes Venecia, A.A. 1992/93.
[17] Borinski, K., *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, 1914, p. 3.

neoplatónicas que en esa misma Florencia estaban de moda. Gran admirador y estudioso del arte clásico, afirmó que los consejos de Vitruvio, aunque útiles, no los consideraba una autoridad indiscutible, recurriendo a fuentes aristotélicas para la elaboración de su proyecto teórico, expuesto sobre todo en tres obras: *De la Pintura* (1435)*, De Re Aedificatoria* (1450) y el *De Statua* (1464). Mientras el "descubrimiento" y la primera formulación de las leyes de la perspectiva fueron obra, en los primeros años del '400, de Filippo Brunelleschi, su teorización se debe a Alberti, que fue el primero en codificar la "construcción legítima"[18] del Renacimiento.

Para Anthony Blunt "El método racional y científico que Alberti sigue en arquitectura, reaparece en el campo de la pintura y de la escultura bajo la forma de una nueva concepción del realismo. La esencia de las convicciones albertinianas sobre las artes figurativas debe buscarse en la teoría de la imitación de la naturaleza, y es aquí donde el nuevo realismo se delinea con extrema evidencia."[19] Precisamente, en el tratado de la pintura, aparecerán algunos textos sugiriendo la necesidad de adoptar un naturalismo absoluto para las representaciones artísticas:

"El oficio del pintor debe ser así: describir con una línea y teñir con colores, en cualquier sitio dado: tabla o pared, parecidas vistas de superficies de cualquier cuerpo que desde una cierta distancia y desde una cierta posición, desde el centro, parezcan en relieve y muy parecidas a cuerpos."[20]

El primer deber de la pintura es la fiel imitación de la naturaleza; pero, además, el pintor tiene que hacer una obra hermosa y cuidada, por cuanto la belleza no está en todas las cosas que existen en la naturaleza, aunque esta sea la única fuente en la cual el pintor puede encontrarla. Aconseja, por lo tanto, realizar una cuidadosa selección de las partes más hermosas de forma que se puedan corregir los *defectos* de la naturaleza:

"Por eso siempre que queramos pintar nos inspiraremos en la naturaleza siempre cogiendo las cosas más hermosas."[21] Porque "raramente se concede a alguien, ni a la misma Naturaleza, que ésta enseñe algo terminado y por lo tanto totalmente perfecto."[22]

En el tratado *De Re Aedificatoria*, insiste sobre el mismo argumento, "Por esto será mejor coger de todos los cuerpos hermosos las mejores partes... un ser bello es difícil encontrarlo porque nunca en un mismo cuerpo se encuentran cosas bellas, sino que son raras y están dispersas en varios cuerpos."[23] Así, el concepto de selección se confundirá con el de la tipificación tal y como lo señala Blunt "La identificación dentro de la naturaleza de lo bello con lo típico implica la adhesión al punto de vista aristotélico de la naturaleza entendida como un artista que se esfuerza en llegar a la perfección y que no puede por un motivo u otro. Según esta teoría, el artista, eliminando las imperfecciones de los objetos naturales y fundiendo las partes más típicas, revela a lo que la naturaleza aspira siempre pero no consigue nunca producir".[24] Alberti, en el fondo, con su teoría de la selección se acercaba a algunos planteamientos de los neoplatónicos con los cuales mantuvo siempre una relación sumamente compleja. Puesto que, efectivamente, no había nada menos místico que la mentalidad de

---

[18] Alberti L.B., *Della Pittura,* libro I, 1436, 1 ed., Basilea, 1540.

[19] Blunt A., *Le Teorie Artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo,* trad. it.,Turín, Einaudi, 1966, p. 91.

[20] Alberti L.B., *Della Pittura e della Statua*, Milán, Classici italiani, 1804, p. 82. L'officio del Pittore è, disegnare e colorire qualunque gli si proponghino corpi in una superficie con linee, e colori di maniera, che mediante un certo intervallo, ed una certa determinata positura del razzo centrico, tutte le cose, che si vedranno dipinte, apparischino di rilievo, e somigliantissime alle proposteci cose.

Este naturalismo lo volvemos a encontrar en algunos ejemplos que hace Alberti, como cuando sostiene que el primer pintor fue Narciso porque su imagen reflejada en el agua era su fiel retrato sobre una superficie plana.

[21] Alberti L.B., *Della Pittura, op.cit.*, p. 59.

[22] Alberti L.B., *De Re Aedificatoria*, l VI, cap. 2.

[23] Alberti L.B., *Della Pittura, op. cit.,* p. 151.

[24] Blunt A., *op. cit*., p. 32.

Alberti, cuyas características principales eran el racionalismo, el clasicismo, el método científico y la fe absoluta en la naturaleza.
Leonardo da Vinci, una de las figuras más complejas del Renacimiento, desarrolló una moderna concepción del arte entendido como conocimiento fundado sobre principios científicos "...cuyo deber no consiste en una mecánica imitación de la naturaleza, en un simple reflejo exterior, sino en el acto propiamente científico de la comprensión y reproducción de sus leyes internas."[25] Las investigaciones científicas de Leonardo se extienden al estudio de cada fenómeno natural, y su particular y agudo espíritu de observación lo conducirá a indagar, verificándolo todo, pues la ciencia no es una teoría, una ley abstracta. En el taller del Verrocchio "...se pone en contacto con una organización de trabajo en la cual a los artistas se les pide la competencia en los campos más diversos, y donde no existe ninguna fractura entre la operación mental de los planteamiento de una obra y su realización práctica."[26] Exalta el valor de la experiencia y no admite la validez científica en todas las disciplinas que no se basen en ella. Da la vuelta al canon medieval según el cual la única ciencia sería la especulativa, dejando el contacto con el universo material para la mecánica. El artista, por lo tanto, tiene que representar la realidad de la forma más completa posible y no intentar superarla porque ésto lo llevaría sólo a ser artificioso y amanerado. A propósito de esto Leonardo, todavía más que Alberti, está firmemente en contra de cualquier tipo de idealización:
"Nunca nadie tiene que imitar la forma de otro, porque será llamado sobrino y no hijo de la Naturaleza en cuanto al arte."[27]
Esta búsqueda de exactitud en la representación de la naturaleza, condujo de una forma natural a Leonardo al estudio de los cadáveres, los efectos de las enfermedades y el análisis exhaustivo del funcionamiento del cuerpo humano. Hoy en día no resulta sorprendente esta actitud; la anatomía ya no tiene secretos, pero para un hombre del Renacimiento como Leonardo el poder escrutar en el interior de un cadáver tenía que parecer un hecho arduo y fascinante. Desde el '500 hasta el '700, artistas y médicos se dedicarán al estudio de la figura humana y del cadáver con un empeño antes desconocido, y es en esta fase inicial de búsqueda, que la cera tiene un rol esencial tanto en el arte como en la ciencia. La necesidad de profundizar, sobre todo en campo anatómico, lleva, de hecho, a ir más allá de las posibilidades expresivas que permiten el dibujo o la pintura; los artistas recurrirán precisamente a los trabajos en cera, maleables y precisos a la vez, para perfeccionar la investigación morfológica. El mismo Miguel Ángel, parece ser que utilizó modelos preparatorios a escala reducida de cera, atribuyéndosele, por ejemplo, una figurita de aproximadamente veinte centímetros que representa un desnudo masculino, llamada "*El Pensativo*" (Fig. 1.2.1) y guardada en los almacenes del Museo Nacional del Bargello de Florencia.
Como Leonardo, Miguel Ángel se une a la tradición científica de la cultura florentina, así cuenta Vasari, que gustaba de estudiar la anatomía con cadáveres, pero a diferencia de a Leonardo, le influye mucho más el neoplatonismo del ámbito de Lorenzo de Médicis, donde se forma. Está convencido que para llegar a la belleza se necesita conocer la naturaleza pero no la estudia como un fin en sí misma puesto que afirma que, sin necesidad de la imitación del natural, el artista puede llegar a una belleza superior a la que existe en la realidad, a través de las ideas. Sostiene, además, que la belleza no es otra cosa que la proyección del mundo divino en lo terrenal. En una de las primeras poesías habla de Dios que se revela mediante la belleza:

[25] Bertelli C., Briganti G., Giuliano A., *Storia dell'arte italiana*, volume terzo, Milano, Electa/Bruno Mondadori, 1988, p. 18.
[26] Bertelli C., Briganti G., Giuliano A., *op.cit.,* p. 19.
[27] Ludwig H.*,Leonardo da Vinci. Das Buch von der Malerei,* cit. 47 crf. 36, Vienna, 1882, p. 81.

Colui, che 'l tutto fe', fece ogni parte
E poi del tutto la piú bella scelse
Per mostrar quivi le sue cose eccelse
Com'ha fatto or, con la sua divin'arte.[28]



Fig. 1.2.1 Michelangelo Buonarroti – Miguel Ángel (atribuido a), modelo dicho *El Pensativo,* primera mitad del siglo XVI, cera roja, 17.8 cm., Museo Nacional del Bargello, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[28] Frey K., *Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti,* Berlín 1897, cit., IV, el soneto resale probablemente al 1505-11.

Para Miguel Ángel el artista tiene que transformar el mundo en algo noble que se aproxime al modelo ideal que existe en su interior:
"El amor a la belleza física es un engaño, pero el verdadero amor, el dirigido hacia la belleza espiritual, satisface plenamente, no se debilita con el tiempo y eleva la mente a la contemplación de lo divino."[29]
No es de extrañar, según esto, que Miguel Ángel se convirtiera en el modelo de artista perfecto para Vasari, firmemente convencido también de que el arte puede superar a la naturaleza. Para este autor, el estudio de la naturaleza no era un fín en sí mismo, sino como mucho, un medio para perfeccionar el dibujo de memoria:
"Pero sobre todo lo mejor son los desnudos de hombres vivos y mujeres, y de ellos aprender de memoria los músculos del torso, de la espalda, de las piernas, de los brazos, de las rodillas y los huesos de abajo; y, además, tener confianza gracias al mucho estudio, que sin tener los naturales delante se pueda a partir de la fantasía actitudes en cada verso."[30]
Miguel Ángel, en los últimos años de su vida, parece no desear la belleza humana como fuente de inspiración para su arte, tal vez, incluso, llega a temerla y odiarla, porque lo tienta y lo distrae de todo lo que es verdaderamente espiritual. La última evolución de su pensamiento, que nace en el Renacimiento, refleja la crisis de valores humanos y espirituales que señala el paso entre dos épocas y abre el camino al arte y a las doctrinas manieristas. Se abandonan los ideales del Renacimiento, del espacio racional y de las proporciones regulares y cambian los temas de representación, prefiriendo aquellos en los que se ponen de relieve aspectos teológicos o sobrenaturales; señal de la influencia de las nuevas condiciones creadas por el Concilio de Trento celebrado en el año de 1545:
"Fue necesario que teólogos afianzaran los pilares sobre los cuales estaba construido el arte religioso y demostraran que, lejos de ser idolatradas, las imágenes sacras constituían un estímulo a la devoción y un medio para salvarse. Por lo tanto, en los primeros tratados de arte producidos por la Contrarreforma reaparecen y se utilizan contra los protestantes todos los argumentos que precedentemente habían sido esgrimidos por los teólogos en las luchas contra los iconoclastas."[31]
Vuelven viejos aforismos como la definición del arte religioso de Gregorio Magno: la pintura en las iglesias está justificada en cuanto "Biblia de los analfabetos", medio para instruir en la doctrina sagrada a los que no saben leer. Antes del final del Concilio de Trento, el arte no sólo se justifica por la religión, sino se reconoce como una de sus más valiosas armas de propaganda. En diciembre de 1563 el Concilio discute, en su última sesión, el problema del arte religioso y llega a las siguientes conclusiones:
"De ahora en adelante las imágenes de Cristo, de la Virgen, Madre de Dios, y de los otros Santos se tendrán y conservarán especialmente en las iglesias y se les rendirá el debido homenaje y la debida devoción, no porque se crea que éstas tengan algo de divino o alguna otra virtud por las cuales se tengan que adorar, o porque se les tenga que pedir algo o tener fe en las imágenes como en un tiempo hacían los Gentiles, que ponían sus esperanzas en los ídolos; sino porque el honor que se les tributa se vuelve hacia aquellos que representan; de esta forma, a través de las imágenes que besamos y delante de las cuales nos descubrimos la cabeza y nos prosternamos, adoramos a Cristo y veneramos a los Santos. Lo que ha sido establecido en los decretos de los Concilios, y sobre todo en los del segundo Sínodo de Nicea, en oposición a los iconoclastas.... Exactamente esto enseñen con atención los obispos, a educar y habituar al pueblo a recordar y a volver a pensar continuamente en los artículos de la fe a través de las historias de nuestra Redención, expresadas con pinturas o en otras representaciones, y que de todas las imágenes sacras se consigue una gran ventaja no sólo

[29] Blunt A., *op. cit.* p. 79.
[30] Vasari G., *op. cit*., vol. I, p. 172.
[31] Blunt A., *Le teorie artistiche in Italia dal rinascimento al manierismo*, Turín, 1966, p. 117.

porque al pueblo se le recuerdan los beneficios y los dones que le han sido dados por Cristo, sino también porque a través de los Santos se ofrecen ante los ojos de los fieles los milagros y los saludables ejemplos de Dios para que le den las gracias por éstos, viviendo y teniendo unas costumbres parecidas a las de los Santos para adorar y amar a Dios y ejercitar la piedad."[32]



Fig. 1.2.2 Escuela de Miguel Ángel, *Deposición*, hacia 1628, cera amarilla sobre pizarra, 36 x 22 cm., Museo Nacional del Bargello, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 1.2.3 Escuela de Miguel Ángel, *Deposición*, *detalle,* hacia 1628, cera amarilla sobre pizarra, 36 x 22 cm., Museo Nacional del Bargello, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

A partir de este momento, se eliminan de las iglesias todas las pinturas consideradas heréticas o profanas. No tiene que quedarse, de hecho, ninguna obra pictórica o escultórica que pueda "desviar" a los católicos o justificar las críticas contra la Iglesia de Roma por parte de los protestantes. Antes de la Contrarreforma, la Iglesia fue tolerante con lo que se podría denominar como arte "hereje", o con otras formas transgresoras de las representaciones. Durante el Renacimiento, por ejemplo, con el retorno de los ideales clásicos, doctrinas y

[32] *Canoni e decreti del Concilio di Trento*, Sesíon XXV, tit. 2: Imagines porro Christi, Deiparae Virginis et aliorum Sanctorum, in templis praesertim habiendas et retiendas eisque debitum honorem et venerationem impertiendam, non quod credatur aliqua in iis divinitas vel virtus, propter quam sint colendae; vel quod ad eis sit aliquid petendum, vel quod fiducia in imaginibus sit figenda, veluti oplim fiebat a Gentibus quae in idolis spem suam colocabant; sed quoniam honos, qui eis exhibetur, et coram quibus caput aperimus et procumbimus, Christum adoremus, et Sanctos, quorum illae similitudinem gerunt, veneremur. Id quod Conciliorum, praesertim vero secundae Niceae Synodi decretis contra imaginum opugnatores et sancitum.
Illud vero diligenter doceant Episcopi, per historias mysterium nostrae redemptionis, picturis vel aliis similitudinibus expressas erudiri et confirmari populum in articulis fidei commemorandis et assidue recolendis: tum vero et omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi non solum quia admonetur populus beneficiorum et munerum quae a Christo sibi collata sunt, sed etiam quia Dei per Sanctos miracula ed salutaria exempla oculis fidelium subjiciuntur ut pro iis Deo gratia agant, ad sanctorumque imitationem vitam moresque suos componant excitenturque ad adorandum ac diligendum Deum et ad pietatem colendam.

símbolos paganos, habían sido incorporados en el arte cristiano con una grande y, a veces, sorprendente soltura. Como consecuencia del Concilio de Trento, la Iglesia decide investigar la ortodoxia de todas las imágenes religiosas. De hecho, en los Actas del Concilio se lee:
"No se coloquen imágenes contrarias al dogma, que ofrezcan una ocasión peligrosa de caer en el error entre los incultos." Y sucesivamente se añade: "Para que estas normas sean seguidas escrupulosamente, el santo Sínodo establece que no se permita a nadie, en ningún lugar o iglesia... colocar o hacer colocar una nueva imagen si no ha sido aprobada por el obispo." [33]
Se instituyen también unos cánones representativos. El artista es obligado en sus obras a atenerse estrictamente a temas bíblicos o tradicionales, sin añadir decoraciones u otras agregaciones dictadas por su fantasía. La iconografía establecida por la tradición en los temas religiosos tiene que ser respetada con rigor: los ángeles tienen que tener alas, los santos aureola y sus atributos específicos o, si estos no son suficientes, puede ser necesario escribir los nombres debajo de las figuras para evitar equivocaciones.[34] Si se recurre a la alegoría, ésta tiene que ser simple y comprensible, porque, como dice el tratadista Giovan Andrea Gilio, "La cosa tanto es bella, como clara y abierta."[35]
Nacen, naturalmente, polémicas entre lo viejo y lo nuevo en la Contrarreforma, que llegan al ápice en la controversia entre los Jesuitas y los Dominicos. Estos últimos sostienen la rigidez doctrinal de San Tomás de Aquino, mientras los Jesuitas temen que este sistema aleje los fieles en vez de acercarlos.



Fig. 1.2.4 Miguel Ángel (atribuido a), *figura masculina écorché,* florentina, finales del siglo XVI, aprox. 20 cm., cera roja, Museo Victoria & Albert, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[33] *Ibidem,* Nullae falsi dogmatis imagines et rudibus periculosi erroris ocasionem praebentes statuantur... Haec ut fidelius observentur statuit sancta Synodus nemini licere ullo in loco, vel Ecclesia... ullam insolitam ponere vel ponendam curare imaginem, nisi ab Episcopo aprobata fuerit
[34] Borromeo C., Instuctiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae, Milán 1577, 1.I, Cap. 17.
[35] Gilio da Fabriano G.A., *Due Dialoghi,* Camerino, 1564, p. 115.



Fig. 1.2.5



Fig. 1.2.6



Fig. 1.2.7

Fig. 1.2.5, 1.2.6, 1.2.7 Jan de Boulogne – Juan de Bolonia, siglo XVI, bajorrelieves en cera sobre pizarra que muestran los acontecimientos más importantes de la vida de Francisco I de' Medici, 8.5 x 11 cm., **Fig. 1.2.8 -** 7 x 15.5 cm., Museo Nacional del Bargello, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 1.2.8

La lógica continuación del Manierismo fue el Barroco; si en el primero se expresa la crisis de la sociedad del Renacimiento, la congoja y la duda aparecidas por la Reforma protestante a la cual se contrapone la Contrarreforma católica; el barroco, por su parte, es el arte del triunfo contrarreformista y del absolutismo soberano, tanto del laico (en Francia o España) como del papal en Roma. La Iglesia romana utiliza el arte como medio de propaganda; al recogimiento de la religiosidad protestante se contrapone la teatralidad y el fasto de la liturgia post-tridentina.[36] Así, las nuevas representaciones artísticas se adaptaban a las nuevas funciones sociales y, sobre todo, a las exigencias de la Iglesia de la Contrarreforma para llegar de la manera más directa y comprensible al mayor número de creyentes. Se utilizaron lenguajes ilusionistas, emotivos y espectaculares, con el fin de conmover, persuadir y acercar los fieles a la religión. Ejecuciones capitales y hogueras servían de advertencia, al tiempo que ofrecían unos impresionantes espectáculos educativos para el pueblo. Con el barroco tenemos la participación total del hombre en la obra de arte.

Si en el Renacimiento prevalece el equilibrio, la línea, el orden y la simetría; en el barroco los artistas utilizan el escorzo y la perspectiva ilusionista para crear movimiento, y los espacios infinitos. A la composición *renacentista*, ordenada en torno a un punto o a un eje, el arte barroco opone una composición centrífuga, empujada hasta la dispersión y la explosión; mientras, la unidad del conjunto está asegurada por el vínculo de los temas y los símbolos, en vez de por la coordinación de las formas en el espacio. A la primacía del desequilibrio y del movimiento se añade, a menudo, un expresionismo que tiende a lo patético y, a veces, al delirio de las formas, mediante la amplitud de los gestos, los rasgos agitados de las fisionomías y los pliegues complicados en las extremidades de los vestidos.[37]

Durante al menos treinta años la austeridad y el rigor de la Contrarreforma se atenuaron bajo el pontificado de Urbano VIII; de hecho, se puede afirmar que en este periodo se llega al ápice de la intensa actividad de mecenazgo que caracterizó al siglo XVII.[38] En esta época el avance del protestantismo ya no constituía un problema. Pero, si el espectro de la Reforma luterana estaba lejos, dentro de la ciudad de Roma existía una crisis espiritual mucho más peligrosa. La Contrarreforma había conseguido extirpar el peligro inmediato, pero no fue capaz de detener las críticas y la nueva situación creada entre los creyentes que no se conformaban con las antiguas explicaciones. De hecho, en la sociedad romana florecían charlatanes y teorías astrológicas, pero también experimentos científicos como los de la Academia de los Linceos y los de Galileo.

"El inmenso desarrollo dado por Urbano VIII en la arquitectura y en la decoración sacra intentaba, al menos en parte, sofocar las dudas y herejías que serpenteaban en Italia, y es precisamente esta fuerza de "persuasión" la que constituye la otra cara del arte barroco..."[39]

Durante el siglo XVII las organizaciones religiosas que se formaron para promover los fines de la Contrarreforma abundaron cada vez más. Entre las más importantes recordamos los Oratorianos, los Teatinos y los Jesuitas. Las iglesias de estas órdenes fueron cada vez más grandes y fastuosas y, hacia el 1700, eran las más ricas de Roma, hasta parecer a los viajeros como el verdadero triunfo del estilo barroco, un verdadero medio de propaganda. En 1960, Grey Brydges, quinto Lord Chandos, en su *Discourse of Rome*, escribía:

"Y ahora ha llegado el turno a los Colegios, Iglesias y casas religiosas entre las cuales las de mayor fama son las de los Jesuitas; en su iglesia principal yace enterrado el fundador Ignacio, y aquí se puede ver su tumba... En este lugar han sido puestas en obra todas las posibles invenciones para fascinar al corazón y a la razón de los hombres: la magnificencia de los

[36] Bertelli C., Briganti G., Giuliano A., *op.cit.*, tercer volumen, p. 257.

[37] Renucci P., *La cultura*, en S*toria dell'Italia, Volume Secondo, Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, Turín, 1974, p. 1436.

[38] Haskell F., *Mecenati e pittori*, trad. ital., Florencia, Sansoni, 1966, p. 25.

[39] Haskell F., *ibidem*., p.69.

altares, el número infinito de imágenes, los paramentos de los sacerdotes y los diferentes rituales ejecutados por ellos. En fin, como coronación del conjunto, sorprende a nuestros oídos la más bella y armoniosa música del mundo. De esta forma, cualquier estratagema que consiga expresar un sentido de solemnidad o de devoción, es empleado por los Jesuitas."[40]
Naturalmente, el juicio de Brydges era parcial dada su condición de ferviente protestante, y por otro lado, efectivamente, la política de los Jesuitas era utilizar el arte como medio de propaganda. Eran, sobre todo, misioneros, y a través de un arte fuertemente ilusionista su objetivo se centraba en la difusión de las doctrinas de la fe y el triunfo del Catolicismo.
El artista que durante toda su vida mantuvo estrechas relaciones con los Jesuitas fue Bernini, el cual no escondió nunca la simpatía que tenía hacia sus ideales.[41] Arquitecto, escultor, pintor, escenógrafo, autor de teatro; Bernini representa el modelo de artista completo del siglo XVII que, en una sola persona, manifiesta la unión de todas las artes. Es el mayor representante del fasto barroco de la Iglesia Católica, del triunfalismo de la Contrarreforma, dominando la escena artística del siglo XVII.
Durante todo el siglo XVII los Jesuitas fueron los mayores sustentadores de aquel arte barroco fuertemente emotivo e ilusionista. Inicialmente su potencia y riqueza fueron acompañadas por una extrema pobreza de medios, siendo obligados a depender económicamente de las más potentes familias de Roma para la construcción y decoración de sus iglesias. Solamente en la segunda mitad del siglo, con financiación propia, pudieron realizar encargos a los grandes artistas. El testimonio más logrado de las ambiciones de los jesuitas fue, sin duda, la iglesia de *S. Andrea al Quirinale*, realizada por Bernini donde el arquitecto pudo expresar plenamente su genio: "...En ningún otro sitio la iconografía está proyectada tan coherentemente... [...] el fervor creativo es tal que destruye las barreras arquitectónicas, confundiendo el Cielo y la Tierra en una única visión. La luz del día se vuelve hacia el interior desde lo alto de un lucernario puesto sobre el altar mayor [...] Cuando el sol ilumina los artesones blancos y dorados de la cúpula, se expresa con toda intensidad el sentido de una intervención divina."[42]
Argan define la iglesia de San Andrea como el vértice de la lírica arquitectónica de Bernini, asegurando que la disolución del tipo arquitectónico en este edificio y otros de su época de madurez, se corresponde con la disolución de las formas en sus esculturas más conocidas.[43] Se refiere a las imágenes más perturbadoras y equívocas del siglo XVII: El *Éxtasis de Santa Teresa* y la *Beata Ludovica Albertoni* de la que todos los críticos contemporáneos han subrayado su ambigüedad, entre lo místico y lo erótico. El *Éxtasis de Santa Teresa* se crea para la familia Cornaro en la Iglesia de Santa María de la Victoria y representa la cumbre de la búsqueda de Bernini para la unificación de las artes, al reunir en una misma composición arquitectura, escultura y procedimientos pictóricos en la escenificación de la visión mística, tal y como señala Filippo Baldinucci (1624-1696), biógrafo de Bernini:
"Él fue el primero en emprender la unificación de la arquitectura, pintura y escultura de tal forma que juntas forman un conjunto magnífico."[44]

---

[40] Brydges G., 5º Lord Chandos, *Horae Subsecivae*, en Haskell F., *op. cit.*, pp. 111, 112. In the next place the present Colledges, Churches and religious Houses come in turne, in which of late years, those of the Jesuits be of principall reputation where in their chiefe Church lyes buried their founder Ignatius, and his tombe is there to be seene.
...Where in is inserted all possible invention, to catch mens affections, and to ravish their understanding: as first, the gloriousness of their Altars, infinit number of images, priestly ornaments, and the divers actions they use in that service; besides the most excellent and exquisite Musicke of the world, that surprises our eares. So that whatsoever can be imagined, to expresse either Solemnitie, or Devotion, is by them used.
[41] Haskell F., *op. cit*., p. 144.
[42] Haskell F., *Ibidem.,* p. 147.
[43] Argan G.C., *op. cit*., p. 316.
[44] Bertelli C., Briganti G., Giuliano A., *op.cit.,* p. 303.

Otra obra tardía, en la cual se propone de nuevo el problema de la ambigua representación de una santa femenina es la *Beata Ludovica Albertoni*, en la iglesia de *San Francesco a Ripa*. Las mismas consideraciones a propósito del *Éxtasis de Santa Teresa* se retoman aquí para la representación de los espasmos en el momento de la muerte. La escultura, a diferencia del *Éxtasis* que está representado dentro de un nicho, se expone directamente a la vista; "en ella la plasticidad se convierte, como siempre en Bernini, en pintoresquismo tanto por la suave hechura del mármol, lleno de reflejos, como por el color de los subyacentes pliegues de alabastro."[45] No es ninguna casualidad que este *pathos* prototípico del misticismo pasara a las imágenes de cera. De hecho, la disposición, postura y gestualidad de la Beata Ludovica Albertoni influyó probablemente en el repertorio iconográfico de un determinado tipo de hermosas figuras en cera que representaban la idealización de la agonía de una mujer joven y bella como, por ejemplo, la *Venus*, cuya reproducción se encuentra en muchos museos anatómicos de Italia y Europa, heredera de esta *belleza moribunda* definida en el Barroco por Bernini.

En 1630, en Roma, junto al barroco exuberante e ilusionista de Bernini y Pietro da Cortona, nació una corriente de artistas que perseguían el ideal clásico. Pintores y escultores como Poussin, Sacchi, Algardi y Duquesnoy que, en nombre del clasicismo afirmaban principios de orden basados en la mesura y el equilibrio, ajenos a impetuosas expresiones de cambios de ánimo y a vertiginosas visiones del mundo.[46] Precursores de esta tendencia clasicista fueron Annibale Carracci y su escuela, que defendían posturas antimanieristas con el objetivo de unir la observación directa de la naturaleza con el estudio del arte antiguo y Rafael, formando lo que se denominó el *clasicismo barroco.*

Unidos por un mismo planteamiento clasicista se encuentran el tratado de monseñor Agucchi (compuesto entre el 1607 y el 1615), y el de Giovan Alberto Bellori publicado como introducción a la *Vida de los pintores, escultores y arquitectos modernos* del 1672. Agucchi pensaba que la respuesta correcta a las "herejías" manieristas fue la de Annibale Carracci, quien a través del estudio del arte antiguo y el Renacimiento, se remitía a la naturaleza según la teoría de la *imitatio* como *electio*. Él, subraya Agucchi, forma parte de una serie de pintores que:

"no contentos con imitar las que vienen en un solo sujeto, van recogiendo las bellezas esparcidas en muchos, y las unen con finura y juicio, y hacen las cosas no como son, sino como tendrían que ser."[47]

Bellori defendía con vigor estos planteamientos clasicistas, precisamente para rechazar las tendencias naturalistas dominadas por el realismo exasperado de Caravaggio, los cuales: "...sin elegir las partes mejores", "copian los defectos del cuerpo y se acostumbran a la fealdad y a los errores."[48] El academicismo clasicista de Annibale Carracci fue heredado primero por Domenichino, Albani y Guido Reni y después por los artistas franceses, Claude Lorrain y, sobre todo, Nicolas Poussin, el protagonista más interesante del clasicismo barroco y el que determinó los fundamentos teóricos y formales de la poética clásica del '600.

El artista francés sostenía que la pintura era "representación de humana acción" controlando las emociones mediante la utilización de gestos y expresiones sosegadas y tranquilas. En un fragmento autobiográfico escribe:

"Por naturaleza estoy obligado a buscar y amar las cosas bien ordenadas, huyendo de la confusión que me es contraria y enemiga como las tinieblas con respecto a la luz."[49]

---

[45] Haskell F., *op.cit.,* p. 152.
[46] Bertelli C., Briganti G., Giuliano A., *op.cit.,* p. 322.
[47] Agucchi, *Tratado*, cit. en C.Bertelli, G.Briganti, A.Giuliano, *op. cit.*, p. 268.
[48] Bellori G.P., *Vita dei pittori, scultori e architetti moderni*, 1672, cit. en Bertelli C., Briganti G., Giuliano A., *op. cit.*, p. 268.
[49] Poussin N., en AA. VV., *Le Muse enciclopedia di tutte le arti*, Novara, De Agostini, 1964, p. 328.



Fig. 1.2.9 Antonio Canova, *Hércules mata a sus hijos, detalle*, siglo XVIII-XIX, bajorrelieve en yeso, Gipsoteca, Possagno, Treviso. (Foto: Ballestriero R.)



Fig. 1.2.10 Antonio Canova, *Las furias de Hércules*, siglo XVIII-XIX, cera, 72 x 28.5 x 27.5 cm., Museo Correr, Venecia. (Foto: Ballestriero R. 1997)

El Clasicismo fue una tendencia de alguna forma alternativa al Barroco, que volvía a proponer con vigor la afirmación de una cultura inspirada en los modelos de la Antigüedad greco-latina, y la utilización racional del inmenso patrimonio italiano del Renacimiento, cuyo centro de irradiación fue la Francia de la política absolutista de Luis XIII y Luis XIV, cuando
París se convierte en el ejemplo de ciudad-imagen del Estado y del poder monárquico representado, sobre todo, por la arquitectura (basta con observar el Palacio de Versalles). La evolución de las tendencias clasicistas se reafirmó, ya a finales del siglo XVIII, con los hechos que ocurrieron tras la caída de la monarquía francesa y el imperio napoleónico, con la llegada del Neoclasicismo. En Italia el siglo XVIII es el año de las grandes excavaciones arqueológicas con los descubrimientos de Pompeya y Herculano: Roma, gracias al Papa Benedicto XIV, inicia una extensa actividad de restauración que atraerá a intelectuales y artistas de toda Europa, haciendo del Neoclasicismo un auténtico estilo internacional que tuvo en Antonio Canova y Jacques-Louis David a sus figuras más importantes.
El mayor escultor de la edad neoclásica es Antonio Canova (1757-1822), que es también el último artista italiano de fama internacional. Nacido en Possagno (Treviso), se traslada jovencísimo a Venecia donde desarrolla su formación. Mientras frecuenta la escuela de desnudo en la Academia, se ejercita en los dibujos de copias de estatuas antiguas buscando la perfección del bello absoluto. Exaltado por los contemporáneos como artista sumo, es en cambio, constantemente criticado en la edad romántica que condena su escultura como gélida e intelectualista frente a sus bocetos apreciados por la espontaneidad del trazo. Ciertamente, si bien la escultura de Canova mantiene las superficies excesivamente pulidas mediante el uso de un delicado claro-oscuro, sus bocetos en cera o terracota son impulsivos, de líneas rotas y violentos contrastes de luz y sombra. El boceto permite a Canova representar en toda su inmediatez la fugacidad de la idea, para ello se reveló de suma importancia la utilización de materiales fácilmente maleables como la creta y la cera, permitiendo la realización de estupendas composiciones que, en cierta forma, se pierde su phatos característico cuando son trasladadas a la escultura final.
Es de hecho evidente que en las épocas y en los lugares en donde triunfa el gusto clásico y Neoclásico, un arte como la ceroplástica no puede tener una gran consideración; en esos ámbitos su uso se limita a los ambientes científicos (anatomía, normal y patológica, zoología, botánica) y a las manifestaciones de devoción. Por esta razón, aunque los bocetos de Canova no pertenezcan estrictamente al arte de la ceroplástica, nos parece oportuno destacarlas por su

innegable belleza, y por considerar que este tipo de aplicación de la cera tiene una larga tradición en Miguel Ángel, Cellini y Gianbologna, que ya habían utilizado este material de la misma forma, tanto como esquema mnemónico como para tener una expresión completa del resultado final de la obra. El boceto resulta por lo tanto el equivalente plástico de un esbozo: por lo que sabemos Canova, en cuanto llegó a Roma, a las sesiones de copia de desnudo no llevaba consigo hojas y carboncillo, sino la tablilla de madera con arcilla para modelar. En Possagno están guardados diferentes bocetos, algunos de ellos en cera. Entre las obras más interesantes realizadas con cera, quisiera destacar la que se encuentra en los depósitos del Museo Correr de Venecia representando *Las furias de Hércules*, (Fig. 1.2.8-1.2.9) una composición de nueve figuras cuyo boceto corresponde al bajorrelieve en yeso de *Hércules que lanza las flechas contra sus hijos* (Fig. 1.2.10) que se encuentra en la Gipsoteca de Possagno, junto a numerosos esbozos preparatorios y a una pintura sobre el mismo tema, de papel pegado sobre tela que se encuentra en el Museo Cívico de Bassano del Grappa. Este último, por la caracterización de la violencia, constituye un *unicum* en la pintura de Canova.[50] Desgraciadamente, se han perdido dos figuras del original que no se encuentran en el museo como pude observar en una fotografía de archivo de 1942 que recoge el conjunto completo.
Las furias de Hércules, reflejan con toda intensidad las mejores cualidades de Canova como partidario de la *belleza ideal* que, según el teórico alemán Johann Joachim Winckelmann, lograr superar la agitación de las pasiones humanas, el movimiento, o el drama, mediante el uso de una expresión compuesta y dignificada para cualquier sentimiento y emoción en la obra de arte: "...el general y principal carácter de las obras maestras griegas es una noble simplicidad y una quieta grandeza tanto en la actitud como en la expresión."[51]



Fig. 1.2.11 Antonio Canova, *Las furias de Hércules, detalle*, siglo XVIII-XIX, cera, 72 x 28.5 x 27.5 cm., Museo Correr, Venecia. (Foto: Ballestriero R. 1997)

[50] AA.VV., *La opera completa di Canova*, Milán, Rizzoli, 1981.
[51] Adorno P., *op. cit,* p. 104.

1.3 Un relato sobre la repugnancia: las figuras en cera en el imaginario literario.

Las figuras de cera crean una proximidad perturbadora con el modelo representado como si de alguna manera el alma del retratado se hubiera quedado pegado a la piel de un material demasiado "orgánico", demasiado, quizá, humano. Maniquíes, autómatas, esculturas con movimiento, parecen obedecer a un mecanismo secreto, a una fuerza oscura y malvada que anima sus movimientos. La sugerencia de este poder dio lugar a numerosos relatos y cuentos dónde estos seres artificiales eran confundidos con seres vivientes. Tal y como indican los estudios de Otto Kurtz y Ernest Kriss, ya desde la antigüedad se conocía en la cultura griega la fascinación por estas figuras artificiales de seres humanos a través de celebradas y conocidas anécdotas que tienen que ver con la potencia ilusionista de las obras de arte, sobretodo de las esculturas. Para estos autores se trata de una actualización de las antiguas leyendas sobre el artista mítico y su capacidad para crear vida y movimiento a través del *poder de las imágenes.*[1] Desde entonces, esta ficción no ha dejado de inspirar el imaginario simbólico de literatos y filósofos. Entre estos relatos destacan llamativamente aquellos que hacen referencia, en concreto, a las figuras de cera, imágenes que suscitan en el espectador los sentimientos más encontrados sin dejarle indiferente.
Por ejemplo, en uno de sus relatos cortos más sorprendentes inserto en *Gog*, Giovanni Papini, cuenta la historia del Duque Hermosilla de Salvatierra, último descendiente de una de las más gloriosas familias de la vieja Castilla, que tenía en uno de sus palacios una sala dedicada exclusivamente a las estatuas en cera de todos sus antepasados. El Duque, orgulloso de su linaje, enseña cincos siglos de su historia familiar al protagonista del cuento sin percibir, absolutamente ciego, la reacción de desagrado y espanto que provoca en su invitado; unas sensaciones, un estado de ánimo que podemos reconocer en la mayoría de la gente cuando se encuentra frente a estos espectáculos. Merece la pena seguir los pensamientos de este asombrado visitante cuando transita entre estas figuras ya muy afectadas por el paso del tiempo:
"En verdad, muchas de aquellas lívidas máscaras se habían deformado por efecto del calor y del tiempo y se habían vuelto todavía más espantosas. Algunas bocas contraídas parecía que hiciesen burla tras las espaldas del Duque. Los ojos de cristal, entre los mechones de las pelucas desteñidas, se habían hecho estrábicos a fuerza de contemplar, durante siglos, la nada. Alguna nariz había desaparecido, alguna oreja se había agrietado o había caído. Los vestidos, casi todos bellísimos, se hallaban cubiertos de polvo y mordidos por la polilla. El Duque parecía no darse cuenta de nada."[2]

Desde siempre es notoria, la repulsión o perplejidad que a menudo suscitan las figuras en cera entre los espectadores Son, por decirlo de alguna manera, "objetos" realizados en un material que siempre asociamos con el terror, el engaño y la muerte, en definitiva, con el malestar que provocan los cadáveres y las momias como protagonistas de escenografías engañosas, lugares de memoria y de olvido terroríficos. En este sentido, el pensador y ensayista español Ortega y Gasset, precisamente en un texto donde se analizan las características del arte de vanguardia, de comienzos del siglo XX, en la *Deshumanización del arte* (1925), sostiene que las figuras humanas en cera producen una peculiar perturbación, que solo ellas suscitan, en el observador:
"Ante las figuras de cera todos hemos sentido una peculiar desazón. Proviene ésta del equívoco urgente que en ellas habita y nos impide adoptar en su presencia una actitud clara y

[1] Ver Kris E., Kurz O., *La leggenda dell'artista* (1934); trad. it., Turín, Boringhieri, 1980, cap. 2, pp. 60-88, y también: Freedberg D., *El poder de las imágenes*, trad. esp. Jiménez P., Bonafé J. Gª., Fuenlabrada (Madrid), Ediciones Cátedra, 1992.
[2] Papini G., *El Duque Hermosilla de Salvatierra*, en *Gog, Obras de Giovanni Papini*, 1962, p. 350.

estable. Cuando las sentimos como seres vivos nos burlan descubriendo su cadavérico secreto de muñecos, y si las vemos como ficciones parecen palpitar irritadas. No hay manera de reducirlas a meros objetos. Al mirarlas, nos azora sospechar que son ellas quienes nos están mirando a nosotros. Y concluimos por sentir asco hacia aquella especie de cadáveres alquilados. La figura de cera es el melodrama puro."[3]

Este texto refleja a la perfección la ambivalencia que provocan estas imágenes, demasiado "vivas" para que las tomemos por estatuas distantes y alejadas de nosotros, demasiado "muertas" para tranquilizar nuestro espíritu en su contemplación. Sin embargo, esta postura tiene fecha de nacimiento, Ortega y Gasset responde como un individuo de su época. En efecto, esta "peculiar perturbación" frente a las figuras de cera no siempre se ha producido. Tiene una historia y la actitud hacia los museos y las obras de cera en general, ha cambiado según los siglos y las fluctuaciones del gusto artístico, así en el siglo XVIII el escritor inglés James Boswell (1740-1795) en su *London Journal*, el 3 de julio de 1763, encontró, todo lo contrario que el pensador español, divertidas las imágenes que a otros llenaban de pavor, señalando con ello la intuición de la proximidad entre lo siniestro y lo cómico: "Esta tarde he ido a ver las famosas figuras de cera Mrs Salmon en Fleet Street. Es una excelente exposición dentro de su género, y me ha divertido bastante durante un cuarto de hora."



Fig. 1.3.1 *Holiday time at a waxwork exhibition,* Ilustración representante el Museo de Madame Tussaud en el periódico: The Illustrated London News, 30 marzo 1872, página 317, propiedad de la autora. (Foto: Ballestriero R.)

[3] Ortega y Gasset J., (1883-1955), *La Deshumanización del Arte*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1994, p. 33.

Por otra parte, James Boswell se expresa como un hombre del siglo XVIII, cuya fantasía no había sido todavía encendida por la sensibilidad romántica y, por lo tanto, era capaz de reaccionar con humor frente a estas imágenes. Durante el siglo XIX, esta situación cambia drásticamente, en paralelo al desarrollo del concepto del "doble", y la atmósfera se impregna de verdadero sentimiento de horror por estos museos. De esta manera, podemos entender la reacción, por ejemplo, del novelista francés J. H. Champfleury (1821-1889), que tan solo un siglo después, sostiene que el Museo de Cera, totalmente alejado de la ironía y el divertimento, pertenece a un tipo de espectáculos que *corrompen y convierten en malos* a los espectadores.

"Nos turbamos entrando en aquellas salas, se piensa en el crimen, en el asesinato. Es un espectáculo como el de la Morgue o el matadero (...). Abandonados los sujetos bíblicos, no preocupándose ya del rey y de los emperadores. Nuestros museos de ceras habían terminado por ser la gaceta de los tribunales de pie, tamaño natural y vestidos coloreados. Era la consagración del delito, los que no pudieron ir a la Barriére Saint-Jacques, encontraban en la exposición al criminal con su cabeza. Los que no habían leído los resúmenes del juicio, asistían al delito, reconstruido y muy parecido."[4]



Fig. 1.3.2
La Cámara de los Horrores, (victimas famosas de la guillotina de la Revolución Francesa), Museo de Madame Tussauds, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

En otras palabras lo que J. H. Champfleury intenta transmitir es que estas imágenes "complacen" los instintos más bajos del individuo, su deseo inconsciente de embadurnarse de la sangre y el horror del crimen representado en lugar de proponer al espectador ejemplos "nobles" y edificantes de la historia. Champfleury, afirma, además, que las figuras de cera dan miedo porque se parecen a los cadáveres. Y hablando de la sala del museo en la que está representada la Corte de España en una mesa dramáticamente iluminada por una vela, añade: "Nunca he visto algo tan lúgubre. Los personajes parecían haber estado tomando venenos durante un mes entero."[5] En este mismo sentido, aunque no exento de ironía y comicidad, se expresa, por ejemplo, el escritor inglés Thackeray (1811-1863) que asocia el terror frente a las imágenes de cera, con abundancia de asesinos, torturas y muertes, con la reacción propia de bárbaros o niños. En una carta imaginaria publicada en el *Punch* del 6 de abril de 1850,[6] el escritor nos muestra las impresiones de un hombre miedoso, Goliah Muff, quien, después de

[4] Champfleury J.H. (1821-1889), *L'homme aux figures de cire*, en Praz M., *Le figure di cera in letteratura*, en AA. VV., *La ceroplastica nella scienza e nell'arte*, Atti del I Congresso Internazionale, (Florencia, 3–7 junio 1975), Florencia, Olschki, 1977, p. 550.
[5] Champfleury J.H., *op. cit.*, en Praz M., *Le figure di cera... op.cit.*, p. 550.
[6] Thackeray W.M., (1911) *The sighs of London in Works. Miscellaneous Contributions to Punch*, Londres, Macmillan, p. 375, en Praz M., *Le figure di cera... op.cit.*, pp. 550, 551.

haber visitado otras curiosidades de Londres, va con el nietecito a ver el Gabinete de ceras en Baker Street (el Museo de Madame Tussaud):



Fig. 1.3.3 *La Cámara de los Horrores, (victimas famosas de la guillotina de la Revolución Francesa),* Museo de Madame Tussauds, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 1.3.4 *La Cámara de los Horrores, Marat asesinado,* Museo de Madame Tussauds, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

"Nuestra visita sucesiva-de placer, ¡señor! Perdón si digo *de placer*-ha sido a las figuras de cera de Baker Street, de las cuales sólo puedo decir que en vez de ser dejado sólo en aquella galería de noche con aquellas estatuas, preferiría que me encerraran con uno de aquellos temibles leones del Jardín Zoológico. Hay allí una mujer vestida de negro tumbada sobre un sofá, cuyo pecho no para de levantarse y bajarse, hay un viejo cuya cabeza no cesa nunca de girarse lentamente, está su Majestad con los principitos que parecen que tienen todos la fiebre amarilla, espectáculos tales de producir un terror en cada cristiano, diría, espectáculos a los que todavía, como hombre y como abuelo, no tenía ganas de someterme. Pero mi segundo nietecillo, Tommy, un pequeño fisgón que nunca tenía miedo de nada, un granuja matriculado, no paraba de insistir para que fuéramos a visitar lo que él llamaba apartamento reservado, donde había una carroza de Napoleón y otras curiosidades, decía él. Señor, me hizo gastar seis peniques para toda nuestra compañía, ¿y me puso en presencia de qué?... de la

Cámara de los Horrores, ¡señor!-no les da vergüenza llamarla así-están orgullosos de este título espantoso y de aquella horrenda exposición... y que vi yo allí ... asesinatos, señor ... asesinos, algunos de ellos a sangre fría-la cabeza caída de Robespierre sobre un plato-Marat apuñalado y ensangrentado en una tina, el señor Manning y su mujer en un espantoso coloquio con Courvoisier y Fieschi sobre la máquina infernal-y mi chico, mi nietecillo, señor, reía de mi emoción y se burlaba del justo terror del abuelo al ver esta horrible escena."[7]

Algunas veces, de hecho, el retrato de cera por este exasperado realismo, se utiliza para dotar a los recuerdos de los muertos de un carácter de inmortalidad en el ánimo de los vivos que conduce a situaciones de auténtico delirio:

"Lady Godolphin, hija de Sarah, duquesa de Marlborough, adoraba al comediógrafo William Congreve (del cual parece ser que tenía un hijo), el marido toleró la relación y tras la muerte de Congreve, que también él lloró, permitió a la mujer tener una imagen suya en cera cada día como huésped en la mesa, y de noche en su cuarto, y le hablaba, y hasta se preocupaba de hacerle ungir las piernas con linimentos para la gota de la cual sufría en vida."[8]

Estas costumbres tan macabras parecen magia, brujería, según Mario Praz, el cual no excluye otros casos en la literatura decadente como el que se cuenta en las páginas de *Monsieur Vénus* (1884) de Rachilde, donde la neurótica Raoule tiene en casa una estatua de cera que representa a su amante difunto, con algunas partes (dientes, uñas, pelo) arrancadas del mismo cadáver por si no era suficientemente macabro el hecho de tener una figura de cuerpo presente en el salón. Era una forma como otra cualquiera, desde luego bastante siniestra, de detener la muerte, para engañarse a sí mismo creyendo que podía mantener para siempre con vida a las personas amadas; era, en sustancia, lo que se buscaba en otro tiempo con el embalsamamiento para evitar la corrupción del cuerpo. Hubo un periodo, de hecho, en el que se creía que la verdadera muerte llegaba con la descomposición del cadáver, cuanto más se retrasaba ésta, más existía dentro del cuerpo alguna esperanza de vida.

Las imágenes en cera, precisamente debido a su gran parecido con el modelo, se utilizarán, sobre todo en la literatura, para crear engaños, errores de personas o hasta para llevar a la locura y a la muerte, a través de crueles puestas en escena. En las *Mémoires* del duque de Saint-Simon, se cita el siguiente episodio ocurrido en el año 1704:

"Bouligneux, lugarteniente general, y Wartigny, mariscal de campo, fueron asesinados delante de Verue; dos hombres de gran valor, pero muy singulares. El invierno anterior se habían hecho bastantes máscaras de cera de personajes de la Corte, al natural, y estos las llevaban bajo otras máscaras, de manera que cuando se quitaba una máscara, quedaban engañados creyendo la segunda máscara una cara real, mientras había debajo alguien totalmente diferente. Esta broma divirtió mucho. Fue grande la sorpresa cuando se encontraron todas aquellas máscaras, naturales, frescas, y totalmente iguales a cuando se habían guardado tras el carnaval, mientras las de Bouligneux y Wartigny, aun conservando su perfecto parecido, tenían la palidez y el estiramiento de personas sobre las que ha pasado la muerte. De esta manera aparecieron en un baile, y suscitaron tal horror, que se intentaron arreglar con un poco de pintalabios, pero este se desvanecía al instante, y en cuanto al estiramiento, no había ninguna forma de quitarlo. Este hecho me ha parecido tan extraordinario que he creído oportuno mencionarlo, pero no lo habría hecho si toda la Corte no hubiese estado de testigo, y no se hubiese quedado tan sorprendida varias veces de aquella extraña singularidad. Al final estas máscaras fueron tiradas."[9]

El relato transmite con toda intensidad el horror de esta escena porque intuimos que sobre las máscaras se ha depositado la vida, o mejor dicho, la premonición de la muerte que tendrían

[7] Thackeray W. M., en Praz M., *Le figure di cera... op.cit.*, p. 551.
[8] Boswell J., en *London Journal*, Nueva York, 1950, en Praz M., *Le figure di cera... op.cit.*, p. 558.
[9] Saint-Simon duque (1675 - 1755), *Mémoires de San-Simon*, Vol. III, París, 1882, en Praz M., *Le figure di cera... op.cit.*, p. 551.

ambos caballeros más tarde. También el escritor italiano Giuseppe Rovani en su novela histórica *Cent'anni* (1869), cuenta a propósito de esta costumbre de las dobles máscaras de cera que:

"(...) desde hacía aproximadamente medio siglo (estamos en el Setecientos) que en Francia, donde se daban en público hasta ocho bailes a la semana, se había introducido la perversa invención de las máscaras-retratos, las cuales, realizadas por pintores expertos y por *plasticatori*, daban al vivo el parecido de cualquiera que quisiera. Esta máscara-retrato se solía cubrir con otra máscara cualquiera, la cual, levantada con destreza, dejaba entrever la cara prestada que estada debajo y que se recubría rápido, para impedir desvelar el engaño (...). Jóvenes listos asumían la cara de afortunados amantes para engañar a mujeres y doncellas inexpertas. Mujeres celosas y celosos amantes y maridos engañaban a mujeres y amantes ingenuos, de lo que derivaban venganzas y delitos."[10]

Engaño de los sentidos, ilusionismo exacerbado, por ejemplo, que ya encontramos en un texto muy temprano para este tipo de temas, en el truculento drama de *La Duquesa de Amalfi* de John Webster (1613), preludio de las novelas góticas del siglo XVIII, donde las figuras en cera son utilizadas de manera cruel para atormentar a la Duquesa. De hecho, los malvados hermanos, Ferdinando Duque de Calabria y el Cardenal, organizan una lúgubre puesta en escena para conducir a la desesperación a la desprotegida hermana: le hacen encontrar en un cuarto los cuerpos de su marido y sus hijos, aparentemente muertos, cuando en realidad se trataba de figuras admirablemente hechas en cera. Para acentuar el parecido del espectáculo, el hermano le había dado la mano cortada de un cadaver que llevaba en el dedo el anillo del marido, y el cómplice de este engaño, el cortesano Bosola, añade: "Mirad, es de aquí de donde ha sido cogida. Éste os presenta este triste espectáculo para que, sabiendo que están claramente muertos, podáis tener de ahora en adelante la sabiduría de dejar de entristeceros de algo que ya no podéis volver e tener". A la vista de esos cuerpos la Duquesa (que no se da cuenta del engaño), ya no quiere seguir viviendo y, utilizando, sin saberlo, una expresión que sugiere el uso supersticioso de las figuras de cera, dice: "Esto me consume más que si fuera mi retrato en cera atravesado por una aguja mágica y después sepultado en un sucio estercolero". El hermano Ferdinando se alegra por la buena consecución del engaño, "Muy bien, exactamente como quería. [...] Estas figuras no son más que estatuas de cera, modeladas por aquel perfecto maestro que es Vincenzo Lauriola, y hasta ella los ha tomado por verdaderos cuerpos humanos."

El artífice aquí mencionado, Vincenzo Lauriola, es un personaje inexistente, fruto de la fantasía de Webster,[11] pero, sin duda, su caracterización podría responder a alguno de los grandes artífices en cera que existían en ese momento en la Inglaterra de su época. De hecho, probablemente Webster en su relato estuvo influido por la costumbre presente en Inglaterra desde el siglo XVI, de colocar en la Abadía de Westminster imágenes de cera o madera de los soberanos, y de insignes personajes con sus vestimentas de gala. Dichas imágenes se transportaban encima del ataúd, sobre un carruaje, por las calles de Londres, y la efigie más reciente que Webster pudo ver fue la del príncipe Henry, que por lo que nos cuentan las crónicas de la época, estaba vestida con terciopelo morado, y fue transportada en un carruaje descubierto. El dramaturgo debió conocer este ritual funerario porque en esas fechas, precisamente, abandonó la escritura de *The Duchess of Malfi*, para componer un elogio fúnebre al príncipe Henry[12] que murió el 6 de noviembre de 1612.

También la Abadía de Westminster, como los museos de cera, sufrió un cambio de actitud en la estima de los espectadores. Lejos del respeto y maravilla que suscitaron en tiempos sus efigies funerarias, ya a finales del siglo XVIII, por ejemplo, Horace Walpole, IV conde de

[10] Rovani G. (1818 - 1874), *Cent'anni*, en Praz M., *Le figure di cera... op.cit.*, p. 562.
[11] Bergeron D.M., *The Wax Figures in The Duchess of Malfi*, University of Kansas, p. 334.
[12] Bergeron D.M., *op. cit.*, p. 334.

Oxford, habla sarcásticamente de 'marionetas de cera'. Por otra parte, Joseph Nollekens, escultor inglés, y uno de los fundadores de la Royal Academy de Londres, carga la mano exclamando: "Me pregunto por qué conservan tales cosas... ¡Dios mío, no deberían tener estos cachivaches en la Abadía!"[13] De hecho, un informe del 26 de mayo de 1841, aprobado por el deán, recomienda que "todas las efigies de cera sean eliminadas de la Consistory Court, y también el Cofre con Cabezas, etc., al tiempo que se propone no sean enseñadas al publico". Toda precaución es poca frente a las "perniciosas" sensaciones que pueden provocar estas imágenes y, en el mismo informe, se insiste en que estas figuras tenían que ser guardadas bajo llave. Un año después, como cuenta una guía turística de la Abadía, todas las efigies ya habían desaparecido de la vista pública.[14]

Si las estatuas de cera, para la mayoría del público, pierden su atractivo, su fascinación cuando son contempladas en un entorno real parecen encontrar, sin embargo, una estupenda acogida en la literatura gótica; ciertamente, son figuras extremadamente convenientes para crear engaños y escenas de alta tensión emocional. Así, Ann Radcliffe, una auténtica especialista en este género, las utilizará en este sentido en *The Mysteries of Udolpho* de 1794. Considerada una de las novelas góticas más famosas del siglo XVIII, cuenta la historia de la hermosa huérfana Emily St. Aubert que, atrapada en Italia en un sombrío castillo medieval, intenta resistir a las deshonestas demandas de su amo, el inescrutable Señor Montoni. Entre los siniestros muros del castillo las fronteras entre terror real e imaginario se funden y la heroína se encuentra confinada en un círculo angustioso de misterio e intriga gótica. En uno de los últimos capítulos, la autora narra que en una de las habitaciones del castillo de Udolfo había colgado un velo negro que despertó la curiosidad de Emily. Desvelado el misterio que se ocultaba detrás del paño, la protagonista cae en un profundo horror porque:

"...levantándolo, en lugar del cuadro que se esperaba, apareció en un hueco en el muro, una figura humana de una palidez espantosa, estirada en su longitud, y con vestimenta funeraria. Al horror del espectáculo se añadía el hecho de que la cara se presentaba en parte caída y desfigurada por efecto de los gusanos, que eran visibles en los rasgos y las manos. En menudo objeto, es fácil de creer, que nadie podría soportar el mirarlo dos veces."[15]

Después de la primera mirada Emily deja caer el velo, aterrorizada, pero la autora del libro prosigue: "Si se hubiera atrevido a mirar otra vez, su desilusión y miedo habrían desaparecido juntos, y habría percibido que la figura delante de ella no era humana, sino hecha de cera."[16]

La historia de esta figura es de por sí, también extraordinaria. En el pasado, un miembro de la casa de Udolfo que cometió algunas ofensas hacia la iglesia, había sido condenado a la pena de contemplar, a algunas horas del día, una figura de cera, que representaba un cuerpo humano en el estado de descomposición al que éste se reduce después de la muerte. Esta condena al orgullo del Marqués de Udolfo, servía como auténtico *memento* de las condiciones a las que llegaría él mismo cuando le llegara la muerte. El Marqués, no sólo había respetado supersticiosamente este castigo para obtener el perdón de todos sus pecados, sino que había incluido en su testamento que sus sucesores mantuviesen la imagen de cera si querían

[13] Nollekens J., en Harvey A. & Mortimer R., *The funeral effigies of the Westminster Abbey,* Woodbridge, The Boydell press, 1994 p. 27. I wonder they keep such stuff... Oh dear, you should not have such rubbish in the Abbey!

[14] Harvey A. & Mortimer R., *The funeral effigies... op.cit.,* p. 26.

[15] Radcliffe A. *The Mysteries of Udolpho: A Romance,* (1790), ed. Bonamy Dobrée, London Univ. Press, 1970, p. 662. …for, on lifting it, there appeared, instead of the picture she had expected, within a recess of the wall, a human figure of ghastly paleness, stretched at its length, and dressed in the habiliments of the grave. What added to the horror of the spectacle, was, that the face appeared partly decayed and disfigured by worms, which were visible on the features and hands. On such an object, it will be readily believed, that no person could endure to look twice.

[16] Radcliffe A., *op. cit.,* p. 662. Had she dared to look again, her delusion and her fears would have vanished together, and she would have perceived, that the figure before her was not human, but formed of wax.

conservar sus poderes. Según Clara F. McIntyre, el uso de la estatua de cera podría haber sido sugerido precisamente, por la escena de *The Duchess of Malfi* que ya hemos comentado, donde la duquesa se desespera delante de unas figuras de cera del marido y sus hijos muertos, creyéndolos reales. La novela había sido reescrita por Theobald a principios de siglo, y habría podido fácilmente ser conocida por la señora Radcliffe.[17]

Sólo nueve años después, Mary Julia Young, publica en Londres su segunda novela *The East Indian,* o *Clifford Priory,* donde se refiere directamente a Radcliffe cuando cuenta el macabro descubrimiento de la protagonista en el priorato de Clifford. La heroína de la historia, Elinor Clifford, ha sido enviada, después de la muerte del padre, a vivir con su tío Sir Gervais Clifford en el priorato hasta el día de su boda. El priorato, edificio sombrío y siniestro como el castillo de Udolfo, esconde un pasillo secreto donde la protagonista parece oír voces fantasmales apenas perceptibles. La joven descubrirá aterrorizada una habitación secreta, al final de ese pasillo, que contiene lo que parecen ser los cadáveres de la esposa y la hija muertas de su tío Gervais Clifford. Como ocurriera en las anteriores novelas que hemos comentado, tan solo se trata de un truco, muy efectista por otra parte, de unas imágenes de cera en substitución de los cuerpos reales. Sin embargo, ya estamos en otra época, alejada de la creencia mágica en los hechos sobrenaturales y esta escena como la serie de incidentes que suceden en el priorato, tienen una explicación en el relato, perfectamente racional, huyendo la autora de cualquier connotación misteriosa o trascendental.[18]

En cierta forma, el relato que hemos mencionando anteriormente de Giovanni Papini, sigue esta tradición de vincular el horror que sentimos frente a las figuras de cera con su relación efectista con un cadáver. Sin embargo, ninguna de las novelas anteriores que hemos comentado puede superar la extrañeza que provoca el relato de Papini; la repugnancia que sentimos ante el delirio del Duque de Hermosilla de Salvatierra viviendo, como un muerto mas, entre las figuras de sus antepasados, como él mismo manifiesta con orgullo:

"Ninguna otra familia en el mundo ha tenido este pensamiento. Los Salvatierra son los primeros, no sólo en la guerra, sino en el culto a los muertos. Yo no estoy nunca solo. (...) aquí encuentra usted la copia fiel de la vida. Dentro de estas paredes aparecen cinco siglos de vida conservada de un modo visible."[19] Cinco siglos de historia, un lugar de memoria que, como añade el duque, *no es su casa, es el albergue de sus antepasados,* mientras que para el protagonista del cuento se trata de una horripilante *necrópolis doméstica*:

"Uno de mis antepasados del siglo XV tuvo esta idea. La familia no debe olvidar a ninguno de los suyos. Los sepulcros, esparcidos en las iglesias, ocultan el aspecto de nuestros muertos, y los retratos tal como se estilan, no dan la impresión de la realidad. Desde el tiempo de Gómez IV, en 1423, de cada difunto se sacó la mascarilla en cera para conservar a través de los siglos su verdadera fisonomía, y un maniquí de las mismas proporciones fue vestido con los mismos trajes que había llevado en sus últimos tiempos su modelo. De cada antecesor mío, en suma, se ha hecho un *doble*, lo más semejante posible al aspecto que tenía en vida. Nuestra familia, a través de cinco siglos, se halla siempre reunida, al menos en el espacio, aunque separada por el tiempo."[20]

Según el Duque, no hay nada de extraño o espantoso en su palacio, porque él es parte de esta memoria terrorífica; su mayor preocupación será, por tanto, que nadie después de su muerte cuidará de estos *simulacros venerables de una de las más antiguas estirpes de Castilla.* El

[17] McIntyre C.F., *Were the "Gothic Novels" Gothic?,* PMLA, Vol. 36, No. 4 (Dic., 1921), Modern Language Association, p. 661.

[18] Lloyd N., *Mary Julia Young, A Biographical and Bibliographical Study,* en *Romantic Textualities: Literature and Print Culture, 1780–1840,* Editorial Anthony Mandal, en www.cardiff.ac.uk/encap/journals, consulta el 19 enero 2012.

[19] Papini G., *op. cit.,* p. 350.

[20] Papini G., *Ibidem,* p. 349.

Duque, en efecto, es el último de la familia y lo que le entristece es que no habrá nadie para colocarle en medio de sus muertos; él quiere ser parte, después de su fallecimiento, de este jardín del engaño, de este lugar de memoria junto a sus antepasados. La visión personal, apasionada y, por supuesto, subjetiva, del Duque hace que éste no se dé cuenta del lado inquietante, siniestro e inevitablemente patético de su colección. El protagonista del cuento reacciona como la mayoría de las personas reaccionarían ante este espectáculo, y subraya que la deformación de las máscaras, por efecto del calor y del tiempo, hace que éstas parezcan todavía más espantosas.

El relato de Papini no es ajeno a la tradición del terror suscitado por las muñecas y las figuras de cera que, en ese momento, desarrollaban los surrealistas, auténticos obsesos maníacos de estas imágenes, que les llevó, en el año 1938, a organizar una exposición donde cada artista tenía que vestir un maniquí. En esta corriente artística era clara la fascinación por las sensaciones de escalofrío y estupor que producían los *simulacros* de seres humanos, como las muñecas de cera y los maniquíes de los escaparates de las tiendas. Inspirados en la suave morbosidad de, por ejemplo, Jean Moreau, su concepto de belleza *convulsiva* se alejaba por completo de los planteamientos más formalistas de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. El relato de Louis Aragón, *El campesino de París* (1926), resulta especialmente significativo en este aspecto cuando señala los *Pasajes* como lugares donde se puede apreciar una "mitología moderna" en marcha, en proceso de formación. Allí, las figuras de cera que anuncian en un escaparate una peluquería atraen especialmente al nuevo flâneur de la modernidad que encuentra en ellos la "luz moderna de lo insólito".[21]

No puedo dejar pasar de largo en este contexto un ejemplo notorio de extraña y fascinante alianza entre la literatura y las figuras de cera, como el que plantea Ramón Gómez de la Serna. El escritor español inventor de la greguería, poseyó, de hecho, una muñeca de cera, en realidad varias, con la que *conversaba*, vestía y la llevaba de paseo o a conferencias. Escritor surrealista *avant la lettre*, Gómez de la Serna entendió muy bien lo que André Bretón buscaba con sus metáforas de una belleza convulsa capaz de estremecer el ánimo y no solo complacer al ojo. Nunca la utilizó como personaje de sus novelas pero forma parte importante de su ensayo inclasificable, *La sagrada cripta del Pombo* (1923) cuando describe las "cosas" que se encuentran en su torreón, en su estudio lleno de objetos, la mayoría capturados en sus "expediciones" por El Rastro. Así, en ese apartado comienza con un "yo tuve una muñeca de cera, entrañable, dramática y fascinante"[22] una muñeca que el escritor asocia con las esclavas sumisas de una desnudez maravillosa. Allí en el torreón, hoy Hotel Wellington, la arregla como para recibir una visita:

"No recuerdo día de más emoción que ese, pasado junto a la muñeca de cera revestida con un traje de raso. La noche se llenó de algo fúnebre y palpitante. Mis familiares no se atrevían a cruzar el pasillo desde el que se la veía haciendo con su cuello un viraje voluptuoso y como enervado."[23]

Las ilustraciones que tenemos de esta muñeca corresponden, en realidad, a una segunda pues la primera se rompió en un descuido. Gómez de la Serna llevó luto por ella durante mucho tiempo con una corbata negra en señal de duelo como si se le hubiera muerto un familiar. De pura nostalgia, dice, se compró otra, "mas linda pero no tan dramática como la anterior" con la que se fotografió en amable charla o leyéndole sus escritos. De su imagen y su cuerpo destaca el color pálido de su piel: "con aquel amarillo azafrán, que representaba con una hermosura inmortal, a todas las muertas."[24] Apariencia de muerta que no impide que el escritor la trate, literalmente, como a una joven viva. Así, Gómez de la Serna le compró joyas,

[21] Aragón L., *El campesino de París,* (1926), Barcelona, ed. Bruguera, 1979, p. 18.
[22] Gómez de la Serna R., *Sagrada Cripta del Pombo,* (1923), Madrid, Trieste, 1986, p. 586.
[23] Gómez de la Serna R., *op. cit.,* p. 586.
[24] Gómez de la Serna R., *Ibidem,* p. 586.

ropas de moda, pulsera de pedida, aunque nunca le puso nombre porque así "los tendrá todos" y la esconde celoso de las miradas ansiosas de sus amigos pues es, dice, la *mujer ideal*:
"es la mujer que sueñan tener los hombres: sin envejecer y rotunda y aparentemente, fresca y bonita.¡Cómo se irritan con ella las demás mujeres! Tiene orgullo de reina de los juegos florales y de primer premio de belleza, y nos evita ya para siempre la tontería de pretender a una mujer así… Cuando se queda sola parece quedarse vengativa y con sonrisa sarcástica. ¡Cómo no desconfiar de soledad de mujer si se desconfía de la de esta mujer de cera! Tiene toda la memoria irritante de los requiebros que escuchó, y tiene la serenidad de la que sabe que hay tiempo para todas las infidelidades."[25]



Fig. 1.3.5 *La muñeca de cera de Ramón Gómez de la Serna, "en la intimidad"*. (Foto: www.geocities.org, consulta el 30 mayo 2012)



Fig. 1.3.6 *Ramón Gómez de la Serna, entrevistando a su muñeca de cera*, (Foto: www.geocities.org, consulta el 30 mayo 2012)

No exento de ironía, Gómez de la Serna, nos presenta en la figura de cera la representación acabada de la mujer idealizada, perfecta en su inmovilidad y, además, sugerente en la morbosidad de sus formas con la apariencia fúnebre de una muerta.
En esta reflexión sobre la influencia de las imágenes de cera en la literatura conviene introducir también el impacto que tuvieron sobre determinados escritores la visión de auténticas obras de la ceroplástica como la imaginería dantesca y convulsa del abad siciliano

[25] Gómez de la Serna R., *Ibidem.,* p. 589.

Gaetano Giulio Zumbo,[26] un artista que habría gustado a los surrealistas sin duda. Zumbo (o Zummo) despertó desde el primer momento el interés de escritores y filósofos por su obra. Conviene describir exactamente cómo era para comprender el efecto que causaba en los espectadores. En las obras zumbianas, tanto en los teatros como en las cabezas anatómicas, el mensaje macabro está siempre presente y es muy explícito. Las composiciones denominadas los *Teatros de la Muerte* revelan claramente el interés de Zumbo por este tema, debido a la precariedad de la vida y a la enfermedad que constantemente le rodeaban. Los teatros describen la destrucción con los mínimos detalles de una minucia casi morbosa, representando a la muerte que envuelve y elimina cualquier sentimiento de belleza; Zumbo representa, con una satisfacción típica de su época, el proceso de descomposición de la carne con los escrúpulos propios de un estudioso anatómico, y el gusto de lo repugnante absorbido por la cultura del Manierismo y del principio del Barroco. Las cuatro composiciones están custodiadas en el Museo de 'La Specola' de Florencia.

Durante mucho tiempo se pensó que estos *teatros* podían haber sido escondidos en algún armario, probablemente para alejarlos de la vista debido al tipo de temas que representan, demasiado asquerosos y evidentes en la manifestación de los efectos de la enfermedad y la descomposición de los cuerpos. Los tres primeros *teatros*, que muestran los efectos del tiempo y de la peste, estaban guardados, en realidad, en el piso bajo del Museo de Historia de la Ciencia, en la plaza dei Giudici, y fueron arrolladas por la inundación de Florencia en 1966, sufriendo daños gravísimos. No obstante, los restos fueron magníficamente restauradas en el Laboratorio de Restauración de la Sobreintendencia. El cuarto *teatro,* considerado el de mayor tamaño de todos, perteneció a la familia Corsini que durante siglos lo dejó encerrado en un armario, siempre a causa del sujeto repelente que representaba. También le afectó gravemente la catástrofe de 1966 en Florencia, destruido casi por completo, tan sólo se encontraron algunos de sus trozos sueltos en el jardín del Palazzo Corsini. En la actualidad, están expuestas en la Specola tan sólo cinco de sus figuritas incompletas y algunos fragmentos. El único testimonio que tenemos a propósito del *Morbo Gálico* es de Giuseppe Carobbi (1929) que pudo admirarla en casa de Corsini, y que aprecia su técnica pero se niega por completo a describirla debido al repugnante tema tratado en la pieza:

"Además de estos temas, tenemos otro en Florencia, no menos importante, si no que, tal vez, sea el de más valor de todos por su grandeza, que representa los efectos del morbo gálico, pero del cual me dispenso con agrado de hacer una descripción. Esta obra que pertenece al Príncipe Corsini, se estropeó de tal manera que se desesperaban para salvarla. Por suerte llegó a manos de Egisto Tortoli, modelador de las anatomías en cera en el Museo de Física e Historia Natural, sucesor de Susini, y del cual hablaremos más adelante, quien la supo restaurar con amor grandísimo de artista y devolverle su antiguo esplendor. Es muy bonita y de grandes proporciones, encerrada en un caja grande de cristal: es tal vez la más importante entre estas obras de Zumbo, pero el sujeto tratado es horriblemente repugnante, asqueroso en esta representación excesivamente verista."[27]

Incluso Robin Reilly en su estudio sobre los *Portrait Waxes* de 1953, se niega a comentar los temas representados en los teatros. Elogia a Zumbo como artista, sin duda, pero rehúsa completamente describir sus obras más famosas. "Estas escenas (Los 'Teatros de la muerte') no han sido ilustradas porque, aunque sobresalen en color y modelado, los temas son particularmente desagradables. Zumbo parece haber tomado un peculiar placer en representar

[26] Sobre Gaetano Giulio Zumbo o Zummo véase el capitulo **4.3: Desde los belenes hasta las cabezas despellejadas a través de los *Teatros de la Muerte*.**

[27] Carobbi G., *Arte ceroplastica,* manuscrito inédito, 1929, p.332.

los detalles más truculentos y horribles con el cuidado más minucioso."[28] No tenemos por lo tanto hoy en día ninguna descripción de esta obra y las pocas indicaciones que nos han llegado son insuficientes para una reconstrucción aunque sea sumaria, pero, en cambio, las tétricas composiciones han influido en algunos escritores, que recreando la obra en la fantasía, en cierta forma, la ponen de nuevo en pie para nosotros.

Los "teatros de la muerte" del artista siciliano han sido recordados durante estos tres siglos por ilustres literatos impactados por el espectáculo de las pestes que ofrecía Zumbo a algunos de los aterrorizados visitantes extranjeros que en el siglo XIX tuvieron el privilegio de contemplarlas. En un período en el que la fantasía estaba encendida por la sensibilidad romántica, por ejemplo, el escritor americano Nathaniel Hawthorne, autor de novelas como *La letra escarlata* (1850), en el 1858, en su *Grand Tour* por Italia con su familia, este maestro del relato macabro, observaba con recelo la exhibición "cruda" y sin tapujos del horror de la muerte:

"En vitrinas de cristal, había unas singulares representaciones, de un parecido horrible, en pequeñas figuras de cera, del tiempo de la peste, la rápida sepultura, o arrojamiento en una fosa común, de cuerpos lívidos-de verdad una obra feísima. Creo que la guía de Murray dice que estas figuras fueron hechas para el granduque Cosimo, si es así, no le honran, indicando algo de lúgubre y morboso en su carácter."[29]

Pocos años antes los hermanos Goncourt habían tenido la ocasión de admirar las ceras de Zumbo y las habían descrito, incidiendo particularmente en el desagradable y repugnante colorido que ofrecían estas imágenes:

"La peste de Florencia. Un monte de cuerpos lívidos, volcados unos encima de otros, que presentan todos los tonos del verde, desde el verde botella hasta el verde tierno de los brotes, un monte desde el cual aparecen pies contraídos, unos arañazos de verde cobre. En medio de estos cadáveres, el de una vieja con canas, que parece una estatua de bronce verde, adornada con una peluca empolvada.

En la peste de Milán, un esqueleto colocado sobre un colchón de las carnes caídas de su cuerpo, un esqueleto que tiene el difuminado de una terracota, con esos reflejos azules que juegan sobre los irisados platos persas, al lado de otro cadáver tumbado sobre un cenotafio de mármol blanco, donde ha faltado el tiempo de enterrarlo, un cadáver color de la hiel, cuya piel, agrietada, se abre contundida y magullada como las heridas de un fruto: horribles hendiduras desde las cuales gotea el pus. Un tercer cadáver ya no es más que un esbozo podrido y deformado de un cuerpo-un fragmento de carroña con excrementos". El nauseabundo relato continúa sin ahorrarnos ningún detalle escalofriante en esta descripción:

"La peste de Roma. Esqueletos cuyos huesos ya no están vestidos más que de algo viscoso y pardo, o cadáveres color chocolate, como calcinados de pus, de los grandes trozos de carne exfoliados, sobre los cuales vuelan moscas vomitivas, mientras en su interior se distinguen gusanos. En esta fosa común, que desde el suelo se levanta como por el deslizamiento de animales impuros y vivientes de la muerte, en esta fosa común que parece el banco de una carnicería del proceso de corrupción, día a día, hora por hora, por encima de las mujeres cuyas carnes conservan todavía una apariencia de carne viva, se levanta una mujer mortificada, con el vientre horriblemente hinchado, que un ratón está hurgando."[30]

---

[28] Reilly D.R., *Portrait Waxes,* London, B.T. Batsford LTD, 1953 p. 21. These scenes have not been illustrated because, although they excel in colour and modelling, the subjects are particularly unpleasant. Zumbo appears to have taken a peculiar pleasure in depicting the most gruesome and horrible details with the minutest care.

[29] Hawthorne N., cit. 1858, en Praz M., *Le figure di cera... op. cit.*, p. 564.

[30] Goncourt, *L'Italie d'hier. Notes de voyages 1855 - 56*., en Praz M., *Le figure di cera...op. cit.*, pp. 564, 565.



Fig. 1.3.7 Gaetano Giulio Zumbo, *El Triunfo del Tiempo, detalle, los "Teatros de la Muerte",* finales del siglo XVII, Museo de 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 1.3.8 Gaetano Giulio Zumbo, *La Peste, detalle, los "Teatros de la Muerte",* finales del siglo XVII, Museo de 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Posteriormente, en el mismo texto, hacen una afirmación bastante interesante para el tema que estamos tratando, todo el horror y la repulsión que el espectador siente delante de estas escenas de peste disminuye o queda atemperado, en realidad, debido a las reducidas dimensiones de las obras, que en cierto sentido, minimizan la escala del horror; las figuras de tamaño natural siempre han incomodado a los hombres porque el resultado excedía los límites de la representación simbólica según Gombrich.[31] La escala reducida de estas representaciones impide, sin duda, esa empatía que se establece entre el espectador y la figura que es lo que realmente asusta de estas imágenes cuando se presentan frente a nuestra mirada como seres *casi* reales. Los Goucourt sobre esto afirman: "Las tres pestes de Florencia, de Roma, de Milán, modeladas en cera. Modelado admirable, pero la pequeñez de proporciones quita horror a estos horrores, y les confiere un carácter más de juguete."[32]

De todas formas, el único capaz de apreciar el arte de Zumbo en todas sus consecuencias fue, era inevitable, el Marqués de Sade, desafiando también en este caso la opinión de sus contemporáneos que condenaban, según lo escrito en *Saggio istorico della Real Galleria di Firenze* (1779) de Bencivenni Pelli, estas invenciones que "no tenían otro mérito que mostrar, como ofensa a la delicadeza de los demás, la habilidad singular de Zummo."[33] Sade, en una memorable escena de su relato *Juliette* de esclarecedor subtítulo, *o las prosperidades del vicio* (1798), hace una referencia a los teatros de Zumbo y de manera particular a la imagen de la *Peste* en la que el sepulturero transporta el cadáver de un joven hacia la muchedumbre de apestados:

"Se ve realizada en esta sala una idea extraña. Se ve un sepulcro llenado de cadáveres, sobre los cuales se pueden observar todos los diferentes grados de la descomposición, desde el instante de la muerte hasta la total destrucción del individuo. Esta lúgubre puesta en escena es de cera coloreada así tan al natural, que la naturaleza no podría ser más expresiva y más verdadera. La impresión que se recibe observando esta obra maestra es tan fuerte que los sentidos parecen darse la alarma los unos a los otros: sin quererlo, nos llevamos la mano a la nariz. Mi cruel fantasía se divirtió con este espectáculo. ¿A cuántos seres mi maldad ha hecho sentir estas horribles degradaciones? (...) Sigamos: la naturaleza me lleva, sin duda, a estos pasatiempos, ya que con tan sólo su recuerdo me divierto todavía... Un poco más allá hay otro sepulcro de apestados, donde se observa las mismas gradaciones; se nota sobre todo un infeliz, desnudo por completo, que transporta un cadáver que arroja sobre los demás, y que, sofocado él mismo por el olor y el espectáculo, cae hacia atrás y muere; este grupo es de una veracidad espantosa."[34]

Definitivamente la naturaleza imita al arte y Zumbo encontró en Sade el espectador que le deparaba el futuro, capaz de comprender el revulsivo que para todos los sentidos representaban sus escenas. Por lo que concierne a las ceras anatómicas florentinas, éstas aparecen también en una novela de Johann Wolfgang von Goethe. Probablemente Goethe tuvo la oportunidad de ver los modelos anatómicos en su viaje a Florencia en 1788, y en su obra *Los años de peregrinaje de Wilhelm Meister,* (1821, revisado en 1829), el protagonista sigue los estudios anatómicos durante su formación como cirujano. La novela refleja la polémica de aquellos años sobre la falta de cadáveres para las disecciones y el dilema que ello provocaba entre la clase médica. De hecho, en ese momento en Alemania se discutían y aprobaban nuevas leyes que autorizaban la disección de cadáveres procedentes de criminales y, sucesivamente, de otras *posibles* fuentes como los pobres y los enfermos psíquicos. En la novela se subraya el dramático conflicto que surge entre la comprensible oposición popular a

[31] Gombrich E.H., *Arte e illusione*, en M. Praz, *op. cit.,* p. 549.
[32] Praz M., *Le figure di cera...op. cit.*, p. 554.
[33] Praz M., *Le figure di cera...op. cit.*, p. 556.
[34] Marchese di Sade, *Juliette*, 1940, en Praz M., *Le figure di cera...op. cit.*, p. 556.

estas prácticas y la apremiante exigencia del perseguir el conocimiento a toda costa.[35] En la novela, Wilhelm, el protagonista, está empezando la disección sobre el cadáver de una hermosa mujer, cuando un misterioso escultor lo enseña detiene y lleva a su taller introduciéndolo en las artes de la ceroplástica. El artista, basándose en la obra del gran científico italiano, Felice Fontana en Florencia, explica románticamente que: "construir más que hacer pedazos, unir más que separar, animar lo que está muerto más que matar de nuevo lo que ya ha sido matado."[36] Así que Wilhelm se convierte en un artista de "anatomía plástica", algo que parece bastante autobiográfico ya que fue uno de los intereses científicos del propio Goethe siempre fascinado por las relaciones entre arte y ciencia. De hecho, según Nick Hopwood, el mismo poeta diseccionó cadáveres y, posteriormente como ministro de Estado, fue responsable de un instituto anatómico. Sin embargo, con las noticias que llegaban de Gran Bretaña sobre el incremento de robos de tumbas y asesinatos para procurarse cuerpos frescos, Goethe se opuso a las nuevas leyes sobre el uso de los cadáveres en las prácticas médicas, defendiendo la utilización de modelos anatómicos como substitutos de los cuerpos para las disecciones. Sin embargo, en 1832, algunas semanas antes de su muerte, su proposición para un Instituto de Anatomía plástica en Berlín fue rechazada y el comienzo de la historia de la modelación anatómica se pospuso hasta los años noventa del siglo XIX.[37]
Entre las obras literaria más recientes, donde se puede encontrar figuras de cera como protagonistas importantes, en relación a la semejanza anatómica, encontramos la narración que sale de la pluma del italiano Massimo Bontempelli. Ensayista y escritor, junto a sus amigos Giorgio De Chirico y Alberto Savinio, intentó introducir el Surrealismo en el arte italiano, que según su concepción teórica llamó "realismo mágico". Del año 1938 es un cuento titulado *"La cura comodissima",* que forma parte de unos relatos, *Miracoli* donde este autor plantea la confusión entre realidad y ficción, el desdibujamiento entre las fronteras del arte y la vida: "il mondo immaginario si verserà in perpetuo a fecondare e arricchire il mondo reale."[38] En este breve cuento, el protagonista narra su breve experiencia como médico en Praga. Parece que en aquel tiempo sólo tenia una cliente, llamada Libussa Bohacek, que exigía ser visitada casi todos los días. De hecho, la paciente no sufría de ninguna enfermedad seria, solo de unos males ligeros como a menudo sufren las señoras de las clases acomodadas. Un día eran palpitaciones, otro día le faltaba un poco el aliento, así que quería ser visitada casi cada mañana. El protagonista de la novela admite que del ocio nace la pigricia, y pronto le empezó a pesar esa única paciente, también porque la señora vivía muy lejos. Entonces estuvo pensando escoger una manera de cumplir con sus deberes de médico con el mínimo esfuerzo y fastidio. En las largas conversaciones con la señora, sobre los temas más variados, al protagonista se le ocurrió una idea. Estaba en aquel tiempo leyendo sobre magia medieval y la practica del *envoûtement,* que consiste en algo muy parecido al vudú:

---

[35] Agradezco al equipo de la Profesora Susani las informaciones contenidas en *La ceroplástica anatómica,* documento que es una síntesis de contribuciones perteneciente a la literatura secundaria, que sale de las investigaciones realizadas como preparación a la exposición. Se trata, por lo tanto, de material inédito. La exposición, *Oltre il corpo, l'uomo,* 12/11/2010 – 12/02/2011, OSA, Careggi, que fue ideada y conservada por la Profesora Elisabetta Susani, montada por el arquitecto Luca Bombassei y también con la colaboración del Prof. Gian Franco Gensini, ha sido posible gracias al increíble trabajo de investigación histórico-documental de Vincenzo Crupi, Gustavo Cevolani, Costanza D'Asta, Katia Manetti y Roberta Zarantonello.

[36] Goethe J.W., *Wilhelm Meister's Travels,* traducción por Edward Bell, Londres, Bell and Sons, 1882, pp. 301, 305, en Hopwood N., *Artists versus anatomist, models agonists dissections: Paul Zeiller of Munich and the revolution of 1848,* Medical History, 51, p. 280. ...building up teaches more than tearing apart, joining together more than separating, animating what is dead more than killing over again what has already been killed.

[37] Hopwood N., *Artists versus anatomist, models agonists dissections: Paul Zeiller of Munich and the revolution of 1848,* Medical History, 51, 2007, p. 280.

[38] Bontempelli M., *L'avventura novecentista*, Florencia, Vallecchi, 1974, p. 10.

"El *envoûtement:* la operación de construir una imagen de cera, con formulas de brujería adapta, casi impregnando una parte de la vitalidad de un determinado individuo: de tal modo que esta figura de cera, llevada lejos cuanto se quiere tener de la persona propietaria de la imagen, establezca con ella misteriosos vínculos, que, traspasando la cera con un aguijón, se produzca una análoga y real herida en la persona lejana y así cómodamente se le mata."[39]
De acuerdo con la paciente, entre en broma y en serio, el protagonista intentó un *envoûtement* más perfeccionado y con un fin benéfico. Hizo entonces construir una estatua de cera, de tamaño casi natural, por un habilísimo modelador que conoció en una barraca de figuras de cera. La figura, parecida a la señora Bohacek, se abría longitudinalmente gracias a cuatro bisagras de latón, mostrando los órganos, huesos y músculos internos como en los modelos de las grandes colecciones anatómicas de los siglos XVIII y XIX. Gracias a la ayuda de antiguos tratados y de una bruja consiguió que funcionara el *envoûtement,* es decir, otorgarle la facultad vital personalizada, que lo hiciera capaz de reproducir en la paciente, la señora Libussa Bohacek, todas las modificaciones físicas que el medico impartiera. El protagonista se lleva así en carruaje la mágica figura encerrada en una caja, al llegar a su casa la esconde sobre una altísima estufa de terracota que se encontraba en una esquina de la habitación.
Empieza así una serie de experimentos sobre la escultura de cera que se trasfieren mágicamente a la paciente real; cada mañana el protagonista de la novela examinaba escrupulosamente la estatua de cera y la arreglaba, moldeando la cera, cada imperfección o defecto inusual. Inmediatamente la acción se trasladaba a la paciente curándola. Después de haber averiguado sus resultados, comprobándolos algunos días con la misma señora Bohacek, el protagonista empieza a espaciar las visitas y se concentra casi cada mañana sólo en la figura. La pereza hizo que el medico dejase completamente de visitar a la paciente real, hasta que, después de tres meses, pensó que sería oportuno ir a ver personalmente a la señora Bohacek, como amigo (y también para presentarle la cuenta). Entre una excusa y otra el protagonista no consigue acercarse a la casa de la paciente, ya estamos a principio de octubre, y una lluvia invernal que lo coge por sorpresa lo empuja a volver a casa. De vuelta a la habitación está se encuentra cálida, ya que la camarera, visto el cambio del tiempo, encendió la estufa de la habitación. Después de haber empezado un libro sentado cómodamente en la poltrona, el médico de repente se acuerda de la figura y se da cuenta de que ha desaparecido.
"Creo que grité de terror. De la estatua no quedaba traza, y rápidamente entendí que ella estaba totalmente, angustiosamente destruida, licuada. Sentí, a lo mejor, el remanente olor de la cera derretida; pero estaba demasiado desesperado para conseguir percibir mis sensaciones. En un momento grité, esta vez estoy seguro, para otro horror: sobre el plano caliente de la estufa había cuatro pequeños objetos de latón, cuatro bisagras, las bisagras que permitían a la estatua abrirse y cerrarse; cuatro cositas de latón, restos macabros de la estupenda invención. Necesité un esfuerzo extremo para tocar y recoger las cuatros reliquias."[40]
Sin embargo en este momento al protagonista le surge una atroz sospecha, Libussa Bohacek, ¿qué habrá pasado con su paciente real? Indiferente a la lluvia, después de una carrera desesperada el protagonista llega a la casa de ella, siendo detenido por una portera que no reconoce. De la señora Libussa Bohacek no hay restos, la portera llegó hace dos meses y dice que no la conoció, y que cuando llegó ella el alojamiento estaba vacío:
"Sé que desde aquel día he abandonado Praga y he abandonado la medicina. [...] Que si alguien no creyera la verdad de esta historia, sepa que tengo todavía las cuatro bisagras de latón y estoy dispuesto a hacerlas ver a quien quiera venga a verme."[41]
Me ha parecido oportuno terminar este capítulo sobre las figuras de cera en el imaginario literario con este relato de Massimo Bontempelli porque refleja a la perfección la

[39] Bontempelli M., *Racconti,* vol. IV, 1938, en *KOS*, anno I, n. 4, Milan, Franco Maria Ricci, mayo 1984, p. 90.
[40] Bontempelli M., *Ibidem,* p. 94.
[41] Bontempelli M., *Ibidem,* p. 94.

ambigüedad que esas imágenes siempre transmiten, no sólo en la literatura, entre ficción y realidad. Como señala Vita Giordano, este relato forma parte de una tradición, típica de la literatura contemporánea del siglo XX donde "las imágenes reflejadas e irreales se convierten en más "verdaderas" que aquellas reales…. La impresión de realidad es tal que el mundo de la ficción resulta más atrayente que el mundo de la realidad."[42] Si al principio del cuento la figura de cera es un "substituto", muy útil y práctico para los intereses del médico, de la enferma; en el final de la narración, una es equivalente de la otra, lo que le sucede a la estatua de cera, su desaparición por efecto del calor, le acontece "verdaderamente" a la enferma.
Gracias a esta selección de relatos sobre las figuras de cera en la literatura, creo que se entiende mejor la actitud que muchos sienten, sentimos, frente a ellas, no sólo de terror o espanto sino, fundamentalmente, de asombro por no poder decidir si lo que contemplamos es "verdad" o "mentira", porque ellas, las figuras de cera siempre cuestionarán nuestras certezas sobre la realidad y sus representaciones. Esa capacidad de *parecer casi vivas*, será su privilegio pero también, como se señala también en otros capítulos, fuente de sospecha que puede llegar al menosprecio y animadversión que han despertado en épocas muy distintas. Es en la literatura donde la ambigüedad mejor se manifiesta, en la letra escrita y fuera del influjo perturbador de la propia estatua de cera, es posible comprender que estas imágenes son un "insulto" al mismo tiempo al arte, al gran arte con mayúsculas, pues no mantienen la distancia justa para su apreciación como obra artística, y, sin duda, a la propia vida, pues con su apariencia casi orgánica, casi real aunque mortecina plantean inevitablemente que quizá su existencia "artística" es más completa, más evocativa, como anuncia Massimo Bontempelli, que las imágenes que nos suministra la realidad.



Fig. 1.3.9 *The Sleeping Beauty, (La Bella durmiente),* Museo de Madame Tussauds, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[42] Giordano V., *Dalle Avventure ai miracoli, Massimo Bontempelli fra narrativa e metanarrativa,* Leicester, Troubador Publishing Ltd, 2009, p. 157.

EL CUERPO ENFERMO Y EL CADÁVER



Fig. 2.1.1 *San Emante mártir, detalle,* reliquias: siglo III, escultura en cera: 1937, 135 x 50 cm., Santuario de Nostra Signora del Pilastrello, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 2.1.2 *Columna de madera pintada cubierta con ex-votos de cera,* siglo XVI, Santuario de Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

2.1 *"Per gratia ricevuta"*, primera expresión de devoción popular: los ex-votos y su tipología.

Con el término latino *ex-voto*, literalmente "por una promesa" generalmente se entiende una donación hecha a un santo o a la Virgen en agradecimiento por un beneficio recibido. Testimonio de fe y documento de la historia, costumbres y tradiciones, los ex-votos representan la expresión más antigua y tradicional y, al mismo tiempo, más actual, del invisible hilo que vincula al hombre con lo sobrenatural. Seguir la historia de esta práctica es extraordinariamente complejo por cuanto relegadas al ámbito de lo popular, rara vez ha merecido la atención de los especialistas en la historia del arte. En este sentido, Didi-Hubermann, en su libro *Ex voto*, añade lo siguiente: "objetos consuetudinarios por el etnólogo, las imágenes votivas parecen del todo inexistentes para el historiador del arte. Su mediocridad estética, el carácter banal, de estereotipo, las tienen lejos de cada "gran" historia del estilo."[1] El pensador francés no hace sino continuar una queja que ya algunos historiadores del arte habían señalado como, por ejemplo, David Freedberg que lo haría desde el enfoque de la respuesta del espectador a este tipo de imágenes, no solo los ex-votos, sin toda la imaginería devocional que desborda la historia de los grandes estilos.[2]

Ciertamente, dejando aparte algunas notables excepciones, la mayoría de las ofrendas votivas resultan ser de una calidad dudosa, vulgares, triviales, ingenuas, incluso en muchas ocasiones ofensivas a la vista... sin embargo existen, existieron y existirán muy probablemente en el futuro. Merece la pena detenerse a pensar en la importancia de esta pervivencia, en la necesidad popular por mantener esta tradición. No se puede negar que hay algo de atractivo en los ex-votos, puede ser que la fe de sus creadores se prolonguen en estos objetos y los hagan un tanto mágicos o, sencillamente, que encontremos en ellos algo de la fascinación ingenua del arte naïf que sobrevuela y resiste a las clasificaciones y los estilos de la Historia del Arte. En este sentido el propio Didi-Huberman adelanta alguna de las posibles razones de esta extraña atracción por el ex-voto para el espectador moderno:

"Pero tal insignificancia hace de escudo y alimenta un rechazo de la observación. Más que insignificancia, se debería hablar de un *malestar* y una *puesta en crisis*: malestar delante de la vulgaridad orgánica de las imágenes votivas; puesta en crisis del modelo estético del arte, originado en las academias, de la crítica normativa y del modelo positivista de la historia entendida como unidad narrativa continua y romance familiar de las "influencias". Las formas votivas son capaces, al mismo tiempo, de *desaparecer* durante períodos muy largos y *reaparecer* cuando menos te lo esperas. Y están también en grado de resistir a cada evolución perceptible."[3]

Según esta interpretación, el ex-voto es un campo de observación privilegiado para comprender las reacciones frente al arte, para entender los procesos estéticos de determinadas formas mas allá del canon establecido por Academias y la Historia del Arte y para, por último, analizar la "supervivencia" de determinadas imágenes en el proceso cultural. Por esta razón, los ex-votos interesan tanto al psicólogo como al historiador y al antropólogo o al analista del comportamiento social.

La práctica de ofrecer dones a las divinidades es antiquísima y largamente difundida entre las poblaciones mediterráneas. En época clásica se denominaron dos tipos de ex-votos: gratulatorios (por gracia recibida) y *donatoria* o propiciatorios[4] tradición que encontramos entre los Griegos, los Romanos, los Egipcios, los Árabes y los Judíos que tenían la costumbre

[1] Didi-Huberman G., *Ex voto,* trad. it. Prezzo R., Milán, Raffaello Cortina Editore, 2007, p. 7-8.
[2] Véase el libro de Freedberg D., *El poder de las imágenes*, Fuenlabrada (Madrid), Ediciones Cátedra, 1992.
[3] Didi-Huberman G., *op. cit.,* p. 8.
[4] Zanca A., en AA.VV., *Santa Maria delle Grazie, sei secoli mantovani di arte storia e devozione*, Mantova, Editoriale Sometti, 1999, p. 159.

de ofrecer ex-votos a sus divinidades. En estos pueblos, además, se daba junto a la ofrenda positiva, su sentido inverso, pues resultaba igual de "eficaz", las imágenes con las efigies de los enemigos que se ofrecían a las potencias de las tinieblas para su destrucción; dominaba la idea de que la cera contenía algo del alma del hombre, por lo tanto, poseía el poder de conservar la vida o, por el contrario, la forma de aniquilarla.[5] Esta tradición, sin duda, explica el poder que se ha otorgado durante siglos a los ex-votos. Objetos que han existido desde la antigüedad, los ex-votos anatómicos, por ejemplo, se ofrecían en principio a las divinidades sanadoras paganas y luego a Cristo, la Virgen y los Santos; el fín era el mismo, pedir la salvación da las enfermedades y la curación de órganos y partes del cuerpo afectadas.

El Cristianismo, en efecto, ha heredado este uso y lo ha conservado hasta nuestros días. A veces el voto puede ser dirigido a la Santa Trinidad o a reliquias asociada con Cristo, pero Tomás de Aquino deja bien claro que un *votum* puede ser hecho sólo a Dios; las promesas hechas a los santos son al mismo tiempo promesas hechas a Dios, puesto que el santo sirve de intercesor, su función es ser el mediador entre el hombre y Dios. Una costumbre antigua, por tanto, y muy difundida, que, como señala David Freedberg,[6] va desde los "milagros" en España,[7] los *alminhas* de Portugal, hasta los *wotums* de Polonia. Se llamó *mánia* (de *maina*-imagina) la efigie de cera que se solía colgar sobre algún altar como los *maniato*,[8] término que designa el extremo parecido, la conexión de semejanza entre el modelo y la figura, necesario para la eficacia del ruego.

La misma Iglesia admite que las manifestaciones y celebraciones populares pre-cristianas vinculadas con la tierra, las estaciones, los trabajos agrícolas se mantuvieron en época cristiana. Obviamente la iglesia católica no se opuso a la conservación de las tradiciones populares que se fusionaron con la religión para facilitar la conversión de neófitos, lo que sí hizo es readaptar las antiguas y enraizadas creencias y rituales paganos.[9] De hecho, en las ofrendas votivas, la costumbre tan solo había cambiado de destinatario. No obstante esta actitud indulgente de la Iglesia hacia esta peculiar forma de devoción popular, ya desde el siglo VI, ha encontrado también detractores, son muchos los que se han opuesto a esta práctica argumentando que es una costumbre de origen pagano, un resto pernicioso de practicas ligadas a la superstición o la magia, o, simplemente, un artefacto inútil y sin sentido. Sin embargo, la tradición se mantiene pese a estos ataques y nadie ha conseguido eliminarla, permaneciendo aún viva en muchas partes del mundo, quizá porque se mantiene como una necesidad de profundas y complejas raíces culturales, psicológicas y religiosas. En este sentido, demostraciones ingenuas y folcloristas de devoción, siguen persistiendo sobre todo en lugares de peregrinaje como Fátima o Lourdes, con la única diferencia de que, si en el pasado, creyentes pobres y ricos, culturizados y analfabetos, ofrecían ex-votos; hoy en día esta costumbre está más difundida entre las clases no muy acomodadas y culturizadas, y, por supuesto muy religiosas. Probablemente la instalación cada vez mayor de una sociedad laica en la actualidad y el progreso de las nuevas tecnologías, hacen que el hábito de ofrecer ex-votos nos parezca en este momento anacrónico y un tanto patético, pero la costumbre sigue existiendo, sobretodo en las zonas rurales, entre el campesinado pero también, y esto es significativo, en amplios sectores industrializados, es decir entre la gente que sigue oprimida por la pobreza y la marginación de clase.

---

[5] Mazzoni G., *I boti della SS. Annunziata in Firenze; curiosità storica,* extracto de la "Revista fiorentina", periódico mensual, junio 1908, Florencia, Tipografía Galileana, 1908.

[6] Freedberg D., *El poder de las imágenes*, Fuenlabrada (Madrid), Ediciones Cátedra, 1992, p. 169.

[7] En muchas zonas de Cataluña y Andalucía se denominan a los ex-votos "milagros", así la intervención milagrosa ocupa el nombre de la ofrenda.

[8] Schlosser von J., *History of Portraiture in Wax,* trad. ingl. Loughridge J. M., en *Ephemeral Bodies, Wax Sculpture and the Human Figure,* editado por Panzanelli R., Los Angeles, Getty, 2008, pp. 195, 196.

[9] Zanca A., en AA.VV., *op. cit.*, p. 157.

Por lo tanto, parece que la Iglesia no tomó nunca una posición clara y bien definida con relación a esta práctica, tanto es así que hoy por hoy los ex-votos siguen ocupando una posición bastante ambigua entre sus representantes y el mismo clero, desconfía a menudo del poder de las ofrendas y de las imágenes milagrosas.[10] La adoración de imágenes despertaba dudas, por ejemplo, en Erasmo, mientras que, al mismo tiempo, las ideas de Tomás de Aquino sobre el tema del voto tienen una inmensa autoridad a finales de la Edad Media. Según Tomás de Aquino, en su *Summa Theologiae,* el voto es un acto religioso, al mismo nivel e importancia para el rito católico que las oraciones, las ofrendas, los *oblatio* y los pagos de indulgencias a la Iglesia. Es una promesa voluntaria a Dios de hacer o no hacer algunas cosas.[11] La importancia de este compromiso, perfectamente reglamentado según el pensamiento de Tomás de Aquino, afecta incluso al momento en el que se hace. De hecho, el voto puede también ser realizado después de que la gracia haya sido recibida, *sub conditione futura,* pero lo antes posible, dado que el incumplimiento de la promesa es un pecado mortal.[12] En realidad la obligación al voto era considerada una cosa muy seria y si por alguna razón la realización fuera imposible, había que pedir permiso para cambiar los detalles del voto siempre siguiendo las reglas de la doctrina de Tomás de Aquino. En caso de peregrinaciones el votante podía ser eximido por un sacerdote; pero en el caso de promesa de peregrinación a la Tierra Santa, Tomás de Aquino amonesta que es un *vota vero majora* y por lo tanto sólo el Papa puede dar dispensación.[13]

De cualquiera voto se trate, el concepto esencial persiste en la conexión entre la acción y la reciprocidad, entre el don y el don obtenido a cambio, concepto procedente de una antigua ley Romana.[14] De hecho Lombardi Satriani habla de una concepción de la religión de tipo contractual más próxima en este aspecto a la casuística legal que estrictamente a la relación desinteresada con lo sagrado, por el contrario 'te doy a fin de que tu me des', 'te doy porque tú me has dado'. Además subraya que, a pesar de que a la divinidad se le ofrecen determinadas partes del cuerpo (en el caso de los ex-votos anatómicos), es todo el cuerpo el que viene ofrecido simbólicamente y no sólo aquella específica parte.[15] En su análisis del porqué vienen ofrecidos los ex-votos sigue:

"La curación obtenida se refiere al pasado, pero viene recuperada en el presente y ofrecida a lo Divino (el mismo Dios, Madonna, Santos) cual prenda por la protección en el futuro. La dilaceración existencial y social se traduce también en una percepción del tiempo futuro como amenazador que viene salvada a través de una unificación temporal, según la cual el pasado (en el cual se ha verificado el mal y su derrota) se ha redimido en el presente (momento en el cual se ofrece el ex-voto) para que la persona sea protegida en el futuro. [...] Los ex-votos funcionan, entonces, como una técnica de exorcización del tiempo amenazador y, aún más en

[10] Hace años un sacerdote de una basílica del norte de Italia me confió que la imagen de la Virgen del Pilar que tenían allí custodiada era sólo una copia de la estatuilla milagrosa venerada por toda la región. La Virgen original, hecha de madera, había sido robada hace años y los ladrones pidieron un enorme rescate por su restitución, en cambio los sacerdotes se procuraron otra copia y la sustituyeron secretamente a la imagen robada, legitimando que la devoción de los fieles tenía que dirigirse a la Virgen espiritual, no a su reproducción material.

[11] Van der Velden H., *The Donor's Image, Gerard Loyet and the Votive Portraits of Charles the Bold,* Turnhout, Bélgica, Brepols, 2000, p. 194. Dicendum quod votum quamdan obligationem importat ad aliquid faciendum vel dimittemdum.

[12] Van der Velden H., *op cit.,* p. 194. Si autem ad certum tempus vel sub certa conditione, non statim tenere solvere, sed nec debet tardare ultra quam intendit se obligare. Quod autem dicitur quod votum simplex non minus obligat apud Deum quam solemne, intelligendum est quantum ad hoc quod utriusque trasgressor peccat mortaliter.

[13] Van der Velden H., *op cit.,* p. 194. Vota vero majora, puta continentiae et peregrinationis terrae sanctae, reservantur Summo Pontifici.

[14] Van der Velden H., *op cit.,* p. 197.

[15] Lombardi Satriani L.M., *Ex-voto di cera in Calabria*, en AA. VV., *La ceroplastica nella scienza e nell'arte***,** Atti del I Congresso Internazionale*,* (Florencia, 3–7 junio 1975), Florencia, Olschki, 1977, pp. 539, 540.

general, del ignoto amenazador; ellos desarrollan una notable función de protección y de reintegración psicológica. A lo dicho concurre también la técnica de la expulsión del mal, igualmente presente en el ex-voto. La enfermedad (el mal, lo negativo) que ha sido mía, yo la expulso de mí, la fijo en un objeto (distinto de mí) y entrego el objeto mismo a otro, mejor al "totalmente Otro" que es la Divinidad. Lo negativo ha sido identificado, neutralizado, entregado, para que no perjudique de nuevo, a lo Positivo."[16]



Fig. 2.1.3 *Ex-votos que representan a niños,* 30 x 9 x 9 cm., Santuario de Nuestra Señora de Fátima, Fátima, propiedad de la autora. (Foto: Ballestriero R.)

[16] Lombardi Satriani L.M., *Ibidem,* p. 540.

Lo que en un principio parece ser un acto sencillo de ofrenda y espera de beneficios, el ex-voto ofrece, sin embargo, todo un complejo tramado de significados que implican no sólo obviamente los aspectos religiosos, también aquellos que definen las relaciones económicas y sociales de una comunidad en una sociedad determinada. De ahí, que al ex-voto se le trate también, como hemos visto en el caso de Tomás de Aquino, como un "documento" legal realizado entre dos partes y, aún más importante todo una red de complejas relaciones psicológicas, como insiste Lombardi Satriani, que sólo a través del ex-voto pueden manifestarse.

Complejidad de todo lo que rodea a los ex-votos que se hace casi infinita cuando pensamos que el término "de un voto" puede reunir objetos materiales tan diversos como edificios, pinturas y esculturas, dinero, comida, ganado, velas, órganos de cera, accesorios para la Santa Misa, objetos que recuerden enfermedades o peligros, pero también cosas no materiales o acciones como peregrinajes y misas cantadas.[17] De hecho, uno de los sistemas más comunes para obtener ayuda divina ha sido siempre la oración y las misas religiosas en general, pero sólo las personas con una fortuna considerable podían estar seguras de que las plegarias serían renovadas después de su muerte.[18] Los pobres y, en general, las personas menos acomodadas, solían ofrecer una pintura o cualquier otro testimonio tangible en demostración de agradecimiento, recordatorio perpetuo de gratitud por el bien recibido. La costumbre, por tanto, de elaborar imágenes como señal de agradecimiento era habitual, pues frecuentemente se pensaba que había una relación totalmente directa entre la salvación y el objeto que actuaba como mediación con la divinidad.[19]

En los primeros siglos del Cristianismo, el clero estaba preocupado no tanto por las ofrendas en sí mismas cuanto por dónde estas ofrendas eran dejadas. En efecto, ex-votos ofrecidos a alberos o ídolos, o en particulares temporadas como la primavera, seguían costumbres de antiguas tradiciones y estaban demasiado cercanas al espíritu del paganismo para el gusto de la Iglesia. De ahí, que su presencia estuviera fundamentalmente ligada a las peregrinaciones y los santuarios que, de alguna manera, "vigilaban", eran los garantes del uso más ortodoxo de esos objetos. La Peregrinación era un método importante para obtener la ayuda de los santos mientras se permanecía en la tierra, sobre todo para abreviar el consiguiente tiempo en el Purgatorio. El poder de los santos y de los santuarios se conocía muy bien y alrededor de estos lugares colgaban la evidencia de los milagros obtenidos, a menudo en forma de ex-votos de cera. Normalmente los relicarios preciosos se encontraban separados de los ex-votos de arcilla o cera y frecuentemente los ex-votos se colgaban con hilos alrededor del altar de la imagen del Santo o de la Virgen considerados milagrosos.

Los ex-votos se presentan en tipologías muy variadas: desde los ex-votos anatómicos (brazos, piernas, corazones, órganos) hechos en cera, metal o plata y oro a los instrumentos ortopédicos; desde el vestido de novia o de bautizo a las fotografías; desde las tablillas pintadas a los trabajos de ganchillo; pasando por las armas de los soldados que se salvaron de la muerte en la guerra a los objetos en oro como expresión de una antigua orfebrería local de tradición artesana. Objetos que, como Didi-Huberman afirma, siempre han sido tocados por un acontecimiento supremo y, por lo tanto, son casi siempre un objeto-reliquia, un *resto de pruebas orgánicas elaborada psíquicamente* en el caso de muletas, objetos de torturas, prótesis, etc. O, en el caso de vestidos, comida, animales vivos o cosas preciadas, objetos que como donaciones están ya *connotados psíquicamente.*[20] Las ofrendas son el resultado de

[17] Van der Velden H., *op. cit,* p. 191.

[18] La costumbre sobrevive hoy en día, sin embargo hace años mi abuela dejó de dar dinero al sacerdote de su pueblo después de que este omitió el nombre de su marido en un par de misas (habitualmente al final de la función el sacerdote recuerda, en un largo listado, a todos los queridos fallecidos).

[19] Freedberg D., *op. cit.*, p. 172.

[20] Didi-Huberman G., *op. cit*, pp. 25, 26.

experiencias sufridas, dolorosas, embebidas de esperanza, fe y desesperación en el caso de que se pida el milagro, colmadas de reconocimiento, por otra parte, en el caso de una gracia recibida. De hecho David Freedberg nos cuenta:
"Cuando se habla de la práctica de fabricar ex votos", "el factor psicológico fundamental es el deseo de dar gracias por algún beneficio recibido. Más no se centra mi interés en la expresión del agradecimiento en general sino, por el contrario y de forma mas especifica, en la expresión de la gratitud por haber sido salvado de una enfermedad o desastre gracias a lo que todos perciben como intervención divina."[21]
Sea que se trate del mismo objeto intervenido en el milagro, sea una representación o copia del original, los ex-votos se presentan en una variedad impresionante que se ofrecían, en muchas ocasiones, todas juntas en un mismo interior, como la basílica italiana de San Michele en Monte Sant'Angelo, que describe Giovanni Tancredi, historiógrafo y folklorista de la región Puglia, sin un hueco que no estuviera ocupado por algún ex-voto:
"Cerca de la puerta llamada del Toro, que da al atrio interior de la Real Basílica, en la gran pared de la derecha, se observan centenares de cuadros pintados a óleo sobre tela, sobre tablas, sobre papel, sobre zinc, de varias formas y distinto tamaño, y alas, y yelmos de metal brillantes, fusiles, palos, muletas, cuerdas de marinos, barcos, cabezas, piernas, pies y manos de cera... Muchísimos otros ex votos en plata y *argentone*, a centenares, son expuestos en pequeñas y grandes vitrinas, a la izquierda de la entrada a la nave Angioina... Y es conmovedor asistir a la consigna de los ex votos de parte de los interesados, que se salvaron milagrosamente de algún grave peligro!"[22]
La tipología del ex-votos se amplía si consideramos que también se hacía extensiva a los animales, cuyas representaciones se hicieron muy conocidas, por ejemplo, en la región del Gargano (Italia), bajo la forma de objetos o de tablillas pintadas, probablemente en agradecimiento por la curación de alguno de ellos. En una época determinada y en una sociedad campesina en la cual los animales eran, con el cultivo, la única fuente de riqueza y sustento se puede entender la importancia que tenían estos ex-votos. Como ejemplo podemos citar una vaca en metal dorado que se supone fue donada tras el feliz éxito de un parto o por la curación de alguna epidemia. También fueron muy populares los ex-votos de joyas que han representado la donación votiva más sentida y sufrida; son pruebas de amor y, en muchos casos, patrimonio tradicional de familia trasmitido de padres a hijos. En el Santuario de Santa Rosalia en Palermo, como en muchos otros santuarios italianos, hay un número increíble de joyas preciosas que decoran la estatua de la santa, regalo de los fieles. Los religiosos que se ocupan del santuario tienen que *renovar* de vez en cuando el excesivo número de collares, anillos, alianzas, broches y pendientes que la gente todavía sigue donando como signo de la gracia recibida.
Dentro de esta múltiple y casi imposible clasificación destacan poderosamente las **tablillas votivas**, una escena del milagro pintada, expresando de la manera más clara y directa posibles, la intervención divina en lo cotidiano. Los testimonios más antiguos remiten a los "*pinakes"* griegos, tablillas en barro que representaban escenas de curaciones con escritos donde se explicaba detalladamente el hecho acontecido o la petición del oferente, el tipo de enfermedad, la divinidad sanadora y, por último, la curación. Una narración que condensaba,

[21] Freedberg D., *op. cit*, p. 171.
[22] Tancredi G., *La porta di bronzo della Reale Basilica di S. Michele,* Torremaggiore, 1938. Presso la porta detta del Toro, che dà nel atrio interno della Reale Basilica, sulla grande parete di destra, si osservano centinaia di quadri dipinti ad olio su tela, su tavola, su cartone, su zingo, di varia forma e diversa grandezza, non che ali, ed elmi di metallo lucente, fucili, bastoni, stampelle, corde di marinai, barche, teste, gambe, piedi e mani di cera... Moltissimi altri ex voto in argento e in argentone, a centinaia, sono in bella mostra in piccole e grandi vetrine, a sinistra dell'entrata alla navata Angioina... E oltremodo commovente assistere alla consegna degli ex voto da parte degli interessati, che si salvarono miracolosamente da qualche grave pericolo!

en un espacio relativamente pequeño, toda la relevancia del acontecimiento. Del mundo antiguo tan sólo quedan testimonios literarios que hablan de tablillas votivas sobre enfermedades o naufragios, colgadas en los santuarios de las divinidades más veneradas. No tenemos casi ningún testimonio en la Edad Media, probablemente a causa de las numerosas y frecuentes epidemias que asolaron toda Europa. En el siglo XV, esta tradición vuelve con fuerza gracias, entre otras razones, al testimonio artístico de grandes pintores como Piero della Francesca, Jacopo Bellini y sus alumnos. Desde estas escuelas pronto surgieron talleres artesanales y nació una categoría de pintores especializados en temas votivos. El interesado explicaba al pintor el milagro recibido, concordaba el precio y el plazo para la realización del voto; después lo ofrecía a la divinidad en el santuario elegido. Para las personas menos acaudaladas existía la posibilidad de usufructuar tablillas con el fondo ya preparado, un cielo oscuro, un mar tempestuoso o una embarcación anónima, al que se le superponía el acontecimiento, un accidente con el carro, una persona en la cama o una curación. Por último se añadía la aparición de los santos o de la Virgen autores del milagro y por último las características del votante.

Los ex-votos, sin embargo, debemos recordar no sólo han pertenecido a la escala más ínfima del nivel estético; no sólo se trata de ejemplos más o menos *ingenuos* de devoción popular de escaso valor artístico; algunas de las grandes obras de arte han sido creadas como ex-votos, encargadas por ricos comitentes con el mismo objetivo que el ex-voto popular. Por ejemplo, la ofrenda realizada por Francesco Gonzaga para celebrar su victoria sobre las tropas francesas de Carlos VIII en la batalla de Fornovo el 6 julio 1495, es el origen del cuadro la "*Virgen de la Victoria"* de Mantegna, o el cuadro que Tiziano Vecellio hizo para su propia tumba, *La Piedad,* acabada por Palma el Joven en el 1576, donde aparece, en el ángulo inferior derecho, la imagen votiva de sí mismo y de su hijo orando, una práctica habitual en el ex-voto, puesto que estas imágenes casi siempre iban acompañadas de una inscripción explicativa que hablaba del hecho milagroso o anunciaba, con una fórmula constante, que el objeto es un símbolo de gratitud. Las formulas más recurrentes son por ejemplo VFGA o FGVA (*votum fecit gratiam accepit*), PGR o GR (*per gratia ricevuta*) o MQF (*milagro que fez*).

A finales de la Edad Media, en las cortes de Francia y Borgoña se hizo largo uso de ofrendas en cera, pero sobre todo en oro y plata. Felipe el Bueno y Carlos el Calvo se distinguieron por el enorme patrimonio gastado en ex-votos, parece ser que este último comisionó como mínimo diecinueve efigies en metales preciosos. En los ambientes cortesanos francés y borgoñés el arte de la orfebrería había alcanzado el estatus de arte mayor casi substituyendo a la pintura y escultura. De otro lado, en las cortes italianas se seguían prefiriendo las ofrendas devocionales realizadas en pintura u otros materiales; probablemente por una cuestión de gusto y quizás también por una cuestión económica. De hecho, si nos basamos en la historia de la SS. Annunziata, uno de los santuarios más famosos por el impresionante número de ex-votos acumulados y perdido a lo largo de los siglos, aparecen testimonios de muy pocas efigies devocionales en plata y nada en oro. Según Van der Velden, en su libro *The Donor's Image,* los únicos florentinos que donaron imágenes en plata a la Virgen, fueron los miembros de la familia de los Medici; las otras ofrendas preciosas procedían de la nobleza del norte de Italia: un Señor de Forlì, Gattamelata, Francisco Sforza, una Señora de Faenza e Isabel D'Este.[23] Los Medici estaban representados en cada generación, por ejemplo, Lucrezia Tornabuoni aparece con su hijo mayor, el propio Lorenzo aparece en unas figuras arrodilladas

[23] Van der Velden H., *op. cit,* p. 282.

en plata y dispuso que un pequeño autorretrato de plata fuera colocado al lado del altar en cada iglesia que patrocinaba.[24]
La importancia de los ex-votos la encontramos incluso donde menos lo podíamos pensar. Así una rara colección de ex-votos de cera se encontró en 1943, detrás de una cornisa sobre la tumba del obispo Edmund Lacey (fallecido en 1455) en la Catedral de San Pedro en Exeter, Inglaterra. Estos ex-votos de cera que evidentemente habían sido colgados con hilos en el pasado, han sido datados de finales del siglo XV a principios del XVI, y son probablemente entre los más antiguos que se conservan hoy en día, y el único ejemplo inglés. Entre los numerosos fragmentos descubiertos había figuritas a escala reducida, animales y fragmentos anatómicos.[25] Lo de Exeter es sólo un ejemplo de los numerosos santuarios que hospedaban ex votos en La Inglaterra católica. En la ventana de San Guillermo (Saint William) de la iglesia de York Minster hay todavía muchas representaciones del santuario, con brazos, piernas y pies de cera colgando alrededor del altar. Este era el caso de numerosos santuarios y John Paston ha sido una de las de las muchas respetables personas que enviaron ex-votos en cera a Nuestra Señora de Walsingham en el siglo XV.[26] Entre las ofrendas más inusuales recordamos que Edward I presentó la imagen de cera de uno de sus gerifaltes (ave rapaz parecida al halcón, pero de mayor tamaño) enfermo al santuario de San Tomás Becket, mientras un ancla de cera había sido donada por algunos marineros al santuario de San Edmundo en la Catedral de Norwich.[27] En Hereford el santuario de Thomas Cantilupe, del siglo XIII, estaba rodeado por un mínimo de 170 barcos de plata, y aproximadamente 2000 imágenes de cera representando varias partes del cuerpo humano.[28]
Siempre existió una conexión de semejanza entre el objeto ofrecido y la persona que ofrecía. A menudo el ex-voto tenía un parecido estético con su votante o con el fin de la gracia (órganos del cuerpo enfermos, animales, etc.) pero a veces el parecido guardaba referencia sólo con el peso o el tamaño del implorante. Desde el siglo XIII se dedicaban velas de la misma dimensión del votante, los peregrinos de la Edad Media ofrecían a menudo lo que llamaban "mi grueso y largo", es decir una vela de su altura y también de su espesor.[29] Desde el siglo IX se remonta la costumbre del contrapeso, es decir, se dedicaba el mismo peso de la persona a salvar, en cera u otro material. En el 1500 en ocasión del bautismo de Federico Gonzaga, hijo de Francisco II e Isabel D'Este, fue ofrecido a la Virgen de las Gracias de Curtatone, Mantova, un amorcillo de plata del mismo peso del niño bautizado.[30] Didi-Huberman afirma que la costumbre sobrevive todavía en muchas zonas del Mediterráneo, como lo hace el ritual de la pesa de los niños que se quieren curar de alguna enfermedad: se les pone en uno de los platos de la báscula mientras en el otro se coloca la cera a ofrecer hasta la obtención del peso exacto del cuerpo sufriente.[31]
Por esta razón, para el tema que nos ocupa, el ex-voto en cera, destacan sin ningún género de duda, por su carácter propio y por su amplia difusión, los **ex-votos anatómicos**. Desde la Antigüedad, la cera fue utilizada para realizar modelos de órganos enfermos o sanos, como ofrendas votivas. Por su propia naturaleza no contamos con ningún ejemplo en este material y de esa época. Quizá para hacernos una idea de cómo eran sea interesante observar auténticos

[24] Strozzi Maruccelliana, A/CXCIX/I/ *Storia della chiesa e battistero di S. Giovanni da Firenze,* Deliberazione, 1499-1503, en Bulman L.M., *Artistic Patronage at SS. Annunziata 1440-c. 1520,* Thesis (PhD), University of London (Courtauld Institute of Art), 1971, cap. IV, p. 7.
[25] Marks R. Williamson P., *Gothic Art for England 1400-1547,* Victoria & Albert Museum, 2003.
[26] Sumption, 1975, p. 157 en Daniell C., *Death and Burial in Medieval England, 1066-1550: 1066-1550,* Routledge, 1998, p. 21.
[27] Daniell C., *Ibidem,* p. 21.
[28] Clanchy, 1985, p. 7 en Daniell C., *Ibidem,* p. 21.
[29] Didi-Huberman G., *op cit.,* p. 79.
[30] Premazzi C., *Il Santuario delle Grazie presso Mantova,* en Zanca A., en AA.VV., *op cit.,* p. 149.
[31] Gharuty C., en Didi-Huberman G., *op cit.,* p. 75.

"depósitos" de ex-votos encontrados en las necrópolis de la región italiana de Campania y en las de los etruscos que han salido a la luz; normalmente en terracota para los pobres y en plata para los ricos, pero sabemos por testimonios escritos que también era costumbre hacerlos en cera. En el ámbito etrusco, precisamente, existen unos curiosos ex-votos, de una forma indeterminada que recuerda ligeramente a un busto, que servían para todas las enfermedades de los órganos internos, llamados poli-viscerales. Interesante es percibir que los ex-votos antiguos representantes de partes 'exteriores' del cuerpo tienen bastante parecido con la realidad, mientras que los que representan órganos internos y vísceras son muy ingenuos. Sería conveniente recordar que el descubrimiento del interior del cuerpo y el estudio de la anatomía empieza de nuevo en el Renacimiento a ser importante, pero se desarrolla sólo a lo largo del Siglo de las Luces. No es de extrañar entonces que las representaciones del interior del cuerpo fueran basadas en ideas y supersticiones populares.

Sin duda, los ex-votos anatómicos más interesantes porque representan en su totalidad a la persona oferente, eran los **ex-votos de corazones**. En los talleres, habitualmente, existían moldes de distintos tipos de corazones: sencillo, flamante, radiante, con las tradicionales siglas P(ara) G(racia) R(ecibida), o con el monograma mariano. Para Gaetano Moroni, dignatario pontificio, había muchas razones de peso para escoger este órgano entre todos los otros, el corazón era el miembro noble por excelencia, y en 1861 añade:

"el principal entre las vísceras del cuerpo humano. Situado en el pecho, es fuente de la vida, como centro de la circulación de la sangre... y sede del cariño, de la alegría, de las virtudes, del dolor. Donar el corazón, vale lo mismo que darlo. Es, además, símbolo del amor, de la mente, de la sabiduría."[32]



Fig. 2.1.4 *Ex-voto que representa a una niña, (detalle),* 30 x 9 x 9 cm., Santuario de Nuestra Señora de Fátima, Fátima. (Foto: Ballestriero R.)

[32] Moroni G., *Dizionario di erudizione storico ecclesiastico,* Venecia, Tipografia Emiliana, 1861, CIII, p. 133. Il cuore è un nobilissimo membro e viscere muscoloso, il principale tra' visceri del corpo umano. Situato nel petto, è fonte, della vita, come centro della circolazione del sangue... È sede dell'affetto, della gioia, delle virtù, del dolore. Donare il cuore, vale lo stesso che dare il cuore. È inoltre simbolo dell'amore, della mente, della sapienza.

Paradójicamente, aunque el corazón atrajera el gusto o las necesidades del creyente, en general, son los ex-votos del resto del cuerpo los más solicitados y apreciados, los más abundantes en los santuarios, quizá porque al oferente le debía parecer que rogar o pedir la parte concreta que necesitaba era más preciso y mas fácil que se le otorgara. Alrededor de estos santuarios más famosos, había tiendas y bancos que vendían y ofrecían modelos prefabricados de distintos tipos y tamaños, y las antiguas iglesias cristianas tenían la "pergula" para colgarlos. Entre los santuarios más conocidos, por su número y calidad, en los que aparecen los ex-votos anatómicos, recordamos la celebre *Sala dos Milagros*, en Nosse Senhor do Bonfim en Salvador de Bahía (Brasil); la iglesia de San Antonio de Padua (Italia) y el Santuario de Santa Maria delle Grazie en Mantua (Italia) de la que hablaremos posteriormente con más detenimiento y en España lugares como el Santuario de la Virgen de la Esperanza en Caravaca o la Virgen de la Salud en Barbatona,[33] tan solo por citar algunos de los más representativos.

Didi-Huberman constata que, a pesar de la cantidad de ex-votos o la variedad de países, las formas típicas de estas ofrendas anatómicas, no han evolucionado prácticamente a lo largo de su existencia y añade:

"... ni en dimensiones, ni el la elección de los materiales o en las técnicas de fabricación y ni siquiera en el "estilo" de figuración, que sería conveniente definir mejor como una insensibilidad formal a cada afirmación de estilo – del comienzo de la Antigüedad griega, etrusca o romana hasta lo que podemos observar, todavía hoy, en los santuarios cristianos de Chipre, de Baviera, de Italia o de la Península ibérica. Esto no significa que el ex-voto no tenga una historia: algunas mutaciones de la cultura votiva han podido modificar la idea misma del "contracto votivo" [...] Pero esto quiere decir también que una historia similar debe tener en cuenta una temporalidad diferente que, en si, persiste y resiste a cada cronología evolutiva o de "progreso."[34]

Las imágenes votivas pertenecen claramente al campo de la reproducción, pero a veces el ex-voto es un objeto real, incluso el mismo objeto que intervino en el acto del milagro: por ejemplo, una prenda de vestir, utensilios domésticos o agrícolas. Normalmente no es posible donar el objeto real, y por este motivo, aparece *el doble*, la reproducción. Aunque en este caso la reproducción realista no es estrictamente necesaria, se puede ofrecer un esquema mnemónico sencillo; la tradición y el uso demuestran que los creyentes buscan por lo general obtener la copia lo más exacta posible. Aquí se desarrolla el concepto del objeto y su doble, el impulso hacia la precisión era casi tan importante como la precisión en sí misma. Sabemos perfectamente cuan relativa es la exactitud en este tipo de representaciones, pero en este caso el "doble" viene investido con la fuerza de la fe y los deseos del autor:

"Objetos votivos como las extremidades del cuerpo humano y las figuras de cera, nos ponen en guardia para captar un aspecto decisivo de la fe en la representación: el de la eficacia -aunque sea como conmemoración- que creemos tienen por su parecido exacto con la realidad. Vemos la réplica exacta del cuerpo, o de una parte de él; respondemos como si fuese real, y su perfección (a veces puro preciosismo) refuerza nuestra fe en la curación y la salvación. Esto es lo que explica la búsqueda de la verosimilitud en tales objetos. Su eficacia operativa se ve como una consecuencia del mayor realismo posible al que pueden acceder quienes las hacen y quienes las contemplan."[35]

[33] Desde el año 2011, existe un archivo digital sobre los ex-votos como actividad complementaria de la Revista Sans Soleil con la intención de catalogar este tipo de objetos y crear un centro de documentación, aunque de fecha muy reciente ya cuenta con un importante trabajo sobre estos temas, ver http://archivoex-votos.revista-sanssoleil.com, consulta el 10 mayo 2012.

[34] Didi-Huberman G., *op. cit*, pp. 18, 19.

[35] Freedberg D., o*p. cit.*, p. 192.

Esta búsqueda de precisión y realismo ha hecho, precisamente que hoy en día en santuarios famosos por los milagros supuestamente avenidos, los ex-votos más comunes, cada vez más, sean fotografías de las personas milagreadas o de las que han pedido una gracia. Sin embargo, al lado de esta forma de devoción moderna, sobreviven los ex-votos tradicionales, objetos de estilo muy ingenuo, cuya pervivencia nos habla de, como señala Didi-Huberman, de un estado atemporal que persiste y resiste a cada innovación o evolución o "progreso". Este autor ha realizado uno de los análisis más interesantes sobre las ofrendas votivas y sobre el hecho de que los materiales más idóneos para la realización de ex-votos sean habitualmente materiales blandos, como la cera, y más accesoriamente, papier mâché, arcilla, madera blanda o plata repujada; para comprender este privilegio hay que comprender "los juegos simbólicos y fantasmales, temporales y figurales de la *plasticidad*" de estos materiales cuando se trata de ligar ofrenda y cuerpo.[36] Para este autor la cera es un material dotado de una plasticidad que por sí misma está predestinada a la fabricación de *imagines*. El concepto que propone es muy sencillo, la muleta ofrecida a Dios se queda tal cual, la pierna de cera es una imagen transformable; si el enfermo recibe la gracia por su pierna y después se enferma de pulmonía, puede siempre fundir su pierna de cera y fabricar dos pulmones votivos.[37]

No es ningún misterio que la característica más peculiar de la cera sea su versatilidad y la posibilidad de transformarse constantemente, el concepto de *plasticidad* del que Didi-Huberman habla se aplica en los campos más distintos, y no sólo en los devocionales. Sin embargo en este campo el autor comenta que "la cera permite alargar, y también construir, el tiempo del voto: se adapta plásticamente a los sufrimientos y a las oraciones, y puede cambiar cuando varían los síntomas y los deseos. [...] La cera, como material para cada *plasticidad*, se presta perfectamente a cada *labilidad* del síntoma que el objeto votivo intenta mágicamente englobar, sanar, transfigurar. La cera aparece y desaparece; puede constantemente reaparecer fijándose en nuevas figuras orgánicas. Es polivalente, reproducible y metamórfica, exactamente como los síntomas que esa tiene la función sea de representar sea de conjurar."[38]

En el ámbito religioso la cera desarrolla un papel importante especialmente por su procedencia. Material orgánico creado por las abejas, huele y reacciona a los cambios de temperatura sudando y agrietándose como la piel humana. Éstas, más sus posibilidades metamórficas la rinden atractiva y repulsiva al mismo tiempo, sin embargo perfecta para custodiar las esperanzas y plegarias de los fieles que la eligen para la creación de ex-votos. La cera contiene algo sobrenatural, místico que fascina y atrae, se pliega dócilmente a las voluntades del creador que la moldea y transforma y, como añade Didi-Huberman, "su plasticidad deriva, de la "vida" que le confiere el simple calor de las manos."[39]

Por último, cabría señalar una "nueva existencia" para estos objetos que han sido testimonio de fe y de milagros pedidos y recibidos. Donde acaba la práctica ancestral del exvotismo empieza, en la edad contemporánea, la tutela y conservación de las antiguas tradiciones, de manera que los objetos de devoción cambian de espacio y se desplazan de los lugares de culto a los museos y salas de exposiciones. Como ejemplo significativo de esta nueva situación, tenemos la exposición de ex-votos que entre el 14 de marzo y el 24 de agosto de 2008 tuvo lugar en el museo etnográfico de Castilla y León, en Zamora, con el título: *México y España un océano de Exvotos: gracias concebidas, gracias recibidas,* donde se mostraban más de un centenar de ex-votos procedentes de México, España y Honduras. El museo Zamorano intentaba con esto "trabar un discurso que vaya desde lo anecdótico hasta lo trascendente, desde lo cotidiano hasta lo más sublime, angustioso territorio de los mitos y las creencias" y subrayaba el hecho de que la exposición era divulgativa y comunicativa e intentaba ser

[36] Didi-Huberman G., *op. cit*, p. 34.
[37] Didi-Huberman G., *Ibidem*, pp. 34, 39.
[38] Didi-Huberman G., *Ibidem*, pp. 39, 40.
[39] Didi-Huberman G., *Ibidem*, p. 43.

atractiva para todo tipo de público. De hecho, los ex-votos son objetos que pertenecen a todos, los sentimos cercanos y nos identificamos con las personas que elevaron sus plegarias y solicitaron ayuda. La presentación del museo sigue: "La exposición plantea el cotejo entre dos estadios perfectamente terrenales: desde las entretelas del inmutable y prolífico ex-voto mexicano a los correlatos de los zamoranos; pequeñas batallas contra el percance más inimaginable, el infortunio, el quebranto de salud, la muerte y hasta la guerra, su más zorra amante [...]. El territorio celestial resultaba más impredecible porque casi nunca se manifiesta de forma nítida y elocuente. Todo lo más goteos, murmullos, flechazos visionarios e impenetrables zumbidos de trascendencia."[40]





Fig. 2.1.5 – 2.1.6 *Exposición - México y España un océano de Exvotos: gracias concebidas, gracias recibidas,* 2008, Museo Etnográfico de Castilla y León, Zamora. (Foto: www.museo-etnografico.com, consulta el 13 septiembre 2008.

En la actualidad se ha reducido considerablemente la práctica de colgar los ex-votos formando un conjunto variopinto, extraño y, a veces, fuertemente inquietante, en algunas salas o cámaras de las iglesias. Sin embargo, es posible pensar en una continuidad de *exposición* en otro lugar, un espacio sorprendente para este tipo de objetos: las vitrinas de los museos de antropología, que parecen haber sustituido a las iglesias, como lugares de esa *otra* memoria que nos retrotrae a un mundo que pensamos definitivamente olvidado. El ex-voto por la vía de la museología, irónicamente, recupera su perdido valor de objeto sagrado, intocable, de nuevo misterioso. Por ejemplo, en Oxford en el Pitt Rivers Museum (Anthropology and Archaeology) los ex-votos de distintos tamaños y materiales, procedentes de Italia, Portugal y Bélgica están custodiados en una vitrina como nuevos objetos de valor. Entre éstos, muchos están realizados en cera blanca y representan niños, animales, piernas, brazos, etc. Cerca podemos encontrar también los moldes en yeso para producirlos. El conjunto nos hace pensar que todavía existen nuevos espacios para el estremecimiento que estos objetos producen aunque es inevitable pensar que "algo" se pierde en este desplazamiento donde, en un mismo lugar, nos encontramos junto al ex-voto, otros objetos como las garras o los dientes de animales usados como amuletos. El contrato que el ex-voto firmaba, literalmente, entre dios y el hombre, obviamente, desaparece por completo del ex-voto exhibido entre las filas de los objetos antropológicos del museo.

[40] www.museo-etnografico.com, consulta el 13 septiembre 2008.

2.2 Los ex-votos obscenos: desde Príapo hasta los santos Médicos, entre sacro y profano. El culto de San Cosme y San Damián, Isernia (Italia).

Si los ex-votos anatómicos fueron los que mayor difusión y aceptación entre las gentes devotas. Existe un grupo de ex-votos, particularmente llamativo, donde lo que se ofrecía era fundamentalmente el órgano sexual masculino. Unas figuras que, obviamente, no dejan indiferente al estudioso. G. Carabelli comentaba a medias indignado a medias irónico el papel desempeñado por el Museo Británico cuando a principios de Junio del año 1784 recibió una colección de modelos de cera representando el órgano sexual masculino "durante decenios", comenta el autor, "fueron relegados a una estantería secreta donde toda la *erótica* de mala gana aceptada por el museo fue amontonada al azar."[1] Sin consideraciones del tipo, periodo o lugar de origen al que pertenecían, estos peculiares ex-votos fueron ocultados rápidamente de las puritanas miradas. Sabiendo su origen resultan, sin embargo, realmente "inofensivos". Estos simulacros fálicos no eran sino unas ofrendas votivas que las mujeres, deseosas de tener hijos, ofrecían a un santuario de una remota, pequeña ciudad, en aquellos tiempos del Borbónico Reino de Nápoles y las dos Sicilias, Isernia. De modo que, hoy en día, en la región italiana de Molise, en una zona de colinas situada en un promontorio entre dos ríos, surge Isernia, ciudad muy antigua, rica en testimonios histórico-artísticos tales como el área arqueológica "La Pineta", uno de los asentamientos prehistóricos más antiguos de Europa.
En esta ciudad, era y todavía es difundida, la devoción a los SS. Cosme y Damián, los Santos Médicos cuya fama de curanderos hizo que se construyese, cerca del centro histórico de la ciudad, un santuario donde en septiembre se celebran fiestas que reúnen a los peregrinos de toda la región e inclusive de la cercana zona del Lacio. La ermita, construida sobre las ruinas de otro templo pagano, se conocía ya en el 1130. En 1602, para aumentar la devoción de los fieles, llegaron desde Roma importantes reliquias de los santos. El Papa Clemente VIII donó parte del brazo de San Cosme y parte del de San Damián. Aunque desde entonces ha sufrido diversas restauraciones y cambios, sigue siendo meta de peregrinaciones como en el pasado.
Según la tradición cristiana, San Cosme y San Damián eran dos hermanos gemelos árabes, de la Escuela de Pérgamo, que vivieron en la segunda mitad del siglo III. Más que ciencia humana estos hermanos practicaban *l'ars medica* a través de virtudes divinas, llevando a cabo, incluso después de ser martirizados, muchos milagros, y sanando enfermos, siempre sin pretender compensación alguna dado que actuaban por santidad; tal es así que se les conocía como *anargiros*, del griego *anargyroi*: "sin plata" o "los que no cobran".[2] Lisias, gobernador de Cilicia, bajo el poder del emperador romano Cayo Valerio Diocleciano (245-313), apresó a Cosme y Damián junto con sus hermanos. Torturados y asesinados por decapitación, fueron reconocidos como mártires de la Iglesia católica. Por su vida ejemplar y sus milagros se los elevó a la categoría de patronos de la Medicina y de la Farmacia. La devoción de estos santos se extendió por Italia y así encontramos parte de sus hazañas en Florencia, en el retablo de San Marco, del pintor italiano de principios del Renacimiento Fra Angelico, dedicado a estos dos mártires. La obra, que pertenecía al Convento de San Marco y que fue desmembrada en el siglo XVII, consistía en una pintura principal representando a la Virgen y el Niño entronizados con ángeles y santos, y nueve imágenes de la predela con historias de los Santos Cosme y Damián. Desdichadamente, sólo dos de éstas han permanecido en el convento florentino, una de las cuales representa uno de los milagros más conocidos de los Santos

[1] Carabelli G., *In the Image of Priapus,* Londres, Duckworth, 1996, p. 1
[2] www.treccani.it, consulta el 30 de enero de 2011, y también Harvey J., *If were expected to work miracles…,* Sessional GP, December 2008, www.nasgp.ork.uk/newsletters/current/NASGPMagazineDec-Jan2009.pdf consulta el 13 de julio de 2011.

Médicos a través de la historia: el milagro de la pierna transplantada.[3] Según reza la leyenda, los dos santos le amputaron la pierna llena de llagas a un hombre enfermo mientras dormía, y se la sustituyeron por la de un etíope que había fallecido recientemente. Al despertar el enfermo pudo volver a caminar sin sentir dolor.

Los Santos Curanderos se hicieron famosos en la historia por distintas razones pero una de las más famosas, precisamente era la relativa a las ofrendas obscenas que el pueblo sureño ofrecía al santuario de Isernia. De hecho, muchos retienen que el culto de los SS. Cosme y Damián era una supervivencia cristiana del culto pagano de la antigua divinidad de Príapo, dios de la fertilidad, representado por el órgano genital masculino. Con el paso del tiempo se perdió el aspecto priapico del culto isernino hacia los Santos Médicos; pero hoy en día sigue subsistiendo una leyenda popular que cuenta que la torreta sobrestante de la torre principal de la iglesia dedicada a los santos, que tiene forma de falo, fue construida, respondiendo al deseo de veinte mujeres estériles, como ex-voto para poder ser madres.[4] Esta velada pero evidente conexión del culto a los santos curanderos con un origen pagano se ha prolongado hasta nuestros días. De esa manera, a lo largo de los siglos el santuario fue meta de numerosos peregrinos, en las fiestas de septiembre el espíritu mágico-ritual pagano se fundía con el sentimiento religioso. La gente llegaba cansada pero veía recompensados sus sacrificios con los numerosos milagros; testimonio de los mismos fue el gran numero de ex-votos antiguos y modernos, de todos los tamaños y materiales. Parece ser que la mayoría de las ofrendas eran realizadas en cera, y en el pasado los temas frecuentes, más comunes eran los órganos sexuales, en especial del miembro masculino. En 1996, Giancarlo Carabelli en su libro *In the Image of Priapus*, consideraba estas ofrendas como "restos de una práctica ritual arcaica que solo se podía haber preservado en la cultura de un país Católico – una cultura considerada la heredera y consanguínea de la idolatría pagana. Un siglo mas tarde, los antropólogos Británicos los llamarían 'supervivencias'."[5] De hecho este tipo de devoción tan terrenal, pasional y carnal era totalmente desconocida e increíblemente lejana al pragmatismo de la cultura protestante británica.

No hay que sorprenderse entonces de que la celebración de los dos Santos Curanderos se hiciera famosa a finales del siglo XVIII, cuando Sir William Hamilton,[6] ministro desde el 1764 de su Majestad Británica en la Corte de Nápoles, anunció haber descubierto los restos del culto de Príapo. Atraído por la originalidad y lo profano de la ceremonia y de las propias ofrendas votivas, fue él mismo el que llevó la inusual colección de ex-votos fálicos al Museo Británico. Desde Nápoles Hamilton escribió cartas sobre las ofrendas votivas encontradas en Isernia a su nieto Charles Greville y después a Joseph Banks, explorador, y naturalista, presidente de la Royal Society de Londres. En una carta datada del 17 de julio de 1781 y dirigida a este último, Hamilton triunfalmente anuncia su descubrimiento:

"La verdad es que he descubierto el Culto de Príapo en su entero vigor, como en los días de los Griegos y Romanos, en *Isernia* en *Abruzzo*.

Quiero enviar [a Londres] los Ex votos y una descripción fiel de la fiesta anual del Dedo gordo de San Cosme, (ya que el *Phallus* aquí llamado, es precisamente la misma *cosa*)."[7]

---

[3] Richardson M., *Locating Renaissance Art,* Yale University Press, New Haven and London in association with The Open University, 2007, pag 36. Este episodio, narrado también en el siglo XIII en la "Leyenda áurea" de Jacobo de Vorágine, aparece en múltiples cuadros, como el de Fernando del Rincón y el de Ambrosius Franken.

[4] www.viaggiomolise.it, consulta el 12 de febrero de 2009.

[5] Carabelli G., *op. cit.,* p. 7.

[6] Sir William Hamilton fue también vulcanólogo, coleccionista de arte y comerciante, sin embargo hoy en día se le recuerda principalmente por la aventura amorosa de su segunda mujer, Emma, con el Almirante Nelson.

[7] Carta de W. Hamilton, Nápoles, 17 julio 1781, a J. Banks, Londres, British Library, Londres, Add. Ms. 34048, ff. 12-14, en Carabelli G., *op. cit.,* p. 2. I have actually discoverd the Cult of Priapus in its full vigour, as in the days of the Greeks & Romans, at *Isernia* in *Abruzzo*.



Fig. 2.2.1 *Ex-votos fálicos,* siglo XVIII, Isernia, Napoles. Museo Británico de Londres. (Foto: Archivo British Museum).



Fig. 2.2.2 *Ex-votos fálicos,* siglo XVIII, Isernia, Napoles. Museo Británico de Londres. (Foto: Archivo British Museum).

Sin embargo, por una motivación desconocida, el hermano gemelo San Damián lo pasó por alto en sus cartas; cosa que no podemos afirmar con seguridad, pero hay que pensar que las plegarias concernían principalmente a problemas de esterilidad y enfermedades sexuales, así que la devoción popular se orientaba fundamentalmente hacia la reliquia de San Cosme, el fálico dedo gordo del santo, dejando en la sombra así, al hermano gemelo.
Hamilton siguió enviando informaciones e intentando contactar, en vano, con Daniel Carl Solander, un joven botánico sueco que, desde 1763, trabajaba en el Museo Británico. Su intención era enviar a Solander la colección de ex-votos, pero la oportunidad nunca se presentó porque, según Hamilton, los objetos eran "demasiado valiosos para ponerlos en peligro en un viaje por mar en temporada de guerra y demasiado frágiles para enviarlos por tierra."[8] Finalmente la ocasión se presentó en 1783, cuando Hamilton retornó a su patria con el cuerpo de su difunta mujer, Catherine, a quien enterró en Gales. Gracias a ese viaje pudo entregar personalmente los ex-votos fálicos de cera al Museo Británico, con una carta del gobernador de Isernia. Parece que Hamilton había preguntado al gobernador a cerca de intentar buscar algunas trazas del Templo de Príapo cerca del santuario de San Cosme, pregunta que, lamentablemente, quedó sin respuesta. Una copia de la carta del gobernador y una de todas las escrituras antiguas encontradas sobre Isernia, fueron enviadas a Banks, junto a un informe de la fiesta de Cosme y Damián, obtenido de un testigo que fue el primero que le habló de esta fiesta, un ingeniero que supervisaba la construcción de una nueva carretera en

I mean to send [to London] the *Ex voti* & a faithfull description of the annual fete of S.t Cosmo's great Toe, (for so the *Phallus* is here called, tho' it is precisely the same *thing*).

[8] Carta de W. Hamilton, Nápoles, 23 abril 1782, a J. Banks, Londres, British Library, Londres, Add. Ms. 34048, ff. 16, en Carabelli G., *op. cit.,* p. 2. I have wait in vain for a good oportunity of sending Solander the collection of Ex voti representing the *great Toe* of *S.t Cosmo,* they are too valuable to be risked at Sea during the war & too fragile to be sent by land.

Isernia.[9] Según Hamilton, consciente de la conexión que existía con la tradición pagana, los ex-votos llegados al Museo Británico, tenían que ser colocados cerca de los objetos Priápicos antiguos desenterrados en las excavaciones de Ercolano, que Hamilton había enviado anteriormente al museo.

En 1786, se publicó la disertación de Hamilton sobre los objetos encontrados en Isernia, titulada *An account of the remains of the worship of Priapus,* datada a 30 diciembre de 1781.[10] En el volumen, distribuido en marzo de 1787, estaba incluido también un largo ensayo de un joven miembro de la Sociedad de los Diletantes, Richard Payne Knight. En su trabajo, Hamilton comenta que había estado en Isernia en febrero de 1781 y tenía planeado ir a la próxima fiesta de Cosme y Damián el 27 de septiembre, sin embargo, por un cambio de programa: "...la indecencia de la ceremonia que transpiraba la fiesta se había probablemente extendido, se había dado orden de que el *Dedo Gordo* del Santo ya no fuera mostrado." Esto se mencionaba en una carta datada a 13 de febrero de 1782 de Banks a Hamilton, donde se especulaba también sobre que las investigaciones de Hamilton habían alertado a los eclesiásticos que, consecuentemente, prohibieron la ceremonia. De hecho Banks escribía: "Tus observaciones sobre el Culto de Príapos han causado que los Sacerdotes se pregunten y censuren ese curioso resto de antigüedad".[11]

No hay que sorprenderse si la fiesta había sido oscurecida y atenuada por el clero, las reminiscencias de idolatría pagana remitían en cada momento a la controvertida ceremonia. La carta anónima del 1780 explica en detalle cómo se desarrollaba la fiesta:

"En Isernia Ciudad Sannitica, hoy de la Provincia del Contado del Molise, cada Año el 27 de septiembre hay una Feria [...]. En la feria y en la Ciudad hay muchos devotos, que venden miembros viriles de cera de distintas formas, y de todos los tamaños, hasta un palmo; y mezcladas hay también piernas, brazos y rostros, pero pocas son éstas. Los (que) los venden tienen una cesta, y un plato; los miembros rotos están en la cesta, y el plato sirve para recoger el dinero de las limosnas. Gritan S. COSMO y DAMIANO. ¿Quién, nuevo en la feria, pregunta, cuánto vale uno? Responden *más le pones más le mereces.* Delante de la Iglesia, en el vestíbulo del Templo, hay dos mesas [...], sobre las mesas hay en cada una un bacín, que sirve para recoger los miembros de cera, que nunca se presentan solos, sino con dinero [...]. Esta devoción es casi toda de las Mujeres, y son poquísimos aquéllos, o aquéllas que presentan piernas, y brazos, mientras toda la gran fiesta se mueve en provecho de los miembros de generación. Yo entendí decir a una mujer: *Santo Cosme bendito, así lo quiero*. Otras decían, *Santo Cosme a tí me recomiendo:* otras, *Santo Cosme te agradezco;* ésto es lo que observé, y se practica en el vestíbulo, besando cada una el voto que presenta.

Dentro de la iglesia, en el altar mayor, un canónico hace las santas unciones con el aceite de San Cosme. [...] Se presentan al Altar los enfermos de cada mal, desnudan la parte ofendida, también el original de la copia en cera, y el Canónico untándolos dice, *Per intercessionem beati Cosmi, liberet te ab omni malo. Amen*..."[12]

---

[9] Según Carabelli se trataba del ingeniero siciliano Andrea Pigonati, Carabelli aparece con este nombre gracias a las informaciones proporcionadas por el calabrés Michele Torcia (1736-1808), en aquellos tiempos bibliotecario en Nápoles, que en 1792, en su relación de viaje en el Molise, *Saggio itinerario nazionale* (sic) *pel paese de' Peligni,* insertó un comentario en la obra de Hamilton y Knight. Carabelli G., *op. cit.,* p. 73.

[10] Account of the remains of the worship of Priapus, lately existing at Isernia, in the Kingdom of Naples: in two letters: One from Sir William Hamilton, K.B., His Majesty's Minister at the court of Naples, to Sir Joseph Banks, Bart., President of the Royal Society. And the other from a Person residing at Isernia: to which is added a Discourse on the Worship of Priapus And its Connection with the mystic Theology of the Ancients. By R. P. Knight, Esq. London: Printed by T. SPILSBURY, Snowhill. M.DCC.LXXXVI. en www.argentiumastrum.org, consulta el 13 julio 2011.

[11] Carta desde J. Banks, Londres, 13 febrero 1782, a W. Hamilton, Nápoles, British Library, Londres, Egerton, Ms. 2641, f. 135, en Carabelli G., *op. cit.,* p. 5.

[12] Carta anónima del 1780, ver anexo al final de la tesis, en www.argentiumastrum.org consulta el 13 julio 2011.

Parece entonces que, para evitar escándalos, se intentó contrarrestar lo que se consideraba la obscenidad de la fiesta isernina prohibiendo, desde 1780, la venta y ofrenda de los ex -votos impúdicos. Pero la costumbre había desarrollado profundas raíces y por lo visto los falos votivos se podían encontrar aún diez años más tarde. Sin embargo, como confirma Hamilton, después de la fiesta del 1780 las autoridades decidieron no exponer, nunca más, al público el Dedo Gordo de San Cosme, porque cerca de la iglesia de los Santos Cosme y Damián había sido abierta una nueva carretera y por lo tanto la zona era más frecuentada, y se habría notado demasiado la indecencia de la ceremonia. De todas formas, no sólo interesaban a Hamilton los ex-votos obscenos, el anticuario británico estaba firmemente convencido de haber descubierto los restos de un culto en honor de Príapo, el escandaloso dios de la procreación, ya que la carta anónima seguía:

"...Acaba la fiesta con el dividirse los Canónicos la cera y el dinero, y con regresar grávidas muchas Mujeres casadas estériles, con provecho de la población de las Provincias; y a menudo la gracia se entiende sin maravilla, a las Solteras, y Viudas, que durante dos noches han dormido, algunas en la Iglesia de P.P. Zoccolanti, y otras en los Capuchinos, no existiendo en Isernia Casas Posadas para alojar a todo el numero de gente, que concurre: así que los Frailes, ayudando a los Curas, dan las Iglesias a las Mujeres, y los pórticos a los Hombres; y así Divididos sucediendo embarazos no hay que dudar, que sea obra todo milagrosa, y de devoción."

Al final de la carta había unas notas sobre el consumo del aceite y el precio de las misas; la tercera nota, acaba sarcásticamente:

"NOTA III. Los forasteros se alojan no sólo entre los Capuchinos y Zoccolanti, sino también en la Ermita de S. Cosme. Las Mujeres que duermen en la iglesia de P.P. Susodicho son guardadas por los Guardianes, Vicarios y Padres de más merito, y los de la Ermita lo son por el cura de la Ermita, separadas también de los Propios Maridos, y se sabe a menudo de milagros sin intercesión de los santos."



Fig. 2.2.3
Ex-votos fálicos,
siglo XVIII, Isernia, Napoles. Museo Británico de Londres. (Foto: Archivo British Museum).

Claramente uno de los objetivos de Hamilton y Knight era desacreditar la honestidad de la religión Católica, presentándola como corrupta y llena de reminiscencias de cultos paganos. Los dos británicos esperaban utilizar la Fiesta de Isernia como "...un ejemplo de la corrupción moderna, y no sólo en sentido literal y psicológico sino también en el sentido *ético* – concretamente, como un ejemplo de la iniquidad del sacerdocio católico contemporáneo y,

como Hamilton puso en su carta a Banks, "de la similitud de la religión Papal y Pagana" en la tolerancia y replicación de practicas "obscenas".[13] De hecho, el informe de Hamilton insinúa, mas o menos abiertamente, que las mujeres de Isernia eran atraídas por sus sacerdotes en un culto fálico ya que, a lo largo de la fiesta que duraba tres días, se quedaban embarazadas "*senza incomodo delli santi*." En la carta anónima se habla también de la procesión con las reliquias de los santos, adjuntando que la misma es "poco devota". Los comentarios irónicos de Hamilton sobre la cura milagrosa de la infertilidad son obviamente, un claro exponente del amargo sentimiento anti-católico que existía en los círculos protestantes británicos, y la actitud antirreligiosa del Siglo de las Luces Napolitano.[14]

En resumen, en los siglos pasados, el aspecto más destacado de esta fiesta fue la correlación con el culto, por parte del pueblo, con Príapo, una divinidad que representaba el *vigor procreativus*, "encarnado" por el dedo gordo de San Cosme. Por más que se tratara, ésta fue la asociación más común que, desde la teoría de Hamilton, pasó de historiador a historiador, y que fuertemente reiterada por Carabelli, ha llegado a nuestros días. Carabelli habla también de la continuidad de la práctica de la incubación, donde los seguidores de Asclepios (el Aesculapius de los Romanos) se sanaban durmiendo en el Templo. Cura perseguida también por las mujeres estériles o casadas con hombres estériles, o por aquellas fértiles que encontraban conveniente atribuir el fruto de sus relaciones extra conyugales al dios.[15]

Sin embargo, Whitney Davis, en el 2008, afirmaba, que los *antiguos* antecedentes de esta "perversión" en Isernia, procedían más bien de las antiguas fiestas Dionisiacas o Bacanales, en sentido muy amplio, que habían sido tomadas o que habían sobrevivido en la fiesta Católica. Aunque este investigador presenta cómo origen de estos fascinantes ex-votos otra tradición pagana, diferente a la visión del anticuario del siglo de las luces, la consideración antieclesiástica que manifestaba en su análisis Hamilton, se mantiene inalterable en Whitney Davis. El estudioso ve en la aceptación de esta costumbre una contradicción "hipócrita" entre la Iglesia y los restos de la cultura pagana, de manera que esta supervivencia de antiguas y obscenas costumbres en el ámbito católico, reflejaría la hipocresía eclesiástica o, más probablemente, su perversión.[16] Sin embargo, existe otra forma de acercarse a este tema algo más complejo, durante mucho tiempo la estructura eminentemente rural del clero de ciudades pequeñas y poblaciones apartadas mantuvieron de una forma "natural" una estrecha relación con las costumbres antiguas, mantenidas por el campesinado, sobre la fertilidad, no viendo en ello perversión o hipocresía alguna. Como ya he indicado anteriormente Giancarlo Carabelli, la iglesia católica se consideraba legitima heredera de las tradiciones antiguas.

De hecho, el uso de ex-votos de cera con formas de órganos genitales, ofrecidos habitualmente por gente pobre, fue costumbre antigua bastante extendida y ha sido registrada, por lo menos en Italia, hasta tiempos recientes. Así, Carabelli presenta el ejemplo del Museo Raffale Corso a Palmi (Reggio Calabria), donde están custodiados algunos ex-votos de cera representantes del órgano viril, la mayoría hechos alrededor del 1950 por Rocco Surace y su taller, que permaneció activo en Palmi desde finales del siglo XIX.[17] Siempre en Reggio Calabria, más precisamente en Stellitanone, ex-votos de cera representando órganos genitales masculinos y femeninos fueron donados, juntos con otras ofrendas votivas, al santuario de San Rocco en 1967. Parece que fueron realizados en un pueblo cercano, Candinoni, y alquilados por los sacerdotes a los fieles.[18] Así que los ex-votos obscenos no fueron solo

[13] Davis W., *Wax Tokens of Libido,* en Panzanelli R., *Ephemeral Bodies,* Los Angeles, Getty Research Institute, 2008, p. 116.
[14] Carabelli G., *op. cit.,* p. 15.
[15] Carabelli G., *Ibidem.,* p. 15.
[16] Davis W., *op. cit.,* pp. 116, 117.
[17] Carabelli G., *op. cit.,* p. 16.
[18] Carabelli G., *Ibidem.,* p. 16.

característicos de la devoción por los Santos Curanderos, en menor medida otros santos atrajeron las plegarias y ofrendas de una devoción desarrollada desde el anterior culto al dios Príapo R. P. Knight afirmaba, en este sentido, que la Antigüedad hizo de Príapo un dios, mientras la Edad Media lo elevó a santo, bajo nombres distintos. Así, en el sur de la Francia, en las regiones de la Provenza, Languedoc y Lyonnais, era difundida la devoción hacia San Foutin, una deformación del nombre Fotinus o Photinus, el primer obispo de Lión. Según Knight la verdadera devoción era hacia Príapo que se adoraba bajo el titulo de San Foutin.
Parece que en Varailles, en la Provenza, al santo se le ofrecían imágenes de cera representantes de los miembros sexuales masculinos y femeninos, y lo inusual era que los ex-votos colgaban del techo de la capilla, recubriéndolo completamente. Además, testimonios escritos cuentan que, cuando el viento soplaba entre ellos producía un efecto que había sido calculado para perturbar muchísimo la devoción de los fieles.[19]
Volviendo a Isernia, Davies sostiene: "En el caso de los ex-votos fálicos de cera de Isernia, la confusión en la *evidencia del material* para una historia de la sexualidad ha sido convertida en evidencia de la supuesta *historia psíquica* de la sexualidad como tal. Pero como material, la cera se presta precisamente a las trasferencias que tenemos que notar. En general, las representaciones del cuerpo humano o de partes del cuerpo son peculiarmente corporales incluso si de vez en cuando tienen el sopor o rigor y la fría palidez de la muerte, recuerdan el vigor, motilidad, y la cálida expresividad de la vida. En el caso de los falos de cera, [...] las propiedades de la cera misma – reblandecimiento y endurecimiento, derritiendo y solidificando, encogiendo y expandiendo, enrojeciendo y palideciendo – figura la economía de la excitación sexual humana."[20]
Gracias al testimonio de Hamilton sobre la celebración de la fiesta en honor de los Santos Médicos sabemos que los ritos fálicos seguían existiendo también a finales del siglo XVIII. Los ex-votos en cera representado de forma realista el órgano masculino de la reproducción eran ofrecidos principalmente por las mujeres que pedían, en particular, el saneamiento de las enfermedades sexuales, desde la impotencia (de sus maridos) hasta la esterilidad (de ambos). Además, los miembros de cera estaban siempre acompañados por dinero así que, como graciosamente señala Carabelli, después de haber comprado los ex-votos en la feria, uno ha que pagar otra vez para ofrecerlos.[21] Diez años más tarde la costumbre probablemente seguía como confirma el testimonio del anticuario y arqueólogo británico Richard Colt Hoare, que en septiembre de 1790, visitó Isernia y apuntó en su informe de viaje que los devotos:
"...compran *ex-votos* en la feria, que consisten en pies, piernas, brazos, ojos, cabezas, manos, *miembros genitales*, y también figuras enteras; dependiendo de si sólo una parte o el cuerpo entero, están afectados por la enfermedad. Estos son manufacturados con cera roja por los nativos de Isernia..."[22]
Sir Richard Colt Hoare, anticuario, arqueólogo, artista y viajero inglés, visitó a principio del siglo XIX la feria de los Santos Curanderos con un equipo interdisciplinario e internacional y con el obispo de Isernia en persona, Andrea Paruta. Aunque el obispo, y las autoridades eclesiásticas intentaron ocultar la costumbre de los ex-votos obscenos, (no se encontró ningún ex-voto fálico en la feria) Hoare consiguió procurarse:

[19] Knight R.P., Discourse on the Worship of Priapus And its Connection with the mystic Theology of the Ancients. Esq. London: T. Spilsbury, Snowhill, 1781, p. 140. Témoin Saint Foutin de Varailles en Provence, auquel sont dédiées les parties honteuses de l'un et de l'autre sexe, formées en cire: le plancher de la chapelle en est fort garni, et, quand le vent les fait entrebattre, cela débaicje im [ei ;es dévotions à l'honneur de ce Saint.
[20] Davis W., *op. cit.,* p. 114.
[21] Carabelli G., *op. cit.,* p. 13.
[22] Hoare R.C., *Classical tour through Italy and Sicily*, 1819, en Carabelli G., *op. cit.,* p. 14.

"...un ejemplar de estos objetos votivos que, por cuanto de por sí groseros, suscitan la curiosidad del anticuario, porque demuestran como esta ceremonia, pagana en origen, hubiera arraigado profundamente en la mentalidad del público..."[23]



Fig. 2.2.4 *Ex-voto fálico,* siglo XVIII, Isernia, Napoles. Museo Británico de Londres. (Foto: Archivo British Museum).



Fig. 2.2.5 *Ex-votos fálicos,* siglo XVIII, Isernia, Napoles. Museo Británico de Londres. (Foto: Archivo British Museum).

En 1828 hay otro testimonio de la supervivencia de la tradición isernina, ya que en aquel año Craufurd Tait Ramage (1803-78), que habitualmente acompañaba a los jóvenes nobles ingleses en el Grand Tour, vino a Italia tan sólo en búsqueda de "restos antiguos y supersticiones modernas". De Isernia dijo que las paredes de la iglesia de los santos Cosme y Damián estaban recubiertas de ex-votos y que en el pasado, aunque se había interrumpido la practica, entre los ex-votos había representaciones de *"membra genitalia",* en cera roja.[24] Los ex-votos de cera obscenos, procedentes de la fiesta del 1780 y recuperados por Hamilton, fueron ilustrados por un grabador en el frontispicio de la publicación de 1786.[25] Esta última fue distribuída en marzo de 1787, cuando se imprimieron 80 ejemplares para su reparto privado entre los miembros de la Sociedad de los Diletantes. La obra, identificada principalmente como trabajo de Knight, se dió a conocer y fue largamente vilipendiada en Gran Bretaña, llegando el autor a suprimirla (intentando recuperar las copias) a principio de 1790.

En los años setenta del siglo XVIII, los *Dilettanti*, un grupo de coleccionistas y amantes de Italia, con inclinaciones sexuales no siempre ortodoxas, fueron apodados 'macaroni', entre estos recordamos, precisamente a Hamilton y Knight. Carabelli subraya que "La asociación entre Italia y la transgresión sexual era tradicionalmente uno de los motivos secretos del Gran Tour [...] El interés de los viajeros británicos en los temas fálicos presentes en la cultura italiana no se puede simplemente explicar en relación con el machismo tradicional, heterosexual, sino como expresión de propensiones homosexuales."[26]

[23] Hoare R.C., *Ibidem,* en Carabelli G., *op. cit.,* p. 79.
[24] Ramage C.T., 1868, Preface, p. vi, e pp. 223-227, en Carabelli G., *op. cit.,* p. 82.
[25] Parece que los falos donados por Hamilton eran cinco, sin embargo Knight ilustró solo cuatro.
[26] Carabelli G., *op. cit.,* p. 66.

Los cinco falos de cera donados por Hamilton en 1784, se rompieron en los almacenes del Museo Británico a lo largo del siglo XIX. Dos de ellos fueron restaurados para una exposición en 1996 sobre La colección de Hamilton y su contribución al museo.[27] En este año Giancarlo Carabelli, en aquel tiempo profesor de historia y filosofía por la Universidad de Ferrara, publicó también un estudio exhaustivo sobre el descubrimiento de Hamilton[28] que ayudó a disipar la confusión creada sobre el tema, descubriendo distintos aspectos que precedentes estudiosos desconocieron u omitieron. En una carta datada en el día 1 de septiembre de 1996, que acompañaba una copia de su libro, destinada a un cierto Prof. Bann, Carabelli resume así su trabajo:

"(El libro)... Cuenta la graciosa historia de la colección de los ex-votos fálicos de cera de Isernia, Italia, [...] El libro devota especial atención a la teoría del fetichismo del siglo XVIII, y su vitalidad en la cultura del siglo XIX, particularmente en el Surrealismo. Toca también la cuestión de las colecciones etnológicas del museo y la relación entre arqueología y el problema de la interpretación del arte, con particular referencia al simbolismo sexual."[29]

Carabelli afirma que estos ex-votos de cera con forma de miembro viril no son muy diferentes, excepto en su grosera ejecución, de las refinadas ceras anatómicas hechas como material didáctico,[30] por el contrario, Davies subraya y reitera que: "Las ceras fálicas de Isernia de 1780 tienen poco o nada que ver con las magníficas ceras producidas a finales del siglo XVIII en Florencia, Bolonia y otros lugares, para mostrar la anatomía humana. [...] Cualquier similitud entre los falos de cera representando un pene *real* pedido por las devotas de Isernia, y untado con el aceite de San Cosme representando al congregante *masculino,* y los modelos de cera representantes de la anatomía del pene, reside, principalmente, en la asimilación común bajo similares nomenclaturas en los últimos años y, claramente, por su cercana asociación con la curación."[31]

Difundida en la Edad Media y en los tiempos modernos, particularmente en Alemania, parece que la devoción por los Santos Curanderos sigue viva en el sur de Italia. En un estudio sobre las peregrinaciones de los pobres del país, en el periodo que va del 1959 al 1969, la antropóloga Annabella Rossi demuestra que las costumbres no han variado mucho desde el siglo XVIII. Las regiones de Abruzzo y Molise son todavía el área de mayor densidad de santuarios en el mundo y donde más usuales son las peregrinaciones. El santuario de San Cosme y San Damián fue visitado, en 1966-67 por 20.000 peregrinos al año, procedentes de clases sociales bajas y rurales. Así que, hace sólo 45 años, en Isernia, se seguía vendiendo el aceite bendito y se seguían donando ex-votos anatómicos, incluso falos y úteros, realizados en metal y cera.[32]

---

[27] *"Vases and Volcanoes: Sir William Hamilton and His collection"*, Londres, British Museum, 1996.

[28] Carabelli G., *In the Image of Priapus,* Duckworth, 1996.

[29] La carta fue encontrada en una copia de segunda mano del libro de Carabelli *In the Image of Priapus,* Duckworth, 1996, comprado en 2009.

1 September, '96. Dear Profesor Bann,

Please find enclosed a book of mine, In the image of Priapus, that has just been published. I hope that it will be of some interest to you. Please accept it as a token of my esteem for your work.

It tells the funny story of the collection of phallic wax votives from Iserna, Italy, which were deposited by Sir William Hamilton in the British Museum in 1784. They have been displayed in the recent exhibition "Vases and Volcanoes: Sir William Hamilton's collection" at the British Museum.

The book devotes special attention to the 18th century – theory of fetishism, and its vitality in the 20th century culture, particularly Surrealism. It also touches on the question of the ethnological museum collections and the relationship between archaeology and the problem of the interpretation of art, with particular reference to the sexual symbolism. With best regards Giancarlo Carabelli.

[30] Carabelli G., *op. cit.,* p. 53.

[31] Davis W., *op. cit.,* p. 115.

[32] Rossi A., *Le feste dei poveri,* Bari, Laterza, 1969, en Carabelli G., *op. cit.,* p. 17.

2.3 El teatro religioso en cera. Santuarios y culto popular: La *SS. Annunziata* y la *Madonna delle Grazie.*

En algunos santuarios la profusión y cantidad de ex-votos dejaba de ser un asunto estrictamente personal, ofrendas en pequeño formato que ocupaban un lateral o un rincón de la iglesia especialmente adaptado a ese fin, y se convertía en una genuina representación teatral, todo un montaje de devoción popular desplegado como si se tratara de un escenario que ocupará casi por completo el espacio de la iglesia. Entre los santuarios más célebres y conocidos por acoger (en el pasado y también actualmente) no solo ex-votos anatómicos sino también figuras y maniquíes de cera y otros materiales que ocupan con su inquietante presencia casi todo el espacio, podemos mencionar la iglesia de la Madonna delle Grazie en Mantua y la de la SS. Annunziata en Florencia. Dos recintos que congregan la memoria de deseos y terrores encarnados en cera, uniendo fe y devoción cristianas con las creencias paganas y populares. Teatros de la memoria, en muchas ocasiones escenografías inquietantes e ilusorias de devoción protagonizadas por, mas que estatuas, auténticos muñecos o maniquíes, a los que hay que sumar representaciones de órganos humanos, trozos de cuerpos, animales y todo aquello que concierne al campo de los ex-votos de cera, dispuestos en algunos casos de tal manera que conforman una decoración obsesiva con motivos y alegorías insistentemente recurrentes.[1]



Fig. 2.3.1 *Estructura de madera pintada cubierta con ex-votos anatomicos de cera,* siglo XVI, Santuario de Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[1] Margonari R., Zanca A., *Il Santuario della Madonna delle Grazie a Mantova*, Mántua, 1973, pp. 120, 127, 129. Particularmente frecuentes son las mamas de cera, debido a su relación con la simbología de la fecundidad y con la función del amamantado, que tienen un profundo significado en el mundo campesino. (Bronzini G.B, *Fenomenología de el ex-voto*, Lares, XLIV, 2, 143, 1878).

2.3.1 Desde los *"boti"* hasta las efigies devocionales: La Iglesia de la *SS. Annunziata* de Florencia (Italia).

La práctica de crear objetos de cera y otros materiales y donarlos a los santos y la Virgen era una costumbre muy antigua en la ciudad de Florencia. Ya en los tiempos de Dante Alighieri era usual celebrar el día del Santo Patrono de Florencia, San Juan Baptista, con un tributo de cera, una "Torre" realizada en ese material que se llevaba a través de las calles, en los cuatro barrios de la ciudad, hasta el baptisterio. A finales del siglo XV Gino Capponi hizo una descripción del evento llevado por la *Parte Guelfa:* "La mattina di S. Giovanni chi va a vedere la piaza de Signorj gli pare vedere una coxa trionfale magnificha meravigliosa che appena chellanj no si bastj sono intorno alla gran piaza de Signiorj ciento torrj che parano doro portate qual torcha charetta e qual j chonportatorj chessi chiamano cierj fattj di legniame e di charita e di cera e doro e di cholorj con fighure rilevante e votj dientro e entro un stanno huomjnj che fanno volgiere e di continovo girare e dintorno quelle figure qualj sono huomjnj a chavallo harmatj correndo luno direto allaltro qualj sono giovannj a chavallo armegando quali sono pedoni con lancie e ..."[2]

Desde el 1200 hasta todo el 1600, en Florencia se desarrolló una verdadera y propia industria de ofrendas votivas en cera. No es de extrañar, por tanto, que el primer caso en la historia que encontramos de un repertorio de ex-votos colocados, colgados y dispuestos en el interior de un recinto sagrado, sea en esta ciudad, en el oratorio de Orsammichele. La historia cuenta que en siglo XIII en una columna de esta iglesia, se colgó la imagen de una Virgen que tenía fama de ser milagrosa; los fieles llegaban peregrinando desde todas las partes de la Toscana llevando ex-votos en cera, denominados "*boti*", votos en dialecto florentino, a la venerada imagen de *Nostra Donna.*[3] Se acumularon millares, pero lamentablemente se destruyeron en el incendio que provocaron los Guelfos Negros, el 10 de junio de 1304, prendiendo fuego al portal de Orsammichele, al oratorio de Nostra Donna y a las casas de los Cavalcanti. La importancia de esta práctica en la devoción popular se refleja en el hecho de que, al poco tiempo, fue reconstruida la Iglesia con el Oratorio y se retomó el culto de las ofrendas votivas en cera. Numerosos santuarios llenos de ofrendas, además, se encontraban en el valle del río Po, en el norte de Italia. La iglesia de Santa María Coronada en Lodi, se hizo tan rica que tuvieron que instituir un servicio de guardas de los Operai, para asegurar que las imágenes de cera y plata fueran "per devotione conservata" y no vendidas.[4]

Las iglesias y santuarios con imágenes que tenían fama de ser milagrosas tenían una consideración diferente a las de culto normales y Franco Sacchetti, en sus *Novelle*, hace un listado separado de aquellas iglesias más de moda que atraían a fieles y peregrinos con sus ofrendas y ex-votos. Entre ellas, Santa Maria da Cigoli, Santa Maria in Pruneta, y ya en Fiesolo, Santa Maria Primeraia, Santa Maria delle Grazie, destacando especialmente la Annunziata dei Servi donde se habían colocado tantas imágenes que "se le mura non fossero

---

[2] Capponi G., *Commentari delle Cose d'Italia dal 1419-53.* Marucelliana C. VIIJ. 92, lib VI c20. En la mañana de San Juan, quien va a ver la plaza de los Señores le parece ver una cosa triunfal magnifica maravillosa [..] son alrededor de la gran plaza de los Señores ciento torres que parecen de oro [...] con portadores que llaman [...] hechos de madera [...] y de cera y de oro y de colores con figuras relevantes y detrás votos y entro están hombres que hacen girar y continuamente dando vueltas y alrededor aquellas figuras que son hombres armados a caballo corriendo uno detrás del otro que son jóvenes a caballo cuales son peatones con lanzas y ...

[3] Mazzoni G., *I bóti della SS. Annunziata in Firenze; curiosità storica,* extracto de la "Rivista fiorentina", periódico mensual, junio 1908, Florencia, Tipografía Galileana, 1908.

[4] Beltrami L., *La Chiesa di Santa Maria Incoronata*, "Archivio Storico Lombardo", XX, 1893 998, 14th octubre, 1487, en Bulman L.M., *Artistic Patronage at SS. Annunziata 1440-c. 1520,* Thesis (PhD), University of London (Courtauld Institute of Art), 1971, cap. IV, p. 3.

poco tempo fa state in catenate a pericolo erano col tetto insieme di non dare in terra."[5] Ya para Sacchetti la peculiaridad de la Annunziata, se centraba en la profusión de imágenes hasta el punto que las paredes y el techo corrian peligro de derrumbarse bajo el peso de estos ex-votos-estatuas.



Fig. 2.3.1.1 Michelozzo (diseñado por), *detalle del Tabernáculo que custodia la imagen de la Virgen milagrosa,* 1447 – 1448, Basílica de la SS. Annunziata, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[5] Sacchetti F., *Delle Novelle*, (1392-1400) vol. 3, Londres, Bancker, 1795, pp. 376-377. E la gente grossa e nuova abandone le cose vecchie e trae alle nuove. Quanti mutamenti sono stati nella mia citta piu nella figura di Nostra Donna. E'fu un tempo che a Sta Maria da Cigoli ciascuno correa: poi s'andava a S. Maria della Selva: poi amplio la fama de Sta Maria in Pruneta: poi a Fiesole a Santa Maria Primeraia: poi nostra donna d'Orto San Michele. Poi s'abbandonarono tutte, e alla Nunziata de Servi ogni persona ha concorso con gran con(corso) alla quale o per un modo o per un'altro sono state poste e appiceate tante immagini, che se le mura non fossero poco tempo fa state in catenate a pericolo erano col tetto insieme di non dare in terra. Ora in fine a un picciola cappelletta che si chiama Sta Maria delle Grazie, sul Ponte Rubaconte, fatta similitudine del Sepolcro di Christo.

La importancia de las obras votivas en cera en la ciudad de Florencia está documentada por Benedetto Dei, poeta e historiador italiano de la segunda mitad del siglo XV. Dei vivió en la ciudad la mayor parte de su vida y trabajó para la familia de los Medici como edecán, comerciante y diplomático. Escribió numerosas crónicas durante la vida de Lorenzo el Magnífico, y en 1472 describía con entusiasmo y detalle su ciudad. Sobre las tiendas y talleres de figuras de cera comentaba su número e importancia: "Nuestra bella Florencia tiene en la ciudad [...] cuarenta y cuatro tiendas de orfebres y joyeros, treinta batihojas, [...] y fabricantes de figuras de cera... vete a través de todas las ciudades del mundo, en ninguna parte serás capaz de encontrar artistas en cera iguales a los que tenemos ahora en Florencia."[6]
De hecho, Dei en su *Cronica di Firenze,* subraya que la hermosa ciudad tiene veinte cosas que merecen la pena ser visitadas, tanto por propios como por extraños, destacando, precisamente, la importancia de la Iglesia de la SS. Annunziata; colocada en su lista después del campanario y de la catedral, pero antes de Santa María Novella y de Santo Spirito. Este autor insistía además sobre el tipo de gentes interesadas en estos lugares que no tienen porqué ser personas, dice, importantes, ganaderos o soldados, sino, preferiblemente, personas inteligentes; una distinción que encontraremos siempre que se trata de estas colecciones de ex-votos en la iglesia como una manera de subrayar que el uso de estos objetos no obedecía a supersticiones de gentes ignorantes o sin cultura sino que eran, todo lo contrario, expresión de una religiosidad que fomentaba la devoción en todo tipo de creyentes.
Al mismo tiempo que la Iglesia de Orsanmichele se reconstruía, ya se había difundido la fama de los milagros de otra Virgen, en la Iglesia de la *SS. Annunziata dell'Ordine dei Servi di Maria*; y la veneración popular se volcó en esta segunda imagen de una manera extraordinaria. Las ofrendas votivas, los "*boti"*, que llegaban, eran muy variados, representando por lo general, miembros o partes de los mismos, retratos, objetos y también animales. Pero, además, a veces se ofrecían ex-votos no tan corrientes, demostrando con ello la flexibilidad de este material para proyectar las esperanzas y deseos de los creyentes en las formas y figuras más sorprendentes. Es el caso de un tonel realizado en cera que procedía de una esposa que, en lugar de custodiar una barrica de muy buen vino que le había encargado su marido, se lo ofrecía al fraile de "Servi", es decir de la SS. Annunziata, confesor suyo. Cuando quedó vacío y ante el terror de la caritativa mujer, el fraile le recomendó que rogara a la Virgen, ofreciéndole un ex-voto: "La mujer entonces respondió: Si me hace la gracia de que mi marido no me atormente con este tonel de vino, yo le llevaré un tonel de cera. Dijo el fraile: Así haz y ya verás que ella te ayudará. De hecho, después de seis meses, cuando el marido volvió a Florencia, no se acordó ni nunca más mencionó ni el tonel ni el vino."[7]
Franco Sacchetti, fue un testigo excepcional de su época que narró, en su muy interesante *Trecentonovelle*,[8] el origen de muchas de las imágenes de cera más celebres de la ciudad. Así, también nos ha dejado el relato de Pero Foraboschi que, objeto de una broma de mal gusto, encontró en el interior de una oca la cabeza de un gato; creyendo que era un acto de brujería ofreció un ex-voto a la Virgen: "se fue a Orto San Michele, haciéndose una imagen de sí mismo de cera y después de haber sido terminada, la hizo llevar a la iglesia de'Servi, y allí a la Nunziata la presentó. La cual fue luego puesta en la galería de madera que está encima; y hasta el día de hoy se ve que ella se parece precisamente a Pero Foraboschi."[9] En esta misma

[6] Dei B., *La Cronica di Firenze 1472*, editado por Barducci R, Florencia, Francesco Papafava Editore, 1984, pp. 84, 85.
[7] Sacchetti F., *Il Trecentonovelle*, (1392-1400), n. CIX, (editado por Pernicone V.), Florencia, Sansoni, 1946, pp. 242-244. Dice il frate: Buona donna, non ti dare pensiero; raccomandati e botati a questa nostra Annunziata e lascia fare a lei. Dice la donna: Se la mi fa la grazia che'l mio marito non mi tormenti per questa botte del vino, io gli porrò una botte di cera. Disse il frate: E così fa' e vedrai ch'ella t'aiuterà.
[8] Probablemente escrito entre el 1392 y 1400, fecha de la muerte de Sacchetti.
[9] Sacchetti F., *op. cit.*, n. CLXXXV, pp. 456-460 Pero Foraboschi, cui per burla è imbandita un'oca con dentro un capo di gatta, quando nello scalcarla si trova innanzi quell'abominio "incrosticciato e digrignante che parea

línea, quizá, una de las anécdotas más divertidas sea la que narra el escritor jesuita Giuseppe Richa, de un ex-voto que representaba a un niño nacido tan negro que su padre lo rechazó, y quería castigar a su madre con veneno, pues la creía adultera: "pero llevada la criatura ante el altar de la Virgen, para invocar su divino juicio, "de negro se convirtió en blanquísimo". Y el hecho estaba probado por el boto, dice irónicamente el cronista, no sé si todo negro o todo blanco o mitad y mitad. Entre las demás imágenes, añade Richa, estaba la de un pachá turco que había ofrecido un ex voto en 1471 "para tener a María propicia para sus intereses",[10] demostrando la fama milagrosa de esta Virgen en todo tipo de cuestiones, ya sean dolencias del cuerpo, negocios, o problemas espirituales.

Sucesivamente tuvo origen una nueva costumbre que ampliaría la riqueza de esta iglesia con unos peculiares ex-votos como estatuas o esculturas: todos los nobles de alto rango, florentinos y extranjeros, se hicieron fabricar su retrato en cera coloreada de tamaño natural, lo vestían con sus prendas y, después, como si se tratara de un ex-voto más, lo ofrecían a la SS. Annunziata por devoción. La posibilidad de donar estatuas de tamaño natural, sin embargo, fue prerrogativa de los ricos e importantes personajes del momento. Algunas de las imágenes más celebres, de los que nos han llegado noticias, fueron, por ejemplo, la de León X con un breviario en la mano para pedir la paz para los Cristianos y "reducir a la fe" a los Turcos, el 27 de septiembre de 1513, o aquella otra del Papa Clemente VII que fue destrozada violentamente, en el año 1527, durante la revuelta contra los Medici.[11] El ejemplo fue seguido por otros jóvenes, que a la mañana siguiente hicieron lo mismo con otra imagen custodiada en la SS. Annunziata. *L'ammazzorno* (le mataron) dijo, bromeando Busini, subrayando, una vez más, la "exacta" identidad entre efigie y persona. A pesar de que este terrible "final" podía aguardar a las efigies, los comitentes siguieron encargando estos ex-votos-autorretrato que ocuparon las galerías de la iglesia, y se extendieron, incluso, hacia el claustro que tomo el nombre precisamente de *boti*.

En 1447 ya no quedó más espacio para estas imágenes y "se hicieron construir otros dos palcos, uno a la derecha y otro a la izquierda de la puerta de entrada; al año siguiente, al estar ya llenos también esos palcos externos, se colgaron las figuras a través de cuerdas que pendían del techo de la iglesia."[12] De hecho, si al principio las imágenes de tamaño natural no eran muchas, en el siglo XV debieron alcanzar un número suficiente para que los frailes intentaran poner un poco de orden en la distribución de las efigies, redistribuyendo los espacios y construyendo otros nuevos. Naturalmente la zona en proximidad a la potente Madonna estuvo reservada a los fieles más importantes; mientras las demás áreas de la iglesia estaban abarrotadas de efigies acumuladas a lo largo de los años. En las capillas se empotraron barras insertadas en los pilares y antes de 1447 la nave central había sido reforzada y cubierta también con soportes:[13] "Los *botos* cubrían las paredes, se alineaban

---

un teschio", ne strabilia: e la moglie lo conforta, "e pensa quella essere una malìa, dicendoli che si boti di porre una immagine alla Nunziata, s'ella gli fa grazia che rimanga libero di tale accidente". Così Pero fa; e "s' andò in Orto San Michele, facendosi fare di cera e dopo alquanti di compiuta la immagine, la fece portare alla chiesa de' Servi, e là alla Nunziata la presentò. La quale fu poi messa a' ballatoi del legname che sono di sopra; e insino al dì d'oggi si vede ch'ella somiglia propio Pero Foraboschi.

[10] Richa G., *Notizie Istoriche delle Chiese Fiorentine, divise ne' suoi Quartieri, ecc.*, tomo VIII, parte IV, 1754, pp. 8-9. rappresentava un bambino nato così nero che il padre suo lo rinnegò e voleva punire di veleno la madre, da lui creduta nefandamente adultera; ma recato il putto all' altare della Madonna, come a invocare il divino giudizio, "di nero diventò bianchissimo". E il fatto era testimoniato dal boto, non so se tutto nero o tutto bianco o mezzo e mezzo. Tra le altre immagini, aggiunge il Richa, era quella di un pascià turco che s'era votato nel 1471 "per aver Maria propizia a' suoi interessi."

[11] En via San Gallo estuvo en pie hasta 1550. Cfr Richa, *op. cit,* tomo VII, parte III, p. 19.

[12] Pellegrino P. Tonini de' Servi di Maria, *Il Santuario della SS. Annunziata di Firenze*, pp. 9, 10, Florencia, Ricci, 1876.

[13] Casalini E., *Il Chiostro Grande della SS. Annunziata,* 1967, 5 nota 18, citación Archivio Ordinis Campione C Nero, f. 75r, 1449, en Bulman L. M., *op. cit.,* cap. IV, p. 9.

sobre palcos de madera, colgaban del techo, y eran figuras de tamaño natural de toda la nobleza antigua de Florencia, y de señores extranjeros de todo grado y dignidad... Colgaban como lámparas del techo, del cual de vez en cuando caían como frutas maduras amenazando a los fieles con su esqueleto de madera."[14]

Aunque en este relato esa posibilidad, que las figuras cayeran sobre las gentes que estuvieran en la iglesia, pareciera una metáfora, todo lo contrario, es una descripción literal pues las efigies eran muy pesadas, en cera sólo se construían las cabezas y las manos, para el resto del cuerpo se trataba de maniquíes con esqueleto de madera articulado que se podía adaptar a distintas posturas: de pie, sentado o arrodillado y que, no tenían un apoyo estable, colgadas del techo corrían el peligro de caerse. Estas llamadas *Ymagine grande* eran generalmente largas, de tres *braccia* en contraste con la mayoría de los "*boti*" que representaban sólo un miembro del cuerpo '*come capi, occhi, denti, petti, poppe, braccia, mani, gambe, piedi, cuori, bambini, fasciati, asini, buoi, cavalli, pecore, ... cioe grandi piccoli et mezan.*'[15] Los vestidos con los que estaban engalanados estas imágenes, a menudo preciosos, pertenecientes a los donadores, coronaban con su lujo y colorido el estupefaciente realista efecto final.

La iglesia de la Annunziata, impresionante precursor de los museos de cera, seguía aumentando monstruosamente cada día; probablemente por el creciente número de imágenes, y también por el mismo peso que éstas tenían, los frailes decidieron alargar la nave central de la iglesia y alzar el techo unos ocho metros. A lo largo de esta operación, que se llevó a cabo entre el 1478 y el 1482, las imágenes fueron bajadas, restauradas y limpiadas, y se proveyó a la iglesia, una vez más, de nuevos palcos ('*palchetti'*).[16] Después de este alzamiento del techo y el alargamiento de la nave central las obras continuaron en el *Antiportico*, donde se custodiaban efigies desde el 1384[17] y, donde en 1447, se aumentaron las vigas trasversales de soporte para colgar ex-votos. En el 1448 Meo di Bittocchio y Nancio di Lapo empezaron a organizar el área entre el *Chiostrino* (pequeño claustro) con un proyecto de un pórtico concebido por el arquitecto Michelozzo[18] en piedra serena y estuco, mientras en 1478 Giuliano da Maiano incorporó en éste otras vigas trasversales.[19] Todas estas obras de ampliación y renovación subrayan, sin duda alguna, el papel de esta iglesia en la sociedad Florentina de entonces. En el Renacimiento, sobre todo, Florencia era conocida en toda Europa por el arte y comercios, que atraían cada vez a más visitantes deseosos de ver la *Firenze Bella*. Se puede así especular que entre las etapas florentinas los turistas preveían, como ya señalaba Benedetto Dei en 1472, también una visita, de devoción o de pura curiosidad, a la SS. Annunziata que seguía siendo una de las iglesias mas activas de la ciudad como demuestran diferentes escritos y testimonios.

En aquellos tiempos la práctica del exvotismo se tomaba muy en serio, tanto que llevó a los frailes como ya se ha indicado, a empezar obras de ampliación de la iglesia y del claustro para acomodar el inmenso número de efigies y 'boti' que seguían llegando. De hecho, en el siglo XVI el *Chiostrino,* se había rebautizado 'Claustro de Los Votos' (Fig. 2.3.1.2) y convertido en una verdadera galería de la fama que todo el mundo quería visitar y comentar, dividida en tres distintos bloques: emperadores y reyes, papas y eclesiásticos, caballeros y consejeros.[20]

---

[14] Mazzoni G., *op. cit.* I voti coprivano le pareti, s'allineavano su palchi di legname, pendevano dal soffitto, ed erano figure grandi al naturale di tutta la nobiltà antica di Firenze, e di forestieri signori d'ogni grado e dignità. ... Pendevano a mo' di lampade dal soffitto, da cui talora cadevan come frutti maturi minacciando i devoti con la loro ossatura di legno.

[15] ASF, Corp. Relig. Sop., Arch 20, vol. 18, c86, 13 junio 1493, en Bulman L.M., *op. cit.,* cap. IV, p. 12.

[16] ASF, Con. Sop., 119, EU 246, c156v, 26 septiembre 1480, en Bulman L.M., *op. cit.,* cap. IV, p. 9.

[17] Taucci R., *La Chiesa e il Convento della SS. Annunziata di Firenze e loro ampiamenti ecc.*, SS., 1942, p. 117, en Bulman L.M., *op. cit.,* cap. IV, p. 10.

[18] Tozzi, Roma, 1448, en Bulman L.M., *op. cit.,* cap. IV, p. 10.

[19] ASF, Con. Sop., p. 119, DC, 196, c220, en Bulman L.M., *op. cit.,* cap. IV, p. 10.

[20] Theotocon, Bk IV, *Deliziae Eruditrum,* ed. Lami, XIII, 1742, p. 108, en Bulman L.M., *op. cit.,* cap. IV, p. 10.

El hacerse representar en una efigie para donarla a la potente Madonna estaba muy de moda entre las clases mas acomodadas, y algunas de las efigies tenían que ser increíblemente realistas y bastante hermosas como testimonia la Marquesa de Cotrone cuando el 30 de mayo de 1502, describió a Francesco, nieto de Ludovico Gonzaga, su visita a la SS. Annunziata: "He estado en la Nunziata y he visto la Capilla de V.S. con las armas de plata, tan gentil, de manera que noche y día no pienso en otros que en V.S.[21] Se trata, claro está, de Ex-votos de lujo, muy costosos, donde el artista pone a prueba su talento para realizar lo más naturalista posible la efigie en cera porque, señala Julio von Schlosser, "se trata de ideas muy primitivas arraigadas en lo mas profundo de la mentalidad humana, muy humana, de todos los tiempos y todos los países que ha emergido de nuevo: la idea de sacrificio con su carácter de ascesis que, aquí, por una singular inversión, se transforma en pompa secular y ostentación brillante."[22]



Fig. 2.3.1.2 Michelozzo (diseñado por), "*Chiostrino dei Voti",* 1447-48, Basílica de la SS. Annunziata, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Para hacernos una visión completa de la iglesia durante el periodo de mayor número de estas figuras y *botos*, tenemos dos curiosos testimonios: uno de 1588 y otro de 1634. El primero es de Arnoldo von Buchell, de Utrech, que viajó por Italia desde noviembre de 1587 hasta abril de 1588 y escribió en latín su *Iter italicum*: "Se haya, además (en Florencia) el templo de la SS. Annunziata, conocidísimo por toda Italia, y famoso, como aseguran, por milagros; donde hay infinitas estatuas y tablillas votivas tal que al entrar te parece estar en un campo santo. Están hechas aquellas estatuas y simulacros, de los cuales el templo está todo lleno, de tamaño natural, de madera, de piedra, de cera. Se podían ver las imágenes del Papa León y Papa Clemente, vestidos de pontífices y otras tales imágenes, colgantes de la bóveda, de reyes y de príncipes; y alrededor otras estatuas de soldados y ciudadanos, a caballo, a pie, armados también con armas verdaderas; por aquí colgaban espadas casi deterioradas por el hollín, por

[21] Mazzoni G., *op. cit.* p. 11. Mi sono stata a la Nunziata et ho visto la Capella di V.S. con le arme in modo che a sia adorato piu quelle arme che li Santi che gi erano pinti. Dopo ho visto V.S. de argento tanto gentil, in modo che nocte e di non penso ad altri che a la S.V.

[22] Schlosser von J., (1911), *Storia del ritratto in cera*, Milán, trad. it. Doni M., Medusa, 2011., p. 102.

allá yelmos, lanzas, arcos, flechas, todo tipo de armas. Y en otros sitios se veían pintadas en tablas personas heridas, ahorcadas, torturadas, náufragos, presos, enfermos, puérperas yacientes en la cama."[23]

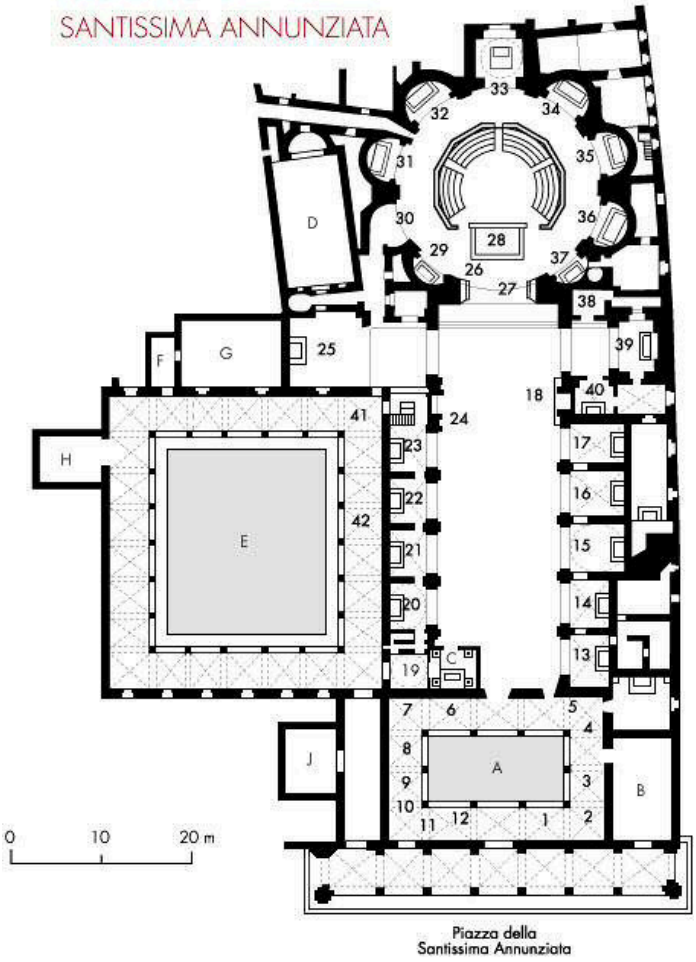


Fig. 2.3.1.3 *Plan de la Basílica de la SS. Annunziata,* La iglesia se encuentra donde antes existía el oratorio de los Siervos de María. Fue reconstruida entre 1440 y 1481 gracias a Michelozzo, y sucesivamente a Leon Battista Alberti. (Foto: www.museumsinflorence.com, consulta el 15 enero 2012).

A: *Chiostrino dei Voti*
C: *Tabernáculo de la Virgen Milagrosa*
D: *Sacristía*
E: *Chiostro Grande o dei Morti*

El otro testimonio, muy interesante desde nuestro punto de vista por ser un documento publicado en España, nos llega a través de una página de *Diálogos de la pintura,* que el florentino Vincenzo Carducci, convertido al español como Carducho, publicó en 1634, en Madrid: "Toda la iglesia (de la SS. Annunziata) está tan llena de milagros pintados y esculpidos, que apenas se ven las paredes y el techo: porque, no cabiendo más en los lados cuelgan como lámparas del techo. Un gran número de papas, cardenales, obispos, emperadores, reyes, y otros señores, y personas privadas en los cuales aquella santa imagen (de la Virgen) ha obrado grandes milagros: de cera, de pasta, de madera y de plata en gran cantidad, todas figuras al natural, y muchas son de excelentes escultores, que miré atentamente y ví que muchas habían sido forjadas al natural: de aquí la invención de Andrea Verrocchio, con formas en yeso, y me divertí mirando la variedad de armas que estaban expuestas, lanzas, escudos, corazas, morriones, según su antigüedad de forma extraña y extraordinaria, que, para diseñarlas, estaban bien en propósito."[24]

[23] Buchellius A., *iter italicum*, editado por Lanciani R. en *Archivio delle R. Società Romana di Storia Patria*; XXIII, 1900 para las noticias generales, XXV, 1902, p. 129-130, el lugar aquí traducido.
[24] Carducho V., *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y deferencia*, Madrid, Martínez, 1634, p. 8. Tutta la chiesa (della SS.Annunziata) è così piena di miracoli dipinti e di scolture, che appena si veggon le pareti nè il soffitto: perchè, non entrando più dai lati pendono come lampade dall' alto. Un

Este espectáculo impresionante que se presentaba a quien entraba en la iglesia, era famoso en toda Europa. Parece ser que, hacia la mitad del siglo XVII, cuando fue restaurada la Basílica y fue construido el techo dorado que vemos ahora, las figuras de cera alcanzaban la cifra de seiscientas, formando un entorno abigarrado y claustrofóbico tal y como narra el testimonio de Leopoldo Del Migliore en su *Firenze città nobilissima illustrata* (1684): "Toda la nobleza antigua de Florencia estaba colocada en un lado, con túnicas y hábitos talares con los civiles, por otro lado los forasteros señores de todo nivel y civilización, seis Pontífices Romanos representados con capas pluviales y coronas en la cabeza, Cardenales con sus purpúreas, Emperadores y Reyes, entre los cuales estaba Federigo III, que dejó su boto al pasar por Florencia a la par que Roma en 1451, y igualmente en el 74 Cisterno Rey de Dacia, y el Rey de Aragón. Por un lado estaban los capitanes, caudillos, soldados y gente de armas más famosa que hubiese tenido esa edad, sobre corceles, armada por *morione* y placas, y en ellas los arqueros (sic) con yelmos con pendón, en los cuales en bajorrelieve o en pintura se veían las empresas de sus casas."[25]

Como suele ser habitual en otros acontecimientos artísticos, el momento de máximo desarrollo y riqueza suele coincidir con el comienzo de su decadencia. A finales del 1500, se eliminaron progresivamente del techo las imágenes que, por su peso, las viejas cuerdas ya no era capaces de sostener, se rompían, como ya se ha comentado antes, haciendo precipitar las estatuas sobre las cabezas de los fieles. Con el paso del tiempo, además, los retratos se estropeaban. Las estatuas que quedaban estaban en el pórtico de la Iglesia y fueron quitadas cuando las reformas leopoldinas del 1786; algunas, incluso, fueron fundidas para hacer velas. La medida no debió de ser muy popular entre algunos miembros del clero por cuanto se sabe que muchos frailes de la Basílica fueron criticados, precisamente, por animar ciertas actuaciones de los fieles, acusados de estar mas cerca de la superstición que del verdadero culto. Uno de estos frailes favorable, frente a la jerarquía oficial, a la presencia de estas figuras en la iglesia, fue el fraile Timoteo, que aparece en la *Mandragola* de Maquiavelo, haciendo alusión a los *botos* de la SS. Annunziata, considera que se debería hacer un mayor esfuerzo para alentar estas prácticas entre los fieles: "Y después se asombran, si la devoción falta. Yo me acuerdo que había quinientas imágenes, y ahora no hay ni veinte. Esta situación nace, tiene su raíz en nosotros, que no hemos sabido mantener su reputación. Nosotros solíamos, cada noche después de las completas, ir en procesión, y hacer cantar cada sábado las loas. Ofrecíamos ex-votos siempre aquí, para que se vieran imágenes constantemente frescas. Ahora ya no se hace nada de ésto; ¿después nos asombramos si las cosas están frías?"[26]

---

gran numero di papi, cardinali, vescovi, imperatori, re, e altri signori, e private persone, ne' quali quella santa immagine (della Madonna) ha operato grandi miracoli: di cera, di pasta, di legno, e di argento gran quantità, tutte figure al naturale, e molte sono di eccellenti scultori, che mirai attentamente e vidi che molte erano foggiate al naturale: di cui l'invenzione fu di Andrea Verrocchio, che ritrovò il formar di gesso, e mi divertii a vedere la varietà delle armi che v'erano esposte, lance, scudi, corazze, morioni, secondo l'antichità loro di forma bizzarra e straordinaria, che, per disegnarle, erano bene a proposito.

[25] Del Migliore F.L., *Firenze città nobilissima illustrata da Ferdinando Leopoldo Del Migliore,* Florencia, Stamperia della Stella, 1684, pp. 286-287. Tutta la Nobiltà antica di Firenze, collocata da una parte, tempo per tempo, con Lucchi e Vesti talari addosso alla Civile; dall'altra i Forestieri Signori d'ogni grado e dignità, sei Pontefici Romani figurati con ricchi Piviali e Regni in capo, Cardinali con le loro porpore, Imperatori e Rè, fra' quali v'erano Federigo III, che lo lasciò nel paisarsene per Firenze alla volta di Roma nel 1451, e similmente nel 74 Cisterno Re di Dacia, e'l Re di Aragona. Da una banda erano i Capitani, Condottieri, Soldati e gente d'Arme la più famosa che avesse avuto quell'età, sù destrieri, armata con morioni e targhe, e in esse l'argieri o Cimiero a pennone, nelle quali di basso rilievo o di pittura, si vedenon l'Imprese e le Armi delle Case loro...

[26] Maquiavelo N., *Mandrágola*, Acto V, escena I p. 292; en *Opere Minori* de N.M., Florencia, Le Monnier, 1852. E' si maravigliano poi, se la divozione manca. Io mi ricordo esservi cinquecento imagini, e non ve ne sono oggi venti. Questo nasce da noi, che non le abbiamo saputo mantenere la reputazione. Noi vi solevamo ogni sera dopo la compieta andare a processione, e farvi cantare ogni sabato le laude. Botabanci noi sempre quivi, perchè



Fig. 2.3.1.4 Michelozzo (diseñado por), "*Chiostrino dei Voti",* 1447-48, SS. Annunziata, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 2.3.1.5 Michelozzo (diseñado por), *detalle del Tabernáculo que custodia la imagen de la Virgen milagrosa,* 1447-48, SS. Annunziata, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

La costumbre de ofrecer ex-votos había perdido importancia frente al esplendor del pasado. Algo debió de influir en su declive, la prohibición, debido a su número, de hacerse una estatua en cera, excepto a los líderes y a los "principales" de la República. De hecho, el 20 de enero de 1401 los priores decretaron que solo los "Republicanos" podían dejar *'votos' en figura* y los demás tenían que ser eliminados. En Orsanmichele, por ejemplo, cada regalo o voto, según la nueva normativa, podía permanecer en exposición tan sólo durante cinco años.[27] Algunos frailes, sin embargo ignoraron estas reglas para evitar la pérdida de fieles. En el siglo XVI el uso de la ofrenda votiva en cera a pesar de las prohibiciones, perduraba, por ello la iglesia y el pórtico de la SS. Annunziata estaban llenos, como se cita en las crónicas. En 1630, poco antes del incendio que destruyó un gran número de las imágenes de cera, se hizo un listado de las que se encontraban en exposición en la iglesia. Parece que había 600 figuras de tamaño natural, 2200 objetos votivos en cartón piedra, 3600 pequeñas pinturas de milagros mas regalos de los fieles para un total de alrededor 262.000 votos.[28] Unos números a todas luces desmesurados que nos permiten comprender porque se hizo necesario reglamentar, prohibir la presencia de estas fantásticas imágenes en la iglesia.
La iglesia de la SS. Annunziata como un enorme museo de imágenes de cera de todos los tipos, exigía la existencia próxima de talleres especializados, centros de producción de ex-votos en cera. Toda la zona que rodeaba la iglesia, se convirtió, de hecho, en un poderoso centro artesanal iniciado desde los tiempos en los que se adoraba a "Nostra Donna" en el antiguo oratorio de Orsanmichele. En la segunda mitad del siglo XIV y a principios del siglo XV, todos los talleres de ofrendas votivas se encontraban en Corso Adimari, la parte de la

ci si vedesse delle immagini fresche; confortavamo nelle confessioni gli uomini e le donne a botarvisi. Ora non si fa nulla di queste cose; e poi ci maravigliamo se le cose vanno fredde?
[27] Poggi, *Or San Michele*, 1895, p. 49, en Bulman L.M., *op. cit.,* cap. IV, p. 6.
[28] Giani A., *Supplementi Annalium,* BN Con. Sopressi, B I, 1630, en Bulman L.M., *op. cit.* cap. IV, p. 8.

actual vía Calzaioli que está enfrente de Orsanmichele, signo de que la devoción popular estaba marcada de manera particular por esta Virgen milagrosa que tanto había dado que hablar a finales del siglo XIII. Cuando aumentó la fama de la Iglesia de'Servi, de la SS. Annunziata, ésta atrajo hacia sí casi todos los *botos*. Por consiguiente, los talleres se movieron hacia ella, hasta ocupar gran parte de la vía de'Servi que directamente conduce al centro de la ciudad, y que se convirtió en la calle de los *ceraioli* o "*fallimmagini"*. Por lo general, este tipo de producciones eran anónimas o realizadas por auténticos equipos familiares que se transmitían los secretos del arte de la ceroplástica de padre a hijo; como, por ejemplo, la conocida familia Benintendi Fallimmagini, inscrita en el arte de los "*oliandoli"* uno de los catorce gremios menores (Arti Minori, Arte degli Oliandoli e Pizzicagnoli) que estaba subordinada a la de *"medici e speziali",* uno de los siete gremios mayores, (Arti Maggiori) de Florencia.

Sin embargo, entre los numerosos modeladores de cera que no pasaron de desempeñar con más o menos talento su oficio, hay algunos que se pueden considerar verdaderos artistas que alcanzaron la fama y fueron llamados por soberanos y pontífices para reproducir sus efigies. Aby Warburg, de hecho, se fijará en la familia Benintendi en relación a la Iglesia de la Annunziata. Merece la pena seguir al autor alemán en su consideración de estas obras realizadas en cera: "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."[29] Desde esta perspectiva condenatoria, sin embargo, Aby Warburg reconoció la estrecha relación entre las figuras de cera y los retratos de la época: "La obstinada supervivencia de la barbarie a través de estas figuras de cera que colgaban en las iglesias vestidas con trajes a la moda comenzó a proyectar una luz más favorable cuando los retratos se introdujeron a través de los frescos religiosos pintados en las iglesias. En comparación con la magia fetichista que emanan las figuras de cera, nuestro fresco constituye un esfuerzo más discreto de aproximarse a la divinidad mediante el parecido pictórico."[30]

Desde esta perspectiva, la *supervivencia,* de la imagen animista, mágica en la Florencia del siglo XVI, Julius von Schlosser estudiará los retratos en cera de la época como la fuente más fidedigna para comprender los retratos pictóricos florentinos, sobre todo los que se hacían en los frescos de las iglesias; de ahí la importancia que concede el autor vienes a Verrocchio como pieza bisagra entre una y otra producción, a través de su conocido, el *cerajuolo* Orsino Benintendi que fue uno de los pocos ceroplásticos que merecieron aparecer en *le Vite* de Vasari, autor según todos los documentos de varias figuras espléndidas para la SS. Annunziata: "...perché avendo egli (Verrocchio) stretta dimestichezza con Orsino ceraiuolo, il quale in Fiorenza aveva in quell'arte assai buon giudizio."[31]

Vasari, además, centra la atención en la figura de Verrocchio en relación a Orsino, justamente para reconocer, ante la maestría del florentino, que el arte de las imágenes de cera, exceptuando notables artistas como Orsino Benintendi, estaba ya en un proceso de franca decadencia, al menos en lo que concernía a la habilidad de los creadores ceroplásticos. De hecho, en el siglo XVII, apenas un siglo después de la época de Vasari, los retratos más

[29] Warburg A., *El arte del retrato y la burguesía florentina,* (1902), en El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo, Madrid, Alianza Forma, 2005, p.151.
[30] Warburg A., *Ibidem,* p.151
[31] Vasari G., *Vita di Andrea Verrocchio,* en *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti,* (1568), Roma, Newton, 1997, p. 507.

típicos de cera ya no son elaborados en el marco del arte sacro, sino en el campo de la retratística sin conexión con los ambientes religiosos y de devoción popular.[32]
El letrado e historiador del arte Filippo Baldinucci, por su parte, escribiendo sobre el mismo Verrocchio, alude al uso de las imágenes de cera como una práctica del pasado, ya totalmente en declive, hasta el punto de reducirse los trabajos en cera a un nulo valor artístico, en cirios y botos en los que se ejercitaban los denominados, con un cierto tono despectivo, "*cereros*".[33] A propósito de las calles que acogían los talleres de figuras de cera, recuerda que toda la vía de'Servi estuvo en un tiempo llena de "torpes y desconcertantes partes del cuerpo humano, como cabezas, brazos, piernas y otros similares llamados con desprecio "Votos de cartón" (*boti di cartoni*). Es significativo que ante la vista de estos talleres el pintor Ludovico Cardi, llamado "il Cigoli", amante de las formas hermosas, huía desesperado tomando, siempre que podía, otro camino para dirigirse a la SS. Annunziata.[34] Una actitud de rechazo que se comprende mejor cuando se tiene en cuenta que, como veremos más adelante, Cigoli además realizó la que está considerada la primera anatomía humana en cera de un despellejado (1597-1600). La anécdota es significativa de la inseparable fisura que se había producido entre el "alto" y "bajo" arte, entre el artista y el artesano, pero también entre el hombre de fe y el hombre de ciencia. De ahora en adelante el ex-voto anatómico quedaría relegado al fondo indeterminado de las obras populares, tocas y casi informes sin ningún valor artístico frente a las impresionantes piezas de anatomía en cera que cambiarán las iglesias por los gabinetes anatómicos, las salas de medicina; ciertamente, los nuevos lugares de "fe" del hombre moderno.



Fig. 2.3.1.6 *nave central,* 1447-48, SS. Annunziata, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[32] Bonuzzi L., Ruggeri F., Appunti preliminari ad un'indagine sulle cere anatomiche, en "Quaderni di Anatomia Pratica", Serie XXXVI n° 1-4, Padua, Piccinin, 1980, p. 15.
[33] Baldinucci F., *Notizie dei professori di disegno*, I, p. 538, Florencia, Batelli e C., 1846.
[34] Baldinucci F., *Ibidem*, III, p. 276.

2.3.2 El exvotismo anatómico como delirio: El Santuario de la *Madonna delle Grazie* en Mantua (Italia).

Desdichadamente no nos queda nada del impresionante espectáculo de la iglesia de la SS. Annunziata de Florencia. Sin duda, su importancia y ubicación central, en una de las ciudades más relevantes de la península italiana, hicieron que no se pudiera escapar al cambio del gusto artístico y sobre todo a las persecuciones iconoclastas de la contrarreforma. Hay que basarse en testimonios históricos y en la literatura para tener una vaga idea del esplendor y riqueza de esta iglesia, en su tiempo, famosa en toda Europa. Pero, afortunadamente, para entender este tipo de "representaciones" contamos con la iglesia de Santa Maria delle Grazie, localizada a siete kilómetros de Mantua, en un pequeño pueblo a orillas del río Mincio. Construida entre 1399 y 1406 por deseo de Francisco I de Gonzaga, su ubicación, aislada y un poco escondida, la ha protegido a lo largo de los siglos aunque indudablemente también ha sido mucho lo que se ha perdido por expolios, la falta de conservación y restauración, incluso por desastres naturales como el huracán que le afectó en 1773. Este singular santuario dedicado a la Virgen, se encuentra en la actualidad *casi* enteramente como se hallaba en el siglo XVII, lo que la convierte en uno de los ejemplos más interesantes y ricos para estudiar la función del ex-voto anatómico, en su propio lugar de "exposición" y con, a pesar de la decadencia inevitable sufrida durante siglos, las características que determinaron su aparición.
La devoción a esta Virgen se remonta a finales del siglo XIV y se debe a un ex-voto de la familia Gonzaga, en agradecimiento al cese de una epidemia de peste. El santuario se erige en un lugar elevado, sobre el cañaveral del Lago Superior, en el Parque del Mincio. Las comunidades locales dependían esencialmente del lago y de su naturaleza palustre para sobrevivir y trasladarse. En un tiempo en que las vías de tierra eran poco accesibles o muy peligrosas, el tráfico fluvial aumentó considerablemente en esta zona pues los lugareños preferían desplazarse por el agua, más segura aunque menos rápida, sobre todo para los enfermos. Sin embargo, aquello que les beneficiaba era también la fuente de muchas calamidades. En un territorio lacustre y pantanoso la supervivencia de la gente era puesta a dura prueba por inundaciones, enfermedades y pestilencias. El santuario, teniendo en cuenta esta ambigua relación con el agua: bienhechora y maldita, se encuentra situado en la cercanía a una fuente de agua, por otra parte, es una característica muy habitual en los santuarios milagrosos. El agua no sólo es preciosa para saciar la sed de hombres y animales y para irrigar los campos; es vital en su función purificadora, que nos limpia y prepara a acercarnos a lo sagrado.[1] A la izquierda de la entrada a la iglesia hay, justamente, un epígrafe, dictado parece ser por el propio Francisco Gonzaga, IV Capitán (1366-1407), donde se explica la función del santuario como remanso espiritual de almas y cuerpos atormentados, de todos, no importa su nacionalidad o clase social, que buscan cobijo cuando el "funesto contagio" atraviesa las aguas del océano y se purifican en el templo de María:
"Serpentea el funesto contagio a través del océano y miserablemente asalta el pueblo e innumerables cuerpos. No favorecen en nada la sombra de los bosques, ni los campos, ni los tiernos prados. Todo el género humano está abatido, la mente se queda inmota. Caen lágrimas inútiles, ni las plegarias conmueven a los supremos dioses. Entonces, Francisco Gonzaga reza a esta Madonna y, con la promesa del templo, la funesta enfermedad cesa. Aquí los Franceses, aquí el Veneciano, el Teutón y el Español acuden, a todos aquí es dada la salud y vida de la

[1] Prandi C., *Il Santuario e il suo pubblico,* en Papagno G., Coda P., Brunelli R., Margorari R., Prandi C., Zanca A., *Santa Maria delle Grazie, sei secoli mantovani di arte storia e devozione,* Mantua, Editoriale Sometti, 1999, p. 41.

Madonna; aquí vosotros Mantuanos estáis presentes con las plegarias férvidamente; el Alma Madre suplicante intercede a cambio de los votos."[2]



Fig. 2.3.2.1 *Santuario de Santa Maria delle Grazie, fachada,* iniciado en el 1399 y consagrado el 15 agosto 1406, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

En realidad, en la zona, como en todo el territorio de la provincia, existía ya un intenso culto mariano procedente de las tradiciones campesinas de origen pagano. De hecho, era muy común que estos lugares se dedicaran al culto de la Virgen porque eran santuarios donde la Madonna se había aparecido, además, de ser la figura más invocada en la iconografía cristiana por su proximidad a Jesucristo como madre, por tanto, partícipe, de su divinidad al haberle engendrado. En su papel de madre de Dios, la Madonna es una figura que evoca y *re-evoca*, ciertamente, el culto sacro de la Diosa Madre, tan amplio y difundido en muchos lugares de la cuenca mediterránea desde la prehistoria.[3] La propia imagen milagrosa de la Madonna, de tarda derivación bizantina, es, en este sentido, una representación de la Virgen cercana, accesible a todas las clases sociales, a todas las mentalidades, ya sean, como es habitual en la forma de expresarse de la época, cultos o simples. María no aparece en esta escultura como la reina del cielo *Regina Coeli,* sino como madre afectuosa que abraza y se acerca al niño para besarlo, según la tradición bizantina de la *Virgen Eleousa* (Virgen de la Misericordia) o de la *Virgen Glykophilousa* (Virgen de la Ternura). Una Virgen "amiga" entonces, que escuchó y sigue escuchando las plegarias de muchos creyentes, y que actúa como intercesora entre Dios

[2] Dira per oceanum serpent contagia vulgus et misere innumera corpora corripiunt non umbrae nemorum haud segetes non mollia quidquam prata juvant hominum sternitur omne genus mans immota manet lacrimae volvuntur inanes nec flectit superos gratia sacra Deos hanc tunc Franciscus Divam Gonzaga precatur et voto templi desinit atra lives huc ceelti huc venetus currunt huc teuton hiberus cunctis huc salvs vitaque diva datur huc vos mantuani precibus ferventer adeste pro votis supplex advocat alma parens.

[3] Papagno G., *Il Santuario della Madonna delle Grazie,* en Papagno G., Coda P., Brunelli R., Margorari R., Prandi C., Zanca A., *op. cit.,* p. 10.

y los hombres. De hecho, el nombre lo define todo, *Beata Virgen María de las Gracias* En una anotación del último Concilio Vaticano se explica esta peculiar situación de la Virgen como mediadora sin, por otra parte, sustituir la acción del Hijo:
"La maternidad de María [...] continua sin interrupción desde el momento del consenso fielmente prestado en la Anunciación y se mantiene sin vacilación bajo la cruz, hasta el perpetuo coronamiento de todos los elegidos. De hecho, asunta al cielo, no ha dejado esta función de salvación, pero con su múltiple intercesión continua dándonos las gracias de la salud eterna. Con su maternal caridad cuida de los hermanos de su Hijo todavía peregrinantes y puestos en medio de peligros y afanes, hasta que se hayan llevados a su bendita tierra natal. Por eso la santísima Virgen es invocada por la Iglesia con los títulos de Abogada, Auxiliadora, Socorredora, Mediadora. Esto, sin embargo, debe entenderse de manera que nada quita o añade a la dignidad y eficacia de Cristo, único Mediador."[4]
El nombre de esta iglesia, el *Santuario de las Gracias*, se refiere entonces al concepto de La Gracia como gratuita benevolencia divina dispensada a los fieles peregrinos que piden ayuda a través de las manos de María. En realidad, R. Brunelli, en su articulo de expresivo título "El rostro materno de Dios"[5] subraya que esta iglesia no surgió como un lugar usual de culto, sino debido a este evento excepcional, el cese de la epidemia de peste, que hizo que la gente empezara a peregrinar y pedir La Gracia. Los santuarios, "clínicas del espíritu" como Paulo VI los definió, acogen a los fieles que buscaron aliviar sus sufrimientos, pedir perdón por las culpas cometidas o encontrar alivio a sus inquietudes espirituales. De hecho, en cuanto nos aventuramos en su interior nos damos cuenta, por ejemplo, de que no está prevista, como es habitual en todas las iglesias, la fuente bautismal; allí no se celebran usualmente confirmaciones, bodas o funerales. Por el contrario, no faltan nunca los confesores, consejeros espirituales que confortan a lo largo del día a los fieles que esperan pacientemente su turno en interminables colas para desahogar el peso de sus almas. Es evidente que esta iglesia tiene como función principal brindar consuelo y petición de gracia para los males espirituales o corporales del creyente lo que explicaría la peculiar y sorprendente decoración de todo el templo, un delirio de ex-votos, figuras y tablillas que inundan todo el espacio, testimonio de los terrores y las esperanzas de los fieles.
El primer lugar de culto fue encargado inicialmente a los frailes Franciscanos Conventuales que construyeron un pequeño convento. Iniciado en el año 1399 el santuario fue consagrado el 15 de agosto de 1406. En 1407 la custodia del templo pasó a los frailes Menores Observantes y se empezaron a construir capillas laterales a los lados de la iglesia. El santuario tenía que ser increíblemente vasto y rico dado que en 1424 Gianfrancesco Gonzaga, I marqués de Mantua (1395-1444) pidió y obtuvo una bula pontificia donde se prohibía, con pena de excomunión, enajenar el patrimonio del santuario constituido por riquísimas donaciones de oro y paramentas. Al igual que la SS. Annunziata de Florencia, el Santuario delle Grazie poseía un tesoro sagrado muy importante gracias a las donaciones de los Gonzaga, de otras familias nobles y también de familias acomodadas que se aseguraban así las misas para sus difuntos. Parece que el máximo esplendor se alcanzó en los últimos años del siglo XVI cuando el convento estaba dotado de habitaciones amplias y confortables para los visitantes de la nobleza que permanecían allí durante sus ejercicios espirituales.[6] El santuario, convertido en uno de los más famosos del Franciscanismo en Italia, sin embargo, empezó una rápida decadencia después de la caída de los Gonzaga. En 1773 un huracán afectó gravemente

[4] Concilio Ecumenico Vaticano II, *Lumen Gentium,* n. 62., en Papagno G., Coda P., Brunelli R., Margorari R., Prandi C., Zanca A., *op. cit.* p. 23.
[5] Brunelli R., *Il volto materno di Dio*, en Papagno G., Coda P., Brunelli R., Margorari R., Prandi C., Zanca A., *op. cit.* p. 19.
[6] Margonari R., *Quadro storico,* en Papagno G., Coda P., Brunelli R., Margorari R., Prandi C., Zanca A., *op cit.* p. 31.

a la iglesia, y en 1782 José II, emperador de Austria, decretó el cierre del convento. El templo fue despojado y dañado por el saqueo Napoleónico de febrero del 1797 y el gobierno francés cerró definitivamente el convento en 1810. En 1882 el futuro Papa Pío X hizo volver a los Frailes Menores al Santuario, más tarde éstos fueron sustituidos por los Pasionistas en 1905, y en 1907 la iglesia obtuvo el título de "basílica menor". Desde 1935 la custodia del santuario está en las manos del clero secular.

A lo largo de su vida el templo fue visitado por papas, emperadores y representantes de la nobleza. Los testimonios más plausibles sobre el lugar y sus tradiciones, nos llegan de Ippolito Donesmondi, erudito fraile franciscano que publicó en 1603 una historia del santuario. Este escrito cuenta que, además de tres pontífices, en 1433 el Emperador Segismundo visitó el templo, mientras Carlos V vino a adorar a esta Virgen dos veces, en 1530 y 1532. En 1548 el Rey Maximiliano y en 1549 Felipe el Grande no faltaron ante la Madonna delle Grazie.[7] Parece que el manuscrito del Donesmondi fue solicitado, precisamente, después de la visita de la Archiduquesa Margarita de Austria, de paso hacia Madrid para casarse con Felipe III, que no encontró ningún texto o folleto explicativo del famoso y celebrado santuario, hecho que, parece ser mortificó profundamente al duque.[8] El noble franciscano Donesmondi decidió entonces suplir esta laguna empezando a escribir su *Historia dell'origine, fondatione et progressi del famosissimo Tempio di S. Maria delle Gratie in campagna di Curtatone fuori di Mantova.* Gracias al testimonio del Donesmondi conservamos todavía algunas noticias de cómo era el santuario en el pasado y podemos conocer con algo más de detalle a los ilustres personajes que lo visitaron, fundamental para interpretar algunas de las figuras que ornamentan esta iglesia, así como los milagros y sucesos más importantes. Ciertamente, no todos los datos son fiables puesto que el fraile tuvo que confiar en las memorias orales de los cofrades y en otros indicios, así que se excusa de eventuales imprecisiones *"per non essere stato di ciò tenuto dai Padri di quella diligente memoria che s'havrebbe dovuta"*. De hecho, algunos personajes importantes y también algunos milagros escaparon a la pluma del fraile, pero sigue siendo una fuente de indudable valor para el estudio de este peculiar y extraordinario santuario.

Sede de milagros y peregrinaciones eminentes, el Santuario de Santa Maria delle Grazie, se presenta, sin embargo, bastante modesto exteriormente. El edificio, atribuido a Bartolino da Novara, tiene planta rectangular con una sola nave sin transepto, dividida en tres arcadas cuadradas. La fachada, muy sencilla, presenta un soportal adornado por quince frescos de finales del siglo XVI que representan episodios de la historia de la ciudad con intervenciones milagrosas de la Virgen, anticipando la "narración" de milagros y gracias que se manifiesta en el interior de la iglesia. El equilibrado y austero exterior, sin embargo, no prepara ni permite suponer el extravagante y, sin duda, inesperado espectáculo que se ofrece a la mirada de los fieles desprevenidos. Una composición totalmente única, fruto de seculares estratificaciones de devociones populares e intervenciones artísticas de importantes comitentes, ha dejado, a lo largo de los siglos, a algunos peregrinos y visitantes, bastante desconcertados. Parece ser que la difundida costumbre de ofrecer ex-votos era tan impresionante que, en el 1517, el fraile Giovan Francesco da Acquanegra intentó ordenar parcialmente el enorme número de ofrendas ya existentes, en previsión de las que vendrían además en el futuro, construyendo la actual estructura de madera, con diferentes niveles, recubierta de ex-votos que forran casi por entero las paredes laterales de la iglesia. Las hornacinas que se intercalan en el andamiaje acogen estatuas poli-materiales de los principales milagros inscritos al santuario. Estas esculturas

[7] Donesmondi I., *Historia dell'origine, fondatione et progressi del famosissimo Tempio di S. Maria delle Gratie in campagna di Curtatone fuori di Mantova,* B. Grasso Stampatore Ducale, Casale, 1603, p. 148 - 152.

[8] Prandi C., *Il santuario e il suo pubblico, op. cit.,* en Papagno G., Coda P., Brunelli R., Margorari R., Prandi C., Zanca A., *op cit.* p. 54.

hechas en cartón piedra y otros elementos, simulacros humanos de tamaño casi natural, representan a indultados de todas las clases sociales.



Fig. 2.3.2.2 *Santuario de Santa Maria delle Grazie, interior,* iniciado en el 1399 y consagrado el 15 agosto 1406, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 2.3.2.3 *Santuario de Santa Maria delle Grazie, interior,* iniciado en el 1399 y consagrado el 15 agosto 1406, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

La estructura de madera rojo pompeyano que decora las paredes, siguió modificándose a lo largo del siglo XVII, y se dispone en tres órdenes con ochenta nichos. Cuarenta y uno metopas con inscripciones, cincuenta y tres contienen esculturas y diecisiete se quedaron vacías, mientras las diez restantes parece que nunca acogieron imágenes. La reconstrucción de la decoración se llevó a cabo en la segunda mitad del siglo XVII, anteriormente el primer orden llevaba veintitrés hornacinas y parece que también el estilo de las columnas y capiteles cambió, de corintios a jónicos. Quedan actualmente cincuenta y tres imágenes, realizadas con distintos materiales, la figura se forma a partir de un esqueleto de madera recubierto de distintos estratos de escayola, cera y tejidos. Algunas figuras vestían antiguas armaduras de los siglos XV y XVI; actualmente custodiadas en el Museo diocesano de Mantua. Se trata de piezas preciosas, algunas de ellas firmadas por el taller de los Missaglia, uno de los más talentoso armeros de la época.[9] Se trataba de ex-votos ofrecidos al santuario por nobles y mercenarios que pidieron ayuda a la Virgen para sus empresas bélicas, o le dieron las gracias por haber sobrevivido a las guerras. Schlosser, precisamente, sobre estas bellas armaduras recordaba que la costumbre de donar las armas se remonta a los griegos y continua en la Edad Media,[10] por ejemplo, en 1429 cuando Juana de Arco colgó su armadura en la iglesia abacial de Saint-Denis. Completan la decoración del santuario las numerosas tablillas votivas expuestas en el pasillo de la sacristía. Datan de finales del siglo XIV a nuestros días y reproducen escenas de salvados de peligros domésticos, incendios en los campos, incidentes con carros y carrozas, crianza de ganados, petición de ayuda a lo largo de enfermedades... millares de testimonios de fe y devoción recogidos por los frailes y dedicados a la *Madonna delle Grazie*.

En aquellos tiempos debió suponer, para los peregrinos que acudían allí de todas partes, una visión realmente espectacular envuelta de misticismo, y mucho más redundante e impresionante que ahora. Banderas y gonfalones adornaban la iglesia, las estatuas lucían colores brillantes, y debajo de la estructura que las sostenían, se amontonaban ex-votos de cualquier tipo, tablillas votivas, arcabuces y armas de distintos géneros. Como nos cuenta el Donesmondi, el efecto estaba potenciado por el hecho de que colgaban del techo de la iglesia embarcaciones de distintos modelos y dimensiones, testimonios de intervenciones milagrosas en situaciones de peligro que se vivieron en el río, por generaciones de pescadores, cazadores y cultivadores de cañas. Lamentablemente sólo queda, de estas tan peculiares ofrendas de devoción, el perfil inquietante de un cocodrilo momificado colgado con cadenas en el techo, junto a la entrada; siguiendo la tradición, es uno de los monstruos que la Virgen había salvado a los habitantes, dos hermanos, de la zona pantanosa, según el relato de Donesmondi en el 1603.[11] Ciertamente, existen otras leyendas sobre el origen de este cocodrilo, algunos sugieren que fue sacado de la armería de los Gonzaga, donde parece que se conservaban dos ejemplares. Otra teoría se refiere a la fuga del animal de un zoo exótico privado que los Gonzaga tenían en el cercano Bosco Fontana. La presencia del reptil, en cualquier caso está justificada en muchos lugares por su asociación al mal; como los dragones y las serpientes, los cocodrilos se consideraban personificaciones terrenales del diablo, animales que inducen al pecado. De hecho, en un artículo reciente, monseñor Antonio Tassi, rector del santuario, todavía en el 2003, recuperaba este simbolismo del reptil: “el cocodrilo puede fácilmente ser

[9] Fueron identificadas como auténticas por el inglés Charles de Cosson en 1926, y aceptadas por James G. Mann entre 1928 y 1929.

[10] Schlosser J. von, *Raccolte d’arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, 1908, trad. italiana de Di Paolo P., Florencia, Sansoni, 1974, p. 31.

[11] Da cent’anni or sono egli si scoperse nelle fosse di Curtatone, et quivi faceva molto male, quando una mattina assalendo d’improvviso due fratelli caminanti insieme sopra l’argine della fossa n’ammazzò uno et l’altro, vedutosi non poter fuggire, fatto cuore et raccomandatosi a questa gloriosissima Vergine, con un’accetta longa ch’aveva, assalì l’animale e l’uccise, quale poi scorticato, s’appese la pelle piena di paglia come si vede.

comparado con la serpiente, y en consecuencia con el mal y el demonio. Su posición además consolida la tesis: con el morro dirigido hacia la puerta de salida, representando el mal vencido por Cristo, por intercesión de María."[12] Así que encadenar el animal al techo de la iglesia significa también rendir lo inocuo, atar el mal que representa y al mismo tiempo amonestar a los fieles.

La incuria y falta de recursos, al mismo tiempo que el interés despertado por estas manifestaciones en la actualidad, ha hecho paradójicamente que este santuario fuera despojado de sus sagrados tesoros, alguno de los cuales ya solo se pueden contemplar en museos. Cuando el edificio fue dañado por un huracán en 1733, las preciosas armaduras y las tablillas votivas más bellas fueron trasladadas a museos, los ex-votos más preciados fueron vendidos por los mismos frailes en momentos de estrecheces, o robados por las incursiones "artísticas" napoleónicas del 1797 y por vándalos en épocas más recientes. Sólo a través de la descripción del Donesmondi, de la capilla de la milagrosa Virgen, por ejemplo, podemos intentar imaginar su riqueza: *"foderata tutta d'ogni intorno fino a terra, e il tetto ancora [...] di tavole d'argento"* y enriquecida de *"molte statue d'oro massiccio",* de ex-votos anatómicos de oro y plata, de estatuas de plata donadas por los Gonzagas, de muchos *"ovi di struzzo tutti legati in argento, con catene mediocremente grosse, et uno d'essi è mirabilmente lavorato."*[13]

No obstante, hoy en día, la iglesia mantiene la fascinación que tanto perturbara a los visitantes del pasado y, aunque algo mutilada, despliega frente a nosotros la historia del santuario: una interminable sucesión de personajes que han recibido un milagro, febrilmente necesitados de asegurarse una buena relación con Dios. En esta silenciosa procesión encontramos una rítmica alternancia de hombres y mujeres en actitud inmóvil, desprovistos de expresión, recubiertos del polvo de los siglos, y aparentemente ensimismados en una especie de éxtasis originario. No es de extrañar que muchos, sobre todo visitantes extranjeros, confundieran estas imágenes con "figuras de cera; quizá este hieratismo hiperrealista junto al hecho de que el arte de la modelación en cera de esculturas de tamaño natural estaba muy difundida en las iglesias de la época y tan conocida en el pasado explicaría esta confusión. El Mann, por ejemplo, que autentificó las armaduras no fue el único que pensó que la cera era el material "natural" de las extrañas imágenes. En su libro de los viajes a Italia, Antoine Claude Pasquin Valery dedica el capítulo XXII al santuario, y comenta:

"Está completamente recubierto de una multitud de pinturas votivas, que conmemoran las gracias obtenidas por intercesión de la Madonna delle Grazie; y grandes figuras de cera, vestidas y aquí suspendidas, como en Westminster o en el salón de exposición de Curtius en Paris, pero todas tienen además un terceto, tan sobreabundante es la poesía en Italia. Las figuras representan a algunos de los ilustres peregrinos que visitaron la iglesia, entre los cuales hay incluso un embajador del Japón, guerreros y personas salvadas del peligro por la Madonna." [14]

---

[12] Ferri E., *Sul lago a chiedere grazia alla Madonna*, en *Corriere della Sera*, Archivio 23 febrero 2003, p. 50, en http://archiviostorico.corriere.it, consulta el 23 febrero 2003.

[13] Donesmondi I., *op. cit.,* en Papagno G., Coda P., Brunelli R., Margorari R., Prandi C., Zanca A., *op. cit.* p. 143.

[14] Valery A.C.P., *Historical, literary, and artistical travels in Italy: a complete and methodical guide for travellers and artists - 1789-1847,* Paris, Baudry's European Library, 1839, pp. 302, 303. It is completely covered with a multitude of votive pictures, commemorating the succour obtained by the intercession of the Madonna delle Grazie; and large wax figures, dressed, are suspended there, as at Westminster or in the show room of Curtius at Paris, but every one has in addition a rhyming triplet, so superabundant is poetry in Italy. The figures represent certain of the illustrious pilgrims that have visited the church, among whom there are even ambassador from Japan, warriors, and persons rescued from danger by the Madonna.



Fig. 2.3.2.4 *Soldado en el acto de agradecimiento,* cartón piedra, Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 2.3.2.5 *Figura en el acto de agradecimiento,* cartón piedra, Santa Maria delle Grazie, Curtatone Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 2.3.2.6 *Detalle del interior,* madera, estatuas en cartón piedra, ex-votos anatómicos en cera, Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Imágenes de tradición popular que no están realizadas en mármol o bronce y, sin embargo, capaces de transmitir a través del cartón piedra toda la fuerza, la fe y las creencias de una sociedad devota. Allí, desfilan ante nuestros ojos, como si el tiempo se hubiera detenido, un joven soldado español, el emperador Carlos V y su hijo, un peregrino vestido a la turca, mujeres de varias condiciones sociales, el Papa Pío II Piccolomini, Felipe de España, que visitó el santuario cuando todavía era príncipe, en el 1549, un cardenal, el Condestable de Borbón (Fig. 2.3.2.6). Cada estatua lleva por debajo un tondo con inscripciones que explican los milagros recibidos y los personajes importantes a los que se les ha concedido la gracia. Por ejemplo, debajo del emperador Carlos V: *Tu che hai lo scettro e le vittorie in mano Donna dell'armi il diadema accogli Di Carlo V imperator romano.*o bajo la figura del Papa Pio II (Enea Silvio Piccolomini): *Dopo le cure dolorose e gravi Chiuso il Concilio il successor di Piero A Te porge Maria ambe le chiavi.* Personajes reconocidos, importantes de su época pero, también nos encontramos con un extraño desfile de condenados que escaparon a la muerte por ahorcamiento y garrote. Una representación realmente inusual para una iglesia, donde destaca, por ejemplo, la figura de un hombre que sale de un pozo sostenido por dos angelitos, con un lazo atado al cuello y a una gruesa piedra, representando al condenado por ahogamiento. *Fuor d'esto pozzo uscii libero e sciolto, Col grave sasso che pendea dal collo Perch'allor fui dalle Tue braccia accolto.* También hay un condenado a la garrota, otro con las manos atadas en lo alto sufriendo la pena de los "arranques de la cuerda", un condenado a la horca y otro a la ustión de los pies con la siguiente inscripción: *Dalla fune onde in alto era sospeso, Vergine benedetta, io Te chiamai, Leggier divenni e non rimasi offeso. Innocente t'imploro e Tu se' presta; Quattro volte si frange il laccio ingiusto, Perché Tua man l'altrui fierezza arresta.*



Fig. 2.3.2.7 *Condenado por ahogamiento,* cartón piedra, Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 2.3.2.8 *Giuanin d'la masöla,* cartón piedra, Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Algunas de estas figuras se volvieron auténticas celebridades entre el pueblo, como el famoso Giuanin d'la masöla, verdugo de Marmirolo y Goito, retratado con una gran maza, listo para romper el cráneo de un condenado bloqueado en la picota. La imagen se refiere al voto del hornero Rinaldo de la Volta que, condenado a muerte, quedó ileso después del primer golpe así que le concedieron la gracia y el indulto de su condena. *Per mio delitto condannato a morte E in van datomi un colpo il giustiziere L'altro sostenne pur Tua destra forte.* Todos estos infelices están situados, sin que la cosa pueda sorprender, en la estructura de la izquierda. Zanca confirma que el lado izquierdo, *sinistro* / *siniestro* es también el lado oscuro y nefasto, como confirma Sto. Tomás de Aquino, las cosas temporales son siempre terribles para la conquista de las metas espirituales.[15]

Tal y como nos explica Giuseppe Papagno en su descripción del santuario, "Escenas y símbolos constituyen un aparato ordenado, un propio y verdadero proyecto, que va del nacimiento a la vejez y que al mismo tiempo presenta todas las jerarquías humanas, desde el papa al rey, desde los guerreros y los prelados hasta el hombre sencillo. De un lado está, entonces, el ciclo de la vida que se desarrolla a lo largo de las paredes, del otro, está toda la panoplia de las condiciones humanas por calidad y funciones envestida de los milagros."[16]

Frente a la primera impresión que recibimos de un conjunto abigarrado donde predomina la acumulación azarosa de objetos y un delirio de imágenes sin relaciones entre sí; esta iglesia, por el contrario como señala Papagno, desarrolla un auténtico "programa" iconográfico presentado, a derecha e izquierda, como una especie de positivo y negativo: el gran teatro del mundo, las jerarquías sociales enfrentadas a las dolencias, los sufrimientos del ser humano, incluidos los indultados de la pena capital. La atenta observación de su decoración, realizada por el estudioso Attilio Zanca, nos ayuda a descubrir los significados escondidos de esta maravillosa maquina escenográfica. Citando a Santo Tomás "La sabiduría como todos los bienes espirituales está a la derecha, mientras a la izquierda están los bienes temporales"; subraya que probablemente por esta razón, el primer grupo de personajes ilustres haya sido colocado en las primeras hornacinas de la izquierda, cerca del presbiterio: Federico Gonzaga, un cardenal, el emperador Carlos V, el Papa Pío II, Felipe II de España, Carlos duque de Borbón, y tal vez un comandante cuya estatua ha sido retirada.[17] En cuanto a la peculiar disposición de las imágenes en cada uno de los grupos, Margonari recuerda que en el pasado a las mujeres se les reservaba los asientos cercanos al altar; mientras los hombres solían escuchar la misa al fondo de la iglesia. Probablemente por esta razón las figuras de las logias superiores y cerca de la entrada son todas masculinas, mientras las damas se encuentran próximas al altar.

Sin embargo, el desconcierto del observador no se detiene en la percepción de estas estatuas; la misma estructura de madera que contiene las figuras está totalmente recubierta de pequeños ex-votos, largas secuencias de manos, pechos, ojos, incluso de figuritas como querubines o recién nacidos... una enorme cantidad de ex-votos anatómicos en cera, disponiéndose de tal forma, que suponen una decoración obsesiva, hipnótica, y un tanto perturbadora enmarcando las ya de por si extrañas figuras de tamaño natural. No es de extrañar que a lo largo de los siglos esta estructura de gusto y factura eminentemente popular fuera objeto de violentas críticas y amenazas de destrucción por parte de sectores de la iglesia mas intelectualizados o menos propensos a dar cabida a este despliegue de *idolos* sin restricción visual alguna. Al contrario de lo que ocurre en la SS. Annunziata de Florencia, en la bibliografía de este

[15] Zanca A., *Il museo votivo, op. cit.,* en en Papagno G., Coda P., Brunelli R., Margorari R., Prandi C., Zanca A., *op. cit.* p. 151.

[16] Papagno G., *Il Santuario della Madonna delle Grazie, op. cit.,* en Papagno G., Coda P., Brunelli R., Margorari R., Prandi C., Zanca A., *op. cit.* p. 9.

[17] Zanca A., *Il museo votivo, op. cit.,* en Papagno G., Coda P., Brunelli R., Margorari R., Prandi C., Zanca A., *op. cit.* p. 151.

santuario son rarísimos los testimonios positivos que encontramos sobre esta extraña y fascinante decoración del interior. Por el contrario, disponemos de feroces anotaciones negativas, sobre todo en la literatura del pasado, algunas de las cuales se caracterizan por una obstinada intolerancia que llevó a plantearse, incluso, la posibilidad de destruir este maravilloso conjunto de figuras poli-materiales.[18]



Fig. 2.3.2.9 *Detalle del interior,* madera, estatuas en cartón piedra, ex-votos anatómicos en cera, Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)





Fig. 2.3.2.10 – 2.3.2.11 *Detalle de los ex-votos anatómicos en cera,* siglo XVI, Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[18] Margonari R., *L'interno, Arte colta – Arte popolare,* en Papagno G., Coda P., Brunelli R., Margorari R., Prandi C., Zanca A., *op. cit.* p. 95.



Fig. 2.3.2.12 *Detalle de los ex-votos anatómicos en cera,* siglo XVI, Santuario de Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Entre aquellos artesanos que trabajaron en la construcción de este peculiar *montaje*, se encuentra el fraile Serafino da Legnago, que aparece representado en la novena estatua a la derecha de la iglesia demostrando con ello el orgullo de artista y colaborador de esta obra. Como sucedió en la SS. Annunziata puede ser que otros artesanos, artistas, siguieran su ejemplo donando otros autorretratos. Más tarde, estos se sustituyeron por algunas de las figuras anteriores, representantes de hechos milagrosos de la Virgen de las Gracias. Confirma esta tesis unos tondos con inscripciones pintadas en papel sobre lienzo que ya no corresponden a las figuras sobrestantes (Fig. 2.3.2.12). Estas inscripciones, anteriormente en latín y después en dos versiones vulgares del mismo, justificaban la iconografía de cada estatua explicando el milagro obtenido. Sin embargo, la falta de correspondencia en muchas de ellas entre los textos y las imágenes, o entre la primaria versión latina y las segundas en estilo vulgar, corrobora la teoría de que las imágenes han sido modificadas o bien cambiadas de lugar a lo largo de los siglos. No sorprende, por tanto, que las estatuas más antiguas y mejor conservadas sean las de los órdenes superiores, las más cercanas al techo y en consecuencia, las más alejadas de las manos de los vándalos e incómodas de cercenar o desplazar.



Fig. 2.3.2.13 *Detalle de los tondos con inscripciones y los ángeles infantes,* Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Y en este extraño e inusual aparato escenográfico, la cera, otra vez, se presenta como el material perfecto, insuperable sobre todos los demás para encarnar la fe y los deseos de los peregrinos que pueden contemplarlos, no como era habitual en muchas iglesias, en un panel

acumulativo, sino como un conjunto coherente que forma la verdadera ornamentación de la iglesia. Se atribuye, al fraile Francesco da Acquanegra la idea de fundir las ofrendas votivas de cera que ya existían en la iglesia para crear otros ex-votos más resistentes. Se trata de un compuesto, una mezcla particular de su invención para fortalecer la cera de manera que no se resintiera de los cambios de temperatura y se mantuviese inmutable en sus formas. Donesmondi, de nuevo, señala a este sacerdote Acquanegra como el inventor cuando ya tenía ochenta años o más: "Detta invenzione d'acconciar le cere nel predetto modo, fu ritrovata da un padre nostro sacerdote, da Acquanegra, già ottanta anni or sono, in circa."[19] Renzo Margonari, por otra parte, aporta una teoría que sugiere que la supervivencia de la decoración en cera depende no tanto del hecho de que los ex-votos se refundieran en una mezcla más resistente, como de la concienzuda costumbre de los frailes de sustituir las piezas cuando se caían "per suo compiacimento spirituale" como testimonia el Donesmondi.

La producción de estos ex-votos, tenía que ser importante y bastante famosa, si nos basamos en los testimonios del pasado; Valery cuenta que "La manera de trabajar la cera en estas grandes proporciones fue inventada en el 1521 por el Franciscano de Acqua Negra, quien, habiendo examinado las humildes y pequeñas figuras ofrecidas cada día, las rompió. Pero conservó el molde y las remodeló en tamaño más grande, después de haberlas mezclado con unos ingredientes desconocidos para darles solidez; mientras con otra composición las aseguró firmemente a las bases."[20] Valery hace la observación de que el precio para mantener estas figuras en buenas condiciones es bastante elevado y necesitan ser renovadas, al menos, cada diez años más o menos. Si el fraile Francesco da Acquanegra fundió los precedentes ex-votos de cera para crear otros más resistentes puede ser que no se preocupara mínimamente de desacralizar los dones originales de los fieles, ya que volvió a crearlos con el mismo material. En la SS. Annunziata de Florencia las últimas imágenes se fundieron y trasmutaron en velas, la cera entonces se reutilizó pero siempre con un fin sacro y religioso. De esta manera también los ex-votos originarios del templo delle Grazie volvieron a la vida en la "habitación de la cera" un lugar situado en el convento franciscano, además de diseminándose y recubriendo completamente la estructura de madera.

Desde entonces el interior del templo se recubrió de ex-votos de cera. Las falsas columnas, arquitrabes, tímpanos y cornisas de la estructura decorativa de madera, casi desaparecen debajo de máscaras, amorcillos, mamas, manos, ojos y representaciones de bubas apestosas de cera que se repiten y enredan en las columnas en espirales, como la hiedra en los árboles. Encontramos sobre todo máscaras y rostros de niños que simbolizan a la persona completa, como probablemente también las manos, los corazones y los ojos que son fácilmente reconocibles. Sin embargo, en esta decoración destacan particularmente las frecuentes representaciones de mamas de cera, presentes en dos tamaños distintos. En el mundo campesino donde la procreación, tanto del ser humano como de los animales, era fuente de supervivencia, los pechos se refieren a la función del amamantado y a la simbología de la fecundidad. Sin embargo, no todos los ex-votos de forma circular en esta decoración están relacionados con estas figuras de la fertilidad. Algunos historiadores han quedado desconcertados frente a otros ex-votos, de forma cilíndrica, que se parecen también a pequeñas mamas, y que han sido confundidos, a lo largo del siglo pasado, con granos, perlas, medios limones y fruta en general. La hipótesis más probable y menos entusiasta, ciertamente,

[19] Donesmondi I., *op. cit.,* en Papagno G., Coda P., Brunelli R., Margorari R., Prandi C., Zanca A., *op. cit.* p. 96.

[20] Valery A.C.P., *op. cit.,* pp. 302-303. The manner of working wax in these large proportions was invented in 1521 by a Franciscan of Acqua Negra, who, having examined the mean little figures offered every day, broke them up, but preserved the impression and recast them of a large size, after mixing therewith some unknown ingredients to give them solidity, whilst by means of another composition he fixed them very firmly on their bases. The expense of keeping the present figures in condition is considerable, and they require renovating about every ten years.

es que representan bubas apestosas (Fig. 2.3.2.16); independientemente de la enfermedad que ha provocado la existencia de estos peculiares ex-votos tan difundidos en el templo, recuerdan una situación patológica ligada a la presencia de las ulceraciones purulentas de enfermedades como la peste, lepra o el "fuego de San Antonio"...



Fig. 2.3.2.14 *El artillero,* cartón piedra, Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

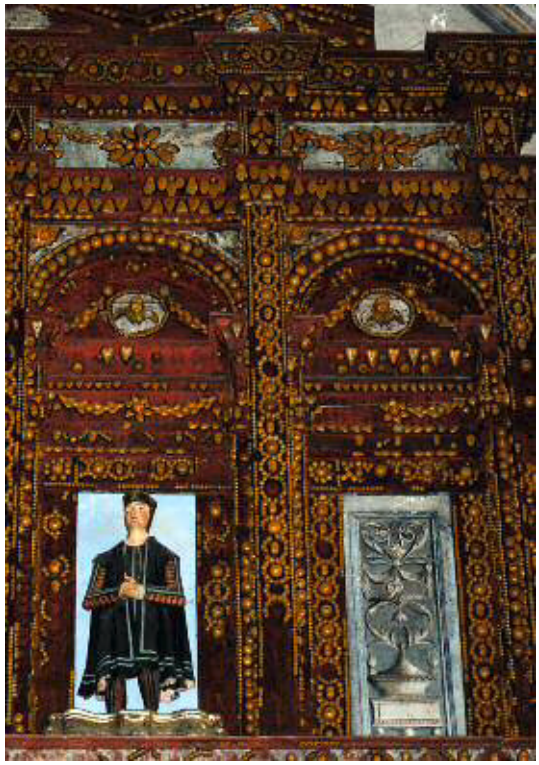


Fig. 2.3.2.15 *Detalle del interior,* Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 2.3.2.16 *Detalle de los Amorcillos y de las bubas apestosas en cera,* siglo XVI, Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Por último, se alternan, junto a los tondos con las explicaciones de las estatuas poli-materiales, unos angelitos en altorrelieve de cartón piedra insertados en rectángulos flanqueados por cornisas de ojos y bubas de cera. Unos ángeles infantes que, a diferencia de lo que expresa la creencia popular, tienen género, muestran connotaciones claramente femeninas y masculinas (Fig. 2.3.2.12); mientras las niñas llevan pudorosamente un vestidito que les llega sobre las rodillas, los niños sólo cubren su desnudez con un velo ajustado diagonalmente, dejando intuir los atributos sexuales como si fueran, en realidad, herederos de las antiguas representaciones de Cupido. En definitiva, a pesar de ser una discusión bizantina, definitivamente, se puede hablar del sexo de los ángeles, al menos en esta Iglesia.
Para un espectador actual, quizá descreído, sin la fe o la superstición, que colmaba a la inmensa masa de peregrinos que llegaba a esta iglesia en busca de consuelo, no deja de ser interesante el despliegue de esta alucinante escenografía. Incluso, nos puede arrancar una sonrisa esta secuencia, casi surrealista, de corazones, cabeza arriba y cabeza abajo, que decoran las cornisas... o, por otra parte muy en sintonía con la sensibilidad actual, atraernos morbosamente las bubas apestosas que, en una iconografía infernal, delicadamente rodean las mamas a los lados de las hornacinas. Dispuestas como si fueran guirnaldas de laurel, las manos, intercaladas con ojos, sustituyen a las hojas; mientras las flores son mamas rodeadas de corazones. Amorcillos mofletudos, con sus pequeñas alas, aparecen de vez en cuando en las lunetas de los nichos y debajo de las esculturas, en las esquinas de las inscripciones (Fig. 2.3.2.16). Es inevitable, hacernos una pregunta: ¿de quién fue la idea de la decoración interior del edificio? Ante la homogeneidad del conjunto pareciera que fuera obra de una sola mente, de un solo constructor; Zanca, sin embargo, vincula este aparato votivo con la tradición artística franciscana, que se expresó a menudo con obras de arte de carácter popular, poniendo de ejemplo la difusión de los belenes y la práctica del Vía Crucis.[21]
No hay duda de que la práctica de donar ofrendas a la Virgen delle Grazie es muy antigua y precede, además, a la construcción del mismo templo. Zanca recuerda que desde la Antigüedad hasta la tardía Edad Media, la enfermedad y las patologías derivadas de la misma, las señales exteriores del sufrimiento del cuerpo se identificaba con el castigo divino por las desgracias y calamidades naturales que el mismo hombre ha provocado con su maldad. Esta creencia perduró también en la Edad Moderna, por lo que concierne a la lepra o las epidemias de peste y sífilis. Zanca, desvela perspectiva moderna, de hecho, analiza estas figuras como el sustituto de sacrificios antiguos: "La donación de ex-votos anatómicos tuvo el fin de aplacar la divinidad y la ofrenda de representaciones de la figura humana completa, o de la mano que la simboliza, es considerada una práctica subrogante del sacrificio humano, sustitutiva del holocausto o mejor de su función sanadora. Con el tiempo, de hecho, los sacrificios humanos se prohibieron y las víctimas, con cuyo sacrificio se debía aplacar la divinidad, fue sustituida por la donación de sus imágenes."[22] Por tanto, el autor de esta maravilla es la misma tradición popular que la sostiene desde tiempos inmemoriales. El santuario de la Madonna delle Grazie, situado en una zona campesina, refleja su carácter popular y conexión con los pobres, los simples, los peregrinos incluso en detalles como la fábrica del suelo, la pavimentación de mármol data sólo de la mitad del siglo pasado, antes, cuenta el Donesmondi, no había nada y en los días de peregrinación había que mojar el suelo para evitar el levantamiento del polvo. Un suelo de cruda tierra igual a la que se podía encontrar en las casas de los campesinos.[23]
Hoy en día la costumbre de donar ex-votos no ha desaparecido completamente y la Santa Maria delle Grazie sigue atrayendo a fieles y peregrinos que parecen haber olvidado, si

[21] Zanca A., *Il museo votivo, op. cit.,* en Papagno G., Coda P., Brunelli R., Margorari R., Prandi C., Zanca A., *op. cit.* p. 152.
[22] Zanca A., *Ibidem,* en Papagno G., Coda P., Brunelli R., Margorari R., Prandi C., Zanca A., *op. cit.* p. 159.
[23] Margonari R., *L'interno, Arte colta – Arte popolare, op. cit.,* en Papagno G., Coda P., Brunelli R., Margorari R., Prandi C., Zanca A., *op. cit.* p. 101.

creemos los discursos de Monseñor Tassi, esa conexión con la fe popular. Tassi, rector de la iglesia no deja de hacer alusión a la vida concreta y real de un santuario que, en sus orígenes era un foco de atención para los campesinos de la zona, y ahora continúa esa otra tradición ostentosa iniciada en el siglo XVIII, convirtiéndose de nuevo en receptor de obras suntuarias y lujosas: "Las dos capillas laterales de la derecha están llenas de ex-votos, ya no sé dónde meter corazones de plata que cuestan un ojo de la cara, y no sé, sin embargo, cómo pagar la luz para iluminar el santuario. Me traen prendas bordadas con imágenes de Vírgenes grandes como sábanas, que tengo que amontonar en el ático."[24] Pero no es la única ni más importante queja, Monseñor Tassi manifiesta auténtica preocupación frente a los "nuevos peregrinos", curiosos y turistas que, olvidando la función principal del templo, acuden al santuario atraídos por su asombrosa, desconcertante, decoración interior. "Antes de ser un museo", remarcaba, "este es un lugar de devoción y oración", y los visitantes entran "a veces sin incluso hacer el signo de la cruz delante de la Madonna delle Grazie". Ciertamente, dado lo armonioso de todo este conjunto y la variedad de ex-votos que contiene, el santuario delle Grazie trae a la memoria una *Wunderkammer,* una cámara de las maravillas construida, sin embargo con un objetivo bien diferente: "el de expresar convencimientos religiosos, comunicándolos con la mediación de una máquina hoy de difícil descifrado."[25] Monseñor Tassi, sin embargo, no podrá evitar que esos dos tipos de "peregrinos" lleguen a las puertas de su templo: los hombres de fe y los turistas culturales ansiosos por contemplar esta rareza, estas imágenes de otra época, de otra forma de entender la relación con lo divino. En cierta forma, se trata de dos maneras de expresar una *creencia*.



Fig. 2.3.2.17 *Detalle de los ex-votos anatómicos en cera,* siglo XVI, Santuario de Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[24] Ferri E., *op. cit.,* p. 50., en http://archiviostorico.corriere.it, consulta el 23 febrero 2003.
[25] Zanca A., *Il museo votivo, op. cit.,* en Papagno G., Coda P., Brunelli R., Margorari R., Prandi C., Zanca A., *op. cit.* p. 154.

2.4 El Cuerpo como contenedor o caja de Reliquias. El Santuario de *Nostra Signora del Pilastrello* y la Iglesia de *San Giuseppe* de Lendinara (Rovigo, Italia).

Reliquia. (Del lat. *reliquĭae.*) ‖ **2.** Parte del cuerpo de un santo, o lo que por haberle tocado es digno de veneración.[1]

Objetos presentes a lo largo de los siglos, las reliquias han sido siempre una parte fundamental de las creencias de la iglesia cristiana, especialmente de la Católica donde han sido particularmente queridos y apreciados. Realizados en distintos materiales, a menudo en metales preciosos como el oro y la plata o recubiertos de joyas, los relicarios proponen y subrayan la santidad del mismo cuerpo del santo o de la santa de donde proviene el vestigio, mas allá de su vida terrenal. Para el tema que nos interesa en este trabajo, en algunos casos se han utilizado estatuas de cera como relicarios con resultados a menudo hiperrealistas y que, quizá, solo un espectador contemporáneo está en disposición de apreciar hasta qué punto es "moderna" esta forma de entrelazar devoción y representación artística, obra de arte y cuerpo. Cuerpos de cera, por tanto, que se vuelven contenedores o cajas de reliquias para los restos del cuerpo del santo, ya sean órganos, sangre o huesos desnudos que vuelven a tener una identidad y una nueva "vida" cuando son cubiertos precisamente con carne y piel de cera.



Fig. 2.4.1 *reliquias de mártires cristianos de las catacumbas romanas incluidas en estatuas en cera a tamaño natural, detalle,* expuestas al público en 1862, Iglesia de San Giuseppe (San José), finales del siglo XV – consagrada en 1500, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[1] Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, Vigésima primera edición, Tomo II, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1992.



Fig. 2.4.2 *estatua de mártir cristianos, (Corpus S. Leopardi Mar. Nom. PR),*tamaño natural, siglo XIX, Iglesia de San Giuseppe, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Los metales preciosos se utilizaban habitualmente para la realización de relicarios, de hecho las reliquias de los santos tenían mucha importancia. Era muy difícil conseguir reliquias de Cristo, unos pedazos de madera de la cruz, unas gotas de la sangre derramada, el tejido de la Verónica o la Sábana Santa todavía custodiada en Turín. Pero solamente porque se suponía que el cuerpo de Cristo había ascendido al cielo tras su resurrección. La Virgen tampoco había dejado su cuerpo en este mundo, así que las únicas reliquias que se podía venerar eran unas gotas de su leche y unos mechones de cabello. Los santos, por el contrario, habían nacidos, vivido, hecho milagros, y fallecido en este mundo, y en este mismo mundo se habían quedado sus restos. Sus cuerpos habían sido descuartizados para ser más fácilmente venerados en muchos santuarios; el poseer una reliquia, auténtica y preferiblemente certificada por Roma, era razón de prestigio para una Iglesia y su comunidad de fieles.
La extrañeza que este tipo de objetos y ritos supone para una mentalidad no religiosa y desde luego no familiarizada con estas reliquias lo demuestra explícitamente, por ejemplo, la exposición*"Treasures of Heaven, saints, relics and devotion in medieval Europe"* (2011),[2] inaugurada en el Reino Unido, donde, además, estos objetos de veneración habían diminuido considerablemente de número desde la Reforma del siglo XVI, que fue testigo de la destrucción de los relicarios de los santos en la mayoría de los conventos e iglesia del país. Inaugurada el 23 de junio del 2011 en ella se exhibieron más de 150 objetos procedentes de más de cuarenta instituciones europeas y estadounidenses. Fue un acontecimiento importante porque ofreció la rara oportunidad de ver un rico patrimonio de la artesanía medieval en aquel país perdido ya desde hacía siglos. En la introducción del texto de la exposición los organizadores destacaron en primer lugar el íntimo vínculo entre el cuerpo del santo y el objeto que lo contiene, la reliquia propiamente dicha:
"Ha sido a lo largo del periodo medieval que el uso de las reliquias en la práctica devocional se desarrolló inicialmente y devino parte central de la adoración Cristiana. Para muchos, las

[2] *Treasures of Heaven, saints, relics and devotion in medieval Europe,* 23 junio – 9 octubre 2011, The British Museum, Londres.

reliquias de Cristo y de los santos – objetos asociados con ellos, como partes del cuerpo o posesiones – continúan hoy proveyendo un puente entre el cielo y la tierra.
Habitualmente las reliquias estaban puestas en contenedores ornados de oro y plata conocidos como relicarios, opulentamente decorados por los artesanos más finos de la época. Tenían un valor espiritual y simbólico que reflejaba la importancia de sus sagrados contenidos."[3]



Fig. 2.4.3 *San Emante mártir,* reliquias: siglo III, escultura en cera: 1937, altar por Sartorelli: 1802, Santuario de Nostra Signora del Pilastrello, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[3] *Treasures of Heaven, saints, relics and devotion in medieval Europe,* Introducción a la exposición, en www.britishmuseum.org, consulta el 20 julio 2011.

Una gran exposición desde el punto de vista artístico (los relicarios eran maravillosas obras de arte y artesanía), había, sin embargo, algo puritano y mojigato que traicionaba la organización británica (y la colaboración estadounidense). Es decir que, en una exposición titulada *Tesoros del Cielo, santos, reliquias y devoción en la Europa medieval*, la cosa que más llamaba la atención era, justamente, ¡la falta de reliquias! Un despliegue, por tanto, de objetos bellísimos sin los vestigios corporales santificados para los que habían sido construidos; contenedores vacíos que se exhibían como obras de arte sin reliquias para la que fueron tan devotamente realizados. Había algunas, sin duda: pequeños trozos de huesos y de la cruz de Cristo, leche de la Virgen, pelo de San Juan Evangelista y tres espinas de la corona que ciñó la doliente cabeza de Cristo; sin embargo, todas eran reliquias minúsculas y camufladas o completamente escondidas. La falta de familiaridad de los británicos hacia huesos santos, trozos de cuerpo momificados de los mártires o sangre venerada en ampollas, resultaba evidente en esta exposición.

Para los españoles, portugueses, italianos y otros pueblos venidos del mediterráneo, por el contrario, crecidos e inmersos en la cultura Católica, el cariño y familiaridad con las reliquias es algo connatural aunque tampoco quedan muchas supervivencias de estos objetos, muy frágiles frente al expolio, la barbarie o las guerras. En Italia se conservan todavía algunos importantes ejemplos donde el relicario adquiere la forma de un cuerpo de cera como contenedor de los restos del santo. Así, en el monasterio de la Visitación de Sta. María de Baggiovara, Módena, donde están custodiadas las reliquias de Santa Virginia Virgen y Mártir, descubiertas en un cementerio de Roma en 1794,[4] en 1838 fueron donadas a Monseñor Reggianini Obispo de Modena, quien hizo realizar una estatua de cera por un celebre artista romano que desconocemo. El Obispo quiso que debajo de los ojos se acomodaran los Santos Huesos de la mártir, mientras que lo que quedaba de las carnes y la ropa se conservaron en cuatro vasos de cristal ornados de plata. Las reliquias fueron así transportadas a Módena donde en 1859 encontraron descanso bajo el altar de la Capilla en el Monasterio de las Religiosas de la Visitación Sta. María.[5] Otro ejemplo se puede encontrar a 100 km. de Roma, en el pueblo de Cappadocia que custodian las reliquias de Santa Justina Mártir, en el convento de las Monjas Trinitarias. Los restos de la noble Virgen romana que vivió en los tiempos del emperador Diocleciano, llegaron en 1825 gracias a los esfuerzos de Madre Feliz, la monja co-fundadora del convento del pueblo, para que sirvieran de modelo de vida a las muchachas educadas en el instituto. De hecho, parece ser que Justina, huérfana de madre, se convirtió muy joven a la vida cristiana gracias a su nodriza, sin embargo fue apuñalada por su padre a los diez, doce años porque, cuando fue descubierta, rechazó la fe pagana. Como en los ejemplos anteriores, el esqueleto de la Santa fue englobado en una estatua con el rostro, las manos y los pies de cera, mientras en una ampolla está custodiada su sangre.[6]

En la Iglesia de Santa María del Paraíso en Verona, por otra parte, un extraordinario Relicario, que se puede definir como uno de lo más interesantes de Europa. El enorme número de reliquias custodiadas empujó al vicario de la iglesia, el Padre Luigi Pimazzoni, a trasformar en 1927, la antigua sacristía en santuario. Hoy en día las reliquias conservadas suman decenas de millares y se componen de pequeños fragmentos de huesos, objetos, telas, y hasta cuerpos enteros embalsamados o revestidos con formas de cera.[7] Esta capilla de reliquias que están dispuestas actualmente como si se tratara de un museo en la antigua sacristía, permiten observar, precisamente, la peculiaridad de estos relicarios-estatuas de cera,

[4] Aunque se desconocía su martirio, sus sacros restos se llevaron a la Custodia de las SS. Reliquias, ante el Exmo. Vicario en Roma.

[5] www.monasterovisitazione-baggiovara.org, consulta el 17 julio 2011.

[6] Fiorillo A., www.cappadociaweb.it/santagiustina.htm, consulta el 17 julio 2011.

[7] Benvenuto E., *Guida storico-artistica della chiesa e del reliquiario di Santa Maria del Paradiso in Verona,* Verona, Grafiche Fiorini, 2009.

contenedores figurativos de partes del cuerpo de un santo, frente a los relicarios más convencionales en forma de ostensorios, cajas, arquetas y urnas. De alguna manera, el cuerpo de cera vuelve a hacer presente el cuerpo real del santo desaparecido. Con tan sólo un pequeño resto, un hueso, un órgano, un brazo toda la figura de cera, "realmente", cobraba vida. El relicario-cuerpo de cera no hace sino subrayar desde el punto de vista de la Iglesia la actualidad del santo como mediador con Dios, la vitalidad todavía vigorosa de la reliquia para el alma piadosa. No se trata por tanto de restos mortecinos de un cuerpo en trance de desaparecer sino de un cuerpo verdadero, todavía vivo, algo solo pensable con la cera, único material que podía transmitir esa sensación de vida. En este sentido, en un pequeño pueblo del norte de Italia hay un par de ejemplos y una estatua en particular que merece destacarse en este trabajo y gracias al cual, precisamente, empezaron estas investigaciones, hace más de quince años.



Fig. 2.4.4
Santuario de Nostra Signora del Pilastrello, nave central
Lendinara, Rovigo.
(Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Fig. 2.4.5
San Vincenzo mártir, 1941,
cera, Nostra Signora del Pilastrello.
(Foto: Ballestriero R. & Burke O.)





Fig. 2.4.6 *San Emante mártir,* reliquias: siglo III, escultura en cera: 1937, Santuario de Nostra Signora del Pilastrello, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 2.4.7 *San Emante mártir, detalle,* reliquias: siglo III, escultura en cera: 1937, Santuario de Nostra Signora del Pilastrello, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

En la provincia de Rovigo, en la región del Veneto, hay una pequeña ciudad situada en medio del curso de los dos mayores ríos italianos, el Po y el Adige. De poco más de doce mil habitantes, Lendinara es todavía un centro importante desde el punto de vista histórico, artístico, cultural y religioso. De hecho, desde el siglo XVIII, fue llamada la *Aten del Polesine,* por la cultura y amabilidad de sus habitantes, y los tesoros artísticos que custodia. Desde el 1495 fue honrada con el título de Ciudad, y se la conoce principalmente como lugar de peregrinación al Santuario de la Beata Virgen del Pilastrello, traducido al español sería *la Virgen del pequeño pilar*. La historia habla de la imagen de una virgen milagrosa, que se sigue venerando, desde el 1509 hasta la actualidad. Alrededor del 1500 un tal Giovanni Borezzo hizo tallar, por devoción propia, una pequeña estatua en madera de olivo con el tema de la Virgen con el niño. La estatua, colocada en un nicho de la fachada de la casa, fue arrasada por un violento temporal el 9 de mayo de 1509 y encontrada, a la mañana siguiente, resplandeciente, sobre un arbusto "diritta, al di sopra e oltre le stesse tenere punte di quella siepe, come se fosse trattenuta dagli angeli."[8]



Fig. 2.4.8 *Santuario de Nostra Signora del Pilastrello,* 1577-1579, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 2.4.9 *Iglesia de San Giuseppe,* finales del siglo XV – consagrada en 1500, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

La noticia del 'milagro' se difundió rápidamente y el abogado Lorenzo Malmignati, quiso pagar la construcción de un capitel con altar, en el que la estatua fue custodiada desde el año 1509 hasta el 1576.[9] En la primavera de aquel año Ludovico Borezzo, descendiente de Giovanni, decidió restaurar el ya ruinoso capitel, así que a la hora de empastar la cal, alcanzó agua de una fuente cercana, sin embargo ésta, de clara y límpida se volvía del color de la sangre. La fama de este hecho prodigioso hizo que el manantial se convirtiera en una piscina probática donde muchos enfermos fueron sanados.[10] Después de una secuencia de milagros con su consecuente aflujo de dones y generosas ofrendas de dinero, el obispo ordenó a la Comunidad de Lendinara elegir una comisión de cinco caballeros que administrasen las ofrendas y se encargasen de la edificación de un *suntuoso templo* en honor a la Virgen Santísima. Así que, la primera piedra del santuario se puso el 26 de agosto de 1577, mientras

[8] Don Savoi A.M., *Guida storico-descrittiva del Santuario di N.S. del Pilastrello, IV edizione riveduta,* Lendinara, Grafiche il Pilastrello, 1994, pp. 7, 8. recta, por encima y más allá de las mismas puntas del seto, como si fuera retenida por los ángeles.

[9] En aquellos años en Lendinara había numerosos soldados españoles militantes en la Liga Santa y la Liga de Cambrai. La estatua, oscura y de una altura de 30 cm., se llamaba *Virgen del Pilastrello* precisamente por la *Virgen del Pilar* de Zaragoza. *Pilastrello*, del término español *pilar*.

[10] Don Savoi A.M., *op. cit.*, p. 12.

que el 7 de septiembre del año sucesivo, la orden religiosa de los Padres Benedictinos de Sta. María del Monte Oliveto (Olivetanos) tomó la dirección de los trabajos puesto que fueron encargados de la custodia del Santuario y de la cura espiritual de sus peregrinos. La milagrosa estatuilla fue colocada el 16 de mayo de 1579, mientras el 23 de septiembre de 1548 el templo fue finalmente consagrado a la Natividad de María Santísima. Los siglos subsiguientes presenciaron numerosísimos milagros obrados por la Virgen del Pilastrello, que protegió, según la creencia popular, a la comunidad de las numerosas inundaciones del río Adige, de la peste, el fuego y los terremotos, sin contar las curaciones de enfermos en la fuente milagrosa. El año 1771 fue testigo del alejamiento de la orden de los Olivetanos pero con su retorno en el 1905, en 1911 el Santuario fue elevado a Basílica, mientras en 1920 con Bula de Benedicto XV se le confería también la dignidad Abacial.[11]

El Santuario, que tiene planta de cruz latina desde 1795 con la añadidura de dos pequeñas naves en el 1800, está repleto de obras de arte. En el interior las capillas están decoradas con mármoles preciosos y en las paredes hay obras de Tintoretto, El Veronés, Ribera... sólo por citar a algunos de los artistas más famosos que se encuentran representados en este santuario. Sin embargo, cuando inicié esta investigación, no solo fueron las obras pictóricas la que atrajeron mi atención, sino también las estatuas en cera de dos mártires cristianos, que fueron creadas como contenedores o cajas de reliquias. En el segundo altar de la nave derecha bajo la mesa marmórea del altar creado por Sartorelli en 1802, hay una urna con una vitrina, donde están custodiadas las reliquias del mártir San Emante del siglo III, sacadas de las catacumbas de San Callisto el 26 de marzo de 1820. Las reliquias fueron donadas por el obispo Giuseppe Bartolomeo Menocchio, de la orden de los Ermitas de San Agustín, a don Fancesco Antonio Baccari el 5 de febrero de 1822. Después de hacerlas vestir, don Baccari donó al Santuario las reliquias el 10 de agosto de 1823. En 1937 San Emante fue plasmado en cera y puesto en la urna bajo el altar, junto a una ampolla de cristal conteniendo la sangre coagulada del Santo y una piedra sepulcral enviadas desde Roma.[12] El segundo altar de la nave izquierda custodia las reliquias del cuerpo de San Vincenzo, joven soldado romano, extraídas de las catacumbas de Priscila en Roma, el 17 de abril de 1806. Fueron donadas a don Fancesco Antonio Baccari por el Vicario del Papa, el cardenal Giulio de Somalia, el 28 de abril de 1818, con la condición de que fueran expuestas a la veneración de los fieles en una iglesia de la ciudad de Lendinara. En el año 1823 las reliquias se donaron al Santuario del Pilastrello. Como en el caso de San Emante, también las reliquias de San Vincenzo fueron vestidas y plasmadas en cera por obra de las Adoradoras Perpetuas del SS. Sacramento a Monza en 1941.[13]

Para entender la reacción, entre devota y apasionada, que estas figuras de santos en cera provocan en los espectadores, quizá sea conveniente recurrir a un testimonio directo como, por ejemplo, el aportado por la profesora Gloria Vallese,[14] natural de las zonas campesinas del Polesine y que recordaba perfectamente estas fantásticas estatuas de los mártires, custodiadas en la Basílica del Pilastrello. Según contaba, a la tierna edad de tres años, tenía la costumbre de arrodillarse delante de la urna de San Emante en adoración, olvidándose por completo de la misa y de todo lo que la rodeaba. En su imaginación esta imponente figura de cera se había convertido en un platónico amor infantil donde resultaría difícil separar lo que había de devota atención religiosa de la atracción por la muy sensual figura del santo. De hecho, la escultura es muy hermosa y el santo está representado como un joven de rostro delicado, rodeado por rizos de un cálido color castaño. Tumbado sobre un colchón de raso carmesí, el

[11] Don Savoi A.M., *Ibidem*, pp. 23, 24.
[12] www.polesineonline.com/lendinara/pilastrello/principale4.hm, p. 4. Consulta el 17 julio 2011.
[13] www.polesineonline.com/lendinara/pilastrello/principale4.hm, p. 4. Consulta el 17 julio 2011.
[14] Gloria Vallese, profesora y teórica del arte, dirigió en 1995 la tesina final de licenciatura que presenté en 1998 en la Academia de Bellas Artes de Venecia sobre el tema "La Ceroplastica. Splendore ed eclissi dal Rinascimento al Romanticismo".

santo apoya delicadamente la cabeza sobre unas almohadas bordadas de oro. En la mano izquierda lleva la palma del martirio, mientras a sus pies, en una ampolla dorada de cristal están custodiadas sus reliquias. Con los ojos y los labios entreabiertos, parece estar exhalando su último suspiro, sin embargo, el corte bajo el cuello y el blanco de sus ojos, de una sorprendente vivacidad, parecen traicionar su estado de cadáver martirizado.



Fig. 2.4.10 *Iglesia de San Giuseppe, nave central,* finales del siglo XV – consagrada en 1500, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Curiosamente, siempre en la misma ciudad, al lado del Duomo, hay una pequeña iglesia del 1500, la iglesia de San Giuseppe (San José), que en la actualidad ostenta las funciones de Baptisterio parroquial, y que la gente del lugar ha bautizado, precisamente como iglesia de los "Cuerpos Santos". De hecho, el pequeño templo hospeda bajo cada altar, los restos mortales de mártires cristianos de las catacumbas romanas, donados por el Papa León XII al sacerdote lendinarés don Francesco Antonio Baccari, cuando cubría en Roma el cargo de Vicario General de la Congregación de las Misiones. Baccari había comprado la pequeña iglesia en el 1812,[15] hasta entonces, en manos privadas (los hermanos judíos Luzzato de Rovigo) que la habían comprado a su vez en una subasta. Con la ayuda del hermano Gaetano, Baccari la restauró y la volvió a abrir al culto en 1822 mientras el 25 octubre 1823 fue consagrada por el obispo Ravasi. Las reliquias se incluyeron en estatuas modeladas en cera a tamaño natural;

[15] Bagatin P.L., Pizzamano P., Rigobello B., *Lendinara: notizie e immagini per una storia dei beni artistici e librari,* Trieste, Canova Edizioni, 1992, p. 135. La iglesia fue comprada por don Francesco Baccari en 1812 por 3.202 liras italianas y 40 centavos con contracto certificado por el notario Gobbetti.

una vez más, obras de ceroplástica convertidas en contenedores de reliquias. Como es habitual en este tipo de obras, desconocemos quien fue el autor, pero sí que fueron ricamente vestidas por Teresa Mischiatti, madre del arcipreste Ferdinando Cappellini, colocadas en urnas y expuestas al público en mayo de 1862. La pequeña iglesia pertenece a los herederos de Baccari, pero el uso, la administración y la manutención se cedieron hace tiempo a la Parroquia de Santa Sofía. Sin embargo, actualmente todo el edificio está en pésimas condiciones de conservación, debido al tiempo y a la dejadez[16] de los responsables de custodiar este lugar; desidia que afecta, lamentablemente también, a las propias figuras de los santos. Sin embargo, obviamente sin pretenderlo, este abandono y tristeza que envuelve esta iglesia se convierte en la atmósfera adecuada para cobijar tan perturbadoras imágenes los llamados *cuerpos Santos*, figuras de cera a tamaño natural, tumbadas en vitrinas de cristal que dan la sensación de que duermen o descansan.



Fig. 2.4.11 *estatua de mártir cristianos, (C. S. Benigni M.),* tamaño natural, siglo XIX, Iglesia de San Giuseppe, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

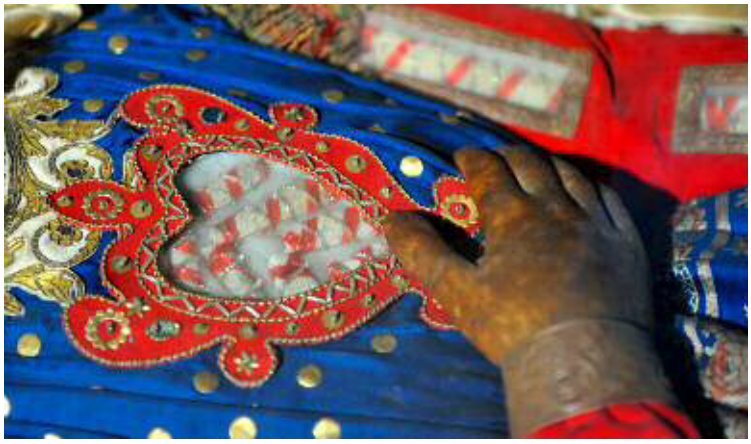


Fig. 2.4.12 *(C. S. Benigni M.), detalle de las reliquias,* (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[16] Volpe A., *La chiesetta di San Giuseppe*, en (editado por) Mons. Merlo B., Bagatin P.L., *Il Duomo di Santa Sofía, nel bicentenario della consacrazione*, Lendinara-Parroquia de Santa Sofía, Ediciones "Il Pilastrello", 1993, pp. 61-65.



Fig. 2.4.13 *(C. S. Vincentii M.) detalle,* tamaño natural, siglo XIX, Iglesia de San Giuseppe, Lendinara, (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 2.4.14 *(C. S. Verecundi M. – N. P.), detalle,* tamaño natural, siglo XIX, Iglesia de San Giuseppe, Lendinara, (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Paseando por esta pequeña iglesia de San Giuseppe, un espacio por otra parte luminoso a pesar de su decadencia, tenemos la desapacible sensación de que los santos nos siguen con la mirada que, en todo momento, estamos siendo observados tal es la apariencia de vida que tienen, gracias entre otras cosas a la cera con la que está construida la carne de estos cuerpos-relicarios. Sensación lúgubre y sórdida que aumenta frente al aspecto deteriorado y craquelado de la cara y los miembros de las figuras como si estas estatuas, al igual que los cadáveres, estuvieran sufriendo un verdadero proceso de descomposición. Las estatuas de cera no tienen mucha calidad artística, bastante ingenuas en la realización de los rostros y de las manos no tienen nada que ver con el bello trabajo realizado en el cercano San Emante del Santuario del Pilastrello. Sin embargo, hay algo peculiar y bastante interesante en estas imágenes y es precisamente la que procede de su uso como relicarios o contenedores de reliquias. Así, algunas de las estatuas, todas ricamente vestidas, tienen pequeñas ventanas a la altura del tórax, de los brazos y de las piernas, a través de las cuales podemos apreciar trozos de costillas, húmeros, cubitos y radios, fémures, tibias y peronés, todos graciosamente envueltos en telas de seda blanca y delicadamente enrollados con cintas de raso rojas e hilo dorado. Las ventanillas que dejan entrever las reliquias de los brazos y de las piernas, tienen forma rectangular mientras que las que se abren en el pecho tienen forma de corazón. Si las estatuas en sí mismas no tienen mucho mérito y están bastante estropeadas, hay que decir que los vestidos de los santos son verdaderas obras de arte. Realizados con tejidos preciosos, bordados con hilos de oro y plata, con detalles hechos a ganchillo. Doña Teresa hizo, realmente, un trabajo estupendo al coser las ventanillas en las mangas, en los pantalones y en el pecho de los trajes, siguiendo meticulosamente la posición exacta de las reliquias de la figura. En cierta forma, como si se tratara de una sesión anatómica, el espectador-creyente tiene la posibilidad de ver un cuerpo transparente, de acceder desde la carne de cera al interior más resguardado e íntimo del santo.



Fig. 2.4.15 *(C. S. Vincentii M.) detalle de las reliquias de las piernas,* tamaño natural, siglo XIX, Iglesia de San Giuseppe, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Fig. 2.4.16
(C. S. Benedictii M.) detalle de las reliquias de las piernas, tamaño natural, siglo XIX, Iglesia de San Giuseppe, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)





Fig. 2.4.17 *(C. S. Verecundi M. – N. P.), detalle de las reliquias de las piernas,* tamaño natural, siglo XIX, Iglesia de San Giuseppe, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

3 El cuerpo anatómico

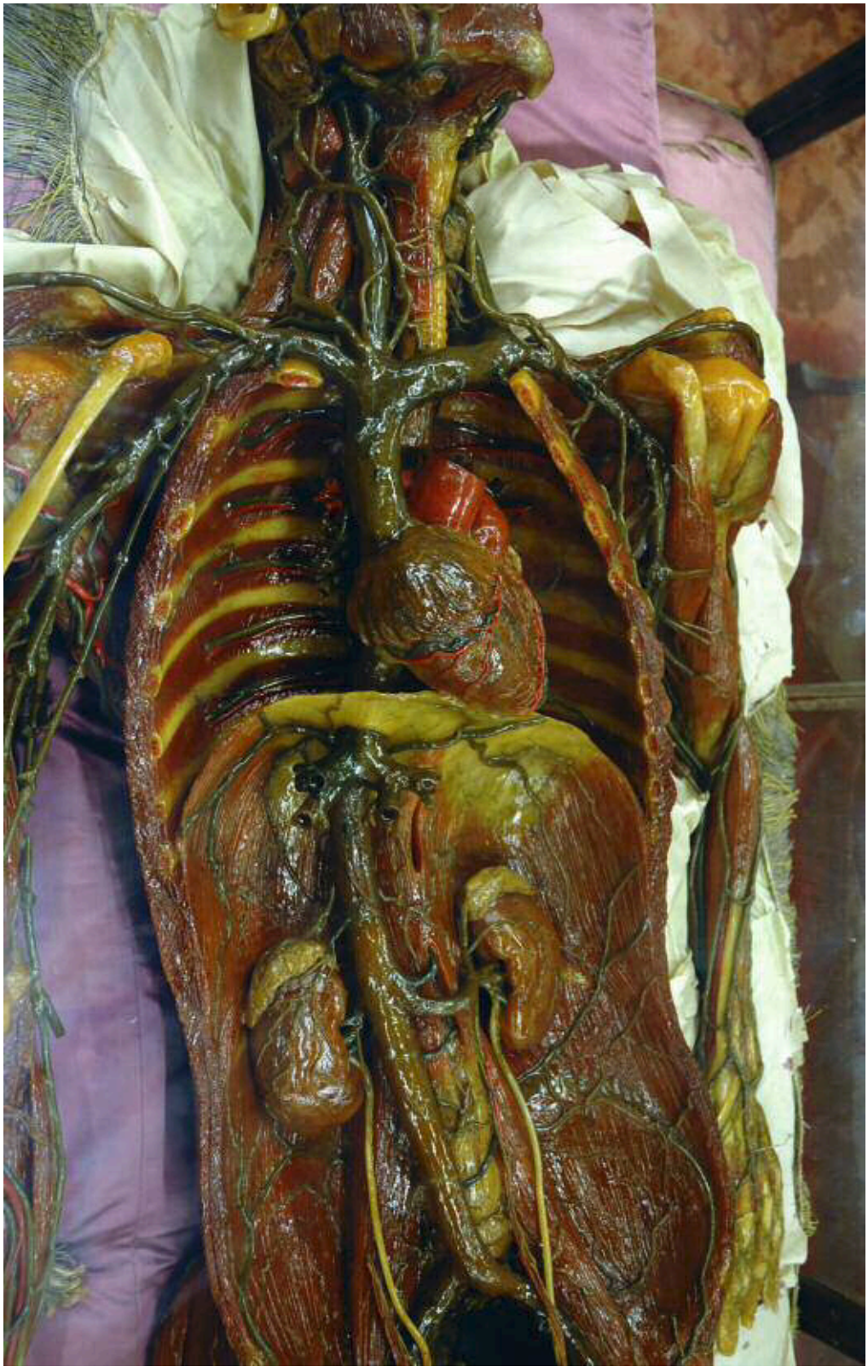


Fig. 3.1 Clemente Susini y escuela, *Preparación de todo el cuerpo con representación de la circulación venosa,* siglo XVIII, Museo Zoológico de 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

3.1. El Cuerpo Humano como *mapa* de un nuevo territorio por descubrir.

Desde siempre, en el hombre, el estudio científico del cuerpo humano ha suscitado interés, curiosidad, a veces incluso temor y miedo. Pero es a partir del siglo XVI cuando la máquina perfecta que parece ser el cuerpo humano, es descrito como si se tratara de un engranaje perfectamente engrasado, un rompecabezas donde cada parte distinta, cada órgano tenía su dimensión y sitio en el conjunto corpóreo, que no ha dejado de asombrar, de maravillar. El conocimiento de este organismo no solo exterior, también interior fue entendido en el Renacimiento como una auténtica tierra de descubrimiento; el cuerpo humano fue analizado, diseccionado y observado, literalmente, "explorado" de la misma manera que los navegantes que acompañaban a Colón llegaron al Nuevo Mundo en busca de nuevos territorios para conquistar. Tolomeo, recurría a la metáfora anatómica para explicar aquello que consistía la geografía y un anatomista del siglo XVII, Giovanni Ciampoli, cuando busca la genealogía de las nuevas prácticas de disección anatómica, encuentra en el mundo antiguo el caso de Ippocrate de Coo que describe el interior del ser humano, precisamente, como un "reino animado" con sus ríos, afluentes, valles y montañas:

"Ippocrate de Coo, oráculo de Grecia empezó a descifrar el Oráculo de Delfos en el conocimiento de sí mismo, o sea, en la apertura de los cuerpos. Alejandro Magno... no fue menos escrupuloso de asistir en persona a Aristóteles, cuando éste usaba los hierros anatómicos para descubrir en el interior de nuestras vísceras aquellas regiones donde habita la vida que no había sido penetrada por el saber. Los príncipes de Egipto se citaban entre los exploradores manuales de este reino animado y no creyeron un trabajo indigno de las manos regias alguna obra inmunda que arroje luz al intelecto. Marco Antonio Emperador tuvo mayor preocupación en la investigación de lo que tenía dentro de sí que de lo que se expandía sobre la tierra, y los cadáveres abiertos por Galeno tuvieron repetidas veces como espectadores a los cónsules de Roma."[1]

En el Renacimiento tenemos, por tanto, el verdadero descubrimiento y el estudio científico en profundidad del cuerpo humano. Sin embargo, no fue un proceso sencillo enfrentarse con el cadáver como objeto de estudio y análisis. Leonardo da Vinci, que no era ciertamente ajeno a las disecciones, en el *Proemio de la Anatomía,*[2] indicaba el mareo y el miedo como los mayores obstáculos a superar por el artista que quería, como aspirante anatomista, adentrarse en los oscuros secretos que escondía el cuerpo humano. En una prosa excelente y utilizando símiles y comparaciones ajustadas al sentido que busca transmitir Leonardo señala como "el *estomago* y el miedo de vivir en los templos nocturnos, en compañía de tales muertos despellejados y descuartizados y monstruosos de ver",[3] era el duro peaje a pagar. Pasar la

[1] Ciampoli G., *Del Corpo humano. Discorso primo*, 1676, en Camporesi P., *Le officine dei sensi*, Garzanti, 1991, p. 115 cit.. Ippocrate di Coo, oracolo della Grecia, cominciò a diciferare l'Oracolo di Delfo nella cognizione di se stesso, cioè nell'apertura dei corpi. Alessandro Magno... non fu meno accurato nell'assistere presenzialmente ad Aristotile, quando adoprava i ferri anatomici per iscoprire dentro alle nostre viscere quelle regioni dove abita la vita che non aveva penetrate la sapienza. I prencipi dell'Egitto si nominavano tra gli esploratori manuali di questo reame animato e non istimarono ministerio indegno delle mani regie alcun opra d'immondizia che riesca luce d'intelletto. Marco Antonio imperatore ebbe maggior premura nell'investigare quel che si conteneva dentro di sé che quel che si dilatava sopra la terra, e i cadaveri aperti da Galeno ebbero più volte per ispettatori i Consoli di Roma.

[2] Leonardo da Vinci trabajó en un "Tratado de la Anatomía" desde el 1480 hasta su muerte en 1519. Sus investigaciones no fueron publicadas y se examinaron propiamente solo en los siglos XIX y XX. Una de las colecciones más completa de sus dibujos y anotaciones es propiedad de la Reina de Inglaterra y se encuentra en el Castillo de Windsor y se exhibió en la Queen's Gallery a Buckingham Palace en el marco de la exposición: *Leonardo da Vinci: Anatomist.* 4 mayo – 7 octubre 2012, Londres.

[3] Leonardo da Vinci, *Scritti letterari*, editado por Marinoni A., Milán, Rizzoli, 1974, p. 86. E se tu arai l'amore a tal cosa, tu sarai forse impedito dallo stomaco; e se questo non ti impedisce, tu sarai forse impedito dalla paura coll'abitare nelli tempi notturni in compagnia di tali morti squartati e scorticati e spaventevoli a vederli.

noche al lado de un despellejado, era la difícil prueba del que buscaba "noticia" exacta de "algunas pocas venas", "destruyendo cualquier otro miembro, consumiendo con minúsculas partículas toda la carne que se encontraba alrededor de éstas, sin ensangrentarlas..."[4] Había que vencer el miedo y el horror para adentrarse en ese espinoso y complejo mundo del interior del cuerpo humano. Sin embargo, esta espeluznante escena que describe Leonardo no refleja quizá más que el espanto que produjeron las primeras disecciones porque, progresivamente, estas alcanzaron una notoriedad difícilmente imaginable en nuestra época. A esto hay que añadir que, además, el cuerpo, el cadáver que se presentaba ante la mirada del científico o del espectador curioso, como veremos más adelante, no tenía nada que ver con el *verdadero espanto* que tenían que afrontar cada día en los hospitales personas que, como los frailes enfermeros, convivían con las más repulsivas enfermedades, y asistían, como dice Canali en 1763, en el "domicilio de los espasmos" en la "residencia del lloro" a los miserables considerados incurables " que yacían ofreciendo "lúgubres, espantosos espectáculos."[5]

La práctica de la anatomía se convirtió en una disciplina prestigiosa, importante incluso para los magistrados, que de otra forma se verían obligados a fiarse a ciegas de las relaciones escritas, en la mayoría de los casos impresiones subjetivas de los médicos y los cirujanos. La anatomía resultaba, por tanto, útil a todo el mundo, también a pintores y escultores, incluso se consideraba que aunque no se desempeñara un oficio o trabajo específico relacionado con la disección anatómica, para cada hombre debería resultar indispensable su conocimiento, como fundamento de adquirir nociones para ser una persona culta, "todos tenemos interés en conocer nuestro cuerpo". Una nueva mentalidad sobre el cuerpo, desde el punto de vista científico que no es incompatible, sin embargo, con la idea de que la anatomía era capaz de mostrar un camino hacia el conocimiento de Dios, ciertamente, un Dios adecuado al siglo XVIII, como señala Philippe Ariès la práctica anatómica es, al mismo tiempo, higiene del cuerpo y del alma:

"No hay nadie que no se encuentre confirmado por la estructura y la configuración (en las partes del cuerpo) en la fe de un Ser omnipotente. A este motivo, tan importante, se une un interés no desdeñable: el de ser iluminados sobre los medios para mantenerse en buena salud, de prolongar la propia vida, de explicar con más detalle la localización y los síntomas de la propia enfermedad cuando enfermamos, de localizar a los charlatanes, de juzgar, en lo que sea posible, unas medicinas recetadas [...]. *El conocimiento de la anatomía importa a todo el mundo.*"[6]

En este sentido, entre los defensores de esta nueva y, al principio, polémica disciplina, encontraremos un invitado con el que no contábamos, la propia Iglesia Católica. Durante mucho tiempo se enfrentó, prohibió y censuró cualquier actividad anatómica pero la cultura de la Contrarreforma se servirá de la anatomía como un instrumento útil para, desde la perspectiva de la ciencia, demostrar la existencia de Dios: "El cuchillo sector se volvió a bendecir en perfecto paralelismo con la cristianización de todos (o casi todos) los asuntos lícitos, las artes, las técnicas y los instrumentos de trabajo. El cuerpo del hombre se volvió tierra de descubrimiento edificante y de misión devota, un Mundo Nuevo tangible e inmóvil abierto a la meditación y a la exploración, donde en sus interiores se podía observar con inquietud, deseo de conocimiento."[7] En los siglos XVI y XVII la anatomía se vuelve la disciplina primaria y fundamental para el conocimiento del hijo de Dios. Se transforma en el medio más eficaz, usado por los intelectuales católicos para divulgar y subrayar el mayor

[4] Leonardo da Vinci, *Scritti letterari, op. cit.,* pp. 85, 86. [...] destruggendo ogni altri membri, consumando con minutissime particule tutta la carne che dintorno a esse vene si trovava, sanza insanguinarle.

[5] Canali G.C.L., *La carità del prossimo celebrata, spiegata e promossa in più ragionamenti,* Bolonia, Gaspare de' Franceschi, 1763, II, p. 91, en Camporesi P., *op. cit.,* p. 153

[6] Ariès P., *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, (1977), trad. ital. Garin M., Trento, Mondadori, 1999, p. 425.

[7] Camporesi P., *Le officine dei sensi*, Garzanti, 1991, cit., p. 111.

milagro que la potencia divina hubiera realizado nunca: la creación del hombre. En lugar de las maravillas de la naturaleza, el intelectual de la época considera que el hombre hubiese hecho mejor concentrar todo su interés en sí mismo.
En esta fase inicial de investigación, durante el Renacimiento, sobre el cuerpo humano, la cera desempeñará un papel esencial, sobre todo en las obras de los artistas, tal y como señalan Bonuzzi y Ruggeri, que encuentran este material, el soporte idóneo para tratar el cadáver: "Esta unión entre la imagen de cera y la muerte está destinada a volver a proponerse fortificada cuando la sensibilidad occidental, laicizándose, descubre un particular sentido de lo macabro que invita a cada reflexión y a cada investigación que tenga como proyecto el cuerpo. Dicho momento, que coincide con la edad humanista y *rinascimentale*, está caracterizado por amplias y complejas búsquedas de artistas y "naturalistas" que precisamente en el conocimiento del cuerpo humano encuentran el fundamento de todo saber. En este tipo de investigaciones la cera es enseguida utilizada para realizar maquetas y calcos de las partes externas del cuerpo."[8]
Una de las figuras más complejas del Renacimiento, Leonardo Da Vinci, anticipa la que será la nueva sensibilidad macabra del siglo XVII. Sus investigaciones científicas se extienden por cada rama de los estudios de los fenómenos naturales, y es su particular y agudo espíritu de observación lo que le conduce a investigar sometiendo todo a una comprobación. Exalta el valor de la experiencia y niega la validez científica a todas las disciplinas que no se fundamenten sobre ésta comprobación empirista. Invierte el canon medieval según el cual la ciencia sólo es cierta si es especulativa, mientras es mecánica si toma contacto con el universo material. Con respecto a la utilización de la cera "Leonardo intuye plenamente la posibilidad que ofrece este material en la investigación anatómica y no limita su utilización a la construcción de calcos y modelos de la superficie externa del cuerpo, como hacen en general pintores y escultores."[9] La aportación de Leonardo en este campo se extiende, como indica K. Klee, a otras innovaciones técnicas como "la idea de inyectar cera líquida en los ventrículos cerebrales: un artificio que permite observar por primera vez la dimensión y la forma. También en el estudio de la funcionalidad cardiaca Leonardo recurre a la cera, para coger la forma de la "puerta del corazón", antes de elaborar un modelo en vidrio con el cual intenta estudiar el flujo de los líquidos."[10]
Leonardo, de hecho, somete todo a comprobaciones, la ciencia no es tan sólo teoría: él estudia, investiga, despelleja, descuartiza, disecciona el cadáver con una curiosidad y una atención poco común en un artista pero bastante usual en un científico: "...es un sentimiento más sutil, y aparentemente más alejado de los fines prácticos, el que parece motivarlo hacia un global interés por el cuerpo donde encuentra un amplio espacio también la investigación anatómica, digamos, pura. Presta entonces mayor atención a los problemas empíricos de técnica de las autopsias para poder tomar el aspecto más preciso de los órganos y de los músculos que, tras examinarlos con detenimiento, representa con dibujos tridimensionales."[11] La utilización de la cera en Leonardo es sobre todo técnica, él anticipa las investigaciones de anatomía vascular que caracterizarán estos estudios en el siglo XVII.
La utilización de la cera en el siglo XVI, de todas formas, está ligada casi exclusivamente a la elaboración de maquetas plásticas como la realizada por Ludovico Cardi, llamado el Cigoli. Se trata de un pequeño desollado, un trabajo importante ya que es la primera anatomía humana en cera conocida; el modelo, hoy custodiado en el Museo Nacional del Bargello de Florencia, junto

[8] Bonuzzi L., Ruggeri F., *Appunti preliminari ad un'indagine sulle cere anatomiche,* en "Quaderni di Anatomia Pratica", Serie XXXVI nº1-4, Padua, p. 28.
[9] Klee K., *Leonardo da Vinci studioso di anatomia,* en AA.VV., *Leonardo da Vinci. Disegni anatomici della Biblioteca Reale di Windsor*, trad ital., Florencia, Giunti-Barbèra, Palazzo Vecchio, mayo-septiembre, 1979, pp. 13, 48, 126.
[10] Klee K., *Ibidem*, pp. 13, 48, 126.
[11] Klee K., *Ibidem*, pp. 13, 48, 126.

a una copia en bronce atribuida a Foggini, es interesante por la excelente definición de la musculatura externa y también porque, teniendo dimensiones reducidas con respecto a una estatura estándar, no ha sido construido tomando como calco músculos directamente sobre el cadáver. La fortuna de este modelo anatómico entre los especialistas, está atribuida a las numerosas copias y réplicas realizadas en los más diversos materiales durante los siglos sucesivos. Cigoli, que en las investigaciones anatómicas estaba guiado por Maiering, un anatómico flamenco, con el *Desollado*, anticipa la que será la gran difusión de la ceroplástica anatómica del siglo XVIII. Aunque para entender como este procedimiento artístico, la ceroplástica, se volvió imprescindible en los estudios anatómicos, antes es conveniente comprender como la práctica de la disección anatómica pasó, de las recónditas y casi ocultas salas de un hospital, a convertirse en un auténtico espectáculo demandado por el interés de la sociedad; el cuerpo anatómico exhibido en auténticos teatros que magnificaban la gloria de las *maravillas* del cuerpo humano, antecedentes de los "museos" de la ceroplástica.



Fig. 3.1.1 Ludovico Cardi – llamado **el Cigoli,** *'Lo scorticato',* hacia 1597-1600, cera roja sobre base de madera, 65 cm., y copia en bronce de **Giovan Battista Foggini,** 1678, 60 cm., Museo Nacional del Bargello, Florencia. (Foto: Ballestriero & Burke O.)



Fig. 3.1.2 Ludovico Cardi – llamado **el Cigoli** (atribuido a), *figura anatómica,* hacia 1580, bronce, Museo Victoria & Albert, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

3.1.1 La anatomía como espectáculo, el espectáculo de la anatomía.

El estudio de la anatomía, y las disecciones de los cadáveres en particular, nacieron por el interés común, difundido ya en la tardía Edad Media, de penetrar en los secretos de la vida. Pero, antes de la popularidad de las disecciones, el público, sin duda, ya se había acostumbrado a la "visualización" de descarnaciones y desmembramientos de condenados en la plaza pública, un fenómeno común que siempre tenía mucho éxito entre los espectadores. Podemos hablar de representación teatral por cuanto se disponían, incluso, de *palcos* para observar y disfrutar en mejores condiciones el suplicio del desgraciado condenado que era descuartizado vivo, a la vista de todo el mundo, hombres, mujeres y niños. Lo novedoso, sin embargo, en algunos casos que encontramos del siglo XVI, es que tenemos testimonios de que algunas de estas ejecuciones se planteaban también como disecciones anatómicas, siendo en cierta forma el *antecedente* inmediato de los grandes teatros anatómicos de siglos posteriores.
El tratadista Valverde, nos presenta, por ejemplo, el caso de una mujer que el Gran Duque de Toscana condenó no solo a ser ejecutada por su delito, haber abortado, sino, más interesante para este trabajo, a ser diseccionada para el conocimiento del cuerpo humano: "en Pisa en el año 1545, el Duque Cósimo De' Medici condenó, para hacer anatomía, a una mujer que mató a su hijo en Florencia. La madre destructora del fruto de su vientre, fue castigada descuartizándose ese mismo vientre que engendró al hijo." No era raro, de todas formas, que incluso príncipes cristianísimos dejaran en las manos de médicos sin escrúpulos a delincuentes que habían cometido graves crímenes o como anteriormente se ha citado, a madres que habían abortado. De hecho, tenemos una larga lista de estas prácticas macabras con prestigioso origen en la Antigüedad clásica donde, por ejemplo, se había vuelto famosa la escuela de Alejandría, por su predisposición a la búsqueda anatómica sobre los vivos. Más tarde, en la Italia del 1500 la práctica anatómica sobre los vivos estaba más difundida de lo que se pueda imaginar y un personaje de catadura moral más que cuestionable, Leonardo Fioravanti, charlatán y médico disidente boloñés, navegando en barco, había podido practicar la anatomía sobre los vivos, confesándolo tranquilamente dado que se trataba *sólo*, dice, de Sarracenos "infieles". Lamentable es reconocer que la colaboración científica y el intercambio de conocimiento entre anatómicos, cirujanos y carniceros, tuvo consecuencias positivas, dado que mejoró, entre otras cosas, las todavía inciertas técnicas de la hemostasis pero, sin duda, puso también en la mesa el problema ético ineludible, de la legitimidad de estos sanguinarios procedimientos con la excusa del avance científico.
A esta deleznable práctica de experimentos de disección anatómica sobre los vivos, contribuyó de notable manera el desarrollo de los preparados a base de opiáceos y otras sustancias narcotizantes. Los condenados a muerte, durante el sueño inducido por las pócimas soporíferas, eran seccionados y desmembrados sin ningún tipo de contemplación misericordiosa por sus vidas. Otra práctica que a nosotros nos horroriza, aunque abriera el camino a las actuales indoloras anestesias. La utilización de los alucinógenos y los opiáceos, al parecer, muy difundida en las prácticas de vivisección,[12] no obedecían solo a sus propiedades anestesiantes para paliar el dolor de esos desgraciados prisioneros sino, fundamentalmente, eran usados porque los tejidos se mantenían más distendidos, menos contraídos, y los órganos parecían normales: se facilitaba así la tarea del disector:
"Los médicos suelen pedir a los príncipes algunos hombres condenados a muerte, para realizar con ellos anatomías. Y para que el cuerpo se pueda conservar más entero y en mejores condiciones, dan de beber al malhechor dos o tres *dramme* de opio, es decir, jugo de amapola

[12] Que parece fue utilizada también por Vesalio, Falopio y Valverde. En Camporesi P., *Le officine dei sensi*, Garzanti, 1991, cit., p. 126.

negra, en vino purísimo, cuya pócima les otorga en principio color en el rostro y les da alegría, luego entrándole a éstos un gran sueño, se duermen y de la misma forma mueren, con tanto ímpetu ese opio corre por las venas, y cortando ese cuerpo, se encuentra que el opio se ha parado en el corazón."[13]

Papas, emperadores, soberanos y grandes duques aprobaban y fomentaban las experimentaciones anatómicas y farmacológicas. El Papa Clemente VII fue uno de estos observadores de los efectos de los venenos sobre los condenados. Que un pontífice se interesase personalmente por dichos argumentos era bien comprensible, nos hace recordar la edad *borgiana*, y el trato familiar que tenían sobre los efectos de los venenos y la eficacia de eventuales antídotos.

Esta buena predisposición, por parte de la jerarquía, eclesiástica y estatal, a utilizar a los condenados como involuntarios esclavos al servicio del conocimiento de la ciencia, convirtió los lugares públicos de ejecución, literalmente en un infierno: los condenados a muerte se exponían vivos a las más atroces torturas, los carniceros estaban de hecho atentos a graduar los sufrimientos y a prolongarlos en el tiempo, para poder ofrecer al público un digno espectáculo. En este contexto, la ejecución de un tal Piron da Bazzano que fue representada en un grabado por Jacopo Ranieri en 1540, es ilustrativa del cambio de sentimiento hacia estos espectáculos a favor de las disecciones anatómicas en formato, por así decir, científico. Así, la crónica de este suceso, narra que "El dicho Pirón estuvo mirándose incluso cuando el verdugo lo atravesó con el cuchillo en el pecho y hasta cuando se vió todo el pecho abierto, viéndose el corazón y los otros órganos interiores."[14] La situación de puro horror se convierte en una escena grotesca donde la víctima parece estar más preocupada por el *conocimiento* del interior de su cuerpo que por su inminente muerte y espeluznante ejecución; un verdadero ejemplo de *splancnoesibizionista*. Sin embargo, este suceso es muy significativo, casi una alegoría, de cómo dos mundos antagónicos pueden darse la mano en un mismo lugar, iluminando el paso de una época a otra: las viejas prácticas medievales de la ejecución pública dejando abierto el camino a las nuevas y científicas disecciones anatómicas.

De hecho, desde finales del siglo XVI, las disecciones anatómicas públicas se convirtieron en un espectáculo muy popular, importante para todos, por el deseo de rebuscar en el interior del hombre, por la necesidad de viajar a las capas menos accesibles del cuerpo humano, que estimulaba la curiosidad y la atención, más que la atracción de la sangre o la exhibición de restos de un cuerpo; no era ésto en efecto lo que atraía a este público, por otra parte, acostumbrado a todo tipo de crueldad y horror en esta época. Realmente, podemos hablar de una auténtica *función teatral*, de hecho, cuando se construyeron edificios especiales para este tipo de prácticas, se siguieron modelos de teatros a la italiana, como el anfiteatro de Padua inspirado en esquemas elipsoidales sacados del estudio anatómico del ojo, con cinco galerías circulares, en madera dorada, cayendo sobre una mesa de disección. Estas lecciones de Anatomía, como actos sociales que eran, estaban señaladas diligentemente por los cronistas de la época y la *estación* de las anatomías públicas coincidía con el carnaval, principalmente debido a la temperatura, el frío era, en efecto, necesario para conservar durante más tiempo el cadáver a diseccionar y evitar las epidemias. Se colocaban grandes velas y se perfumaba la sala, además de seguir un estricto orden en el proceso: se comenzaba por las vísceras y se terminaba por el esqueleto que se conservaba más tiempo. Como señala Michel Lemire, la

[13] Lennio L., *De gli occulti miracoli, e varii ammaestramenti delle cose della natura con probabili ragioni e artifiziosa congiettura confermati,* Venecia, Avanzi, 1560, cit. en Camporesi P., *op. cit.,* p. 129.
[14] Valverde G., *La anatomia del corpo umano,* Venecia, Giunti, 1586, cit. en Camporesi P., *op. cit.,* p. 163.

disección exigía "un ceremonial que estaba tan bien reglamentado como una ceremonia religiosa."[15]

En Florencia el gusto macabro estaba extendido entre muchos pintores, habituales frecuentadores de cementerios y tanatorios y a lo mejor como ocurría con Leonardo, estaban habituados a "Vivir en los tiempos nocturnos en compañía de muertos descuartizados y despellejados monstruosos de ver", que les empujaba a "extravagantes invenciones". Piero di Cosimo, podría ser uno de ellos si tenemos en cuenta el "montaje" de una carroza de la muerte triunfante que realiza en 1511:

"Carro enorme tirado por bueyes todo negro y pintado de huesos de muertos y de cruces blancas, y sobre el carro estaba una Muerte, enorme en la cima con la hoz en la mano, y tenía alrededor del carro, muchos sepulcros con tapadera y en todos esos lugares en donde el trono se paraba a cantar, se abrían y salían unos hombres vestidos de tela negra, sobre la cual venían pintados los huesos de los muertos en los brazos, pecho, riñones y piernas... y estos muertos con el sonido de ciertas trompetas sordas y con sonido ronco y muerto, salían en medio de esos sepulcros y sentados sobre estos, cantaban con música melancólica la hoy noble canción: " Fuimos ya como vosotros sois ahora, / vosotros seréis como nosotros, / muertos somos como véis: / así muertos os veremos..."[16]

Esta anécdota la relata Vasari que añade que la cantilena, junto al "horrible e inesperada invención", fue de "no pequeña satisfacción a los pueblos" deleitando "maravillosamente el gusto humano."[17]



Fig. 3.1.1.1 *Esqueleto,* siglo XIX, tamaño natural, Museo de Anatomía "Javier Puerta", Facultad de Medicina, UCM, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[15] Lemire M., *Fortunes et infortunes de l'anatomie et des préparations, naturelles et artificielles* en Clair J., editado por, *L'âme au corps. Arts et sciences 1793-1993,* París, catalogo de la exposición, Galeries nacionales du Grand Palais, 19 octubre 1993-24 de enero 1994, Gallimard, p. 74.

[16] Vasari G., en Camporesi P., *op. cit.,* pp. 162, 163, cit. carro grandissimo tirato da bufoli, tutto nero e dipinto d'ossa di morti e di croci bianche, e sopra il carro era una Morte grandissima in cima con la falce in mano, ed aveva in giro al carro molti sepolcri col coperchio; ed in tutti que' luoghi che il trionfo si fermava a cantare, s'aprivano e uscivano alcuni vestiti di tela nera sopra la quale erano dipinte tutte le ossature di morto nelle braccia, petto, rene e gambe... e questi morti al suono di certe trombe sorde e con suono rauco e morto, uscivano mezzi di que' sepolcri e sedendovi sopra cantavano in musica piena di malinconia quella oggi nobilissima canzone: "Fummo già come vo' sete, / vo' sarete come noi, / morti siàn come vedete: / così morti vedrèn voi..."

[17] Vasari G., en Camporesi P., *op. cit.,* cit., p. 162.

Por lo menos hasta mediados del siglo XVI la disección ejerció una potente atracción de conocimiento que, en el siguiente siglo, se desdoblará en ambigua fascinación macabra, volviéndose, en el corazón inquieto del barroco, obsesión anatómica, pesadilla mortuoria, constante memoria de la fugacidad de la carne corruptible e inmunda, tétrico instrumento de "moralidad" a contraponer con las múltiples *vanidates* de los sentidos. La fiebre de la anatomía llega a muchos, hasta alcanzar una exaltación de la práctica de la disección, como en Lorenzo Bellini que, frente a la *belleza* de los huesos descarnados, no logra contener la emoción y exclama:

"¡Ahí torre animada de nuestros huesos que hermosa eres!, ¡Que saltadores, que campesinos, que carnavales! En tí veo el orden sublime de mi cabeza, que tiene muchas fuerzas que la sustentan como los instrumentos que la suspenden."[18]

Esto ocurre en el último decenio del siglo XVII, y añade:

"¡Eh, por el amor de Dios, vuélvanse anatómicos en serio, y con un cuchillo y un músculo en la mano, pónganse ustedes bajo sus ojos estas escenas tan bonitas y quítense las fantasías, si es posible por una vez, de los horrores de los cadáveres, esa sordidez de la sangre, ese hielo horroroso de los muertos que siempre se tiene al manejarlos con las manos vivas. Yo os aseguro que uno de estos arbolitos de nervios que vosotros veríais os llenarían de maravilla y os enamoraría tanto que no sólo vosotros os haríais siempre anatómicos, sino que os quedaríais siempre maravillados como todo el mundo prudente y sabio no haya sido, y continúe siéndolo, contemplador y conocedor ocular del cuerpo humano."[19]

Lorenzo Bellini puede expresarse en esos términos líricos sobre cadáveres, restos de cuerpos, huesos y sangre porque la disección, por estas fechas se había convertido en espléndidos teatros anatómicos, como los famosos y renombrados anfiteatros señoriales y aristocráticos, donde la disección adquiría particular belleza y elegancia: allí, ninguna presentación de cuerpos corruptos por alguna enfermedad, ni exhibición de pústulas, fluidos u otros elementos desagradables, el cuerpo se presentaba, por así decir, *limpio*. Estas sesiones tenían, de hecho, que cumplir unos requisitos mínimos exigidos en nombre del "decoro" tanto del cadáver como del espectador, una tipología de presentación del cuerpo muerto explícitamente aconsejada por los eruditos, de hecho el escritor Tommaso Garzoni sugiere en 1586:

"El cadáver tenía que ser de un joven cuya carne debía ser dura, de una altura media, incorrupto y entero en cada una de sus partes, muerto no por enfermedad o heridas, sino colgado estrangulado o ahogado; se ponía en una mesa, con barberos, cirujanos, y los asistentes alrededor con los cuchillos, las agujas, los garfios, los cinceles, con todos los hierros habituales y con esponjas, instruidos y preparados, dando inicio en el nombre de Dios a la anatomía."[20]

---

[18] Bellini L., *Discorsi di anatomia,* 1744, en Camporesi P., *op. cit.,* cit., p. 156, Ahi torre animata dell'ossa nostre quanto sei bella! che covielli, che saltatori, che contadini, che carnovali! Io vedo in te quell'ordin sublime della mia testa, che ha tante forze che lo sostengono quanti son gl'istrumenti sospenditori di lei.

[19] Bellini L., en Camporesi P., *op. cit.,* cit., p. 156, Eh per l'amor di Dio diventare notomisti da vero, e con un coltello ed un muscolo alla mano mettervi da per voi sotto l'occhio queste scene sì belle e levatevi dalla fantasia una volta s'egli è possibile quell'orror de' cadaveri, quella sordidezza de' sangui, quel gelo spaventoso de' morti che si ha sempre a maneggiare con le man vive. Io v'assicuro che uno di questi alberelli di nervi che voi vedeste v'empirebbe di meraviglia e v'innamorerebbe sì forte che non solo voi vi fareste sempre anatomici, ma restereste sempre meravigliati come tutto il mondo prudente e saggio non sia stato sempre e non sia ancora oggidì contemplatore e conoscitore oculare del corpo umano.

[20] Garzoni T., *La piazza universale di tutte le professioni del mondo. Di Tommaso garzoni da bagnocauallo. Con l'aggiunta di alcune bellissime annotazioni à discorso per discorso,* Venecia, 1585, en Camporesi P., *op. cit.,* p. 154. Il cadavero si pigli d'una buona abitudine intiera della carne e d'una età ferma e soda, d'una statura mediocre e acconcia, incorrotto e saldo da ogni sua parte, né per malattia, né per ferite morto, ma sospeso o strangolato o sommerso in acqua; e posto sopra un altro banco che si volge intorno, in mezo del luogo preparato stando i barbieri e cirurgi e tutti i ministri con le lancette, con gli stili, con l'agucchie, con gli uncini' coi



Fig. 3.1.1.2 Casa Tramond, París, *Preparación de la cabeza, visión frontal,* siglo XIX, tamaño natural, Museo de Anatomía de la Universidad de Valladolid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 3.1.1.3 Casa Tramond, París, *Preparación de la cabeza, visión frontal,* siglo XIX, tamaño natural, Museo de Anatomía de la Universidad de Valladolid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

---

scarpelletti, con tutti i ferri soliti e con le spongie, instrutti e parati, si dea principio col nome del Signore all' anatomia.

Es, entonces, cuando la habitación de las disecciones, salas habitualmente próximas a lo siniestro y espacio de un terror ancestral, se vuelve lugar de "magnificencia y de gloria", de "exaltación de triunfo", no de "ignominia y de abyección"; en la cual un cuerpo humano despellejado por las "máquinas destructoras" no tiene apariencia de encontrarse en un "matadero" sino que, como ya hemos visto se expresaba con elocuencia pictórica Bellini en el 1744, el muerto, "despojado de sus pieles" aparecía a la visión de los *espectadores* "todo de bella púrpura entremezclada con hermoso plateado."[21] En este cambio de actitud tiene mucho que ver la influencia de los antiguos gabinetes anatómicos privados, cuyo origen se remonta al siglo XVI pero que hasta los siglos posteriores no alcanzaran todo su esplendor, convirtiéndose su existencia en una auténtica moda. Cualquier hombre rico, interesado en las curiosidades de la naturaleza, podía tener en casa su propio gabinete de anatomía y un laboratorio de química. En la época barroca, esta moda comienza a convertirse en una costumbre con tintes en muchos casos ridículos como cuando un pretendiente, un tal Thomas Dafoirus, ofrece de regalo a su prometida, de dulce nombre Angélique "un dibujo anatómico y la invita a una sesión de disección."[22] Nada sabemos de la respuesta de la novia pero la anécdota es significativa de hasta que punto una práctica especializada y, en principio, reducida al ámbito médico, se había convertido en un jolgorio social con todas las características de una fiesta. Impresión que corroboran las imágenes que nos han quedado en grabados y pinturas del s. XVII de estos acontecimientos. Salvando todas las distancias, estas *Lecciones de Anatomía* estaban tan concurridas como la defensa de una tesis en el ámbito académico o los espectáculos de los colegios médicos, un gran evento social, donde toda la ciudad se encontraba, además del cadáver claro está, con máscaras, banquetes y diversiones. Qué, además, la disección coincida con la época de carnavales, como ya se ha indicado, hace pensar que la muerte se convierte, también, para esta sociedad en un auténtico *disfraz* de la vida.



Fig. 3.1.1.4 *Sistema linfático superficial, (detalle),* siglo XIX, tamaño natural, Museo de Anatomía "Javier Puerta", Facultad de Medicina, UCM, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[21] Bellini L., *Discorsi di anatomia,* 1744, pp. 213, 215, en Camporesi P., *op. cit.,* p. 155.
[22] Ariès P., *Storia della morte in Occidente, dal Medioevo ai giorni nostri*, (1978), trad. ital. Vigezzi S., Milán, Rizzoli, 1994, cit. p. 426.

Por otra parte, este éxito social de la disección anatómica, en el siglo XVIII, conduciría a una falta alarmante de cadáveres para la exposición publica. Efectivamente, a parte de la enseñanza médica dada en los anfiteatros públicos de las universidades o en los perfectamente equipados anfiteatros científicos privados, había, además, numerosos particulares que improvisaban gabinetes privados de anatomía. Todos estos lugares, de hecho, se mantenían vigilados para proteger los cuerpos de los difuntos que se habían vuelto un auténtico objeto de deseo entre los apasionados de este tipo de exploración científica. La literatura esta llena de historias de robos de cadáveres en los cementerios que escandalizaban ya a algunos miembros, especialmente sensibilizados frente a estos temas:
"reclaman incluso la protección de la autoridad de vuestro ministerio para poner fin a un robo escandaloso como penoso para las almas sensibles. En el curso de este invierno (1785-1786) en este cementerio, del cual con muchas peticiones se ha pedido la eliminación (el cementerio Saint-Jean), se han registrado diferentes robos de muchos cuerpos para ser destinados a la disección por parte de los alumnos de cirugía de esta capital. Todo el barrio ha protestado delante de este atentado que indigna a la humanidad y hiere a la religión."[23]

Tenemos, ciertamente, numerosos testimonios en este sentido que nos alertan del problema de *suministro* de cuerpos, lo que nos hace sospechar que, probablemente, se recuperara esa antigua práctica de experimentar sobre vivos, condenados o personas mentalmente alteradas, los avances de la disección anatómica. Aunque, como es obvio, no solo era una práctica obscena y que había que llevar en secreto, además tampoco solucionaba realmente el problema. Por esta razón, fue necesario buscar en otra dirección, pensar en métodos o sistemas que permitieran conservar en buen estado el cadáver el mayor tiempo posible.



Fig. 3.1.1.5 *figura anatómica, italiana (Florencia),* Siglo XVIII o principios del siglo XIX,
Museo Victoria & Albert, Londres.
(Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[23] Mercier S., *Tableaux de Paris,* Paris, 1789, t. IX, p. 177, en Ariès P, *op. cit.,* p. 429.

3.1.2 El cuerpo eterno, el sueño de los anatomistas del siglo XVIII.

El siglo XVII hasta el principio del siglo XVIII es el periodo de oro de los preparados anatómicos por inyección. Desde siempre el estudio de la anatomía ha ido acompañado de problemas debido a las dificultades, obvias, que se le presentaban al estudioso para encontrar cadáveres y por la comprensible repulsión que deriva el trabajar sobre ellos. En el 1500, después de que el estudio de la anatomía pasa de ser un campo todavía experimental sin método a una verdadera ciencia, se siente la necesidad de difundir estos conocimientos al público de manera profunda. Se experimentan sistemas para preparar las partes anatómicas de forma que duren en el tiempo y no se deterioren rápidamente, para permitir la observación y un estudio más profundo: "Los preparados anatómicos disecados eran conocidos hasta en la Antigüedad (basta con pensar en las momias egipcias), pero después, debido sobre todo a necesidades didácticas, fue necesario encontrar la forma de conservar, durante un tiempo bastante largo, también aquellas partes más deteriorables como las vísceras, el sistema circulatorio o el linfático."[24]

El descubrimiento de las inyecciones anatómicas ha de atribuirse a los investigadores del seiscientos, aunque siempre se cita el caso de Galeno, que en el siglo II habría hinchado de aire los vasos para hacerlos más visibles.[25] El método de hinchado de aire fue entonces el primero. Las primeras inyecciones líquidas, realizadas en el siglo XVII, fueron hechas a base de mercurio, en 1661, por Marcello Malpighi[26] (1628-1694). Para estudiar la estructura del pulmón, inyectó, de hecho, este metal en la arteria pulmonar y todas las ramificaciones adquirieron un color plateado mejorando la visibilidad de las partes del pulmón objeto de estudio. Sucesivamente, otros investigadores siguieron con estos estudios como Jan Swammerdam,[27] aunque en su segundo experimento, sobre un carnero, no obtuvo éxito porque los vasos se rompieron por la presión del mercurio. Algunos anatomistas, entonces, sustituyeron este metal por el sistema llamado de corrosión. Consistía en utilizar mezclas o ligas de metales fundibles como el bismuto, el estaño y el plomo; la inyección caliente era empujada de manera rápida, llenaba los vasos y, solidificándose, ocupaba su sitio, porque sucesivamente los tejidos de los vasos eran destruidos por los líquidos corrosivos.[28]

La técnica de inyección de mercurio y el método de corrosión, coexistieron durante todo el siglo XVII y el XVIII. Los primeros intentos hechos por anatómicos expertos, que consistían en inyectar en los canales fluidos conservantes incoloros o coloreados (alcohol, mercurio, metales varios, cera) no conducían a resultados satisfactorios: el aspecto natural de los preparados se alteraba rápido, los colores se oscurecían y el mismo preparado tenía poca vida. En 1784, Paolo Mascagni[29] (1755-1815), profesor de anatomía en Siena, publicó su *Pródromo de una obra sobre el sistema vascular linfático* en el cual explica la metodología adecuada para la inyección de mercurio en los vasos; en esta época no es raro que los mismos vasos se rompan con la

---

[24] Azzaroli M.L., *Modelli anatomici del XVII secolo. I preparati per iniezione. Tre teste in cera modellate da G.G. Zumbo,* en Giansiracusa P., (editado por), *Vanitas Vanitatum, Studi sulla ceroplastica di Gaetano Giulio Zumbo*, Siracusa, Lombardi, 1991, p. 43.

[25] Legée G., *Les injections anatomiques aux XVII et XVIII siécles: des injections de métaux fusibles aux injections á la cire*, en AA. VV., *La ceroplastica nella scienza e nell'arte*, Atti del I Congresso Internazionale, (Florencia, 3–7 junio 1975), Florencia, Olschki, 1977, p. 657.

[26] Malpighi M., (Ronchi 1628–Roma 1694), médico y biólogo considerado el fundador de la anatomía microscópica, contribuyó al descubrimiento de la moderna fisiología, a la patología humana y la embriología.

[27] Swammerdam J, (Amsterdam 1632–1680), naturalista holandés. Fue de los primeros componentes del preformismo en embriología; famosos sus estudios sobre los insectos llegando a ser considerado uno de los fundadores de la entomología.

[28] Legée G., *op.cit.*, p. 661.

[29] Mascagni P, (Pomarance 1755–Castelletto 1815), anatómico; estudió especialmente los vasos linfáticos, publicando *Historia e iconografía de los vasos linfáticos del cuerpo humano*.

presión del metal, por este motivo Mascagni utiliza también materiales viscosos o cera coloreada. Su primera utilización de la cera en las inyecciones anatómicas se remonta a 1766, cuando J. Swammerdam inyectó cera coloreada, amarilla y roja, en los vasos sanguíneos de un aparato genital femenino. Este autor expuso una breve descripción del método que utilizó. Tras haber eliminado todo la sangre incidiendo en las ramificaciones superficiales, inyectaba la cera caliente con la ayuda de una jeringuilla. Utilizaba cera blanca a la cual incorporaba diferentes colorantes. Enfriándose la cera endurecía los vasos y se obtenían, de esta forma, preparados permanentes que se podían diseccionar sin que la inyección chorreara.[30] Gracias a las inyecciones anatómicas, en los siglos XVII y XVIII, fueron resueltos varios problemas de topografía vascular: la puesta en evidencia de capilares sanguíneos y de su sitio en el sistema circulatorio; una más completa y exacta descripción del sistema arterial y venoso; el estudio de los problemas de irrigación local, sobre todo el de la piel, el de los huesos y de manera especial el de las glándulas; el estudio de la circulación fetal; la descripción del sistema linfático. Además, el método de las inyecciones también ha conllevado descubrimientos en anatomía comparada, a propósito del sistema circulatorio en vertebrados e invertebrados.[31]

La escuela holandesa, en el siglo XVII, tuvo un papel fundamental en la elaboración del método de las inyecciones en cera. Recordemos no solo al mencionado Jan Swammerdam, también a Régnier de Graaf[32] y sobre todo a Fredrik Ruysch.[33] Este último, fue uno de los que destacó en este arte y hasta preparó un museo de momias que se podía visitar bajo pago, que tuvo, entre las visitas más celebres, la del Zar Pedro I, quien en 1717, en ocasión de su segundo viaje a Holanda, compró toda la colección.

El cirujano Desnoues, en uno de sus epistolarios con el cirujano de Padua Domenico Guglielmini,[34] (1655-1710) nos da una profunda descripción con respecto a los procedimientos para secar los preparados. Los primeros intentos para inyectar preparados orgánicos se hicieron con el espíritu de vino coloreado; éste se inyectaba en los vasos sanguíneos para permitir su conservación y su estudio, pero esta sustancia se evaporaba rápidamente y el preparado se aflojaba mientras en los vasos quedaban sólo las sustancias coloreadas depositadas de manera irregular. Al alcohol se añadieron grasa de buey, trementina, mercurio y otros metales como el plomo, el estaño y el bismuto. Pero estas sustancias no pasaban por los vasos capilares si estos se quedaban húmedos en su interior. Se construyeron entonces maquinas de soplillo para secarlos, soplando dentro aire seco. Trabajo complicado y laborioso ya que en una época privada de motores, estas máquinas tenía que hacerse funcionar durante tres o cuatro días consecutivos sin interrupciones.

Los grandes anatómicos Rohault, Ruisch y Monro[35] durante el siglo XVII y principios del siglo XVIII intentaron perfeccionar, a menudo con acciones que mantenían secretas, la técnica de inyección de preparados. La dificultad y los problemas eran numerosos: “si se rompía un vaso capilar durante la inyección, el líquido goteaba fuera y la vena o la arteria y las zonas dependientes no se llenaban. También la temperatura creaba numerosos problemas porque tenía que ser alta, lo suficiente para conservar la mezcla lo bastante fluida, pero no tanto como para dañar los tejidos orgánicos. Otra dificultad era medir el empuje de la inyección; el líquido tenía que llegar a los capilares más periféricos; se necesitaba entonces un empuje bastante fuerte pero

[30] Legée G., *op.cit.*, p. 670.
[31] Legée G., *Ibidem*, p. 670.
[32] Reinier de Graaf, (Schoonhoven 1641−Delft 1673), fisiólogo holandés.
[33] Ruysch F., (El Aia 1638−Amsterdam 1731), médico holandés. Desarrolló investigaciones sobre los vasos linfáticos del ojo, del riñón y de los testículos; se ocupó de los procesos de embalsamado y de preparados anatómicos.
[34] Guglielmini D., (Bologna 1655−Padua 1710), matemático y astrónomo; estudió los eclipses solares y el movimiento de los cometas.
[35] Monro A., *primus* (1697−1767), médico escocés; estudió, como su hijo y su nieto, la antomía del cerebro y del sistema nervioso.

no hasta el punto de romper las finas paredes. En consecuencia, escoger los sujetos humanos adecuados para usar estas preparaciones era muy importante: se preferían individuos jóvenes porque los líquidos contenidos en los tejidos son más fluidos y las partes sólidas más resistentes y elásticas. En el caso de preparados anatómicos o de un sólo órgano, los vasos arteriosos y venosos se cerraban en el punto de resección, después de haber efectuado el disecado interno; a veces se trataba también de troncos superiores completos o inferiores o, inclusive, de cadáveres enteros."[36]

Antes de inyectar estos líquidos en los vasos del sistema circulatorio, se tenían que liberar de sangre. Ruisch abría los troncos descendientes de la Aorta y de la Vena Cava, sumergía el sujeto durante uno o dos días en agua fría, y luego durante cuatro-cinco horas en agua caliente, dependiendo de la edad de la persona; seguidamente inyectaba los líquidos. Si el aspecto de preparado era satisfactorio, se trataba de conservarlo todo el tiempo posible, impidiendo el deterioro causado por insectos o que se contrajera. Se exponía al aire para secar la parte orgánica, operación que en verano era más peligrosa ya que el calor favorecía la putrefacción. En un principio, para evitar dicho problema, se mojaba todo el cuerpo con alcohol concentrado, pero esto desteñía las carnes. Sucesivamente, se empezó a utilizar el vinagre de vino como líquido desinfectante y conservante, junto al aguardiente, sublimado corrosivo, y arsénico. El preparado, se mojaba mañana y tarde durante cuatro o cinco días, secado, inyectado con sustancias colorantes, y para finalizar era untado con barniz, a espíritu que contenía litargirio, para favorecer el secado. No obstante, el preparado después de un cierto tiempo, se alteraba, tomaba un tinte marrón, se contraía y se arrugaba.

Resultados sorprendentes los había conseguido obtener el cirujano francés Guillaume Desnoues; no sólo tras largos estudios y experimentaciones preparaba miembros y partes anatómicas complejas, sino que también había conseguido inclusive disecar figuras enteras. Cuando en Génova encontró al abad Gaetano Giulio Zumbo, el gran ceroplástico, estaba terminando el cuerpo de una mujer muerta en un parto intentando dar a luz, comenzando entonces una fructífera relación, determinante para el futuro de la ceroplástica. Sus descripciones detalladas de los procedimientos adoptados, nos hacen entender la complejidad y la delicadeza de dichas operaciones. Para preparar figuras enteras, por ejemplo, las vísceras se secaban a parte y, al final, tenían que tener las formas y dimensiones originales para ser introducidas de nuevo en el cuerpo.

Actualmente, el polaco, alemán de adopción Günther von Hagens[37] ha obtenido resultados realmente llamativos. Este hombre al que envuelve permanentemente el escándalo empezó a experimentar, ya en 1975, sobre la preservación de trozos de cuerpos, utilizando polímetros reactivos. Curiosamente el procedimiento es parecido al método usado en el siglo XVIII, von Hagen sustituye el agua de los cuerpos, anteriormente donados por sus dueños antes de morir, por un líquido plastificante que inyecta en las partes del cadáver que va a utilizar: "Con la Plastificación, los fluidos en nuestros tejidos son remplazados por plásticos reactivos, como goma silicona, resina epóxidica o resina de poliéster, en un proceso de aspiración." Las células del cuerpo y la superficie natural quedan idénticas a sus condiciones previa a la preservación. "Las preparaciones son secas e inodoras y son así "alcanzables" en el sentido más literal de la palabra. Gracias a estas propiedades, las preparaciones plastinadas son de un valor extremadamente alto para educar a estudiantes de medicina y para iluminar a personas laicas

[36] Azzaroli M.L., *op.cit.*, p. 44.

[37] Que se presenta al público con una vestimenta que recuerda en todo a su 'compatriota' el artista conceptual, Joseph Beuys subrayando con ello, no sin cierta ironía, el componente artístico de su trabajo, no solo el científico; (la manera de presentar esos cuerpos, la puesta en escena de los cadáveres, jugando al ajedrez, lanzando discos a la manera de los atletas clásicos o como Venus recostadas).

interesadas."[38] La primera colección de plastinaciones fue presentada en Alemania en el Museo de la Tecnología y el Trabajo de Mannheim, a lo largo del invierno de 1997/98. Desde allí la continuación del suceso en distintos países del mundo, con una positiva resonancia general por parte del público a pesar de unos cuantos escándalos[39] y de las feroces críticas y la desaprobación por parte, por ejemplo, de la Iglesia Católica, pero también, de la Protestante.
El 10 de febrero de 2001 se inauguró en Berlín la exposición *Mundos corporales: la fascinación por lo real*, donde se presentaban doscientas partes del cuerpo humano plastificadas. En aquel año, un artículo de divulgación en la prensa española demuestra, hasta que punto se han hecho populares estos procedimientos entre *el gran público* "El alemán Günther von Hagen corta, pela, deshace y vuelve a hacer cuerpos humanos con el fin de enseñarle a todo el mundo lo que llevamos dentro. "Los cuerpos plastificados son", según afirma Von Hagens, "objetos de estudio científico" y "no tiene nada que ver con el arte". Pero el anatomista, sin embargo, sí considera que continúa con un trabajo que comenzó Leonardo da Vinci."[40] En un solo párrafo el articulista consigue, lo que no deja de tener su mérito, nombrar casi todos los conceptos que articulan el discurso, desarrollado en varios textos, del polémico von Hagen. En enero de 2011 el anatomista es otra vez noticia anticipando el *gran finale* de su vida y su carrera. Abiertamente, revela que padece la enfermedad de Parkinson que consiguió esconder a sus colaboradores durante dos años. El científico, de sólo 65 años, sostiene en 2011 que le quedan sólo siete años de vida por delante y que quiere, después de su muerte, que su cuerpo sea plastinado y exhibido como todas sus creaciones anteriores y, finalmente, subraya: "Quiero decidir donde seré exhibido."[41]



Fig. 3.1.2.1 Günther von Hagens junto a una de sus piezas anatómicas en la presentacion de su exhibición BODY WORLDS 4 en el Museo de Ciencia e Industria de Manchester, Inglaterra, el 21 de febrero de 2008. (Foto: Christopher Furlong / Getty Images Europe. 20 de febrero de 2008)

[38] Von Hagens G., *Plastinated Speciments and Plastination,* en *Körperwelten. Fascination beneath the surface,* catalogo de la exposición, Leimen, Color Druck, 2 edición 2001, p. 20.
[39] El canal londinense Channel 4, trasmitió en directo una autopsia de von Hagens en 2002, la primera autopsia pública en 170 años en Gran Bretaña, que habría podido llevar a su arresto. En 2009 su exposición "Cycle of Life" presentada en Berlín, fue condenada como indecente y ofensiva por presentar dos cuerpos muertos presentados en el acto sexual. www.telegraph.co.uk, consulta el 23 julio 2011.
[40] Ellegiers S., *5000 berlineses contemplan en un solo día los cadáveres plastificados de Von Hagen,* EL PAÍS, domingo 11 febrero de 2001.
[41] White J., *'I'm dying, so put MY body on show': 'Dr Death' Gunther von Hagens plans grim farewell in one of his own corpse displays,* Sábado 23 julio 2011, www.dailymail.co.uk, consulta el 23 julio 2011.

3.2 Entre didáctica y negocio, el nacimiento de las grandes colecciones de ceroplástica anatómica.

Hacia finales del siglo XVIII aparecen los primeros modelos anatómicos en cera coloreada muy parecidos a la realidad, que se convierten pronto en una válida alternativa a los preparados humanos disecados. De hecho, son idóneos para evitar la penuria de cadáveres y los "inconvenientes que acompañan a la disección", que da paso a la "ingeniosísima invención" de la anatomía artificial, pronto reconocida a Zumbo. No obstante, a pesar de las ventajas que ofrecen los preparados artificiales, se percibe de inmediato que el encuentro con el cadáver es insustituible,[1] por lo que la colaboración entre el artista ceroplástico y el médico se volvía esencial para el éxito de la empresa, construir cuerpos lo más aproximados posible al cuerpo humano de manera que fueran útiles para el estudio y el conocimiento científico.
Los primeros preparados anatómicos en cera nacen así, en la última década del siglo XVII gracias a la colaboración entre Gaetano Giulio Zumbo, ceroplasta siciliano, y el cirujano francés Guillaume Desnoues. Zumbo, habilísimo modelador, tras haber trabajado en Florencia para Cosimo III de Medici, siente la necesidad de perfeccionarse como artista mediante una profundización en los estudios anatómicos, para lo que se marcha a Bolonia, en cuya Universidad estaba ampliamente reconocida la Escuela de Anatomía Humana. Se traslada después a Génova, donde conoce a Desnoues con quien comienza a colaborar para realizar modelos anatómicos en cera coloreada a exponer y vender. Por lo que sabemos, el cirujano diseccionaba los cadáveres y Zumbo realizaba una copia perfecta en cera; sin embargo, parece que el artista trabajaba con extrema lentitud además de con increíble minucia. Esto obligó a Desnoues a preparar los miembros según la técnica de la inyección, limpiando, lavando y disecando los órganos para que perduraran el tiempo necesario para que Zumbo los reprodujera en cera. El artista sabía reproducir la realidad de manera perfecta y esto, unido a su particular propensión hacia lo macabro, hizo que los primeros modelos tuvieran el típico color verde y desteñido del sujeto que tenía delante; salieron unos trabajos tan realistas y repelentes que no gustaron a Desnoues, parece ser que él prefería los colores encendidos de la carne viva y la sangre fresca.
Tras una famosa discusión que se produjo en el 1700 debido a cuestiones de intereses, se separaron y Desnoues llegó a acusar a Zumbo de haber trabajado a escondidas en una cabeza anatómica, perteneciente a la colección de la *Specola,* copiándola de una de una parturiente en la que estaban trabajando juntos; sostuvo que con oportunas modificaciones la había transformado de tal manera que pareciera la de un hombre. Enviada, una vez terminada, como regalo, al Gran Príncipe Ferdinando de Medici, éste ni contestó ni agradeció, contrariado por el comportamiento del artista. A pesar de todo, la historia de Desnoues parece incierta ya que los preparados realizados por los dos socios, se realizaban según una técnica que no comprendía la utilización de huesos verdaderos, y la cabeza de la *Specola* había sido modelada sobre un cráneo humano. Podría entonces tratarse de un trabajo juvenil durante la estancia florentina, pero no estamos seguros de ello; a propósito de esto hay un testimonio del año 1756 a favor de la autoría de Zumbo, un escrito de Giuseppe Bianchi, Conservador de las Galerías Mediceas, quien afirma que Zumbo, para "mostrar una habilidad en aquella profesión, que los entendedores definen como sorprendente..." modeló esta cabeza en cera, copiándola de una que él "vio en la realidad en el Hospital Mayor de esta ciudad, llamado Santa María Nuova, en ocasión de los anuales ejercicios anatómicos."[2] Desnoues dijo también que Zumbo no había podido realizar más modelos anatómicos debido a su falta de

[1] Bonuzzi L., Ruggeri F., *Appunti preliminari ad un'indagine sulle cere anatomiche,* en Armaroli M., (editado por), *Le cere anatomiche bolognesi del settecento,* Bolonia, Clueb, 1981, p. 21, 22.
[2] Azzaroli Puccetti M.L., *Gaetano Giulio Zumbo La Vita e le Opere,* en Giansiracusa P. (editado por), *Gaetano Giulio Zumbo*, Milán, Fabbri, 1988, p. 23.

preparación científica; sin embargo, al artista no le faltaron expertos disectores dispuestos a preparar miembros para reproducir en cera. De hecho, cuando Zumbo se trasladó a Francia, durante su breve estancia en Marsella, le fueron puestos a su disposición numerosos cadáveres y un excelente cirujano, Pelizier, para ejecutar sus disecciones; mientras que a Desnoues le costó mucho encontrar a un modelador en cera capaz de realizar las anatomías coloreadas con la destreza a la que estaba acostumbrado con el maestro siciliano.
No se consigue entender que un estimado cirujano como Guillaume Desnoues tuviera motivos para difamar, incluso después de la muerte de Zumbo, en 1701, a su ex colega, tal vez por celos o vanidad; de cualquier manera, después de la muerte del ceroplasta, el cirujano hizo todo lo posible para aparentar ser el creador e inventor de la técnica escultórica utilizada en los preparados anatómicos en cera coloreada. En cualquier modo, hay que atribuir a Zumbo el gran mérito de haber sido el primero en realizar estos modelos en cera coloreada tan perfectos y detallados ofreciendo por vez primera una alternativa válida a la disección del cadáver. La colaboración entre el gran ceroplasta siciliano y el cirujano francés duró poco tiempo; pero los óptimos resultados que obtuvieron provocarán que, durante los siglos posteriores, la utilización de preparados humanos disecados fuera en gran medida abandonada, mientras surgían escuelas de ceroplástica en muchas Universidades científicas.
La historia de la ceroplástica anatómica, no hay duda sobre ello, evolucionó gracias a los conocimientos, maestría y genialidad de Zumbo, y se expande por Italia, y se consolida en Francia, para después seguir hasta Inglaterra. Recordemos que antes de su muerte, G. G. Zumbo obtiene un reconocimiento pleno por su arte y el éxito mundano, precisamente en París, cuando presenta en la Academia de Ciencias una cabeza anatómica modelada en Marsella el año anterior.



Fig. 3.2.1 Gaetano Giulio Zumbo, *Cabeza anatómica,* modelada en cera sobre cráneo humano, finales del siglo XVIII, Museo de 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

3.2.1 El museo de *Notomía Humana* de Bolonia.

La continuación de la ceroplástica anatómica se ubica, en la primera mitad del 1700, en Bolonia, con las ceras de Ercole Lelli. El origen de la colección está relacionado con la fundación, en 1711, del Instituto de las Ciencias y de las Artes. La fama de los estudios anatómicos que se daban en la célebre Universidad boloñesa ya había atraído antes a artistas como Zumbo. El estudio de la anatomía, de hecho, era muy frecuente en Bolonia, sobre todo cuando, en 1632, en el Palacio del Archiginnasio se construyó el Teatro Anatómico, sede estable para las lecciones sobre cadáveres y lugar de disecciones públicas. El museo de Notomía Humana fue entonces fundado el 24 de noviembre de 1742 con el preciso objetivo de:
"Estudio en cera de la anatomía, que no ha de confundirse con la Notomía de las Escuelas y de los Hospitales, con el que constituir en la Academia de las Ciencias un museo de Notomía Humana, es decir de Antropometría interior y exterior, para embellecimiento de la misma y su uso, cuanto a las partes separadas, para cualquiera que por ejemplo tuviera necesidad de ver."[3]
El nacimiento del Museo anatómico fue posible gracias al Cardenal Prospero Lambertini Arzobispo de Bolonia, quien, durante una visita a la Academia de las Ciencias tuvo la ocasión de admirar "dos riñones cadáver".[4] Una representaba riñones normales y otra los riñones con la deformación congénita "a herradura de caballo"; probablemente servían como soporte en clases de anatomía. Estas tablas se guardan todavía en el Museo dell'Istituto Anatomico Bolognese, siendo las obras más antiguas de Lelli, y las que dieron inicio al Museo anatómico. Hacia el principio de 1740, con la muerte del entonces pontífice Clemente XII, el Cardenal Lambertini le sucedió como Benedicto XIV. Entre sus innovaciones, una de las primeras fue a propósito del incremento del desarrollo de estudios científicos en Bolonia y, recordando los modelos de riñones presentados por Lelli, decide encargarle una serie de modelos en cera representando la anatomía del cuerpo humano, con un fin didáctico para los jóvenes estudiosos. Se ponen así a disposición de Lelli centenares de cadáveres que diseccionaba con la ayuda de colaboradores como escultores y cirujanos; reproducía los músculos en cera y los aplicaba a esqueletos reales montados de forma artificial en diversas posturas.
Sobre el fenómeno de los modelos anatómicos en cera del siglo XVIII italiano, Laura Musajo Somma presenta, unas serie de consideraciones de interpretación histórica analizando el Museo de Notomía ya que, reitera, no hay que confundir el estudio en cera de la anatomía humana con el estudio practicado en los hospitales y en los teatros anatómicos. Características básicas son: el estudio de la figura armónica de las partes del cuerpo humano, así como de sus partes escondidas e interiores, así permite construir una antropometría que – antes de cualquier otra cosa – es para *embellecimiento,* al referirse a un ideal humano en sus planos superficial y profundo. Tal ideal humano viene fijado por sus proporciones geométrico-matemáticas que constituyen la belleza, y está sustraído para siempre a la disolución y la putrefacción. Sobre las ambivalentes finalidades de la ceroplástica científica, Musajo Somma continúa:
"La *ceroplástica,* para embellecimiento de la misma anatomía humana, es entonces, hipóstasis estética, la vuelta a la extenuación de un canon antropométrico artificial, armónico, y posiblemente eterno. Servirá en didáctica a generaciones de futuros cirujanos, pero será

[3] Bernabeo R.A., *La suppellettile Anatomica dell'Accademia delle Scienze,* en Armaroli M., *op. cit,* p. 27. studio in cera di anatomia che non deve confondersi con la Notomia delle Scuole e degli Spedali, col quale costruire presso l'Accademia delle Scienze un Museo di Notomia Umana, ovvero di Antropometria interna ed esterna per abbellimento della stessa e qualche volta per uso, quanto alle parti separate, per tal uno che per esempio avesse bisogno di vedere.
[4] Medici M., *Elogio di Ercole Lelli*, en Armaroli M., (editado por), *Le cere anatomiche del Settecento*, Bolonia, 1981, p. 41. [...] due reni di cera così ben fatti e preparati che sembravano propriamente tolti da un cadavero.

expuesta también a la admiración del publico laico, que podrá sentir un estupor y deleitamiento estético de la contemplación del embellecimiento de esta *notomía* artificial."[5]
Colaborador de Lelli fue, aunque por poco tiempo, Giovanni Manzolini, tras surgir diferencias entre ambos, se separaron y Manzolini continuó la actividad de ceroplástica en Bolonia con la ayuda de su mujer Anna Morandi. Después de la muerte del marido, ella continuó modelando preparados anatómicos en cera coloreada, alcanzando un nivel tal de excelencia que recibía ofertas de trabajo de toda Europa, como de la Royal Society de Londres o de la zarina Catalina II de Rusia, ofertas que siempre rechazó. Nunca dejó Bolonia donde parece que aceptó una cátedra de anatomía. Las ceras boloñesas de Lelli que tratan de Osteología y Miología, y las de los cónyuges Manzolini, que comprendían también los órganos de los sentidos, de las vísceras y de Obstetricia, son probablemente las más antiguas conocidas, constituyendo una de las colecciones más antiguas de ceroplástica científica. El estudio de la anatomía se había difundido ya por toda Europa desde Francia, de hecho, desde primeros del siglo XVIII en París, comienzan a concebirse las primeras colecciones, obra de modeladores franceses entre los cuales cabe recordar, por ejemplo, a Mademoiselle Biheron.
Además de la representación de la anatomía humana normal, la ceroplástica sirvió para ilustrar sectores médicos más bien circunscritos, muy especializados, como por ejemplo la obstetricia. Hasta el siglo XVIII todo lo que estaba relacionado con el parto era de interés tan sólo femenino, cerrado por tradiciones seculares en un ambiente casero; la presencia y el deber de la comadrona se limitaba sólo a una normal asistencia a la madre y al niño nacido de manera espontánea. En el caso de partos difíciles o a veces imposibles, la comadrona se decidía a llamar a un cirujano sólo cuando la madre estaba agotada por el largo esfuerzo. De cualquier modo, el cirujano genérico no tenía ninguna (o poca) experiencia al respecto, e intervenía de manera cruenta, a menudo mortal para el feto y traumática para la madre.[6] En este sentido, Giovan Antonio Galli, nacido en 1708, empieza a interesarse por la obstetricia en cuanto consigue la graduación. Hacia 1734 da cursos para comadronas y, en horas distintas, a estudiantes, utilizando una colección en cera y terracota instalada en su casa. Este ajuar de obstetricia, trabajado en gran medida por Giovanni Manzolini, entra a pertenecer al Instituto de las Ciencias y de la Universidad gracias a Benedicto XIV, que lo adquiere por la suma de 1000 escudos (el equivalente a 5000 liras boloñesas). Debido al alto coste, por el tiempo de trabajo de la cera y la habilidad del modelador, la mayoría de los modelos habían sido realizados en arcilla; Galli sólo mandó hacer en cera los modelos que "proporcionan la necesaria introducción anatómica a la enseñanza obstétrica",[7] entre los cuales se incluye el de una pelvis femenina, dos fetos con circulación sanguínea y un aparato genital. Las técnicas didácticas de Galli y sus sucesores, entre los cuales recordamos a Luigi Galvani, serán seguidas por otros institutos surgidos en universidades italianas. Los modelos uterinos alcanzaron gran celebridad y fabricados en Bolonia serán pedidos y copiados por las Universidades de Padua, Módena, Siena y Roma.
La escuela de ceroplástica florentina deriva directamente de la boloñesa. La fama de los preparados en cera había alcanzado a Florencia y Giuseppe Galletti, cirujano y profesor de obstetricia en el Arcispedale di S. Maria Nuova en la ciudad, se dirige a Bolonia para ver las obras de Lelli, de los Manzolini y las de obstetricia encargadas por el Prof. Giovanni Antonio Galli (1708-1782). Cuando regresa a su ciudad natal, también intenta crear una colección de modelos en cera, pero encuentra tan sólo dificultades con lo que realiza una serie de piezas de obstetricia en terracota y en cera para ilustrar los diversos tipos de partos, tanto normales como complicados. A lo largo del 1700 los preparados anatómicos en cera coloreada serán largamente conocidos e interesan a toda Europa. Sin embargo, curiosamente, el sueco Adolph Murray,

[5] Musajo Somma L., *In cera. Anatomia e medicina nel XVIII secolo,* Bari, Progedit, 2007, p. 23.
[6] Bortolotti M., *Insegnamento, ricerca e professione del museo ostetrico di Giovan Antonio Galli,* en *I materiali dell'Istituto delle Scienze,* Bolonia, Clueb, 1979, p. 239.
[7] Bortolotti M., *Ibidem.*, p. 240.

profesor de Anatomía en la Universidad de Uppsala, ya había observado y adelantado el pronóstico, en 1780, que Florencia será la ciudad más importante para la ceroplástica:
"...[...] el estudioso de anatomía gozará al encontrar en el templo de Minerva, mas allá de toda expectativa, muchas partes del cuerpo reproducidas en cera. Aquel que estudia las preparaciones de Ercole Lelli y de los Manzolini en Bolonia, de Verniani en Turín, de Biheron en París, repletas de errores, tiene todas la razón en condenar este sistema de imitación de la naturaleza, sin embargo cambiará de opinión cuando examine los preparados hechos en Florencia."[8]



Fig. 3.2.1.1 Anna Morandi, *Autorretrato,* siglo XVIII, Museo de Palazzo Poggi, Bolonia. (Foto: Archivo Museo de Palazzo Poggi).



Fig. 3.2.1.2 Anna Morandi, *Retrato de Giovanni Manzolini,* siglo XVIII, Museo de Palazzo Poggi, Bolonia. (Foto: Archivo Museo de Palazzo Poggi).



Fig. 3.2.1.3 Anna Morandi, *Preparación del ojo,* siglo XVIII, Museo de Palazzo Poggi, Bolonia. (Foto: Ballestriero R. 1997)



Fig. 3.2.1.4 Anna Morandi, *Preparación de las manos,* siglo XVIII, Museo de Palazzo Poggi, Bolonia. (Foto: Ballestriero R. 1997)

[8] Murray A., cit. en Azzaroli Puccetti M.L., Lanza B., *La Venere scomponibile,* KOS, año I, N. 4, Milán, Franco Maria Ricci, mayo 1984, p. 70.

3.2.2 Felice Fontana y el Imperial y Real Museo de Física e Historia Natural de Florencia (*La Specola*).

En Florencia, con la muerte en 1737 del último descendiente de los Medicis, Giangastone acaba el dominio que había ejercido esta familia en el Gran Ducado de Toscana a lo largo de dos siglos. El cambio de poder significará también un cambio importante en las manifestaciones artísticas y científicas de la ciudad cuando el gobierno pase a Francisco III de Habsburgo-Lorena y, en 1756, a su hijo Pedro Leopoldo, soberano ilustrado y apasionado de la Ciencia, verdadero representante del Siglo de las Luces. Entre sus innovaciones el joven soberano decide, en 1771, reunir en un único museo, accesible al público, todas las colecciones "científicas" presentes y dispersas en las galerías ducales. El museo así creado, pionero en Europa y en el mundo entero, fue abierto al público el 21 de febrero de 1775. En el pasado los gabinetes de física y las colecciones de arte y curiosidades, pertenecían a ricos nobles privados que ponían, amablemente, sus patrimonios personales a disposición de restringidos círculos de jóvenes estudiosos y naturalistas. El acceso a los gabinetes científicos y las colecciones de libros, cuadros y especies raras perteneciente a los tres reinos de la naturaleza estaba así reservado a una elite limitada. En contraposición al concepto antiguo de las colecciones principescas, el nuevo museo de Florencia nace con un auténtico espíritu científico, pedagógico y democrático, quería presentar al público unas colecciones científicamente organizadas, para proporcionar a los visitantes una forma directa de aprendizaje de las distintas disciplinas científicas, desde la historia natural a la anatomía, desde la física a la química, desde la astronomía a la geología.[9] El Imperial y Real Museo de Física e Historia Natural fue planeado como una verdadera máquina de difusión de la ciencia y el saber, sus salas revelaban inmediatamente su el fin práctico y divulgativo al que estaban consagradas, que atrajo, a lo largo de su existencia, a un número siempre creciente de estudiosos italianos y extranjeros. Además, el museo, obviamente, con estas medidas se presentaba claramente como un vehículo de promoción de la imagen de la nueva dinastía y especialmente del Príncipe y sus reformas.

Fundamentalmente en el primer periodo, el Museo tenía la doble función de lugar de recolección e investigación. Se celebraba la memoria de la ciencia pasada con la conservación de las colecciones científicas empezadas por los Medici y pertenecientes a la *Academia del Cimento*; al mismo tiempo el museo tenía que ser el centro propulsor de la entrada en la Toscana de nuevas tecnologías y sistemas de investigación científica. En 1765, con la llegada de Pedro Leopoldo, empiezan a cambiar las finalidades de las investigaciones naturalistas y físicas. El constante interés que el Gran Duque tuvo por las ciencias y sus aplicaciones prácticas influyó en las actitudes y el fin de los naturalistas toscanos. Entre las motivaciones que empujaron las reformas del Gran Duque Pedro Leopoldo de Lorena en el Ducado de la Toscana, predominante, y verdaderamente innovador, fue el considerar la ciencia como instrumento de lo útil, utilizando los descubrimientos técnicos para mejorar las condiciones de vida.

En efecto, alrededor de la mitad del siglo XVIII ya se estaba difundiendo "...una nueva sensibilidad hacia la función y aplicación de la ciencia y hacia el papel que tenían que ocupar los naturalistas y físicos frente a los graves problemas económicos y sociales, devenidos en hechos dramáticos a la luz de los acontecimientos que habían devastado la campiña toscana en aquellos años."[10] Hacia la mitad de los años sesenta la región de la Toscana había sufrido dos olas de carestía causadas por calamidades naturales. Es en este trágico contexto se invoca

[9] Mazzolini R.G., *Omaggio a Felice Fontana (1730-1805),* Catalogo de la exposición, Museo Cívico de Rovereto 15 octubre 2005 -19 febrero 2006, Osiride, 2005, p. 15.

[10] Contardi S., *La casa di Salomone a Firenze, l'Imperiale e Reale Museo di Fisica e Storia Naturale (1775-1801),* Florencia, L. S. Olschki, 2002, p. 37.

a los médicos, físicos, filósofos y naturalistas para que estudien posibles soluciones a problemas como la enfermedad del maíz y de la harina y a aplicar, finalmente, de manera práctica y con un fin de utilidad pública, los conocimientos científicos.

Una de las figuras más fascinantes y controvertidas de la historia de la ciencia del siglo XVIII fue Felice Fontana, naturalista nacido en Pomarolo, en 1730, en la provincia de Trento. En 1755 hereda la mitad del patrimonio del hermano mayor, sacerdote, con la condición de hacerse él mismo religioso; se convierte entonces en abad, pero no parece que, a lo largo de su vida, demostrase mucho interés por su estatus eclesiástico. Felice Fontana se distinguió por su personalidad fuerte y autoritaria, por una inteligencia multifacética que aplicó a numerosos y distintos campo del saber. Fue químico, fisiólogo, anatomista y naturalista de relieve en la Corte del Gran Duque Pedro Leopoldo de Lorena. Fue celebrado y odiado por muchos de sus contemporáneos, su carácter difícil y las polémicas en que se vio inmiscuido, contribuyeron a dificultar su estancia en la Corte Toscana. Ya desde estudiante mostró interés por las ciencias experimentales. En 1753 entró en la *Academia degli Agiati* de Rovereto. Después de haber frecuentado los ambientes científicos de Bolonia, en 1758 llega a Pisa donde sigue con sus investigaciones sobre los *movimientos del iris* y la *irritabilidad animal*. Confiando en amigos influyentes, Fontana continuó con sus investigaciones mientras esperaba desarrollar su carrera de estudioso en Toscana. Finalmente en 1765 consiguió la prestigiosa Cátedra de Lógica de la Universidad de Pisa, y dos años más tarde publicó su obra científica maestra, las *investigaciones físicas sobre el veneno de víbora.*

Probablemente gracias a la protección del conde austríaco Carlo Firman y al encuentro con Francesco Orsini di Rosemberg, Fontana hizo su ingreso en la Corte de Lorena. Ya sólo después de un año de la toma de posesión del trono de la Toscana por el Gran Duque Pedro Leopoldo, Fontana había conseguido con él un buen trato personal y había empezado sus colaboraciones sobre investigaciones naturalistas. De hecho, en octubre de 1766 el joven Gran Duque nombró a Fontana *Físico de la Corte*, *Superintendente de los Regios Gabinetes de máquinas de Física experimental* y *Público Profesor Ordinario de física* en la Universidad de Pisa. Estos puestos alcanzados obedecían a una estrategia determinada en el contexto de las reformas emprendidas por el Gran Duque desde su llegada a Florencia, por un lado Fontana se presentaba como un hombre de relieve en el panorama científico del periodo, y por otro, al no ser toscano y, en especial, no pertenecer al mundo académico toscano, su nombramiento y distinciones oficiales recibidas, subrayaban la decisión ducal de llevar adelante sus reformas sin contar con el anquilosado estrato *local*, reacio a cualquier tipo de novedad en materia de ciencia. De hecho, junto a Fontana, Pedro Leopoldo había reunido un equipo de unos pocos hombres, jóvenes y sobre todo distantes del viejo mundo erudito de la región. Cerrados, desconfiados y recelosos de cualesquiera forasteros cultos, los académicos toscanos no aceptaron de buena gana el puesto de Fontana e intentaron, como era de esperar, desacreditarlo y difamarlo ante los ojos del Gran Duque. Fontana, de todas formas, no se distinguió precisamente por su diplomacia en la ascensión en su carrera, atacando explícitamente los descubrimientos de sus adversarios en sus publicaciones científicas o recurriendo a acciones no muy lícitas, todo hay que decirlo, para obtener lo que quería.

En su ataque, por ejemplo, a la publicación *Alimurgia* (sobre el estudio de la climatología de la Toscana en relación con los problemas provocados por las carestías) del celebrado naturalista florentino Giovanni Targioni Torzetti, trató Fontana de desprestigiar al competidor más peligroso en la carrera por el puesto de Director del Museo. De hecho Targioni, que ya había compilado el inventario de todas las colecciones del Ducado por expreso deseo del padre de Pedro Leopoldo, aspiraba, desde hacía tiempo, a la plaza de director y estaba ya trabajando en proyectos de reforma del museo. Sin embargo, en 1771 el Gran Duque compra el Palacio Torrigiani y encarga a Fontana, que será su nuevo director, la restauración de los locales para acoger, adecuadamente organizadas, las colecciones científicas. A finales de año

ya se habían trasladado algunas de las máquinas antiguas al nuevo edificio; el proyecto del Fontana preveía la construcción de nuevos aparatos científicos y la creación de una colección análoga de restos naturalistas. La idea final comprendía instrumentos y aparatos científicos, colecciones botánicas, zoológicas, mineralogiítas y modelos de anatomía humana en cera.



Fig. 3.2.2.1 *Preparación de todo el cuerpo representante el sistema linfático superficial, (detalle),* Museo de Historia Natural y Zoología La Specola, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 3.2.2.2 *Museo de 'La Specola', (vista general),* Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

La apertura del nuevo museo demuestra el paso desde el concepto antiguo del coleccionismo privado al nuevo concepto de la Europa de las Luces, de coleccionismo dirigido a un uso público. Las colecciones seguían siendo propiedad del Gran Duque pero ahora podían ser disfrutadas por todos los que querían verlas o estudiarlas. Cualquier persona, por ejemplo, podía acceder al museo de las ocho a las diez de la mañana, aunque debía cumplir unas normas mínimas de *decoro* especificando que se le dejaría entrar "si iba pulcramente vestido". Este horario permitía dejar el tiempo suficiente la entrada "a la una de la tarde, a las personas inteligentes y estudiosas."[11] El sueño de Fontana era la realización de un museo donde coexistieran la investigación científica, la recogida sistemática de datos y el uso y disfrute de la gente de todo el conocimiento reunido en las salas del Museo. Defendió testarudamente sus ideas, y la esperanza de convertir el museo en un sitio de investigación activa se enfrentó a muchos problemas y dificultades.

Sin embargo, el sueño ideal y utópico de construir una *Casa de la Ciencia* se estrelló inevitablemente contra la realidad política e institucional del Gran Ducado de la Toscana. Entre los elementos que contribuyeron a dificultar la dirección del museo florentino por parte de Fontana, recordemos la incapacidad para controlar gastos, proyectos y trabajos, las relaciones conflictivas con el vice-director Giovanni Fabbroni y con todos los colaboradores del museo, y, por último, un difundido rencor teñido de envidia por la mayoría de los representantes de la cultura toscana del periodo, hacia este naturalista "extranjero" procedente del norte. El modelo en el que Fontana se inspiró como centro de investigación fue probablemente el Instituto de las Ciencias de Bolonia. De hecho, residió en esta ciudad desde el 1755 al 1758 frecuentando la que se consideraba, en aquellos tiempos, la más acreditada institución científica de la Península Itálica. En el Instituto de las Ciencias Fontana pudo ver, por primera vez, las anatomías en cera del artista boloñés Ercole Lelli, realizadas gracias al interés y la financiación del pontífice Benedicto XIV. En los años noventa, en una memoria del Museo, Fontana escribía: "No se puede negar que el estudio de la estructura de nuestra máquina no sea uno de los más hermosos e interesantes para el filosofo y, al mismo tiempo, lo mas útil por la cirugía, y la medicina."[12] Y sucesivamente añadía, como anteriormente afirmó Leonardo, que es necesario vencer el horror provocado por la investigación sobre cadáveres para llegar a comprender la máquina humana. Esta decisión, estudiar sobre los cuerpos reales la anatomía humana encontró todavía anacrónicos detractores que consideraban penosas estas prácticas para la dignidad humana, además de, afirmaban supersticiosamente, peligrosas para la salud. Todos estos obstáculos al conocimiento empujaron a Fontana a insistir en la realización de una colección de ceras anatómicas para el museo de Florencia.

La idea principal que Felice Fontana quería implantar, consistía en permitir que la investigación anatómica fuera accesible a todos y sobre todo tolerada por todos, evitando el disgusto y el asco provocado en el trabajo sobre el cadáver real. La solución se presentaba en forma de hermosas preparaciones en cera coloreada, vistas ya anteriormente en el Instituto boloñés. De hecho, como ya se ha indicado con anterioridad, la escuela de ceroplástica florentina deriva directamente de la boloñesa. Anteriormente, hubo una serie de tentativas de introducir el arte de la ceroplástica anatómica en esta ciudad gracias al cirujano Giuseppe Galletti que encarga al modelador de Livorno, Giuseppe Ferrini, una serie de modelos de obstetricia en terracota y en cera. El mismo Fontana presentó al Gran Duque los modelos ideados por Galletti e hizo que el modelador Ferrini fuera contratado para trabajar en el museo en la realización de una colección de anatomías en cera. Otra vez, fue Fontana quien se distinguió por sus acciones poco ortodoxas; en realidad parece que hizo todo lo posible por

[11] Poggesi M., en *Encyclopaedia Anatomica, Museo La Specola Florence,* con articulos de M. v. Düring, M. Poggesi, G. Didi-Huberman, Colonia, Taschen, 1999, p. 28.

[12] BRR, faldone 28.D.110 Manoscritti Fontana, fasc. 1, ins. 1 *Memoria sopra le due collezioni anatomiche del R. Museo di Firenze*, cc. n. num., en Contardi S., *op. cit,* p. 110.

eliminar a su rival, el Prof. Galletti, robándole la idea y haciéndose con todo el mérito de la invención de la colección anatómica en cera delante del Gran Duque.
En su libro *La casa di Salomone a Firenze* (2002) Simone Contardi cita una larga memoria autografiada de Galletti, hoy en día custodiada en el Instituto y Museo de la Ciencia. En el resumen de estas veintiocho páginas se puede entender la historia desde el punto de vista del cirujano florentino, este último acusa explícitamente a Fontana, primero de haberle sustraído a su discípulo Ferrini, y en segundo lugar de haberle hecho sombra en su posición de modelador e inventor de las ceras a los ojos del Gran Duque. En esta memoria aparece también una carta del mismo modelador Ferrini que testimonia la versión del Galletti. De hecho parece que Fontana alteró esta carta eliminando totalmente el nombre del cirujano florentino y sobre todo la idea, de este último, de enviar los modelos en cera a la Universidad de Pisa o a "otro sitio publico."[13] Queda claro que Fontana no quería que las colecciones de ceras anatómicas fueran enviadas a otro sitio que no fuera su museo. Por alcanzar el que será su sueño no rehusó eliminar deshonestamente a competidores como Galletti, peligroso por ser un cirujano, buen conocedor de la anatomía humana y hábil modelador de ceras. Esta actitud nos da una idea del clima de competición en el que se encontraban, dispuesto Fontana a todo con tal de realizar una colección que se transformará, a lo largo de su vida, en una verdadera obsesión.



Fig. 3.2.2.3 *Museo de 'La Specola', (vista general),* Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

El monumental trabajo de la anatomía en cera parece que empezó en 1771 y el día de la inauguración del museo, en 1775 los modelos ocupaban ya seis salas. En 1790, después de veinte años, las salas dedicadas a los modelos en cera eran ocho y muchos otros habían sido realizados por el hospital de Florencia y por otros institutos italianos y extranjeros. El taller de ceroplástica creado por Fontana prosiguió durante más de un siglo, hasta la segunda mitad del 1800, pero la mayoría de las piezas fueron realizadas en los primeros 50 ó 60 años de

[13] Contardi S., *op. cit.,* p. 112.

actividad. Comenzó a funcionar solamente con el moldeador Giuseppe Ferrini, sin ningún disector, bajo el mando de Fontana, quien, en un principio, se ocupó de las disecciones y puede que también de la fusión de los modelos. De hecho Fontana escribe "nadie ignora, ni tampoco en la Toscana, que en los primeros tiempos del R. Museo se trabajaron ceras anatómicas durante 2 años seguidos sin disectores, y que también a los mismos disectores que yo cogía para aligerarme la fatiga, al menos de alguna manera, tuve que formarles casi desde la nada porque ignoraban la anatomía más fina y delicada del cuerpo humano."[14] Sólo hacia finales de 1772 este departamento tuvo su primer disector oficial, Antonio Matteucci, mientras en noviembre de 1773 entraba a trabajar con la edad de 19 años, como segundo moldeador, Clemente Susini, que llevaría posteriormente la ceroplástica florentina a su más alto nivel. Fueron llamados otros disectores como Tommaso Bonicoli y Filippo Uccelli y con Fontana colaboró largamente el anatómico de Siena, Paolo Mascagni, que se hizo amigo suyo.



Fig. 3.2.2.4 *Preparación de todo el cuerpo con representación de las arterias, (detalle),* 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Fig. 3.2.2.5 *Preparación de todo el cuerpo con representación de los ligamentos, articulaciones y algunos músculos y tendones. (detalle),* 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



[14] Filze del I. e R. Museo-Año 1791-Anatomía diversa e nota di Fontana, en AA. VV., *Le Cere Anatomiche della Specola*, Florencia, Arnaud, 1979, p. 30. Contardi S., *op. cit.,* p. 238.

La mayoría de las obras de ceroplástica anatómica modeladas en Florencia por el Museo de *La Specola*, fueron realizadas en el periodo que va desde 1771 a 1893. Hacia finales del siglo XVIII, entonces, el laboratorio más activo de ceroplástica ya no está en Bolonia sino en Florencia. La técnica es distinta, mientras en Bolonia Lelli moldeaba trapos empapados de cera sobre huesos reales, en el taller de 'La Specola' de Florencia se vaciaban las figuras en moldes de yeso refortaleciéndolas, en el interior, con armadura en madera. En este taller se realiza de todo, colecciones completas para universidades italianas y extranjeras, como las del Instituto Anatómico de Cagliari y las colecciones vienesas del Josephinum; también, obras muy concretas referidas a casos patológicos en estados tan avanzados (ahora mismo inimaginables) que los convierten en apreciados documentos sobre la medicina y patología de esos tiempos; no faltaban obras que se recreaban en monstruosidades, partes malformadas pero también encontramos bellos ejemplares de plantas y flores con detalles muy ampliados, colocados sobre graciosas vasijas de porcelana de Doccia realizadas por Ginori, con el nombre de la planta escrita a mano.[15]

La escuela florentina de ceroplástica nació, como ya se ha comentado, gracias a la iniciativa (y las acciones más o menos ortodoxas) de Felice Fontana, pero debemos destacar así mismo que Felice Fontana sería en aquel momento el único capaz de involucrar al Gran Duque Pietro Leopoldo de Lorena en su magno proyecto. Fue un soberano inteligente y abierto a los problemas de las ciencias pero parece que sentía repugnancia por las nuevas prácticas anatómicas y no aprobaba las disecciones sobre cadáveres humanos. De esta circunstancia, probablemente, nació en Fontana la necesidad de hacer hincapié sobre esta aversión explicándole que, completada toda la anatomía humana en cera coloreada, ya no sería necesaria la disección con fines de estudio. Para hacer que la colección de ceras anatómicas fuera didácticamente útil a pesar de la falta de un guía competente, Fontana sitúo en cada vitrina el dibujo coloreado de la cera correspondiente y explicaciones perfeccionadas en el cajoncito debajo de la vitrina. El objetivo del trabajo de Fontana era sustituir por fin, con esta colección, el tratado de anatomía y la disección del cadáver, aunque, en sus últimos años de vida, se convenció de que para el estudio y aprendizaje de la anatomía jamás se habría podido eliminar el cadáver.

Una de las características fundamentales de esta colección es su valor estético, los modelos son útiles para la enseñanza y al mismo tiempo son, definitivamente "hermosas" obras de arte. Fontana mismo, en su obra de propaganda insiste en este punto: "*Bella* es la preparación del quinto par de nervios, *bella* la del conducto torácico, *bella* la de las vesículas seminales, y *bellísima* la del corazón."[16] Irónicamente, a pesar de esta intencionalidad artística, las obras de ceroplástica anatómica han sido conservadas durante siglos, y nos han llegado más o menos intactas debido al interés científico que despiertan, más que a su innegable calidad artística. De hecho, hasta el día de hoy, estas colecciones se conservan en hospitales o Facultades de medicina. Actitud debida al cambio de gusto desarrollado a lo largo de los siglos y a una evolución del concepto estético. Sin embargo a finales del siglo XVIII Fontana subraya la importancia y necesidad del ámbito estético de su proyecto científico. Contardi, historiador decimonónico especialmente lúcido comprende perfectamente esta necesidad de estética en las obras científicas que expresa Fontana en su proyecto museístico: "El Museo tenía que ser

[15] AA. VV., *Le Cere Anatomiche della Specola*, Florencia, Arnaud, 1979, pp. 30, 31. ...Non si ignora poi da nessuno, ne anco in Toscana, che nei primi tempi del R. Museo, si lavoravano cere anatomiche per due anni di seguito senza dissettore, e che anche in seguito i dissettori medesimi che io andavo prendendo per alegerirmi (sic!) la fatica, in qualche parte almeno, dovetti formarli quasi dal nulla perchè ignoranti affatto dell'anatomia più fine e più delicata del corpo umano...

[16] Ceruti, *Saggio del Real Gabinetto di Fisica e di Storia Naturale di Firenze,* Roma, Zempel, 1775, en Contardi S., *op. cit.,* p. 114, *Bella* è la preparazione del quinto paio di nervi, *bella* quella del dutto toracico, *bella* quella delle vessicole seminali, e *bellísima* quella del cuore.

atractivo. Tenía que llamar a un público suficientemente culto pero no necesariamente especializado y la dimensión estética de las colecciones anatómicas respondía, perfectamente, a la exigencia de espectacularización de la ciencia, particularmente advertida sea por la Corte, sea por el mismo Fontana. La intrínseca sugestión ejercitada por la ceroplástica, que mostraba cada detalle de la anatomía humana, suministraba una importante llave de acceso al teatro de la naturaleza y estimulaba el estudio y la voluntad de aprendizaje. Una idea de belleza, entonces, que declinaba necesariamente en lo útil y verdadero."

A lo largo de los siglos, los modelos anatómicos florentinos en cera coloreada han sido celebrados y criticados según el concepto de belleza o, incluso de la teoría del arte que dominara en ese momento; diferentes opiniones y actitudes que procedían tanto del mundo del arte como de la ciencia. Parece ser que el mismo Antonio Canova, contemporáneo del ceroplasta Clemente Susini, elogió de un modo especial la estatua masculina que representaba el sistema linfático superficial,[17] todavía conservada en el antiguo Museo de la Specola. Sin embargo Susini, como artista, era sensible, en la disposición del cuerpo, en la pose y la calidad marfileña de la carne de la figura, a las nuevas corrientes artísticas del momento, como el Neoclasicismo en el cual el ideal predominante era un concepto de belleza etéreo, refinado y sensual, característico de las obras de Canova. Por otra parte, el escultor de Possagno, en muchas ocasiones revestía sus esculturas con una sutil capa de cera para atenuar la frialdad del mármol y darle, precisamente, una calidad lo más próxima posible a una superficie *viva*; el mármol, entonces convertido en una auténtica piel.

Fig. 3.2.2.6 *Preparación de todo el cuerpo representante el sistema linfático superficial,* 'La Specola', Florencia.
(Foto: Archivo de 'La Specola')



Fig. 3.2.2.7 *Preparación de todo el cuerpo representante el sistema linfático superficial, (detalle),* 'La Specola', Florencia.
(Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



[17] Martini T., *Egisto Tortori e l'arte di modellare in cera,* "Rassegna Nazionale", 82, 484-500, 1895, en Castaldi L., *Francesco Boi primo cattedratico di anatomia umana a Cagliari e le cere anatomiche di Clemente Susini,* Florencia, Leo S. Olschki, 1947.



Fig. 3.2.2.8 *Preparación de todo el cuerpo representante el sistema linfático superficial, (detalle),* Sala XXVIII, vitrina 740, finales del siglo XVIII, 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 3.2.2.9 *Preparación de todo el cuerpo representante el sistema linfático superficial, (detalle),* Sala XXVIII, vitrina 740, finales del siglo XVIII, 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Las características peculiares de la cera permiten, como ya se ha comentado, la realización de obras extremadamente realistas. Este material consiente incluso cruzar la realidad de tal modo que lo que se obtiene, a veces, es bastante extraño, un efecto de sobrerealidad. La cera, en resumen, era el material perfecto para materializar las ideas de Fontana. Obtener representaciones perfectamente detalladas desde el punto de vista anatómico, pero, al mismo tiempo, que estas no fueran repulsivas sino, todo lo contrario, hermosas y atractivas al ojo de un espectador no necesariamente especialista. En fin, las ceras anatómicas florentinas "representan personas *vivas*", no cadáveres. Éste fue uno de los aspectos que más llamó la atención de los visitantes del museo en el siglo de las Luces y que sigue despertando interés hoy en día. Independientemente de lo que representan, cuerpos abiertos o despellejados y descuartizados, las ceras florentinas son, en una primera mirada, bastante placenteras, incluso se podría decir que "tranquilizadoras". Los cuerpos parecen vivos, palpitantes, en elegantes posturas que traen a la memoria los gestos y las poses de la estatuaria griega y romana.[18] Los ojos son extraordinariamente vivos de un blanco brillante, y las miradas dulces y lánguidas. La serie de esculturas representando mujeres llevan el pelo largo suelto o recogido en trenzas e incluso, a veces, están adornadas con joyas y collares de perlas. Las estatuas anatómicas siguen siendo custodiadas en elegantes vitrinas de madera preciosa, están colocadas suavemente sobre colchones de seda color púrpura y cándidos velos bordados en oro y plata (parece que el color original de los velos fuera un verde pálido).[19]

Toda esta parafernalia entraba perfectamente en el proyecto de Fontana. Reflejaba la idea, típica del siglo de las Luces, de otorgar a la imagen del hombre un papel central. La misma disposición de las salas dedicadas a la anatomía en cera, con respeto a otras de las colecciones del museo, subraya la importancia y centralidad del hombre; inscrito en un orden natural del cual él mismo es la cabeza visible. A pesar de la utilización espectacular de las ceras anatómicas, Fontana no pierde de vista que una de las funciones principales del museo tenia que ser de soporte y apoyo a los proyectos de reforma del Gran Duque. En efecto, Pedro Leopoldo emprendió muchas iniciativas incluyendo un plano sanitario innovador, de carácter didáctico y asistencial, que se dirigía en especial a las indigentes o enfermas. Consecuentemente, con la necesidad de reformar la escuela de obstetricia, el papel de la anatomía en cera asumió aun más importancia y la preparación de modelos obstétricos tuvo así un gran desarrollo.

Como director del nuevo museo de la Specola, Fontana emprendió un viaje a Europa para establecer relación con estudiosos extranjeros, recolectar material y máquinas científicas para el museo y, de paso, difundir y promocionar la nueva institución anatómica florentina. Quiso tener consigo al joven estudioso Giovanni Fabbroni, y en 1775 ambos emprendieron un viaje hacia el norte, visitando primero Milán, Pavía y Turín, para continuar viaje después hacia Ginebra y París donde se quedaron hasta 1778. Fontana, acogido en la capital francesa como uno de los mayores filósofos naturales contemporáneos, se dedicó a sus estudios dejando la mayoría de los asuntos prácticos del museo a Fabbroni. En julio de 1778 los dos viajaron a Londres, donde se quedaron hasta finales del 1779, cuando el Gran Duque llamó urgentemente a Fontana a la Corte. En este gran viaje los dos italianos tuvieron la oportunidad de conocer a los mayores estudiosos de la época, frecuentar la Académie Royale des Sciences de París y la Royal Society de Londres. Fabbroni en todo este tiempo se formaba como científico y estudioso mientras Fontana adquirió siempre mayor fama. Desdichadamente, la

[18] Sobre este tema véase Ballestriero R., *Flesh and Wax-Flesh of Wax. The development of the Wax modelling in art and science,* 2010, en R08 Arts Scholarship Network, The Open University in the North West, Manchester, http://www.open.ac.uk/uk/north-west/artsteachingandscholarshipnetwork/p2.shtml consulta el 10 mayo 2011.

[19] Ballestriero R., *Anatomical models ond Wax Venuses: art masterpieces or scientific craft works?,* en *Journal of Anatomy Development, Evolution, Function,* Vol. 216, Issue 2, Febrero 2010, Oxford, Wiley-Blackwell, p. 228.

corte florentina y el Gran Duque no compartían plenamente el mismo entusiasmo en las costosas iniciativas de Fontana. De hecho, la petición de regresar anticipadamente a Florencia se puede interpretar como una falta de confianza en los provechos del viaje.

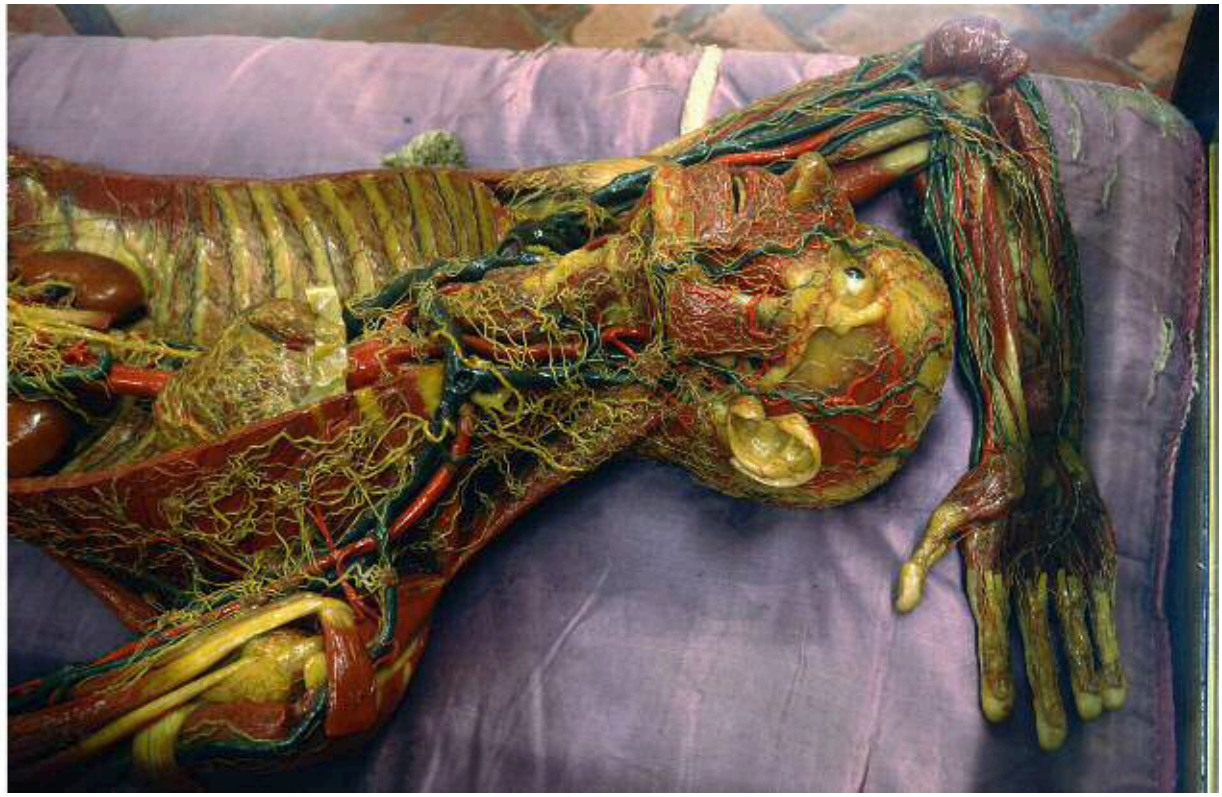


Fig. 3.2.2.10 *Preparación de todo el cuerpo con representación del sistema linfático, (detalle),* Sala XXVII, vitrina 646, finales del siglo XVIII, 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

La realización de esta enorme colección de anatomía de cera colocó a Fontana en la difícil, y, en absoluto, cómoda, situación de tener que pedir siempre más dinero a la Corte. Según su idea, el proyecto tenía que estar terminado en un plazo de diez años, pero no fue así. Además, la incapacidad de coordinar a los modeladores, disectores y trabajadores, a menudo con polémicas entre ellos, comprometieron la estima que el Gran Duque tenía por él. En 1790, Pedro Leopoldo, describiendo a los principales empleados del Ducado anotó: "En el gabinete de física está el abad Fontana, del cual corroboro, su capacidad y actividad son conocidos: sería deseable que fuera de una naturaleza más fácil para relacionarse con el resto de la gente (...) como también que supiera contentar mejor a la gente a él sometida y los manufactores."[20] Al regresar a Florencia, Fabbroni obtuvo el puesto de vice-director y principal colaborador de Fontana, pero las relaciones entre ambos, ya comprometidas a lo largo del viaje, empeoraron ulteriormente. En 1789 el Gran Duque asignó todas las competencias de gestión del museo a Fabbroni dejando a Fontana solo la dirección científica. Ese fue un golpe del que el abad no se recuperó nunca; marginado así por el museo que él mismo había proyectado y creado empezó a trasladar la mayoría de su trabajo a su casa.

[20] Mazzolini R.G., *op. cit.,* p. 17., Al gabinetto di fisica vi è l'abate Fontana, il di cui merito, capacità ed attività sono conosciuti: sarebbe desiderabile che fosse di un naturale più facile a comportarsi coll'altra gente (...) come anche sapesse meglio contentare la gente a lui sottoposta ed i manifattori.



Fig. 3.2.2.11 *Museo de 'La Specola', (vista general),* Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 3.2.2.12 *Preparación del útero abierto de una mujer gestante con dilatación del cuello uterino,* Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 3.2.2.13 *Preparación de todo el cuerpo representante el sistema linfático superficial, (detalle de la mano izquierda),* Sala XXVIII, vitrina 740, 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

En defensa de Fontana hay que recordar que el director del museo llegó a estar sobrecargado de trabajos especialmente después de su regreso a Florencia. Se le pedía la finalización de la colección de anatomía en cera y, al mismo tiempo, otras numerosas tareas relacionadas con el museo florentino; a ello hay que sumar que los modeladores y disectores también estaban empleados en la realización de modelos anatómicos por otras Instituciones italianas y extranjeras, algunos de estos encargos muy próximos al ducado. Así, el Emperador de Austria José II, hermano mayor del Gran Duque Pedro Leopoldo, visitó en 1781 el museo con su célebre cirujano Brambilla y quedó tan fascinado por la colección de ceroplástica que encargó a Fontana un conjunto mayor para la Academia Militar Medico-Quirúrgica fundada por él en Viena. La colección, de 1200 piezas, pagada por el Emperador a treinta mil *fiorini*, fue

acabada en 1786 y enviada a lomo de mulo a Viena, al palacio Josephinum donde todavía reside. Es obvio que esto retrasaba los proyectos del propio museo, de hecho este encargo realizado directamente a Fontana carecía de la aprobación del Gran Duque que si bien permitió al naturalista de Trento hacer uso de los moldes y herramientas del museo, exigió que se utilizara material específico para ese trabajo y mano de obra exterior. Después de unos años, otro pedido fue realizado por el Gobierno Francés, tras una visita de Napoleón al museo. Probablemente por miedo a que éste se apoderara de la colección florentina, Fontana realizó otros modelos, para enviar a París. No se sabe si las obras se estropearon a lo largo del viaje o si fueron desacreditadas por el cirujano francés Lemonnier, pero terminaron en la Facultad de Medicina de Monpellier y no a París a donde estaban destinadas inicialmente. Otras obras de ceroplástica anatómica fueron enviadas a Pavía, Cagliari, Bolonia, Budapest, Upsala, Londres, Leída y otras ciudades. Algunas comisionadas, otras enviadas como copia doble de algunas de las estatuas del museo.

Al fallecer su hermano José en 1790, Pedro Leopoldo fue coronado Emperador de Austria y dejó el Ducado de la Toscana a su segundo hijo Ferdinando III (1769-1824). Volvió al año siguiente a Florencia para la coronación del mismo como Gran Duque de la Toscana y Felice Fontana, en esa ocasión, intentó reconciliarse con su antiguo mecenas. Sin embargo el emperador le negó audiencia. Su última tentativa de defensa fue la escritura de la *Memoria del Cavalier Felice Fontana in sua Giustificazione*, que envió al nuevo Emperador a Viena, donde en un largo desahogo cita todos los problemas que tuvo que afrontar en los años de dirección del museo, y hace un elenco de todos sus enemigos y aquellos envidiosos que intentaron calumniarlo y boicotearlo a lo largo de su directiva. En los últimos diez años de vida Fontana dejó casi completamente de ir al museo, dedicándose a su último proyecto, una "anatomía" en madera. Se dio cuenta que los modelos en cera a pesar de la calidad de la representación no podían sustituir a la disección del cadáver en si mismo, así que empezó a trabajar sobre otros modelos anatómicos modulares en madera coloreada, que pudieran ser descompuestos y recompuestos más como instrumentos de divulgación científica que exactamente como sustitutos de un cuerpo real. Un proyecto, este también muy ambicioso que fracasó por la dificultad de trabajar este material y el inconveniente que suponía el cambio de dimensiones y posiciones de la madera en función de las condiciones climáticas. El abad se mantuvo científicamente activo hasta sus últimos días pero sufrió las derrotas de su carrera y los cambios de gobierno del Ducado de la Toscana como un obstáculo a sus pretensiones científicas. Además, los Lorena tuvieron que dejar la región bajo el periodo napoleónico y, sin la protección ducal que todavía tenía, en la insurrección de los aretinos en 1799 Fontana fue golpeado y encarcelado con la excusa de ser ciudadano francés, con lo que fue exiliado en febrero del 1800. Regresó a finales de año con la ayuda de las tropas francesas y recuperó su puesto de trabajo pero se quedó casi siempre en su casa hasta el día de su muerte, el 10 de marzo de 1805.

El museo florentino se hizo famoso en toda Europa gracias al enorme patrimonio acumulado que sin embargo no consiguió ser disfrutado en todas sus potencialidades. Entre las ideas de Fontana estaba también el sueño de crear una Academia de las Ciencias como en el pasado la *Accademia del Cimento* o la Royal Society de Londres, donde el museo fuera un punto de encuentro de estudiosos que pudieran utilizar, por ejemplo, las máquinas del Gabinete de física para nuevas investigaciones. Esta idea no se llevó a cabo[21] y el patrimonio del museo nunca fue disfrutado plenamente. Otra dolorosa derrota para Fontana, bajo su dirección ningún descubrimiento sobresaliente se registró en el museo, ni ninguna intervención directa

[21] Solo en 1801, con la vuelta de los franceses, Fontana inaugura la *Nuova Accademia de Cimento*, que acabará su vida en tan solo un año, a causa de los avenimientos políticos de la Toscana y también la mala salud de Fontana.

sobre el territorio.[22] El Gabinete de física, con sus costosas maquinas antiguas y nuevas, quedó casi inutilizado. La experiencia del museo no produjo ningún físico o naturalista digno de ensalzar y tampoco ningún artesano especializado en la construcción de instrumentos científicos.
El único sector que continuó desarrollándose después de la muerte del Fontana fue, ciertamente, el de la ceroplástica. Clemente Susini, artista que se formó con el abad, continuó su carrera de modelador enseñando a otros jóvenes artistas el trabajo de la escultura en cera. Parte del éxito en la continuación de esta escuela de ceroplástica reside en el hecho de que Florencia, desde siempre, tuvo una larga tradición de ofrendas votivas en cera lo que influyó, sin duda, en la permanencia y continuación de las ceras anatómicas y científicas que Susini y sus seguidores como los Calenzuoli, los Calamai y los Tortori, llevaron a altísimos niveles artísticos. Así, al menos del taller de ceroplástica deseado por Felice Fontana, saldrán grandes colecciones de preparados que tienen ver no sólo con la anatomía humana y comparada sino, como primer ejemplo en el mundo, también con preparados con un fin didáctico sobre morfología y anatomía vegetales, que obtuvieron un éxito tal que fueron imitados posteriormente (como había ocurrido con los anatómicos y obstétricos) en Inglaterra y Francia, aunque sólo con fines ornamentales.[23] Además del museo, en 1789 se acabó la construcción del Observatorio Astronómico por el que todo el edificio tomará el nombre todavía utilizado "Specola".
La destinación de parte del jardín de Boboli como jardín botánico, anexo al museo, amplió novedosamente el campo de aplicación de la ceroplástica. Entre los proyectos de los modelos en cera estaba prevista también la realización en este material de plantas y flores locales y exóticas, setas y frutas. En el Museo botánico de la Universidad degli Studi de Florencia, se conservan las obras de artistas ceroplastas, los mismos que realizaron las colecciones de preparados anatómicos humanos. De Clemente Susini son algunos modelos de plantas exóticas de tamaño natural, que pertenecen a géneros como el Cactus, Aloe, Sedum, Agave, etc. También, en este caso, la cera anticipa lo que después será el deber de la fotografía; esta colección se crea, de hecho, con el fin de dar a conocer aquellas plantas que no se podían admirar en la realidad, porque pertenecían a las floras de países lejanos, plantas que llegaban a Italia gracias a los frecuentes viajes de exploración desarrollados en varias partes del mundo.



Fig. 3.2.2.14 *Colección de modelos botánicos,* finales del siglo XVIII – mitad del siglo XIX, vasos en porcelana de Doccia realizado por Ginori, Museo botánico Università degli Studi, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[22] Contardi S., *op. cit.,* p. 243.
[23] Nepi C., (editado por)., *I modelli di piante in cera del museo botanico dell'università degli studi di Firenze,* Florencia, Tipografia "Il Sedicesimo", 1990, p. 6.

El taller de ceroplástica continuará su actividad también después del fallecimiento de su más grande artista, Clemente Susini, en 1814. Su herencia fue recogida por otros modeladores como los Calenzuoli: el padre Francisco y su hijo Carlos. Luigi Calamai (1800-1850), otro destacado ceroplasta, en 1830 y en periodos sucesivos, realizará un gran número de modelos en cera a propósito de la anatomía humana (normal y patológica), las plantas (fanerógamas y criptógamas) y, gracias a la colaboración con el físico Giovan Battista Amici, los preparados microscópicos que ilustraban la anatomía y fisiología vegetales. Director del Observatorio Astronómico en 1831 en el Imperiale e Regio Museo de Florencia, G. B. Amici obtiene también el encargo, en 1859, de las observaciones microscópicas. Gracias a los modelos en cera realizados por Calamai, Amici podía ilustrar sus descubrimientos en convenciones científicas y, también, ensañar a los visitantes del Museo. En 1830, tenemos noticias que Amici estudiando los procesos de la fecundación de las Angiospermas, "describió por primera vez la germinación del conducto de polen sobre el estigma, demostrando su descubrimiento en la Primera Reunión de los Científicos Italianos realizado en Pisa en el año 1839 por medio de un modelo en cera de la flor de la calabaza, realizado por Calamai (Amici, 1840)."[24] La ceroplástica fue de gran ayuda para demostrar los diferentes descubrimientos en el campo botánico, tanto los que tienen que ver con la microscopía óptica como algunas patologías vegetales (ej. el "oídio de la vid", *Oidium tuckeri*, y el "orín" de las rosas, *Phragmidium mucronatum*), además de la representación de algunas anatomías y patología animales. A la muerte de Calamai, su puesto fue ocupado por Egisto Tortori (1829-1893) que se ocupó principalmente de la anatomía patológica y las preparaciones de animales. Gracias a Egisto Tortori, conservamos la imagen de Clemente Susini en el busto modelado que llegó al Museo. Después de su muerte nadie ocupó su puesto y la actividad del taller de ceroplástica de Florencia acabó definitivamente. Una etapa gloriosa de la ceroplástica anatómica llegó a su fin, casi de forma natural, sin sobresaltos ni interrupción catastrófica, todo lo contrario, como un enfermo moribundo que, finalmente, exhala su último suspiro.



Fig. 3.2.2. 15 Luigi Calamai, *Citrus decumana,* siglo XIX, Museo botánico de la Universidad degli Studi de Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[24] Nepi C., (editado por)., *Ibidem*., p. 9.

3.2.3 La anatomía de la belleza: las Venus de cera. Desde *Le Venere de Medici* en Florencia a la *Anti-Venus* de Madrid.

Una larga melena recogida a menudo en coquetas trenzas, un hilo de cándidas perlas alrededor del cuello, ojos y labios entreabiertos que parecen exhalar el último suspiro, un joven cuerpo desnudo que descansa sobre sábanas bordadas de oro que recubren un colchón de raso purpúreo... así se nos presenta a la vista estas figuras femeninas y, no, no estamos hablando de una sensual cortesana del Renacimiento, sino de una estatua desmontable de cera, y, más concretamente de la *"Venere de'Medici"* de C. Susini y G. Ferrini (Fig. 3.2.3.1).[1] Estas realistas representaciones, a menudo sensuales, de mujeres tumbadas, están presentes en muchísimas colecciones y en distintos países donde frecuentemente, adoptan el nombre de *Venus anatómica*. En la larga y variada historia de la ceroplástica, aparece una representación constante de mujeres diseccionadas, a veces despiertas, a veces durmientes o moribundas que ofrecen sin pudor el interior de su cuerpo. Habitualmente estas estatuas son de tamaño normal, aunque también se presentan de tamaño reducido. Otra característica común es que la mayoría de estas esculturas tienen el cuerpo desmontable y suelen estar embarazadas, en diferentes estadios de la preñez. El termino genérico de 'Venus', siguiendo la tradición de la estatuaria griega, en la historiografía del arte, como es sabido se ha aplicado a cualquier cuerpo femenino idealizado, incluso a las figuras esteatopigias de la prehistoria.[2] De manera que no es extraño que también se bautice con este bello título a las representaciones anatómicas femeninas.



Fig. 3.2.3.1 Clemente Susini y Giuseppe Ferrini, *Venus anatómica, preparación desmontable de mujer embarazada,(La Venere de' Medici),* 1782, tamaño natural, Museo de 'La Specola', Florencia. (Foto: Archivo 'La Specola').

Las Venus anatómicas hicieron irrupción y adquirieron una notable popularidad en los museos anatómicos europeos a lo largo del siglo XIX. Ejemplos más antiguos se registraron sobre todo en Italia a partir del siglo XVIII, sin embargo, parece que la exhibición de figuras

[1] La obra, custodiada en el Museo de Historia Natural y Zoología de Florencia, mejor conocido como 'La Specola', fue realizada sobre el 1782 por Clemente Susini y Giuseppe Ferrini.
[2] Para más información sobre el tema ver Morriss-Kay G.M., *The evolution of human artistic creativity,* Journal of Anatomy, 2010, 216(2), p. 158-176.

anatómicas de cera de cuerpo entero como la Venus anatómica adquirió popularidad en el siglo siguiente. Estos museos se convirtieron en lugares en los que coincidían, un contexto médico con fines educativos, y un ámbito de entretenimiento público no exento de artisticidad, donde surge la idea de impartir conocimiento, sin apenas esfuerzo por parte del observador, a través de una representación precisa, realista y tridimensional de la naturaleza. En las Venus confluían una evidente belleza exterior combinada con el rigor anatómico de los componente internos del cuerpo humano. Mary Hunter, en su artículo *"Espantosa realidad": Cera, Feminidad, y la locura de las Fantasías Realistas* (2009), sugería que objetos, imágenes y textos demuestran que la cera fue a menudo entendida bajo el prisma de la sexualidad ya que fue frecuentemente asociada con lo femenino, con la fragilidad y, por último, con la muerte:

"Examinando la representación de las mujeres *en* cera y *como* cera, es evidente que el médium fue considerado un material perfecto para la interpretación de los cuerpos femeninos en los contextos médicos: cuerpos que fluctuaban entre lo real y lo ideal, la enfermedad y la salud, la educación y el entretenimiento, percepción e inconsciencia, belleza y horror."[3]

Esta caracterización fluctuante, voluptuosa y mortal de las obras en cera se aplica especialmente a las Venus Anatómicas realizadas en cera coloreada; de hecho, algunas de estas esculturas provocaron más de una perplejidad cuando se exhibieron al público por primera vez, siendo muy criticadas por su dimensión erótica como, por otra parte, lo fueron en el pasado las imágenes en éxtasis de *Santa Teresa de Avila*[4] y la *Beata Ludovica Albertoni*[5] del escultor y arquitecto barroco Gian Lorenzo Bernini. De hecho, estudiosos contemporáneos como Francesco Paolo de Ceglia, Ludmilla Jordanova y Zoltan Kádár, por ejemplo, en sus textos relacionan la Venere de'Medici directamente con la Beata Ludovica en la ambigua expresión del rostro, entre la agonía y el éxtasis: "Las dos mujeres están cogidas en el acto de fallecer, pero sus rasgos traicionan una suerte de mal disimulado orgasmo."[6] Kádár, sin embargo, afirma que, incluso aceptando la referencia a la expresión barroca de una belleza moribunda, las Venus de cera han transformado la concepción patética y la composición de herencia berniniana, como es el caso de la *Venus de'Medici*, en una representación más serena, más calmada quizá por la influencia en ese momento del primer clasicismo. Además, añade, "no hay que olvidar que las estatuas femeninas de cera están completamente desnudas: no representan la santidad celeste, sino la belleza voluptuosa."[7] Porque había dos tipos de Venus o Afroditas, por lo menos para los humanistas florentinos del siglo XV; de hecho, en el cielo de las ideas de un pintor humanista como Sandro Botticelli, existían la *Venus coelestis,* la celeste, y la *Venus naturalis*, la vulgar.[8]

La Venus Anatómicas del siglo XVIII florentinas entran claramente en la categoría de las Venus terrenales, "vulgares". Incluso el proceso de creación incluye el tacto y contacto cercano entre cuerpos desnudos femeninos y hombres vestidos. La mayoría de las estatuas

---

[3] Hunter M. *"Effroyable réalisme": Wax, Femininity, and the Madness of Realist Fantasies, Revue d'art canadienne / Canadian Art Review* [online], volume 33, numero 1-2, 7 enero 2009, p. 43, en www.journals.uvic.ca, consulta el 4 mayo 2011. By examining the representation of women in wax and as wax, it is evident that the medium was considered a perfect material for the rendering of female bodies in medical contexts: bodies that fluctuated between the real and the ideal, sickness and health, education and entertainment, sentience and unconsciousness, beauty and horror.

[4] *Éxtasis de Santa Teresa*, 1647-51, escultura en mármol, obra de Gian Lorenzo Bernini (1647-1651), Capilla Cornaro en la iglesia de Santa Maria de la Victoria, en Roma.

[5] *Éxtasis de la Beata Ludovica Albertoni*, 1671-74, escultura en mármol y jaspe, obra de Gian Lorenzo Bernini (1647-1651),Capilla Altieri en la iglesia de San Francisco a Ripa, en Roma.

[6] de Ceglia F.P., *I putridi, la sventrata, lo scuoiato. Immagini del corpo nella ceroplastica fiorentina del XVIII secolo,* Journal of Science Communication, Trieste, SISSA Medialab, 2005, p. 4.

[7] Kádár Z., *Sul profilo barocco della cosidetta "Venere dei Medici" di cera*. En La ceroplastica nella scienza e nell'arte, Atti del I Congresso Internazionale, (Florencia, 3-7 junio 1975), Florencia, Olschki, 1977, p. 531.

[8] Didi-Huberman G., *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, trad. it.,Turín, Einaudi, 2001, p. 6.

anatómicas, por lo menos las de tamaño natural, se realizaron mediante el proceso del vaciado del original, o *moulage*, del cual hablaremos más adelante.[9] Artistas y artesanos tomaban los moldes vertiendo con mucha precaución el yeso líquido sobre los cuerpos femeninos, quitándolo después de que este se solidificara. Incluso si la creación final en cera no contemplaba el contacto humano, el proceso del vaciado del natural requería un contacto íntimo mediante la exposición de los cuerpos desnudos, amenazando sobrepasar los límites de la integridad profesional y artística.[10] Aunque hay quien defendió la completa evasión del artista con respeto al modelo vivo, subrayando la profesionalidad e indiferencia del artista (hombre) hacia el modelo desnudo (mujer), esta teoría convence relativamente; también en pintura, la representación de un taller de vaciado era un medio socialmente justificable para, según M. Hunter, visualizar el contacto entre la carne desnuda femenina y las ásperas manos masculinas.[11] La ambigüedad de estas figuras fue una constante, de hecho, Hunter sugiere también que: "la práctica de producir imágenes médicas, fuera en contexto artístico o científico, representaba a menudo un momento de placer que iba mas allá de lo que requerían los deberes profesionales, especialmente cuando el objeto de estudio era el cuerpo de una mujer desnuda. Detrás de la fachada racional de la práctica realista yace una locura subjetiva."[12]

De Ceglia, por su parte, en su artículo *I putridi, la sventrata, lo scuoiato...,* presenta un gráfico para comparar las estatuas de cera masculinas y femeninas custodiadas en el museo de La Specola de Florencia respecto a su pose, gestos y disposición en el 'teatro' anatómico. Si Hunter sugiere que la cera tiene una carga sexual, de Ceglia añade que las estatuas realizadas en este material presentan muchas diferencias a la hora de representar cuerpos masculinos y femeninos. Las figuras de mujeres muestran pasión, visceralidad, morbidez y horizontalidad mientras los hombres son pre-superficiales, tienen estratificación, dureza y verticalidad.[13] Sin embargo, algunas de estas especulaciones fueron avanzadas anteriormente, en 1984, por Ludmilla Jordanova, que notaba que poquísimas figuras de pié son femeninas: "La mayor parte son figuras masculinas en las que se evidencian los músculos, sea contraídos o en reposo, en actitudes que sugieren la idea de la prestancia atlética."[14] Añade que uno de los pocos modelos femeninos de La Specola que está de pie representa el sistema nervioso. La cuestión es muy significativa ya que en los escritos de medicina era lugar común la idea del temperamento nervioso de las mujeres, su elevada sensibilidad y su debilidad muscular.[15]

La asociación de la mujer con la blandura y suavidad, y del hombre con la dureza, no es algo nuevo, y tiene una clara connotación de género, de los distintos papeles que cultural y socialmente han desarrollado hombres y mujeres a lo largo de la historia. De Ceglia indica que, en los talleres florentinos, la mujer ha sido elegida para demostrar los tejidos blandos generalmente localizados en la zona abdominal, mientras se escoge al hombre para la representación de tejidos duros como los músculos. Además las ceras femeninas están recubiertas de piel (de cera), "lo que ofrece una ilusión de mórbida sensualidad", mientras el hombre se presenta a menudo despellejado enseñando la musculatura.[16] Pero no sólo se establecen contrastes en este sentido, analizando la mayoría de las figuras de cera de La

[9] Sobre este tema véase el capitulo **3.3.2** de esta tesis: **La anatomia del horror: los *moulages.***
[10] Hunter M. *"Effroyable réalisme", op. cit.,* p. 46.
[11] Hunter M. *"Effroyable réalisme", Ibidem,* p. 46.
[12] Hunter M. *"Effroyable réalisme", Ibidem,* p. 43.
[13] de Ceglia F.P., *op. cit.,* p. 5.
[14] Jordanova L., *La donna di cera,* Kos, anno I, mayo 1984, N. 4, Milán, Franco Maria Ricci, 1984, p. 83. Per la maggior parte sono figure maschili in cui sono evidenziati i muscoli, sia contratti che a riposo, in atteggiamenti che suggeriscono l-idea della prestazione atletica.
[15] Jordanova L., *op. cit.,* pp. 85, 86.
[16] de Ceglia F.P., *op. cit.,* p. 5.

Specola, De Ceglia subraya, por ejemplo, la diferencia de posturas entre las estatuas,[17] la mujer generalmente está en posición supina y parece esperar, quietamente, su inevitable destino de descuartizamiento cuando se abren las distintas partes de su cuerpo, mientras que el hombre, como ya se ha indicado, está representado más a menudo de pié, aunque también sentado; de hecho en estas figuras parece prerrogativa masculina poder optar a las dos posiciones: "Los órganos masculinos parecen más sólidos y, para decir, capaces de sostenerse por sí mismos."[18] De hecho, casi la totalidad de las estatuas femeninas en cera existentes en Italia y en otros países se presentan tumbadas, hay poquísimas excepciones como la *Eva* de Ercole Lelli en Bolonia o la *'Embarazada'* de Madrid y, significativamente, ninguna de las dos lleva el apodo de *Venus*.

De cualquier procedencia que se trate, las representaciones de mujeres raramente son despellejadas, existe algo como una gentileza o *caballerosidad* de otros tiempos hacia la mujer, que evita que ésta sea representada demasiado brutalmente o de manera impropia. Sin embargo, desde la caballerosidad al sadismo el paso es breve, las Venus están presentadas en toda su hermosura y vulnerabilidad, ya que el observador puede no-sólo mirarlas sino también abrirlas y entrar en ellas "desmontándola pieza por pieza. A *penetrarla* cognoscitivamente."[19]

En un mundo dominado por los hombres estas esculturas se presentan como una hermosa, limpia, decorosa, pero placentera opción a la disección de cadáveres. Estas representaciones seductoras y sensuales estaban dirigidas a un público médico-científico o tal vez profano, pero exclusivamente masculino. Así, se entiende la necesidad de la piel, de un cuerpo incorrupto que se pueda abrir como una caja, desvelando sus secretos anatómicos, para cerrarse cuando la 'disección' termina, de nuevo como un cuerpo placentero a los ojos y los sentidos.

Jordanova observa que la inclusión de detalles superfluos como pelos, cejas, y melenas, tienen el único fin de dar la impresión de encontrarse frente a un cuerpo real, y la mirada fija de las Venus denotan placer, arrobamiento e implica siempre un mensaje sexual: "Se observó que una mirada de este tipo no compromete nunca al observador; más bien la mujer representada aparta la mirada y, en consecuencia, aparece como objeto de deseo sexual más que como persona."[20] Por el contrario, como indica De Ceglia existe una falta total de carga erótica en las estatuas masculinas de La Specola; despellejados, descuartizados, parece que el hombre ya no tiene nada que perder una vez su virilidad ha sido anulada en la disección, en el trabajo anatómico: "Mientras la mujer es *Venus*, el hombre es, de hecho, *Marsias*: si la estatua femenina excita porque sugiere una brutalidad que se puede perpetrar al infinito, la estatua masculina muestra lo póstumo de una violencia ya consumada, por lo tanto no ulteriormente prolongable."[21]

Como se deduce de los precedentes comentarios, en algunos casos el fin científico de estas ceras anatómicas era una excusa para representar una bella, sensual 'mujer moribunda'. Uno de los ejemplos más famosos es, sin duda, la *"Venere de'Medici"* custodiada en el museo de La Specola de Florencia. De esta estatua, que fue reproducida en distintos tamaños y posturas, se conservan numerosas copias en Italia y otros países (Bolonia, Viena, Budapest, Barcelona...) creando una especie de arquetipo de representación femenina en las ceras anatómicas. El título, *Venus de'Medici,* se refiere tanto a la escultura helenística, del mismo

[17] Con muchas probabilidades tenía conocimiento del artículo de Jordanova.
[18] de Ceglia F.P., *op. cit.,* p. 5.
[19] de Ceglia F.P., *Ibidem,* p. 4.
[20] Berger J., *Ways od Seeing*, Penguin and BBC, Harmondsworth e London, 1972, en Jordanova L., *op. cit.,* pp. 82, 83. È stato rilevato che uno sguardo del genere non impegna mai direttamente l'osservatore; piuttosto, la donna raffigurata distoglie lo sguardo e, di conseguenza, appare come oggetto di desiderio sessuale piuttosto che come persona.
[21] de Ceglia F.P., *op. cit.,* p. 5.

nombre, en mármol a escala real, exhibida en la Galería Uffizi en Florencia,[22] al término *medici* que en italiano se traduce como médicos o doctores. La referencia a la helenística *Venus de'Medici*, la obra antigua más famosa existente en Florencia en tiempos de la familia de los Medici, era casi inevitable porque, sin duda, es el prototipo más ilustre de una serie, una *Venus púdica* bien conocida por los hombres del siglo XIV y del siglo XV.[23] La escultura original era considerada ejemplo de la belleza perfecta, de armonía calma y equilibrada aún llena de sensualidad. Su inclusión en la pintura *"The Tribuna of the Uffizi"* de Johann Zoffany confirma su fama también a finales del siglo XVIII.[24] Por tanto, la figura femenina que custodia la Specola, es una *Venus de'Medici* y, al mismo tiempo, una *Venus de los Médicos*.



Fig. 3.2.3.2 *La Venere de' Medici,* mármol, tamaño natural, Tribuna de las Galerías de los Uffizi, Florencia. (Foto: www.apollodoro.it, consulta el 20 agosto 2012)



Fig. 3.2.3.3 *estatua anatómica descomponible, (con la misma pose de la Venere de' Medici),* estilo francés, tamaño natural, Museo "Javier Puerta", Facultad de Medicina, UCM, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[22] Obra de un escultor griego desconocido del tercer siglo d.C. Según Didi-Huberman se trata de una copia griega o romana desde un prototipo de Praxíteles, que remonta a principios del I siglo a.C. De origen incierto, la escultura aparece en las colecciones medicee solo desde 1598.

[23] Didi-Huberman G., *op. cit.,* p. 11.

[24] De hecho esta Venus fue extremadamente celebrada en uno de los numerosos *Viajes a Italia* publicados en el siglo XVIII por los cultos adeptos del *Grand Tour* artístico, entre los cuales destaca el testimonio del "divino Marqués" de Sade que, después de haber descrito minuciosamente cada habitación de la Galería de los Uffizi, presenta también la *Venus de'Medici.* D.-A.-F.- De Sade, *Viaggio in Italia, ovvero Disertación critiche, storiche e filosofiche sulle città di Firenze, Roma, Napoli e Loreto,* Turin, Bollati Boringhieri, 1996, p. 29 [ed. or. *Voyage d'Italie, ou Dissertations critiques, historiques, politiques et philosophiques sur les villes de Florence, Rome et Naples (1775-76),* a cura de G. Lély y G. Daumas, en *Œuvres completes,* XVI, Tête de Feuilles, Paris, 11973].

La *Venus de Medici* de la Specola, es tan hermosa como la de los Uffizi pero en lugar de presentarse ante nosotros de pie en gesto pudoroso de cubrir su cuerpo, yace elegantemente en un confortable colchón, en una postura que recuerda otras esculturas escultura clásicas mostrando equilibrio y armonía. El collar de perlas tiene una doble función, ornamento de seducción, símbolo de la vanidad humana, y al mismo tiempo sirve también para cubrir el corte debajo del cuello.[25] Porque hay que recordar que estas Venus son, de hecho, desmontables: la capa de 'piel' puede ser removida para inspeccionar los órganos subyacentes. Al final de todo el proceso de 'disección' descubrimos que la *Venus* está embarazada y presenta un feto en el útero; sin embargo, para un observador atento, la discrepancia entre su condición y su apariencia exterior es asombrosa. No aparece ninguna alteración corpórea exterior típica del embarazo. El estereotipo presentado es siempre de una sensual, joven mujer, con miembros firmes y falta de grasa corpórea: *carne e cera, carne de cera*.[26] Una de las razones para esta sorprendente presentación de una embarazada podría ser la falta de información en lo que conciernen a los primeros estadios de la gestación; de hecho, no era fácil obtener cuerpos adecuados para realizar modelos obstétricos y embriológicos, y a menudo era imposible saber si la mujer había estado embarazada. Fontana, el director del museo y los modeladores de cera, por tanto, confiaban en las ilustraciones y los resultados eran así menos precisos que los de los modelos copiados a partir de cadáveres.[27]



Fig. 3.2.3.4 Clemente Susini y Giuseppe Ferrini, *Venus anatómica, preparación desmontable de mujer embarazada, (detalle),* 1782, tamaño natural, Museo de 'La Specola', Florencia. (Foto: Archivo 'La Specola').

Sin embargo de Ceglia sugiere otra razón, describiendo, bajo el perfil morfológico, la Venere como: "una mujer no grávida en cuyo útero se ha insertado un feto."[28] Y sigue comentando que lo que ha sido plasmado en esta figura es "una topografía ideal del cuerpo femenino, antes que una representación verosímil de los espacios orgánicos: la indicación de una

[25] Didi-Huberman G., *op. cit.,* p. 87.
[26] Ballestriero R., *Flesh and wax-flesh of wax. The development of the anatomical illustration*, Conferencia en Historia del Arte para la sesión especial: Anatomical illustrations: Art and Science, al "XXI International Symposium on Morphological Sciences", Taormina, Messina, Italia, 18-22 septiembre 2010.
[27] Maeker A., *The anatomical models of La Specola: Production, uses, and reception,* Nuncius: Journal of the History of Science 21/2, 2006, p. 301.
[28] de Ceglia F.P., *op. cit.,* p. 4.

potencialidad reproductiva y no de una gestación real. El feto también es, por otro lado, demasiado bien formado para ser así de pequeño. El embarazo es meramente simbólico."[29]
Una estatua que posee una belleza aparente, ideal, que sin embargo esconde un secreto hecho de carne. La verdad triunfa fríamente, añade Didi-Huberman, la verdad "acaba por convencernos de que un cuerpo, por muy venusiano que sea, es, después de todo, sólo un complejo saco, un saco de órganos magníficamente injertados los unos en los otros. Las posibilidades de montaje-desmontaje de la estatua anatómica, después de habernos sorprendido y, a lo mejor, confortado, acaban por suscitar algo parecido a una admiración topológica frente a lo viviente."[30]
Con las Venus florentinas uno se siente en presencia de una belleza en agonía. Los modelos de ceras femeninos están representados principalmente tumbados como en los monumentos funerarios. En resumen, las Venus anatómicas italianas expresan la idealización de la muerte agonizante de una joven, bella mujer, de ese modo capturando la esencia del *Eros* y el *Thanatos.*[31] Sin embargo, según el análisis que propone de Ceglia, la Venus parece gozar estáticamente de su sufrimiento, una complacencia sadomasoquista que para Georges Didi-Huberman es típico de una cierta cultura visiva florentina a la que califica de *humanismo impuro*.[32] Además, insiste en el poder sensual de esta estatua cuyos imaginarios movimientos, asegura, excitan el amor profano; otra vez estamos en presencia de una *Venus naturalis*. Según testimonios antiguos, esta escultura fue capaz de suscitar sentimientos, sensaciones y turbar con su sensualidad, tanto que de Ceglia la considera 'epidémica' y 'contagiosa'. Este autor, entre otros, pone el ejemplo de la reacción que sufrió, en abril de 1792, la retratista y amiga de la reina Maria Antonieta, Madame Élisabeth Vigée Lebrun (1755-1842), que se quedó impresionada frente a una estatua tan turbadora: "Esta vista me provocó tal impresión que estuve allí hasta sentirme mal. Durante muchos días me fue imposible pensar en otra cosa, al punto que no podía ver una persona sin despojarla mentalmente de los vestidos y la piel."[33] Testimonio que sostiene y confirma el poder sensual y erótico que ejerció sobre los espectadores esta figura en el pasado, además, apunta de Ceglia, "Es el ejemplo que abastece la instrumentación conceptual para leer cada cuerpo en clave sexual."[34]
Clemente Susini (y Ferrini, añadimos) realiza, según Didi-Huberman, una obra maestra de la escultura que "perpetúa, aunque de manera extremadamente embarazosa, una tradición del desnudo femenino empujada mas allá de los límites admitidos hasta aquel momento: el tamaño natural, la pose general, el "calor" intrínseco de la cera, su finísimo modelado, la tesitura de la piel, el color "vivo" (que proviene "del interior", dado que la cera está coloreada desde la masa y evoca así una presencia viviente), la extraña familiaridad de la seda, de las perlas, del sofá de terciopelo, del pelo y del vello pubiano... Todo, sin duda, contribuye a hacer de la *Venus de Medici* una efigie que se desea tocar."[35]
El prototipo de belleza durmiente, de esta *Venus de Medici* influirá en la imagen principal de numerosas colecciones itinerantes de los siglos XIX y XX como la de A. Pierre Spitzner, cuya colección trataremos más adelante, que recibió dos medallas en Viena en 1873 y 1874 por su Venus mecánica, (inspirada probablemente en la Venus de la Specola) que con el movimiento del pecho parecía respirar. Orgulloso, escribió en su catálogo "Esta obra maestra supera todo lo que ha sido producido hasta ahora, y como tal sólo las siguientes palabras lo pueden

[29] de Ceglia F.P., *Ibidem,* p. 5.
[30] Didi-Huberman G., *op. cit.,* p. 87.
[31] Kádár Z., *Sul profilo barocco della cosidetta "Venere dei Medici" di cera,* en AA.VV., La ceroplastica nella scienza e nell'arte, Atti del I Congresso Internazionale, (Florencia, 3-7 junio 1975), Florencia, Olschki, 1977, p. 529.
[32] Didi-Huberman G., *Ouvrir Venus,* Paris, Gallimard, 1999, en de Ceglia F.P., *op. cit.,* p. 4.
[33] Vigée Lebrun E., *Souvenirs,* Paris, H. Fournier, II, 1835-37, p. 154, en de Ceglia F.P., *op. cit.,* p. 4.
[34] de Ceglia F.P., *op. cit.,* p. 4.
[35] Didi-Huberman G., *op. cit.,* pp. 86, 87.

definir: Arte, Ciencia, Avance."[36] La fascinación de esta estatua hizo también que un estudiante de medicina de la Universidad de Cagliari, Sardinia, le dedicara una novela titulada, precisamente, *Il Ceroplasta.*[37] En ella, imagina la dramática historia de una prostituta florentina de finales del siglo XVIII, que inspiró al artista ceroplasta Giuseppe Ferrini, autor con Susini, de la Venus anatómica. Sin duda, se trata de la pieza más famosa y valiosa del conjunto de la Specola, su obra maestra; de hecho, es su imagen la que muchas editoriales celebran cuando la eligen de portada para catálogos o exposiciones sobre figuras de cera.[38]

En Bolonia, también realizadas en el taller florentino de 'La Specola', se encuentra otra escultura, que por su tamaño reducido lleva el apodo de *Venerina*, es decir: pequeña Venus.[39] Custodiada en la actualidad en el Museo del Palacio Poggi de Bolonia, lleva también un collar de perlas y su melena está delicadamente recogida en su hombro derecho. Esta figura tiene una presentación más dramática que la Venus Florentina, es más arqueada y la cabeza cae hacia atrás en un gesto un tanto teatral, mientras los ojos están cerrados. La mujer es pequeña y de constitución delicada, mide sólo un metro y 45 centímetros y parece una adolescente más que una mujer. Este modelo, realizado por Clemente Susini en 1782, es particularmente interesante desde el punto de vista anatómico por la causa de muerte ya que se realizó a partir del cadáver real de una joven recientemente fallecida. Los médicos del tardío siglo XVIII no estaban en situación de conocer en ese momento el caso clínico y las peculiaridades y enfermedades de la joven. Custodiada la figura en el Museo de Ciencia de la Universidad de Bolonia, solo 200 años después la medicina, gracias a una investigación en profundidad que se ha realizado, ha sido capaz de diagnosticar de qué murió exactamente esta mujer.
De hecho, sabemos que Susini trabajó directamente con el cadáver y copió meticulosamente la preparación anatómica. El artista a menudo utilizaba la técnica del vaciado del natural para copiar con exactitud la verdadera estructura del cuerpo, la existencia de otras dos versiones de la Venerina (una en Florencia y otra en Budapest) sugiere que fue realizada con este procedimiento.[40] En la escultura, como en otras parecidas, se pueden abrir las paredes torácicas y abdominales y los varios órganos, revelando el corazón, diafragma y el útero abierto con un feto bien formado. El cuerpo de la *Venerina* es la fiel representación de una joven mujer fallecida durante su embarazo y si lo observamos atentamente se puede ver que los órganos son normales con la excepción del corazón y los grandes vasos sanguíneos. En efecto, sorprendentemente, las paredes de los ventrículos derecho e izquierdo son aproximadamente del mismo tamaño, alrededor de unos 32 milímetros, y del mismo espesor, 5 milímetros. En un corazón normal el ventrículo izquierdo es tres veces mas espeso que el

[36] En Sliggers B., *Anatomy for the people, From real corpses to wax-sculptures,* en *Kermis of kennis, Wassen beelden uit de Roca-collectie, Museum Dr. Guislan,* Gante, Museum Dr. Guislain, 2008, p. 90. This masterpiece exceeds everything that has been produced until now, and as such only the following words apply: Art, Science, Advancement.
[37] Cherchi G., *Il Ceroplasta. Un'oscura vicenda nella Firenze del 1700,* Florencia, L'autore libri Florencia, 2008.
[38] La fama de esta escultura queda confirmada por el hecho de que también a día de hoy su imagen sigue siendo ampliamente utilizada. Así, podemos encontrar la *Venus de los Medici* en la cubierta del libro *Ephemeral Bodies* del 2008 editado por Roberta Panzanelli, donde la Venus, tumbada sobre su sábana blanca y su colchón púrpura, destaca sobre una cubierta de libro completamente negra. El año anterior, en una pequeña edición titulada *In cera, Anatomia e medicina nel XVII secolo*, de Laura Musajo Somma, una fotografía en escorzo de la Venus triunfa y ocupa toda la cubierta, con la cabeza en primer plano, en la que destaca su expresión lánguida y su larga melena, mientras se entrevé parte del hilo de perlas que acaricia su cuello. Púdicamente, desde el pecho, el cuerpo está cubierto por una veladura azul que continúa por detrás del libro y que, sin embargo, deja intuir su desnudez.
[39] Parece que un anatomista de Bolonia la compró en 1802 a un coleccionista privado.
[40] Mazzotti G., Falconi M., Teti G., Zago M., Lanari M., Manzoli F.A., *The diagnosis of the cause of the death of Venerina*, Journal of Anatomy, 2010, 216(2), p. 271.

derecho.[41] En la edición de febrero del 2010 del *Journal of Anatomy*, Giovanni Mazzotti, de la Universidad de Bolonia, presentó una breve comunicación sobre los últimos descubrimientos, presentando la diagnosis de la causa de la muerte de la Venerina. Parece ser que esta joven mujer falleció por una enfermedad congénita del corazón.

Fig. 3.2.3.5 Clemente Susini, *La Venerina, (detalle),* 1780-1782, Museo de la Universidad de Bolonia. (Foto: www.museocereanatomiche.it, consulta el 4 mayo 2011)



Fig. 3.2.3.6 Clemente Susini, *La Venerina,* 1780-1782, Museo de la Universidad de Bolonia. (Foto: archivo del Museo de la Universidad de Bolonia.)



No deja de ser relevante que la causa de la muerte haya sido diagnosticada después de dos siglos, a partir del modelo de cera de su cuerpo. Esto demuestra, de nuevo, la impresionante capacidad mimética de la cera, que permite la realización de modelos increíblemente fieles y precisos. De hecho, considerando la gran atención que Susini empleaba en la reproducción de la estructura de los órganos, podemos confiar en las peculiares características de los ventrículos y analizarlas como si se tratara de un cadáver real. Mazzotti confirma que la estructura interna del corazón de la Venerina fue representada fielmente, tanto, que fue reproducida la malformación y también un pequeño conducto que conecta el arco de la aorta con la arteria pulmonar: "La presencia de un conducto arterioso de alrededor de 3.5 milímetros (de diámetro) es compatible con la vida y algunas personas con esta anomalía tienen un estilo de vida normal sin presentar ningún síntoma particular."[42] Sin embargo, se declaró que esta patología hace al paciente más vulnerable a enfermedades como la

[41] Silver M.D., Schoen F.J., *Cardiovascular Pathology,* Philadelfia, Churchill Livingstone Ed., 2001, en Mazzotti G…, *op. cit.,* p. 272.

[42] Wiyono S.A., Witsenburg M., de Jaegere P.P., et all., *Patent ductus arteriosus in adults: case report and review illustrating the spectrum of the disease,* Neth Heart J **16**, pp. 255-259, 2008, en Mazzotti G..., *op. cit.,* p. 273.

endocarditis.[43] A la luz de estos descubrimientos científicos y, teniendo en cuenta que la figura fue realizada a partir de un vaciado del natural, que reprodujo la verdadera variante anatómica, se puede afirmar que también el tamaño reducido de la joven mujer es anatómicamente fiel. Por supuesto, es posible que esta malformación cardiovascular fuera la responsable de una modificación en la circulación de la sangre y de la tasa de crecimiento. Su prematura muerte podría haber sido motivo de una infección endocardítica, o una más seria insuficiencia cardiovascular causada por la progresión del embarazo.[44]

Esta extraordinaria alianza entre medicina y arte, la volvemos a encontrar en dos casos muy distintos que se encuentran en España, en Madrid y en Barcelona. A finales del siglo XIX, estos tipos de preparaciones anatómicas empezaban a caer en desuso siendo su interés para la medicina, disminuido, lo que propiciaría que se aventuran otros aspectos en la elaboración de esas figuras: en el caso de Barcelona, el desarrollo del componente erótico y en el caso de Madrid, la imagen un tanto extraña, expresionista casi de una figura anatómica. Ahora bien, desde el punto de vista de este trabajo son dos ejemplos extraordinarios de cómo la vida y la muerte se entrelazan en una figura de cera.
En Barcelona se encuentra una Venus Anatómica[45] conservada en el Museu d'Història de la Medicina de Cataluña (Fig. 3.2.3.7-3.2.3.8). La escultura es una incorporación relativamente reciente en el museo, fue realizada probablemente entre 1830 y 1850 en un taller italiano o francés y procede de la Cátedra de Anatomía y Embriología Humanas de la Facultad de Medicina de la Universidad de Barcelona.[46] La pieza forma parte de una colección de más de 200 preparaciones anatómicas que representan diversos aspectos de la anatomía general, patológica y comparada del cuerpo humano[47] hechas en diversos materiales como la cera, papel-maché o escayola policromada.[48]
Esta Venus representa uno de los 'desvíos' de los preparados anatómicos a lo largo de los siglos. Es un modelo pequeño, inusual por su síntesis de arte, ciencia y placer, entretenimiento con la excusa de la educación tal y como los conservadores del museo quieren subrayar:
"En el caso de la Venus Anatómica los objetivos confluyen: educación y entretenimiento. Mediante un intenso realismo, la mujer que encontramos está tumbada en una posición de descanso e invita al espectador a acercarse. El desnudo femenino constituía un pretexto para

[43] Giroud J.M., Jacobs J.P., *Fontan's operation: evolution from a procedure to a process.* Cardiol Young **16**, pp. 67-71, en Mazzotti G..., *op. cit.,* p. 273.
[44] Mazzotti G..., *op. cit.,* p. 273.
[45] Para más informaciones sobre la restauración de la pieza véase el anexo **II.III: Restauración de una Venus Anatómica, Barcelona.**
[46] Fernánez Berengué L., Pugés Dorc M., Zarzoso Oreallana A., con la colaboración de González A. y Lebrón Ruiz C., *La restauración de una Venus Anatómica de cera,* XIV Congreso de conservación y restauración de bienes culturales, Libro de Actas, Vol. I, Valladolid, 2002. Estos autores señalan que "Nada se sabe del autor de esta Venus pero los restauradores de la pieza señalan que las cerás anatómicas procedentes del Real Colegio de Cirugía de Barcelona, de donde también procede la Venus, fueron realizadas por un modelador de cera italiano, J. Chiappi que procedía de la escuela ceroplástica siciliana, instalado en Barcelona en 1820 para esta actividad; Por otra parte, "otros aspectos plantean la posibilidad que la Venus Anatómica formase parte del conjunto de piezas que reunió el Museo de Anatomía de la Facultad de Medicina y que su fabricación y adquisición se realizase entre las décadas de 1860 y 1890".
[47] Colección que ha sido devuelta a su antiguo esplendor gracias al equipo de restauración del Museo de la Ciudad que se realizó con motivo, en 2001, de la exposición conmemorativa del 600 aniversario de la fundación del Hospital de la Santa Creu I Sant Pau, organizada por el Museu d'História de la Ciutat y la Molt Ilustre Administració de l'Hospital de la Santa Creu I Sant Pau. Para más informaciones véase el anexo **II.III: Restauración de una Venus Anatómica, Barcelona.**
[48] Una de estas escayolas policromadas especialmente interesante y de calidad es una mecánica del parto, elaborada para la cátedra de obstetricia del Dr. J. Bonet Amigó en la Universidad de Barcelona.

la exhibición pública y, si bien evitando la incorrección moral, conseguía atraer a un mayor número de observadores."[49]





Fig. 3.2.3.7 *Venus Anatómica,* segunda mitad del siglo XIX, Museo de Historia de la Medicina de Cataluña, Barcelona. (Foto: www.museudelamedicina.cat, consulta el 4 mayo 2011)

Fig. 3.2.3.8 *Venus Anatómica,* segunda mitad del siglo XIX, Museo de Historia de la Medicina de Cataluña, Barcelona. (Foto: Ballestriero R. 2003)

Sin embargo, en esta figura recostada es obvio que se ha privilegiado con mucho el entretenimiento sobre utilidad en el campo de la educación médica. Todo en la Venus de Barcelona exacerba y lleva al máximo la tensión erótica de la imagen femenina. Lo que en la Venus florentinas era apenas una insinuación, ahora se muestran sin ningún tipo de pudor como una mujer sensual, voluptuosa. Así, La postura arqueada del cuerpo tumbado y los ojos abiertos, el peinado elaborado y las suntuosas joyas, el pecho prominente y la escala reducida, indican más un modelo sensual y sexual, algo caprichoso, que un espécimen real científico y pedagógico.

En este sentido, mientras que los ojos de las Venus florentinas están abiertos en una lánguida, moribunda mirada o directamente cerrados como aparecen en la *Venerina* boloñesa, ambas imágenes representando bellezas agonizantes, la Venus de Barcelona, por el contrario, tiene los ojos fijos, abiertos, y una sonrisa coqueta. Las Venus florentinas parecen conscientes de su papel de cuerpos abiertos y lo aceptan quietamente.[50] Sin embargo, la pequeña Venus de Barcelona parece ser inconsciente de su situación y desafía al espectador con una actitud sensual y provocativa.[51] Un gesto erótico que contrasta aún mas con el hecho de que se trata, como otros modelos similares, de una mujer embarazada que permite acceder a su interior

[49] Página oficial del Museu d'Història de la Medicina de Catalunya, en www.museudelamedicina.cat, consulta el 14 febrero 2012.
[50] Ballestriero R., Anatomical models and Wax Venuses: art masterpieces or scientific craft works? En Journal of Anatomy, 216, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, p. 231.
[51] Ballestriero R., *Ibidem.,* p. 231.

mediante disecciones sucesivas, como si estuviéramos presentes en una operación real de cirugía, hasta llegar al feto.

La Venus Anatómica de Madrid se encuentra en la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense, en el denominado Museo de Anatomía "Javier Puerta" del Departamento de Anatomía y Embriología Humana I, donde se encuentra una interesante colección de ceras anatómicas, esculturas de partes del cuerpo en escayola coloreada, colecciones óseas de diferentes etapas de la vida prenatal y postnatal, incluso la presencia de dos esqueletos, el llamado *gigante extremeño* y otro perteneciente a un granadero francés de la guerra de la independencia. Este Museo de Anatomía tiene su origen, según documentación aportada por la propia entidad, en el seno del Real Colegio de Cirugía de San Carlos, creado por Real Cédula en 1787 por Carlos III. En los concursos celebrados para la construcción del edificio aparece el lugar destinado al Gabinete Anatómico (1806-1830) y en el informe emitido por el Director del Real Colegio, Don Antonio Gimbernat en diciembre de 1794, se dice que la formación del gabinete anatómico está muy adelantada tanto en piezas naturales simples preparadas como en artificiales de cera, llegando estas últimas en ese momento a alcanzar el número de 57:

"Entre ellas merecen especial atención la colección de las que representan los diversos estados de preñez desde la concepción hasta el parto, las varias posiciones del feto dentro de la matriz, y su comunicación con la madre: circunstancias todas esencialísimas para el acierto en la práctica de los partos, y que en esta colección se presentan de bulto y al natural. Para complemento de esta materia se están concluyendo en cera varias piezas que manifiestan los progresos del parto natural y todas las especies de los trabajos preternaturales, de manera que esta colección puede actualmente tener lugar entre las celebradas de Europa. Para que se multiplique la instrucción y entre por los ojos la Anatomía, que es la primera base quirúrgica, se ha expuesto al uso público de cuantos concurren al Colegio un pliego entero de estampas anatómicas iluminadas, guarnecidas por marcos y acompañadas de explicaciones impresas en castellano, por cuyo medio puede aprenderse y repasarse la Anatomía, aún en las estaciones del año que imposibilitan la disección."[52]

En este contexto variopinto de preparaciones ceras anatómicas del siglo XVIII, estampas, esqueletos o figuras de escayola y cartón piedra, destaca con luz propia una figura femenina, modelo anatómico de cera, bautizada como *Embarazada a termino*. Neutralidad de la denominación científica de esta pieza, quizás para rebajar la intensidad de lo que la vista nos ofrece: una figura femenina, desmayada sobre un sillón, en los comienzos de un parto. Se conoce que para la ejecución de las primeras figuras del Gabinete se contó con la dirección de Ignacio Lacaba, primero como encargado de disección y luego como Catedrático de Anatomía. Bajo su dirección trabajaron dos escultores: el español Juan Cháez y el italiano Franceschi,[53] a quienes se atribuye precisamente la autoría de esta figura en cera de una embarazada a término. Una figura es a la que se refiere Lacaba en su "*Curso completo de Anatomía del cuerpo humano*", publicado con Bonells en 1796.

No es pues extraño, por tanto, que esta escultura anatómica en cera coloreada que se parece a una Venus en cierta disposición y gesto, podría ser más apropiado llamarla la ***anti-Venus***.[54] La armonía, equilibrio y belleza del cuerpo han desaparecido completamente. La cera de Madrid está brutalmente representada, más que sentada parece desplomada sobre un sillón de seda azul con los pies sobre un taburete tapizado del mismo lujoso material. La cabeza, con

[52] Web oficial del Museo de Anatomía "Javier Puerta" Universidad Complutense. Para la historia completa de este museo, ver http://www.ucm.es/info/museoana/, consulta el 4 noviembre 2000 y el 14 febrero 2012.

[53] Se cuenta que Franceschi fue discípulo de Fontana, sin embargo no encontré ninguna información que lo pueda demostrar.

[54] Ballestriero R., *op. cit.,* p. 231.

los ojos cerrados, está reclinada hacia la derecha y los brazos abandonados al lado del cuerpo, no hay joyas ni peinados elaborados ningún detalle ornamental, excepto ese sillón, que nos distraiga del hecho de que se trata de un preparado anatómico. El modelo enseña una mujer en avanzado estadio de gestación pero no es desmontable; el abdomen está cortado y abierto en cuatro partes, como si fueran los pétalos de una flor, revelando en su interior un bebé perfectamente formado.

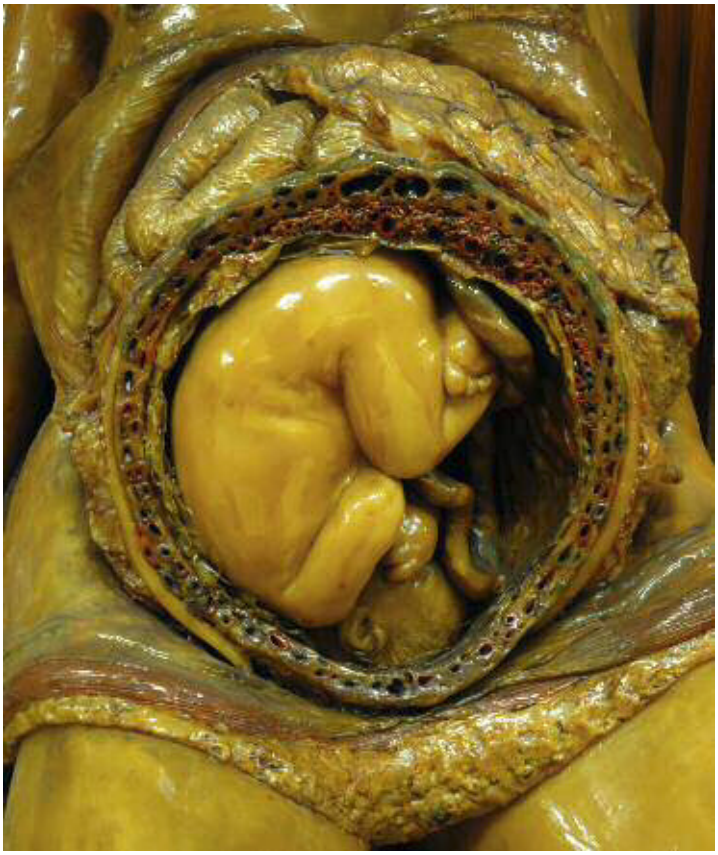


Fig. 3.2.3.9 Juan Cháez y Franceschi, *Embarazada,* tamaño natural, Museo de Anatomía "Javier Puerta", Facultad de Medicina, UCM, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 3.2.3.10 Juan Cháez y Franceschi, *Embarazada, (detalle),* tamaño natural, Museo de Anatomía "Javier Puerta", Facultad de Medicina, UCM, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 3.2.3.11 Juan Cháez y Franceschi, *Embarazada,* tamaño natural, Museo de Anatomía "Javier Puerta", Facultad de Medicina, UCM, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

La estatua es extremadamente realista y presenta las características de una mujer embarazada sin ahorrar a la mirada ningún detalle: el pecho agrandado, las piernas pesadas e hinchadas y los tejidos adiposos. En cierta forma podríamos pensar que esta figura, aunque colaborara un artista italiano, sigue la tradición expresionista característica de la cultura española tradicional. En un país conocido por sus esculturas hiperrealistas de madera con bellísimas Vírgenes dolientes que lloran lágrimas vidriosas, o Cristos muertos de piel verde-azulada y manchada de sangre[55] no parece haber lugar para una belleza ideal, especialmente en el caso de las preparaciones anatómicas.
Quizá, no vendría mal recordar que Julius von Schlosser hablando en el contexto de su estudio sobre la historia del retrato en cera comente precisamente la tradición de la escultura española de los siglos XVI y XVII como representativos de un *naturalismo atroz,*[56] un concepto perfectamente aplicable a esta Anti-Venus de Madrid.
Pero idealizadas o no, estas Venus anatómicas, todas, transgreden los límites de lo representable en ese momento y en nuestra cultura, no sólo porque abren el cuerpo a vísceras y órganos, sobre todo y más importante porque se ofrecen como objetos de deseo dentro de ese mismo horror. Como señala, una vez mas, el certero análisis de Didi-Huberman hablando de la Venus de'Medici anatómica pero aplicable a todas las demás, se trata de imágenes donde el *tacto de Eros se confunde con el de Tánatos*:
"(...) toda la *población visceral* de ese cuerpo femenino, esta apariencia de juego lúgubre, proyecta subrepticiamente la verdad anatómica del lado de un *fantasma perverso*. Es la fantasmagoría de que la Naturaleza, siempre encarnada como mujer, "se desvela ante la ciencia" o, más exactamente, ante el propio científico."[57]



Fig. 3.2.3.12 Juan Cháez y Franceschi, *Embarazada, (detalle),* tamaño natural, Museo de Anatomía "Javier Puerta", Facultad de Medicina, UCM, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[55] Algunos ejemplos muy hermosos están custodiados en los Monasterios de la Encarnación y de las Descalzas Reales de Madrid.
[56]Sclhosser J. von, Storia del ritratto in cera, trad. it. Conte P.., Macerata, Quodlibet, 2011, p. 127.
[57] Didi-Huberman G., *op. cit.,* p. 87.

3.3.1 El Cuerpo Enfermo: las preparaciones patológicas.

[...] La peste de Roma. Esqueletos cuyos huesos ya no están vestidos más que de algo viscoso y pardo, o cadáveres color chocolate, como calcinados de pus, de los grandes trozos de carne exfoliados, sobre los cuales vuelan moscas vomitorias, mientras en su interior se distinguen gusanos.[1]

Así los hermanos Goncourt, hacia la mitad del siglo XIX, describían detalladamente y sin ninguna atenuación una de las ceras del abad siciliano Gaetano Giulio Zumbo. En uno de sus viajes a Italia, como ya hemos comentado, los hermanos habían tenido ocasión de admirar las cuatro composiciones denominadas los *Teatros de la Muerte* custodiadas hoy en día en el Museo de La Specola de Florencia, y apuntar sus impresiones en sus *L'Italie d'hier. Notes de voyages 1855 - 56*. Ya fuera por autocomplacencia en el horror que observaban en las ceras, o sólo les motivara dejar constancia exacta y detallada del macabro trabajo del Zumbo, lo que se advierte en estas apreciaciones, sin duda, es una atención morbosa a los detalles más escondidos, repulsivos, horrorosos. De hecho, la culpa o el mérito son atribuidos al material mismo, la cera, que maravillosamente se presta a este juego perverso de presentar la carne, la piel y los cuerpos en toda su crudeza. Si estas reacciones se producen ante la vista de cuerpos que podemos llamar normales o en estado de deterioro, es fácil hacerse una idea del éxito que tuvieron las preparaciones en cera de cuerpos enfermos, de extrañas patologías o casos insólitos de la medicina donde los resultados fueron, *sobresalientes*.
Uno de los campos en que la utilización de la cera ha sido imprescindible y probablemente incomparable es, sin duda, en el de la representación de la anatomía patológica. De hecho, me podría arriesgar a decir que hoy en día no hay material que consiga reproducir, de manera tan realista y a menudo, todo hay que decirlo, repulsiva, las patologías pasadas y presentes del cuerpo humano. Aquí, como en el caso de la anatomía normal, la cera aparece como unos de los materiales más idóneos para sobrepasar los límites inevitables de una representación bidimensional como los dibujos y las pinturas. Desde que el hombre empezó a estudiar las enfermedades de manera científica, sin atribuir su existencia al curso de las estrellas o a las inapelables maldiciones divinas, se empezaron también a realizar documentaciones de los casos más llamativos por poco frecuentes o por su interés para el estudio del ser humano y sus enfermedades, describiéndolos por medio de apuntes y reproduciéndolos por medio de dibujos, pinturas y bocetos. Esta práctica es relativamente reciente, en Florencia, por ejemplo, se aprobó en el 1839, el *Ordinamento delle Autopsie nell'Arcispedale,* donde se especifica que cada autopsia tiene que ser presidida por el director del Museo de Patología y que hay que archivar la historia médica de cada paciente fallecido.[2] Las diagnosis clínica se comparaba así con los descubrimientos de la autopsia, y las partes del cuerpo enfermas se extraían quirúrgicamente y se enviaban al museo. En el caso de que el paciente sobreviviera y fuera curado, se le requería al médico que enviara al museo una relación con la terapia aplicada.[3]

[1] Goncourt, *L'Italie d'hier. Notes de voyages 1855-56*., en Praz M., *Le figure di cera in letteratura*, en AA. VV., *La ceroplastica nella scienza e nell'arte*, Atti del I Congresso Internazionale*,* (Florencia, 3–7 junio 1975), Florencia, Olschki, 1977, pp. 564-565.
[2] Nesi G., Santi R., Taddei G.L., *Art and the teaching of pathological anatomy at the University of Florence since the nineteenth century,* Virchows Archiv, 455:15-19, publicado online el 9 junio 2009, Springer-Verlag, p. 16.
[3] Filippi A., *Alla memoria di Carlo Burci. Lettura all'Accademia Medico-Fisica Fiorentina 13 giugno 1875.* Tipografia Cenniniana, Firenze-Roma, 1875, en Nesi G., Santi R., Taddei G.L., *op cit.* p. 16.

De hecho en 1839, se estableció un *Registro delle Autopsie,* que sólo entre 1839 y 1881 archivó 1469 historias clínicas, y que, hasta el día de hoy, nunca ha sido suspendido.[4]
Anteriormente al desarrollo del interés científico en la patología, hay testimonios muy antiguos de bocetos y esculturas representando enfermedades, aunque pocos ciertamente. Ya en las ofrendas votivas etruscas y romanas aparecen patologías plasmadas en terracota. En el museo del Louvre siguen siendo custodiados ex-votos del mismo material, procedentes de Tanagra y Smirne, que representan enfermedades de varios géneros, así como, acromegalia, hidrocefalia, hemorroides, tortícolis, hernias umbilicales, elefantiasis de los miembros inferiores y muchos más.[5] La presentación de patologías en la historia de la ceroplástica remonta, aunque de manera indirecta, a las donaciones de ex-votos consistentes en cuerpos enteros u órganos, enfermos, solicitando su curación, hechos en distintos materiales, en ocasiones verdaderas obras de arte y en otras, la mayoría, solo objetos de carácter ingenuo. Así que, desde la Antigüedad se ha perpetuado la costumbre del confinar y confiar las esperanzas de curación en estos pequeños objetos: piernas, brazos, cabezas, figuras enteras, realizadas con buena precisión o por lo menos con cuidada atención a la realidad. No se puede decir lo mismo de los ex-votos anatómicos representando el interior del cuerpo humano que son, habitualmente, imprecisos y muy torpes en la definición de las formas. En este sentido, no debemos olvidar, que el cuerpo humano no podía ser investigado y las autopsias estaban prohibidas, así que los únicos conocimientos que existían sobre la anatomía del cuerpo derivaban probablemente de las carcasas de los animales. En la Edad Media cualquier evento patológico se consideraba un castigo divino y estas creencias perduraron hasta la Edad Moderna en el caso de las epidemias de peste, lepra y sobre todo en relación a todo lo que concernía a las enfermedades venéreas, como las sífilis.
La representación patológica en la esfera votiva ha sido pues, ingenua e imprecisa la mayoría de las veces, por la falta de conocimiento de la anatomía humana ya comentada, y porque raramente los artesanos que creaban ex-votos para el pueblo tenían la preparación necesaria en técnicas y procedimientos artísticos. Muy a menudo una creación esquemática y barata suplía las necesidades de los fieles, así es que, hoy en día, nos cuesta a veces reconocer las enfermedades replicadas en las ofrendas votivas. Hay que subrayar también que muchas de las enfermedades representadas en los siglos pasados fueron afortunadamente erradicadas. De hecho, en una de las pocas iglesias que quedó casi intacta con su patrimonio de ex-votos, como ya se comentó, el Santuario de Santa María delle Grazie de Curtatone, en Mantua, las paredes están repletas de figuritas de cera representando cabezas, manos, pechos, ojos y también unos pequeños objetos redondos que se descubrió, como ya se comentó, que se trataba de bubas apestosas. Reproducidas según una personal e ingenua estilización, este tipo de representación de las patologías de la lepra se remontan probablemente a la costumbre de los frailes franciscanos, responsables del santuario, de atender a los enfermos leprosos. Esto es lo que sugiere el estudioso contemporáneo, A. Zanca en el catálogo del santuario, quejándose, de paso, del hecho de que la mayoría de los escritores del siglo pasado no tuvieron ningún problema en identificar partes concretas del cuerpo humano en los ex-votos de cera allí custodiados, mientras los escritores del siglo XX confundían las bubas con granos, perlas, fruta o medios limones. Supongo que esto confirma cuan sumaria y aproximativa fue la representación gráfica de lesiones cutáneas y subcutáneas o linfoglandulares, incluso, en muchas ilustraciones médicas y renacentistas: habrá que llegar a principio del XIX, siglo en

[4] Costa A., Weber G., Zampi G., Dini S., *La prima Cátedra italiana di Anatomia Patológica (Firenze 1840) e le sue premesse nelle istituzioni culturali e scientifiche del '800 fiorentino e europeo.* Arch de Vecchi 34:939-993. en Nesi G., Santi R., Taddei G.L., *op cit.* p. 16.
[5] Zanca A. *Il museo votivo,* en Papagno G., Coda P., Brunelli R., Margonari R., Prandi C., Zanca A., *Santa Maria delle Grazie, sei secoli mantovani di arte storia e devozione,* Mantua, Editoriale Sometti, 1999, p. 161.

que se asiste a una mayor precisión gráfica en la reproducción de la morfología de elementos patológicos del hombre.[6]





Fig. 3.3.1.1 Giuseppe Astorri, *Joven mujer con pelagra, "La Pellagrosa",* 1827-28, 50 x 67 x 20 cm., Museo Luigi Cattaneo, Bolonia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O. 1997)



Fig. 3.3.1.2 Pietro Sandri, *Acromegálico,* 1811, cera: 36.5 x 43, base: 7.5 x 21.5 x 21.5. Museo Luigi Cattaneo, Bolonia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O. 1997)

Fig. 3.3.1.3 Giuseppe Astorri, *Albino,* 1820-30, 46 x 21.5 x 21.5 cm., Museo de ceras anatómicas Luigi Cattaneo, Bolonia. (Foto: Ballestriero R. 1997)

Esta situación cambia radicalmente a partir del siglo XVII con el desarrollo de los estudios anatómicos donde, gracias a los modelos de ceroplástica de una gran calidad, hoy podemos conocer algunas graves enfermedades o patologías del pasado ya superadas. En los museos patológicos de algunas grandes ciudades, se guardan preparados disecados y en formol, esqueletos deformes, miembros, vísceras, momias, un verdadero "museo de los horrores" que

[6] Zanca A. en Papagno G., Coda P., Brunelli R., Margonari R., Prandi C., Zanca A., *op cit.,* p. 167.

de alguna forma ha contribuido a lo largo de los siglos a fomentar el progreso de la medicina y de la cirugía; como afirma Paolo Scarani, uno de los fundadores del sistema museístico del Ateneo de Bolonia, "La paleopatología se ocupa del estudio de materiales patológicos humanos o animales de épocas más o menos lejanas a nosotros y está intentando proporcionarnos una idea más precisa sobre el pasado también patológico del hombre."[7] Una observación que investigaciones, por ejemplo, en el Museo de ceras anatómicas Luigi Cattaneo de Bolonia (ex-museo de anatomía e histología patológica "Cesare Taruffi") han venido a confirmar; allí se conservan, además de preparados humanos de todo tipo, una serie de modelos en cera del siglo XIX muy interesantes desde el punto de vista histórico y documental que representan enfermedades de una realidad sanitaria muy poco conocidas, ya casi olvidadas como la "lepra de Comacchio", dando una cara concreta a la pelagra (Fig. 3.3.1.1),[8] tal y como aparecía realmente en la gente del Ochocientos. Estas ceras, además muestran "la compleja realidad del antiguo manicomio de Santa Orsola y los curiosos estudios frenológicos que en él se realizaban, sin contar con los grandiosos proyectos de reforma de los manicomios italianos que ya se ideaban en los tiempos de la primera guerra de independencia."[9] También en este caso, el rendimiento expresivo de la ceroplástica nos conduce a testimonios de otra manera modificados por la bidimensionalidad de los dibujos (y todavía hoy por la fotografía).



Fig. 3.3.1.4 Cesare Bettini, *Gemelos siameses unidos por el tronco y la cabeza, esqueleto original y vísceras disecadas,* siglo XIX, Museo Luigi Cattaneo, Bolonia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O. 1997)

Además de la representación de enfermedades ya olvidadas, los modelos en cera de Bolonia nos presentan, con extrema realidad, toda aquella serie de pequeños monstruos, recién nacidos deformes, que gracias a adelantos contemporáneos como la ecografía y a la amniocentesis han sido eliminados casi por completo (Fig. 3.3.1.4/3.3.1.5). Los médicos de la época encontraron dificultades para llamar a estos seres, niños, por lo que recurrieron a la mitología para etiquetar,

[7] Parlatore Melega M., Scarani P., Biavati Santucci E., *Un restauro per i modelli anatomici del Museo dell'Istituto di Anatomia Patologica*, Bolonia, Labanti & Nanni, p.16.
[8] Como se puede apreciar en la cera "La pellagrosa" realizada por Giuseppe Astorri en 1827-28 en Bolonia.
[9] Parlatore Melega M., Scarani P., Biavati Santucci E., *op. cit.*, p. 13.

por ejemplo, a los bebes de un solo ojo como cíclopes, a los bifrontes como Jano, pues al igual que el dios tenía dos rostros sobre una misma cabeza, o sirénidos, los que poseían fémures unidos en un único miembro inútil.[10]



Fig. 3.3.1.5 Cesare Bettini, *Bicéfalo,* después 1840, 50 x 38 x 12 cm., Museo Luigi Cattaneo, Bolonia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O. 1997)

En 1775 nace como ya se indicó el Imperial y Real Museo de Física e Historia Natural, pionero en Europa, en el mundo, y el primero también, en ser abierto al público. Dejando de lado la historia del museo ya tratada anteriormente en otro capítulo, nos concentraremos en los últimos años que corresponden al nacimiento, en Florencia, de las colecciones de ceras específicamente de anatomía patológica.
En Florencia, la historia del nacimiento de las preparaciones en cera de anatomía patológica empieza justamente durante un periodo verdaderamente borrascoso del Regio Museo. La corte de la Toscana ya había perdido la paciencia con su director, Felice Fontana, sumergido en un viaje personal y obsesivo en la realización del enorme, desmesurado e inevitablemente utópico proyecto de la anatomía en cera. De hecho, en la última década del siglo XIX el campo de enfrentamiento más común entre el director y el vice-director Fabbroni concernía al trabajo de los modelos anatómicos de cera. La corte de la Toscana pedía claramente a Fontana una aclaración sobre el tiempo y las técnicas con que tenía intención de proceder en la fabricación de los modelos.[11] A la falta de respuesta por parte del director, que no había presentado ni un sólo documento de proyección de los trabajos, y ni tan siquiera una lista de los duplicados que pudiera dar alguna indicación sobre el estado de los mismos, la corte de la Toscana y el mismo gran duque Ferdinando III, actuaron. Una parte de las colecciones ya realizadas, la mayoría duplicados, fue enviada a la universidad de Pisa y a los hospitales de Pisa y Siena, acción que Fontana consideró, probablemente, como una ofensa personal y una suerte de apropiación indebida. Pero más importante para el tema que estamos tratando, la Corte intervino también con decisión sobre una propuesta avanzada por Fontana sobre la posibilidad de realizar unos modelos anatómicos que reproducirían patologías y monstruosidades. En un clima de recortes económicos e intentos de reorganizar y reordenar el enorme patrimonio después de años de confusión y mala gestión de Fontana, en mayo del 1792 la corte informaba al director y vice-director que el deber del Regio Museo era: "Comprender la historia de la naturaleza y no la de las enfermedades del cuerpo humano, [no]

[10] Del Re P., *Ciclopi e altri mostri,* en *Il Venerdì*, *suplemento de La Repubblica*, 30 Mayo 1997, nº 482, p. 102.
[11] IMSS, *Filza Negozi, 1790* [c.221r]. Letra de Bartolini a Fontana. En Contardi S., *La casa di Salomone a Firenze, l'Imperiale e Reale Museo di Fisica e Storia Naturale (1775-1801),* Firenze, L. S. Olschki, 2002, p. 255.

el ocuparse [de] informar de las preparaciones en cera que nos demuestren el estado morboso y preternatural."[12]

Como subraya Contardi en su libro sobre la historia del museo: *la casa di Salomone a Firenze*, la corte consideraba los hospitales sitios adecuados para esas preparaciones, mientras que el museo tenía que ser una exposición espectacular que complaciera también el gusto de los visitantes, aspecto fundamental de la institución que Fontana había olvidado. Después de un mes Fontana replicaba, puntualizando que el estudio de la monstruosidad podía ser de ayuda y soporte al estudio de la anatomía general. También profundiza su defensa explicando la razón por la cual se había dedicado a la construcción de las "ceras patologías":

"Las preparaciones anatómicas hechas por mí parar el real museo que se pueden considerar como morbosas, porque de hecho presentan un estrado no natural, son muy pocas y estas pocas sirven en gran parte para fijar la verdadera estructura natural de los órganos humanos. Basta con ser apenas unos iniciados en la anatomía para ser persuadidos de la necesidad de consultar en ciertos casos, los más difíciles, el estado morboso, si se quiere conocer la verdadera naturaleza de las partes en el estado sano y natural. Éste y no otro ha sido el objetivo de las pocas preparaciones por mí hechas sobre las hernias y sobre los hidrocé[fa]los.

Tenía que decidir al momento el hecho de representar con estas ceras un punto esencial de la naturaleza y las proporciones de algunas membranas que se piensa portasen el escroto y que forman una cuestión anatómica interesantísima ahora indecisa. La suerte me presentó entre los cadáveres algunos casos morbosos, que decidían para siempre la cuestión y sin los cuales no habría podido dar la verdadera estructura de los órganos de la generación. Lo hice entonces ejecutar en cera después de haber oído la opinión de los anatómicos y forman ahora una parte nueva e interesante para los administradores que vienen al R. Museo."[13]

Desgraciadamente para Fontana, la corte contestaba el 13 de julio con resultado negativo, gracias también al papel de Fabbroni que, en oposición a su antiguo maestro, aconsejó a la Corte. Así que las preparaciones de anatomía patológica: "Servirán entonces en el Regio Arcispedal de Santa María Nueva al doble objeto de clarificar los puntos anatómicos advertidos e instruir a los jóvenes cirujanos en aquellas enfermedades y operaciones."[14]

Es probablemente en este momento cuando la posición de Fontana aparece más clara sobre la utilización y las finalidades de la anatomía en cera. Contra el parecer de la Corte de la Toscana que se preocupaba de encontrar el favor de los espectadores, las colecciones científicas, según Fontana, no tenían que ser solo útiles en el ámbito didáctico abriéndolas al público sino que además debían proporcionar el material necesario para la investigación. Desde el principio el modelo en el cual se inspiró fue el Instituto de las Ciencias de Bolonia,

---

[12] IMSS, *Filza Negozi, 1792* [c.62r]. comprendere la storia della natura e non quella delle infermità del corpo umano, [non] l'occuparsi [di] in formare delle preparazioni in cera che ne dimostrino lo stato morboso e preternaturale. En Contardi S., *ibidem,* p. 257.

[13] *Ivi* [cc. 101r-102v], en Contardi S., *ibidem,* p. 258. Le preparazioni anatomiche da me fatte per il real museo e che si possono considerare come morbose, perché infatti presentano uno strato non naturale, sono assai poche e queste poche servono in gran parte per fissare la vera struttura naturale degli organi umani. Basta essere appena iniziati nell'anatomia per esser persuasi della necessità di consultare in certi casi, de' più difficili, lo stato morboso, se si vuol conoscer la vera natura delle parti nello stato sano e naturale. Tale e non altro è stato lo scopo delle poche preparazioni da me fatte sopra le ernie e sopra gli idroce[fa]li.

Dovevo decidere col fatto alla mano e rappresentar con codeste cere un punto essenziale sulla natura e proporzione di alcune membrane che si crede portarsi allo scroto e che formano una quistione anatomica interessantissima ancora indecisa. La sorte mi presentò fra i cadaveri alcuni casi morbosi, che decidevan per sempre la quistione e senza de' quali non avrei potuto dare la vera struttura degli organi della generazione. Gli feci adunque eseguire in cera dopo aver sentito il parere degli anatomici e formano adesso una parte nuova ed interessante per gli intendenti che vengono al R. Museo.

[14] *Ivi* [c. 111r], en Contardi S., *ibidem,* p. 259. Serviranno adunque nel Regio Arcispedale di Santa Maria Nuova al doppio oggetto di schiarire i punti anatomici avvertiti ed instruire i giovani chirurghi in quelle infermità e operazioni.

repleto de estudiosos de disciplinas científicas y médicas; así que, además del espíritu pedagógico de la institución, una de las cosas más importante para Fontana era el estudio y el desarrollo de la Anatomía. De hecho, especialmente a finales de su mandato como director, sus quejas más comunes se referían al trabajo administrativo que le quitaba tiempo para desarrollar su real pasión: la investigación anatómica y fisiológica. Como subraya Contardi: "Fontana había hecho de la anatomía en cera una verdadera y propia obsesión profesional. En ella se entrelazaban la voluntad de enriquecer el patrimonio del Regio Museo y el interés hacia el análisis fisiológico y anatómico. La ceroplástica, para Fontana, era un *instrumento* al servicio de la investigación."[15] Fontana fue probablemente uno de los primeros en comprender la importancia de los modelos en cera para la anatomía patológica, la reproducción de anomalías y monstruosidades podía ayudar a comprenderla. Pero en la corte ya no había ni paciencia ni dinero para seguir al polémico abad en sus nuevas ideas, por lo que habrá que esperar a 1824 para desarrollar, finalmente, dichas investigaciones, al ser constituido el primer Museo Patológico en la Toscana ya fuera de las paredes del Regio Museo de la Specola.

El museo de Anatomía Patológica de la Universidad de Estudios de Florencia nace en el contexto de la Academia Medico-Física florentina, una sociedad científica relativa al Gabinete Vieusseux, que fomentaba el estudio de las ciencias médicas según un desarrollo prioritariamente experimental.[16] Las preparaciones anatómicas que los médicos de la Sociedad ilustraban y sugerían para la discusión pública, supusieron un verdadero patrimonio a custodiar adecuadamente, así que el 7 de abril de 1824 fue oficialmente instituido el Museo Patológico. Probablemente nació de los esfuerzos de Pietro Betti que fue también el primer conservador y que se dedicó en los años sucesivos a la catalogación y cuidado de las piezas patológicas de la colección.[17] A lo largo del tiempo el museo fue adquiriendo más piezas y la colección se tornó demasiado voluminosa y no siempre adecuada como escenario para el Salón de las reuniones del círculo. El museo se trasladó así, primero al domicilio privado de un miembro de la Academia, el Prof. Buzzi, hasta 1838, año en que la Academia Médico-Física se trasladó al Imperial y Real Arcispedale de Santa María Nueva y el Museo Patológico quedó anexo al ya existente museo en el Arcispedale.[18] Paralela a la creación de este museo, en el 1840 por primera vez en Italia se instituyó en Florencia una Cátedra de Anatomía Patológica. La idea fue de Betti y la cátedra fue otorgada al cirujano Carlo Burci. Como Ayudante del Profesor de Anatomía Patológica se llamó a Giuseppe Ricci, ya Disector en la Cátedra de Anatomía General Descriptiva, puesto conseguido, entre otras razones, por su capacidad, precisamente, de preparar modelos anatómicos en escayola y cera.[19]

Hoy en día, en esta colección de anatomía patológica se puede apreciar el trabajo de artistas ceroplastas como Calamai y Tortori que salieron de las oficinas de la Specola, pero también de otro talentoso artista menos conocido pero muy bien preparado, Giuseppe Ricci que empezó a trabajar como disector en el Imperial y Real Arcispedale de Santa María Nueva. Cuando era estudiante de cuarto año de cirugía se acercó a los estudios de modelación en cera en el taller de Francesco y Carlo Calenzuoli a los que fue recomendado por el docto Pietro Betti con una carta donde se manifestaba que el joven "ya había ejecutado en cera algunos relieves de anatomía fisiológica y morbosa, imprimiendo en sus trabajos los más manifiestos

[15] Contardi S., *ibidem,* pp. 258-259.

[16] Gabbriellini C., Nesi G., Rossi F., Santi R., Speranza L., *La collezione di cere del Museo di Anatomia Patologica di Firenze. Note sulle vicende storiche, sulla tecnica esecutiva e sui restauri,* en "*OPD Restauro, Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze",* nº 21, Firenze, 2009, Centro Di, p. 51.

[17] Gabbriellini C., Nesi G., Rossi F., Santi R., Speranza L., *ibidem,* p. 51.

[18] Gabbriellini C., Nesi G., Rossi F., Santi R., Speranza L., *ibidem,* p. 52.

[19] Gabbriellini C., Nesi G., Rossi F., Santi R., Speranza L., *ibidem,* p. 52.

caracteres de semejanza con los originales, desde los cuales eran copiados."[20] De hecho, Giuseppe Ricci es el autor de alrededor de 60 de las obras de cera custodiadas hoy en día en el museo que alcanzan el no desdeñable número de 116 reproducciones en cera, obras, además de las realizadas por Ricci, por dos artistas procedentes de famoso laboratorio de la Specola, Luigi Calamai (1800-1851) y su discípulo Egisto Tortori (1829-1893) que puede ser considerado el ultimo de los modeladores históricos de la Oficina de la Specola.[21] De hecho, en los anales de la Universidades Toscanas de 1846 la colección de ceras del Museo Patológico de Florencia vino así definida como una "Colección rarísima, que se ve enriquecida aún más por algunas admirables y excelentes preparaciones en cera del Doctor Giuseppe Ricci y Luigi Calamai..."[22]
Colección rarísima, tan peculiar y incomoda tal vez, que siguió siendo relativamente desconocida si la comparamos con su antecesora de 'La Specola' de Florencia. Oculta al publico contemporáneo ha sido sacada del olvido recientemente cuando algunas de las piezas más interesantes se exhibieron en una exposición titulada*: "Oltre il Corpo, l'Uomo"*, del que hablaremos en uno de los siguientes capítulos.[23] En el nuevo espacio expositivo OSA (Observatorio de los Conocimientos y de las Artes) instalado en Careggi, Florencia, este interesante y valiente proyecto fue presentado al público el 12 de noviembre del 2010.



Fig. 3.3.1.6 *Enfermedad de Darier,* siglo XIX, Museo de Anatomía Patológica de la 'Università degli Studi' de Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 3.3.1.7 Giuseppe Ricci, *Psoriasis,* siglo XIX, Museo de Anatomía Patológica de la 'Università degli Studi' de Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[20] Gabbriellini C., Nesi G., Rossi F., Santi R., Speranza L., *ibidem,* p. 53. eseguito per anco in cera alcuni rilievi di anatomia fisiológica e morbosa, imprimendo nei suoi lavori i più manifesti caratteri di rassomiglianza cogli originali, dai quali erano copiati.
[21] Gabbriellini C., Nesi G., Rossi F., Santi R., Speranza L., *ibidem,* p. 52.
[22] Gabbriellini C., Nesi G., Rossi F., Santi R., Speranza L., *ibidem,* p. 52. Collezione raríssima, la quale vedesi impreziosita ancor più per alcune ammirabili più eccellenti preparazioni di cera del Dott. Giuseppe Ricci e di Luigi Calamai...
[23] Sobre esta exposición véase el final del capitulo **3.5: Desde la enseñanza al entretenimiento. Museos de ceroplástica científica, Anatomía Artificial y Colecciones Itinerantes, Exposiciones de Arte Anatómico.**

3.3.2 La anatomía del horror, los *moulages*.

Para el desarrollo de los modelos de cera de anatomías patológicas, el procedimiento adecuado, el que permitía un mayor número de detalles y fidelidad al modelo era el sistema de *moulage* (del francés *mouler*, que significa moldear). Desde la Antigüedad y especialmente desde el Renacimiento se conocía y practicaba la técnica del *moulage* o moldeado, que consistía en tomar, en escayola o arcilla, el calco perfecto del objeto que se quería reproducir en cera. Esto proceso permitía una absoluta fidelidad de reproducción y posibilitaba obtener distintas piezas a partir de la misma matriz. Esta técnica, perfeccionada en el siglo XVIII, fue largamente utilizada en Italia, Alemania, Francia y otros países europeos, en la creación de distintas colecciones representantes sobre todo de enfermedades dermatológicas y venéreas. Los moldeados se utilizaron, además, en la representación de diferentes ramas de la medicina como la cirugía, ortopedia, pediatría, neurología, obstetricia, oftalmología etc. Pero muchos afirman que su triunfo se consiguió, fundamentalmente, con la dermatología. De hecho, los moldeados se podían tomar repetidamente para capturar, en los modelos, los varios estadios de la enfermedad, en el curso de su evolución o curación. Como sostiene Thomas Schnalke, la gran ventaja es que la piel es un órgano vivo del que se puede tomar el molde sin causar demasiado estrés para el paciente y, además, el procedimiento puede ser repetido en las diferentes fases de la enfermedad.[1]

Parece que en el campo de la dermatología, con la fiel reproducción de los detalles característicos de las enfermedades de la piel, los moulages superan a cualquier otro material didáctico disponible en aquellos tiempos. Pronto, estos moldeados se convierten en la mayor herramienta utilizada en el ámbito didáctico de la dermatología y la venereología hasta los años 40, cuando por causa de la II Guerra Mundial se interrumpió la producción de estos moulages que fueron poco a poco reemplazados por la difusión de la fotografía en color.[2] De hecho en aquellos años la técnica se estaba desarrollando tanto que había llegado a resultados satisfactorios en la reproducción del aspecto natural de la piel humana.

Por la exigencia de crear duplicados de preparaciones patológicas permanentes, y por que permiten el estudio meticuloso de la enfermedad en sus distintos estadios, el uso de los *moulages* se difundirá rápidamente en toda Europa. El realismo de estos vaciados médicos aumentará lentamente a lo largo del siglo XIX; los impresionantes resultados obtenidos, a menudo hiperrealistas, sugieren una alianza ideal entre arte y ciencia como subraya Edouard Papet en el catálogo de la exposición de significativo título *Second Skin* (2002), la cera, sin duda, una segunda piel: "El vaciado del natural en una técnica al mismo tiempo pasiva y activa..." En este sentido, añade, la calidad insólita de este material, es capaz de dar "rostro", a todo el cuerpo, a través de la expresividad de la piel de cera:

"...Captura la conmovedora realidad humana del modelo, incluso cuando los ojos están cerrados o carece de cabeza. Los vaciados de esta exposición representan un momento decisivo en la representación del cuerpo humano fragmentado y que de este modo afectaron la evolución de la escultura a la vuelta del siglo XX. Además, la sensualidad o brutalidad de estas ceras y yesos cuestionan la naturaleza del placer, y el papel de sus creadores en la apropiación del cuerpo humano."[3]

La exposición "Second skin" (segunda piel), que tuvo lugar en la galería Henry Moore de Leeds, U.K., en el año 2002, tenía por objetivo explorar las conexiones entre la escultura

[1] Schnalke T., *A Brief History of the Dermatologic Moulage in Europe Part I. The Origin.* Int J Dermatol 1988; 27:134-9 en www.onlinelibrary.wiley.com, consulta el 23 marzo 2011.

[2] Joshi R., *Moulages in dermatology-venereology.* Indian J Dermatol Venereol Leprol [serial online] 2010, 76; 434-8, www.ijdvl.com, consulta el 19 marzo 2011.

[3] Papet E., *Second Skin, Historical life casting and contemporary sculpture,* catálogo de la exposición, 16 febrero – 10 mayo 2002, Henry Moore Gallery, Leeds, Inglaterra.

figurativa y los modelos obtenidos con el proceso de vaciado del natural. Fueron presentadas piezas del siglo XIX y contemporáneas para comparar como venía siendo utilizado el proceso del vaciado por los artistas del pasado y los de aquellos años. Los visitantes pudieron admirar moulages anatómicos, normalmente no accesibles al público en general, de Jules Baretta (1833-1923), por ejemplo, al lado de obras maestras de Auguste Rodin (1840-1917) y de John De Andrea (1941-). Este conglomerado de obras distintas apuntaba a destacar el reciente y renovado interés de los artistas contemporáneos sobre el vaciado sin olvidar las controversias y las sospechas que este proceso, demasiado mimético, demasiado pegado a la piel del modelo, suscitaba desde siempre en el ambiente artístico. A lo largo del siglo XIX este proceso del moulage era parte integrante de la práctica artística en las primeras fases de elaboración, el artista podía combinar modelación y vaciado pero no le estaba permitido presentar un vaciado como obra de arte *acabada* como demuestra el caso Rodin, un escándalo con polémica incluida que fue acusado de haber utilizado un vaciado del natural para realizar *"La Edad del Bronce"* (1875-76),[4] una acusación deshonrosa para el artista pues cuestionaba su capacidad para desarrollar la escultura de una *idea* y no de una copia directa del modelo.

El proceso del vaciado, por tanto, fue considerado como demasiado fácil y engañoso, frente a los prestigios de la "invención" que en la escultura quería decir fundamentalmente, "talla" y aún en la América de los años 70 y 80, el trabajo de artistas como De Andrea, fue sujeto a críticas por los mismos motivos. En el caso de la cera, los moulages se salvan de esta polémica centrada en los debates de la teoría *artística* por ser considerados, no tanto obras de arte en el sentido tradicional como útiles herramientas en el ámbito medico-científico. Las propiedades artísticas a menudo no les son reconocidas o se evalúan de forma secundaria. Irónicamente, después de sus periodos de gloria, los moulages, como los modelos anatómicos en cera, sobreviven en la modernidad gracias precisamente a la "pobre" consideración que habían recibido como obras de arte en el pasado. Hay que recordar también que, mientras la práctica de la modelación de ceras anatómicas estaba extendida en toda Europa, y se exhibía con orgullos en los museos de la anatomía, los moldeados de enfermedades de la piel, y sobre todo de las enfermedades contagiosas, se encontraban confinados en unos pocos hospitales donde su consulta (como suele ocurrir también hoy en día), estaba prohibida al público o por lo menos era restringida. Tomados directamente del cuerpo de los pacientes enfermos, los moulages eran vistos por el público contemporáneo como objetos reales que representaban el mundo visible con exactitud y objetividad. Lo confirma, entre otros, por ejemplo, un artículo en los *Annales de dermatologie et de syphiligraphie* de 1889, donde se dice que las ceras del hospital Saint-Louis eran unas "reproducciones puras, naturaleza capturada así como es."[5]

Esta conexión directa, fidedigna y realista de las esculturas y los modelos de cera se propone, como más tarde sería utilizada la fotografía, como el medio por excelencia para la representación y catalogación de distintas enfermedades a pesar de su asociación con los populares y tristemente célebre museos de cera del periodo.

En el ámbito médico los moulages llegan en ayuda de los profesionales del sector para concretizar y profundizar en sus conocimientos, ideas, invenciones y descubrimientos. La creación de colecciones enteras por parte de los médicos se debe a este deseo de enseñar, a una gran audiencia, el fruto de sus descubrimientos en "carne y hueso". Con la creación y colección de representaciones realistas, las palabras de los médicos profesionales toman sentido y ayudan a generar "veracidad" en torno a sus descubrimientos e invenciones. Estas imágenes y objetos sirven para fortalecer el derecho de realidad de las enfermedades y su

[4] www.henry-moore.org, consulta el 19 marzo 2011.

[5] Unna P. G., *"Lettres de Paris par P.G. Unna", Annales de dermatologie et de syphiligraphie* IX, Paris, 1889, 59. En Hunter M. *"Effroyable réalisme": Wax, Femininity, and the Mandes of Realist Fantasies, Revue d'art canadienne / Canadian Art Review* [online], volume 33, número 1-2, 7 enero 2009, en www.journals.uvic.ca/index.php, consulta el 4 mayo 2011.

diagnosis.[6] Como Georges Didi-Huberman ha señalado, el ensamblaje y catalogación de colecciones implica él "preconcebir" y la "fabricación" de la realidad, de modo que los conocimientos construidos a través de la práctica de coleccionar se alinea con la verdad.[7]
En la realización de los moulages el calco de escayola se tomaba directamente sobre el cuerpo humano, y constituía el negativo donde se podía verter la cera líquida. Después del proceso del vaciado parece ser que el artista (en francés *mouler*) y el médico trabajaban conjuntamente para realizar un objeto que se entendiera como la replica exacta del cuerpo humano. Especialmente en el caso de las enfermedades dermatológicas, el rendimiento mimético de la cera sobrepasaba al de cualquier otro material, tal y como demuestran las reproducciones de lenguas, brazos y piernas, torsos y aparatos genitales, que enseñan, con brutal realismo, erupciones cutáneas y subcutáneas, pus, grietas, descamaciones y otros signos de la enfermedad representada. La representación tan realista de la piel, de los pequeños folículos pilosos, de los nódulos y neos convence al científico del siglo XIX de que la cera es el medio que mejor se asemeja a la carne humana.[8] De hecho, en 1894, en la popular revista científica *La Nature* se afirmaba: "El único material plástico capaz de rendir el efecto absoluto de la superficie de la piel, su suavidad y su transparencia, es la cera."[9] Schnalke subraya que un buen modelo necesita enseñar hasta los mínimos detalles en forma y color, así que un modelador dermatológico tiene que ser al mismo tiempo artesano y artista.[10] En los tiempos de los grandes talleres ceroplásticos de Bolonia y Florencia, los modelos de ceras y los modeladores eran constantemente supervisados por los médicos para preservar la precisión científica. Sin embargo en el siglo XIX, la actitud sobre los modeladores de ceras ya había cambiado y los *mouleur*, que se consideraban a menudo verdaderos artistas, colaboraban con (no se someten a) los médicos en la realización de modelos científicamente legibles.
Los moulages cambian de estilo en relación al país de procedencia y dependiendo del artista creador, pero sustancialmente muestran características comunes, como en el caso del soporte, tablas de madera pintadas y el hecho fundamental de que cada objeto se presenta enmarcado por un paño. La decoración artística superflua se reduce al mínimo, los paños blancos, sin ninguna coquetería, aseguran de un lado una atmósfera clínica y hospitalaria, mientras por otra se presentan como aureolas irregulares, separándonos del horror de la enfermedad. De hecho muchas de las colecciones dermatológicas están exhibidas en vitrinas como se puede ver en la colección del hospital Saint-Louis de París donde cada cera dermatológica está montada sobre una tabla de madera pintada de negro y enmarcada por tela embebida en escayola. En cada soporte una etiqueta informa sobre el nombre del doctor que comisionó la pieza, el nombre de la enfermedad y el número de catálogo de la cera. Es interesante advertir que cada una de las tablas negras que sustentan la pieza de cera, está firmada por el propio modelador, lo que señala la conciencia que tiene el *mouleur* de ser un artista que identifica su autoría y convierte cada pieza en un original.
El trabajo de estos modelos anatómicos implicaba colaboración muy estrecha entre médico y artesano, por ejemplo, en la delicada fase final de aplicación de pigmentos y moldeado a mano de los pequeños detalles en cera, el francés Jules Émile Péan (1830-1898), indicaba dónde se necesitaba color, qué otros detalles se requerían, y cuántos más pelos tendrían que ser insertados.[11] Según lo que escribe M. Hunter, de la universidad McGill, en las últimas décadas del siglo, Péan comisionó privadamente alrededor de 615 moulages patológicos. Péan

[6] Hunter M., *Ibidem.* p. 45.
[7] Didi-Huberman G., *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art,* Pennsylvania, 2005, pp. 71-71. En Hunter M., *Ibidem.* p. 45.
[8] Hunter M., *ibidem.* p. 45.
[9] Albert, *Les Personagge en Cire, La Nature* 21, 1, 1894, 325. En Hunter M., *Ibidem.* p. 45.
[10] Schnalke T., *op. cit.,* p. 134, consulta el 23 marzo 2011.
[11] Hunter M., *op cit.* p. 45.

era un coleccionista y creador de representaciones realistas de cuerpos y partes del cuerpo humano, que utilizaba como medio útil para hacer avanzar los conocimientos médicos, para hacer de Francia una destacada nación científica y para construir su propia identidad como moderno líder médico.[12] M. Hunter afirma que las ceras científicas se levantaron también como *trofeos* de las conquistas médicas. De hecho, parece que algunas colecciones eran financiadas por los mismos doctores, detalle que subraya la nueva posición económica de los médicos, como por ejemplo este celebrado y controvertido cirujano Péan. Los moulages eran muy costosos de comisionar, crearlos llevaba mucho tiempo, y sólo permitían la representación de pequeños fragmentos del cuerpo. Como aparece documentado en el *Courrier des medécins de Saint-Louis au Directeur de l'Assistance Publique* en 1896:

"Moldear, solo está reservado para los casos más raros, solo puede reproducir una pequeña porción de las lesiones... La confección de los moldeados, a causa de sus costes y del arduo trabajo que precisan, puede sólo ser producido en número limitado."[13]

Si los museos médicos eran comunes y bien conocidos en algunos países como Inglaterra y Prusia, en Francia la costumbre aparece más tarde, en el siglo XIX pero, en desagravio, su influencia se extendió rápidamente por toda Europa. Antes de la mitad del siglo los doctores franceses fueron animados a iniciar colecciones personales médico científicas en los hospitales parisinos. La idea no tenía solamente un fin idealista y científico, había un fuerte tejemaneje político que les empujaba a competir contra otras naciones en las que la costumbre de las colecciones médicas estaba largamente enraizada. Se creía que los museos médicos fortalecían no sólo los conocimientos médicos sino que también demostraban, a nivel internacional, la superioridad de los progresos médicos de un país, sirviendo así para atraer a doctores y estudiantes extranjeros."[14]

Resulta complicado trazar una historia verídica y exhaustiva de los *moulages*, sí se sabe que los progresos científicos alcanzados, a lo largo del siglo XX, permitieron un desarrollo de esta práctica artística en distintos países, en especial modo en países europeos. Según Schnalke el origen de la modelación de vaciados dermatológicos de cera se remonta al trabajo de tres pioneros: Franz Heinrich Martens (1778-1805), Joseph Towne (1806-1879) y Anton Elfinger (1821-1864).[15] Lo que no resulta claro es la razón que empujó a estos hombres a empezar esta práctica en sus países. Sin embargo hay que recodar que las famosísimas y prolíficas oficinas de ceroplástica de Bolonia y Florencia produjeron, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, numerosos modelos anatómicos y patológicos para universidades italianas y europeas. Existe la posibilidad de que estos hombres se encontraran, en un momento dado, cara a cara con algunas de estas preparaciones e intentaran aplicar la misma técnica de modelación a la rama de la dermatología; pero sólo es una especulación. Además Schnalke subraya el hecho que estos modeladores no tuvieron contactos el uno con el otro, tampoco sus trabajos se difundieron fuera de sus ciudades, y como decidieron no instruir a sus sucesores, tampoco iniciaron una tradición de talleres de modelación locales.[16]

Parece que el primero en crear moulages dermatológicos fue Franz Heinrich Martens (1778-1805) de Jena en Alemania. Médico e ilustrador ocupó la cátedra de Profesor en la universidad de Jena, en 1804, gracias a la mediación del poeta Goethe. Allí empezó a crear moldeados venereológicos hasta su muerte, a finales de 1805. Parece ser que realizó un total de 32 moulages, sin embargo, en 1896, en el museo del Instituto Anatómico de Jena se

[12] Hunter M., *Ibidem.* p. 43.
[13] *Courrier des medécins de Saint-Louis au Directeur de l'Assistance Publique,* Paris, 1896, remitido a Tilles, *Historie des bibliothéques médicales,* 140. En Hunter M., *op cit.* p. 49.
[14] Hunter M., *op cit.* p. 50.
[15] Schnalke T., *A Brief History of the Dermatologic Moulage in Europe Part II. Breakthrough and Rise.,* Int J Dermatol 1992; 31:134-141 en www.onlinelibrary.wiley.com, consulta el 23 marzo 2011.
[16] Schnalke T., *ibidem,* p. 134, consulta el 23 marzo 2011.

descubrieron tan sólo 6 ejemplares.[17] .No hay ninguna certeza, sin embargo, de que Martens realizara los primeros moulages dermatológicos, de hecho, hay que recordar la queja de Felice Fontana, en 1792 en Florencia, con respeto a la decisión de la Corte de la Toscana de rechazar la posibilidad de realizar unos modelos anatómicos que reprodujeran patologías o monstruosidades.[18] Parece que Fontana, con sus artistas ceroplastas, había creado ya unos modelos patológicos sin el respaldo ni la aprobación de la Corte de la Toscana, pero, lamentablemente, no hay evidencias de qué tipo de patología se trataba.



Fig. 3.3.2.1 Joseph Towne, *Viruela,* mitad del siglo XIX, Museo Gordon, Kings College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 3.3.2.2 Joseph Towne, *Vaccinia virus,* mitad del siglo XIX, Museo Gordon, Kings College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Sin embargo hay muchos historiadores que consideraban y siguen considerando que el inglés Joseph Towne[19] (1808-1879) fue el verdadero pionero en la realización de moulages dermatológicos. Towne, el primer y último modelador de figuras anatómicas de cera del

[17] Bardeleben K.V., *Franz Heinrich Martens. In Memoriam.* Dtsch Med Wochenschr 1896;22:762-3. En Joshi R., *op cit.,* en www.ijdvl.com, consulta el 19 marzo 2011.

[18] IMSS, *Filza Negozi, 1792* [c.62r], en Contardi S., *La casa di Salomone a Firenze, l'Imperiale e Reale Museo di Fisica e Storia Naturale (1775-1801),* Firenze, L. S. Olschki, 2002, p. 257. ...comprendere la storia della natura e non quella delle infermità del corpo umano, [non] l'occuparsi [di] in formare delle preparazioni in cera che ne dimostrino lo stato morboso e preternaturale.

[19] Sobre este tema véase el capitulo: **3.4 Otras colecciones europeas: 3.4.1 El intento inglés, la colección londinense de Joseph Towne.**

Reino Unido que trabajó en el londinense Hospital Guy desde el 1826 hasta su muerte. En sus 53 años de carrera se piensa que realizó alrededor de unos millares de preparaciones en cera coloreada la mayoría procedentes de las disecciones de John Hilton; unos 240 modelos patológicos y, según el Catálogo Habershon de Modelos y Enfermedades de la Piel, publicado en 1854 y revisado por Fagge en 1876, 537 modelos dermatológicos.[20] Los vaciados dermatológicos y venereológicos eran de una calidad artística altísima, tanto que, en 1883, Bryant T. afirmaba:

"esta serie incluye cualquier variedad conocida y muchas formas raras de enfermedades de la piel. Los modelos son tan realistas que el estudiante puede imaginar, sin el mínimo esfuerzo, que está mirando el original."[21]

En Londres, la mayoría de las representaciones de enfermedades de la piel eran obtenidas de los pacientes en curación del Hospital Guy, que el doctor Addison enviaba a Towne para ser copiados. En aquellos tiempos Thomas Addison era la principal autoridad en enfermedades de la piel y el Hospital Guy era el único en Londres que aceptaba a todos los enfermos que los otros hospitales rechazaban por ser contagiosos. Cada vez que Addison encontraba un caso médico interesante lo enviaba rápidamente a Towne para que éste lo modelase en cera, primero se describía la naturaleza de la enfermedad y al final se le daba un nombre. Según Rajiv Joshi, es alrededor de la segunda mitad del siglo XIX, que los moulages dermatológicos y venereológicos llegan al vórtice de la notoriedad internacional. Los modelos de Joseph Towne, de lo más refinados, quedaron bastante en la sombra porque fueron utilizados solamente en el hospital Guy y en unas pocas colecciones extranjeras, la mayoría en los Estados Unidos; así que los moulages de Towne eran prácticamente desconocidos en Europa. De hecho la rama de la dermatología estaba emergiendo en aquellos años como especialidad "a parte" en la medicina y, aunque estaban iniciándose departamentos de dermatología en varios centros europeos, todos trabajaban aislados y sin interacción entre sus dermatólogos - venereólogos.[22]

En Viena, otro médico y modelador de cera, Anton Elfinger (1821-1864) empezó a realizar moulages dermatológicos para el departamento de Viena influido por el famoso dermatólogo vienés Ferdinand Von Hebra.[23] Entre los artistas más famosos recordamos a Jules Pierre François Baretta (1833-1923) que trabajó en París, en el hospital Saint-Louis, entre el 1863 hasta su jubilación en 1913. A él y al hospital parisino está dedicado un capitulo del presente estudio.[24] A pesar de que la técnica de tomar vaciados en cera había sido ya practicada durante cerca de cincuenta años, hasta el 1889 (año del I Congreso Internacional de Dermatología y Sifilografía), la producción de moulages estaba restringida solo a dos centros europeos: el hospital Guy de Londres con Joseph Towne y el hospital St. Louis de Paris con Jules Baretta. Sin embargo al siglo siguiente esta practica gozará de difusión en casi todos los países de Europa, donde los moulages serán largamente aceptados y reconocidos como eficaz material didáctico.[25]

Un nuevo interés por la dermatología aparece en Breslavia, Alemania, a finales del siglo XIX, gracias al dermatólogo Albert Neisser (1855-1916) que devino director del hospital dermatológico de la ciudad en 1882. Neisser subraya la importancia de la educación y la enseñanza dermo-venereológica, y sus investigaciones se centran en la sífilis y otras enfermedades venéreas que se convierten en los temas principales de los primeros

[20] *The Medical Museum of Guy's Hospital,* UMDS, London, M & T J Printers, p. 5.
[21] Bryant T. *Joseph Towne, modeller to Guy's Hospita for 53 years.* Guy's Hospital Report 1883;26:1-12, en Joshi R., *op cit.* www.ijdvl.com, consulta el 19 marzo 2011.
[22] Joshi R., *Ibidem.,* en www.ijdvl.com, consulta el 19 marzo 2011.
[23] Joshi R., *Ibidem,* en www.ijdvl.com, consulta el 19 marzo 2011.
[24] Véase el capitulo **3.4 Otras colecciones europeas: 3.4.2 Una mirada parisina, los moulages de Baretta.**
[25] Joshi R., *op cit.,* en www.ijdvl.com, consulta el 19 marzo 2011.

moulages.[26] Al principio, como sucedió en la mayoría de los hospitales, Neisser compra unos moulages en el extranjero, piezas de Jules Baretta importadas de Paris, y de Carl Henning (1860-1917) de Viena. Sucesivamente Neisser, creyendo en la utilidad de los moulages dermatológicos, decide apoyar la existencia de un taller de modelación en cera en Breslavia. El primer modelador fue el escultor Paul Berliner (fechas desconocidas) que empezó y desarrolló su técnica de moulages probablemente antes de 1889 y que dejó la ciudad hacia la mitad de 1890.[27] Alfons Kröner de Breslavia (fallecido en 1937), fue su sucesor en 1897, convirtiéndose en uno de los más prolíficos *moulageurs* y, en los 40 años de su carrera artística, parece que realizó alrededor de 2,700 modelos de cera.[28] Schnalke añade que hoy en día los moulages de Kröner se pueden encontrar en casi cada gran colección, y atribuye esta distribución a las ventas, naturalmente, pero también a las generosas donaciones de Neisser a colegas interesados. A ello hay que añadir la dispersión de la colección de Breslavia después de la Segunda Guerra Mundial; cuando los rusos entraron en la ciudad, el último director del hospital dermatológico local, Heinrich Adolf Gottron (1890-1974), dejó la ciudad llevándose muchos moulages consigo.[29]

La colección de moulages de la universidad de Kiel, Alemania, fue creada por el Profesor Viktor Felix Karl Klingmüller (1870-1942) jefe del departamento de dermatología desde el 1906 hasta el 1937. De los 455 modelos que se conservan hoy en día, la mayoría, 354[30], son obras de Alfons Kröner.[31] 35 de los moulages de Kröner están marcados con la abreviación "DRP" es decir Deutsches Reichspatent (patente alemana). Altamente estimado en sus días Kröner obtuvo la patente para sus *moulages* en 1902. Gracias a este acto pudimos tener el conocimiento de la técnica utilizada por el artista; de hecho en esta patente están descritas, para salvaguardarlas, las mezclas cerosas y los procedimientos técnicos para la realización de *moulages*.

Breslavia no fue el único centro de moulages en Alemania, después del Congreso de París de 1889 muchos hospitales y universidades europeas empezaron a copiar la formula parisina instaurando talleres de ceroplástica para la producción de moulages. En la capital Alemana el promotor fue Oskar Lassar (1849-1907), fundador de la Sociedad de Dermatología de Berlín. Según Lassar las habilidades de diagnóstico de los especialistas en dermatología habrían mejorado si ellos mismos hubieran sido capaces de crear moulages.[32] Convencido de lo pertinente y necesario de sus ideas en esta materia, el mismo Lassar organizó, junto a su modelador Heinrich Kasten, un curso de un mes para enseñar los rudimentos del arte del moulage a doctores calificados en dermatología.[33] El curso estaba restringido a los dermatólogos porque, sin nociones sobre las enfermedades de la piel, el aprendizaje habría llevado demasiado tiempo. La idea de instruir dermatólogos en la técnica de la modelación en cera tenia un valor doble, por un lado los médicos aprendían la técnica de los moulages mientras, por otro, podían sucesivamente instruir a sus modeladores sobre la morfología de la piel normal y enferma.[34] Curiosamente, al contrario de lo que ocurre en otras parte de Europa,

[26] Schnalke T., *A Brief History of the Dermatologic Moulage in Europe Part III: Prosperity and Decline.,* Int J Dermatol 1993; 32:453-463 en www.onlinelibrary.wiley.com, p. 53, consulta el 23 marzo 2011.
[27] Schnalke T., *Ibidem,* p. 53, consulta el 23 marzo 2011.
[28] Schnalke T., *Ibidem,* p. 53, consulta el 23 marzo 2011.
[29] Schnalke T., *Ibidem,* p. 53, consulta el 23 marzo 2011.
[30] Sin embargo Schnalke sostiene que en Breslavia existe una serie de sólo 282 moulages de Kröner.
[31] Sticherling M. Euler U, *Klinik für Dermatologie, Venerologie und Allergologie der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel*, en www.ncbi.nlm.nih.gov, consulta el 11 marzo 2011.
[32] Nesi G., Santi R., Taddei G.L., *Art and the teaching of pathological anatomy at the University of Florence since the nineteenth century,* Virchows Archiv, 455:15-19, publicado online 9 junio 2009, Springer-Verlag, p. 17.
[33] Nesi G., Santi R., Taddei G.L., *Ibidem,* p. 17.
[34] Nesi G., Santi R., Taddei G.L., *Ibidem,* p. 17.

en Alemania por un motivo u otro tenemos informaciones precisas sobre las técnicas utilizadas, así, la preparación de los moldes y la mezcla cerosa, los métodos de coloración y de enmarcado y otros secretos. Como ya se ha comentado, Kröner obtuvo una patente alemana para sus *moulages* en 1902, que nos permite hoy en día saber la técnica que utilizaba, mientras que, en el caso de Lassar y Kasten, fue su fervor sobre la enseñanza del arte de los moulages la que nos permitió tener conocimiento de las técnicas utilizadas por ellos.

Como se ha dicho anteriormente la práctica del vaciado del natural resultaba laboriosa y complicada, llevaba mucho tiempo y sobre todo era muy costosa; además sólo algunos fragmentos del cuerpo podían ser fácilmente representados a la vez, por todas estas razones, la fotografía empezó a estar cada vez más integrada en el sistema hospitalario para documentar las enfermedades. Naturalmente, siendo en blanco y negro, los primeros resultados fotográficos no pudieron competir con los moulages, así que los colores eran aplicados manualmente para producir imágenes más realistas. Por ejemplo, en el hospital Saint-Louis de París las primeras fotografías aparecieron a finales de 1860, obra de los Doctores Albert Montméja y Alfred Ardí, pero en los años noventa la producción de fotografías sobrepasó a la de los moulages, con la construcción de un laboratorio en el mismo hospital.[35] Es interesante advertir que en Saint-Louis se tomaban fotografías no sólo de los pacientes sino también de las preparaciones en cera. Esta práctica era común en el alta de enfermedades de la piel, llevadas a cabo por los médicos del hospital, donde se pueden apreciar foto-litografías coloreadas de modelos de cera juntos a fotografías en blanco y negro de pacientes vivos.[36] Como Mary Hunter destaca en su artículo *"Effroyable réalisme"* del 2009, esta práctica demuestra como los modelos de cera de cuerpos, fotografías de pacientes y los propios seres humanos se utilizaban de forma intercambiable en la enseñanza de la medicina. Además, añade, los moulages otorgaban una copia de las enfermedades tan fiel y realista como si se tratara de cuerpos vivos.[37]

No hay que sorprenderse si estas labores artísticas se desarrollan principalmente en el ámbito medico-patológico y se convierten en verdaderos negocios; por supuesto, para combatir las enfermedades resultaba necesario estudiarlas y documentarlas en sus desarrollos clínicos, y la fotografía y los moulages cumplían perfectamente con ello. En el caso del hospital Guy de Londres, por ejemplo, los estudiantes de medicina preferían a veces utilizar las ceras dermatológicas de Joseph Towne en lugar de estudiar a partir de los pacientes reales, porque podían pasar más tiempo observando la condición patológica. Para el actual conservador del Museo Gordon, el Señor William Edwards, donde están custodiadas las ceras del hospital Guy, la utilidad de las ceras patológicas como material didáctico sigue estando vigente según expresó en las conversaciones mantenidas juntos en el mismo museo a lo largo de los últimos cuatro años. Los síntomas y características de las enfermedades están congelados en el tiempo, estudiantes y médicos tenían (y todavía tienen) todo el tiempo que necesitaran para estudiarlas, copiarlas, entenderlas... Sin embargo, la más importante es que, a diferencia de los pacientes vivos y tristemente enfermos, las ceras patológicas no son contagiosas. La costumbre de estudiar sobre fotografías y moulages reducía considerablemente el tiempo que los médicos y estudiantes tenían que pasar en contacto con los pacientes y por tanto, el riesgo de contraer enfermedades.

A mediados del siglo XIX la técnica del moulage se encontraba bien establecida en los mayores hospitales y centros médicos de Europa, es más, la fórmula se revela tan exitosa que se extiende hacia Australia. Así, a principios del siglo XX se establece una colección en el Museo de Anatomía y Patología Harry Brookes Allen en la universidad de Melbourne. La colección contiene los objetos del Doctor Herman Fermor Lawrence (1863-1936), importante

[35] Hunter M., *op cit.* p. 50.
[36] Hunter M., *Ibidem,* p. 50.
[37] Hunter M., *Ibidem*, p. 50.

pionero dermatológico en Australia. Nacido en Tasmania, Lawrence empieza su formación médica en Melbourne y la completa en Edimburgo ganando, en 1888, una medalla de oro en cirugía. En 1893 fue nombrado cirujano del departamento de enfermedades de la piel del hospital Saint Vincent de Melbourne y primer dermatólogo en 1895.[38] En 1907 Lawrence hizo un tour por Europa y América. Parece que aprendió el arte del moulage durante su estancia en París, cuando Louis Wickham se lo presentó a Madame Curie y a otros investigadores en el hospital Saint-Louis. Después de su regreso a Melbourne empezó a producir modelos en cera representando lesiones de la piel; la creación de esta colección se convirtió en parte de sus investigaciones. Los moulages sirvieron como exhibición y documentación de sus descubrimientos en los casos dermatológicos, los resultados tan realistas de las piezas hicieron que fueran utilizadas por Lawrence para ilustrar las condiciones patológicas antes y después del tratamiento.[39] El mismo doctor describe, en algunos artículos publicados en revistas medicas, la exhibición de sus moulages, a menudo piezas que mostraban la piel antes y después del tratamiento con radio que se encontraban juntas en la misma caja.[40]

Probablemente las investigaciones sobre la terapia del radio de Lawrence fueron sugeridas e influidas por su estancia en París, sobre todo gracias a sus contactos con Louis Wickham y Madame Curie. De hecho, en 1911, cuando Marie Curie recibió el Premio Nobel de Química "... por el descubrimiento del radio y el polonio, el aislamiento del radio y el estudio de la naturaleza y compuestos de este elemento", Lawrence publicó el libro titulado *Radio: cómo y cuándo utilizarlo*[41] (1911), donde se pueden apreciar en las ilustraciones algunas de las preparaciones en cera de su colección. Parece que fue uno de los primeros en investigar sobre el alto índice de cáncer de piel en Australia, y en advertir de la peligrosidad de los rayos solares en este país, también puso en funcionamiento las fundaciones para el desarrollo de la radioterapia en Melbourne, siendo pionero en la utilización del radio para irradiar la piel, pecho y enfermedades ginecológicas.[42]

De nuevo, los moulages se convierten en útiles herramientas en la documentación de los avances científicos; también en los descubrimientos de las propiedades (después se descubrirá peligrosas) del radio y el consecuente desarrollo de la radioterapia, los modelos en cera se presentan como una testimonio válido, tangible e increíblemente realista en el que médico y paciente pueden confiar. La costumbre de presentar las reproducciones de la parte afectada, antes y después del tratamiento médico, permite al doctor ilustrar claramente el resultado de las curas a los pacientes. En la colección del Museo Harry Brookes Allen de la Universidad de Melbourne los moulages no tiene signaturas, pero fueron cuidadosamente catalogados y etiquetados por el mismo Lawrence, como pruebas de sus investigaciones. En el museo están custodiadas sus obras pero también moulages del famoso modelador francés Jules Baretta, en cuyos trabajos Lawrence inspiraciones inspiró.

Hoy en día en el museo se conservan tan sólo catorce piezas, con la diagnosis del paciente, la historia del caso clínico y apuntes al tanto, todo ello escrito a mano sobre etiquetas blancas. Las enfermedades ilustradas van de enfermedades venéreas, erupciones y casos dermatológicos desconocidos, hasta raras alergias a plantas como demostración del amplio espectro de enfermedades dermatológicas que Lawrence investigó con la terapia del radio.[43]

---

[38] Mei Nah Tay, *Dermatological moulages at the Harry Brookes Allen Museum of Anatomy and Pathology,* Chironvol. 5, no. 3, Junio 2005, p. 45, en www.unimelb.ed.au, consulta el 12 mayo2011.
[39] Mei Nah Tay, *Ibidem,* p. 45.
[40] Mei Nah Tay, *Ibidem,* p. 45
[41] Lawrence H.F., *Radium: How and when to Use,* Melbourne, Stillwell, 1911.
[42] Mei Nah Tay, *op. cit.,* p. 45
[43] Mei Nah Tay, *Ibidem,* p. 46.

3.4 Otras colecciones europeas:

3.4.1 El intento inglés, la colección londinense de Joseph Towne.

En los años en los que en el Museo de 'La Specola' ya se habían empezado a crear colecciones de ceras botánicas, además de anatomía comparada y patológica, realizadas por los sucesores de Clemente Susini, en Inglaterra tenemos probablemente el primer intento serio de introducir el arte de modelar preparaciones anatómicas en cera coloreada, con la obra del escultor británico Joseph Towne (1806-1879). Precedentemente las únicas ceras anatómicas dignas de notar en este país procedían naturalmente del extranjero. En realidad, en Inglaterra se utilizaron siempre cadáveres para el estudio de la anatomía, sin haber grandes problemas en disponer de ellos, excepto, precisamente, cuando se reglamenta su uso. Es entonces cuando se comienzan a crear preparaciones anatómicas que puedan sustituir a los cadáveres en la enseñanza médica quizás antes no existía una verdadera necesidad. De estos primeros momentos, tenemos noticias de la existencia de ceras anatómicas, por ejemplo, en el Colegio Trinity de Dublín que poseía unos modelos de ceras de principios del siglo XVIII, hechos por un cierto señor M. de Roue, comprados por una gran cantidad de dinero por el Conde de Selborne.[1] Otra donación fue aportada por el Duque de Northumberland, en este caso, al Colegio de Cirujanos de Irlanda, que al hacerse con una serie de modelos anatómicos en cera decidió enviar para su formación al conservador del Colegio, a París, Viena y Florencia,[2] los centros especializados en esta materia artística y científica.
El interés en este tipo de preparados anatómicos debió ser importante porque durante unos años, la Society of Arts de Londres ofreció unos premios para la realización de obras artísticas en las que se especificaba que fueran "de interés científico" y estuvieran realizadas en Inglaterra. En 1826 el Señor J. Rutherford ganó la medalla de oro, mientras el joven Towne obtuvo el segundo premio. En el informe del 29 de mayo de 1826, el Señor A. Aikin, secretario de la Society, dijo:
"Se ha considerado deseable introducir en este país el arte de la modelación en cera coloreada de las partes del cuerpo humano en sus estados natural y patológico o diseccionados, cuyas numerosas ventajas se harán evidentes a todo los expertos en este tipo de estudios. El Señor Alcock ha presentado un modelo en cera coloreada que lo hace de verdad digno de la medalla, y la de plata ha sido adjudicada al Señor Towne por un bello pequeño modelo de un esqueleto."[3]
El texto subraya precisamente cómo el interés por los modelos anatómicos en cera no obedece a un gusto pasajero sino a un auténtico "programa" que despertara interés tanto en el ámbito artístico como en el científico. De ahí la existencia de estos premios conducentes a estimular estas prácticas en cera. De los dos nombre citados por el secretario de la Society, el más interesante es precisamente el que se lleva el segundo premio, Joseph Towne qué trabajó en el Londinense Hospital Guy desde el 1826 hasta su muerte. En los 53 años de trabajo se piensa que realizó, como se ha indicado, alrededor de un millar (algunos dicen 10.000) de preparaciones anatómicas y patológicas en cera coloreada. Algunas fueron realizadas para el extranjero y enviadas a Calcuta, Madras, Bombay, Nueva York, New South Wales, Rusia,

[1] Wilks S., Bettany G.T., *A Biographical History of Guy's Hospital*, London, Ward, Loock, Bowden & Co. 1892, p. 415.
[2] Wilks S., Bettany G.T., *Ibidem,* p. 415.
[3] Wilks S., Bettany G.T., *Ibidem,* p. 415. It was considered desirable to introduce into this country the art of modelling in colored wax the parts of the human body in they natural and morbid or dissected state, the many advantages of which will be manifest to all conversant with such studies. Mr. Alcock has sent in a model in coloured wax which well entitles him to the medal, and the silver medal is awarded to Mr. Towne, for a very beautiful small model of skeleton.

Alabama y también Pensilvania, tal vez unas de las pocas que sobrevivieron. Así, algunas piezas de este artista que se han podido localizar fuera de Inglaterra, se encuentran en la Colección Lewis B. Duhiring del Departamento de Dermatología de la Universidad de Pensilvania y en la Universidad de Alabama, en Birmingham.



Fig. 3.4.1.1 Joseph Towne, *Disección de la cabeza y lengua,* mitad del siglo XIX, Museo Gordon, Kings College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

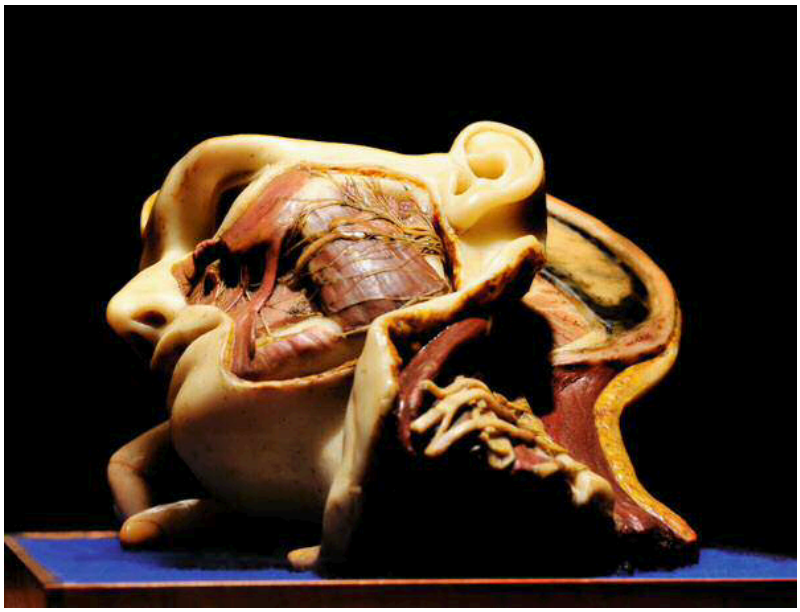


Fig. 3.4.1.2 Joseph Towne, *Disección de la cabeza y cuello,* mitad del siglo XIX, Museo Gordon, Kings College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Joseph Towne, nacido el 25 de noviembre de 1806, era el tercer hijo de Thomas Towne, sacerdote (no muy conformista) del pueblo de Royston, Cambridgshire. El padre, además de ser pastor, fue profesor, escritor y artista, como pintor llegó a exponer sus retratos en la Royal Academy de Londres. Joseph heredó, sin duda, las dotes artísticas del padre, de hecho el estudioso Samuel Alberti sugería que fue este mismo quien primero le enseño a modelar la arcilla;[4] se cuenta que la realización de un pequeño modelo de mono convenció al padre para

[4] Alberti S.J.M.M., *Wax Bodies, Art and Anatomy in Victorian Medical Museums,* en *Museum History Journal,* Volume 2, Number 1, January 2009, Left Coast Press, p. 12.

ponerlo bajo la tutela de un conocido escultor de la época: William Behnes. Pero el futuro artístico de Towne se decidió gracias a un modelo de esqueleto humano, de escala reducida, que el artista adolescente completó, copiando dibujos de libros y con el poco material que se podía encontrar en aquellos tiempos en un pequeño pueblo. Su padre admirado del trabajo le animó, según relata Samuel Alberti, a enseñarlo al reverendo William Clark (1788-1869), profesor de Anatomía en Cambridge.[5] El Profesor Clarke, había viajado a Europa y comprado modelos anatómicos en Florencia y Bolonia para su Esquela Anatómica de Cambridge, así que el joven Joseph pudo comparar su obra con otros modelos parecidos.[6]

En 1826 Towne llevó su obra a Londres para presentarla ante la Royal Society of Arts. Antes quiso obtener una opinión por parte de autoridades en el campo anatómico. El joven consiguió que su modelo fuera visto por Astley Cooper que, favorablemente impresionado por el trabajo, le proporcionó una carta de presentación del Tesorero del Hospital Guy, Benjamin Harrison. El señor Astley Cooper, cirujano mayor del hospital Guy, certificó la precisión del modelo y expresó así su aprobación: "He examinado el modelo de esqueleto, hecho por el Señor Joseph Towne, el cual apruebo completamente. 20 de febrero de 1826. Astley Cooper."[7] Se trata del mismo esqueleto con el que Towne ganó el segundo premio, como ya comentamos, y todavía se conserva en el Gordon Museum de Londres, junto a la carta de Sir. Astley Cooper y las herramientas de trabajo del artista. Gracias a esta obra Towne obtuvo el puesto de Modelador del Hospital y de la Escuela Médica Guy, abierta el año anterior.

En el periodo en que trabajó en el hospital Guy realizó muchos modelos anatómicos, la mayoría procedentes de disecciones realizadas por John Hilton, unos 240 modelos patológicos y, según el Catálogo Habershon de Modelos y Enfermedades de la Piel, publicado en 1854 y revisado por Fagge en 1876, 537 modelos dermatológicos.[8] Una de las obras más fina y hermosa había sido destinada a la India, pero se quedó en Londres a consecuencia del motín Indio y todavía se puede contemplar en el Gordon Museum; representa una cabeza y cuello cortados por la mitad que muestra los cinco nervios, todas sus ramificaciones, con sus distribuciones y conexiones. Las últimas preparaciones que hizo fueron una serie de modelos seleccionados por el cirujano Thomas Bryant sobre los diferentes grados de labio leporino. Dejando a un lado su carrera como modelador anatómico Joseph Towne estaba también interesado en muchos otros temas: en 1839, mientras se recuperaba después de una enfermedad en su casa de campo, empezó a interesarse por la incubación de huevos. Hizo así una serie de modelos que demostraban el desarrollo y los cambios que ocurren en el huevo a lo largo de su incubación; desafortunadamente de estos modelos se han perdidos las trazas. En 1858, en el hospital Guy, dio una serie de clases bajo el título: "Del cerebro y los órganos del sentido y del intelecto" donde afirmaba que "el ojo es sólo una cámara oscura perfecta y nada más."[9] Estas ideas se desarrollaron en una serie de artículos sobre la visión y el estereoscopio, publicados entre 1862 y 1866 en el "Guy's Hospital Reports". A estas actividades debemos añadir que siendo una persona muy reservada y contenida hasta el punto de que los empleados del hospital sólo lo conocían por los "buenos días" diario, irónicamente tenía fama de ser un buen orador, apasionado de las discusiones metafísicas.

---

[5] La historia narra que el joven Towne trabajó en este por la noche, secretamente, a la luz de una vela; a modelo casi completo parece ser que el joven hurtó un mueble muy pesado que al derrumbarse rompió cristales con tal estrépito que despertó al padre. Este episodio sabe de romanticismo y leyendas, Alberti sin embargo habla de la creación del modelo gracias a la ayuda del padre.

[6] Daws J.J., *The remarkable Joseph Towne (1806-1879),* Guy's Gazette 1979; 95 no. 2293: 252, 262.

[7] Cooper A, en Griffith F., *Joseph Towne, Wax modeller of Guy's Hospital,* Medical Library and Historical Journal, enero 1905, 3(1), p. 41, en www.ncbi.nlm.nih.gov, consulta el 26 julio 2011. I have examined the model of a skeleton made by Mr. Joseph Towne of which I most heartily approve. February 20th, 1826. Astley Cooper.

[8] AA.VV., *The Medical Museum of Guy's Hospital,* UMDS, London, M & T J Printers, p. 5.

[9] Winston G.A.R., Wills Librarian, *Guy's Hospital Gazette,* London, p. 273.



Fig. 3.4.1.3 Joseph Towne, *Disección de la cabeza, cuello y parte del tronco, detalle,* mitad del siglo XIX, Museo Gordon, Kings College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 3.4.1.4 Joseph Towne, *Disección de la cabeza, cuello y parte del tronco,* mitad del siglo XIX, Museo Gordon, Kings College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

El primer curador del Museo del Hospital Guy, el doctor Thomas Hodgkin (1798-1866), reconoció muy pronto las cualidades y grandes méritos del nuevo modelador, y en una de sus clases afirmó: "Towne es un artista que tiene el notable mérito de haber creado su arte por sí mismo y llegado a tal competencia en él que sus trabajos, ya numerosos, compiten, si no sobrepasan, los de los mejores y más ilustres maestros de Florencia y Bolonia."[10]

Joseph Towne, como muchos otros artistas, por otra parte, fue muy reservado y celoso de su trabajo como ceroplasta, no dejó ningún escrito sobre las técnicas empleadas, no tuvo (y probablemente no quiso tener) ningún discípulo. Debía de ser de carácter bastante soberbio y muy seguro de sí mismo, tanto que no aceptó de buen modo ser el segundo cuando recibió la medalla de plata que otorgaba la Royal Society of Arts en 1826; de hecho al año siguiente se presentó otra vez al concurso y ganó el primer premio con una serie de modelos de cerebros en cera. Teóricamente no existía la necesidad de competir otra vez, dado que ya estaba trabajando como modelador a la joven edad de 19 años, pero probablemente, su afán de éxito y el deseo de quedar el primero, empujaron al joven a competir nuevamente.

Disponemos de muy pocos datos sobre la vida y la obra de este artista. El testimonio más interesante, no solo sobre su carácter algo difícil y extravagante sino también sobre el procedimiento de trabajo de Towne, procede de un artículo escrito por el médico oficial y genetista británico Frederic Griffith, probablemente a principios del siglo XX. Griffith tuvo la oportunidad de hablar quizá con el último hombre que conoció y trató personalmente a Joseph Towne, el Señor Mills portero de la casa de las enfermeras. A las preguntas de Griffith el viejo hombre tardó en centrar su memoria en sucesos que habían ocurrido hacía ya mucho tiempo pero, en seguida encontró los recuerdos. Así, explica: "Era un hombre muy raro, el Señor Towne. Trabajaba en el sótano (...). Al señor Towne nunca le gustó que hubiera nadie alrededor mientras trabajaba y ninguno de nosotros pudo verlo nunca en el trabajo. A pesar de esto, de vez en cuando yo intentaba descubrir cómo lo hacía. Pero nunca me dejó acercarme lo bastante como para ver algo antes de parar de trabajar, dar la vuelta y decir, "¿Bueno, quieres algo?" El señor Towne siempre llevaba un paño sobre la cabeza cuando ponía los colores. Oh, el Señor Towne tenía un miedo mortal al polvo. 'No hagas polvo, Mills,' me parece sentirlo decir repetidamente. A parte de Francis, el mezclador de escayola italiano, y de mí, el Señor Towne tenía otro asistente, William Bouch, que usaba como modelo. El Señor Towne era un hombre muy silencioso. Bouch y yo bromeábamos sobre ésto. 'Mills, hace un frío horroroso aquí abajo posando todo el día', y 'Bueno, Mills, el viejo estuvo charlando otra vez todo el día,' – que significaba que el artista no había abierto nunca la boca."[11]

Todo esto es lo que podemos reconstruir de la vida de este artista: que era celosísimo de su trabajo, maníaco y obsesionado por el polvo que trabajaba debajo de un paño cuando tenía que aplicar los colores a sus ceras. Su arte sigue siendo un misterio, como nos cuenta el Señor Mills se encerraba con llave en su taller todo el día trabajando y perfeccionando las mezclas

[10] Wilks S., Bettany G.T., *op. cit.,* pp. 417, 418.

[11] Griffith F., *Joseph Towne, Wax modeller of Guy's Hospital,* Medical Library and Historical Journal, enero 1905, 3(1), p. 44, en www.ncbi.nlm.nih.gov, consulta el 26 julio 2011. Oh yes, I knew Mr. Towne. He's been dead this long time, thought. I was a young man and, being bright and active, he sent me errands. There's no one left about here that knows him, except me. He was a strange man, was Mr. Towne. He worked in the basement over there under what is now the eye ward. Mr. Towne never liked to have anybody around when he worked and none of us ever saw him at it. Being forward then, I used sometimes to try and find out how he, did it. But he would never let me get close enough to see anything before he would stop work and come over to me and say, 'Well, do you want anything?' Mr. Towne always wore a cloth over his head when he was putting on his colors. Oh, Mr. Towne was mortal afraid of dust. 'Don't make a dust, Mills,' I can hear him say over and over. Besides me and Francis, the Italian plaster-mixer, Mr. Towne had for an assistant one, William Bouch, who was used as a model. Mr. Towne was a silent man. Bouch and I used to joke about it. 'Mills, it's awfully cold down there setting so long all day,' and, 'Well Mills, the old man's been jawing me all day again.'-which
meant that he had never opened his mouth.

cerosas y, además, por si esto no era suficiente, bloqueaba el ojo de la cerradura con cera.[12] Nadie estaba autorizado a curiosear en su trabajo, los únicos asistentes fueron el italiano Francis que se ocupaba de mezclar la escayola y William Bouch, el modelo. En relación a su aspecto exterior Mills continúa en sus memorias:
"...el Señor Towne era bastante macizo, no muy alto, con pocos cabellos grises. Nunca comía mucho. Un sándwich y un tazón de cerveza le bastaban para todo el día. No tenía muchas herramientas y parecían las de un albañil, usaba para mezclar la cera una escudilla de peltre."[13]
De hecho, las herramientas del artista, todavía conservadas en el museo, sorprenden por su sencillez, básicamente consisten en una gubia o cincel suave, algunas espátulas de madera y hueso y una navaja dúctil. Por lo que se refiere al tipo de material utilizado, las obras de Towne han sido analizadas por los conservadores de la National Gallery para descubrir la composición de la cera que el artista utilizó. El Doctor Raymond White pudo demostrar que los modelos anatómicos están hechos con una mezcla de cera de abejas y espermaceti (cera "blanco de ballena"), mientras que los modelos dermatológicos son exclusivamente de cera de abeja.[14] Ulteriores análisis con rayos X demostraron que las ceras dermatológicas llevan armaduras muy básicas hechas de madera que hacen suponer que estas figuras fueron realizadas con calcos de escayola según la técnica de las ceras florentinas y más comúnmente de los *moulages*.

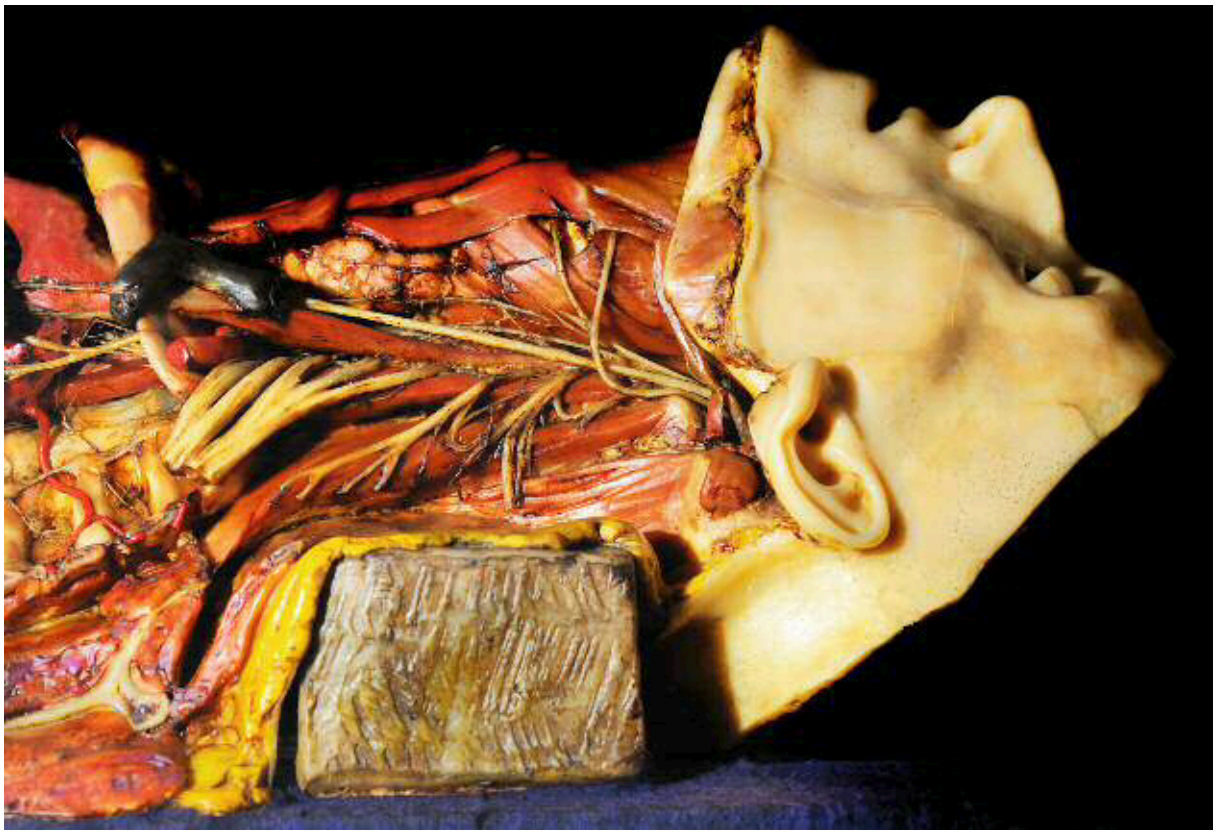


Fig. 3.4.1.5 Joseph Towne, *Disección del cuello,* mitad del siglo XIX,
Museo Gordon, Kings College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[12] Alberti S.J.M.M., *op. cit.,* p. 23.
[13] Griffith F., *op. cit.,* p. 44, en www.ncbi.nlm.nih.gov, consulta el 26 julio 2011. Mr. Towne was rather heavy set, not very tall, with sparse, gray hair. He never ate much. A sandwich and a mug of beer lasted him all day. He didn't have many instruments and they looked like masons' tools, and he used to mix the wax in a pewter bowl.
[14] He recibido estas informaciones técnicas directamente del curador del museo, el Señor William G.J. Edwards.

Parece ser que, a la muerte del artista, la viuda regaló al Hospital Guy todos los moldes que, desafortunadamente, se perdieron a lo largo de los años.[15] En cambio no hay trazas de presuntos moldes para los modelos anatómicos y en el análisis con los rayos x tampoco se vieron armaduras internas complejas. En el pasado esto hizo suponer que estas obras fueron esculpidas desde un bloque macizo de cera, tesis confirmada también por el enorme peso de las piezas. De hecho, se cuenta que entraban en el taller enormes bloques de cera y salían, unos meses después, las piezas anatómicas terminadas. Sin embargo, analizando las piezas con más atención, se puede apreciar como, en algunas partes rotas, se entrevé escayola bajo la cera. Así que el soporte podría ser un bloque de yeso recubierto sucesivamente por capas de cera, básicamente la técnica utilizada por Towne sigue siendo un misterio.

El primer curador del Museo del Hospital Guy, el doctor Thomas Hodgkin (1798-1866), reconoció muy pronto las cualidades y grandes méritos del nuevo modelador, y en una de sus clases afirmó:

"Towne es un artista que tiene el notable mérito de haber creado su arte por sí mismo y llegado a tal competencia en él que sus trabajos, ya numerosos, compiten, si no sobrepasan, los de los mejores y más ilustres maestros de Florencia y Bolonia."[16]

La ceroplástica anatómica tenía ya una larga tradición en Europa, donde grandes talleres se habían desarrollados en Italia, Francia y Alemania. Sin embargo en Inglaterra Towne empieza y se hace un maestro de este arte sin ninguna preparación previa, sin pertenecer a una escuela que hubiera transmitido los conocimientos de la ceroplástica en los modelos anatómicos y, por último, sin contar con otros colegas en el desempeño de estas tareas. Además, aunque trabajó en comisiones desde el extranjero y sus obras viajaron hacia otros continentes como Australia y los Estados Unidos, se aseguró que durante el curso de su vida sus ceras anatómicas y patológicas se quedaran en el Reino Unido, sólo y exclusivamente en el Hospital Guy. No hay testimonios, tampoco, del por qué, sin embargo, los encargados de esta institución, al igual que el artista, querían probablemente asegurarse que el Hospital Guy mantuviera el monopolio nacional de su obra, sobre todo después de los diferentes premios que le aseguraron un cierto renombre.[17] Todo esto, obviamente, contribuyó aún mas al secretismo y misterio que rodea todo lo que concierne a los modelos anatómicos en cera.

En Inglaterra Joseph Towne, como anteriormente en Florencia Clemente Susini, de su actividad como escultor pasó a hacerse maestro ceroplasta. Sobre su trabajo como escultor, se encuentra en el Museo Gordon de Londres una copia en cera amarilla del Monumento de Bacon a Thomas Guy, en la capilla del hospital; y dos estatuillas, siempre del mismo material, representando a John Guy, hermano del fundador del Guy's Hospital, y el Duque de Wellington, primer ministro de Gran Bretaña en 1828-1835. Este último podría haber sido el modelo preparatorio por la escultura de mármol del Duque que Towne expuso en 1835 en la Royal Academy. A poca distancia, en el vestíbulo de la Escuela Médica, todavía podemos contemplar los bustos en mármol de Thomas Addison, Sir Astley Cooper,[18] William Babington y uno en escayola de Thomas Bright. Desde el año 1844 la Catedral de Chichester hospeda al monumento del Obispo Otter, primer Director del King's College mientras, de la escultura ecuestre del Duque de Kent, presentada por Towne a la Reina Victoria en 1837, se

[15] AA.VV., *The Medical Museum of Guy's Hospital*, p. 4.

[16] La herencia artística del padre se trasmitió a más de un hijo. También el hermano menor de Towne, Elihu, ya escultor, emprendió la carrera de modelador de ceras anatómicas. En 1833 el cirujano francés Clot-Bey visitó el hospital Guy y se quedó muy impresionado con su colección de ceras anatómicas. Más tarde estableció el Colegio Médico en Abuzabol, un pequeño pueblo a las afueras de El Cairo, construido por Mohamed Alí y, en 1838, Elihu Towne dejó el hospital Guy para ir allí a trabajar; pero murió trágicamente en el viaje. En AA.VV., *The Medical Museum of Guy's Hospital*, p. 4.

[17] Alberti S.J.M.M., *op. cit.,* p. 18.

[18] Parece ser que este busto fue comisionado por los pupilos del hospital y que costó 400 guineas. "Fine arts", *Gentleman's Magazine,* 17: 635-636, 1842, en Alberti S.J.M.M., *op. cit.,* p. 18.

han perdidos las trazas. Tenía que ser un escultor de notable talento, tanto que el académico G. H. Bailey, perteneciente a la Royal Academy, se quedó así impresionado por la verosimilitud de su retrato, realizado por Towne, que le pidió permiso para tomar el calco del rostro de la obra, para corregir una escultura que hizo y que había de ser situada en la catedral de S. Pablo de Londres.

Joseph Towne, probablemente, como sugiere Samuel Alberti, quiso completar la exigua renta que recibía como modelador de ceras en la Escuela Médica, con la actividad escultórica[19] pero no creo que esta fuera la única razón. Como artista plástico recibía una consideración, social y cultural, mucho más importante que como ceroplástico. Joseph Towne elige el mármol para sus retratos y otras esculturas, porque para este tipo de género es incuestionable que se sigue prefiriendo materiales nobles y más duraderos como el mármol. Por lo que concierne a la idea de retrato como testimonio de inmortalidad e importancia, la cera pierde el papel que ocupaba entre los siglos XIII y XVI en Florencia con los "boti" de la SS. Annunziata. A esto hay que añadir que en la época de Joseph Towne la cera, en ámbitos no científicos, es sinónimo de actividad "no artística" propia de museos como los de Madame Tussaud. Si un par de años antes del nacimiento de Towne, el periódico *The Times* celebraba la verosimilitud de la efigie de Lord Nelson, realizada por Catherine Andras para la Abadía de Westminster, en la mitad del siglo XIX, este aprecio ha desaparecido por completo. La cera se convierte en un material embarazoso, tiene su razón de existir en la ciencia y la didáctica, pero se evita en el arte *normal* por el miedo de ser confundido con los *esperpentos* de los museos de cera.

Sin embargo, Joseph pasará a la historia contemporánea como el gran maestro de la ceroplástica inglesa, como el excelente autor de las preparaciones anatómicas, dermatológicas y patológicas. Será en ese territorio donde recibirá los máximos honores y recompensas. La importancia didáctica y los resultados veristas de estas piezas hacen, por ejemplo, que en 1851 Towne sea premiado en la Primera Exhibición Internacional por su obra representante una disección de cabeza y cuello.

Desde el punto de vista artístico y estilístico, las ceras anatómicas inglesas de Joseph Towne en comparación con las florentinas, más antiguas, hechas por Clemente Susini[20] y otros artistas bajo la dirección de Felice Fontana no pueden ser más distintas.

Una de las mayores diferencias entre las ceras anatómicas italianas y las inglesas reside en el hecho de que las primeras están "vivas" mientras las otras están "muertas".[21] Las ceras florentinas resultan estéticamente placenteras a la vista por muy desagradable que sea el tema representado; los cuerpos parecen vivos, palpitantes; las estatuas tienen expresiones dulces, ojos lánguidos; las "Venus" desmontables portan largos cabellos sueltos o recogidos en agraciadas trenzas y a veces son adornadas por collares de perlas... las ceras inglesas representan cadáveres.[22] Considerando inútil embellecer una preparación anatómica porque es

[19] Alberti S.J.M.M., *op. cit.,* p. 18.

[20] Como curiosidad podemos señalar algunas analogías entre la vida del inglés Joseph Towne y su ilustre predecesor italiano, Clemente Susini; ambos empezaros a trabajar seriamente como modeladores en cera con sólo 18-19 años y dedicaron toda su vida al servicio de este arte: Towne trabajando a lo largo de 53 años en el Hospital Guy de Londres, y Susini trabajando durante 40 años en el Museo de Física e Historia Natural de Florencia. Probablemente, como pasó también con Susini, Joseph Towne tuvo que limitar o dejar completamente, como ya se ha indicado su carrera de artista fuera de la producción de las ceras anatómicas, opción que interfería con un trabajo.

[21] En el curso de estas investigaciones, en el año 2007, este tema, la diferencia entre las ceras florentinas y las inglesas centró las conversaciones que mantuve con el responsable del Museo Gordon en el Hospital Guy, el Señor William G. J. Edwards.

[22] Ballestriero R., *Anatomical models and Wax Venuses: art masterpieces or scientific craft works?* En *Journal of Anatomy,* 216, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, p. 228. One of the major differences between the Italian and English wax models is the fact that the former are 'alive' whilst the latter are 'lifeless'. The Florentine waxes are, moreover, irrespective of the subject, remarkably attractive; bodies seemed to be alive, pulsating; statues had a

creada exclusivamente en un ambiente médico, las ceras de Joseph Towne son prácticas, crudas, reales; advertimos inmediatamente la falta de cualquier intento de rendirlas atractivas a los "profanos"; el colorido pálido, lívido de las pieles, el ojo velado, ya apagado, nos avisan que estamos delante de la representación perfecta de un cadáver.[23]
Las ceras que salen de los talleres de Florencia están delicadamente acomodadas sobre almohadas de seda color púrpura y blancos velos bordados en oro y plata, que refuerzan en nosotros la percepción de se trata de figuras "vivas" e inconscientemente sugieren en el espectador la preocupación de que se encuentren "cómodas"; las ceras inglesas, todo lo contrario, están brutalmente apoyadas sobre bloques de madera (esculpidas a partir del bloque de cera original) y las muecas, congeladas por el rigor mortis, llaman la atención sobre el hecho de que los cadáveres destinados a las disecciones provenían principalmente de los presos y los condenados a muerte.[24] Como comentaba Samuel Alberti: "Con la inclusión de la barba de varios días, los ojos en blanco, y las expresiones de agonía, Towne, [...] trató de dar credibilidad a su arte; presentándolos como representaciones instantáneas del proceso de disección, totalmente fieles al cadáver. Felice Fontana y sus artistas habían eliminado todos los defectos en sus sujetos, creando el compuesto perfecto a partir de cientos de disecciones; Towne pareció tomar una instantánea singular del cuerpo enfermo. Por encima de todo, Towne [...] proclamó la honestidad implacable de sus modelos."[25]





Fig. 3.4.1.7 Clemente Susini y escuela, *746 Preparación de todo el cuerpo con representación de los vasos linfáticos de la cavidad abdominal, detalle,* siglo XVIII, Museo 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Fig. 3.4.1.6 Clemente Susini y escuela, *747 Preparación de todo el cuerpo con representación de los vasos y ganglios linfáticos de la cavidad abdominal, detalle,* siglo XVIII, Museo 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

---

gentle look, a languid gaze; the 'Venuses' had long hair left loose or gathered into seductive plaits and were often adorned by pearl necklaces… the English waxes merely reproduced cadavers.

[23] Ballestriero R., *ibidem*, p. 228. The pallor, the livid flesh, glazed eyes: all evoke the impression of being faced with a cadaver.

[24] Ballestriero R., *ibidem*, p. 228.

[25] Alberti S.J.M.M., *op. cit.,* p. 28. By including the stubble, rolling eyes, and agonizing expressions, Towne, [...] sought to lend credibility to his art, presenting them as instant representations of the dissection process, utterly faithful to the cadaver. Felice Fontana and his artists had removed all defects in his subjects, creating the perfect composite from hundreds of dissections; Towne appeared to take a singular snapshot of the diseased body. Above all things, Towne […] proclaimed the unforgiving honesty of his models.



Fig. 3.4.1.8 Clemente Susini y escuela, *446 Preparación de todo el cuerpo con representación de las arterias, detalle,* siglo XVIII, Museo 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 3.4.1.9 Joseph Towne, *Sección del tórax a la altura del corazón,* mitad del siglo XIX, Museo Gordon, Kings College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Las ceras inglesas no solo procedían de cadáveres y reproducían la anatomía humana normal, sino presentaban también casos dermatológicos. De hecho la mayoría de las representaciones de enfermedades de la piel eran obtenidas a partir de los pacientes en cura en el Hospital Guy, que el doctor Addison enviaba a Towne para ser copiados.
Aunque la técnica utilizada por las ceras anatómicas sigue siendo un misterio, las piezas dermatológicas han sido realizadas con una técnica similar a las ceras del taller de 'La Specola' de Florencia, vaciadas y con armadura en madera. Sin embargo, mientras que las florentinas son ligeras y finas, las ceras dermatológicas inglesas son pesadas, sólidas, espesas, aptas para ser manejadas continuadamente por los médicos para sus demostraciones didácticas. El uso de las preparaciones anatómicas inglesas estaba únicamente dirigido a la enseñanza; en especial las ceras dermatológicas eran utilizadas a menudo y, como ya se dijo con anterioridad, los mismos estudiantes preferían las preparaciones en cera a los pacientes reales porque podían pasar más tiempo observando los aspectos de la enfermedad y evitaban así cualquier posibilidad de contagio. Por este motivo las ceras tenían que ser sólidas y resistentes.
Precisamente por la exigencia de crear duplicados de preparaciones patológicas permanentes, para consentir el estudio meticuloso de la enfermedad en sus distintos estadios, el uso de esta técnica, de los *moulages,* se difundirá rápidamente en toda Europa.[26]
Para entender la obra de Joseph Towne debemos recordar que la practicidad siempre ha sido una característica de los británicos; en el siglo XIX también las ceras de Madame Tussaud no son consideradas sólo desde el punto de vista artístico y así, la propia 'Madame', insiste en su importancia histórica y pedagógica en el museo. Como en el caso de las ceras anatómicas de Towne, una visita al Gabinete de ceras de Madame Tussaud era una experiencia interactiva, ya que se podía pasear libremente entre los "personajes" de distintas épocas y orígenes, que podían ser tocados y observados desde cerca.[27]
Definitivamente, con independencia de la época y de sus procedencias, sea como fuere las figuras de cera de tamaño natural, anatómicas o no, molestan por su excesivo realismo.[28] Además, como nos recuerda David Freedberg: los ojos "son los órganos capaces de producir más emoción en nosotros. (...) aunque las obras de cera sin ojos, con su peculiar realismo, pueden inquietarnos tan profundamente como las estatuas con ojos cristalinos o pintados de color, precisamente porque donde más esperamos encontrarlos hay una terrible ausencia."[29].
Desde este punto de vista, las ceras originarias de los talleres ceroplásticos florentinos tienen todas ojos "vivos": iris coloreados y un blanco de fondo brillante que nos dan la impresión de pertenecer a personas vivas o como mínimo a cuerpos aún tibios. Son, sin embargo, estupendas obras de arte que con miradas dulces y a menudo sensuales tienen el mérito de acercar el público a la anatomía, quitando el macabro disgusto derivado de la visión del cadáver.[30] Cosa deseada por el mismo Felice Fontana, quien, refiriéndose a una estatua de madera desmontable (nunca acabada) afirmaba: "(...) ... será de una utilidad infinita por la más perfecta inteligencia de todos los órganos del cuerpo humano, con la cual en pocos meses

[26] Sobre el tema de los *moulages,* véase el capitulo anterior: **3.3.2 La anatomía del horror: los *moulages*.**
[27] Sobre el tema véase el capitulo **4.4: El negocio de la ceroplástica: Madame Tussaud y el museo de cera.**
[28] Sobre este tema véase el capitulo **5.2** de esta tesis: **El lado incomodo de la ceroplástica: la caída en el *'Uncanny Valley'*.**
[29] Freedberg D., *El poder de las imágenes,* Madrid, Cátedra, 1992, pp. 259, 260.
[30] Ballestriero R., *op. cit.*, pp. 228, 229. The wax models created in the Florence workshop were all provided with 'animated' eyes: coloured irises and candid whites give the impression of the eyes of a living person, or at the least those belonging to a still warm body (Fig. 10). They also represent magnificent works of art which, with their soft and at times sensual expressions, proved capable of attracting people to the subject of anatomy, eliminating the sense of disgust afforded by the view of a cadaver.

se podrá aprender quien quiera sin asco, ni dificultades alguna, la anatomía en su más grande detalle..."[31]

La repulsión provocada por los cadáveres no era ciertamente un problema a tomar en consideración por Joseph Towne: hermosas y despiadadamente reales, sus ceras son copias fieles de los cadáveres en la mesa de disección.

En este sentido, es interesante hacer notar que las ceras anatómicas procedentes de la copia de cadáveres tienen todas los ojos abiertos, apagados, opacos, vítreos, pero abiertos; mientras las ceras dermatológicas obtenidas copiando de pacientes aún vivos, en proceso de cura, en el Hospital Guy, tienen todos los ojos cerrados. ¿Una forma de respeto hacia unos pacientes aún vivos pero tristemente enfermos? No lo sabemos con certidumbre pero nos gusta pensarlo. Además, entre las ceras dermatológicas y patológicas podemos notar que sólo las que representan a adultos están perfectamente definidas en todo el rostro, mientras, a menudo, las que representan niños están sólo esbozadas y únicamente los detalles de la enfermedad son modelados cuidadosamente. Sobre este tema han sido adelantadas dos hipótesis, según Mr. Edwards se trataba de un concepto práctico, solo el caso médico era considerado tan importante como para ser representado detalladamente, sin embargo, Joseph Towne era también padre y aunque en aquellos tiempos la mortalidad infantil fuera muy elevada, no pienso que considerara agradable que alguien reconociera a su hijo en una preparación médico-dermatológica. Naturalmente son solo suposiciones, pero nos gusta pensar en un acto de delicadeza por parte no solo del artista sino también del padre.

La semejanza y verdad de estos cuerpos fue celebrada por visitantes extranjeros como una de las características más notables de las ceras de Joseph Towne. Así, el celebre especialista Vienés Hebra cuando visitó el museo, a parte de quejarse de la falta de cartelas que identificaran el tipo de enfermedades, después de haber examinado atentamente los modelos, quedó gratamente impresionado con las obras exclamando cuán bueno y verídico había sido el artista.[32] En este sentido, Samuel Alberti, en su articulo, subrayaba que ningún otro medio, misteriosamente, se parece a la carne humana como la cera, añadiendo que los modelos de Towne están creados con tan meticulosa verosimilitud que devienen hiper-reales, es decir, que el facsímil parece más real que el corroído, descompuesto, original.[33]

De hecho, al contrario de otros artistas ceroplastas, Joseph Towne trabajó en aislamiento, y desarrolló un estilo muy distintivo como nos explica Alberti:

"La ceras de Towne, [...] en el segregado ambiente socio-humano del hospital, son brutales, representando en detalle los hechos desagradables de la agonía, la muerte, y la invasión del cuerpo, más parecidas a las anteriores ceras de Zumbo. Towne combina la estética exquisita del estudio Florentino con la contradicción del realismo inquebrantable en el arte anatómico encontrado en las imágenes obstétricas de William Hunter, y en el trabajo de John Bell [...]."[34]

Toda una forma de entender los modelos anatómicos en cera morirá en Inglaterra cuando fallece Joseph Towne el 25 de junio de 1879, después de 53 años de trabajo en el hospital

---

[31] Fontana F., *Memoria del Direttore del Real Museo,* 1786, en L. Castaldi, *op. cit.,* p. 41. (…)… sarà di un'utilità infinita per la più perfetta intelligenza di tutti gli organi del corpo umano, colla quale in pochi mesi si potrà imparare da chicchessia senza schifo, e difficoltà alcuna l'anatomia nel suo più grande dettaglio…

[32] Wilks S., Bettany G.T., *op. cit.,* pp. 416, 417.

[33] Alberti S.J.M.M., *op. cit.,* p. 28. No other medium so uncannily resembles human flesh as wax. Towne's models are warts and all, fashioned with such meticulous verisimilitude that the model become hiper-real; that is, the facsimile became more real than the corroded, decaying original and apparently superfluous details drew attention to the wax's very fabrication.

[34] Alberti S.J.M.M., *Ibidem,* p. 26. Towne waxes, by contrast, in the segregated homosocial environment of the hospital, are brutal, representing in detail the ugly facts of agony, death, and bodily invasion, more akin to Zumbo's earlier waxes. Towne combined the exquisite aesthetic of the Florentine studio with the tradition of unflinching realism in anatomical art encountered in William Hunter's obstetrical images and the work of John Bell […]

Guy de Londres. Fue, en efecto, el primero y el último ceroplasta inglés del pasado considerado importante. Progresivamente la necesidad de modelos anatómicos en cera coloreada disminuye sustancialmente. En especial después de la aprobación del Anatomy Act en 1832, en que se permite preservar lesiones patológicas como preparaciones médicas en formol y, después de la llegada de la fotografía en color, la facilidad de conservar, también, las lesiones de la piel.



Fig. 3.4.1.10 Joseph Towne, *Base de la cabeza con tórax y abdomen abiertos,* mitad del siglo XIX, Museo Gordon, Kings College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 3.4.1.11 Joseph Towne, *Disección de la cabeza y ojo,* mitad del siglo XIX, Museo Gordon, Kings College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

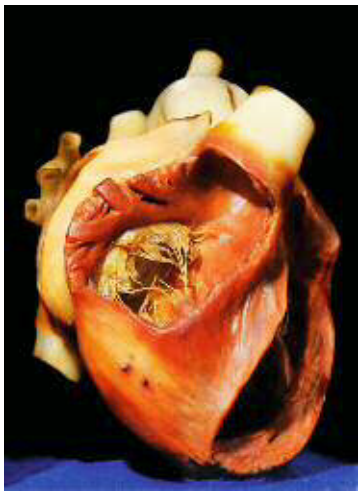


Fig. 3.4.1.12 Joseph Towne, *Corazón,* mitad del siglo XIX, Museo Gordon, Kings College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

3.4.2 Una mirada parisina, los moulages de Baretta.

"...un hospital es una ciudad en una ciudad, y las barreras entre las dos son muy claras con el Hospital de Saint Louis. Es un sitio que fue diseñado para ser extraído fuera del resto de Paris, dejado a parte para vivir solo y tratar a los marginados y pacientes virulentos."[35] Y así debió de ser hace siglos, sin embargo, hoy en día, esas barreras tan definidas ya no existen y familias enteras llegan y disfrutan de un picnic en el jardín cuadrangular del siglo XVII ubicado en el corazón del hospital. En esta atmósfera idílica casi nos olvidamos de que dónde estamos y, probablemente, la mayoría de los visitantes del jardín no saben lo que se esconde detrás de los muros. De hecho, en una esquina hay un edificio que tiene las puertas cuidadosamente cerradas la mayor parte del tiempo, que, de vez en cuando, con motivo de visitas previamente concordadas por estudiantes o profesionales, se abren y dan acceso al *Musée des Moulages de l'Hôpital St Louis*. En aquellos tiempos el Hospital Saint Louis quedaba en la periferia de la ciudad y siendo autosuficiente, se había desarrollado como especialista en enfermedades de la piel y aflicciones contagiosas a escala mundial.[36]

La idea del museo surgió gracias a unos médicos patrocinadores, que fueron los verdaderos artífices de su creación. En 1866 Alphonse Devergie (1798-1879), Jefe del Servicio del Hospital de Saint Louis, donó a la Asistencia Pública su colección de acuarelas. Husson, en aquellos días, director de la esta Asistencia, decidió exponerlas y trasladó al director del Saint Louis las instrucciones necesarias para la organización de un museo:

"El interés de mantener juntos los moulages y dibujos me había llegado a petición de varios de los médicos del Hospital de St. Louis, los medios para garantizar que la colección naciente tuviera suficiente espacio. Se me ocurrió entonces la idea de formar un museo de patología."[37]

El 25 de abril de 1867 se abre el primer museo de Saint-Louis, con una colección que consistía en acuarelas y algunas fotografías, de hecho, sólo al año siguiente se publicaran las primeras fotografías francesas de enfermedades de la piel. A éstas se añadieron algunos moulages proporcionados por Carles Lallier (1822-1893), un medico que, desde su llegada al hospital, intentó mejorar los métodos de reproducción de las patologías dérmicas, ya que creía firmemente que la exposición de figuras en tres dimensiones podía ser muy útil en la enseñanza y la educación. Según la pagina web de la Academia Española de Dermatología y Venereología, Lailler estaba buscando un sustituto para su proyecto de crear una colección de figuras de cera, de hecho ya había comenzado gracias a otro escultor -cuyo nombre se desconoce- a producir unas piezas que se trasladaron a Estados Unidos unos años después.[38]

El médico, que fue nombrado en 1891 presidente de la Sociedad francesa de Dermatología, encontró un gran artista en Jules Pierre François Baretta (1833-1923) con el que empezó a colaborar en 1863. Baretta comenzó trabajando de forma privada para Lailler, pero en 1870 fue contratado como ceroplasta del Hospital de Saint Louis donde ya se había empezado una colección de moulages que seguía creciendo.

Así, en 1874, la *Asistencia Pública* fue iniciada para plantear la construcción de un edificio específico, bajo la presión de los médicos del Saint Louis que querían un museo digno para acoger las ya ricas colecciones del hospital. En 1877 el programa llegó al Consejo Municipal de París respaldado por un informe del Doctor Bourneville (1840-1909) que ayudó al proyecto definitivo:

---

[35] Adam, *Hôpital St Louis - le Musée des Moulages,* Wednesday 23 September 2009, www.parisinvisible.blogsspot.com, consulta el 11 marzo 2011.

[36] Adam, *ibidem,* consulta el 11 marzo 2011.

[37] En *Musée des moulages. Le Musée de l'Hôpital Saint-Louis*, Société Française d'Histoire de la Dermatologie, www.bium.univ-paris5.fr, consulta el 11 marzo 2011.

[38] *Julius Baretta (1833-1923),* en www.aedv.es/JulesBaretta.htm, consulta el 11 marzo 2011.

"[...] la construcción "de un edificio con una sala de espera fuera del cuarto de baño, un servicio de consulta plena, un museo, una biblioteca y una sala de conferencias. Y, [...] en el primer piso de este edificio se incluyen: una gran sala destinada al museo patológico dispuesta para recibir en su altura una doble fila de ventanas a las que se acceda por una galería interior [...]. Una biblioteca, salas de estudio y conferencias, ocuparán el resto de esta planta. Por último, en el ático se encontrará un taller de modelado."[39]

El libro fue recibido por la Administración el 5 de febrero de 1885 y a finales del año siguiente se creó la Biblioteca Médica del hospital de Saint Louis. Henri Feulard (1858-1897), miembro fundador de la biblioteca, fue también el primer curador del museo de moulages, que se inauguró oficialmente el 5 de agosto de 1889 en el Primer Congreso Internacional de Dermatología, celebrado en este espacio. Feulard, fallecido trágicamente con sólo 39 años, fue también el mayor organizador y secretario de este congreso. Excelente administrador, este joven líder de la dermatología francesa tenía en altísima consideración los vaciados dermatológicos en cera y subrayaba su superioridad con respeto a otras formas de arte. Sugería que, a pesar de la perfección de las fotografías y dibujos custodiados en el hospital, "...son necesariamente inferiores a los modelos, que, además de su precisión en color y forma, poseen la gran ventaja del relieve."[40]

Con el nacimiento de nuevos departamentos de dermatología y venereología en Europa se crean Sociedades de Dermatología nacionales e internacionales que empiezan a organizar conferencias donde los participantes intercambian informaciones y descubrimiento científicos. La organización del congreso coincide con la celebración de la Exposición Universal en conmemoración del centenario de la Revolución Francesa, de forma que los dermatólogos franceses no podían quedarse fuera de este ambiente de exaltación del progreso científico y fraternidad internacional. En el Primer Congreso Internacional de Dermatología se recibieron, en el Museo de Saint Louis, más de 200 especialistas de 29 países.[41] Entre las muchas discusiones sobre temas de actualidad científica, en las reuniones de los dermatólogos franceses destacaron las discusiones sobre el Museo de moulages y la biblioteca médica del Hospital de Saint Louis.

Los modelos de cera estaban dispuestos en vitrinas, a la manera de un museo de historia natural, en la sala que servía de lugar de reunión. Las 162 vitrinas, dispuestas en dos filas superpuestas, ocupaban y siguen ocupando los cuatro lados del museo, una sala rectangular de 400 metros cuadrados con una claraboya en el techo. Los moulages están organizados por orden alfabético de enfermedades. Este problema de clasificación no es indiferente: "En esta didáctica museal y en la elección de una clasificación no médica, casual, los médicos de Saint Louis le dieron al museo un doble sentido: de un lado hacer la colección directamente accesible a todos los estudiantes, incluso a un principiante en dermatología, del otro, imponer la ruptura con el dogmatismo heredado del siglo decimoctavo de sus predecesores."[42] Según

[39] En *Musée des moulages... op. cit.,* consulta el 11 marzo 2011. construction (…) d'un bâtiment destiné à une salle d'attente des bains externes, à un service complet de consultations, à un musée, à une bibliothèque et à une salle de conférences. (…) Le premier étage de ce bâtiment renfermera : une vaste salle destinée au musée pathologique et disposée de manière à recevoir dans sa hauteur une double rangée de vitrines auxquelles on accédera par une galerie intérieure (…). Une bibliothèque, des salles de travail et de conférences occuperont le reste de cet étage. Enfin, dans les combles se trouvera un atelier de modelage.

[40] Feulard H., *The Museum of the Saint Louis Hospital,* London, 1895, en Hunter M. *"Effroyable réalisme": Wax, Femininity, and the Mandes of Realist Fantasies, Revue d'art canadienne / Canadian Art Review* [online], volume 33, numero 1-2, 7 enero 2009. www.journals.uvic.ca, consulta el 4 mayo 2011.

[41] En *Musée des moulages... op. cit.,* consulta el 11 marzo 2011

[42] En *Musée des moulages... Ibidem,* consulta el 11 marzo 2011. Il s'agissait en effet, on l'a vu, d'un musée d'enseignement et par le choix d'un classement non médical, aléatoire, les médecins de Saint-Louis donnèrent au musée une double signification: d'une part rendre la collection directement accessible à tout étudiant même débutant en dermatologie et d'autre part signifier la rupture qu'ils entendaient imposer avec le dogmatisme classificateur hérité du XVIIIème, de leurs prédécesseurs.

la pagina web de la Société Française d'Histoire de la Dermatologie, la colección (cuyo catálogo se actualizó regularmente, en 1889, 1900, 1922 y 1992) consta de 4.807 piezas divididas en 4 sub-colecciones. Constituye la mayor colección del mundo de ceras dermatológicas y es, el único museo en el hospital de París, visible, a día de hoy, en su estado original.

El artífice de la mayoría de las piezas de esta peculiar colección fue Jules Pierre François Baretta, que trabajó en París, en el hospital Saint-Louis, entre 1863 y hasta su jubilación en 1913. Fue uno de los artistas más famosos de vaciados de cera y lo descubrió casualmente Carles Lailler, dermatólogo del hospital, en el Pasaje Jouffroy de Paris, donde producía y vendía modelos de fruta realizados en papel maché. Después de haber trabajado inicialmente de forma privada para Lailler, Baretta obtuvo, en 1870, un contrato para trabajar como modelador en el hospital.

Existen opiniones contrarias en relación a la realización de su primer moulage. Según algunos es en 1865 cuando fabrica su primer molde de cera que representaba una *sifílide acneiforme* de nariz, otros retrasan la fecha al año 1867 con una figura de un *lupus eritematoso*.[43] Parece ser que también trabajó para otros hospitales dermatológicos privados, e incluso para países extranjeros. En el periodo de su directiva el artista realizó más de dos mil moulages, representando enfermedades de la piel. De los modelos, increíblemente precisos y realistas, no se sabe mucho ya que Baretta, como otros de sus colegas extranjeros, no quiso aprendices y mantuvo siempre secreta la técnica utilizada; tampoco tenemos demasiadas informaciones sobre la mezcla de cera que utilizaba. Las investigaciones realizadas posteriormente por el Laboratorio de Farmacología Molecular de París han mostrado que sus piezas estaban compuestas por una mezcla de cera de abejas y una resina derivada del látex. Calentaba la mezcla hasta alcanzar los 200 ºC, para verterla, después, sobre el negativo del modelo.[44]

En 1884 fue nombrado conservador del museo y por los increíbles resultados obtenidos y su gran contribución al prestigio de la dermatología francesa, obtuvo la Legión de Honor en el 1889.

En agosto de 1889 los dermatólogos más importantes del mundo se reunieron en París en el I Congreso Internacional de Dermatología y Sifilografía, en el Hospital de Saint Louis. En este contexto el trabajo de Baretta se hace famoso a nivel internacional dado que sus modelos de cera estaban dispuestos en vitrinas en la sala que servía de lugar de reunión. Es probablemente en estas circunstancias cuando el arte de los moulages dermatológicos y venereológicos empieza a florecer en Europa. Dermatólogos tan afianzados como Kaposi quedaron fascinados, y los asistentes al congreso reconocieron los moulages como una forma "moderna" de representar las enfermedades dermatológicas en tres dimensiones. Así, volvieron a sus países de origen con el deseo de desarrollar una colección propia como la que Baretta estaba realizando en París.[45]

Al contrario que Towne, que prestó sus servicios exclusivamente al hospital Guy de Londres; Baretta trabajó también para otros hospitales e incluso para dermatólogos privados, esta variada clientela hizo que fuera enormemente reconocido en Europa. Parece ser que en el momento de su jubilación, en 1913, había realizado más de 2000 modelos para el hospital St. Louis, que fueron cuidadosamente catalogados y expuestos en vitrinas en el Museo de Anatomía del hospital.[46] Sin embargo, la página web de la Sociedad Francesa de la Historia de la Dermatología habla de una cifra de alrededor de 3.500 piezas. Después del fallecimiento

[43] *Julius Baretta (1833-1923),* en www.aedv.es/JulesBaretta.htm, consulta el 11 marzo 2011.
[44] *Julius Baretta (1833-1923) op. cit.,* en www.aedv.es/JulesBaretta.htm, consulta el 11 marzo 2011.
[45] *Julius Baretta (1833-1923) op. cit.,* en www.aedv.es/JulesBaretta.htm, consulta el 11 marzo 2011.
[46] Joshi R., *Moulages in dermatology-venereology.* Indian J Dermatol Venereol Leprol [serial online] 2010, 76;434-8, en www.ijdvl.com, consulta el 19 marzo 2011.

de Baretta en 1924, la creación de los moulages pasó a manos de Louis Nicket, que realizó otras 480 piezas.
Personaje interesante por la actitud tan humana que adoptaba con los pacientes en su trabajo, Baretta demostraba esa necesaria paciencia y amabilidad en la toma de los moldes médicos en Saint Louis. De hecho M. Sully Prud'homme escribió en 1891:
"El Señor Baretta es un valioso colaborador de la ciencia. Sin brutalidad, con la suavidad de una madre y una perdurable paciencia, posiciona su equipo y, mientras la sustancia se solidifica, conversa con el paciente. Se interesa por su condición, se vuelve narrador de los desarrollos, se gana, sin forzar, la confianza del paciente, ya que inspira empatía. Si el paciente prefiere estar en silencio, porque se necesita una cierta cantidad de tiempo par que el material se estabilice... entonces se [Baretta] va al piano y tranquiliza a sus clientes con algunas antiguas melodías."[47]
Nunca dejó de aprender y, aunque llegó a tener una reputación mundial por su obra, continuó asistiendo a las clases de Henri Gougerot (1881-1955) hasta los últimos días de su vida.[48]
Artista increíblemente prolífico, hace que distintas fuentes concuerden en que la colección del hospital St. Louis de París es la más grande del mundo, ya que cuenta con mas de 4000 moulages dermatológicos y venereológicos.
Hoy en día la función de la colección es más de naturaleza educativa y los visitantes se encuentran con mayor frecuencia asociados al museo para satisfacer su gusto por la historia y la cultura del hospital. De hecho, los estudiantes de dermatología podrían aprender muy poco, hoy en día, de una visita al museo, ya que la mayoría de las enfermedades presentadas han sido erradicadas y los remedios de aquellos tiempos se han revelado equivocados. Nos queda, sin embargo, la fascinación morbosa hacia estos realistas y horripilantes modelos que datan de 1867 - 1958. Richard Nahem, otro blogger neoyorquino que escribe desde su magnifico piso parisino del siglo XVIII, describe así su visita al museo:
"De pronto sentí repulsión, fascinación y me quedé asqueado. De alguna manera había una belleza en la atención a los detalles de la textura y color de las partes del cuerpo reproducidas. Los primeros planos de realistas manos, pies, lenguas, mejillas, fetos, extremidades de bebé, narices, cuellos y párpados, todos devastados por enrojecimientos, bultos, erupciones, etc. me fascinaron. Era como el Madame Tussaud en una ida al infierno. ¿Es ésta una instalación de Damien Hirst a punto de ocurrir?"[49]





Fig. 3.4.2.1/2 Jules Baretta, *Lepra y Sífilis,* finales siglo XIX principio siglo XX, Museo de Moulages del Hospital St. Louis. (Foto: www.bium.univ-paris5.fr, consulta el 11 marzo 2011.)

[47] Prud'homme M. S., *Preface,* en Roger-Milès, *La Citè de Misère*, Paris, 1891, 160-165, en Hunter M. *"Effroyable réalisme"... op. cit.,* pag. 47.
[48] *Julius Baretta (1833-1923) op. cit.,* en www.aedv.es/JulesBaretta.htm, consulta el 11 marzo 2011
[49] Nahem R., *Le Musee de Moulages*, 08 agosto 2007, www.ipreferparis.net, consulta el 11 marzo 2011.

3.4.3 Estatuas anatómicas y piel de cera, la colección madrileña del Museo Olavide.

El Museo Olavide, fuente inagotable de información de la Historia de la Dermatología española, fue fundado a mediados del siglo XIX por el ilustre dermatólogo don José Eugenio Olavide (Madrid, 1836-1901).Se inaugura el 26 de diciembre de 1882 con el nombre de *Museo Anátomo-patológico, cromo-litográfico y microscópico del Hospital San Juan de Dios* y, en 1901, a la muerte del famoso dermatólogo, pasa a denominarse Museo Olavide.
José Eugenio de Olavide y Landazábal, hijo de un cirujano nació en Madrid el 6 de septiembre de 1836.[50] Tras finalizar sus estudios en Medicina fue a París en 1858 donde parece que se dedicó a la cirugía. En 1860 regresa a Madrid y se convierte en médico del Real Patrimonio tras aprobar la oposición para cargos públicos en 1861. Después de varios años fue nombrado médico de la Familia Real y mantuvo este cargo en dos ocasiones interrumpidas por la Primera República. Así, fue médico de Amadeo de Saboya y de Alfonso XII. En 1871 obtuvo el puesto de médico cirujano del hospital San Juan de Dios y en 1872 ingresó en la Real Academia de Medicina.[51]
El hospital San Juan de Dios había sido fundado en 1552, entonces Hospital Antón Martín. Para situarnos, en la ciudad de Madrid, estamos hablando del entorno de Atocha, cerca del actual Museo Reina Sofía, ex Hospital San Carlos. Allí cerca, en Antón Martín, se erigía el antiguo Hospital de San Juan de Dios, del que actualmente sólo queda en pie la iglesia, quemada en la Guerra Civil y posteriormente reconstruida, de San Nicolás y El Salvador. Este hospital había sido creado para atender a los "llagados pobres" que entonces se refería a los indigentes con problemas venéreos y dermatológicos, pacientes a menudo dejados a su suerte o poco considerados porque por la mayoría eran relacionados con la prostitución, eran en su mayoría mujeres.[52]
En España había una falta de información y atención hacia el estudio de la dermatología, así que el hecho de que Olavide se ocupara de multitud de enfermos con problemas de sífilis, sarna, tiña, etc. hace que se pueda considerar como el primer dermatólogo del país con una formación basada en la práctica diaria con este tipo de pacientes.[53]
La historia de este museo es compleja y está llena de anécdotas pero, desgraciadamente, no hay muchos testimonios escritos ya que, a lo largo de la Guerra Civil, la mayoría de las informaciones desaparecieron en incendios. Sin embargo, en los últimos años, se le ha dedicado bastante atención a la recuperación del material existente de ente museo, como confirman, por ejemplo, las tesis doctorales Madrileñas del Dr. Emilio del Río y el Dr. Felipe Heras Mendaza. Este último escribía:
"No se trata de unas simples figuras de cera, como otras que existen en el mundo, recordando una etapa en que la docencia dermatológica no podía ayudarse de la fotografía. El Museo Olavide es único en su género, rico en datos clínicos y asiento de unas figuras que no se

[50] Sobre la vida y la historia de Olavide véase la tesis doctoral de Juan García Cubillana: *Aportaciones al estudio de la personalidad del Doctor José Eugenio de Olavide (1836-1901) y su reciente reconocimiento público por la Municipalidad de Madrid,* realizada en 2006 por la Facultad de Medicina de la Universidad de Cádiz.
[51] *José Eugenio Olavide - Primer Dermatólogo Español,* en www.madridvillaycorte.es, consulta el 18 mayo 2011.
[52] García Cubillana J, *Aportaciones al estudio de la personalidad del Doctor José Eugenio de Olavide (1836-1901) y su reciente reconocimiento público por la Municipalidad de Madrid,* tesis doctoral por la Facultad de Medicina de la Universidad de Cádiz, 2006, p. 39. Según las estadísticas consultada por García Cubillana J., referidas al año de 1870, de las más fiables, F. Vahillo estimó que en 1872 el número de mujeres que ejercían en Madrid la prostitución clandestina era de 17.000.
[53] Heras Mendaza F., en *José Eugenio Olavide –op. cit.,* consulta el 18 mayo 2011.

encuentran en otras colecciones similares. Constituye un patrimonio científico y cultural que cualquier país estaría orgulloso de poseer..."[54]

El dermatólogo Heras Mendaza, en su estudio *"Figuras e historias clínicas del Museo Olavide: Estudio dermatológico"* muestra los comienzos de la dermatología en España; tuvo la oportunidad de acceder a informes que, asegura, incluían todo tipo de detalles: "en las historias pueden leerse comentarios del tipo *'el paciente sufría sobremanera porque no conciliaba el sueño'* o *'prostituta que se da a la mala vida'"* o también: "Los médicos redactaban de manera muy curiosa y diferente a como se hace hoy en día, con muchos juicios de valor."[55]

En aquellos tiempos la aproximación a las enfermedades era muy diferente y a menudo estaba contaminada por supersticiones y prejuicios, de hecho las historias clínicas de pacientes con afecciones dermatológicas se acompañaban de consideraciones y críticas personales, como en el caso de una joven de 21 años afectada por una enfermedad venérea que: "habiendo tenido su primera menstruación con 12 años y siguiendo una vida licenciosa a partir de aquella fecha, contrajo varias afecciones, las unas por capricho o por satisfacer su órgano venéreo, las otras por su profesión aventurera."[56] Diagnosis interesante y algo divertida, que nos presenta un panorama histórico donde la rama de la dermatología estaba dando sus primeros pasos. Desgraciadamente los datos sobre el Museo Olavide que han sobrevivido son muy pocos, ya que durante la Guerra Civil gran parte de la documentación se quemó en el bombardeo que sufrió el edificio de la diputación provincial el 19 de noviembre de 1936. Se perdieron los archivos del Hospital San Juan de Dios, y entre ellos, 76 volúmenes del libro de registro de enfermos, así como datos del museo y el personal.

Existen, por tanto, muchas lagunas sobre la historia del museo y de sus piezas, y aunque no hay datos fehacientes, se cree que en el año 1882 se dio comienzo a que las figuras de cera moldeadas por el escultor Zofío fueran expuestas dentro de un marco museístico variado.[57] El 23 de septiembre de 1897 el Hospital San Juan de Dios y el museo fueron trasladados a la calle Doctor Esquerdo donde quedaron sólo las figuras de cera y documentación variada sobre ellas, sin embargo se desconoce el número de modelos expuestos. Los primeros testimonio remontan al 1903 donde en un catálogo se habla de 370 piezas, todas ellas realizadas por Enrique Zofío.[58]

Entre que una gran parte de las informaciones se quemaron, y que en el papeleo restante quedan pocos datos acerca de los artistas, ha sido muy difícil reconstruir la historia de los autores de estas ceras dermatológicas. Al intentar catalogar los trabajos existentes en el museo, a menudo aparecen sólo los datos básicos tales como el nombre y apellido, y a veces, sólo el apellido, sin otra noticia sobre la verdadera profesión y tipo de trabajo que realizaban y su vinculación con el museo.

Como resultado de largas y dificultosas investigaciones parece que fueron tres los autores de los modelos dermatológicos en cera del Museo Olavide: Enrique Zofío Dávila, José Barta Bernardotta y Rafael López Álvarez.

El primer artista, el más importante y del que tenemos más datos, fue Enrique Zofío Dávila, nacido en Madrid entre 1840-43 y fallecido en la misma ciudad alrededor de 1915. Pintor y

---

[54] Heras Mendaza F., *Figuras e historias clínicas del Museo Olavide: Estudio dermatológico*, tesis doctoral por la Facultad de Medicina de la Universidad Autónoma de Madrid, 2009, p. 6.

[55] Heras Mendaza F., *Figuras e historias clínicas del Museo Olavide: Estudio dermatológico,* en de la Fuente L., *Lepra y tiña, en figuras de cera. De visita en el Museo Olavide,* 07-02-2011, en www.madridiario.es, consulta el 18 mayo 2011.

[56] Hualde A., *El Museo Olavide,* 15-04-2009, en www.elimparcial.es, acceso el 18 mayo 2011.

[57] Conde-Salazar L., Heras Mendaza F., *Museo Olavide. Pasado, presente y futuro,* Actas Dermosifiliogr. 2011; 102: 79-85 - vol.102 núm 02, en www.elsevier.es, consulta el 18 mayo 2011.

[58] *Museo Olavide*, vídeo, pagina Web de la Academia Española de Dermatología y Venereología, www.aedv.es, consulta el 18 mayo 2011.

escultor, parece ser que a finales del 1800 obtuvo una beca para desplazarse a París como atestan datos familiares. Se desconoce si en la capital francesa entró en contacto con Jules Baretta del hospital Saint Louis, pero, aunque no disponemos de testimonios, existe la posibilidad que estos artistas se encontraran, o al menos de que Zofío visitara el Hospital de Saint Louis. De hecho, Baretta, el principal escultor del museo parisino, realizaba figuras de cera desde 1867, y estas se iban almacenando en diversas salas, así que podemos especular que Zofío, de un modo u otro, pudo entrar en contacto con los moulages parisinos. Además hay muchos historiadores que concuerdan en llamar a Zofío pupilo de Baretta, no se sabe si especulando o basándose en informaciones concretas.

En Madrid Zofío, había estudiado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como confirman dos dibujos encontrados recientemente, tenía por tanto una preparación artística que dirigió hacia la modelación anatómica. Parece que sus primeros trabajos en el ambiente médico empiezan alrededor del 1860 cuando entra en relación con el Dr. Cesáreo Fernández Losada y comienza a trabajar, en el denominado Museo Anatómico Patológico del Hospital Militar de Madrid. En este hospital realiza figuras anatómicas didácticas de pequeñas dimensiones (39 x 25 cm. pintadas y montadas sobre marcos de madera), sobre preparaciones de cadáveres realizadas por el Dr. Losada.[59] Estas figuras orientadas a la enseñanza se encuentran hoy en día en distintas universidades como la de Santiago, la de Salamanca y la de Granada. Todas ellas estaban identificadas con una etiqueta que indicaba: "Clínica Quirúrgica del D.C. F. de Losada. Progreso 5. Madrid. Enrique Zofío Dávila, escultor anatómico. Progreso, 5. Madrid."[60]

Según las informaciones publicadas en la pagina web de la Academia Española de Dermatología y Venereología, Zofío colaboró con Juan Cesáreo Fernández Losada durante los años 60-70 en el hospital Militar de Madrid y después, desde 1901, trabajó en el mismo hospital para la reconstrucción de las figuras que habían desaparecido tras el incendio del Museo Anatómico-Patológico en la noche del 8 de febrero de 1889. Existen todavía muchos datos sobre la relación de Zofío con el estamento militar, al contrario que sobre su relación con el Hospital San Juan de Dios. Desde su primer empleo hasta su jubilación, alrededor de 1917, se piensa que realizó para el Museo Militar unas 56 figuras que desaparecieron y que, probablemente, fueron trasladadas al museo Olavide ya que se supone que el artista trabajaba en ambos sitios.[61]

Sin embargo no hay ninguna información sobre cómo entraron en contacto Olavide y Zofío ya que no existen documentaciones o contractos oficiales que prueben que los dos estuvieran relacionados de algún modo. Tampoco se sabe cuál fue la vinculación de Zofío con el Hospital de San Juan de Dios, se encuentra citado como el escultor de las figuras en algunos trabajos y en el catálogo editado por la Imprenta Provincial de 1903 donde se habla de 367 figuras. Todos los modelos, provistos de etiquetas con su nombre y el nombre del caso clínico fueron realizados por Zofío y se desconoce si había también otros escultores o ayudantes. Gracias a las historias clínicas, donde se indica el ingreso y el alta del enfermo, podemos hacernos una idea de la fecha aproximada de ejecución de cada modelo y posicionar las primeras creaciones en 1880, trece años después de que Baretta empezara a realizar su colección en París. Cronológicamente parece entonces posible que los vaciados dermatológicos de Zofío, del Museo Olavide, desciendan de los moulages del hospital parisino Saint Louis de Baretta.

Curiosamente, al contrario de Baretta en París y de Towne en Londres, Zofío enseñó a sus discípulos la técnica que utilizaba para sus modelados, la composición de la masa, coloración,

[59] Conde-Salazar Gómez L., *Piel de Cera, Olavide, San Juan de Dios y el Museo,* Madrid, Luzán 5, 2006, p. 33.
[60] Conde-Salazar Gómez L., *Ibidem,* p. 33.
[61] *Escultores-Pintores del Museo Olavide, Enrique Zofío Dávila,* pagina web de la Academia Española de Dermatología y Venereología, en www.aedv.es, consulta el 18 mayo 2011.

etc. preocupado en perpetuar la tradición ceroplástica del Museo. Muy escrupuloso en sus obras, numeraba las mismas y además añadía la historia clínica adhiriéndola a la parte posterior. Sin embargo esta práctica no fue seguida por José Barta Bernardotta y Rafael López Álvarez, los artistas que trabajaron posteriormente, cosa que dificulta la catalogación de sus piezas.[62]

El seguidor de la tradición ceroplástica de Zofío fue José Barta Bernardotta que nació en Barcelona, hacia 1875, y falleció en Madrid, el 23 de marzo de 1955. Procedente de una familia de artistas, especialmente actores de teatro y músicos, se desconoce cuándo empezó a trabajar en el Museo Olavide, pero en una película del año 1927 ("La terrible Lección") aparece mostrando el museo a una serie de personalidades que visitan el Hospital de San Juan de Dios, situado entonces, como se ha dicho, en la calle Doctor Esquerdo. La película fue dirigida por Fernando Delgado y producida por el Comité Ejecutivo Antivenéreo, mientras Leopoldo Bejarano fue responsable del argumento y el guión y el Dr. Julio Bejarano del asesoramiento científico.[63] Discípulo de Zofío, parece que no hay constancia de la creación de ningún modelo conjunto de los dos artistas, cosa que nos deja perplejos ya que los dos convivieron algunos años. Según testimonios familiares, Barta siguió trabajando en el museo hasta finales de los años 40 y sucesivamente pasó el testigo a Rafael López Álvarez, con el cual realizó sus últimas obras.[64]

Del último artista que trabajó en el Museo, en aquellos tiempos Hospital San Juan de Dios, no hay muchas informaciones, tanto de su vida privada como de su trabajo profesional. Se sabe que Rafael López Álvarez se diplomó en Bellas Artes y fue profesor de dibujo. Referencias periodísticas sugieren que comenzó a trabajar en el Hospital entre los años 1910-20, empezando a crear figuras junto a su maestro, José Barta Bernardotta, para seguir realizando ceras dermatológicas hasta el fin del museo. De hecho fue el que en 1966-67, embaló las figuras existentes en el San Juan de Dios (se habla de unas doscientas cajas) para su depósito posterior en un lugar desconocido.[65] La colección del Museo Olavide desapareció así durante más de cuarenta años, una muerte anunciada, ya que en los últimos diez años de su vida el museo languidece y pasa casi desapercibido en la vida del hospital y de los dermatólogos de aquellos tiempos. Las últimas noticias se refieren a una entrevista de 1966 aparecida en el periódico ABC poco antes del cierre del museo y del embalaje de la colección, donde se habla de Rafael López Álvarez como último director del museo. En un principio parece que Don José Olavide se encargó de la dirección del museo seguido por su hijo José Olavide Malo, al cual se cree que le sucedió José Barta.[66]

En la temporada de su esplendor la colección se utilizaba, como en Italia, Inglaterra y Francia, principalmente con un fin didáctico. Los médicos tenían acceso al museo en horas determinadas, y, de vez en cuando, impartían allí las clases a sus alumnos. Parece entonces que, en un momento dato, el museo se abre al público con acceso gratuito los domingos. Los visitantes eran habitualmente alumnos de medicina, estudiantes de instituto, sin embargo había también agrupaciones de militares y soldados de reemplazo que lo visitaban para conocer los estragos de las enfermedades venéreas. De hecho el último artista del museo, Don

---

[62] Según la tesis de Heras Mendaza, F., aunque en el Museo Olavide se realizaron figuras entre 1870 y 1966, el ritmo no fue homogéneo, o al menos ésta es la conclusión obtenida a partir de las figuras recuperadas. La mayoría de ellas fueron realizadas entre 1880 y 1920, con muy escasos modelados en la década de 1870, y un lento declive a partir de 1920. Por ello, la estadística muestra un sesgo hacia las enfermedades observadas con mayor frecuencia a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Heras Mendaza F., *op. cit.,* p. 43.

[63] *Historia del Museo Olavide,* pagina Web de la Academia Española de Dermatología y Venereología, en www.aedv.es, consulta el 18 mayo 2011.

[64] Conde-Salazar Gómez L., *op. cit.,* p. 35.

[65] *Historia del Museo Olavide, op. cit.,* consulta el 18 mayo 2011.

[66] *Historia del Museo Olavide, Ibidem,* consulta el 18 mayo 2011.

Rafael López Álvarez, fue encargado a este fin, de mostrar el museo a los milicianos durante la Guerra Civil.[67]

Los pocos informes y reportajes periodísticos que existen indican que el museo estaba compuesto por una colección enorme y que llegó a poseer unas 1.500 figuras, parece también que se exhibían algo así como 300 modelos a la vez y se supone que los demás estaban custodiados en armarios y almacenes, a lo mejor por falta de espacio. Según el catálogo de 1903, que se supone es el único existente, en el museo había 367 figuras, distribuidas en 33 armarios acristalados, con de 8 a 15 figuras en cada uno. El criterio de agrupación podía variar, bien etiológico, morfológico o por semejanza clínica, una pequeña historia o leyenda acompañaba cada pieza y en una nota se indicaba la consulta a la que pertenecía el paciente del que se había extraído el molde. En el armario 33, por ejemplo, había dos estatuas yacentes; la primera representando una "tiña favosa generalizada", y la segunda un caso de "Herpétide maligna exfoliatriz" en una mujer.[68] Este último modelo ha sido restaurado y expuesto, en mayo de 2006, durante el XXXIV Congreso de Dermatología celebrado en Madrid.

Lamentablemente, como demuestra su decadencia y desaparición a finales de los sesenta, el Museo Olvide fue víctima del cambio de gusto de la época y probablemente de problemas triviales como la falta de espacio y de fondos económicos, hasta dejar, por último, de existir. De hecho, en temporadas de crisis y guerras todos los museos, indistintamente, sufrieron, y se quedaron algo descuidados, pero en especial modo los museos considerados 'secundarios' como los científicos y las colecciones de ceras anatómicas y patológicas. Muy pocos tuvieron la suerte de nacer y quedarse en el mismo sitio como la colección de moulages del hospital Saint Louis de París, de hecho poco han cambiado sus vitrinas y la instalación original en 120 años, aunque ésta se presenta más como una excepción ya que la mayoría de estos museos tuvieron historias tormentosas.

Irónicamente estas colecciones eran tenidas en altísima consideración a finales del siglo XX y a principio del siglo XXI. El escenario del éxito de las figuras madrileñas fue el mismo Hospital de Saint Louis, con motivo del I Congreso Internacional de Dermatología. Hay que notar que el Museo Olavide fue inaugurado de forma oficial dos años antes que el Hospital parisino, sin embargo la producción de los moulages franceses, obra de Jules Baretta, se remonta como mínimo a 1867.

El hospital de Saint Louis comenzó a construir un museo-biblioteca en 1884 que inauguró en 1889 con ocasión de este I Congreso Internacional de Dermatología. Es precisamente en este contexto, que los moulages dermatológicos adquieren una importancia a escala internacional ya que reciben los elogios de personalidades científicas como Kaposi, Boeck o Morris. Llegan a la fama no sólo las preparaciones franceses de Baretta, sino también las obras de Enrique Zofío Dávila, ya que los Drs. José Olavide (padre e hijo), Eusebio Castelo y Fernando Castelo se encargaron de trasladar 90 de sus figuras y exhibirla en el congreso.[69] Parece ser que, entre las criticas positivas que las figuras de Zofío recibieron, se destacó la diferenciación del tinte de la piel según la profesión o el tipo de enfermedad y la variedad de tamaño de las figuras, algunas representando un cuerpo al completo.[70] Heras Mendaza, subraya en su tesis las alabanzas que estas figuras recibieron por parte de los dermatólogos de la época en el Congreso, reportando en especial modo la crónica del Dr. Fernando Castelo:

---

[67] Conde-Salazar Gómez L., *op. cit.,* p. 35.

[68] *Catálogo del Museo Anatomo-Patológico del Hospital San Juan de Dios*, Madrid, Imprenta Provincial (Calle Fuencarral, 48), 1903. en *Historia del Museo Olavide,* pagina web de la Academia Española de Dermatología y Venereología, www.aedv.es, consulta el 18 mayo 2011.

[69] *Historia del Museo Olavide, op. cit.,* consulta el 18 mayo 2011.

[70] Heras Mendaza F., *op. cit.,* p. 43.

"Estas figuras, hechas por el hábil artista, nuestro compatriota y amigo D. Enrique Zofío, llamaron mucho la atención y fueron celebradas por todos y muy singularmente por los doctores Kaposi, Schwimmer, Boeck, Manssurof, Neumann, Morris, Schiff, etc.
Recordarán nuestros lectores que en nuestro primer artículo, a fuer de imparciales, elogiábamos como se merecen las figuras del Museo de San Luis hechas por M. Baretta; pues bien, si hemos de seguir siendo imparciales, a juzgar por las obras del Sr. Zofío y para alentarle en su trabajo, le diremos que, hemos encontrado que en la composición y consistencia de la masa las figuras del Hospital de San Luis eran superiores a las del Sr. Zofío, en cambio, en las de éste hay más verdad en el tinte general que da a la piel; no todos los enfermos tienen el mismo grado de color ni el hombre de campo el mismo que el cortesano, y sobre ser más artístico copiar la realidad, es de importancia suma para muchas enfermedades en que el tinte general de la piel, lejos de ser caprichoso, tiene gran significación; ya pinta la anemia, ya retrata la caquexia, ya refleja otros estados generales que guardan relación con la enfermedad de la piel que se trata de representar. Tanto es así, que visto el museo de San Luis desde su centro y dirigiendo una ojeada rápida en derredor de las vitrinas no veis más que una sola tinta de color, debido indudablemente a que M. Baretta debe de tener una fórmula constante para dar el color general a la masa.
El de la lesión le da el Sr. Zofío tan bien como M. Baretta."
"Otra cosa que tenemos que celebrar en el Sr. Zofío, por el buen gusto artístico que revela y por lo que realza a los modelados, es que, si tiene que representar una lesión de un dedo, modela toda la mano; si una afección del pene, todo el aparato genital y parte de la pelvis, y lo mismo si se trata de una enfermedad de la matriz.
No es posible imaginarse el efecto tan extraño que produce ver en el Museo de San Luis el modelado de un dedo, un pene, o una matriz, aislado y simplemente rodeado en su base por un trozo de compresa."[71]
Después del congreso de 1889, los modelos de Zofío, como los de Baretta, empiezan a conocerse en toda Europa. El prestigio y la consideración de que gozaban fueron remarcados en 1919 durante la Exposición Internacional de Medicina organizada en el Palacio de Cristal de Madrid por don Florestán Aguilar. En este contexto se expusieron una serie de figuras del museo y la delegación alemana, que ya contaba con los museos de Dresde y Munich (destruidos posteriormente durante la Segunda Guerra Mundial), ofreció la cantidad de 30 millones de pesetas por las figuras expuestas.[72] A día de hoy lo que queda de este peculiar museo se encuentra en el Pabellón 8 de la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense de Madrid, habiendo llegado a su actual ubicación después de una atormentada historia. De hecho parece que "A partir del momento del cierre del museo, las figuras, junto con su documentación, comienzan un largo peregrinaje hasta nuestros días. Se pueden documentar más de 4 lugares distintos donde la Diputación Provincial, hoy la Consejería de Salud de la Comunidad de Madrid, ha estado localizada."[73]
Cuando en 1968 se derribó el Hospital de San Juan de Dios y comenzaron las obras del actual Hospital General Universitario Gregorio Marañón,[74] las pocas informaciones sobre el museo desaparecieron y se complicó la localización de la colección de vaciados. De hecho parece ser que las cajas contenedoras de las ceras dermatológicas permanecieron durante más de 40 años en un edificio en mal estado, anexo al actual Hospital Gregorio Marañón, y, con la

[71] Castelo F., 1889, en Del Río E. *Los orígenes de la escuela madrileña de Dermatología,* Tesis doctoral por la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense de Madrid, 1996, pp. 101, 102, y en Heras Mendaza F., *op. cit.,* pp. 28, 29.
[72] *El Museo Olavide: Su recuperación,* pagina web de la Academia Española de Dermatología y Venereología, www.aedv.es, consulta el 18 mayo 2011. La oferta fue rechazada.
[73] *Ibidem,* www.aedv.es, consulta el 18 mayo 2011.
[74] Originariamente se construyó con el nombre de Ciudad Sanitaria Francisco Franco

construcción de la nueva Maternidad, lamentablemente la colección vuelve a desaparecer. Hay nuevas noticias a finales de los años 80, cuando con motivo de realizar una tesis[75] se pide ayuda a la Comunidad de Madrid para localizar las figuras del antiguo hospital San Juan de Dios; se buscan así y se encuentran unas cajas con figuras almacenadas en las dependencias de la Comunidad de Madrid, junto a la antigua Maternidad.[76] Posteriormente, las figuras fueran apareciendo en distintos lugares.



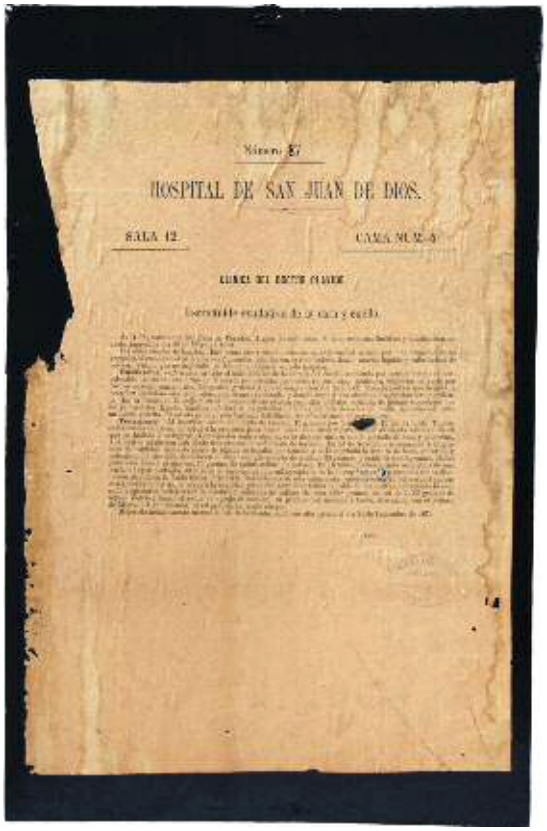


Fig. 3.4.3.1, 3.4.3.2 Enrique Zófio Dávila, *Escrofúlide exudativa del cuello de un niño, frontal y posterior,* finales siglo XIX principio siglo XX, tamaño natural, Pabellón 8 de la Facultad de Medicina de la UCM, Escuela Nacional de Medicina del Trabajo, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

En 1987, con ocasión del XI Congreso Ibero-Latino-Americano de Dermatología en Madrid, el Prof. Antonio García Pérez y el Dr. Pablo Lázaro, expusieron unas 20 figuras mientras que, a finales de los años 90, las instigaciones progresaron gracias a los trabajos y publicaciones del Prof. García Pérez y el Dr. Emilio del Río. La primera obra de restauración sucede en 2002 gracias al equipo[77] del Profesor José Manuel Reverte (Director del Museo de

[75] Padrón Lleo J.J., *"Contribución al estudio de D. José Eugenio de Olavide y su obra",* dirigida por el Prof. Joaquín Calap Calatayud.

[76] Las cajas fueron encontradas por don Carlos Gasca Ferré, Jefe del Servicio del Patrimonio y Asuntos Generales del Servicio Madrileño de Salud.

[77] En aquel tiempo el equipo de restauración empezó con Amaya Maruri, Adriana Mora y David Aranda. En mi visita al museo virtual, tuve el placer de conocer personalmente a David Aranda, Amaya Maruri y el Director del proyecto, el Dr. Conde-Salazar. A estas personas encargadas de sacar esta colección a la luz dedico mis agradecimientos por su ayuda, disponibilidad y por proporcionarme material relativo a la historia del museo. Hay

Antropología Médica y Forense de la Universidad Complutense de Madrid) que recibe de la Comunidad de Madrid una serie de modelos en cera. Después de una exitosa obra de restauración donde se recuperan más de cien modelos, se plantea un trabajo más profundo, así que la Academia Española de Dermatología y Venereología destina al equipo del Prof. Reverte fondos para restaurar la colección que queda en propiedad del mismo.
Sin embargo, faltaba la parte más grande del museo que se encontró en unas naves en el Hospital del Niño Jesús donde habían sido trasladadas cinco años atrás por la Comunidad de Madrid. Así que, en diciembre de 2005 se recuperan los 120 cajones de distinto tamaño que parece completan la colección del Museo Olavide. El equipo de restauración fue confirmado y contratado en 2006 por la junta directiva de la AEDV para llevar a cabo la recuperación de los modelos dermatológicos de cera encontrados. En el mismo año, una exposición de 40 modelos realizada en el marco del XXXIV Congreso Nacional de la AEDV (Madrid, 24-27 de Mayo), fue todo un éxito y "sirvió para que todos los dermatólogos españoles conocieran el proyecto de recuperación de este tesoro de nuestra Dermatología."[78]



Fig. 3.4.3.3 Enrique Zofío Dávila, *Niño con tiña favosa generalizada*, finales siglo XIX, tamaño natural, Pabellón 8 de la Facultad de Medicina de la UCM, Escuela Nacional de Medicina del Trabajo, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

que reconocer que, Amaya y David, con los pocos medios que tenían a su disposición, hicieron y siguen haciendo un estupendo trabajo de recuperación y conservación de las piezas del museo, que de otro modo, se perderían para siempre.

[78] *El Museo Olavide: Su recuperación, op. cit.,* www.aedv.es, consulta el 18 mayo 2011.

3.5 De la enseñanza al entretenimiento. Museos de ceroplástica científica, Anatomía Artificial y Colecciones Itinerantes, Exposiciones de Arte Anatómico.

"Es difícil mostrar al profano en esta ciencia la grandeza, complejidad y perfección de nuestro cuerpo sobre todo cuando atisba que tras nuestra piel ninguna vista las distingue al pobre del rico, al sabio del necio."[1]

En la historia de los museos nos encontramos a menudo con colecciones que en su tiempo fueron famosas y apreciadas y que, sin embargo, han caído en el olvido. El cambio de gusto y moda, las guerras mundiales y civiles, las distintas actitudes de conservadores y directores han hecho que, a lo largo de los años, colecciones muy apreciadas e importantes para la historia de la cultura, del arte, del conocimiento, se perdieran, a veces irrecuperablemente. A pesar de que esta suerte tocó a casi todos los campos del arte figurativo, hay que destacar la controvertida e inconstante apreciación que el hombre reservó a las colecciones científicas y los museos anatómicos. Hoy en día la actitud hacia estos museos ha cambiado, consideradas no sólo como colecciones de importancia científica, sino también relevantes desde el punto de vista artístico y antropológico, se intenta preservar, dentro de lo posible, este patrimonio. Como Juan Francisco Pastor Vázquez decía en 1991, a propósito del museo de anatomía de la Universidad de Valladolid: "...Es una mirada hacia dentro para todos aquellos que quieran aprender y maravillarse con la belleza de la vida del hombre y del arte."[2] Y en esto hay que subrayar la palabra "Arte", porque sobre todo en los siglos XX y XXI los museos anatómicos han entrado a formar parte de la categoría artística tanto que, a menudo, se abren también al público y no solo como era habitual a los especialistas en medicina.
Sin embargo, estos museos están constituidos por una variedad de piezas nada indiferente, realizadas en distintos materiales, que, a la hora de ser conservadas, hacen que los objetos se dividan en diferentes jerarquías de importancia. Los museos de anatomía y las colecciones científicas en general están formadas habitualmente por objetos diversos que varían desde los instrumentos científicos hasta los tratados de medicina, desde preparados humanos y no humanos tanto naturales como disecados, plastinados, preparados en formalina y alcohol... hasta los modelos realizados en cera, papel maché, escayola, arcilla y madera. Hay que notar al principio de esta jerarquía la importancia dada a los textos, por ejemplo los tratados de medicina apreciados, a menudo, sólo por el valor de las cubiertas o las ilustraciones, cuando siempre han sido repositorios del saber y del intelecto y considerados patrimonio importante digno de ser conservado a lo largo de los siglos. Una suerte algo parecida le ha tocado a menudo a la instrumentación científica, mientras que los preparados naturales como momias, huesos y preparaciones húmedas, han sido siempre considerados importantes aunque más frágiles y voluminosos, y consecuentemente, más difíciles de conservar. Todos estos objetos han sido valorados y conservados a lo largo de los siglos por su indiscutible importancia científica y siguen siéndolo como testimonio de los descubrimientos del hombre en este campo. Hay una gran parte de estos museos que han recibido elogios y criticas, apreciación y disgusto, memoria y olvido, distintas aproximaciones que han perjudicado y a veces condenado estas colecciones.
En 1890, el Doctor Federico Olóriz Aguilera empezaba así su *Manual de Técnica Anatómica*:
"Representar, en Técnica anatómica, es hacer figuras que favorezcan el conocimiento de la organización. Las imágenes de partes organizadas, que son verdaderas piezas anatómicas artificiales, existieron, sin duda, desde el principio de la historia del arte; [...] Después, y sobre todo en estos días, el progreso de las artes graficas y plásticas, aplicado al estudio de nuestra

[1] Pastor Vázquez J.F., *El Museo Anatómico,* vídeo de 28 mín., 1991, Servicio de medios audiovisuales y nuevas tecnologías, Universidad de Valladolid.
[2] Pastor Vázquez J.F., *Ibidem.*

ciencia, ha llegado á constituir un arte muy complexo, cuyas obras forman lo que se llama *Anatomía artificial*."[3]

En realidad no hay museos anatómicos donde no aparezca al menos una pieza de *Anatomía artificial*, sin embargo, las consideraciones que recibieron son y fueron variadas y discordantes. Hay algo extraño alrededor de los modelos anatómicos 'artificiales', por un lado son de gran importancia científica, por el otro, tienen un valor artístico, y éstos se intercambian constantemente, resultando muy subjetivos su valoración y estima. En comparación con los preparados humanos naturales, existe más libertad a la hora de mostrar los modelos artificiales, ya que no se trata de seres humanos reales (completos o en piezas) y pueden ser exhibidos, fotografiados, manejados sin demasiado problemas éticos.[4]

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, las hermosas colecciones de ceras anatómicas de Bolonia y Florencia tuvieron una extraordinaria difusión por su belleza y precisión científica. Creadas al principio con un fín principalmente pedagógico y, a veces, con la ingenua idea de poder sustituir al cadáver en la investigación anatómica, se convierten, sucesivamente, en unas obras principalmente de valor artístico, disminuyendo al mismo tiempo su utilidad en el campo de la didáctica. En pocas palabras esta ha sido la suerte de los modelos de anatomía artificiales, y en especial los modelos de cera, que primordialmente han sufrido la fluctuación del gusto y de la moda a lo largo del tiempo. Nacidos como herramientas didácticas, los modelos de anatomía artificiales se consideran, hoy en día, bastante anticuados si los comparamos con las últimas innovaciones científico-tecnológicas. Sin embargo, cuando fueron realizados, se presentaban como la última novedad, increíblemente útiles y avanzados que suplían el problema de la falta de visión tridimensional del dibujo y de la pintura. Se presentan así como una enorme paradoja, creados en principio como herramientas científicas donde el valor artístico era algo secundario, en la actualidad, sin embargo, las innovaciones científicas del último siglo hacen que los modelos pasen de moda, no hay, por tanto, muchas razones para preservarlos sino se considera, además de su importancia histórica, el valor artístico que tienen.

Desdichadamente el descubrimiento de estas colecciones como patrimonio artístico y su consecuente esfuerzo por preservarlas es algo reciente. A lo largo de los siglos XIX y XX se perdieron numerosas piezas o se olvidaron en lugares que no reunían las condiciones adecuadas para su conservación. Hoy en día colecciones enteras han desaparecido y las que quedan necesitan a menudo obras de restauración y conservación e, irónicamente, los modelos que han sido restaurados se encuentran encerrados en cajas, en almacenes, porque no hay espacio ni posibilidad de exhibirlos en museos. En algunos casos colecciones enteras han sido vendidas en subastas, desmembradas y dispersa colecciones que solo juntas tenían sentido, a coleccionistas privados. Como la colección itinerante de ceras de William Bonardo, por ejemplo, que fue vendida en diciembre del 2001 en la subasta Christies a South Kensington en Londres por más de doscientas mil libras esterlinas. En otros casos, algunas colecciones han sido encerradas en cajas y olvidadas en almacenes y a menudo trasladadas de un sitio a otro hasta que se perdieron casi completamente sus trazas. Después de años de búsquedas algunas piezas aparecen y otras salen a la luz por pura casualidad, este es el caso, de la colección del museo Olavide de Madrid.

---

[3] Olóriz Aguilera F., *Manual de Técnica Anatómica que comprende todas las materias de la asignatura de disección*, Madrid, El Cosmo Editorial, 1890, p. 22.

[4] De hecho es del 2004 *The Human Tissue Act,* una ley del Parlamento del Reino Unido que consolidó la legislación anterior y creó la Autoridad de Tejidos Humanos (*Human Tissue Authority*) para "regular la extracción, almacenamiento, utilización y eliminación de cuerpos humanos, los órganos y tejidos."
Yo misma pude experimentar la tensión cuando al tomar fotografías en algunos de estos museos, de los modelos de cera, quise evitar atentamente el incluir preparados naturales en mis fotos, tarea bastante dificultosa ya que los modelos naturales y artificiales son a menudo exhibidos próximos en las mismas vitrinas.

Probablemente la peor suerte le tocó a las colecciones itinerantes, ya que a menudo acusaban la falta de un lugar de permanencia. Estas colecciones, que viajaban por toda Europa como barracas de feria atraían a numerosos visitantes y se utilizaban también para educar al público en los efectos de los vicios y enfermedades contemporáneas. Como extremo sistema profiláctico, los gobiernos de distintos países a menudo promocionaban estas "feria de monstruosidades" que enseñaban los estragos de la sífilis, la tuberculosis, la peste bubónica o el alcoholismo. Además, a lo largo del siglo XIX estos museos funcionaban también como 'gacetas populares', ya que presentaban a menudo representaciones de escenas históricas o acontecimientos contemporáneos (lo que harán con más detalles museos como el de Madame Tussaud). Para presentar un espectáculo increíblemente realista se mostraban también esculturas mecánicas y móviles, como, por ejemplo, la ya comentada Venus de cera durmiente, que llevaban un mecanismo para que el pecho se moviera imitando la respiración: "La barraca de feria se convirtió en *el* sitio donde instrucción y entretenimiento se juntaban, y donde los descubrimientos más recientes en los campos de las ciencias naturales y técnicas se enseñaban."[5]

En este sentido, una de las colecciones más famosa fue sin duda la del Grand Musée Anatomique et Ethnologique de Pierre Spitzner (1834 – 1896), que se abrió en 1856 en la actual Place de la République en París. La colección viajó a Bélgica hasta los años cincuenta, después de ser extraviada reapareció a finales de los setenta y fue de gira otra vez por Francia, Bélgica y los Países Bajos.[6] Tan famosa era la Colección Spitzner, que parece ser que se podía encontrar en cualquier barraca de feria en Europa, y que fue abierta al público en Gante hasta los años sesenta.[7] Sin embargo su fantástica colección se dispersó más tarde en una subasta realizada en el año 1985. La mayoría de las piezas acabó en el Musée d'Anatomie Delmas-Orfila-Rouviére en París, mientras que otros veinte objetos fueron comprados por Leo Coolen de Amberes, actual propietario de la Colección Roca.[8]

La escenografía fantasmal del Museo Spitzner, se notaba desde el primer momento en que se entraba en él. Las vitrinas con los preparados anatómicos, en las paredes, los cuerpos enteros, sobre todo las venus en el centro de la sala, todo bajo un techo de carpa, como se puede ver en las fotografías de la época, dota al lugar de una imagen aún más siniestra por no estar respaldada por la autoridad de un gabinete anatómico o un departamento de un hospital.

En el museo Spitzner se mezclaban, por ejemplo, casos raros como las figuras de los siameses Giacomo y Giovanni Battista Tocci, hermanos italianos nacidos en 1875.[9] Pero, quizá, de todas las figuras la más llamativa sea la ya comentada representación de mujer tumbada realizada según el modelo de la Venus de' Medici de la Specola, pero dotada de movimiento, un interruptor que elevaba sutilmente el pecho como si estuviera dulcemente respirando. Italo Calvino fue uno de los últimos que pude verla en 1980:

"...la Venus "anatómica" desmontado en cuarenta piezas, pasando por la fragancia seductora de la epidermis a la oscura maraña de vasos sanguíneos y los ganglios, la maraña de nervios, a la blancura del esqueleto."[10]

---

[5] Sliggers B., *Anatomy for the people, From real corpses to wax-sculptures,* en Allegaert P., Couckhuyt A., Sliggers B., Pirson C., *Kermis of kennis, Wassen beelden uit de Roca-collectie, Museum Dr. Guislan,* Gante, Museum Dr. Guislain, 2008, p. 86. The fairground became *the* place where instruction and entertainment came together, and where the most recent discoveries in the field of natural science and technique where shown.

[6] Sliggers B., *Ibidem,* p. 88.

[7] Allegaert P., Couckhuyt A., *Circus or Science, Wax sculpture from the Roca Collection (Barcelona, 1860 – 1935),* en Allegaert P., Couckhuyt A., Sliggers B., Pirson C., *Kermis of kennis, op. cit,* p. 82.

[8] Sliggers B., *op. cit,* p. 88.

[9] *The Tocci Twins,* en http://etext.virginia.edu/railton/wilson/toccitwn.html, consulta el 28 julio 2102.

[10] Calvino I., *Collezione di sabbia,* Milán, Grazanti, 1984, p. 33. […] la "Venere anatomica" smontabile in quaranta pezzi, passando dalla fragranza seducente dell'epidermide al cupo intrico dei vasi sanguigni e dei gangli, al groviglio dei nervi, alla bianchezza dello scheletro.

Parece que actualmente se encuentra en Musée Orfila de París, pero custodiada en almacenes y no expuesta al publico. Sin embargo, creo que solo las fotos en blanco y negro de cuando formaba parte de la colección Spitzner, da una idea de la atmósfera inquietante que la rodeaba y lo extraña que es, en realidad, esta figura, colocada en una especie de urna-ataud transparente.

Imágenes que compartían espacio con todas aquellas piezas que muestran en toda su crudeza los estragos de enfermedades terribles como la sífilis. De hecho, este era el reclamo más importante, la prevención de enfermedades infecciosas que en esta época obsesionaron especialmente a las autoridades sanitarias que propiciaron campañas publicitarias y alentaron o al menos no pusieron impedimentos, precisamente, para la existencia de este tipo de museos. En este sentido, no es de extrañar que el visitante que espera ver un *entretenimiento,* además quedara sobrecogido ante la visión de esas piezas que mostraban rostros deformes por la sífilis ósea en pacientes con muy avanza la enfermedad, o las protuberancias repugnantes en el cuerpo de un enfermo contagioso. La colección se presenta así como un recordatorio de los vicios y las desgracias que aquejan a la humanidad cuando mantiene comportamientos desviados desde su punto de vista. Como señala Jean-Michel Rey, en la colección Spitzner, y se puede aplicar a todos los de este tipo de museo itinerante, el pasaje del cuerpo sufriente a la estructura social era muy fácil de realizar:

"hay manifiestamente en esta singular lección de anatomía un propósito pedagógico: es preciso aprender, por una mirada sobre esta serie de ejemplos, a no caer en tales patologías. Las figuras de cera están por una parte destinadas a prevenir por otra a convencer. Pero una pedagogía de este tipo se dota de un propósito diferente: mostrar por la imagen cuales son las fuerzas de desintegración social."[11]

El mismo interés didáctico sobre las patologías infecciosas, individual y social, lo encontramos en otra de las grandes colecciones itinerantes de ceras, como la de William Bonardo que, fue construida inicialmente por el pintor suizo, Leonce Schiffman, a principio del siglo XX. Más tarde, esta colección, fue heredada por Lily Binda dueña de un *circo de monstruos* junto a su marido William Bonardo que dio nombre a la colección. De manera que las colecciones de cera iban acompañadas de una extraña compañía donde se exhibía a Bertha la gigante de mas de 2,7 metros de altura, el hombre elefante llegado de Argelia, un hombre-león, incluso un mujer-pulpo.[12] Se trata de la vulgarización más extrema de los modelos anatómicos, muy lejos ya de las salas principescas de la Specola, pero también de las instituciones hospitalarias o los departamentos especializados en determinadas enfermedades.

Cuando este tipo de espectáculos con monstruos cayó en declive en los años sesenta, Lily Binda empezó entonces a recorrer las ferias europeas exclusivamente con la colección de ceras.[13] Es interesante notar que en este preciso momento, gracias a la prohibición de enseñar lo que despectivamente se denomina "freaks"[14] reales, desgraciados enfermos de las más insólitas anomalías, la anatomía artificial en cera vuelve a su auge como substitutos de los horrores del cuerpo real. De hecho, este tipo de espectáculo era para gente de estómago fuerte, aunque el fín fuera educar e informar. Lily Binda, explicaba a un periodista en los años setenta: "Uno no entraba para reírse. Era una atracción seria. He visto a un hombre entrar borracho y salir completamente sobrio."[15] La mujer falleció a principios de los años ochenta y

[11] Rey JM., *voir et savoir* en *La Collection Spitzner,* Revue Antigone-Mobilum I, 1998, p.98

[12] Información recogida en el catálogo que elaboró la casa de subastas Christie, en www.corkscrew-balloon.com/misc/bonardo.html, consulta el 14 diciembre 2003.

[13] De Burton S., *Medical waxwork horrors come under the hammer,* Telegraph, 12 diciembre 2001, www.telegraph.co.uk, consulta el 14 diciembre 2003.

[14] Sobre el tema véase la película *"Freacks"* (*La parada de los monstruos*) de 1932, dirección Tod Browning, MGM, Estados Unidos.

[15] Desde el catalogo original de la exposición de *Anatomía* de Léonce Schiffmann *"Léonce Schiffmanns wissenschaftliche ausstellung Anatomie",* en www.christies.com, consulta el 22 junio 2011.

desde aquellos años los modelos fueron custodiados en un depósito en Suiza hasta que su marido los puso a la venta en el 2001 a través de la conocida casa de subastas, Christie de Londres, lo que no deja de ser significativo cuando, fundamentalmente, esta institución se encarga de poner en circulación obras de arte.[16]

En general, dada su naturaleza inestable, sin lugar fijo de residencia con traslados permanentes, tenemos pocos datos de estos gabinetes, museos portátiles de ceras anatómicas, catálogo o archivo y, de momento y muy poco estudios en profundidad. Tan sólo algunos testimonios de contemporáneos que los visitaron y algunas fotos, algo imprecisas, que aparecían en los folletos propagandísticos. Por esta razón, resulta interesante para conocer algo más de estos museos, la exposición, *Exquisite Bodies, or the Curious and Grotesque Story of the Anatomical Model,* (Cuerpos exquisitos, o la historia curiosa y grotesca del modelo anatómico), realizada en la Wellcome Collection de Londres y abierta al público el 30 de julio del 2009. Según el comunicado de prensa de la Wellcome Collection, los organizadores esperaban que los modelos anatómicos en cera coloreada fueran particularmente representativos de una época y de una forma determinada de entender el cuerpo humano:

"*Exquisite Bodies,* permitirá a los espectadores reflexionar sobre lo que estos modelos nos comunican sobre las actitudes Victorianas hacia el conocimiento anatómico al igual que las cuestiones morales que rodean la reproducción sexual, enfermedades contagiosas y la muerte."[17]

De hecho las cerca de 50 piezas exhibidas provenían de colecciones y museos de los siglos XVIII, XIX y principios del XX, y variaban desde modelos anatómicos extremadamente precisos, orientados a fines didácticos en hospitales y teatros anatómicos, a modelos exhibidos en barracas de feria. Se presentaron obras de Joseph Towne, artista ceroplasta inglés, tratado en otro capítulo del presente estudio, y también los modelos embriológicos de los alemanes Adolf y su hijo Friedrich Ziegler[18] junto a modelos procedentes del Museo de Anatomía Patológica de Joseph Kahn en Londres. Además la exposición contaba con objetos designados en el siglo XIX como atracción turística en las partes menos acomodadas de las ciudades y como ya se ha indicado, amonestación sobre los estragos de las enfermedades venéreas. Entre estos había piezas que pertenecían a museos itinerantes como La Grand Musée de l'Homme, una barraca de feria instalada en Bruselas y al desaparecido, Museo Roca de Barcelona. Fue realmente una novedad expositiva, las piezas que procedían de este Grand Musée de L'Homme, un rimbombante nombre que cobijaba una colección muy interesante de modelos representantes de órganos genitales infectados por enfermedades venéreas. Añadiendo más emoción, esas piezas se mostraron en un ambiente similar al que habían tenido en su origen, es decir, estos modelos anatómicos se presentaban escondidos tras unas dramáticas cortinas de terciopelo rojo,[19] lo que sugería, quizá, el elemento morboso que justamente caracterizaba a todos estos museos itinerantes decimonónicos. Las piezas, de hecho, ilustraban los estragos de la sífilis, una enfermedad que no tuvo curación efectiva hasta el desarrollo de la penicilina a finales del siglo XX. La Colección Wellcome de hecho, colocó oportunamente por todas las salas de la exposición, carteles indicativos, advirtiendo sobre la naturaleza muy grafica e

[16] El 12 de diciembre del 2001 fue el último día en que la colección se pudo ver en conjunto, ya que al día siguiente los modelos se vendieron en la subasta Christies de Londres por un precio total de 202,863 libras esterlinas .Ver, De Burton S., *op. cit.,* consulta el 14 diciembre 2003.

[17] *'Exquisite Bodies' events programme announced,* 26 de junio de 2009, Wellcome Collection, Londres, www.wellcomecollection.org, consulta el 24 septiembre 2011.

[18] Para más informaciones véanse los trabajos del Prof. Nick Hopwood, en especial, Hoopwood N., *Embryos in Wax: Models, from the Ziegler Studio,* Whipple Museum of the History of Science, 2002.

[19] Sin embargo, parece que las cortinas fueron una añadidura final de la Wellcome Collection, para evitar quejas de parte del público, de hecho, como me dijo una de las colaboradoras a la curación, la instalación original no preveía cortinas o ningún tipo de cobertura.

inquietante de los modelos, por otra parte, muy poco iluminados y así difíciles de ver. Sin embargo, el resultado, como pude comprobar personalmente, fue aún repulsivo y desagradable como probablemente lo fue en la época victoriana, y la mayoría de los visitantes no tardaron demasiado en cerrar apresuradamente las cortinas.

De hecho, como ya se ha señalado, las enfermedades eran el tema central de las colecciones itinerantes y barracas de feria, y en cierto modo, estos espectáculos tenían algo de valor informativo y profiláctico, porque sus mensajes podían llegar fácil y rápidamente a todas las clases sociales. La Grand Musée de l'Homme, por ejemplo, era principalmente una colección itinerante convertida en sensacional atracción turística, que se hizo asidua de los círculos feriales de Bruselas desde finales del siglo XIX hasta los años 50 del siglo XX. De hecho, al lado de las tradicionales colecciones de entretenimiento se presentaban también modelos de anatomía general, exactas operaciones quirúrgicas, partos, vacunaciones y graves epidemias.[20]

En Londres, el primer museo de anatomía público se abrió en Marzo de 1839 de la mano de Antonio Sarti (fallecido en 1851), pocos años después de que la Anatomy Act de 1832 acabara con las disecciones públicas por orden judicial. El pueblo tuvo así que contentarse con los modelos anatómicos de cera que venían a sustituir los cuerpos reales, diseccionados en funciones públicas.[21] De hecho, si tenemos en cuenta que el Museo Británico y la National Gallery estaban abiertas sólo los días laborales de la semana, y el acceso al Museo del College of Surgeons estaba restringido a una pequeña elite, es fácil entender el éxito del museo de las ceras de Sarti, accesible a cualquier hora del día, y a todo el mundo, por el módico precio de un chelín.[22] Hacia la mitad del siglo XIX el interés público hacia los modelos anatómicos aumenta en el Reino Unito tanto que provoca que se importen piezas desde Italia, Alemania y Francia, sea que fueran para exhibiciones publicas, sea que se designaran a la más noble educación medica. De hecho, el eje de la exposición de Sarti era una Venere anatómica florentina que, en 1852, la revista medica americana *"The Scalpel"* consideró *"mejor que la naturaleza"*.[23] El mismo Sarti subrayaba la necesidad de superar la repugnancia inicial que pudiera tener un espectador hacia este tipo de obras en aras del conocimiento de las enfermedades contagiosas, sus características, sus horribles efectos, una manera realmente hábil de esconder o minimizar lo que a todas luces se presentaba como un negocio, un espectáculo realmente rentable comercialmente:

"Dejamos aquellos que, para fastidio y fragilidad se echan atrás por ver la presente exposición, tener en cuenta que esa excesiva sensibilidad fomenta la ignorancia..."[24]

Además, subrayando la exposición como evento educacional, un cartel que daba publicidad a los modelos de Antonio Sarti anunciaba el conocimiento de la maravillosa estructura del cuerpo humano, añadiendo que todos deberían visitar la exposición: "Damas más especialmente; para ellas esta exposición es particularmente valiosa, como materia de enseñanza de la clase más importante y valiosa."[25]

---

[20] Guía de la exposición *Exquisite Bodies, or the Curious and Grotesque Story of the Anatomical Model,* 30 de julio – 18 de octubre de 2009, Wellcome Collection, Londres, p. 8.

[21] Burgess M., *What's on? – Surrogate Corpses,* The Biochemical Society, the magazine, Volume 31 No 5, Octubre 2009, p. 1 en www.biochemist.org, consulta el 24 septiembre 2011.

[22] Bates A.B., *"Indecent and Demoralising Representations": Public Anatomy Museums in mid-Victorian England,* Med Hist. 52(1): 1–22., 1 enero 2008, p. 5, www.ncbi.nlm.nih.gov, consulta el 24 septiembre 2011.

[23] En Bates A.B., *Ibidem,* p. 5. The centrepiece of Sarti's "artistic" exhibition was a Florentine "anatomical Venus", said by the American medical journal The Scalpel to be "better than nature".

[24] Desde Señor Sarti's Celebrated Florentine Anatomical Venus, Londres, 1854, Guía de la exposición Exquisite Bodies, or the Curious and Grotesque Story of the Anatomical Model, 30 julio – 18 octubre 2009, Wellcome Collection, Londres, p. 9. Let not those who from fastidiousness and delicacy shrink from attending the present exhibition bear in mind that excessive sensibility fosters ignorance.

[25] Burgess M., *op. cit.,* p. 1. […] ladies more especially; to them this exhibition is particularly valuable, as teaching matters of the most important and valuable kind.

No obstante, hay que reconocer un cierto mérito a este tipo de entretenimientos en un siglo donde, la mayoría de la población, era casi o completamente analfabeta, estos museos promovían la conciencia pública y eran un importante medio de comunicación para informaciones medicas, especialmente sobre temas tabú como la reproducción y las enfermedades venéreas. Sin embargo, hacia la mitad y finales del siglo XX, la actitud pública cambia y estos museos pasan a ser considerados primariamente como entretenimientos populares o espectáculos de charlatanes.

Una transformación en la recepción de este tipo de exhibiciones quizá propiciado cuando a estos museos se añaden prácticas médicas poco ortodoxas como, por ejemplo, las realizadas en el Museo Anatómico de Joseph Kahn donde, después de la exposición, se hacía pasar a los visitantes a una consulta efectuada por el propietario que dispensaba tratamientos y panfletos de recomendaciones.[26] De hecho, el último museo público de este tipo en Londres, fue precisamente el Gran Museo Anatómico de Joseph Kahn en Oxford Street, que parece llegó a tener algo así como 2000 visitantes por semana. Entre sus maravillas contaba también con unas versiones del Apolo de Belvedere y de una Venus de los Medici que se podían diseccionar, y numerosos especimenes que ilustraban "las enfermedades de la impudicia" y los deletéreos efectos de la masturbación.[27] Joseph Kahn, nacido en Alsacia en 1820, ya había establecido un museo anatómico itinerante en Alemania en 1848, con el que viajó a lo largo del país y también por los Países Bajos. Establecido permanentemente en Oxford Street, en Londres, parece que fue el primer empresario que exhibió, al lado de modelos anatómicos, ejemplos de enfermedades como sífilis, gonorrea y hasta el modelo de un hombre que sufrió de onanismo.[28] En la época Victoriana, después de la introducción de la Obscene Publications Act de 1857, estos modelos anatómicos fueron etiquetados como obscenos e inmorales, de manera que la familia Kahn se mudó a los Estados Unitos buscando aires más tolerantes como los que esperaban en la cosmopolita Nueva York, donde abrió un sensacional museo barato que funcionó como Museo de Anatomía hasta el siglo XX.[29]

Los sucesores de Kahn, por su parte, intentaron seguir con el museo en Londres, hasta que éste fue completamente destruido por la policía Metropolitana de la ciudad, víctima, una vez más, de la Obscene Publications Act. El odio que esta colección había despertado entre los sectores más conservadores y, literalmente, reaccionarios de la ciudad queda reflejada en la actitud del abogado acusador, Mr. Collette, cuando pidió el "privilegio" de empezar la destrucción, que se inició el 18 de diciembre de 1873, acompañado por el Inspector de Policía. Él mismo, por tanto, procedió a destrozar con un martillo la colección de ceras anatómicas que constituía parte del Gran Museo Anatómico de Joseph Kahn.[30] Hay que decir que en Londres las autoridades no demostraron ningún interés especial, ni a favor ni en contra, sobre estas exhibiciones públicas, sin embargo fueron forzados a intervenir cuando el Consejo General Médico llevó adelante una serie de acusaciones particulares que condujeron

[26] Stokes E., *Exquisite Bodies, Wellcome Collection, London,* 5 agosto 2009, Financial Times, Arts, en www.ft.com, consulta el 24 septiembre 2011.

[27] Burgess M., *op. cit.,* p. 2. …"the diseases of impudence" and the deleterious effects of masturbation.

[28] Sliggers B., *Anatomy for the people, From real corpses to wax-sculptures,* en Allegaert P., Couckhuyt A., Sliggers B., Pirson C., *Kermis of kennis, op. cit,* p. 88.

[29] Sliggers B., *Ibidem,* p. 88.

[30] *The Times*, 19 Dec. 1873, p. 11., en Bates A.B., *op. cit*., p. 1. On 18 December 1873, at Marlborough Street magistrates' court in London, Messrs Roumanielle, Davidson, and Dennison pleaded guilty to offences under the Obscene Publications Act 1857, and the magistrate Mr Knox ordered that their property, which had been held by the court since February, be destroyed. The prosecuting solicitor, Mr Collette, asked for the "privilege" of beginning the destruction himself, which was immediately granted, and, accompanied by Police Inspector Harnett and Sergeant Butcher, he proceeded to smash with a hammer a collection of wax anatomical models, the fragments of which were then handed back to the defendants. The destroyed models "which were of the most elaborate character, and said to cost a considerable sum of money" had formed part of Kahn's Anatomical Museum, which for more than twenty years had been the best-known popular medical exhibition in Britain.

al cierre de todo este tipo de museos públicos hacia el final de 1870. Por el año 1875 el Consejo General Médico hizo obligatoria la disección de cadáveres para todos los estudiantes de medicina.[31] Los rastros persecutorios y destructores de la Obscene Publications Act de 1857 seguían presentes a principio de siglo, ya que en 1903 se rechazó la petición de Pierre Spitzner de establecer su museo anatómico en Londres.[32]

Entre los 'tesoros' presentados en *Exquisite Bodies* en 2009, se podía apreciar una serie de objetos pertenecientes a la familia flamenca Coleen, y custodiados en el Museo del Dr. Guislain de Gante, en Bélgica, que provienen de la espectacular Colección Roca de Barcelona.[33] Este Museo Roca se estableció alrededor del 1900 en el corazón de Barcelona, calle Nou, cerca de las Ramblas, en el tristemente célebre 'Barrio Chino'. El propietario era el Señor Roca, un exitoso empresario de barracas de feria, cuya familia hacía giras con sus espectáculos por toda España desde 1860. Inicialmente llevaba el nombre, significativo, de "La parada de los monstruos" y comprendía una gran variedad de objetos, entre los cuales había modelos embriológicos y anatómicos y partes humanas preservadas en tarros, de tal diversidad que indicaban que las piezas procedían probablemente de distintas colecciones Europeas. Las piezas exhibidas variaban de fieles modelos escogidos de la enseñanza médica, como las ceras anatómicas y patológicas, hasta aquellos destinados a barracas de carnavales y circos, como una mujer barbuda o un mago mecánico. La ubicación del Museo Roca, en pleno centro y cerca de Las Ramblas, no fue casual:

"Posicionada en el área menos salubre de la ciudad, se dirigía a los habitantes locales con información visual morbosa sobre las tres 'plagas' contemporáneas: tuberculosis, alcoholismo y sífilis. Comunes en la mayoría de los sectores más pobres de la sociedad, tales enfermedades eran pesadamente estigmatizadas y a menudo miradas como un castigo por conducta degenerada."[34]

En efecto, según lo que se puede leer en el catalogo sobre la colección Roca del Museo Dr. Guislain en Gante, en 1904 una de cada cinco muertes era causada por tuberculosis, mientras una de cada seis personas estaba afectada por la sífilis.[35] Así que no hay que sorprenderse si se incrementaba y apoyaba el uso de museos con modelos tan brutales; en una época donde la medicina tenia sus limitaciones la prevención resultaba uno de los tratamientos más eficaces:

"En la penumbra del museo de cera anatómico, las figuras de carnes devastadas por la heredosífilis inculcan el peligro de la promiscuidad sexual, la práctica de la higiene y las virtudes de la profilaxis."[36]

Podemos especular que en Barcelona algo útil surgió del museo, ya que fue inusualmente progresista en comunicar informaciones sobre la prevención y trasmisión de las enfermedades, especialmente, las venéreas. De hecho, durante una temporada, la misma Dirección General de Sanidad llevó la supervisión de la colección del museo, que podía también ser interpretada como un extremo sistema profiláctico; este patrocinio subrayó su misión pedagógica pero no impidió su cierre en 1935 por causas desconocidas.[37]

---

[31] Burgess M., *op. cit.,* p. 2.
[32] Sliggers B., *op. cit,* p. 88.
[33] Para mas informaciones sobre el museo: www.museumdrguislain.be, consulta el 24 septiembre 2011.
[34] Guía de la exposición *Exquisite Bodies, or the Curious and Grotesque Story of the Anatomical Model,* 30 julio – 18 octubre 2009, Wellcome Collection, Londres, p. 10. The museum's location was no accident. Positioned in the least salubrious area of the city, it targeted local inhabitants with lurid visual information about the three contemporary 'plagues': tuberculosis, alcoholism and syphilis. Most common in the poorest sector of society, such diseases were heavily stigmatised and often looked on as a punishment for degenerate behaviour.
[35] Pirson C., *The Barcelona parade at the Roca Museum,* en *Kermis of kennis op. cit,* p. 92.
[36] Corbin A., Courtine J-J., Vigarello G., *Historia del Cuerpo, (III) Las mutaciones de la mirada. El siglo XX,* Taurus, Madrid, 2006, Traducción de Alicia Martorell y Mónica Rubio, p. 206.
[37] Guía de la exposición *Exquisite Bodies,* p. 10.

Lo que queda de esta colección, como ya se ha indicado, se encuentra en el Museo del Dr. Guislain de Gante, en Bélgica, sin embargo puede ser que algunas piezas sigan custodiadas en el Museu d'Història de la Medicina de Catalunya de Barcelona, como pude constatar en mi visita en el año 2003. En aquel tiempo pude también ver una copia del programa donde se presentaba como: *"Museo Roca, Instalado en la feria, Bajo el Control de la Dirección General de Sanidad*" Añadiendo: *"El primer museo de cera de España, presenta en forma real y para educación del pueblo, Los Estragos del Barrio Chino"*. El mismo programa subraya su misión educativa cuando sigue enumerando las plagas sociales que afectaban a la población:*"La degeneración del hombre por el vicio. Las grandes plagas sociales. Estupefacientes. Morfina – Opio – Cocaína – Éter – Alcohol. Sus desconsoladores efectos – El vicio al descubierto."*


MUSEO ROCA
INSTALADO EN LA FERIA
Bajo el Control de la Dirección General de Sanidad
El primer MUSEO DE CERA de España
presenta en forma real y para educación del pueblo
Los Estragos del Barrio Chino
La degeneración del hombre por el vicio.
Las grandes plagas sociales.
ESTUPEFACIENTES
Morfina - Opio - Cocaína - Éter - Alcohol.
Sus desconsoladores efectos. - El vicio al descubierto.
NOVEDAD SENSACIONAL
EL HOMBRE MONO
En tamaño natural y auténtico.
Como venimos al mundo.
El único ejemplar existente en España de la
Araña Gigante del Japón
lo presenta el MUSEO ROCA.
Más de 500 ejemplares en cera.
Fetos humanos auténticos.
Las Hermanas Siamesas
ya conocidas por la prensa española.
Galería de curiosidades.
Galería de hombres célebres.
Galería de monstruos humanos.
Este Museo cuenta con personal competente para dar explicaciones científicas al público que lo visite.
Si no visita el MUSEO ROCA hágase cargo que no ha visto nada
ADVERTENCIAS IMPORTANTES:
PROHIBIDO FUMAR
Lea este programa y no lo tire, entréguelo a un amigo y se lo agradecerá.

El programa continúa con todas las sensacionales atracciones que el afortunado visitador podía ver en el museo, ya que:
"Si no visita el MUSEO ROCA hágase cargo que no ha visto nada."
Al final siguen unas recomendaciones, la prohibición de fumar y al terminar el folleto una confidente sugerencia:
"Lea este programa y no lo tire, entréguelo a un amigo y se lo agradecerá."

Fig. 3.5.1 *Programa del Museo Roca,* Museu d'Història de la Medicina de Catalunya, Barcelona. (Foto: Ballestriero R.)

Si la exposición de Wellcome Collection sirvió para dar a conocer con algo más de profundidad algunos de estos museos itinerantes desaparecidos, para cerrar la década tenemos otra exposición de gran relevancia para el tema que estamos tratando puesto que recuperó piezas importantes y sacó del olvido otras muchas interesantes para este estudio. En el nuevo espacio expositivo OSA (Observatorio de los Conocimientos y de las Artes) instalado en Careggi, Florencia, se inauguró una exposición de ceras de anatomía patológica titulada*: "Oltre il Corpo, l'Uomo"* cuya traducción aproximada podría ser: *Más allá del Cuerpo, el Hombre,* concebida y dirigida por la profesora de la Academia de Bellas Artes de Brera, Milán, Elisabetta Susani, abierta al público el 12 de noviembre del 2010. Un proyecto valiente y polémico que suscitó perplejidades y discusiones no solo por la temática tratada

sino, también, porque era la primera vez que se intentó presentar en un contexto museístico contemporáneo, preparaciones patológicas de anatomía artificial. De hecho, el comunicado de prensa declaraba que *"Oltre il Corpo, l'Uomo"* pretende revalorizar un yacimiento cultural casi desconocido y único en el mundo, entre los más difíciles de exponer al público: la colección histórica de ceras del museo de Anatomía Patológica de la Universidad de los Estudios de Florencia. La exposición, no deja de ser significativo nace, según Elisabetta Susani, con el objetivo de ser también una lección para el visitante:

"La actual e imperante obsesión por el cuerpo, la estética resplandeciente de la imagen fúlgida y de la eterna perfección, muestran toda su fragilidad en la presencia de una narración creativa y ética que interpreta el evento cultural como ocasión para transmitir al público un mensaje de profundo valor social."[38]

Así que al lado de Florencia, relativamente cerca de la hermosa e histórica colección de ceras anatómicas de La Specola, nace este espacio expositivo donde las ceras patológicas de la Universidad de los Estudios de Florencia encontraron temporalmente una segunda epifanía La fórmula expositiva es totalmente distinta a la habitual y se aleja completamente de la típica presentación de las colecciones de ceras anatómicas a las que estamos acostumbrados. El edificio hospitalario se ha planteado como una modernísima e imponente estructura de acero y cristal, una de las más importantes obras públicas de arquitectura contemporánea recientemente inaugurada. Allí, se ha instalado el nuevo espacio expositivo y centro cultural OSA, *L'Osservatorio dei saperi e delle arti.* La muestra *"Oltre il Corpo, l'Uomo",* es el resultado de un enorme trabajo de investigación en los archivos hospitalario florentinos y en la Universidad de los Estudios de Florencia, llevado a cabo por un talentoso equipo de jóvenes investigadores:[39]

"La exposición ilustra un singular encuentro entre arte y medicina entre el siglo XVIII y el XIX. Los autores de las ceras, obras de admirable factura y notable importancia científica, son artistas florentinos procedentes de la gloriosa tradición de la Specola.[40] Estudiosos e historiadores del arte han vuelto recientemente a orientar la atención sobre estos hábiles ceroplastas, figuras a medio camino entre el médico y el artista, en constante contacto con los catedráticos del entonces Imperial y Real Arcispedale de Santa María Nueva."[41]

Sin embargo la idea de presentar, en un contexto contemporáneo, obras de ceroplástica patológica es totalmente innovadora y, me atrevo a decir, pionera en su campo. De hecho los resultados fueros impactantes, principalmente por el tipo de montaje elegido, que ofrece al espectador la posibilidad de descubrir la obra gradualmente, y desde distintos puntos de vista.

Se seleccionaron pocas piezas, bastante impresionantes, pero cada una confinada en ambientes casi completamente encerrados entre paredes blancas (Fig. 3.5.2, 3.5.3).

---

[38] Susani E., *Oltre il corpo, l'uomo, presentazione,* www.osservatoriosaperiarti.com, consulta el 23 noviembre 2010. La odierna e imperante ossessione del corpo, l'estetica smagliante dell'immagine fulgida e dell'eterna perfezione, mostrano tutta la loro fragilità al cospetto di una narrazione creativa ed etica che interpreta l'evento culturale come occasione per trasmettere al pubblico un messaggio di profondo valore sociale.

[39] La exposición, que fue ideada y curada por la Profa Elisabetta Susani, montada por el arquitecto Luca Bombassei y también con la colaboración del Prof. Gian Franco Gensini, ha sido posible gracias al increíble trabajo de investigación histórico documental de Vincenzo Crupi, Gustavo Cevolani, Costanza D'Asta, Katia Manetti y Roberta Zarantonello.

[40] Sobre este tema véase el capitulo: **3.3.1 El Cuerpo Enfermo: las preparaciones patológicas.**

[41] Susani E., *Oltre il corpo, l'uomo, presentazione,* www.osservatoriosaperiarti.com, consulta el 23 noviembre 2010. La mostra illustra un singolare incontro fra arte e medicina tra il XVIII e il XIX secolo. Gli autori delle cere, opere di ammirevole fattura e notevole importanza scientifica, sono artisti fiorentini provenienti dalla gloriosa tradizione della Specola. Studiosi e storici dell'arte hanno recentemente riportato l'attenzione su questi abili ceroplasti, figure a metà strada tra il medico e l'artista, in costante contatto coi cattedratici dell'allora Imperiale e Reale Arcispedale di Santa Maria Nuova.



Fig. 3.5.2, 3.5.3 *"Oltre il Corpo, l'Uomo", detalles de la exposición,* dirigida por Elisabetta Susani, 12/11/2010 – 12/07/2011, OSA, L'Osservatorio dei saperi e delle arti, Careggi, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



De hecho casi todo el montaje era blanco, hasta el techo y la moqueta, lo que confería un aspecto clínico y aséptico a toda la exposición, por otra parte habitual en las muestras de arte contemporáneo. En cada espacio colgaban del techo paneles de tejidos suaves semitransparentes, que permitían al visitante aproximarse gradualmente a la obra y pararse en cualquier momento. Los paneles, que parecían de gasa hidrófila, aumentaban la sensación de encontrarse en un ambiente hospitalario que, inconscientemente, servía para tranquilizar y serenar al espectador.
Porque, hay que admitirlo, encontrarse delante de casos patológicos realizados en cera, por lo tanto increíblemente realistas, molesta, inquieta e, incluso, horroriza. En nuestro limpio y saneado mundo occidental del siglo XXI, nos trastorna ver a un hombre moribundo casi completamente recubierto por escabiosis costrosa, o a una hermosa jovencita con el rostro desfigurado por escrófula tuberculosa, o a un niño de un año y medio afectado de hidrocefalia. Ciertamente, desde la sensibilidad contemporánea, hay que reconocer que, tan sólo por citar un ejemplo, acercarse a esta colección después de haber visto la portada del catálogo, es un acto de cierta valentía.[42] Uno de los méritos más grandes, y valientes de esta exposición, ha sido el conseguir acercar al público las piezas, rendir las obras accesibles, verdaderamente, a cualquiera sin previos conocimientos médicos o científicos. Además las obras están provistas de testimonios originales sobre las vidas y condiciones sociales de los pacientes, fruto de una atenta investigación sobre la documentación de la época.



Fig. 3.5.4 Luigi Calamai, *Sarna noruega,* 1851, cera: 170 cm, vitrina: 66 x 200 x 65 cm., Museo de Anatomía Patológica de la 'Università degli Studi' de Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Entre las chocantes realidades presentadas, hubo un interesante descubrimiento como la identidad del rostro de un ciego que el artista ceroplasta Luigi Calamai realizó después de 1832. Gracias a las investigaciones previas a la exposición, el equipo de la profesora Elisabetta Susani descubrió la identidad del hombre, es decir, se trataba de Lorenzo Turchini, conocido inventor florentino que, ya ciego, realizó distintas máquinas entre las que figura un

[42] Me refiero al catalogo de: Zampi G., *Le Cere del Museo dell'Istituto Fiorentino di Anatomia Patologica,* Florencia, Arnaud, 1983. La tapa llevaba la imagen de la obra de cera de Luigi Calamai representante la cabeza de un hombre muerto por escabiosis costrosa.

aparato teleimpresor, precursor de los faxes actuales.[43] Del mismo Calamai, más interesante para este trabajo, es el retrato de un niño de un año y medio que documenta un excepcional caso de hidrocefalia. La obra, expuesta junto con el esqueleto real del niño impresiona por el inmisericorde realismo de los efectos de la enfermedad. La condición patológica llamada hidrocefalia (del griego "agua" y "cabeza") consiste en un aumento del líquido cerebroespinal en las cavidades ventriculares del cerebro, con el resultado de un aumento de volumen del encéfalo y del cráneo (Fig. 3.5.4/3.5.5). En el pequeño paciente retratado por Calamai, la circunferencia del cráneo había llegado casi a los 80 centímetros de diámetro, lo que hace pensar que tal patología fuera congénita, es decir presente desde el nacimiento.[44] Calamai retrata a este niño con patético realismo, la cabeza, enorme, según el antiguo catálogo de la colección, pesaba 30 libras, algo como 15 Kg. (más de la mitad del peso total del niño), contrasta con las facciones delicadas y minuciosas del rostro. Solo la expresión del niño, con los ojos entreabiertos y la boca en una mueca entre estupor y horror, nos recuerdan que la enfermedad sigue siendo incurable aunque se haya reducido enormemente su incidencia, gracias a la prevención durante el embarazo.[45]

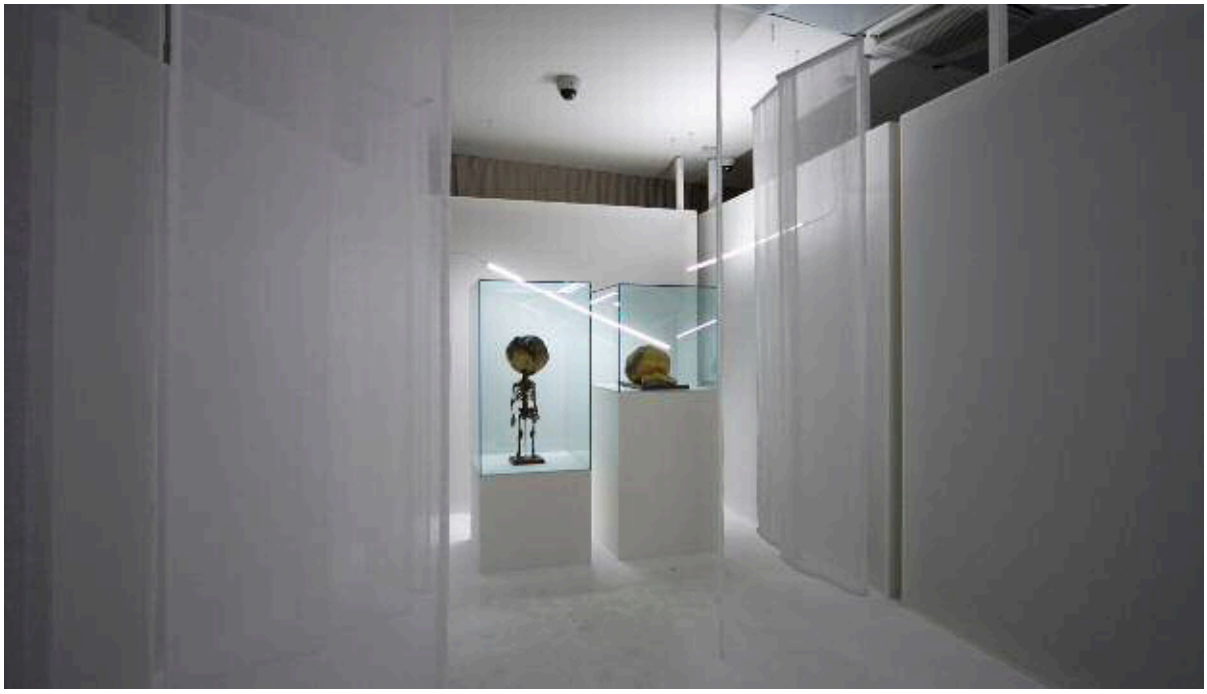


Fig. 3.5.5 Luigi Calamai, *modelo de hidrocefalia y esqueleto real del niño,* siglo XIX, Museo de Anatomía Patológica de la 'Università degli Studi' de Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Una confrontación con representaciones tan realistas de las patologías del siglo pasado nos hacen reflexionar y agradecer los progresos en el ámbito médico y científico. Desgraciadamente en los países del tercer mundo se pueden encontrar todavía con algunos ejemplos espeluznantes de la pervivencia de estas patologías que en el mundo occidental

[43] Susani E., *Oltre il corpo, l'uomo, presentazione,* www.osservatoriosaperiarti.com, consulta el 23 noviembre 2010.
[44] Informaciones contenidas en el Catalogo "Antiguo", original del Museo en cuatro volúmenes, redactado a cura de Ferdinando Zannetti (1801 – 1881), titular de la cátedra de Anatomía Patológica, desde los años 40 del siglo XIX.
[45] Agradezco al equipo de la Profa. Susani estas informaciones que salen de las investigaciones realizadas previa exposición, por lo tanto se trata de material inédito.

pertenecen afortunadamente al pasado. De hecho, una foto de noviembre de 2010, ganadora del World Press Photo, documentaba la trágica, breve historia, de una niña sin nombre de 18 meses, nacida con hidrocefalia en Katmandú, Nepal.[46] La confrontación entre esta foto y el modelo representado por Calamai es impresionante, la crueldad de estas patologías ha sido estupendamente representada en la mirada de terror del niño de cera. Porque, leyendo la triste historia de la niña de Katmandú, sin una operación para remover el liquido del cerebro la muerte llegaría con dolores terribles. Así que solo se puede suponer que esta fue la triste suerte que le tocó al niño sin nombre custodiado en Florencia.
La niña de Katmandú, fue rescatada, aunque brevemente, por una mujer danesa que se fue a Nepal a verla, le dio el nombre de Victoria y le pagó las peligrosas operaciones. Sin embargo el 19 noviembre 2010, después la segunda operación, la niña falleció por paro cardiaco.
Con casi dos siglos de diferencia estos niños han compartido el mismo triste destino, su enfermedad congelada en una escultura de cera o una fotografía que servirán de advertencia a la posteridad. Sin embargo, como concluía el articulo en el periódico danés Berlingske:

"Victoria está muerta. Pero se le dio una oportunidad. Se le dio un nombre."[47]



Fig. 3.5.6 Luigi Calamai, *modelo de hidrocefalia y esqueleto real del niño,* siglo XIX, Museo de Anatomía Patológica de la 'Università degli Studi' de Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[46] Aparcada en una silla de un hospital, la niña, que fue abandonada, no tenía nombre (las enfermeras la habían apodada Ghane - cabeza grande), hasta que una mujer danesa decidió ayudarla. Cecilie M. Hansen quedó afectada por la foto de la niña que salió en un periódico danés, y se fue a Nepal a verla y le dio el nombre de Victoria. Pagó la operación en una clínica neurológica nepalesa; sin embargo Victoria, a pesar de los esfuerzos de los médicos, falleció por paro cardiaco. www.worldpressphoto.org, www.2plus2equals10.wordpress.com, consulta el 19 septiembre 2011.
[47] Neri M., *Cecilie e Victoria una storia lontana, ma vicina a tutti*, 23/04/2011, Attualità, La Repubblica, http://d.repubblica.it, consulta el 19 septiembre 2011.

4. Del retrato funerario a los museos de cera.



Fig. 4.1. *Pablo Picasso, Vincent van Gogh, Oscar Wilde y Charles Dickens,* Museo de Madame Tussauds, Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

4.1 El cuerpo muerto, sepultura, ocultación y sus efectos terapéuticos.

En el curso de los siglos la actitud del hombre con respecto a la muerte ha cambiado. Antiguamente la postura, en relación a este tema, habla de una muerte cercana, familiar y sobre todo sin dramatismo. En la actualidad, se tiene tanto miedo a la muerte, que ni siquiera nos atrevemos a pronunciar su nombre. Todo lo que tiene que ver con este tema nos asusta: los lugares de la muerte son lugares de memoria terrorífica.
Philippe Ariès, en su libro "L'homme devant la mort", denomina la muerte antigua como una muerte *domesticada,* que se ha transformado en *salvaje* en estos tiempos. Hay una tendencia que persiste durante milenios: "una ingenua y espontánea resignación al destino y la naturaleza."[1] Este tipo de actitud se verifica incluso frente a los muertos, se advierte la misma indiferente familiaridad con respecto a la sepultura y al cadáver. Esta postura aparece en el siglo V d.C. y desaparece al final del siglo XVIII sin dejar ninguna huella en las costumbres contemporáneas.
En la Antigüedad, no obstante la familiaridad con la muerte, se temía la cercanía a los muertos, todas las ceremonias funerarias servían principalmente para impedirles regresar a turbar a los vivos. Existía la prohibición de sepultar a los fallecidos en la ciudad, los cuerpos muertos se consideraban impuros. Durante el siglo V esta costumbre va a cambiar principalmente por un motivo: la fe en la resurrección de los cuerpos junto a la devoción por los antiguos mártires y sus tumbas.
En el cristianismo latino de esos siglos permanecía la creencia de que la resurrección de los cuerpos, en el día del Juicio Final, fuese relacionada a la integridad del cuerpo y a una buena sepultura. Sólo los mártires poseían la "llave del paraíso" y ser sepultado cerca de éstos, significaba asegurarse una protección por su parte, no sólo para el cuerpo mortal sino también para el alma. Los mártires y los santos eran enterrados en las catedrales, en las basílicas y en las iglesias, y así se difundió, rápidamente, la costumbre de ser sepultado dentro de la iglesia o en los alrededores. Todo dependía de las posibilidades económicas y la posición social del testador.
Las tumbas empiezan a invadir las iglesias. Sobre esta costumbre nos han llegado muchos testimonios; costumbre que desembocan en la prohibición de sepultar a los muertos dentro de las iglesias, pero con la obligación de enterrarlos en el espacio consagrado alrededor de éstas. Los curas, obispos, monjes y algunos laicos privilegiados representaban una excepción. Los alrededores de las iglesias se transforman en jardines de memoria religiosa y de esperanza en la resurrección.
El terreno bendecido, sin embargo, no sólo venía siendo utilizado para la sepultura. Inicialmente la palabra latina *cimiterium* tiene dos significados distintos, de los cuales sólo uno se ha mantenido desde el siglo XVII hasta ahora: "El cementerio era, como la iglesia, el hogar de la vida social. Ocupaba el espacio del foro. Durante le Edad Media y también en el curso del siglo XVII tenía tanto las funciones de plaza pública como la función, hoy exclusiva, de espacio reservado a los muertos.[2]
En el cementerio, como en la iglesia, existía el derecho de asilo. El santo patrono protegía espiritualmente las almas de los muertos y al mismo tiempo regalaba una protección temporal a los vivos que le honoraban, el poder laico no podía hacer nada delante de los muros de la iglesia y del terreno consagrado.
De vez en cuando ocurría que los refugiados, que habían pedido asilo, no querían irse del cementerio. Ellos mismos construían habitaciones sobre los osarios o donde encontraban sitio, prolongando así una situación que las autoridades eclesiásticas querían que fuera temporal. No era ningún escándalo vivir en un cementerio, lo único que los clérigos querían, era poder controlar la utilización del mismo.
Empieza así un acercamiento de los vivos hacia los muertos. A los habitantes de los cementerios, no les importaba convivir con los frecuentes espectáculos de las sepulturas y sobre todo con la cercanía de las fosas comunes, que se dejaban abiertas hasta que no eran llenadas.[3] En aquellos tiempos la familiaridad con la muerte era cuanto menos desconcertante.

[1] Ariés P., *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, (1977), trad. it. de Maria Garin, Bari, Laterza, 1980, (las citaciones están sacadas de la reedición Mondadori, 1992), p. 33
[2] Ariès P., *ibidem,* p. 71.
[3] Ariès P., *ibidem,* p.73

El derecho de asilo hace que el cementerio pase a ser, además de un sitio público para encontrarse, un sitio de mercado y feria. Hasta el siglo XV los habitantes de los cementerios poseían el derecho de vender. Durante las fiestas religiosas, que atraían a los ciudadanos y a los peregrinos, se montaban a lo largo de los osarios, bancos donde se vendía cerveza, vino, pan, volatería, pescado y otras cosas. Los sínodos del siglo XV prohibieron cualquier actividad profana, la única excepción fue la venta de cera, siendo considerada un material puro y noble para crear velas.

En los recintos eclesiásticos se sucedían ceremonias religiosas, laicas, asambleas públicas, mercados, se informaba al pueblo de las nuevas leyes, y en esta confusión se continuaba sepultando a los muertos, abriendo las tumbas y removiendo los cadáveres, medio descompuestos, con la consecuente presencia de olores nefastos. Para la gente de la Edad Media todo esto no representaba un gran problema. Durante el siglo XV empiezan las prohibiciones. Sobre este tema Bernard, histórico de derecho funerario de la Edad Media, nos cuenta de una prohibición del año 1405:

"...está prohibido a todos danzar en el cementerio, jugar a cualquier juego; prohibición a los mimos, a los juglares, a los titiriteros, a los músicos, a los charlatanes, de ejercitar sus ambiguos oficios."[4]

Sin embargo, a lo largo de los siglos, el cementerio representó la plaza principal, e incluso, en ocasiones fue sitio de prostitución y, por la noche, peligroso refugio de bandidos y desgraciados. Espacio destinado a la vida pública, a las reuniones de la comunidad, donde la gente paseaba, jugaba; sitio de buenos negocios y de malos encuentros, donde se ejercitaban oficios ambiguos y se seguía sepultando a los muertos. Plaza pública que tenía forma cuadrada, como las cortes, el espacio de feria. Philippe Ariès se pregunta si ha sido el cementerio o el claustro los que facilitaron el modelo de la plaza cuadrada o rectangular, con pórticos, tiendas, como la Plaza Mayor española o la Place des Vosges en París.

La familiaridad que se tenía con la muerte, hacía que la gente aceptase el momento de irse con suma tranquilidad. A menudo se advertía la llegada de la hora preestablecida. Sin embargo, sobre todo la gente anciana, no quería morir y se agarraba a la vida. Esta actitud, que hoy nos parece comprensible, no se toleraba en los siglos XVII y XVIII. Moralistas y escritores satíricos ridiculizaban a estos extraños personajes que rechazaban la llamada de la naturaleza, y la misma sociedad de aquellos tiempos escarnecía duramente a este tipo de gente: "La muerte tiene razón. Venga, viejo, y sin discutir."[5]

Generalmente la muerte avisaba antes de llegar. En caso contrario, cuando llegaba de repente, turbaba el orden del mundo en el cual la gente creía, y se volvía absurdo instrumento del caso o de la cólera divina. La *mors repentina* se consideraba infame y vergonzosa. En la Edad Media, no solamente la muerte improvisa y absurda se consideraba negativa, sino también la muerte clandestina, sin testigos y ceremonias; la del transeúnte viajando, la del ahogado en un río, la del desconocido del que se descubre el cadáver. Daba igual que fuese inocente, la muerte imprevista lo marcaba con el sello de la maldición. Es una creencia antiquísima. Virgilio ponía en la zona más miserable del infierno a los inocentes que habían muerto a causa de acusaciones falsas y Dante, en la *Divina Commedia,* colocaba en distintos giros del infierno a los que morían de muerte repentina, ya que no habían tenido el tiempo necesario para arrepentirse de sus pecados (a recordar, por ejemplo, el episodio de Paolo y Francesca).

Hasta el final del siglo XIX continuará el miedo a morir solos. El moribundo está en el centro de la atención y rodeado de sus familiares hasta la hora de la muerte. De nada valdrán, a finales del siglo XVIII, las quejas de los médicos, preocupados por la higiene, ya que a principios de dicho siglo, cualquier desconocido podía entrar en la casa y en la habitación del moribundo cuando se le administraba el viático.

De todas formas, la separación entre la vida y la muerte, si no era imprevista, no estaba considerada como una ruptura absoluta, negativa y violenta. La muerte era un traspaso, cada uno caía en un largo e indefinido sueño. Se creía que los muertos se dormían. Es una creencia antigua que sobrevive también en nuestra época, así, hoy seguimos hablando de *sueño eterno* y esperamos que nuestros seres queridos *descansen en paz,* mientras continuamos rezando por el *descanso de sus almas*.

[4] Ariès P., *ibidem,* p. 79
[5] Ariès P., *ibidem,* p. 10

A partir de la Edad Media hasta el Renacimiento, las únicas informaciones que tenemos, con respecto a la muerte y al estudio del cadáver, son las relatadas por los hombres de la Iglesia. Sin embargo, en el siglo XVII, las nuevas fuentes de información son los médicos.
Aislando las causas de la muerte, el cadáver y la muerte en sí, llegan a ser objeto de estudio científico: se mira al muerto como más tarde se mirará al enfermo, el cadáver contiene de hecho el secreto de la vida y la salud.
Desde la edad de Plinio hasta nuestros días, siempre se ha creído que el cuerpo muerto conserva una sensibilidad, un *vestigium vitae*, un residuo de vida.
Esta opinión se funda sobre muchas observaciones, como el testimonio de los epígrafes funerarios clásicos, cuando los epitafios latinos piden a la tierra apoyarse suavemente sobre los muertos, o la *cruentatio* del cadáver, es decir, cuando el cuerpo de un asesinado empieza a sangrar si se le pone delante su asesino. Otra anécdota se refiere a las recomendaciones de un señor a los sepultureros que están transportando el ataúd de su mujer muerta hace poco, que la lleven amablemente ¡para que no sufra! La superstición popular está convencida de que el cuerpo muerto entiende y recuerda; avisa por ésto que no se hable demasiado en su presencia y para asegurarse de la muerte, se le llama repetidamente.
La sensibilidad del cadáver es útil en la vida común (de todos los días), sobre todo por el interés farmacéutico: los cadáveres nos proveen las materias primas para algunas medicinas. Garmann nos da, por ejemplo, la receta del *agua divina* (así llamada por sus propiedades milagrosas): se coge el cadáver entero (*totum cadaver*) de un hombre sano fallecido de muerte violenta; se le corta en trozos muy pequeños: carne, huesos, vísceras; se mezcla todo muy bien y se saca un liquido: el *agua divina*. Dicho agua sirve también para saber cuantas probabilidades tiene un enfermo grave de sanarse y vivir. En una cantidad de este agua se derrama de tres a nueve gotas de sangre del enfermo; se agita suavemente sobre una llama; si el agua y la sangre se mezclan bien, el enfermo vivirá, si quedan separados es indicio de muerte.[6] Este tipo de medicinas extraídas de los cadáveres era un bien de pocos, sobre todo de pacientes importantes por ser muy caras y de difícil preparación. ¡Carlos II de Inglaterra en su última enfermedad tomó una poción hecha con cuarenta y dos gotas de extracto de cráneo humano![7]
En otros casos, sin embargo, el contacto con el cadáver es dañino; los huesos mezclados con cerveza hacen volverse cruel a quien la toma, o el clavo de un ataúd plantado en un vegetal le debilita. De todas formas estos son casos raros, normalmente los más relevantes son los efectos benéficos del cadáver. Recordamos que en España el rey Felipe IV ratificó de palabra su testamento a favor del hijo, Carlos II, teniendo a su lado y dentro del lecho, la momia de San Isidro Labrador:
"Poco antes de entrar en la agonía Felipe IV, llevaron a su cama aquella momia y la acostaron a su lado. En aquella santa compañía, que duró hasta después de la muerte del rey, éste recuperó aún las esperanzas de vivir e hizo su testamento definitivo. En los intervalos de lucidez dijo cosas notables.
El horror de Felipe IV a la muerte había aumentado, sin embargo, con la proximidad de la momia que parecía decirle: "Mira lo que vas a ser tú también dentro de algunos meses". Le habían llevado a la cama el milagroso cuerpo que estaba casi incorrupto a través de los siglos. El cardenal primado y el nuncio [...] creían de buena fe que la momia ayudaría al rey a sanar o en todo caso a entrar en el cielo.
Con los ojos fuera de las órbitas Felipe IV miraba a la momia acostada a su lado, que olía a cuero antiguo y que mostraba el agujero negro de la boca abierta con dos dientes amarillos en lo alto."[8]
Otro tema importante en la historia del cadáver concernía a su corrupción. En general se veía como algo positivo que el cuerpo se consumiese después de la muerte. El lugar de la inhumación era un factor importante. En Francia hace tiempo se sabía que en el Cementerio de los Inocentes de París, los cuerpos sepultados desaparecían rápidamente, por este motivo en el siglo XV, quién no podía ser sepultado en él pedía que por lo menos, un poco de tierra

[6] Ariès P., *ibidem,*, p. 417.
[7] Ariès P., *ibidem,*, p. 418.
[8] Sender R.J., *Carolux Rex,* Barcelona, 1997, p. 34.

de este cementerio fuera puesta en su tumba: "En los Inocentes estaban seguros de desaparecer pronto."[9]
Desde el siglo XIV en adelante, el cuerpo de algunos personajes célebres empieza a ser tratado para poder ser transportado a los lugares de sepultura, a veces muy lejanos, o también se divide en trozos para ser enterrado en tumbas de diferentes lugares según la costumbre de la época. Se empezaba por dividirlo en distintos trozos, después se hervían los restos para separar la carne y extraer la parte noble, los huesos descarnados.[10]
Estas técnicas de preservación de reliquias, después del siglo XV, fueron sustituidas por el embalsamamiento. Éste se difundió (sobre todo en las monarquías) junto a las pompas de las exequias reales. Las grandes ceremonias exaltaban el sentimiento monárquico; el rey era expuesto después de la muerte como un vivo, con todos los atributos del poder. Las ceremonias, larguísimas, exigían que el cuerpo no se corrompiese, por este motivo el cadáver se embalsamaba para frenar el proceso de descomposición. El cuerpo así tratado, anticipa la función que tendrán más tarde las estatuas de cera o de madera.
El embalsamamiento del rey lo imitan los príncipes y toda la nobleza. Al final del siglo XVI y al principio del siglo XVII era costumbre entre la aristocracia inglesa. También entre la nobleza francesa del siglo XVII, fue algo ligado a la tradición. En los testamentos parisinos se habla poco de esto porque se consideraba una norma habitual. Cuando se mencionaba, el que había hecho el escrito, avisaba a que se esperara un tiempo antes de empezar, como en un caso de 1652:
"Quiero y dispongo que veinticuatro oras después de mi muerte mi cuerpo sea abierto, embalsamado y colocado en un ataúd de plomo para ser llevado, en caso de que yo muera en esta ciudad, en el convento de los RR.PP. Dominicanos [...] y allí puesto, donde ya está el corazón de mi querida, un tiempo bien amada esposa (que había sido embalsamada); y allí deben ser conservados ambos quince días o tres semanas, o incluso menos, si es posible, para después ser llevados, juntos, a mi iglesia de Courson, donde ambos serán puestos en la cripta de mi capilla."[11]
Empezaba a difundirse el terror de ser sepultado vivo; en efecto mucha gente se había despertado bajo el cincel del anatómico.
De todas formas, recordemos que en las generaciones de los siglos XVI-XVII y del siglo XVIII, la muerte se consideraba real y absoluta sólo en el tiempo de la descomposición. Por este motivo retrasando ésta, se retrasaba la muerte 'absoluta'. El embalsamamiento y la conservación permitían la prolongación de un estado de muerte donde quedaba algo de vida.
Sin embargo, desde el siglo XIII en adelante, el cuerpo muerto, antes objeto familiar y símbolo del sueño, se vuelve intolerable. La ocultación del muerto es un gran acontecimiento cultural.
En el curso de la Edad Media el cuerpo, después de la muerte y de las manifestaciones de dolor, se tumbaba sobre un tejido precioso o más sencillamente sobre una sabana fúnebre de lino. Cuerpo y sábana se ponían sobre una camilla o un ataúd y se exponían durante algunos días delante de la puerta de la casa, a continuación se transportaba hasta el lugar de la sepultura donde se acababa la ceremonia fúnebre, pero siempre con la presencia del muerto. El cuerpo y el rostro quedaban visibles hasta el cierre definitivo del sarcófago.
Como hemos dicho antes, en el cristianismo latino, excepto en los países mediterráneos (como Italia y España) donde la costumbre antigua perduró hasta nuestros días, desde el 1200 la exposición del muerto con el rostro descubierto se vuelve intolerable. Poco después de la muerte y en el mismo sitio del fallecimiento, el cadáver se cosía desde la cabeza hasta los píes dentro de su sabana fúnebre, para que no se pudiese ver nada de lo que había sido y se cerraba en una caja de madera o ataúd.
Este cambio encuentra resistencia por parte de los países mediterráneos, que aceptan el uso del ataúd de madera, pero rechazan el esconder el rostro del difunto. Seguirán dejando abierta la tapa del ataúd o cerrando sólo la mitad inferior para que se vea el busto y el rostro.
Sin embargo, otra tradición empieza, increíblemente importante en la historia de la ceroplástica, es decir, la aparición del doble del fallecido. De hecho, en los funerales de

[9] Ariès P., *op. cit.*, p. 420.
[10] Sobre la relación entre reliquias y estatuas de cera véase el capitulo **2.4: El Cuerpo como contenedor o caja de Reliquias.**
[11] Ariès P., *op.cit.,* p. 422, cit.

personajes importantes, un doble de madera o cera sustituye al cuerpo real, escondido en el ataúd. Estas efigies se colocan sobre la caja en exposición, así que se demandaba la mayor semejanza y realismo posibles, cosa que los artistas intentaban tomando el molde directamente del rostro del difunto. De este modo estas efigies llevaban como rostros verdaderas mascaras funerarias. Estas imágenes se exponían en el féretro, en la casa, en la iglesia y durante el cortejo; sobre todo si se trataba de personajes famosos, queridos por el pueblo.
Ocurría que la imagen en cera, madera y otros materiales, servía para sustituir al difunto en la ceremonia pública (de vez en cuando a escondidas) para permitir a la familia poder celebrar una ceremonia privada.
El rechazo de ver el cuerpo muerto no era el rechazo de la individualidad física, sino el rechazo de la muerte carnal del cuerpo: ¡Extraña repulsión en plena época macabra en la que se multiplicaban las imágenes de la descomposición! Una prueba de que el arte enseña, de vez en cuando, lo que el hombre no quiere ver en la realidad.[12]
Después, también el ataúd ha sido objeto de repulsión como anteriormente el cadáver, y por ello se tuvo que esconder y disimular. En el cortejo fúnebre la caja se cubrió con un paño de adorno, el *pallium* o paño fúnebre.
Sucesivamente también el ataúd se escondió bajo un palco, que en época más moderna llamamos catafalco, y que en el siglo XVII los jesuitas, grandes escenógrafos de la edad barroca, lo convertirán en una enorme máquina teatral.



Fig. 4.1.1 *San Emante mártir, detalle,* reliquias: siglo III, escultura en cera: 1937, 135 x 50 cm., Santuario de Nostra Signora del Pilastrello, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[12] Ariès P., *ibidem,* p. 196.

4.2 Reyes, Doges y Santos, las máscaras y efigies funerarias.

"Hay en la Abadía una tendencia un tanto desconcertante, a la que uno tiene que acostumbrarse, que los objetos inanimados se muevan para volver, al fin, a aparecer en un lugar distinto."[1]

Volviendo al arte de la ceroplástica, reiteramos que la cera ha tenido una gran importancia desde la Antigüedad hasta el siglo XIX. Bastante económica y fácil de encontrar, se convierte en esencial en la forma de vida de la gente de aquella época, tanto en el plano económico como en el militar, pero sobre todo en la expresión artística; se utiliza tanto en las artes figurativas para la pintura a la encáustica, como en la realización de imágenes con los más variados fines: devocionales, ociosos, mágicos o para reproducir el rostro de los difuntos.[2]
Como se comentó anteriormente en el primer capitulo de este trabajo, el testimonio más antiguo de esta última costumbre fue descubierto en 1852 en Cuma. En aquel año, en un lugar de sepultura romano, se encontraron dos esqueletos con cabezas de cera, ojos de vidrio coloreado y trazas de cabellos reales. La cabeza masculina se conservó en el Museo Nacional de Nápoles, mientras que la femenina se desintegró in situ.[3]
La característica principal de la cera es la posibilidad de un rendimiento mimético sorprendente e insuperable por cualquier otro material. Es maleable, de fácil manejo, se puede colorear y se le pueden aplicar productos orgánicos como pelos, dientes y uñas; el resultado que se obtiene sobrepasa la realidad y, como afirma Ernst H. Gombrich en *Arte e ilusión*: "a menudo nos hace sentir incómodos con su exceso de los límites de la representación simbólica."[4] Pero es precisamente gracias a estas características que, hacia el siglo XVI, cuando el arte de la ceroplástica está en su cumbre, la cera se considera el material artístico por excelencia, la posibilidad de recrear modelos fieles que provoca que, sobre todo en Florencia, casi la totalidad de la nobleza del periodo recurra a encargar en cera su propia imagen a tamaño natural para llevarla como voto a la iglesia de la SS. Annunziata.[5]
La posibilidad de realizar figuras extraordinariamente parecidas hace que en un principio, la fortuna del arte de la cera, esté ligada a los retratos y a las efigies funerarias. De hecho, por lo que concierne a éstas, hay una razón más banal y de carácter exclusivamente práctico que justifica su utilización y desarrollo: la costumbre de sustituir el cuerpo real por una imagen de cera, que empieza a difundirse a partir de los griegos y romanos, que se hace necesaria para la duración de la ceremonia fúnebre y el tiempo a veces transcurrido entre el fallecimiento y el propio funeral. Además, a partir del siglo XVI el cadáver será poco a poco eliminado de la vista durante los ceremoniales, es también por este motivo que (en los funerales de personajes ilustres) a veces, se introduzca la imagen en cera para sustituir al difunto.
La costumbre de presentar la réplica de la persona fallecida (a lo mejor sólo el rostro y las manos) en el más espléndido atavío procede de tiempos antiguos, reaparece en la Francia medieval y continúa hasta el siglo XVII, no sólo como parte de las ceremonias reales, sino

---

[1] 'The Undercroft Museum and the Treasures Exhibition', *Westminster Occasional Paper,* decembre 1973, p. 14, en Harvey A., Mortimer R., *The Funeral Effigies of Westminster Abbey,* Woodbridge, The Bodydell Press, 1994, p. 21. There is a in the Abbey a somewhat disconcerting tendency, to which one has to become accustomed, for inanimate objects to move and at length to reappear in a different place.
[2] Bonuzzi L., Ruggeri F., *Appunti preliminari ad un'indagine sulle cere anatomiche,* en *"Quaderni di Anatomia Pratica",* Serie XXXVI n° 1-4, Padua, 1980, p. 28.
[3] Schlosser J. von, *History of portraiture in wax,* 1911, en Panzanelli R. (editor), *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure,* Los Angeles, Getty Research Institute, 2008, p. 177.
[4] Gombrich E.H., *Arte e illusione*, en M. Praz, *La ceroplástica nella scienza e nell'arte,* Atti del I Congresso Internazionale, Florencia, 1977, Olschki, p. 549.
[5] Este tema fue tratado en el capitulo **2.3.1: Desde los "boti" hasta las efigies devocionales: la Iglesia de la SS. Annunziata de Florencia.**

también de la nobleza.[6] Costumbre que será sucesivamente copiada por la realeza inglesa en sus funerales.
Según Julius von Schlosser, en su famosísimo tratado *Historia del retrato en cera* de 1911, las informaciones más antiguas sobre máscaras funerarias, como base para los retratos, remonta a la segunda mitad del siglo XIV, aunque en Francia seguramente la costumbre se documentaba a principios del siglo XIII.[7] A partir del este siglo, en la cristiandad latina la exposición del muerto con la cara descubierta se convierte en intolerable; el cadáver justo después de la defunción era por lo tanto cosido en su sábana fúnebre y encerrado en el ataúd.
"Lo de sustraer el cuerpo a la vista no fue una decisión sencilla. Esa no expresa un deseo de anonimato. En efecto, en los funerales de personajes importantes, el cuerpo, escondido en el ataúd, ha sido sustituido por una reproducción en madera o en cera, a veces expuesta sobre una cama de parada [...], y siempre colocada sobre el ataúd [...]. Por eso los artistas intentaban obtener la mayor semejanza posible, y la obtenían [...] gracias a una máscara tomada en el difunto justo después de la muerte. Los rostros de estas estatuas se convertían en máscaras mortuorias."[8]
Estas imágenes se exponían sobre el féretro, en casa, en la iglesia y durante el cortejo; sobre todo cuando se trataba de personajes famosos, queridos por el pueblo, ocurría que la imagen en cera servía para sustituir al verdadero difunto en le ceremonia pública para permitir a la familia hacer una ceremonia privada.
El calco para la máscara funeraria, como nos informa Vasari en la vida de Verrocchio, se tomaba directamente sobre la cara del cadáver, vertiendo yeso líquido para obtener un parecido perfecto. Estos retratos a tamaño natural, en el siglo XV y XVI, en Italia, se visten con trajes de los personajes a los que representan y se ponen en las iglesias como signo de devoción. Es en este período cuando, probablemente, el arte de la ceroplástica votiva alcanza el punto más álgido tanto desde artísticamente como a nivel de notoriedad; tanto que podemos nada menos que especular, que en aquellos años, la estatuaria en cera se considerara como un arte mayor al igual que la escultura en bronce o mármol.
El arte de la ceroplástica se transmitía de padre a hijo y así se hizo muy famosa la familia Benintendi Fallimmagini. Algunos modeladores alcanzaron la fama y fueron llamados por soberanos y pontífices para reproducir sus efigies, de muertos y de vivos.[9]
Después de la *Congiura dei Pazzi* (conspiración de los Pazzi) concluida el 16 de abril del 1478, los parientes y amigos de casa Medicis ordenaron a Orsino Benintendi tres retratos de Lorenzo el Magnífico, para colocarlos en tres iglesias distintas, dando las gracias por el peligro liberado. Para la realización de estos retratos parece que Orsino fue ayudado por Andrea del Verrocchio, que le aconsejó realizar la máscara en yeso directamente sobre el rostro de Lorenzo. Con este propósito es interesante el testimonio de Vasari, que afirma, en la Vida de Andrea Verrocchio, que antes, los simulacros de cera eran "muy toscos".[10] Se debe, de hecho, a este artista, afirma Vasari, el mérito de haber divulgado el arte de tomar calcos de yeso de las formas más diversas, como objetos naturales y partes del cuerpo humano, para tener para siempre cerca los modelos a copiar:

[6] Schlosser J. von, *op. cit.,* p. 196.
[7] Schlosser J. von, *Ibidem,* p. 196.
[8] Ariés P., *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, (1977), trad. it. de Maria Garin, Bari, Laterza, 1980, (las citas están extraídas de la reedición Mondadori, 1992), p. 194.
[9] Sobre los Benintendi Fallimagini véase también el capitulo **2.3.1: Desde los "boti" hasta las efigies devocionales: la Iglesia de la SS. Annunziata de Florencia.**
[10] Vasari G., *Vita di Andrea Verrocchio*, en *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti,* Florencia, 1568, publicacion del 1991, Roma, Newton, p. 506. ...o vero di cera e goffi affatto...

"Andrea entonces se acostumbró a realizar, con formas así hechas, las cosas naturales, para poder tenerlas delante más cómodamente e imitarlas, así manos, pies, rodillas, piernas, brazos y torsos."[11]

Además, como Schlosser comentaba en 1911, en aquel periodo se empezaron a utilizar las máscaras funerarias y se diseminaron en muchas casas florentinas. De hecho Vasari continúa:

"Tiempo después, cuando aún vivía (Andrea Verrocchio), los hombres comenzaron a fabricar cabezas de los que morían, con pocos gastos; de hecho se ven en cada casa de Florencia encima de chimeneas, puertas, ventanas y cornisas, infinitos de estos retratos tan bien hechos que parecen vivos. Y desde dicho tiempo hasta ahora se ha seguido y se sigue esta costumbre, que para nosotros ha sido de gran utilidad para tener los retratos de muchos, que se han introducido en las escenas del palacio del Duque Cosimo. Y ésto se debe ciertamente agradecer a la virtud de Andrea, que fue de los primeros que empezara a usarlo."[12]

Según Vasari, gracias a las innovaciones técnicas introducidas por Verrocchio, el arte de la ceroplástica, se refinaría, por la osmosis genérica que existe entre las diferentes artes, y un poco, gracias al mismo Verrocchio y a su colaboración con el célebre *ceraiuolo* Orsino Benintendi, de hecho:

"... se empezó en tiempos de Andrea a hacerlos en muchas mejor manera, porque teniendo él estrecha familiaridad con el cerero Orsino, quien en Florencia tenía en aquel arte muy buen juicio, le empezó a mostrar como podría en aquélla hacerse excelente."[13]

Mientras en Florencia llega el declive de la tradición de las máscaras y efigies funerarias, la costumbre prosigue en Francia, probablemente, hasta finales del siglo XVII. No obstante, al aproximarse el Siglo de las Luces la efigie en cera del difunto llevada en solemne procesión, desaparece lentamente también en Francia. De hecho ya no se utilizó en 1683, con la muerte de la consorte de Luis XIV, Maria Teresa de España.[14] Sin embargo el modelo francés fue tomado como ejemplo en otros países, en Inglaterra y también en Venecia donde, una ceremonia análoga especialmente por los funerales de los *Doge* (Dux) empezó en el siglo XVII, y resistió hasta el final de la República, en 1797.[15]

A lo largo de los años, en numerosas visitas a mi ciudad, he podido darme cuenta de que Venecia no estuvo completamente alejada del arte de la ceroplástica. Aunque no existe ningún modelo anatómico (todas las universidades Venecianas estaban en Padua), la ciudad lagunar sigue custodiando interesantes obras de ceroplástica artística, además de cabezas y máscaras funerarias que descubrí en el 1996-97.

En la *Scuola Grande di San Rocco*, famosísima por ser sede del estupendo ciclo pictórico de Tintoretto sobre la vida de este santo, se guarda, en una teca del siglo XVIII en madera dorada, la cabeza en cera del *Doge Alvise Mocenigo IV*. La gran familia de los Mocenigo tuvo hasta siete dogos, Alvise IV Mocenigo fue el séptimo doge de la familia y uno de los últimos de la Serenísima Republica Veneciana (Fig. 4.2.1, 4.2.4).

---

[11] Vasari G., *Ibidem*, p. 506. Andrea dunque usò di formare, con forme così fatte, le cose naturali per poterle con più commodità tenere inanzi et imitarle, cioè mani, piedi, ginocchia, gambe, braccia e torsi.

[12] Vasari G., *Ibidem*, p. 506. Dopo si cominciò al tempo suo a formare le teste di coloro che morivano, con poca spesa; onde si vede in ogni casa di Firenze sopra i camini, usci, finestre e cornicioni infiniti di detti ritratti, tanto ben fatti e naturali, che paion vivi. E da detto tempo in qua si è seguitato e seguita il detto uso, che a noi è stato di gran commodità, per avere i ritratti di molti, che si sono posti nelle storie del palazzo del duca Cosimo. E di questo si deve certo aver grandissimo obligo alla virtù d'Andrea, che fu de' primi che cominciasse a metterlo in uso.

[13] Vasari G., *Ibidem*, p. 507. ...si cominciò al tempo d'Andrea a fargli in molto miglior maniera, perché avendo egli stretta dimestichezza con Orsino ceraiuolo, il quale in Fiorenza aveva in quell'arte assai buon giudizio, gli incominciò a mostrare come potesse essere in quella farsi eccellente.

[14] Molmenti P., *Venezia nella vita privata,* Brescia, 1906, 2:568, en Schlosser J. von, *op. cit.,* p. 201.

[15] Schlosser J. von, *op. cit.,* p. 201.



Fig. 4.2.1 *Efigie funeraria del Doge Alvise IV Mocenigo,* 1779, 33 cm.,
'Scuola Grande di San Rocco', Venecia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

La cabeza, fue realizada por un desconocido y probablemente sirvió para los funerales públicos de 1779; lleva el típico cuerno ducal de rico tejido y bordado en oro, sobre una cofia cándida, similar al camauro papal. Se trata seguramente de una máscara funeraria, como nos confirma la semejanza (por ejemplo en la representación de la nariz aguileña) con retratos de la época como el de Alessandro Longhi, custodiado en las *Gallerie dell'Accademia*.
A la altura de las cejas, la presencia de muchos pequeños agujeritos confirma que en un principio tenía que estar provista de pelos verdaderos para acentuar el parecido con el difunto,

uso común en la ceroplástica.[16] Tuve la oportunidad de ver la cabeza funeraria, y sacar una fotografía de ella, en distintas ocasiones. Esto me permitió comparar también el estado de conservación de la pieza a lo largo de los años.
En la imagen de 1911, año de publicación del libro de Schlosser, la parte superior de la vitrina de madera estaba completada con decoraciones esculpidas en madera dorada, de estilo rococó, que incluían el escudo de armas de la familia Mocenigo y, encima de ello un pequeño cuerno ducal. En las fotografías que tomé en mi primera visita a la Escuela de San Rocco en 1997, quedaba sólo el escudo de armas, roto en la parte inferior, con el cuerno ducal y una pequeña parte de la decoración en la esquina izquierda. Además faltaba un trozo de la cornisa de la puerta de la vitrina en la parte baja, a la derecha. La pieza estaba más sucia, y el polvo se había depositado en especial modo sobre y alrededor de la nariz, oscureciendo la cera. En el año 2006 había desaparecido también el escudo de armas y la pieza había cambiado de lugar, aunque sin ser exhibida al público.[17]
La costumbre de utilizar máscaras mortuorias y efigies en cera está bien documentada en el *Libro Ceremoniale* de los dogos,[18] donde encontramos una descripción detallada. La *statua* en cera del difunto, vestida con el magnífico traje tradicional de gala, con el estoque (*stocco*) en su mano derecha, se mostraba durante tres días en la *Sala del Piovego* del Palacio Ducal.[19] A lo largo de esos tres días la efigie era velada por sacerdotes, patricios y senadores y al tercer día se llevaba lentamente, acompañada por una inmensa procesión, a lo largo de la plaza hasta la iglesia de *Santi Giovanni e Paolo* donde se cumplían las exequias. La preparación era responsabilidad de los *nonzoli* (sacristanes) de San Marco, supervisados por el maestro ducal de la ceremonia.[20]
Según escritos del siglo pasado, este tipo de práctica no fue solo exclusiva de los dogos sino también de altos funcionarios. De hecho, le exequias del Cancelliere Grande Businelli, fallecido en 1713, se realizaron de manera muy parecida.[21]
En Venecia siguen existiendo otras máscaras y cabezas mortuorias, testimonio de que el doge Alvise Mocenigo IV no fue un caso aislado. En 1996, en el Museo Correr, me ocupé de la catalogación de las obras de ceroplástica de los Museos Cívicos Venecianos, encontrando, a lo largo de mis investigaciones, otras cuatros cabezas funerarias.
Es más, en los depósitos del Museo Correr se guardan numerosas obras en cera, quince con exactitud, de las cuales tan sólo una está expuesta al público; todas las demás se encuentran en el depósito (*apartamento Goldoni*) y en el depósito *bronzetti*; se trata de dos almacenes situados en las buhardillas del palacio de las *Procuratie Nuove* en la plaza de San Marcos, a la altura del famoso Caffé Florian.
En el depósito hay cuatro cabezas funerarias, entre las cuales dos son cabezas de dogi, máscaras funerarias, del siglo XVII, con pestañas, cejas, barba y pelo verdaderos. En el momento de mi reconocimiento, tres de las cuatro cabezas, no habiendo sido conservadas en vitrinas, habían tomado un color marrón - ocre debido al polvo, perdiendo de esta manera su original color amarillento, tan característico de las máscaras funerarias. Dentro de una vitrina de madera y cristal se guarda, sobre un brocado, una máscara funeraria, de cera moldeada

[16] De hecho, comparando la imagen actual con la fotografía publicada en el libro de Schlosser (aunque sea difícil por la baja calidad de la misma), se puede percibir como, en un principio, la cabeza llevaba algo de pelo natural.
[17] Esta pieza, juntos con otros retratos en cera coloreada, ha sido expuesta por primera vez en marzo del 2012 en el Palacio Fortuny de Venecia, en el marco de la exposición *"Avere una bella cera"*, 11 marzo – 25 junio 2012, curada dirigida por Andrea Daninos.
[18] Cecchetti B., *Il Doge di Venezia*, Venecia, P. Naratovich, 1864, p. 286, en Schlosser J. von, *op. cit.,* p. 201.
[19] Molmenti P., *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica,* Turín, Roux & Favale, 1885, p. 395, en Schlosser J., *op. cit.,* p. 203.
[20] Molmenti P., *Ibidem,* p. 395, en Carobbi G., *Arte Ceroplastica,* manuscrito inédito del 1929, realizado en Florencia, p. 52.
[21] Molmenti P., *Ibidem,* p. 395, en Schlosser J. von, *op. cit.,* p. 203.

sobre yeso, acompañada por una pareja de manos cruzadas que han llegado a nosotros como si estuvieran descansando sobre un cuerpo yaciente. El estado de conservación es bueno; la obra no está presente en el inventario del museo, por consiguiente no hay noticias al respecto, se presume que sea más reciente que las otras. Lo más interesante es que cada pieza fue realizada de manera distinta, de hecho los dos dogos son máscaras mortuorias y a los lados, a la altura de las sienes, se pueden apreciar unos agujeros que sirven para sujetar la máscara. La parte de atrás está realizada en tejido encerado, presumiblemente tenía que estar escondida por la cofia debajo del cuerno ducal. Las dos presentan numerosos agujeritos a la altura de las cejas y en la barba, confirmando que en un principio estaban provistas de pelos verdaderos de los cuales quedan unos pocos.



Fig. 4.2.2 *Efigie funeraria del patriarca de Venecia Francesco Antonio Correr, ante de la restauración,* 1741, 27.5 x 18.5 cm., Museo Correr, Venecia. (Foto: Ballestriero R. 1997)



Fig. 4.2.3 *Mascara y manos funerarias,* vitrina: 42.3 x 47 x 41.5 cm., Museo Correr, Venecia. (Foto: Ballestriero R. 1997)



Fig. 4.2.4 *Efigie funeraria del Doge Alvise IV Mocenigo,* 1779, 33 cm., 'Scuola Grande di San Rocco', Venecia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

La tercera pieza, sin cristal de protección, representa una cabeza barbuda del patriarca de Venecia Francesco Antonio Correr, modelada en tondo con tejido embebido en cera, provista de cejas, pestañas, barba y pelo reales (Fig. 4.2.2). Por las características fisonómicas tan

personales, como la inclusión de lunares en la mejilla derecha, se podría pensar en una máscara mortuoria, sin embargo, el hecho de que sea una escultura a tondo, hueca, y creada con tejido mojado en cera, hace suponer que se trate de un retrato funerario. El mal estado de conservación me permitió entender como fue realizada, ya que en el cuello la escultura se está deshaciendo, descubriendo el tejido subyacente, y un agujero en la frente deja entrever los estratos de cera superpuestos.
Sin embargo, la máscara más reciente esta modelada sobre yeso blanco, utilizado a lo mejor por reforzarla (Fig. 4.2.3); con esta técnica fueron realizados, por ejemplo, algunos de los modelos anatómicos de Joseph Towne en Londres.[22]
Una de las diferencias que se presenta a menudo entre máscaras mortuorias y efigies es que las primeras, tomadas con la técnica del vaciado del natural, directamente sobre el rostro del cadáver, llevan los ojos cerrados. Representan fallecidos y, a veces, fueron utilizadas como verdaderos escamoteos para sustituir al mismo cadáver. Por el contrario, las efigies se pueden considerar más como retratos, estatuas de vivos o que intentan representar al fallecido como era en vida. La costumbre, hemos visto, estaba muy difundida en Florencia y Vasari atribuye a Verrocchio el mérito de haber perfeccionado la técnica de tomar la máscara directamente de los rostros, y de habérsela pasado al ceroplasta Orsino Benintendi. Así, como consecuencia de la *Congiura dei Pazzi* de 1478, Orsino probablemente obtendió una de sus más importantes comisiones, y gracias al testimonio de Vasari tenemos también una descripción de cómo se creaban estas efigies:
"De hecho llegada la ocasión, con la muerte de Giuliano de' Medici y por el peligro de Lorenzo, su hermano, habiendo sido herido en S. María del Fiore, fue ordenado por amigos y familiares de Lorenzo que se hiciera, dando por su salvación, gracias a Dios, en muchos lugares la imagen de él. Entonces Orsino, entre otros, con la ayuda y el orden de Andrea, hizo tres de cera, grandes como el vivo, haciendo dentro los huesos de madera, como se dijo en otra parte y tejida con cañas cortadas, cubiertas después de tela encerada, con pliegues estupendos y tan bien puestos, que no se puede ver nada mejor ni tan parecido a la realidad. Las cabezas después, manos y pies, hizo de cera más gruesa, pero hueca por dentro y retratadas al vivo y pintadas al óleo con aquellos ornamentos de pelos y otras cosas, según lo que se necesitara, naturales y tan bien hechas, que ya no representaban hombres de cera, sino vivísimos, como se puede ver en cada una de las tres, una de las cuales está en la iglesia de las monjas de Chiarito en vía S. Gallo delante del Crucifijo que obra milagros. Y esta figura está con aquel hábito que, precisamente Lorenzo, cuando, herido en la garganta y vendado, se asomó a las ventanas de su casa, para ser visto por el pueblo que allí había corrido para ver si estaba vivo como deseaba, o muerto, para vengarse.
La segunda figura del mismo está en "lucco", hábito civil y propio de los florentinos, y está en la iglesia de' Servi alla Nunziata [...] La tercera fue enviada a S. Maria degli Angeli Ascesi, y puesta delante de aquella Virgen."[23]

[22] Sobre Joseph Towne véase el capitulo: **3.4.1 El intento inglés, la colección londinense de Joseph Towne.**
[23] G. Vasari, *op. cit.*, p. 507. ...Onde venuta l'occasione per la morte di Giuliano de' Medici e per lo pericolo di Lorenzo suo fratello, stato ferito in S. Maria del Fiore, fu ordinato dagl'amici e parenti di Lorenzo, che si facesse, rendendo della sua salvezza grazie a Dio, in molto luoghi l'imagine di lui. Onde Orsino, fra l'altre, con l'aiuto et ordine d'Andrea, ne condusse tre di cera grande quanto il vivo, facendo dentro l'ossatura di legname, come altrove si è detto, et intessuta di canne spaccate, ricoperte poi di panno incerato con bellissime pieghe e tanto acconciamente, che non si può veder meglio, né cosa più simile al naturale. Le teste, poi, mani e piedi, fece di cera più grossa, ma vote dentro, e ritratte dal vivo e dipinte a olio con quelli ornamenti di capelli et altre cose secondo che bisognava, naturali e tanto ben fatti, che rappresentavano non più uomini di cera, ma vivissimi, come si può vedere in ciascuna delle dette tre; una delle quali è nella chiesa delle monache di Chiarito in via di S. Gallo, dinanzi al Crucifisso che fa miracoli. E questa figura è con quell'abito a punto che aveva Lorenzo, quando ferito nella gola e fasciato, si fece alle finestre di casa sua, per essere veduto dal popolo, che là era corso per vedere se fusse vivo, come disiderava, o se pur morto, per farne vendetta. La seconda figura del medesimo è

De las ofrendas votivas en cera de la Iglesia de la SS. Annunziata de Florencia no ha quedado nada, tras las reformas leopoldinas de 1786 que invitaron al clero a eliminar de las iglesias todos los ex–votos. Un siglo después de la época de Vasari, en el siglo XVII, los retratos en cera ya no giran alrededor de la Iglesia, sino, representando a las personalidades más importantes, entran dentro del arte celebrativo profano. Desdichadamente de estas imágenes tampoco nos ha llegado mucho.



Fig. 4.2.5 *Retratos de niño aristocrático veneciano,* 1790-1795, altura 71.5 cm., Palacio Mocenigo. (Foto: Ballestriero R. 1997)



Fig. 4.2.6 *Retratos de niña aristocrática veneciana,* 1790-1795, altura 73 cm., Palacio Mocenigo. (Foto: Ballestriero R. 1997)

A principios del siglo XVII la costumbre de exponer en la iglesia los retratos funerarios ya estaba decayendo, sin embargo tenemos otro testimonio de Filippo Baldinucci, histórico del arte de aquel periodo:
"se deleitó el Tacca en hacer retratos de ceras coloreadas, y uno de otros lo hizo al vivo, y grande como el natural, cabeza y tronco del Gran-duque Cosimo Segundo, con cejas, barba y pelos verdaderos, y ojos de cristal [...] que parecían los suyos propios, y todo el Retrato no era una persona falsa, sino verdadera y viva, tanto que tras la muerte de aquel Gran Príncipe, Madama Serenissima Cristina di Lorena la Madre, que entonces, pasando cerca de aquellos distritos para llevarse a sus devociones, entraba con aplicación en la casa de Tacca para ver sus obras, antes de hacerlo, ordenaba que se hiciera quitar del lugar el retrato, no pudiendo soportar

in lucco, abito civile e proprio de' fiorentini; e questa è nella chiesa de' Servi alla Nunziata, sopra la porta minore, la quale è accanto al desco dove si vende le candele. La terza fu mandata a S. Maria degl'Angeli d'Ascesi, e posta dinnazi a quella Madonna.

el corazón volver a verle vivo, pero en una muda Estatua, el querido hijo ya llevado por la muerte."[24]

Así que vuelve, otra vez, el increíble potencial mimético de las esculturas en cera coloreada, además, como comentaba David Freedberg, la reacción de Cristina de Lorena remonta a distintos factores: "El primero tiene que ver con los ojos, que son los órganos más capaces de producir emoción en nosotros. Por esto las imágenes que más nos turban son aquellas cuya mirada solicita poderosamente nuestra atención."[25]

Así que las efigies con los ojos abierto se acercan involuntaria y peligrosamente al concepto moderno del museo de cera como el de Madame Tussaud, ya que aunque realizados en cera, no podemos descartar la impresión de vida que trasmiten. Así, tal y como continua Freedberg: "Ante el realismo de las obras de cera, todavía nos vemos obligados a enfrentarnos al miedo que nos inspira lo que parece real."[26]

Los historiadores aceptan que la monarquía es a menudo un fenómeno tanto místico como político, de manera que el rey se considera frecuentemente como algo 'divino'. En consecuencia, la efigie, suntuosamente vestida y llevando el orbe y el cetro, representa al monarca fallecido, en su viaje para presentarse ante el Rey de los reyes. Así que esos ojos abiertos se pueden entender también como la realización de las palabras del Libro de Job que sugieren que tendremos que ver a Dios, por nosotros mismos y contemplarlo con nuestros ojos.[27]

Así que desde la mitad del siglo XIV, se utilizan efigies vestidas en los elaborados y ostentosos ceremoniales funerarios, cuyo uso queda en las cortes reales de Francia e Inglaterra hasta finales del siglo XVII, mientras que en Venecia sobreviven hasta la caída de la República. El difunto viene sustituido por un simulacro de cera, e inicialmente por maniquíes de madera con manos y cabezas delicadamente esculpidas.[28]

Esta costumbre, en la historia de la República Veneciana, fue práctica relativamente reciente, de hecho no se comenta en ningún testimonio escrito del siglo XVI sobre tradiciones y hábitos de la ciudad. Sin embargo el uso de las efigies en sustitución del cuerpo existió, por lo menos, desde el siglo XVII, y acabó con la caída de la República en 1797, coincidiendo, pudiendo la cosa sorprender, con el periodo de decadencia de la *Serenísima*.

En general, estas efigies no se diferencian muchos de las que se utilizaban en la iglesia de la SS. Annunziata de Florencia, y de las que tenemos una interesante descripción de Vasari al hablar de la vida de Verrocchio. Habitualmente se trataba de maniquíes de madera, provistos de cabezas y manos realizadas en cera coloreada, lo más reales posibles. A veces los brazos y las piernas se movían como si fueran marionetas, mientras, a menudo, las manos eran intercambiables, en caso de que tuvieran que estar entrelazadas o sujetar el cetro real o de justicia.[29]

---

[24] Baldinucci F., in Praz M., *op. cit.*, p. 557−556. si dilettò il Tacca di far ritratti di cere colorite, ed uno tra gli altri ne fece al vivo, e grande quanto il naturale, testa con busto del Granduca Cosimo Secondo con ciglia barba e capelli veri, ed occhi di cristallo di tal macchia, che sembravano i suoi propri, e tutto il Ritratto non persona finta, ma vera e viva; tanto che seguita la morte di quel Gran Principe, Madama Serenissima Cristina di Lorena la Madre, che talora, nel passare presso a quelle contrade per portarsi a sue devozioni, entrava per suo riporto nella casa del Tacca per vedere l'opere sue, prima di farlo, ordinava che si facesse togliere di luogo il ritratto, non soffrendole il cuore di tornare a veder vivo, ma però in una mutua Statua, il caro figliuolo già fatto preda della morte.

[25] Freedberg D., *El poder de las imágenes*, trad. Esp., Fuenlabrada (Madrid), Ediciones Cátedra, 1992, p. 259.

[26] Freedberg D., *Ibidem.,* p. 261. Este concepto se explicará más detalladamente en el capitulo **5.2: El lado incomodo de la ceroplástica: la caída en el 'Uncanny Valley'.**

[27] Litter J., en Harvey A., Mortimer R., *The Funeral Effigies of Westminster Abbey,* Woodbridge, The Bodydell Press, 1994, p. 4.

[28] Schlosser J. von, *op. cit.,* pp. 203, 205.

[29] Schlosser J. von, *Ibidem,* p. 205.

Según lo que escribía Schlosser en 1911, los testimonios sobre la ceremonia fúnebre de Enrique II de Francia en 1559, indican que las efigies se llevaban, por las calles de París, en solemne procesión.[30] Sin embargo, Schlosser tampoco está seguro de si esta efigie representaba al monarca sentado en el trono o en otra posición, porque, de hecho, existieron varios ejemplos en los que se representaba al difunto no en posición yacente sino sentado.[31]
Esta costumbre tiene explicación, sobre todo en el uso, bien documentado, de efigies y máscaras de cera en las celebraciones funerarias francesas de la realeza, donde la intención no era copiar de la naturaleza, es decir la realidad del monarca ya fallecido, sino mostrar al rey como si estuviera vivo, en un estado de salud plena.[32] Y en este concepto entraba el impresionante realismo de las efigies de cera, que tenían que garantizar que la figura se pareciera al rey en vida, en salud y vestido con sus ropas e insignias distintivas.[33]
Un testimonio perfecto que nos ayuda a entender esta idea procede de las exequias de Carlos IX que falleció en 1574:
"...Mientras el cuerpo en efigie estaba en este salón, a las horas del almuerzo y la cena los sirvientes respetaban y observaban las formas y el modo de servir la mesa exactamente igual a como se hizo en vida de su Señoría; una vez puesta la mesa por los oficiales, el servicio era traído por caballeros, sirvientes, [...], portadores de tazas y tallas de escudero, con el ujier marchando delante de ellos, [cuando la comida estaba lista] un cardenal o prelado bendecía la mesa, [...]todo con la misma forma, ceremonia y gestos que habrían empleado en vida del mencionado señor."[34]
Así, podemos entender, que la efigie del monarca ya fallecido se trataba exactamente igual que si hubiera estado el rey vivo, y aunque todo los presente tenían conciencia de que se trataba sólo de una efigie, el ritual se repetía: "El rey estaba muerto; las ceremonias sobrevivían."[35]
El mismo elaborado ceremonial, donde la máscara mortuoria estaba echa por los mejores artistas, se observó para algunos cardenales, grandes nobles y para las reinas con excepción de Ana de Bretaña, fallecida en 1513, y Catalina de Médicis, en 1589.[36]
Así que el uso de las efigies no era sólo prerrogativa de la realeza, si no que según las crónicas de la época, uno de las exequias más solemnes e interesantes tuvo lugar en Tolosa por el Duque de Guisa, asesinado en Blois en 1588 por orden del rey Enrique III. La gaceta: *L'avertissement particulier et véritable de tout ce qui s'est passé en la ville de Tholose*, reporta una exhaustiva descripción de las efigies del duque y de su hermano cardenal, asesinado al día siguiente:
"Los dos príncipes fueron representados en tres lugares: primero, en el altar mayor, donde el Cardenal estaba a la derecha, arrodillado con la cabeza descubierta con su roquete y toga rojos púrpura; y el Duque de Guisa estaba a la izquierda, también arrodillado, con la cabeza descubierta y llevando todas las armas; segundo, en pleno centro de la iglesia, cerca de la capilla mortuoria, estos dos príncipes estaban tumbados en dos camas triunfales, uno vestido en rojo y el otro en blanco; y, en tercer lugar, representados frente a la puerta principal de la

[30] Schlosser J. von, *Ibidem,* p. 205.
[31] Schlosser J. von, *Ibidem,* p. 205. Donde se comenta el funeral de la pintora Elisabetta Sirani en Bolonia, fallecida en 1665 en trágicas circunstancias. En la iglesia de San Domenico se erigió un gran catafalco sobre el cual se colocó la figura en cera de la artista sentada al caballete.
[32] Freedberg D., *op.cit.,* p. 254.
[33] Freedberg D., *Ibidem,* p. 256.
[34] Le Breton G., *La sculpture en cire*, 1892 en Schlosser J. von, *op. cit.,* p. 199.
[35] Freedberg D., *op.cit.,* p. 256.
[36] Schlosser J., *op. cit.* von, pp. 201, 203.

iglesia, ambos vistiendo su traje de todos los días, apuñalados en distintas partes de sus rostros y cuerpos."[37]

Lo más interesante de esta crónica es el increíble parecido con las tres esculturas que representaban a Lorenzo de'Medici, el Magnifico, después de que escapara a la Conspiración de los Pazzi de 1478, en la que su hermano Juliano falleció. Como hemos visto anteriormente Vasari, en la vida de Verrocchio, relata como Orsino Benintendi preparó tres imágenes del Magnifico, una vestida con el "lucco", hábito civil de los florentinos, y otra vendado enseñando las heridas del ataque.

Irónicamente, el asesinado de los príncipes de Guisa fue mandado por el rey Enrique III, hijo de Catalina de Médicis, que era la bisnieta del mismo Lorenzo.

Según lo que escribía en 1906 John Hope, en Inglaterra la tradición de exhibir en público el cadáver real empieza en los siglos XII-XIII,[38] sin embargo es en 1327 cuando se utiliza la primera efigie funeraria para sustituir el cadáver de Eduardo II en la Abadía de Gloucester. Después del asesinato del rey en el castillo de Berkeley el 21 de septiembre de 1327, se puso el cuerpo en un ataúd hasta que se llevó, un mes más tarde, a la Abadía. El funeral se celebró el 20 de diciembre y, todo este retraso, no permitió la exposición del cuerpo, que fue sustituido por una efigie de madera vestida de gala.[39]

Según Julian Litter, en *The Funeral Efigies of Westminster Abbey,* el primer catálogo completo de las efigies de la Abadía, entre 1413 y 1553 se utilizaban distintos términos para explicar el concepto de "efigie". Tales como: 'Pycture', 'personage', 'ymage', y 'cast' para describir una efigie tumbada supina, coronada y completamente vestida de gala, expuesta sobre el féretro, de los monarcas difuntos y de sus consortes en sus funerales.[40]

Una de estas efigies de madera, se utilizó también para el funeral de Eduardo III en la Abadía de Westminster, el 5 de julio de 1377. Esta es la efigie más antigua todavía conservada en la Abadía londinense, según la tradición que preveía que los trajes utilizado para el funeral volviesen al *Great Wardrobe* (Gran Guardarropa), mientras que las efigies estaban retenidas por la abadía, a lo mejor para marcar el sitio del entierro hasta que se erigiera el monumento.[41]

Como hemos dicho previamente, la tradición de los funerales monárquicos ingleses deriva directamente del protocolo de luto de la corte francesa. Sin embargo, en la tradición francesa, como sucedió también en Italia, algunas efigies fueron presentadas sentadas, y no tumbadas sobre el féretro, como las imágenes de las esculturas en piedra y madera de las tumbas "*Transi*" (o tumbas *memento mori*). En las efigies londinenses ocurre también una transformación a lo largo de los siglos, desarrollándose en algo que se acerca más al concepto del retrato que al de una imagen funeraria.

Según Schlosser, por lo menos desde el siglo XVI en adelante, aparece otra costumbre singular que se posiciona como entremedio de las estatuas votivas de Florencia y las efigies francesas:

---

[37] Le Breton G., *op. cit.,* p. 176, desde *Archives curieuses de France,* 1ª serie, t. VIII, p. 259, en Schlosser J., *Histoire du portrait en cire,* Paris, edición Macula por la traducción francesa, 1997, p. 51. Les deux princes étoient depeints tous deux en tríos endroits; premièrement au grand autel, où M. le Cardinal étoit à dextre avec son rochet et robe rouge de pourpre en genoux, tête nue; et M. Le duc de Guise étoit à main gauche, aussi à genoux, tête nue et armé de toutes piéces; secondement, au Beau milieu de l'église près de la chapelle ardente, ces deux princes étoient couchés en deux lits de triomphe, vêtus, l'un de rouge et l'autre de blanc; et en troisième lieu, ils étoient encore devant la grande porte de l'église, revêtus tous deux de leurs habits ordinaires, poignardés en plusieurs endroits, et sur leur visage et sur leur corps.

[38] Parece se tratara del 1189 con Enrique II, en Hope W.H. St. J., *On the Funeral Effigies of the Kings and Queens of England, with Special Reference to Tose in the Abbey Church of Westminster,* Archaeologia; o, Miscellaneous Tracts Relating to Antiquity 60, 1906, pp. 517-65, en Schlosser J., *op. cit.,* p. 204.

[39] Litter J., en Harvey A., Mortimer R., *op. cit.,* pp. 4, 5.

[40] Litter J., en Harvey A., Mortimer R., *Ibidem,* p. 3.

[41] Litter J., en Harvey A., Mortimer R., *Ibidem,* p. 5.

"Esta fue la práctica de exhibir figuras en cera de altos personajes en la Abadía de Westminster, mantenidos derechos en armarios acristalados y vestidos con la vestimenta apropiada de su cargo, y dejados allí permanentemente en exposición: una costumbre sorprendente, que una vez más hace de este sitio de culto el precursor de los posteriores gabinetes de figuras de cera."[42]



Fig. 4.2.7 *almirante Horatio, Vizconte Nelson,* cabeza hacia 1800, efigie 1806, Abadía de Westminster, Londres. (Foto: Malcolm Crowtherst).



Fig. 4.2.8 *Francés Teresa Steward, Duquesa de Richmond y Lennox,* 1702, Abadía de Westminster, Londres. (Foto: Malcolm Crowtherst).

Las primeras efigies en las que se utilizaron manos y cabeza de cera no fueron de un monarca, sino del responsable de la breve caída de la monarquía, Oliver Cromwell, y de George Mock, Primer Duque de Albemarle, que ayudó a restablecerla.
De Cromwnell, obviamente, no queda nada en la abadía, y el espléndido y ostensible funeral de 1658 suscitó tanto escándalo, por su descarada emulación de la monarquía. Además fue el primer funeral donde se utilizaron soldados "como barrera entre el populacho agitado y la chillona marioneta encima del féretro."[43] Después de la restauración de la monarquía, con la vuelta de Carlos II, el cuerpo de Cromwell fue exhumado en 1661 y sujeto al ritual de ejecución póstuma, ahorcado y después decapitado.
De la efigie de Mock sólo queda la armadura, sin embargo tenemos informaciones sobre la ceremonia, pedida por el rey Carlos II, y sobre el artista, el excéntrico escultor John Bushnell,

[42] Schlosser J. von, *op. cit.,* p. 204.
[43] Litter J., en Harvey A., Mortimer R., *op. cit.,* p. 12.

que envió a la abadía el recibo de £35: "por hacer la cabeza y las manos en cera; por pintar las mismas."[44]
La última efigie llevada en procesión a un funeral monárquico fue la de Jacobo I, unificador de los tres reinos de Inglaterra, Escocia e Irlanda. El rey falleció el 27 de marzo de 1635, pero en aquel periodo la corte estaba empeñada en los preparativos del matrimonio del Príncipe de Galles (futuro Carlos I) con la Princesa Enriqueta Maria de Francia, consecuentemente el funeral fue pospuesto al 5 de mayo de 1625, así que la efigie se reveló indispensable.
En el primer periodo entonces, las efigies desempeñaban dos funciones, primero como representaciones yacentes del monarca fallecido durante el funeral, y después como figuras conmemorativas.[45]
Con la muerte de Carlos II en 1685, terminada la costumbre de las efigies funerarias tumbadas supinas, empieza la tradición de las figuras derechas de pie. No se sabe quien fue el que ordenó esta efigie, ni tampoco porqué fue comisionada, ni siquiera el nombre del artista, pero un nueva costumbre empezó entre la realeza y aristocracia inglesas.
El ejemplo de Carlos II fue seguido por Francés Teresa Steward, Duquesa de Richmond y Lennox, famosa por su belleza y por haber rechazado convertirse en amante del rey Carlos II. Apodada a menudo como 'La Belle Stuard' por su hermosura (Fig. 4.2.8), quiso probablemente emular el nuevo estilo empezado con la efigie del rey, ya la forma supina estaba pasada de moda.[46] Así, el 7 de octubre de 1702, tan sólo ochos días antes de su muerte, añadió en su testamento que quería su efigie bien hecha en cera, y con su Vestidura de Coronación y Diadema.[47]
En este caso en particular, se puede apreciar como la actitud hacia las efigies funerarias había cambiado entre los contemporáneos. Primero, es la misma duquesa quien comisiona su efigie, y no la familia o los ejecutores del testamento después del fallecimiento. Segundo, los ejecutores consiguieron "...asegurar los servicios de la Señora Goldsmith, podría decirse la modeladora de cera mejor del periodo, por un honorario de £260."[48] Hay que subrayar que la Señora Goldsmith, dueña de un museo de cera y precursora de Madame Tussaud en al menos un siglo, tardó casi un año en realizar la efigie, que fue instalada en la abadía el 4 de agosto de 1703. Litter sugiere que la esta efigie, con su loro, mascota que estuvo con ella cuarenta años y le sobrevivió sólo unos días, fue exhibida en el museo de Goldsmith antes de ser llevada a la abadía.[49] No hay porqué dudarlo, 'La Belle Stuard' no tiene nada que ver con las típicas efigies funerarias de épocas anteriores, se trata más bien del deseo del fallecido de vivir eternamente en la memoria, a través de un retrato para ser recordada como era en vida, y en el caso de la duquesa, en toda su hermosura.
Aunque estas efigies no son más que maniquíes con cabezas y manos de cera, gracias al realismo del material y a las suntuosas vestimentas, el resultado final es impresionante. Algunas de estas figuras son de notable merito estético y no sorprende que, en aquel tiempo, los modeladores que las crearon fueron considerados verdaderos artistas. Personalmente veo también otro mérito en la colección de la abadía de Westminster, me refiero al hecho de que, gracias a su supervivencia, nos resulta un poco más sencillo entender e imaginar qué aspecto pudo tener la iglesia de la SS. Annunziata de Florencia en los siglos XV y XVI. En su

[44] Harvey A., Mortimer R., *op. cit.,* p. 75. For making the head and hands in wax; for paintinge the same. A Perriwigge of Hayre to it, And modelling the whole body in Stucke and for my paines and servants and alsoe (for attendence) in dressing and setting up the same in Westminster Abbey.
[45] Harvey A., Mortimer R., *op. cit.,* p. 56.
[46] Litter J., en Harvey A., Mortimer R., *op. cit.,* p. 14.
[47] Litter J., en Harvey A., Mortimer R., *op. cit.,* p. 14. To have my Effigie as well done in Wax as can bee and set up… in a presse by itself… with clear crowne glass before it and dressed in my Coronation Robes and Coronett.
[48] Litter J., en Harvey A., Mortimer R., *op. cit.,* p. 14. Her executors carried out the request and were able to secure the services of Mrs Goldsmith, arguably the finest wax modeller of the day, at a fee of £260.
[49] Litter J., en Harvey A., Mortimer R., *op. cit.,* p. 14.

realización, las efigies de Westminster siguen un concepto muy parecido a las efigies florentinas, así que tener delante las estatuas en tamaño natural de los reyes y reinas ingleses nos ayuda a entender el increíble y majestuoso espectáculo, de más de seiscientas imágenes, que tenía que presentarse delante del público contemporáneo florentino.
El uso de la mascara funeraria, tomada directamente del rostro de los fallecidos, permitía una fidelidad de detalles y un meticuloso realismo. Se pudo apreciar el uso de la mascara mortuoria en la efigie del noble Príncipe Edmundo Duque de Buckingham, fallecido en 1735 a la joven edad de 19 años. Después de haber prestado servicio militar en Alemania, por su frágil salud la madre lo envió a Roma, donde falleció de tuberculosis el 30 de octubre de 1735. El magnífico funeral se celebró en Londres el 31 de enero del año siguiente, con una efigie inusual en ese periodo porque el duque estaba representado tumbado supino y con los ojos cerrados y su efigie se conservó en la misma posición también después de la ceremonia fúnebre. Según Harvey y Mortimer, se trata de la última efigie funeraria genuina, puesta en una caja separada después de la ceremonia; los ojos cerrados del duque reflejan un cambio de actitud, típico del siglo VIII, en la representación de la muerte en las tumbas y monumentos funerarios.[50] La efigie es increíblemente realista y gracias a la máscara tomada del rostro se puede ver, en las mejillas hundidas, como afectó la tuberculosis al duque, y gracias al vaciado de las manos podemos aprender que el joven tenía la costumbre de comerse las uñas.[51]
La madre, Catalina, Duquesa de Buckingam, además de celebrar una magnífica ceremonia para su hijo y anteriormente para su marido, supervisó personalmente la producción de su propia efigie funeraria durante el invierno del 1735/6. Después de su muerte, en 1743, la efigie fue colocada cerca de su tumba, en una vitrina previamente preparada, junto con la de su primer hijo, Marqués de Normandía, fallecido en 1715, a los tres años de edad.[52]
Estas efigies marcan el final definitivo de la tradición funeraria, después de éstas ninguna efigie más será utilizada en el Reino Unido. Desde el siglo XVII hasta principios del siglo XIX, los canónigos menores y los sacristanes empezaron a cobrar pequeñas entradas a los visitantes de la Abadía, así que incrementaron el negocio comisionando otras efigies como las del rey Guillermo III y de la reina María II, su hermana la reina Ana, William Pitt Conde de Chatham y Horacio, Vizconde Nelson, (Fig. 4.2.7) mientras en 1760 se rehizo la efigie de la reina Elisabetta I.[53]
Otra vez, la tradición se convierte en negocio como anteriormente había sucedido en Florencia. Allí los frailes de la basílica habían sido criticados por animar a los fieles a "botarse", es decir ordenar ex-votos y efigies en cera a donar, juntos a ofrendas, a la poderosa Virgen: *"Botabanci noi sempre quivi."*[54] En la Inglaterra Protestante y monárquica, el negocio se desarrolló de simples propinas por ver las tumbas reales, a llegarse a comisionar nuevos retratos a añadir a las efigies genuinas, exhibidas al público por una pequeña entrada extra.
Las efigies no escaparon a las críticas, que datan de los tiempos del escritor Horatio Walpole, IV conde de Oxford, que comentaba: "La abadía aún preserva sus clientes generales con nuevos reclutas de títeres de cera." Mientras el escultor Joseph Nollekens, uno de los fundadores de la Royal Academy añadía: "Me pregunto (porqué) tienen tales cosas... ¡Dios mío, no deberían tener semejante basura en la Abadía!"[55]

[50] Harvey A., Mortimer R., *op. cit.,* p. 133.
[51] Litter J., en Harvey A., Mortimer R., *op. cit.,* p. 15.
[52] Litter J., en Harvey A., Mortimer R., *op. cit.,* pp. 14, 15.
[53] Harvey A., Mortimer R., *op. cit.,* p. 133.
[54] Maquiavelo N., *Mandrágola*, Acto V, escena I p. 292; en *Opere Minori*, Florencia, Le Monnier, 1852.
[55] Stanley A.P., *Historical Memorials of Westminster Abbey*, (5 edición, Londres 1882). p. 325, en Harvey A., Mortimer R., *op. cit.,* p. 27. 'The Abbey would still preserve its general customers by new recruits of waxen puppets'. 'I wonder they keep such stuff… Oh dear, you should not have such rubbish in the Abbey!'



Fig. 4.2.9 *S. Fidelis A Sigmaringa Protomart. (1578 – 1629)*



Fig. 4.2.10 *B. Bernardi Ab Offida Or. Cap. (1604 – 1694)*



Fig. 4.2.11 *Seraphinus A Montegr. Ordin Cappuc. (1540 – 1604)*



Fig. 4.2.12 *S. Felix A Cantalicio Ordin. Cappuc.(1515 – 1587)*



Fig. 4.2.13 *Seraphicus Patriarca S. Franciscus Assisiensis (1182 – 1226)*



Fig. 4.2.14 *B. Bernardus A Corleone Ordin. Cappuc. (1605 – 1667)*

Fig. 4.2.9 – 4.2.15 *Torsos de once Santos capuchinos,* segunda mitad del siglo XVIII, altura 60 cm., Iglesia del SS. Redentore, Venecia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Según el análisis final de Julian Litter, un resumen sobre la función de las efigies de Westminster Abbey, con la obsequias de Jacobo I en1625 las efigies cesan de ser componentes de los funerales monárquicos, y desde allí son las autoridades de la abadía, y ya no la corte, las que deciden exhibir los retratos de los monarcas que se sucedieron después de la Restauración. Sin embargo las efigies de los duques de Buckingham (1736 y 1743) nacieron como deseo de la duquesa y no tienen ninguna conexión con el rol tradicional de las efigies reales. Finalmente, las ultimas efigies surgieron de un ingenioso paso por parte de la Abadía: eran una valiosa atracción turística y fuente de ingresos de los vicarios laicos, mientras que para el visitante actual recuerden a lo que siempre fueron: *únicos valiosos retratos de los monarcas ingleses y de héroes nacionales*.[56]

En Venecia, además de cabezas y máscaras mortuorias de algunos dogos y prelados, se han conservado otras obras que se pueden incluir o que pertenecen de alguna manera a la misma categoría.
En la Iglesia del SS. Redentore en Venecia, en la primera sacristía, se guardan, bajo campanas de cristal, once torsos de Santos capuchinos (Fig. 4.2.8-4.2.13). Son ceras de la segunda mitad del siglo XVIII completadas con pelos y barba verdaderos; el realismo se acentúa con los ojos de vidrio coloreado.
De estas piezas habló brevemente Schlosser en 1911, clasificándolas como desconcertantes y situándolas entre el siglo XVII y XVIII. Son obras, tal vez de escaso valor artístico, a excepción de algunas muy bien hecha, realizadas probablemente por un fraile de la orden franciscana. De hecho cabe la posibilidad de que fueran creadas en Padua, ya que antes de la Segunda Guerra Mundial seguían existiendo los moldes en esta ciudad, o tal vez ocurriera que los moldes mismos se enviaran a Padua en un segundo momento.[57]
Entre los bustos hay sólo una mujer, que lleva el hábito monástico, con velo blanco que le rodea el rostro, otro encima negro/azul oscuro y también la corona de espinas (Fig. 4.2.14). Con expresión severa y los ojos entreabiertos, que miran hacia abajo, la monja muestra un rostro hermoso, al mismo tiempo que perturbador e inquietante. Mientras los demás santos tienen los ojos abiertos, y con mirada pacífica o patética se dirigen hacia el espectador o hacia el cielo, la santa tiene los labios cerrados y una severa compostura que trae a la memoria una mezcla de devoción e inquisición.
La sacristía de la Iglesia del SS. Redentore es un lugar de recuerdo para los frailes, están representados los santos mártires capuchinos, sus santos con los atributos típicos del martirio. Para los fieles, (los pocos que pueden acceder porque la sacristía no está abierta al público) es un lugar de memoria terrorífica, o de no-memoria porque para la mayoría de la gente la historia del orden capuchino es prácticamente desconocida. Repulsión, miedo, inquietud, son las sensaciones que habitualmente provocan estos torsos en la gente común; esto es al menos lo que me contó el fraile superior de la iglesia, añadiendo que más de una vez estos mártires de cera hicieron llorar a los niños de visita en el santuario.

Fig. 4.2.15 *S. Veronica De Julia Ord. Cappuccinarum Abbatissa (1660 – 1727),* segunda mitad del siglo XVIII, altura 60 cm., Iglesia del SS. Redentore, Venecia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 233.

[56] Litter J., en Harvey A., Mortimer R., *op. cit.,* p. 19.
[57] Obtuve estas informaciones en el 1997 por un anciano fraile, Padre Bellino†, que me acompañó en la visita contándome que había visto personalmente los moldes en Padua.



4.3 Desde los belenes hasta las cabezas despellejadas a través de los *Teatros de la Muerte:* la obra de Gaetano Giulio Zumbo.

"Zumbo, es mas allá de toda cuestión, el artista más excepcional de todos, que hizo uso exclusivo de la cera como medio y es sorprendente que ni su carrera ni su arte hayan sido propiamente estudiados."[1]

Así se quejaba Ronald W. Lightbown, uno de los primeros, en los años sesenta, en reconocer un merito artístico y una importancia histórica al Abad siciliano. En efecto, constatado que Zumbo fue finalmente aceptado como el gran maestro del arte de esculpir en cera, recibió también publicidad como maestro de lo macabro, así que, el fin principal de sus artículos, publicados en 1964 en el Bvrlington Magazine, era "liberar su trabajo de la ignorante distorsión, y ofrecer una nueva interpretación de su naturaleza."[2]
La historia de este peculiar artista empieza en la isla de Sicilia, al sur de Italia, donde la modelación en cera estaba muy difundida, especialmente en los conventos con fines religiosos en la representación de los santos, y composiciones devocionales como deposiciones o natividades.
Como nos cuenta el Prof. Italiano Sarcone, "presepe", la palabra italiana para belén, significa pesebre y se refiere a la cuna donde pusieron al Niño Jesús a su nacimiento.[3] La tradición de crear belenes, largamente difundida en los países católicos, empezó en tiempos antiguos en el sur de Italia. De hecho parece ser que remonta a la Edad Media la costumbre de organizar representaciones sacras en las iglesias y cofradías, y que probablemente éstas evolucionaron en representaciones con figuras esculpidas, llegando a la poética leyenda de que fue el mismo San Francisco quien "inventó" el belén en 1223.[4]
Además, de en España, la tradición del belén se desarrolla sobre todo en el sur de Italia, donde sigue existiendo y siendo practicada hoy en día por los artesanos locales. Se utilizaron distintos materiales en la creación de estos belenes, en la isla de Sicilia, por ejemplo, materiales indígenas como alabastro, coral, marfil, madreperla, conchas y cera, ya que en esta región estaba difundida la apicultura.
Es muy probable que el Abad Zumbo, el primer grande artista ceroplasta, inventor de los modelos anatómicos en cera coloreada, empezara su arte trabajando en esta isla hasta que tuvo que irse "debido a un molesto accidente" nunca esclarecido.
Gaetano Giulio Zumbo (o Zummo), nació en Siracusa en 1656, probablemente último miembro de una familia ilustre que en él se extingue.[5] Es muy posible que tuviera un aprendizaje artístico en la isla antes de irse, y su educación cultural y espiritual hacen que sus primeras obras sean predominantemente de naturaleza religiosa. Posteriormente, parece que empezó a estar fascinado por lo macabro, la muerte y las enfermedades, y se volvió hacia sujetos y temas oscuros e inquietantes. De este desarrollo salen las cuatro composiciones espantosas, altamente realistas, denominadas los "Teatros de la Muerte" que trasmiten un general sentido de destrucción y precariedad de la vida en los que parece complacerse. Zumbo

[1] Lightbown R.W., *Gaetano Giulio Zumbo – I: The Florentine Period,* The Bvrlington Magazine, Vol. 106, No. 740, Nov. 1964, p. 486, en www.jstor.org, consulta el 7 octubre 2011, Zumbo is beyond question the most remarkable artist ever to make exclusive use of wax as medium, and it is surprising that neither his career nor his art has ever been properly studied.
[2] Lightbown R.W., *Ibidem,* p. 486, en www.jstor.org, consulta el 7 octubre 2011, The purpose of these two articles is to free his work from this gross distortion, and to offer a new interpretation of its nature.
[3] Sarcone I., en www.presepenapoletano.it, consulta el 6 octubre 2011.
[4] Aschettino A., *Le origini del Presepe e il Presepe Napoletano,* en www.presepenapoletano.it, consulta el 6 octubre 2011.
[5] Cagnetta F., *Gaetano Giulio Zumbo,* en ed. Giansiracusa P., *Gaetano Giulio Zumbo,* Milán, Fabbri, 1988, pp. 61-69.

recorriendo Italia desde la punta extrema de la isla siciliana hasta Génova, en el noroeste, aprende, estudia, absorbe y regurgita el arte y la ciencia locales empreñados de un perfecto estilo barroco.
Desgraciadamente poco ha quedado del trabajo de este gran artista; de hecho parece que sólo seis obras están reconocidas como trabajos suyos, y en todas se ha realizado, durante los tres siglos posteriores, diferentes labores de restauración, más o menos correctas, que han casi falseado en algunos casos las obras. Sobre este tema, Azzaroli Puccetti comentaba que Zumbo: "Era un gran perfeccionista, por lo que sólo decidía mostrar sus obras cuando habían alcanzado el nivel que él se había prefijado, no obstante aunque fuera rápido en modelar sus figuritas, no lo era, de la misma manera, para pulirlas y tal vez debido a ésto los trabajos que nos han llegados hasta ahora son tan pocos."[6]
Las fechas no encuentran confirmación en los documentos oficiales, pero parece que entre el 1687 y el 1691 el artista se encontraba en Nápoles. De hecho, en un documento del Archivo de Estado de Florencia, se atesta la presencia de Zumbo en Nápoles en 1691, donde presumiblemente empezó los estudios preparatorios de los primeros dos teatros, *El Triunfo del Tiempo* y *La Peste*.[7] En el documento de Archivo, se habla de como fue invitado a la Corte de Cosimo III de'Medici Gran Duque de la Toscana en 1691, gracias a su agente, el peluquero francés Lorenzo Borucher.[8]
Así que las pocas noticias documentadas que existen se refieren a sus últimos diez años de vida, a partir del primer reconocimiento oficial de su arte, que consigue a la edad de 36 años en Florencia. En aquellos tiempos Zumbo probablemente ya tenía ya una cierta fama como escultor en cera. En Florencia, donde permanece al menos desde febrero de 1691 hasta abril de 1694, con toda probabilidad realiza, los otros dos teatros llamados *La Vanidad de la Gloria Humana* y el *Morbo Gálico*.
Su mayor admirador fue Cosimo III de'Medici, personaje lúgubre, gazmoño y acomplejado mecenas de artistas,[9] que parece compró dos de sus teatros. Pero también el hijo de Cosimo, el Gran Príncipe Ferdinando de'Medici tuvo con él una gran consideración. De carácter por completo opuesto al padre, fue un gran experto en todas las artes, y adquirió las otras dos composiciones de Zumbo, y en su colección se custodió, también, la primera cabeza anatómica que el artista realizó, y que se encuentra todavía en el Museo della Specola en Florencia.
Triunfos de la morbosidad barroca, las composiciones denominadas como "Teatros de la Muerte", han mantenido, durante mucho tiempo, lejos a críticos y apasionados del arte. Es curioso notar que, también en la literatura, los *Teatros* han sido a veces nombrados pero nunca descritos por completo, debido a la repugnancia y disgusto que provocaban en el

---

[6] Azzaroli Puccetti M.L., *Gaetano Giulio Zumbo La Vita e le Opere,*, en Giansiracusa P., (editado por), *Gaetano Giulio Zumbo*, Milán, Fabbri, 1988, p. 27. Era un gran perfezionista, per cui decideva di mostrare le sue opere solo quando avevano raggiunto il livello che si era prefisso; nonostante fosse rapido nel modellare le sue figurine, non lo era altrettanto per rifinirle e forse è proprio per questo che i suoi lavori giunti fino a noi sono così pochi.
[7] Florencia. AS. Depositeria general 438. en Cagnetta F., *Gaetano Giulio Zummo (Siracusa 1656 – Parigi 1701),* en Giansiracusa P., (editado por), *Gaetano Giulio Zumbo*, p. 62.
Giansiracusa P., *Lettura critica dei "Teatri della Morte" di G. G. Zumbo con una nota biografica essenziale e l'inventario del notaio F. Lange,* en Giansiracusa P., (editado por), *Vanitas Vanitarum, Studi sulla ceroplastica di Gaetano Giulio Zumbo,* Siracusa, Arnaldo Lombardi, 1991, p. 11.
[8] Cagnetta F., *Gaetano Giulio Zummo (Siracusa 1656 – Parigi 1701),* en Giansiracusa P., (editado por), *op. cit.*, p. 62.
[9] Azzaroli Puccetti M.L., *op. cit.,* p. 20, y también Lightbown R.W., *Gaetano Giulio Zumbo – I: The Florentine Period,* p. 493. De hecho Linghbown escribe que Zumbo se puede considerar "Un artista siniestro que trabaja para un siniestro mecenas."

espectador:[10] "Sólo ahora se miran con la justa perspectiva histórica y junto a las obras de Domenico Gargiuolo, Luca Giordano y Mattia Preti representan no el capricho morboso de provocadores del disgusto, si no el documento fiel de una época infeliz en la que la muerte, además de con la guerra y el hambre, entraba en las casas de los hombres con las epidemias."[11]

Los cuatro "Teatros de la Muerte" se guardan todavía en el Museo della Specola de Florencia. En los siglos pasados, debido al tipo de sujetos que representan, demasiado repugnantes, se piensa que hayan sido marginados en algún armario, probablemente para alejarlos de la vista. Las tres obras, que representa los efectos del tiempo y la peste, estaban guardadas en el piso bajo del Museo de Historia de la Ciencia en la Plaza dei Giudici; arrolladas por la inundación de Florencia en 1966, sufrieron daños gravísimos y fueron restauradas en el Laboratorio de Restauración de la Sobreintendencia, por Guglielmo Galli.[12]



Fig. 4.3.1



Fig. 4.3.2

Fig. 4.3.3



Gaetano Giulio Zumbo, *Teatri della Morte,* siglo XVII, Museo de 'La Specola', Florencia. (Foto: Liberto Perugi)

Fig. 4.3.1 *Il Trionfo del Tempo.*

Fig. 4.3.2 *La Peste.*

Fig. 4.3.3 *La Vanità della Gloria Umana.*

[10] Los testimonios que han llegados a nuestros días han sido previamente presentados en el capítulo: **1.2 Un relato sobre la repugnancia: las figuras en cera en el imaginario literario.**

[11] Giansiracusa P., *Lettura critica dei "Teatri della Morte"...,* en Giansiracusa P., (editado por), *Vanitas Vanitarum... op. cit.*, p. 17. Solo oggi vengono viste nella giusta prospettiva storica e unitamente alle opere di Domenico Gargiuolo, Luca Giordano e Mattia Preti rappresentano non il capriccio morboso di provocatori del disgusto ma il documento fedele di un'epoca infelice in cui la morte oltre che con la guerra e la fame entrava nelle case degli uomini con le epidemie.

[12] Para una vision más completa de la restauración véase Galli G., *Notizie intorno al restauro di alcune opere di Gaetano Giulio Zumbo,* en Giansiracusa P., (editado por), *Vanitas Vanitarum... op. cit.*, pp. 67, 77.

En la obra del Zumbo existen muchas referencias al arte pictórico y escultórico, que demuestran la atención del artista al mundo artístico circundante, pasado y presente.
Los primeros escritores valientes que afrontaron las obras de Zumbo, entre los años 40 y 70, fueron Mario Praz, Ronald W. Lightbown y François Cagnetta. Fueron ellos los que empezaron a centrarse en el tema de la "descomposición", un símbolo importante de la civilización del siglo XVII.[13] Además fueron los primeros que remarcaron e individualizaron en las obras del Zumbo las numerosas referencias artísticas.

La primera composición de la serie conocida como los "Teatros de la Muerte", se conoce como *La Peste*, una verdadera escena del estrago acompañada de un morbo terrible. Representa una maraña de cuerpos de hombres y mujeres de cualquier edad, amontonados unos encima de los otros; los tintes de los cuerpos son pardo-verdosos para subrayar la enfermedad y futura muerte; los cadáveres en putrefacción. La única presencia de color naranja es la de un sepulturero de apestados que transporta el cadáver semidesnudo de un hombre (llamado *monatto* en italiano[14]), tiene una venda blanca sobre la nariz para protegerse del olor de los apestados, porque se creía ingenuamente que servía de protección contra el contagio. El siglo XVII fue un siglo acuciado por las epidemias, son célebres las pestes de Milán de 1630 y las de Nápoles en 1656, y Zumbo las ilustra de manera fiel, de hecho en el fondo de la escena se entrevén carros llenos de cadáveres llevados a la hoguera para ser quemados.[15]
Puede ser que esta composición fuera empezada o planeada en la estancia de Zumbo en Nápoles, donde probablemente tuvo la oportunidad de ver cuadros realizados por celebres artistas locales, realizados en 1656, así como ex-votos por el fin de la gran epidemia de aquel año.[16]
Según Cagnetta, es posible realizar una comparación iconográfica de esta pieza con dos bocetos de los frescos perdidos que Mattia Preti pintó en las puertas de Nápoles. De hecho, en el óleo sobre lienzo de Preti, titulado "*La Peste a Napoli"* (Fig. 4.3.4) conservado en el Museo de Capodimonte, se pueden apreciar, especulares en las ceras, la figura del *monatto* que sujeta un cadáver y el niño al pecho de la madre muerta. Además el *monatto* central en la composición pictórica, lleva la nariz tapada por una venda como en la cera.
Que *La Peste* tenga evidentes referencias y que fuera influenciado por la cultura artística meridional lo confirma, también, Paolo Giansiracusa en los años 90, subrayando en esto la relación con la cultura napolitana. Los dos autores sostienen que otra fuente de inspiración para Zumbo fue la pintura *"Piazza del Mercatello a Napoli durante la peste del 1656"* de Domenico Gargiuolo (Micco Spadaro),[17] donde se reencuentra la vieja moribunda que intenta salir de una pila de cadáveres, otro *monatto*, la madre muerta, los fuegos y los carros.[18]
Más aún, Giansiracusa compara estilísticamente el trabajo de Zumbo a "*San Gennaro libera Napoli dalla Peste",* de Luca Giordano (Fig. 4.3.6), custodiado en el palacio Real de Nápoles.

[13] Cagnetta F., *op. cit.,* p. 61.
[14] El *monatto* era un hombre encargado, en temporadas de pestilencias, de transportar en los lazaretos los enfermos o los cadáveres; habitualmente era un hombre que había sobrevivido al morbo y se había vuelto inmune a ello.
[15] Según como nos cuenta Lightbown, a esta práctica se recurría solo cuando la peste ya estaba en estado avanzado y todos los sitios de sepultura estaban llenos, en Lightbown R.W., *Gaetano Giulio Zumbo – I: The Florentine Period,* p. 490, en www.jstor.org, consulta el 7 octubre 2011.
[16] Cagnetta F., *op. cit.,* p. 62.
[17] El cuadro, de 1656, se encuentra en el Museo Nacional de San Martino de Nápoles.
[18] Cagnetta F., *op. cit.,* p. 62.

En el óleo sobre lienzo se pueden ver otra vez el *monatto* con la nariz tapada, el niño llorando al pecho de la madre muerta y los carros en la lejanía.[19]



Fig. 4.3.4 Mattia Preti, *La Peste a Napoli,* siglo XVII, óleo sobre lienzo, 127 x 76 cm., Museo de Capodimonte, Nápoles. (Foto: Pedicini).



Fig. 4.3.6 Luca Giordano, *San Gennaro libera Napoli dalla Peste,* siglo XVII, óleo sobre lienzo, 240 x 169 cm., Palacio Real, Nápoles. (Foto: Pedicini).



Fig. 4.3.5 G. G. Zumbo, *La Peste, detalle,* siglo XVII, Museo de 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 4.3.7 Nicolas Poussin, *La Peste de Ashdod,* 1630, óleo sobre lienzo, 148 x 198 cm., Museo de Louvre, París. (Foto: www.wga.hu, consulta el 7 octubre 2011).

[19] Presenté estas comparaciones estilísticas el 25 octubre 2010 en una conferencia titulada *"Flesh and Wax-Flesh of Wax. The development of the Wax modelling in art and science"*, en la Open University de Manchester, en el grupo R08 Arts Teaching and Scholarship Network.
www.open.ac.uk/uk/north-west/artsteachingandscholarshipnetwork

Además de los artistas napolitanos, Zumbo tuvo conocimiento del cuadro de Nicolas Poussin *"La Peste de Ashdod"* de 1630 (Fig. 4.3.7), probablemente bajo la forma del grabado de Jean Baron de cerca del 1650.[20] Con la estampación los grabados de las imágenes podían viajar libremente y llegar rápidamente a todas partes, así que tanto el cuadro de Poussin como el grabado de Baron comparten las mujeres muertas con el niño al pecho, los *monattos*, y una figura vieja moribunda:

"Es fascinante comparar la reticencia de Poussin, que indica los horrores físicos de la peste solamente con gestos y expresiones, con la insistente catalogación de los detalles de muerte y putrefacción de Zumbo. Esto no es para menospreciar la creación del artista siciliano, seguramente la imagen más duramente evocadora de los terrores de pesadilla de una ciudad apestada que el arte del siglo XVII nos ha dejado."[21]



Fig. 4.3.8 Marcantonio Raimondi, *Il Morbetto, (copia de Rafael),* 1515-16, grabado, 198 x 252 mm., Colección Joseph Brooks. (Foto: www.artic.edu, consulta el 7 octubre 2011).

Finalmente, hay una última obra, nunca considerada, de la cual Zumbo, y todos los artistas anteriormente mencionados podrían haber tomado inspiración. Nos habla de ella Giuseppe Carobbi, en su manuscrito inédito del 1929, y se refiere a una estampación de Marcantonio Raimondi, tomada por Rafael, titulada *"Il Morbetto"* (Fig. 4.3.8).[22] Este grabado, realizado probablemente a principios del 1500, presenta la mujer muerta con el niño llorando en primer plano, animales muertos y las ruinas de una columna antigua. Aunque el diseño no se corresponde perfectamente, podría ser que Zumbo viera el grabado en Florencia o Roma como sugiere Carobbi. Además, me gustaría añadir otra especulación, decir que con toda probabilidad también Poussin y Luca Giordano tuvieron la oportunidad de ver este grabado tomado por Rafael, reutilizando algunos de sus elementos iconográficos. De hecho, la escena central de *"La Peste de Ashdod"* de Poussin, presenta a la mujer muerta en el suelo con el niño todavía vivo, y un hombre que se agacha hacia él tapándose la nariz, como en el *"Il morbetto"* de Raimondi. Sin embargo, a la compostura renacentista y manierista de la mujer y

[20] Segun Cagnetta F. *op. cit.,* p. 63, y Giansiracusa P., *Vanitas Vanitarum...,* pp. 25 y 39, la primera indicación fue de Lightbow R.W.

[21] Lightbown R.W., *Gaetano Giulio Zumbo – I: The Florentine Period,* p. 493, en www.jstor.org, consulta el 7 octubre 2011. It is fascinating to compare the reticence of Poussin, who indicates the physical horrors of the plague solely by gesture and expression, with Zumbo's insistent cataloguing of the details of death and putrefaction. This is not to belittle the Sicilian artist's creation, surely the most harshly evocative image of the nightmare terrors of a plague-stricken city which seventeenth-century art has left us.

[22] Carobbi G., *Arte Ceroplastica,* manuscrito inédito del 1929, realizado en Florencia, p. 364.

el niño de Rafael y Raimondi, se contrapone la refinada, heroica y virtuosa elegancia neoclásica del escorzo de Poussin, y el patético dramatismo barroco de Luca Giordano, llegando, finalmente al excesivo hiperrealismo de Zumbo, con el cuerpo de la mujer retorcido en una postura casi imposible y la inquietante mirada de los dos personajes.
Si nos centramos en la sóla representación del niño, podemos notar como el resultado es diferente entre artistas. En el grabado de Raimondi, procedente del diseño de Rafael, el niño, apoyado en el pecho de la madre con la mano izquierda, le agarra delicadamente el traje con la otra, y al mismo tiempo, con severidad patética y compostura neoplatónica, aparta la mirada de ella y del hombre que intenta salvarlo.
En el cuadro de Poussin, el niño emerge temblando del cuerpo de la madre y su piel rosácea contrasta con la coloración verdosa del cuerpo semidesnudo de la mujer fallecida. Aún con expresión compuesta y neoclásica, el pequeño mira hacia su salvador que se agacha tapándose la nariz por los miasmas de la peste.
Sin embargo, la representación barroca de Luca Giordano es más Caravaggesca en las tonalidades oscuras de la piel de los apestados y de los cadáveres. La mujer, representada en un dramático escorzo yace brutalmente en el suelo, mientras el niño, con la mano en su pecho, la mira desesperado. Los ojos son manchas negras, una representación fuerte, casi goyesca que sugiere un drama real, como realmente lo pudo vivir en Nápoles el artista mismo en 1656. En este cuadro no hay salvador, el niño se encuentra solo, la única presencia viva en tierra con los *monattos* que transportan cadáveres. No hay salvación, la colocación en una esquina de la pintura subraya el drama privado entre el niño y su madre.
Zumbo, con toda probabilidad, tenía conocimiento de estas obras, sin embargo su interpretación se diferencia también de los demás. Aunque la posición de la mujer muerta recuerda a la de Poussin, (o mejor a la del grabado de Jean Baron), la mujer de Zumbo lleva el cuerpo contorsionado en una postura excesivamente complicada, incómoda, inusual aunque armónica. Una representación del cuerpo barroca o casi rococó, en su torsión de la cadera y piernas hacia la derecha y los hombros perpendiculares a ellas. El niño también muestra una postura escenificada, como un perfecto actor se agacha delicadamente sobre la madre, la mano izquierda sobre su pecho desnudo, mientras con la otra se agarra desesperado el pelo, en una actitud de adulto. Además tuerce la cabeza hacia nosotros enseñándonos su rostro patético y su mueca de sufrimiento, mientras mira hacia el cielo como esperando su castigo divino. A aumentar el *pathos* contribuye naturalmente la cera, acentuando el realismo de las dos figuras que tienen los ojos abiertos, blanquísimos y llenos de lágrimas en el caso del pequeño. Ya no hay una compostura neoplatónica o neoclásica, la escena está orquestada por arrastradnos en este drama de escenografía plenamente barroca y algo hiperrealista.
El segundo teatro es el que se conoce como el *Triunfo del Tiempo*, donde siete cuerpos en varios estadios de muerte y descomposición están dispersos en el suelo de una cueva, con distintos colores que indican el grado exacto de putrefacción.[23] La escena con cuerpos semidesnudos, en putrefacción o hasta esqueléticos, está dominada por dos figuras en primer plano, el cadáver tumbado de una joven mujer y en la parte opuesta, una figura masculina alada que sujeta una hoz, esta última emerge de la escena debido al color ladrillo-naranja de su piel, en contraste total con los tonos grises y pardo-verdosos de todos los demás cuerpos, e indica que éste es el único ser viviente del conjunto: el Tiempo. De esta figurita, nos sorprende la perfección anatómica y los detalles con los que se ha realizado. Zumbo tenía que tener, sin duda, alguna noción de la anatomía humana, ya que todos los cuerpos son anatómicamente perfectos tanto interiormente como en el exterior. No hay certeza de que sea original, sin embargo existe un pequeño retrato oval puesto al lado del pie derecho del

[23] Lightbown R.W., *Gaetano Giulio Zumbo – I: The Florentine Period,* p. 490, en www.jstor.org, consulta el 7 octubre 2011.

Tiempo, a la izquierda, en una esquina, que se piensa sea un autorretrato de Zumbo, ya que el personaje viste el hábito talar.[24]
Según Cagnetta también esta obra tiene referencias al trabajo de Poussin/Baron en la estatua rota, las ratas, y los dos portadores con un cadáver que se ven en lejanía. Sin embargo, me gustaría añadir, la patética figura del niño en escorzo en el primer plano, de color pardo con la barriga hinchada, que se puede encontrar en el cuadro de Luca Giordano.
Según Lightbown, muchas de las figuras del *Triunfo del Tiempo* están tomadas del grabado que Jean Baron hizo en Roma, cerca del 1650, ya que este último reproduce el diseño de *"La Peste de Ashdod"* de Poussin al revés, y la composición de Zumbo está también al revés, así que el grabado fue probablemente su fuente de inspiración.[25]
Hay opiniones discordantes y no hay testimonios atendibles sobre el hecho de que Zumbo estuvo en Roma, sin embargo la especulación podría tener sentido si el artista viajó a Florencia en 1691 desde Nápoles. Según Cagnetta, en su viaje a Roma, Zumbo pudo ver la tumba de Monseñor Giulio del Corno en la iglesia de Jesús y Maria realizada en 1680 por Ercole Ferrata (ya director de la Academia Medicea). En la tumba, la estatua simbolizante del tiempo puede que haya sido su modelo para la figura principal del *Triunfo del Tiempo*.[26]
Hay historiadores que concuerdan en la influencia siciliana, además de la napolitana, en estos dos teatros, subrayando que la figura femenina tumbada en la parte derecha de la composición remonta al cuadro del 1608, *"La sepultura de Santa Lucia",* pintado por Caravaggio en los dos meses de estancia en Siracusa.[27] Giansiracusa además, añade la correlación entre la mujer muerta de Zumbo y la estatua en mármol blanco de Gregorio Tedeschi representando a la santa, realizada en 1634 y custodiada en el *Templito del Sepulcro de Santa Lucia* en Siracusa.[28] Así que no podemos ignorar que: "En el "Triunfo del Tiempo" y en la "Peste" afloran no sólo elementos compositivos de clara matriz napolitana sino también recuerdos de la propia tierra de origen: Sicilia."[29]
Giansiracusa se arriesga también al comentar que la composición fue realizada en Nápoles, cuando muchos historiadores la sitúan en Florencia. En defensa de su tesis existe otra composición custodiada en el museo Victoria & Albert de Londres (V&A) que representa *"El Tiempo y la Muerte"* procedente de la iglesia de San Severo al Pendino de Nápoles (Fig. 4.3.9). Linghtbow, si bien con dudas, la atribuyó a Zumbo, sin embargo, la representación grosera e ingenua de algunas partes anatómicas lo excluyeron de esta paternidad.[30] De hecho la atribución más probable fue la de Cagnetta, el cual sostuvo que la obra fue realizada por una monja napolitana, Caterina de Julianis.[31] Las dos composiciones muestran características parecidas, en la izquierda aparece la figura alada del Tiempo, sin embargo, en la composición de la religiosa, la mujer muerta, tumbada con el pecho expuesto, ha sido sustituida por un más

[24] Carobbi en 1929 citaba un opúsculo del museo titulado *"Descrizione dell'I. e R. Museo di Física e Storia Naturale di Firenze"*, Florencia, Molini, 1819, y añadía que en la descripción del *Triunfo del Tiempo* no se hacía palabra del retrato en miniatura de Zumbo. Sugería entonces que fuera una adición posterior al 1819.
[25] Lightbown R.W., *Gaetano Giulio Zumbo – I: The Florentine Period,* p. 490, en www.jstor.org, consulta el 7 octubre 2011.
[26] Cagnetta F. *op. cit.,* p. 63.
[27] Cagnetta F. *Ibidem,* p. 62, Giansiracusa P., (editado por), *Vanitas Vanitarum...,* pp. 14, 15 y 24, Musajo Somma L., *In cera, Anatomia e medicina nel XVIII secolo,* Bari, Progedit, 2007, p. 14.
[28] Giansiracusa P., *Vanitas Vanitarum... op. cit.,* p. 15.
[29] Giansiracusa P., *Ibidem,* p. 27. Nel "Trionfo del Tempo" e nella "Peste" affiorano non solo elementi compositivi di chiara matrice napoletana ma anche ricordi della propria terra d'origine: la Sicilia.
[30] Azzaroli Puccetti M.L., *op. cit.,* p. 25.
[31] La composición fue adquirida por el museo londinense en 1966. Parece que desapareció o fue robada de la iglesia en 1944 durante un bombardeo. Reapareció en la colección privada del arquitecto Brasini y sucesivamente fue cedida de sus herederos al Museo Victoria & Albert de Londres donde sigue custodiada y donde la pude ver hace años, todavía con la atribución a Zumbo.

casto jovencito.[32] Según Giansiracusa estas citaciones figurativas colocan la obra de Zumbo en Nápoles, precisamente donde la religiosa pudo verla y tomar inspiración.[33]



Fig. 4.3.9 Caterina de Julianis, (atribuito a), *El Tiempo y la Muerte,* Museo Victoria & Albert, Londres. (Foto: Giansiracusa P., (editado por), *Gaetano Giulio Zumbo,* Milán, Fabbri, 1988)

De hecho, en los Teatros Zumbescos hay algo de sensual, casi morbosamente erótico en la representación de los cuerpos, lo que a lo mejor explica porqué fueron tan apreciados por el Marques de Sade. En la composición del V&A las figuras están orquestadas de manera bastante ingenua, sin interaccionar unas con la otras, como también en otra representación de la peste custodiada en el Castillo de Sanluri,[34] donde los cuerpos están presentados ordenados y paralelos en distintos planos del *Tableau.* Al contrario, los teatros de Zumbo presentan orgías de cuerpos en distintos estadios de putrefacción, donde tal vez aparece el cuerpo muerto pero intacto y aun sensual y voluptuoso de una joven mujer semidesnuda. La postura elegante y excesivamente contorsionada expone el cuello como en una pose sacrifical y hace resaltar el pecho todavía hermoso y lleno.
Zumbo, como en el siglo siguiente Felice Fontana, consiguió el título de abad probablemente por conveniencia y no por espíritu religioso, realizando obras altamente científicas y a menudo increíblemente laicas. De hecho, según Cagnetta:
"El fundamento del universo de Zummo es una "libido naturalis", un Eros precristiano que encuentra en el propio cristianismo su obstáculo mayor. Es un "erotismo" violento y contrario que exige con exasperación la posesión completa. No hesita a alcanzar, por lo menos simbólicamente, aquello sobre lo que no puede resistirse: el cadáver."[35]
En los años sesenta la composición se encontraba catalogada como *La Corrupción I*, sin embargo Lightbown, añadiendo que este trabajo nunca ha sido correctamente identificado, sostenía que sin duda representaba:
"[...] El triunfo del Tiempo sobre la vida humana, el poder humano, la gloria humana. La tumba pirámide, los templos en ruinas, y la estatua caída, el libro en estado de

[32] Encontré confirmación a mis especulaciones en Cagnetta F. *op. cit.,* p. 67, donde el historiador sugiere que la composición fue destinada a un lugar religioso, así que la mujer medio desnuda se convierte en un efébico jovencito con una herida en el corazón.
[33] Giansiracusa P., *Vanitas Vanitarum... op. cit.,* p. 24.
[34] Me refiero a la composición representante de *la Peste*, que en un principio pertenecía a la colección florentina del caballero Giuseppe Carobbi. Después de la muerte del Carobbi la viuda, el 20 de abril de 1937 vendió la colección entera al General Abogado Nino Villa Santa. Sucesivamente, la colección fue trasladada a Cerdeña, al Castillo de Sanluri, provincia de Cagliari, donde todavía se encuentra abierta al público, como pude comprobar personalmente en mi visita en 2005.
[35] Cagnetta F. *op. cit.,* p. 69.

descomposición, la palma y la corona y el cofre abiertos representan las ambiciones y logros del hombre que el Tiempo lleva a la descomposición y destrucción. Sepulcros, templos, y estatuas son inconfundiblemente Romanos y demuestran que Zumbo ha escogido el ejemplo majestuoso de la caída de la civilización antigua para su lección."[36]

Las dos últimas composiciones fueron probablemente realizadas en Florencia, la primera, conocida como el *Sepulcro* o la *Vanidad de la Gloria Humana*, representa un sepulcro monumental sobre el cual está sentada, en la cima, una figura blanca en actitud penosa o triste.[37] Dentro del sepulcro yacen los restos, ya reducidos a un esqueleto, de un guerrero romano, por lo que nos indican los numerosos símbolos romanos alrededor de éste. Delante del sepulcro y a su izquierda, cadáveres en putrefacción entre los cuales se haya el de un perro y unas grandes ratas que muerden trozos de vísceras; calaveras y restos de esqueletos están esparcidos por todas partes, también de atrás de la composición.

Giansiracusa subraya que en el *Sepulcro* son muy claras las citaciones florentinas, en primer lugar la figura en cera pálida que trae a la memoria la escultura central del monumento fúnebre a Miguel Ángel, realizado por Giorgio Vasari en la Basílica de Santa Croce.[38] Además de Florencia, me gustaría añadir que la obra muestra, de nuevo, referencia a la producción artística de Nápoles, ya que las figuras en primer plano recuerdan, aunque especular, el cadáver central de "*San Gennaro libera Napoli dalla Peste",* de Luca Giordano.[39]

En los años sesenta esta composición estaba archivada como *La Corrupción II*, y otra vez Lightbown en 1954 se quejaba de la interpretación equivocada de la obra ya que inequívocamente: "...es una representación de la vanidad de la grandeza humana, ilustrada en la putrefacción y descomposición que ha alcanzado a los cuerpos de los héroes Romanos acostados en sus tumbas entre los símbolos de poder y gloria, y en el destino del sepulcro mismo, ahora fosa común [...]"[40]

La última obra, que se titula el *Morbo Gálico* o *Los efectos de la Sífilis*, es propiedad de la familia Corsini y fue probablemente donada por Cosimo III a uno de los componentes de esta familia principesca, probablemente su amigo Filippo Corsini, reedificador del Palacio sobre el Lungarno.[41] Tenía que ser de dimensiones mayores con respecto a los otros teatros, y siempre ha estado encerrado en un armario debido al sujeto repelente que representaba; arrollado también en 1966 por la aluvión de Florencia en 1966, fue destruido por completo y tan sólo se encontraron algunos trozos en el jardín del Palazzo Corsini. Hoy están expuestas en la

---

[36] Lightbown R.W., *Gaetano Giulio Zumbo – I: The Florentine Period,* p. 490, en www.jstor.org, consulta el 7 octubre 2011, Yet there can be no doubt that it represents the triumph of Time over human life, human power, human glory. The pyramid tomb, ruined temples, and fallen statue, the mouldering book, the palm and crown and open coffer represent man's ambitions and achievements which Time brings to decay and destruction. Tomb, temples, and statue are unmistakably Roman and show that Zumbo has chosen the majestic example of the downfall of antique civilization for his lesson.

[37] Otra vez, en el manuscrito de Carobbi de 1929 se cita el opúsculo del museo *"Descrizione dell'I. e R. Museo di Física e Storia Naturale di Firenze"*, del 1819, donde aparece una descripción del *Sepulcro.* En esta no se menciona la figura blanca penosa, sin embargo, se habla de un busto imperial. Si confiamos en las investigaciones de Carobbi (que ha sido desmentido en varia ocasiones por otros historiadores), parecería que las obras sufrieron modificaciones y añadidos en posteriores restauraciones, además Carobbi refiere que la figura femenina blanca "...se dice ser obra de Susini". Sin embargo, sobre este tema, no tenemos ningún testimonio digno de confianza.

[38] Giansiracusa P., *Vanitas Vanitarum... op. cit.,* p. 25.

[39] Ballestriero R., *"Flesh and Wax-Flesh of Wax. The development of the Wax modelling in art and science"*, 2010, en www.open.ac.uk/uk/north-west/artsteachingandscholarshipnetwork

[40] Lightbown R.W., *Gaetano Giulio Zumbo – I: The Florentine Period,* p. 493, en www.jstor.org, consulta el 7 octubre 2011, Unmistakably it is a representation of the vanity of human greatness, illustrated in the putrefaction and decay which has overtaken the bodies of Roman heroes lying in their tomb among the symbols of Roman might and glory, and in the fate of the tomb itself, now a common grave […]

[41] Cagnetta F. *op. cit.,* p. 64.

Specola cinco figuritas incompletas y algunos fragmentos, seguramente obra de Zumbo debido a la finura de su ejecución, la perfección y la típica coloración verde que el artista daba a la representación de cadáveres. Lo que nos queda son unas figuritas de putti, cuerpos en putrefacción masculinos y femeninos y una figurita masculina alada (las alas se perdieron con el aluvión) de color amarillo-naranja sentada sobre una piedra con una expresión de terror y la cara desfigurada, corroída (Fig. 4.3.10).



Fig. 4.3.10 Gaetano Giulio Zumbo, *Morbo Gálico* o *Los efectos de la Sífilis*, siglo XVII, Museo de 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

La única fotografía, (si existía una) se perdió en las inundaciones y, dado que el sujeto es tan repelente, no existen testimonios que nos den una idea de cómo podía ser el conjunto original. Lightbown en 1964 comentaba que este trabajo estaba perdido, de hecho, desafortunadamente, no pudo verlo en su visita a Florencia porque estuvo escondido en un armario del Palacio Corsini hasta solo dos años más tarde de su visita, cuando lo que quedaba apareció a causa de la aluvión.
De hecho esta obra fue citada pocas veces, en 1947 por el Prof. Luigi Castaldi[42] en sus investigaciones sobre Francesco Boi, y en 1929 por el caballero Giuseppe Carobbi, en su trabajo inédito titulado *Arte Ceroplástica.*[43] Desdichadamente ninguno de los dos provee ningún tipo de descripción de la obra, más bien Carobbi se niega categóricamente ya que "el sujeto tratado es horriblemente repugnante, asqueroso en esta representación excesivamente verista" así que, comentaba, "me dispenso con agrado de hacer una descripción."[44]

Zumbo en Florencia prosigue sus estudios sobre la representación de cadáveres humanos, sin embargo, su gran interés en la anatomía lo empuja a viajar hacia Bolonia, en aquellos tiempos

[42] Castaldi L., *Francesco Boi 1767 – 1860, primo cattedratico di anatomia umana a Cagliari e le cere anatomiche fiorentine di Clemente Susini,* Florencia, Leo S. Olschki, 1947, p. 36.
[43] Carobbi G., *Arte Ceroplastica,* manuscrito inédito del 1929, realizado en Florencia. Este gran trabajo obra sobre la historia de la ceroplástica, y en particular modo sobre las ceras florentinas de Zumbo y de Susini se había casi terminado, cuando el caballero Carobbi falleció el 8 octubre 1929. El caballero florentino, que poseía una gran colección de obras de cera, adquirida entre el 1915 y el 1925, se murió antes de poder publicar su trabajo, que se quedó mecanografiado.
[44] Carobbi G., *Ibidem*, p. 332.

el centro más importante de ciencias médicas y anatomía de Europa. Es probablemente gracias al ambiente académico e innovador de anatomistas que en esta ciudad la obra de Zumbo se vuelve más científica. Su presencia está registrada en Bolonia en 1695, y Cagnetta sugiere que este ambiente tuvo una notable influencia sobre el artista, en la creación de las "cabezas anatómicas".[45]

Según Lightbown los "Teatros de la Muerte" no son simplemente unos 'ejercicios sensacionalistas' sino que esconden algo de romanticismo: "Tienen un mensaje, en efecto un mensaje del siglo XVII familiar, *Memento mori*. *La Peste* da al espectador una advertencia aterradora de mortalidad confrontándolo con el repentino y terriblemente violento ataque de la muerte en forma de peste, en los días de Zumbo aún considerada como la aparición de la cólera Divina. El *Triunfo del Tiempo* y la *Vanidad de la Gloria Humana* son igualmente claras imágenes didácticas entendidas para provocar la meditación Cristiana sobre la muerte y la tumba."[46]

Además, añade, que para el público contemporáneo, las meticulosas representaciones de la putrefacción de Zumbo eran estéticamente atractivas, y con la inclusión de las nobles formas clásicas el abad entendía que fueran juzgadas como obras de arte.[47]

el romanticismo es sobre todo cristiano y se basa en el Diablo y su reino, sin embargo en Zumbo el Diablo no aparece nunca, solo aparece el Tiempo.[48]



Fig. 4.3.11 Gaetano Giulio Zumbo, *El Triunfo del Tiempo, detalle,* siglo XVII, Museo de 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[45] Cagnetta F. *op. cit.,* p. 64.

[46] Lightbown R.W., *Gaetano Giulio Zumbo – I: The Florentine Period,* p. 493, en www.jstor.org, consulta el 7 octubre 2011, They have a message, indeed a familiar seventeenth-century message, *Memento mori. La Pestilenza* gives the spectator a fearful warning of mortality by confronting him with the sudden and terrible onslaught of death in the form of the plague, in Zumbo's day still regarded as visitation of Divine wrath. The *Triumph of Time* and the *Vanity of Human Greatness* are equally clearly didactic images intended to provoke Christian meditation on death and the tomb.

[47] Lightbown R.W., *Gaetano Giulio Zumbo – I: The Florentine Period,* p. 494, en www.jstor.org, consulta el 7 octubre 2011.

[48] Cagnetta F. *op. cit.,* p. 68.

Sin embargo, Cagnetta está en desacuerdo con esta tesis, ya que considera una tentación más peligrosa el hacer de Zumbo un antepasado del romanticismo. Porque, en efecto, nos explica,
Cagnetta subrayaba además el hecho de que Zumbo al principio fue sólo "[...] un oscuro modelador de provincias que se atañe a la imitación artesanal y virtuosa de las esculturas tardo-griegas que constituyen el más importante patrimonio de Sicilia, pobre en esculturas modernas."[49] Así que, según el escritor francés: "La originalidad de Zummo está en el hecho de que – a pesar de cada apariencia – el nunca será, verdaderamente, un escultor barroco católico sino el artista de un tardío helenismo."[50]
Hacia el 1695 Zumbo se encontraba en Génova donde, según Giansiracusa, puede ser que realizara la cabeza anatómica hoy custodiada en el museo de La Specola. Remonta al periodo entre 1698 y 1699, el encuentro con el cirujano francés Guillaume Desnoues, y el inicio de la colaboración entre los dos en la producción de modelos anatómicos en cera coloreada.[51]
Su colaboración termina en 1700 con una famosa discusión que no acabó, después del fallecimiento del artista en 1701. De hecho Desnoues hizo todo lo posible por quedar como el único inventor de los modelos anatómicos en cera, sin embargo, la importante innovación, sucesivamente copiada por las universidades boloñesa y florentina, fue pronto atribuida a Zumbo.
Según Giansiracusa, Zumbo realizó en Génova distintas obras, no sólo anatómicas, parece ser que estuvieron documentadas una pequeña figura de una mujer muerta por embarazo y una figura de tamaño natural de una mujer parturiente, una "Natividad" y una "Deposición". Estas últimas dos obras viajaron con él hacia Marsella donde le procuraron gran notoriedad.[52]
Los testimonios de De Piles en el "Journal des Savants" del año 1707, nos dan una vaga idea de cómo podían ser estas dos composiciones. Parece que estas fueran sus obras mayores, ya que De Piles las describe minuciosamente y nos cuenta que la *Natividad o Adoración* constaba de veinticuatro figuras humanas y seis animales y la *Deposición* o *Lamentación* de alrededor de quince.[53]
Estas dos obras de carácter religioso se han perdido a lo largo de los siglos, sin embargo Lightbown y Cagnetta aseguran que parte de las mismas están custodiadas en Florencia y Londres. Pude comprobarlo personalmente, Cagnetta aseguró que el Cristo se encontraba encastado en un grupo dieciochesco en un depósito del Museo del Bargello de Florencia.[54] Al principio de mis investigaciones, en 1996, en mi primer viaje a Florencia, tuve la oportunidad de acceder a los depósitos del Museo del Bargello. La composición, clasificada como hecha por la "Escuela de Gaetano Zumbo", se componía de tres figuras, un Cristo muerto central, la Virgen llorando en acto de arrodillarse a su izquierda, y San Juan el Evangelista a su derecha Fig. 4.3.12, 4.3.13). Según los archivos las dos figuras laterales, de buena factura sobre todo en la rendición de los trajes, son obras de un discípulo de Zumbo, probablemente Giuseppe Antonio Torricelli (1662-1719). El Cristo central destaca por su perfección anatómica y su natural abandonamiento sobre el sudario y las rocas. Personalmente concuerdo en la atribución a Zumbo, en realidad pude apreciar la obra antes de leer el artículo de Cagnetta (conseguí el libro en el mismo viaje) y tuve la misma sensación de que el Cristo destacaba artísticamente en la composición. Su postura es muy clásica y la preferida por muchos

[49] Cagnetta F. *Ibidem,* p. 68.
[50] Cagnetta F. *Ibidem,* p. 68.
[51] Giansiracusa P., *Vanitas Vanitarum... op. cit.,* p. 11.
[52] Giansiracusa P., *Ibidem,* p. 11.
[53] De Piles M. *Description de deux Ouvrages de Sculpture, qui appartiennent à M. La Hay, faits par M. Zumbo, Gentilhomme Sicilien, composée par M. De Piles,* in Supplément du Journal des Sçavans, Noviembre 1707, p. 505-8, en Lightbown R.W., *Gaetano Giulio Zumbo – II: Genoa and France,* p. 564, en www.jstor.org, consulta el 7 octubre 2011.
[54] Regio Museo Nazionale di Firenze, Inventario, 1878: avori, ambre e cere, No. 191; Florencia 1914, No. 414, en Cagnetta F. *op. cit.,* p. 66.

artistas, en mi opinión recuerda en especial modo a la *Pietà* de Miguel Ángel custodiada en la Basílica de San Pedro del Vaticano. Si como los historiadores suponen, Zumbo estuvo en Roma en 1691, entonces habría podido ver la obra del gran artista e inspirarse en ella.
Gracias a Lightbown tenemos algunas informaciones sobre esta obra, según su artículo dos composiciones representando una *Adoración* o *Natividad* y una *Lamentación,* fueron adquiridas después de la muerte del artista, algo después de 1704, por Jacques Le Hay, Ingeniero del rey y marido de la pintora y grabadora Elisabeth Chéron, que fue protectora de Zumbo. Fueron heredados por una sobrina de la artista francesa con quien se encontraban en 1755. En 1814, después de haber sobrevivido a la Revolución Francesa y al Imperio Napoleónico, fueron exhibidas en el Palais-Royal y después desaparecieron.[55]
La tesis de que la figura custodiada en los almacenes del Bargello sea la única superviviente de la Lamentación de Zumbo, está basada en un grabado de Chéron, que Lightbown presentó en su artículo. Según el historiador inglés, el grabado hecho por Chéron en 1710, tomado por un cuadro que exhibió en el Salón de 1704, demuestra que la artista francesa se inspiró en Zumbo para crear el grupo central de su composición.[56] En efecto, el Cristo muerto, abandonado sobre rocas, del grabado de Chéron, es la copia perfecta, aunque como representación especular, del Cristo de cera de la composición custodiada en un déposito del Museo del Bargello de Florencia.



Fig. 4.3.12 Escuela de Gaetano Giulio Zumbo, *Deposición,* Museo Nacional del Bargello, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

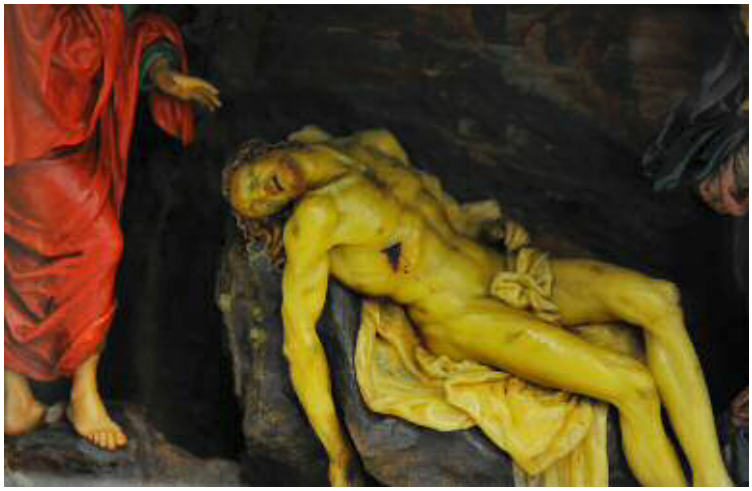


Fig. 4.3.13 Escuela de Gaetano Giulio Zumbo, *Deposición, detalle,* Museo Nacional del Bargello, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[55] Lightbown R.W., *Gaetano Giulio Zumbo – II: Genoa and France,* The Bvrlington Magazine, Vol. 106, No. 741, Dec. 1964, p. 564, en www.jstor.org, consulta el 7 octubre 2011.
[56] Lightbown R.W., *Gaetano Giulio Zumbo – II: Genoa and France,* p. 564, en www.jstor.org, consulta el 7 octubre 2011.

Curiosamente, aunque hay muchas posibilidades de que la composición fuera de Zumbo, y, en tal caso, de considerable valor histórico-artístico, el hecho de que fuera realizada en el humilde material de la cera la hace retroceder a arte menor o artesanía. En mi primer viaje de investigación a Florencia en 1996, al acceder al almacén del Museo del Bargello, encontré la composición en el suelo, debajo de una mesa, sin cristal de protección o siquiera un plástico que la protegiera del polvo. Como siempre me pasa, para mi perplejidad y sorpresa, mientras intentaba tomar fotografías tumbada en el suelo, la respuesta fue que en Florencia, con tanta obra de arte como hay, y el poco dinero destinado a la conservación, un trabajo en cera pasa casi desapercibido. Desdichadamente, es la verdad, y tengo conciencia de ello, sin embargo en mi segundo viaje a la ciudad un par de años más tarde tuve el asombro de encontrar la composición no debajo esta vez, sino sobre la mesa, un pequeño progreso que me hizo sonreír.

La segunda composición que se perdió a principios del siglo XIX representaba una *Adoración,* o *Natividad* y consistía en un belén de gran tamaño que algunos historiadores sugerían haber encontrado en los almacenes del Museo Victoria & Albert de Londres Fig. 4.3.14 – 4.3.17). Lightbown considera que la composición del museo V&A se puede atribuir a Zumbo, sin embargo añade que no se trata de la obra que adquirió Le Hay sino de otra.[57]

El 31 de enero del 2006 tuve la oportunidad de visitar personalmente los almacenes de este museo londinense, donde sigue conservada, esta gran Natividad. No tenemos testimonios atendibles de que se trate de la composición que adquirió Le Hay u otra obra desconocida, no obstante hay que reconocerle un gran merito artístico. Existe también otra posibilidad, es decir que, como le pasó probablemente a la *Deposición*, el conjunto original se perdió y la composición fue desmembrada y reconstruida en épocas posteriores. Algunos historiadores sugieren que algunas de las figuras de la *Natividad* del museo V&A pertenecen a Zumbo y que fueron re-montadas en otra composición. Cualquier teoría y especulación presentada, la composición, de gran tamaño, es muy hermosa y está bastante bien conservada, necesita probablemente una limpieza ya que algunas de las figuras tienen inflorescencias blancas, causadas probablemente, por el uso de pigmentos mezclados con la cera.[58] En 2006 la encontré protegida por una tela de plástico ya que le faltaba el cristal de protección, lo que fue una suerte porque me permitió apreciar todos los detalles muy de cerca. Personalmente creo que parte de la composición podría ser atribuida a Zumbo, los cuerpos son anatómicamente correctos y los pliegues de los trajes muy naturales y muy bien representados. En ella se reconoce una soberbia maestría en la modelación de la cera, en las figuras humanas, en los animales y hasta en las esculturas y las ruinas arquitectónicas. Hoy en día no hay manera de distinguir que parte de la composición es atribuible a Zumbo y a qué otros artistas; probablemente el fondo pintado y toda la caja que custodia la obra sean de época posterior. La tesis más plausible es que se encontraron algunas piezas separadas y se reunieron en otro diseño, como le pasó por ejemplo al Cristo de la *Deposición*. Si esta teoría se revelara correcta, entonces la tesis de Linghbown no subsistiría, y la *Natividad* del museo V&A podría ser lo que queda de la composición adquirida después de 1704 por Jacques Le Hay y su mujer Elisabeth Chéron. Mademoiselle Chéron, celebre pintora y poeta, después elogiada por Voltaire, tomó a Zumbo bajo su protección en 1701, antes de que el artista se muriera ese mismo año.

[57] Lightbown R.W., *Gaetano Giulio Zumbo – II: Genoa and France,* p. 565, en www.jstor.org, consulta el 7 octubre 2011.

[58] Algunos pigmento mezclados con la cera reaccionan y crean inflorescencias más que otros, para más informaciones sobre este tema véase Purewal V.J., *An investigation into the composition of botanical wax models with a view to their conservation*, en *Collection Forum*, 13, 1, 1997, pp. 11-19.



Fig. 4.3.14 Gaetano Giulio Zumbo, (atribuito a), *Natividad,* siglo XVII, Museo Victoria & Albert, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 4.3.15 Gaetano Giulio Zumbo, (atribuito a), *Natividad, detalle,* siglo XVII, Museo V&A, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 4.3.16 Gaetano Giulio Zumbo, (atribuito a), *Natividad, detalle,* siglo XVII, Museo V&A, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Después de la discusión con Desnoues, Zumbo se fue a Marsella invitado por el intendente de la Marina de Luis XVI, Jean Louis Fargis-Harbert caballero de Montmort, que se conocían anteriormente de Génova. Éste le facilitó al cirujano Pélizier y cuarenta cadáveres procedentes del hospital de la ciudad, gracias a los que Zumbo realizó una nueva cabeza anatómica. Esta obra fue tan importante, que fue presentada en París en la Académie des Sciences el 25 de mayo de 1701.[59] Esta cabeza era la única de la que se sabía algo y de la que quedan testimonios. Desaparecida durante la Revolución Francesa, se encontraba en el departamento de Historia Natural del Cabinet du Roi, es decir, del Museo Real, desde el período en el que Zumbo se encontraba en París llamado por Luis XIV. Esta cabeza, que le dio éxito y privilegios reales, fue adquirida por el soberano, que la puso en su museo. Desapareciendo a finales del siglo XVIII, nos queda, de todas formas, la descripción y los cinco dibujos de Daubenton en su catálogo del material contenido en el Cabinet du Roi en 1766.[60]

Gracias al suceso de esta cabeza, el 4 y el 27 de agosto de 1701 Zumbo obtuvo el privilegio real del monopolio exclusivo en Francia de las preparaciones anatómicas '*en cire colorée*'.[61]

Según Cagnetta, ahora Zumbo vestía da caballero y ya no de abad, y había cambiado su apellido de Zummo, usado por él en Italia, por el más noble de Zumbo,[62] con el que lo conocemos ahora. Desdichadamente, el gran ceroplasta no pudo gozar mucho de su fama que duró menos de un año, porque el 22 de diciembre de 1701 falleció, por un desboque de sangre ya que estaba muy enfermo de un absceso al hígado[63] o, como sugiere Azzaroli-Puccetti se trataba de tuberculosis.[64]

De la producción anatómica queda muy poco, la cabeza de la Académie des Sciences se perdió, sin embargo Zumbo realizó anteriormente otra cabeza que se encuentra en Italia.

Así que, en el *Museo della Specola* de Florencia, está guardada también la célebre cabeza anatómica modelada por Zumbo sobre un cráneo humano; sobre esta última noticia he encontrado afirmaciones contradictorias sobre el hecho de que se trate de un cráneo de un hombre o de una mujer. De todas formas representa la cabeza de un joven hombre, en el que la piel del lado izquierdo ha sido volcada para mostrar los músculos, tendones, vasos subyacentes y las glándulas salivares; el casquete del cráneo está descubierto y el hemisferio cerebral derecho está extraído y apoyado a un lado.

Sobre esta cabeza se escribió mucho y todavía no se sabe con exactitud donde fue realizada. Según Desnoues fue una copia de la preparación en cera de una mujer muerta de parto en la que ambos estaban trabajando. El cirujano francés tuvo que ausentarse por un mes para atender a un paciente suyo muy influyente, y a la vuelta acusó a Zumbo de haber copiado la cabeza, trasformándola en masculina, en vez de seguir con el trabajo previsto. Según su correspondencia epistolar de 1706 con Guglielmini, un colega paduano[65], Desnoues añadía que la cabeza tenia imperfecciones y, enviada a su dueño el Gran Príncipe Ferdinando de Medici de Florencia, este último no le contestó, contrariado por el comportamiento incorrecto del artista.[66] Sin embargo, en los archivos florentinos no hay traza de esta carta y la cabeza en

---

[59] Cagnetta F. *op. cit.,* p. 66.
[60] Azzaroli Puccetti M.L., *op. cit.,* p. 23-24.
[61] Azzaroli Puccetti M.L., *Ibidem,* p. 24. Cagnetta F. *op. cit.,* p. 66. Lightbown R. W., *Gaetano Giulio Zumbo – II: Genoa and France,* p. 564, en www.jstor.org, consulta el 7 octubre 2011.
[62] Cagnetta F. *op. cit.,* p. 66.
[63] Cagnetta F. *Ibidem,* p. 67. Lightbown R. W., *Gaetano Giulio Zumbo – II: Genoa and France,* p. 564, en www.jstor.org, consulta el 7 octubre 2011.
[64] Azzaroli Puccetti M.L., *op. cit.,* p. 25.
[65] Desnoues G., *Lettres de G. Desnoues, Professeur d'Anatomie, et de Chirurgie, De l'Académie de Bologne; et de Mr. Guglielmini, Professeur de Medicine & de Mathematique à Padoüe, de l'Académie Royale de Sciences,* A Rome chez Antoine Rossi Imprimeur.
[66] Lightbown R.W., *Gaetano Giulio Zumbo – II: Genoa and France,* p. 566, en www.jstor.org, consulta el 7 octubre 2011.

cuestión fue realizada sobre un cráneo verdadero, al contrario de las preparaciones de Génova, que fueron realizadas sólo en cera. Azzaroli-Puccetti sugiere que este fue un trabajo anterior, menos complejo, creado por Zumbo en su estancia en Florencia.[67] Consolida esta tesis un escrito del Conservador de las *Gallerie Medicee*, Giuseppe Bianchi, que en 1756 describía la cabeza anatómica modelada desde una que Zumbo: "vio al natural en el Hospital Maggiore de esta ciudad, llamado Santa María Nueva, en ocasión de los anuales ejercicios anatómicos." Por demostrar "su pericia en aquella profesión, que los intendentes dicen ser sorprendente".[68]
Además no hay razón en creer que el Gran Príncipe Ferdinando deMedici se encontrase molesto con el artista, ya que Zumbo se fue de Florencia en buenas relaciones con el Gran Duque y toda su familia. Según distintos historiadores, el Gran-Duque Cosimo intentó además persuadir al artista de que se quedara en Florencia, diciéndole:
"Vos, podréis encontrar un Mecenas más grande que yo, pero no encontraréis jamás persona alguna que sepa reconocer mejor que yo cuanto vos valéis."[69]

En 1975, en ocasión del primer congreso internacional sobre la Ceroplástica en Florencia, François Cagnetta presentó una tercera cabeza atribuida a Zumbo. La descubrió en los depósitos del Laboratoire d'Anatomie Comparée del Muséum National d'Histoire Naturelle donde está todavía custodiada.
Según Azzaroli-Puccetti, esta cabeza, artísticamente superior a la de Florencia, fue modelada probablemente en París, en el breve periodo que el artista se encontró viviendo en la capital francesa.
Representa a un viejo y es enteramente de cera; la piel de la parte derecha de la cara está quitada para mostrar las partes subyacentes, la técnica de ejecución supera en gran medida a la de la cabeza de la *Specola*, la piel tiene un realismo impresionante gracias a la reproducción perfecta de las arrugas y los pliegues de la cara, al contrario que en la otra cabeza florentina en la que la piel es lisa, sin ningún intento de reproducción del tejido cutáneo.
Esta última obra ha sido unánimemente atribuida a Zumbo y con este fascinante trabajo, increíblemente perfecto y despiadadamente realista terminan las obras todavía existentes del abad siciliano, notable artista e indiscutible inventor de la ceroplástica anatómica.



Fig. 4.3.17 Gaetano Giulio Zumbo, (atribuito a), *Natividad, detalle,* siglo XVII, Museo V&A, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[67] Azzaroli Puccetti M.L., *op. cit.,* p. 23.
[68] Bianchi G. *Ragguaglio,* p. 191, en Lightbown R.W., *Gaetano Giulio Zumbo – II: Genoa and France,* p. 566, en www.jstor.org, consulta el 7 octubre 2011. Azzaroli Puccetti M. L., *op. cit.,* p. 23.
[69] Gesuitas de Trévoux, 1707, *Mémoires pour l'Histoire des Sciences et des Beaux-Arts,* 1830-1837, en Carobbi G., *Arte Ceroplastica,* manuscrito inédito del 1929, realizado en Florencia, p. 339. Lightbown R.W., *Gaetano Giulio Zumbo – II: Genoa and France,* p. 563, en www.jstor.org, consulta el 7 octubre 2011.

4.4 El negocio de la ceroplástica: Madame Tussaud y el museo de cera.

Arte y Artesanía desde siempre se rigen entre sí como si estuvieran en equilibrio, y están tan íntimamente relacionados, que se atraen mutuamente, por lo que el Arte no puede hundirse sin llegar a ser loable Artesanía, mientras que la Artesanía no puede elevarse sin llegar a ser Arte.

Johann Wolfgang von Goethe[1]

En el siglo XX el arte de la ceroplástica se había convertido en sinónimo de museos como aquel célebre de Madame Tussaud en Londres; en cambio, el novelista francés J.H. Champfleury, recuerda que en los tiempos de Shakespeare la comparación a las figuras de cera equivalía, en el lenguaje popular, a un supremo aprecio de belleza. En el siglo XV y en el siglo XVI el arte de las figuras en cera está muy difundido y se convierte en un símbolo de categoría para los nobles, los personajes ilustres, los papas que amaban ofrecer su imagen a tamaño natural en las iglesias como signo de alabanza; en este periodo el arte de los retratos alcanza puntos altísimos a nivel artístico. A finales del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII el arte de modelar la cera se pone al servicio de la ciencia, y nacen de esta forma las más bellas colecciones científicas de ceras anatómicas existentes, entre las cuales recordamos las de Bolonia y Florencia; las obras creadas en estos talleres son perfectas tanto desde el punto de vista anatómico como del artístico, pero, hay que decirlo, se han salvado sobre todo gracias al científico.

Son pocas las obras de ceroplástica artística que nos han llegado hoy en día más o menos intactas: bajorrelieves, composiciones, figuritas cuyas dimensiones reducidas han permitido que se conservaran durante siglos en los almacenes de los museos, a menudo sin saberlo.

En los almacenes del Museo Nacional del Bargello en Florencia se guardan algunos bajorrelieves en cera polícroma, modelos preparatorios para esculturas en bronce (el *Perseo* de Cellini), y una colección de retratos, miniaturas en cera blanca, de época neoclásica. Durante mis investigaciones he encontrado también en Venecia una serie de pequeñas obras de ceroplástica, hasta el año 2012 prácticamente inéditas. En los almacenes del Museo Correr se encontraban, por ejemplo, cuatro altorrelieves en cera polícroma del siglo XVIII que representan escenas rústicas tomadas de las obras de David Teniers el Joven, una escena de campo del siglo XVIII, algunos retratos, y unas cabezas de dogi que se supone vienen todas de la colección de Teodoro Correr. Estos descubrimientos hacen suponer que el arte de modelar la cera fuera conocido y practicado (de manera menor) también en Venecia.[2]

Probablemente las obras que han sobrevivido y que no tienen interés científico, se han salvado sólo gracias a sus reducidas dimensiones.

En la actualidad las estatuas que han quedado de grandes dimensiones las podemos encontrar en los museos de cera, como el de Madame Tussaud o en algunas iglesias o santuarios dispersos por Italia y otros países.

Estas tardías aplicaciones devocionales son las últimas manifestaciones de la ceroplástica artística anteriores a la 'modernidad'. Si en la época victoriana todavía se utiliza de manera amplia para los retratos, los belenes, las medallas, y de forma decorativa como la creación de flores o muñecas, ya con la llegada de la fotografía dicho arte desaparecerá casi por completo...

"Lo que quedó fue una fascinación turbia por los museos de ceras con sus "cámaras de los horrores", y el sentimiento de espanto que acompañaba las visitas a esos museos."[3]

---

[1] Goethe J.W., *Wilhelm Meister,* Libro III, cap. 3.

[2] Este tema ha sido investigado recientemente y el 10 marzo 2012 se abrió en el Palacio Fortuny la exposición: *Avere una Bella Cera – Le figure in cera a Venezia e in Italia*, curada por Andrea Daninos.

[3] Praz M., *Le figure di cera in letteratura*, en *La ceroplastica nella scienza e nell'arte*, Atti del I Congresso Internazionale*,* (Florencia, 3–7 junio 1975), Florencia, Olschki, 1977, p. 565.



Fig. 4.4.1 *Marie Grosholtz después Madame Tussaud, representada con las victimas de la Revolución Francesa,* Madame Tussauds, Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

De la utilización de las imágenes de cera de tamaño natural en un espectáculo de pago, el primer testimonio data de 1611. En aquel año un tal Michael Bourdin citó a juicio a François de Bechefer, éste último había dañado el retrato de Enrique IV de Bourdin, en el intento de tomar de manera ilícita un calco para la reproducción de réplicas en cera para hacerlas rotar en las distintas ferias provinciales. Con la efigie de Enrique IV inicia la historia de las réplicas de cera.[4] Inicia la historia de los museos de cera, jardines de maniquíes, muñecas, figuras de personajes que fallecieron y de los que nos queda sólo la memoria.

El primer escultor que realiza y exhibe retratos en cera de tamaño natural, se piensa que haya sido Antoine Benoist; en Versalles se guarda todavía un relieve suyo en cera de tamaño natural de Luis XIV. Del rey obtuvo como privilegio, en 1668, el monopolio de la exposición de las efigies de la corte francesa, de los embajadores extranjeros y de cualquier personaje de interés, que a menudo prestaba su propia indumentaria para vestir la estatua en cera. Aunque ya en la época existían reacciones contrarias hacia este arte, Benoist, "el pintor del rey y su único escultor en cera coloreada", tenía la aprobación del soberano, que posó para él hasta siete veces, y también lo hizo noble.[5]

[4] Gatacre E.V., Dru L., *Ritrattistica nel gabinetto di cere di Curtis e la mostra del suo successore Mme Tussaud*, en *La ceroplastica nella scienza e nell'arte***,** Atti del I Congresso Internazionale*,* (Florencia, 3–7 junio 1975), Florencia, Olschki, 1977, p. 617.
[5] Gatacre E.V., Dru L., *Ibidem,* p. 618.



Fig. 4.4.2 *Enrique VIII, rey de Inglaterra y señor de Irlanda (1491-1547),* figura de cera en el museo de Madame Tussauds de Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

También Jacobo II encargó a Benoist que le hiciera un retrato en cera de tamaño natural; precisamente para ello el escultor se dirigió a Inglaterra en 1684. Su obra fue continuada por los herederos, tenía una hija que trabajaba la cera y un hijo que obtuvo la renovación del monopolio del padre hasta 1738.
En 1770 el suizo (aunque otros dicen alemán) Christoph Creutz, que cambió su nombre por Philippe Curtius (1737 - 1794) creó su propio Gabinete de cera en París. Aunque fue un artista menos distinguido que Benoist (parece que exhibió en el Salon des Refusés) siguió la misma fórmula que su predecesor: la principal atracción de su exposición era, de hecho, la Familia Real al gran completo con el Emperador al lado del Rey. Curtius y su sobrina (más tarde Madame Tussaud, vivieron un período menos estable y, en su Gabinete de Cera, a Luis XIV y a la familia real, le sucedieron el Comité de la Salud Pública y el Directorio y los Cónsules.
Seguramente pasó su arte a su sobrina[6] Marie Grosholtz (1761-1850), después de que la madre de ésta empezara a trabajar en su casa como persona de servicio alrededor de 1770.
Nacida en Alsacia en 1761, se sabe muy poco de la vida de Marie antes de su traslado a Inglaterra. Lo que sí es cierto es que heredó el negocio de Curtius y aprendió de él el arte de la modelación en cera, ya que en el testamento de 1794 la llama "mi pupila en mi arte que ha vivido conmigo en mi casa durante más de veinte años."[7]
Curtius parece ser que era conocido por la perfección con la que modelaba la cera coloreada, y de todas formas, a menudo la parte inferior del cuerpo tan sólo era un maniquí vestido con las más ricas vestimentas, mientras los torsos estaban realizados de manera tan precisa que provocaba la ilusión. Sin embargo su Salón de Cera consistía principalmente en bustos en lugar de figuras a tamaño completo (que se reservaban a los personajes más importantes) que, según un almanaque de 1786, estaban exhibidos entre nichos en las paredes, a la altura de los ojos.[8] Es interesante notar que la costumbre de exhibir bustos retratados en cera remonta al tiempo de los antiguos romanos, donde, como nos cuenta Vitruvio, en las casas patricias las efigies de los antepasados ocupaban la parte mas digna de la misma.[9] Difícilmente Curtius tenía conocimiento de esta antigua costumbre, sin embargo la coincidencia es cuanto menos interesante, y embebe el busto-retrato de importancia histórica.
El resultado obtenido era increíblemente realista, tanto que empujó a un 'periodista' francés a escribir en 1782: "Este industrioso alemán ha tenido éxito modelando cabezas en cera que son coloreadas y te hacen dudar de si están vivas."[10]
Con toda probabilidad Marie aprendió el arte de la ceroplástica de niña, y en sus memorias dictadas en los años treinta del 1800, recordaba como vivió en Versailles durante ocho años enseñando la técnica de la modelación en cera a la hermana menor del rey, Madame Elisabeth (1764-1794), que solía crear efigies en cera de carácter religioso.[11]

[6] Aunque en 2003 Pamela Pilbeam sugiere en su libro: *Madame Tussaud and the History of Waxworks,* que probablemente fuera su hija.
[7] Cita de la traducción de su testamento del 14 de Fructidor (31 de agosto de 1794) en el archivo de Madame Tussaud, en Panzanelli R., *Ephemeral Bodies,* Getty Rerearch Institute, 2008, p. 68.
[8] Kornmeier U., *Almost alive, The Spectacle of Verosimilitude in Madame Tussaud's Waxworks,* en Panzanelli R., *Ephemeral Bodies,* Getty Rerearch Institute, 2008, p. 71.
[9] Sobre este tema véase el capítulo **1.1** de esta tesis: **Aproximación a un material fúnebre.**
[10] Mayeur de Saint Paul F. [?], *Le chroniqueur désoeuvré; ou, L'espion du boulevard du Temple*…, 2nd ed. (London: n.p., 1782), 135-36, en Kornmeier U., *op. cit.,* p. 71, Cet allemand industrieux est parvenu a modeler en cire des têtes; qui coloriées font douter si elles sont vivantes.
[11] Pilbeam P., *Madame Tussaud and the History of Waxworks,* London & New York, Hambledon and London, 2003, pp. 34, 35.



Fig. 4.4.3 *Marie Grosholtz después Madame Tussaud, representada en Versailles dibujando la familia real,* museo de Madame Tussauds, Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Como consecuencia de la Revolución Francesa florecieron las exposiciones de ceras itinerantes. La gente, curiosa, quería ver las cabezas cortadas (en cera coloreada) de la Familia Real francesa y de los tiranos de la Revolución que les habían seguido en la guillotina.
El estigma de arte menor en este caso ayudó a las exposiciones de cera... de hecho durante y después de la Revolución del 1789 las producciones teatrales eran cuidadosamente censuradas por adelantado, y los periódicos estrictamente monitoreados. Sin embargo, Tal censura no existía en el caso de las figuras de cera, probablemente porque, hasta ese momento, nadie había pensado en utilizar una exposición de este tipo para reflejar la política contemporánea.[12]
Así que, estas figuras, con su hiperrealismo, inmediatez y simplicidad, podían llegar fácilmente a todos, pobres y ricos, nobles y plebeyos, analfabetos y bien instruidos. Las últimas noticias de los recientes guillotinados podían ser tranquilamente asequibles a todos, también a quien no pudiera leer los periódicos.
En 1789 Curtius y su sobrina asistieron a la toma de la Bastilla, y según las memorias de Madame Tussaud, las cabezas del Gobernador de Launay y de Prevost Flesselles llegaron a su taller para ser copiadas después de que el pueblo los ajusticiara. La artista contaba como se sentó en los escalones de la exposición, con las cabezas ensangrentadas en las rodillas, tomando el molde de los rasgos de los fallecidos.[13]
Según la biografía de Madame Tussaud, el cuadro de David que representa a Marat asesinado, derivó de su cera (Fig. 4.4.4). Parece que en aquel día, el 13 de julio de 1793, Marie llegó tan pronto que pudo ver cómo se llevaban a la asesina Charlotte Corday. Las dos versiones, de todas formas, se expusieron juntas en 1967 en Londres en la exposición *La Francia en el siglo XVIII.*[14]
A lo largo de la Revolución la distinción entre amigos y enemigos fluctuaba en la incertidumbre, así que, si al principio Curtius se jactaba de su relación con la familia real, al final hizo todo lo posible para ser reconocido como uno de los primeros defensores de la Revolución. En las últimas décadas del 1700, durante el Reinado del Terror, teatros, exposiciones y otros lugares de entretenimiento tuvieron que cerrar, de modo que a la muerte de Curtius en 1794, Marie Grosholtz heredó no sólo el negocio de las efigies de cera sino también una extensa deuda que negoció pagar en los siguientes ocho años.[15]



Fig. 4.4.4 *La Cámara de los Horrores, Marat asesinado,* Museo de Madame Tussauds, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[12] Pilbeam P., *Ibidem,* p. 37.
[13] En Gatacre E.V., Dru L., *op. cit.,* p. 620. Pilbeam P., *op. cit.,* p. 37. Chapman P., *Madame Tussaud's Chamber of Horrors, Two hundred years of gruesome murder,* London, Grafton Books, 1985, p. 27.
[14] Gatacre E.V., Dru L., *Ibidem,* p. 621. Pilbeam P., *op. cit.,* p. 50.
[15] Kornmeier U., *op. cit.,* p. 71.

Al año siguiente Marie, con treintaicuatro años se casó con un ingeniero francés ocho años más joven, François Tussaud, y heredó su apellido. Tuvo tres hijos, la mayor se murió en la primera infancia y parece que la artista le hizo una copia en cera. Los otros dos niños, que continuaron con el negocio, fueron Joseph (1798-1865) y François, conocido en Inglaterra como Francis (1800-1873).
El matrimonio no fue feliz y, muy especulador, François Tussaud se gastaba el dinero más rápidamente de lo que su esposa conseguía ganarlo. Así que, probablemente, la precaria situación económica, hace que la artista decida irse a Londres a buscar suerte con las treintaicuatro piezas más impresionantes de su exposición. A los cuarentaidos años, Madame Tussaud, con su hijo mayor Joseph, de cuatro años, deja París para embarcarse en una gira por Gran Bretaña con Philipstal, un amigo de su difunto tío que presentaba un espectáculo de linterna mágica llamado Phantasmagoria. En 1802 deja a su hijo pequeño François de dos años a su madre y a su marido, que sigue con el negocio en París, y llega a Inglaterra con la colección de ceras del tío. Lo que se planificó tan sólo como un viaje temporal, se convirtió en un exitoso viaje de negocios de más de 30 años. En 1835 se instaló definitivamente en Londres, en Baker Street, y nunca regresó a Francia.
En las tres décadas de exposiciones itinerantes la colección cambió considerablemente sobre todo para adecuarse al gusto de los ingleses. Inicialmente se presentaron las efigies de tamaño natural de toda la monarquía francesa, Napoleón, Franklin, Voltaire y Rousseau además de Robespierre y otros protagonistas de la Revolución. En un segundo tiempo a la colección se añadieron retratos de británicos, políticos, líderes espirituales, celebridades y héroes militares como Lord Horatio Nelson. De una exposición de carácter francés se convirtió, de hecho, en una colección predominantemente de personajes británicos, ya que la artista modeló hasta setentas nuevas figuras a lo largo de su gira en el país.[16]
En el Reino Unido Madame Tussaud expuso inicialmente en el Teatro Lyceum de Londres, y fue todo un éxito:
"Tenía talentos superiores, era francesa y había estado en contacto con la Corte de Versalles y la Revolución Francesa, y experimentado los primeros éxitos de la creciente estrella de Napoleón Bonaparte, todo lo cual le ayudó a competir con otros muy conocidos y competentes modeladores de cera que exhibían en Inglaterra. Pero ninguno, ni siquiera las famosas obras de cera de la señora Salmon de la calle Fleet, ni el 'Hermoso Gabinete de figuras de cera' de la señora Bullock ofrecieron nada comparable a los excepcionales ejemplos de Madame Tussaud, que combinaban lo histórico y el horror de una forma sorprendente."[17]
En abril de 1803 se cerró la exposición en el Lyceum Theatre y, empaquetadas las figuras y toda la parafernalia, se dirigió hacia Escocia vía marítima, navegando hasta Edimburgo. Tenía que cumplir con el acuerdo estipulado con Philipstal, que le tenía atada a este hombre económicamente, sin embargo, Inglaterra se encontraba en guerra con Napoleón, y para una mujer francesa Escocia era sin duda más segura que el sur de Inglaterra.
Después de una exitosa temporada en Edimburgo y Glasgow, Philipstal tenía planeada una gira por Irlanda de la que la artista no pudo escapar. El gran éxito obtenido en la isla hizo que tardara sólo dos años en encontrar el dinero suficiente para saldar definitivamente la cuenta con su socio. En cuatro años de negocio en Irlanda, Madame Tussaud ganó independencia

[16] Kornmeier U., *Ibidem,* p. 71, 72.
[17] Chapman P., *op. cit.,* p. 39, 40. She had superior talents, was French and had been connected with the Court of Versaille and the French Revolution, and experienced the early successes of the rising star Napoleon Bonaparte, all of which helped her to compete with other well-know and competent wax-modellers who showed in England. But none, not even Mrs Salmon's famous wax works in Fleet Street, nor Mrs Bullock's 'Beautiful Cabinet of Wax Figures', offered anything to compare with Madame Tussaud's exceptional examples which combined the historic and the horrible in so striking a manner.

económica y profesional, convirtiéndose en una *business woman* que trabajaba para sí misma, tomando además la decisión de no volver a París con su marido: "Podemos seguir cada uno nuestro propio camino" le escribió a François Tussaud al 20 del Boulevard du Temple, su dirección parisina.[18]



Fig. 4.4.5 *Isabel I, reina de Inglaterra e Irlanda (1533-1603),* museo de Madame Tussauds, Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 4.4.6 *Maria I - Maria Estuardo, reina de los escoceses (1542-1587),* museo de Madame Tussauds. Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Echando de menos a su hijo pequeño, que seguía en París, Madame Tussaud continuó dirigiendo su negocio sóla hasta que el otro hijo fue lo bastante mayor como para ayudarla. En 1808 tomó otra decisión muy importante, suprime para siempre el nombre del tío y la

[18] En Chapman P., *op. cit.,* p. 48.

colección, conocida como "El Gran Curtius de París" que se convierte en "Madame Tussaud artista del Gran Gabinete Europeo de figuras modeladas del natural."[19]
Madame Tussaud desarrolló su propia reputación como escultora y mujer de negocios, sin embargo, la cosa no era tan extraña ya que algunos de los más famosos escultores de cera y empresarios en la Inglaterra del siglo XVIII eran mujeres.
A lo largo del siglo XVII la Señora Goldsmith fue admirada como artista en Londres y considerada posiblemente como la mejor modeladora de cera del periodo, se le comisionaron retratos y efigies funerarias para la prestigiosa Abadía de Westminster,[20] así como a su contemporánea la Señora Salmon (1650-1740). Cada una de las dos mujeres dirigían un museo de cera, sin embargo había otras, más o menos conocidas, que dirigían este tipo de negocio en el mismo periodo.
A finales del siglo siguiente otra mujer trabajó en la capital y también para la Abadía, de hecho en 1773 la Señora Patience Wright (1725-1786) llegó a Londres desde su nativa América, donde ya se conocía como célebre modeladora de cera. Además se rumorea que Benjamín Franklin la envió a Inglaterra como espía, reconociendo en ella una combinación de talento artístico y ferviente patriotismo.[21]
La última efigie realizada para la Abadía de Westminster fue la de Lord Nelson, creada de mano de otra mujer, Catherine Andras (1775-1860). La Andras era una famosa escultora de cera que exhibió, desde 1799, retratos realizados en este material en la Royal Academy mientras en 1802, año en el cual Madame Tussaud llegaba a Inglaterra, había sido nombrada 'modeladora de cera de la reina Charlotte'.[22]
La actitud hacia las obras de cera empieza a cambiar: en los tiempos de Benoist se reconocía sin duda la capacidad artística del escultor, mientras que en el siglo XIX ocurre, a menudo, que los retratos en cera sean llamados "muñecos".[23] Este cambio de gusto afectó duramente a lugares considerados más 'respetables,' como por ejemplo la Abadía de Londres, donde las efigies de cera fueron gradualmente retiradas de la vista: "A partir de entonces, hasta mediados del siglo XX, la efigie de cera, el descendiente de la efigie funeraria real, iba a ser totalmente separado de su función original, y se podía encontrar en figuras de cera como las de Madame Tussaud, en vez que en la Abadía de Westminster."[24]
Propietarios de museos de cera y artistas modeladores de este material aceptaban comisiones privadas y retrataban a cualquier persona que estuviera dispuesta a pagar por su figura en cera coloreada, sin embargo ya que desde el principio del siglo XVIII desapareció la demanda de efigies de tamaño natural, estos artistas se especializaron en medallones-retrato. Estas obras, de tamaño reducido y consecuentemente retratos de bolsillo anticipan lo que será el papel de la fotografía. Hay también que recordar que el modelado de medallones-retrato en cera no era

[19] En Chapman P., *Ibidem,* p. 49.
[20] Sobre las efigies funerarias de la Abadía de Westminster véase el capítulo **4.2** de esta tesis: **Reyes, Doges y Santos, las máscaras y efigies funerarias.**
[21] Litten J., *The funeral effigy: its function and purpose,* en Harvey A., Mortimer R., *The funeral effigies of Westminster Abbey,* Woodbridge, The Boywell Press, 1994, p. 18.
La leyenda cuenta como Mrs. Wright enviará desde Inglaterra informaciones secretas a Franklin, escondidas en cabezas de cera, las figuras eran mandadas a su hermana Racel Well que dirigía un museo de cera en Filadelfia.
[22] Lindley P., *XXI. Horatio, Viscount Nelson,* en Harvey A., Mortimer R., *op. cit.*, p. 175.
[23] Gatacre E.V., Dru L., *op. cit.*, p. 623. Me refiero al comentario de Horace Walpole que en 1775 describió las figuras de cera de Mrs Wright, recién llegadas de América, como *"puppets"*.
[24] Lindley P., *XXI. Horatio, Viscount Nelson,* en Harvey A., Mortimer R., *op. cit.*, p. 177. Henceforth, until the mid-twentieth century, the wax effigy, the descendant of the royal funerary effigy, was to be entirely divorced from its original function, and to be found in waxworks such as Madame Tussaud's rather than in Westminster Abbey.

un mero arte comercial y sobre todo, en el último periodo del siglo, hay muchas mujeres de la aristocracia y burguesía inglesa que se dedican a él.[25]



Fig. 4.4.7 Catherine Andras (1775-1860), *moldes de yeso y retratos en cera,* principio del siglo XIX, Museo Victoria & Albert, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Aunque la efigie de cera coloreada de tamaño natural ya no pertenece y se aleja del entorno funerario, la prensa británica parece apreciar la verosimilitud de las figuras de Madame Tussaud, elogiando la calidad engañosamente realista de los retratos de cera. Así, en 1833 se podía leer en el *Rochester Gazette*:

"La aparición de las diferentes figuras se aproxima a la naturaleza, tan de cerca, que [el visitante] es involuntariamente, en la sorpresa del momento, llevado a creer, que está en presencia de un espléndido conjunto de seres vivos, asumiendo aquí la apariencia exacta de la vida."[26]

En Inglaterra Madame Tussaud, pasando por los pueblos y viajando por los caminos de los pregoneros de las ferias, tuvo en poco tiempo que ampliar la colección de retratos para competir con exposiciones similares. El visitador de pueblo, pagando un penique, quería ver los últimos retratos del rey, de la Familia Real y de los políticos del día, algo imposible para los pregoneros de camino. De alguna forma su exposición fue una especie de periódico viajante que podía llegar a todas las partes del país.

A pesar de las dificultades, su política sobre la colección se mantuvo firmemente basada en los preceptos de su 'tío' Curtius, es decir, que la exposición se presentaría siempre con el máximo esplendor, proporcionando educación además de entretenimiento, que siempre se mantendría actualizada, incluyendo siempre una sección macabra y terrorífica (que eventualmente fue bautizada la *Cámara de los Horrores*). Aunque también en este caso manteniendo unos estándares para no caer en el sensacionalismo.[27]

La verosimilitud tan aclamada por los periódicos británicos surgía de la precisión y la minuciosidad con la que Madame Tussaud trabajaba en sus retratos, de hecho parece que nunca permitió que se presentaran en la exposición retratos imaginarios o realizados sobre la base de datos insuficientes. Su aproximación fue rigurosamente documental-periodística.

---

[25] Ejemplos de este arte se pueden encontrar todavía en los mayores museos de Londres como el Museo Británico, el Victoria & Albert o el Museo de Londres, además de en colecciones privadas.

[26] *The Rochester Gazette,* 22 Octubre 1833, en Kornmeier U., *op. cit.,* p. 72., The appearance of the different figures approaches so nearly to nature, that [the visitor] is involuntary, in the surprise of the moment, led to believe, that he is in the presence of a splendid array of living beings, every thing here assuming the exact appearance of life.

[27] En Chapman P., *op. cit.,* pp. 48, 49.

Según Uta Kornmeier, la extrema y engañosa verosimilitud de las figuras de cera de Madame Tussaud, tiene dos consecuencias principales: son accesibles instantáneamente al espectador y pretenden poseer una verdad objetiva y auténtica.[28]



Fig. 4.4.8 *Carlos I, rey de Inglaterra y Escocia (1600-1649),* Madame Tussauds, Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 4.4.9 *almirante Horatio Nelson, (1758-1805)*, museo de Madame Tussauds, Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Hay un lado psicológico extremamente interesante en la técnica utilizada para la realización de las figuras de cera de Madame Tussaud que contrasta completamente con las tendencias artísticas comunes. Los retratos eran a menudo realizados en arcilla y sucesivamente se les tomaba el molde en escayola, en un segundo momento se creaba el rostro final vertiendo la cera derretida en el molde, probablemente como sucedía en el siglo XVII en Florencia en el famoso taller de 'La Specola'. Con toda probabilidad Madame Tussaud era una verdadera artista y habilísima escultora de retratos, sin embargo, como comentaba Uta Kornmeier en 2008, se hizo cargo de ocultarlo cuidadosamente... ¿Pero por qué?
En la historia del arte y de las técnicas artísticas, el vaciado del natural suscitó a menudo controversia por ser considerado como un proceso demasiado fácil y engañoso.[29] Sin embargo, Madame Tussaud hizo todo lo posible para que el público creyera que cada retrato era tomado directamente del rostro del sujeto vivo o a través de una máscara mortuoria. Es gracias a la utilización de esta técnica que se crea el mito y el aura de autenticidad que

[28] Kornmeier U., *op. cit.,* p. 72.
[29] Sobre el proceso del vaciado del natural o *moulage,* véase el capitulo **3.6** de esta tesis: **La anatomía del horror, los *moulages*.**

caracteriza sus figuras de cera, ya que, además de artista, Madame Tussaud deseaba presentarse a sí misma como una auténtica cronista de los acontecimientos.[30]
De hecho, en 1919 John Theodore Tussaud (1858-1943), bisnieto de la artista, en su libro *The Romance of Madame Tussaud's* nos cuenta como la exposición, establecida finalmente en Londres en Baker Street en 1835, tuvo como uno de los primeros visitantes al Gran Duque de Wellington:
"De hecho, el duque pidió al Sr. José Tussaud, el hijo mayor de Madame Tussaud, de hacerle saber cada vez que una nueva figura de excepcional interés se añadía a la exposición - *sin olvidar la Cámara de los Horrores.*
El Sr. Tussaud aventuró una observación expresando su sorpresa de que el duque estuviera interesado en estas figuras, con lo cual el viejo guerrero se volvió hacia él con la réplica: "Bueno, no representan *hechos*?"[31]
Madame Tussaud insistió en la semejanza exacta. Tampoco se incluía en el cuarto separado, es decir en la *Cámara de los Horrores* cualquier objeto simplemente porque era espantoso. Todo tenía valor fáctico y a menudo histórico. Lecciones educativas podrían derivarse de ellos.
En los tiempos de 'Madame', así respetuosamente llamada por el bisnieto John Theodore en su libro, existía una notable competición, pero muchos convienen que su exposición superó a sus numerosos rivales.
La implacable determinación de Madame de dar un paso más fue lo que hizo su colección distinta y única. Su espectáculo fue siempre al día, y ella nunca dejó de hacer hincapié en el hecho. Estaba decidida a instruir a sus visitantes en la historia, así como en temas de actualidad.[32]
Además la exhibición se dirigía a un público amplio y respetable, las familias estaban bienvenidas ya que no había preocupación por efigies o esculturas indecentes. Madame Tussaud nunca quiso ningún modelo anatómico, que se podían encontrar a menudo en otras exposiciones de la ciudad, ya que se criticaban salaces y carente de cualquier justificación real científica o médica. Además, con el incremento de la censura por parte de la sociedad victoriana de clase media, a las prostitutas no se le permitía la entrada como sin embargo sucedía en los jardines del placer.[33]
La llave del suceso del negocio de Madame fue, entonces, la accesibilidad. En aquellos tiempos la capital inglesa podía presumir de unos estupendos museos como el Museo Británico, la Torre de Londres y la Abadía de Westminster, y Madame Tussaud compitió brillantemente con estas instituciones siendo universalmente reconocida como una visita imprescindible para cualquier turista. Marie reunió la colección de las reliquias de Napoleón más completa en el mundo, en un momento en que el bonapartismo estaba en las noticias.[34]
Sin embargo instituciones como el Museo Británico tenían acceso limitado, como horario y como publico, y se basaba en como la gente vestía para seleccionar las entradas. Madame Tussaud confiaba que la substancial suma de la entrada fuera bastante para alejar a los elementos no deseados. De hecho Madame estudió su mercado asiduamente. En estos años en

[30] Kornmeier U., *op. cit.,* p. 74.
[31] Tussaud J.T., *The Romance of Madame Tussaud's,* London, Odhams Press Limited, Segunda edición 1921, p. 79. Indeed, the Duke requested Mr. Joseph Tussaud, the elder son of Madame Tussaud, to let him know whenever a new figure of exceptional interest was added to the Exhibition - *not forgetting the Chamber of Horrors.*
Mr. Tussaud ventured a remark expressing his surprise that the Duke should be interested in such figures, whereupon the old warrior turned upon him with the rejoinder, "Well, do they not represent *fact*?"
[32] Pilbeam P., *op. cit.,* p. 127.
[33] Pilbeam P., *Ibidem,* p. 128.
[34] Pilbeam P., *Ibidem,* p. 128.

Gran Bretaña había más de medio millón de familias de clase media que podían gastarse dinero en divertimientos.[35]
A diferencia de un museo tradicional, donde no se podía acercarse a los objetos que estaban exhibidos, el museo de cera fue una experiencia cultural muy activa y probablemente el primer museo interactivo digno de este nombre.

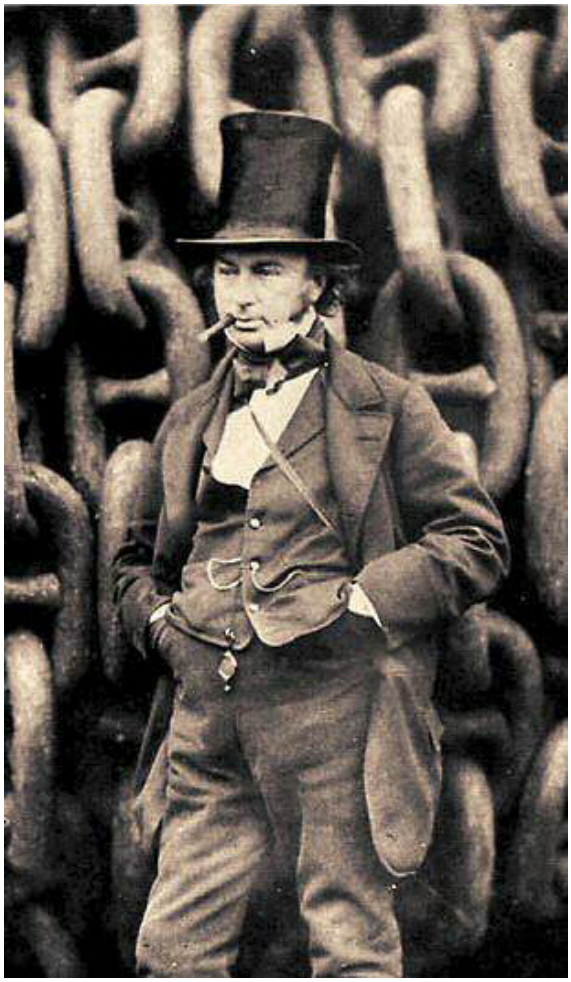


Fig. 4.4.10 *el ingeniero inglés Isambard Kingdom Brunel (1806-1859),* 1857, fotografía en blanco y negro, (Foto: Robert Howlett (1831–1858)



Fig. 4.4.11 *el ingeniero inglés Isambard Kingdom Brunel (1806-1859),* museo de Madame Tussauds, Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Los visitantes podían acercarse a los objetos expuestos y tocarlos, examinarlos en detalle, estudiar en voz alta, imaginarse a sí mismos en relación con las figuras, y, si eran lo suficientemente ricos, considerar la compra de un modelo de sí mismos. A diferencia de un teatro, los clientes Tussaud no se limitaban a un breve intervalo para husmear ya que habitualmente, el horario de apertura iba desde las 11 a las 6 y luego de 7 a 10.[36] Una orquesta tocaba durante el día, con los hijos de Madame tocando el piano y el arpa, mientras bebidas y buffet estaban a disposición del publico en caso de hambre o sed. Además, en un segundo

[35] Pilbeam P., *Madame Tussaud and the Business of Wax: Marketing to the Middle Class,* en Church R.A., Godley A., *The emergence of modern marketing*, London and New York, Routledge, 2003, p. 16.
[36] Pilbeam P., *Ibidem,* en Church R.A., Godley A., *op. cit.,* p. 16.

momento la exhibición abrió también a la clase obrera, en las ultimas horas de la noche, hasta las 10, a la mitad de precio.
Madame Tussaud siempre tenia presente que sus visitantes eran humanos. Necesitaban interacción y diversión, y el encanto del ser asustados, pero en un entorno seguro. Las colecciones de historia natural tenían muchísimo potencial, pero sus curadores parecía determinados en mantener a sus tesoros oscuros, destinado solo a una élite de visitantes altamente educada y rica.[37]
Con estas características de negocio no había problemas de competición con otros museos, y parece que la cola de visitantes esperando fuera de la puerta encantaba a Madame.
De hecho el Museo Británico fue criticado por no presentar la enorme cantidad de objetos expuestos de una manera sistemática y accesible o por la falta de catálogo. Madame nunca se olvidó de subrayar sus sucesos, recordando que los clientes que pagaban podían pasear libremente en la colección. El catálogo vendido en la entrada les enseñaba todo lo que la señora quería que supieran sobre las figuras y su historia. En contraste con el Museo Británico, Madame Tussaud concentró la presentación de su colección para su máximo provecho.[38]
El Gabinete de las ceras se para de manera definitiva en Londres, en Baker Street en 1835.
Ya después de 1820 la exposición itinerante de cera Tussaud comenzó a adoptar una combinación de galería de arte y características de los museos. Poco a poco la colección adquirió tantos cuadros y otros objetos, que se convirtió en imposible de mover de una ciudad a otra. Además de reliquias históricas, se utilizaban enormes espejos dorados, que dejaban ver los modelos a la perfección, un truco que Marie había aprendido de Curtius.[39] Cuando la exposición encuentra su lugar definitivo el Londres Madame Tussaud tiene más de setentas años, los últimos treinta tres pasado recorriendo todo el Reino Unido, visitando setenta cinco ciudades más pequeños pueblos, sola, con un hijo pequeño y inicialmente sin hablar inglés. No podemos no admirar la fuerza de esta mujer que hasta unos meses antes de fallecer estuvo trabajando activamente en la exposición, sentada detrás de una mesita, cobrando las entradas. En abril de 1850, cuando Madame Tussaud falleció, aparecieron numerosos obituarios en la prensa nacional, que confirmaron su prestigio en la industria del entretenimiento.
El negocio fue heredado por sus hijos y se pasó de generación a generación, sin embargo después de la muerte de la matriarca, ninguna mujer ocupó un alto cargo de forma permanente en el negocio y ninguna mujer logró una posición de autoridad. De todas formas, las generaciones sucesivas intentaron respetar, por lo posible, la política de Marie y trasmitir su legado.
El poder de las imágenes de cera en tamaño natural y la sugestión que suscitan en los hombres ha cambiado a lo largo de los siglos pero no completamente, de hecho como en pasado seguimos cargando de significado el doble de cera. Hay muchos cuentos de figuras de ceras sometidas a castigos o atenciones como si fueran el hombre o la mujer real[40] porque a la falta del 'real' actuamos sobre el 'doble' como si pudiera contener parte del alma o algo del original.
En agosto del 1792 el Marqués de La Fayette deserta a Francia después de su fallido intento de llevar a sus contingentes para suprimir la Revolución Francesa, después de la 'matanza del Campo de Marte' esto acaba por desacreditarlo del todo.

[37] Pilbeam P., *op. cit.,* p. 129.
[38] Pilbeam P., *op. cit.,* en Church R.A., Godley A., *op. cit.,* p. 19.
[39] Pilbeam P., *Ibidem,* en Church R.A., Godley A., *op. cit.,* p. 18.
[40] Sobre este tema en literatura véase el capítulo **1.3** de esta tesis: **Relatos sobre la repugnancia: las figuras en cera en el imaginario literario.**





Fig. 4.4.13 *Oscar Wilde escritor y poeta irlandés (1854-1900),* 1882, fotografía en blanco y negro, (Foto: Napoleon Sarony en http://ocw.mit.edu, consulta el 6 marzo 2012)

Fig. 4.4.12 *Oscar Wilde escritor y poeta irlandés (1854-1900), detalle,* museo de Madame Tussauds, Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 4.4.14 *The Sleeping Beauty, (La Bella durmiente), detalle,* figura de cera en el museo de Madame Tussauds de Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Curtios fue criticado por no actualizar la exposición de figuras de cera, cosa peligrosa durante el Reinado del Terror, y sobretodo para dejar expuesta la efigie de La Fayette después de su 'traición'. Parece que tuvo que disculparse y tuvo que decapitar públicamente la efigie en el Boulevard delante de su museo.[41]
Así que, sin poder llevar a la guillotina el verdadero La Fayette ya que había sido capturado por los austríacos tratando de escapar a los Estados Unidos a través de Holanda, el pueblo tuvo que contentarse de ajusticiar a su doble de cera.
Hoy en día episodios de este tipo son muy raros (pero desdichadamente siguen existiendo) sin embargo seguimos afectados por la vida y las travesías de estas imágenes.
Por ejemplo en 2008 el nuevo museo de Madame Tussauds en Berlín tuvo problemas antes de su abertura por haber incluido la figura de Hitler en su exposición. El hecho causó indignación entre los políticos que lo desestimado como un "inexplicable" y "repugnante", y sobre todo entre los grupos judíos. De hecho Uwe Neumärker, el Director Ejecutivo de la Asociación Memorial del Holocausto lo clasificó como "una Disneylandia nazi".[42]
El poder de la imagen del tristemente famoso dictador, o de su 'doble' sigue actuando, tanto que, el 5 de julio de aquel año, en la apertura del museo, un visitador alemán, después de haber empujado a los dos guardias que la vigilaban consiguió arrancarle la cabeza...[43] como hace siglos le tocó a La Fayette en París.



Fig. 4.4.15 *Sir Winston Churchill y Adolf Hitler, detalle*, figuras de cera en el museo de Madame Tussauds de Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[41] Pilbeam P., *op. cit.,* p. 53.
[42] De Quetteville H., *Madame Tussauds' Adolf Hitler waxwork causes outrage in Berlin, A waxwork model of Hitler is to go on display in Berlin just 200 yards from the city's Holocaust memorial*, The Telegraph, 30 mayo 2008, en www.telegraph.co.uk, consulta el 5 de julio 2008.
[43] Hall A., *Man rips head off Hitler waxwork at Berlin's Madame Tussauds*, MailOnline, 5 julio 2008, en www.dailymail.co.uk, consulta el 5 de julio 2008.

También el primer modelo de Hitler, revelado en el Madame Tussauds de Londres en abril de 1933 fue frecuentemente objeto de vandalismo y el reemplazo que se hizo en 1936 tuvo que ser trasladado a un lugar con una posición menos prominente y ser cuidadosamente guardado.[44]

Menos cruenta pero algo dramática y seguramente indicativa fue la suerte de las efigies de los yernos del rey de España. Después de haber contraído matrimonio con doña Elena, en 1995, Jaime de Marichalar consiguió su sitio al lado de la Familia Real en el Museo de Cera de Madrid, sin embargo, cuando los Duques de Lugo anunciaron su separación en 2007, 'cese temporal de la convivencia', la escultura fue trasladada al Salón del Ruedo observando una corrida de toros. Así que, como Marichalar dejó automáticamente de acudir a los actos públicos de la Familia Real, su 'doble' también se apartó de su sitio real en el museo, trasladándose detrás de un burladero en la sala taurina en reconocimiento a su gran afición a los toros.[45] Cuando en enero de 2010 la separación se hizo definitiva, con la inscripción del divorcio de la pareja en el Registro Civil, el mes siguiente el 'doble' de Marichalar "fue el primero en salir en carretilla del justiciero Museo de Cera."[46]

Una suerte parecida le está tocando al otro yerno del rey, Iñaki Urdangarín llamado a declarar como imputado, el 6 de febrero de 2012, por el juez que investiga un caso de presunta corrupción. Ex campeón de balonmano, casado con la infanta Cristina, ha sido mencionado en una investigación por corrupción en el que está implicado el Instituto Noos, una sociedad de mecenazgo que presidió entre 2004 y 2006. A finales del 2011, en concomitancia con la investigación judicial, la Casa Real lo apartó de los actos públicos y el Museo de Cera de Madrid, como anteriormente se hizo con Marichalar, lo mandó al exilio de otra sala. De hecho, desde diciembre de 2011, la figura de Urdangarín ha sido trasladada a la sección de personalidades deportivas, junto a Induráin, Pelé, Raúl, Rafa Nadal y otras estrellas. Se aprovechó para realizar algunos retoques a la figura, y 'envejecerla', se le quitó la ropa de gala que lucía y se le vistió con ropa de calle. Nada de personal, "reflejar la realidad", es lo único que hicieron como admitió un representante del museo... "la actualidad es despiadada, incluso para los muñecos de cera."[47]



Fig. 4.4.16 *La réplica del ex marido de la infanta Elena, Jaime de Marichalar, sale del Museo de Cera de Madrid,* (Foto: Juan M. Espinosa en www.lavozdegalizia.es, consulta el 6 marzo 2012)

[44] Pilbeam P., *op. cit.,* p. 199. En la actualidad, como se puede ver en la fotografia, la figura de Hitler se encuentra al lado de la de Winston Churchill (Fig. 4.4.15).

[45] Pérez-Lanzac C., *Urdangarin, 'separado' ya del Rey*, El País, Madrid 16 diciembre 2011, en www.elpais.com, consulta el 20 diciembre 2011.
DIVORCIO REAL *Jaime de Marichalar sale del Museo de Cera. La réplica del ex marido de la infanta Elena ha sido retirada del Museo de Cera de Madrid*, 10 febrero 2010, en www.lavozdegalicia.es, consulta el 20 marzo 2010.

[46] Izaguirre B., *Un país de desconocidos*, El País, Madrid 7 enero 2012, en www.elpais.com, consulta el 6 marzo 2012.

[47] Apaolaza F., *El exilio de cera de Urdangarín. Como la Casa Real, el museo madrileño ha apartado al duque de Palma de los reyes. Lo 'muda' a deportes. Podría acabar en el almacén con Marichalar,* 16 diciembre 2011, en www.hoy.es, consulta el 6 marzo 2012.

EL CUERPO ARTÍSTICO
-
EL CUERPO CONTEMPORÁNEO

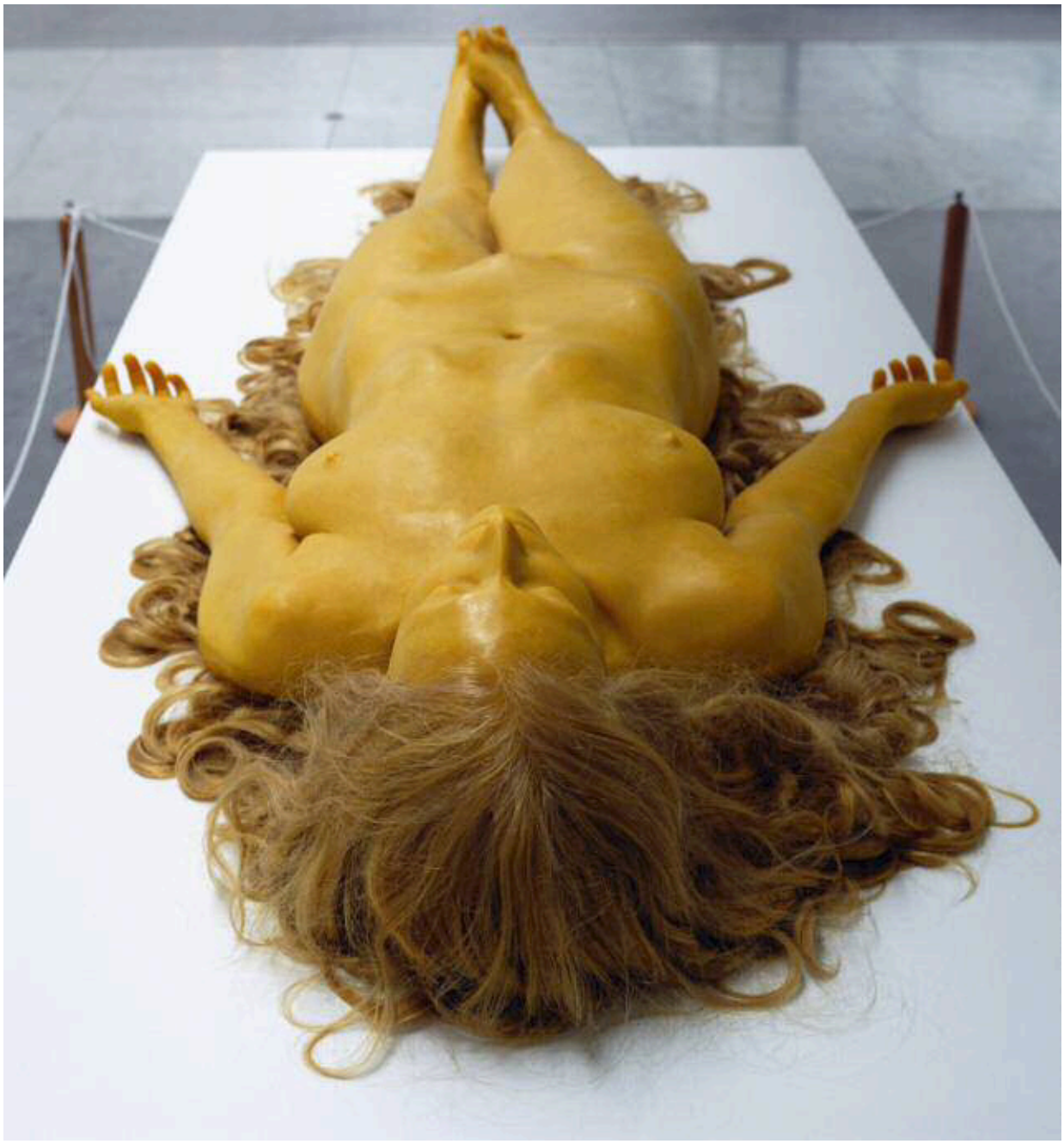


Fig. 5.1 Vanessa Beecroft, *Blonde Figure Lying,* 2008, 195.6 x 91.4 x 25.9 cm., Colección Jeffrey Deitch, Nueva York. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

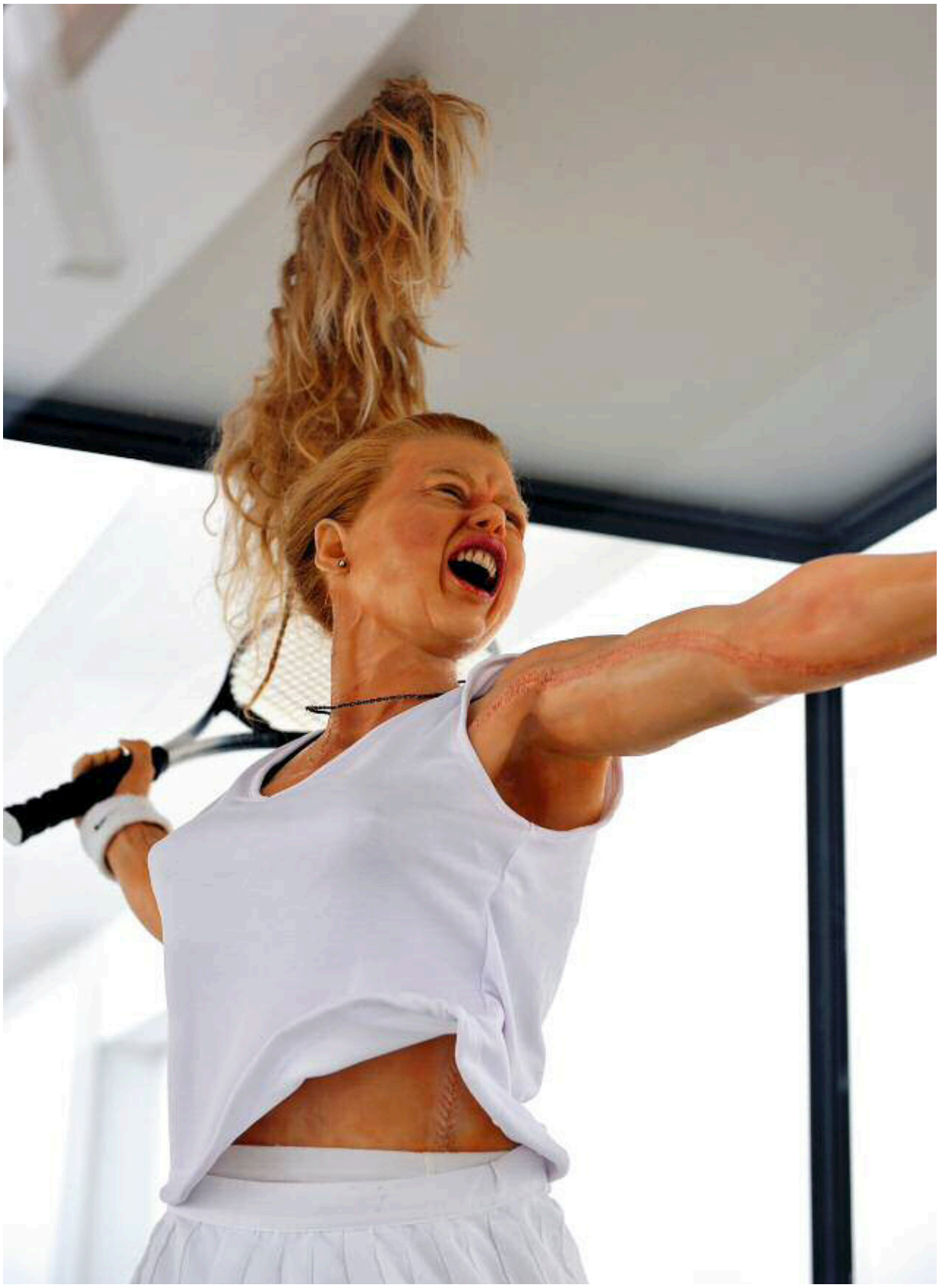


Fig. 5.2 Oleg Kulik *Tennis Player, y detalles,* (de la serie 'Museum of Nature') 2002, 250 x 200 x 200 cm., Colección Ekatarina y Vladimir Semenikhin. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

5.1 El olvido de la materia y la instabilidad de la forma: las ceras de Medardo Rosso, artista de transición.

"Quién conoce algunas de las maravillosas ceras de Rosso evocadoras de artes de civilizaciones perdidas, de sensaciones abolidas, preciosos fragmentos que nos parecen levantarse sobre tumbas violadas, de ciudades destruidas y quemadas, de reales palacios derrumbados..."[1]

Morasso M., *Il Marzocco*, 23 de octubre 1904

Verdad, quién conoce a Medardo Rosso... Hoy en día artista largamente destacado y apreciado, sin embargo, un talento, o más bien genio, de la escultura moderna re-descubierto y sacado del olvido sólo en las últimas dos décadas.
Desde su muerte, tal y como se quejaban amigos artistas, críticos e historiadores, Rosso ha casi desaparecido del panorama histórico-artístico, a pesar de las tentativas constantes de los académicos por rescatarlo. Parece ser que la figura de Rosso ha sido regularmente ignorada, tal vez por la incapacidad de incluírla en una corriente o un contexto histórico preciso, o, como correctamente sugiere la estudiosa americana del artista, Sharon Hecker, ha quedado en la sombra de la historia del arte.[2]
El problema, o la belleza de este artista es que no pertenece o no puede ser incluido y encerrado en ningún contexto artístico, y aun más atado a ningún país:
"Al igual que sus esculturas evanescentes, al parecer apenas modeladas, que nunca parecen estar completamente formadas, Rosso continúa evitando una definición completa. De hecho, la fuga constante de la definición es quizá la forma más adecuada para definirlo."[3]
El impresionismo francés y el naturalismo lombardo (con sus corrientes del divisionismo y de la scapigliatura) son las bases y las premisas fundamentales de la obra innovadora de Medardo Rosso. Su escultura fue la más revolucionaria del siglo XIX porqué llevó a la expresión extrema la luminosidad impresionista, y trajo de la pintura la visión frontal de la obra, con el resultado de captar el instante en el cual se revela el carácter del sujeto. ¿Cómo definirlas? Esculturas pictóricas... o obras altamente pictóricas realizadas, sin embargo, en tres dimensiones...
De aspecto inacabado, sus esculturas poseen una textura y movimientos que la rinden altamente receptivas a los cambios sutiles de la luz, porque, substancialmente, la obra de Rosso es todo acerca de la luz... Sin embargo Rosso no es un impresionista, aunque sus formas diáfanas aparecen atrapadas en un momento de llegar a ser, o de derretirse, y de hecho, comentando su arte, Rosso habló a menudo de tratar de capturar *una impresión pasajera*.[4]
Su obra tuvo gran influencia en los artistas posteriores, de hecho, en su manifiesto *La Escultura Futurista*, publicado a finales del 1912, el joven Boccioni escribía: "[...] Me refiero al genio de Medardo Rosso, a un italiano, al único gran escultor moderno que hubiera intentado abrir la escultura a un campo más vasto, de rendir con la plástica las influencias de un ambiente y los enlaces atmosféricos que los atan al sujeto."[5]

---

[1] Morasso M, *Il Marzocco*, 23 de octubre 1904. Chi conosce qualcuna delle meravigliose cere del Rosso rievocatrici di arti di civiltà scomparse, di sensazioni abolite, preziosi frammenti che ci sembrano sorgere su tombe violate, da città distrutte e arse, da regge crollate…
[2] Hecker S., *Reflections on Repetiton in Rosso's Art,* en Cooper H., Hecker S., *Medardo Rosso, Second Impressions,* New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2003, p. 28.
[3] Hecker S., *Ibidem,* en *op. cit.,* p. 28. Like his evanescent, seemingly barely modeled sculptures, which never appear to be fully formed, Rosso continues to avoid complete definition. Indeed, his constant escape from definition is perhaps the most appropiate way to define him.
[4] Hecker S., *Ibidem,* en *op. cit.,* p. 27.
[5] Boccioni U., en: Caramel L., *Medardo Rosso, Le Origini della scultura moderna,* Catalogo exposición MART; Museo de Arte Contemporáneo de Trento y Rovereto, 28 mayo – 22 agosto 2004, p. 13. [...] alludo al genio di

Medardo Rosso no se puede incluir en ninguna categorización, es artista de transición, que conecta lo antiguo con lo moderno, el pasado con el presente, que se enfrenta al siglo XX denegando el nuevo rol del artista moderno, intelectual creativo, lejano y desinteresado de las prácticas artesanales del arte. Rosso tiene un lado intelectual, como confirman sus escritos, sin negar el trabajo manual, más tradicional y humilde del artista-artesano.
Puede también ser incluido entre los grandes artistas ceroplásticos, y probablemente considerado el único exponente de ceroplástica artística digno de este nombre, de los siglos XIX y XX. El uso que hace de la cera, elevándola a material artístico al mismo nivel que el mármol y el bronce, es algo inusual e innovador, que anticipa el gran descubrimiento y utilización de este material en el arte contemporáneo, en especial modo en los últimos veinte años.
La edición de grandes catálogos en las últimas dos décadas ayudaron a considerar, finalmente, la obra de Medardo Rosso central y fundamental en la historia de los grandes cambios del arte europeo entre finales del siglo XIX y principios del XX. Es destacable el hecho de que la apreciación hacia su obra coincide con el periodo de reevaluación del material de la cera, cosa que afecta significativamente también al desarrollo de este tema en el arte contemporáneo.[6]
En estos últimos años se ha intentado revalorizar su obra con exposiciones en Europa y en los Estados Unidos, no pudiéndose ignorar la casualidad del re-descubrimiento de este artista, que coincide con la nueva apreciación por las grandes colecciones de ceroplástica anatómica del siglo XIX y la nueva utilización de la cera en el arte contemporáneo. Naturalmente, la nueva aproximación al medio escultórico de la cera es soportada por una nueva valoración del arte figurativo, realista e hiperrealista. En el contexto de esta tesis, no podemos sino estar de acuerdo con Paola Mola, curadora de una de las últimas importantes exposiciones de Rosso en la Colección Peggy Guggenheim de Venecia:

"Rosso es para nosotros la obra en cera."[7]

Artista de vocación muy precoz, fue increíblemente reticente en su autobiografía, también con amigos y familiares, cosa que, junto con la falta de documentación confiable, nos impide formar un cuadro completo de su vida.
Rosso era por naturaleza un talento velado que ocultó hábilmente toda su obra sobre la fotografía, expuso sus obras más queridas como *"Madame X"* o *"Yvette Guilbert,"* quince años después de su realización, y destruyó, como Marcel Duchamp, todas las cartas recibidas de sus corresponsales; prácticamente desde el comienzo de su carrera dirigió hábilmente las líneas de su biografía.[8]
Nacido en Turín el 21 de junio de 1858, se trasladó a Milán con su familia a los doce años hasta 1879, cuando es enviado a Pavía para hacer el servicio militar. Parece que en este periodo Rosso se acerca a la escultura, y que en aquellos años empezó sus primeras exposiciones en Milán. A su regreso, en 1882 se inscribió en la Academia de Bellas Artes de

---

Medardo Rosso a un italiano, al solo grande scultore moderno che abbia tentato di aprire alla scultura un campo più vasto, di rendere con la plastica le influenze di un ambiente e i legami atmosferici che lo avvincono al soggetto.

[6] De este tema se habla en el capítulo **5.3** de esta tesis: **El desquite contemporáneo de la cera como material artístico: exposiciones de esculturas realizadas en cera en las últimas dos décadas.**

[7] Mola P., *ROSSO La forma instabile,* catalogo de la exposición, Colección Peggy Guggenheim, Venecia, 22 septiembre 2007 – 6 enero 2008, Ginebra-Milán, Skira, 2007, p. 17. Rosso è per noi l'opera in cera.

[8] Comunicado de prensa, *Rosso, La forma instabile,* Peggy Guggenheim Collection, 22 septiembre, 2007 - 6 de enero 2008 en www.guggenheim-venice.it, consulta el 18 septiembre 2006.

Brera, pero al año siguiente fue expulsado por haber organizado una indisciplinada petición sobre la enseñanza académica.[9]
Mente inquieta, viajó a toda las capitales europeas como Viena, Londres, París, y desde 1889 empezó a vivir en esta última ciudad. Después de haber conocido el rechazo y la derrota empiezan los primeros grandes sucesos y, propio de París, su fama crece hasta atraer a numerosos mecenas, críticos y artistas, así, el gran escultor Rodin sugirió intercambiar una obra suya con "*La rieuse"* de 1890.[10]
El periodo parisino fue la mejor y más prolífica etapa del artista. Su escultura, profundamente innovadora (y a menudo incomprendida y poco apreciada), se desarrolla en una dimensión principalmente pictórica que sugiere una visión frontal; el sujeto de la obra, la figura, emerge del ambiente que la rodea, se amalgama y a veces desaparece dejando el mismo ambiente como tema principal.
El mismo artista expresa sus pensamientos que nos ayudan a comprender obras como "*Impression de boulevard: la femme à la voilette"* (1893), "*Bookmaker"* (1894) o el "*Bambino Malato"* (1893); "Como la pintura, también la escultura tiene la posibilidad de vibrar en mil fraccionamientos de líneas, de animarse por vía de choques de sombras y de luces, más o menos violentas, de aprisionarse misteriosamente en colores calientes y fríos – aunque la materia fuera monocroma – cada vez que el artista sepa calcular bien el claroscuro que tiene a su disposición; de reproducir en una palabra los seres con todo su ambiente propio y de hacerlos revivir."[11]
En París Medardo Rosso contaba con un notable círculo de amigos y conocidos, aunque su fama se ve alterada por una áspera polémica con su, anteriormente amigo, Rodin. En 1900 conoció a la pintora holandesa Etha Fles, que se convirtió en su amante y promovió su trabajo en Europa. En 1902 se hizo ciudadano francés pero, después de 1915, viajó mucho, dividiendo su tiempo, principalmente, entre París y Milán. Sus viajes a Italia se intensifican después de haber conocido en la capital francesa al joven Ardengo Soffici, hasta llegar el artista a volver definitivamente a Milán donde se quedará hasta su muerte. Debido a algunas placas fotográficas que le cayeron en el pie provocándole una fuerte infección, el artista falleció por septicemia el 31 de marzo de 1928 en Milán.
Tras experimentar con materiales diversos, en 1883, dos años después de empezar a crear y exhibir esculturas, Rosso comenzó a trabajar con la cera.
La utilización de este material entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XX tiene una importancia particular, porque representa una transformación en la tradicional comprensión de la escultura en relación con la duración de la obra final, normalmente realizada en materiales fuertes y duraderos como bronce, marfil, piedra y mármol.[12]
La revolución del concepto de escultura que tiene que durar para siempre (concepto tan querido a Michelangelo), empieza en el siglo XIX, con la crítica del poeta Charles Baudelaire,

[9] Según el verbal de la Academia, Rosso empezó la petición para obtener modelos reales de desnudos y preparados humanos para el estudio de la anatomía, y acabó insultando y golpeando a un estudiante que no quiso firmar. Informaciones publicadas en Borghi M., *Medardo Rosso,* Milán, Edizioni del Milione, 1950, p. 18 en Caramel L. (editado por), *Medardo Rosso, Le Origini della scultura moderna,* Catálogo exposición MART; Museo de Arte Contemporáneo de Trento y Rovereto, 28 mayo – 22 agosto 2004, p. 243.
[10] Custodiado hoy en Roma, Galería Nacional de Arte Moderna.
[11] Medardo Rosso, en *Le Muse, Enciclopedia di tutte le Arti*, De Agostini, Tomo X, 1964, p. 243. Come la pittura, anche la scultura ha la possibilità di vibrare in mille spezzettature di linee, di animarsi per via di sbattimenti d'ombre e di luci, più o meno violenti, d'imprigionarsi misteriosamente in colori caldi e freddi – quantunque la materia ne sia monocroma – ogniqualvolta l'artista sappia calcolare bene il chiaroscuro che è a sua disposizione; di riprodurre in una parola gli esseri con tutto il loro ambiente proprio e di farceli rivivere.
[12] Hecker S., *Fleeting Revelations, The Demise of Duration in Medardo Rosso's Wax Sculpture,* en Panzanelli R., *Ephemeral Bodies, Wax Sculpture and the Human Figure,* Los Angeles, Getty, 2008, pp. 131, 132.

que entre 1846 y 1859 acusa a las esculturas contemporáneas de ser aburridas, demasiado concretas, rígidas, carentes de imaginación, secas, frías y académicas.[13]
Las palabras de Baudelaire tuvieron gran influencia en Rosso una década más tarde, cuando el artista empezó a adoptar como material preferido la cera, por sus características de maleabilidad y movilidad que permiten rendir los valores luminosos y atmosféricos en los cuales se basa su concepción, esencialmente pictórica, de la escultura.
De hecho la obra de Rosso se acerca a una visión distinta de la que se posee de la escultura tradicional, una visión algo pictórica basada en la rapidez, en el movimiento y en la luz, que se mueve sobre superficies apenas modeladas, esbozadas, tratando sus sujetos como si fueran fugaces "impresiones", como él los llamaba. La cercanía de corrientes artísticas como la impresionista, la simbolista y la scapigliatura milanesa merecen ser nombradas, sin embargo Medardo Rosso no se puede cerrar en ninguna de ellas.
Su personal concepto de escultura, tan distinto y opuesto al concepto tradicional y académico del arte occidental está bien explicado en sus palabras de 1902:
"Lo que cuenta para mí, en el arte, es hacer olvidar la materia", "el escultor debe, a través de una síntesis de las impresiones recibidas, comunicar todo lo que ha tocado su sensibilidad, para que, mirando su obra, se pruebe enteramente la emoción que él ha sentido mirando la naturaleza." [14]
Además, en 1926, solo dos años antes de su muerte, el artista subraya su pensamiento en un escrito publicado en el periódico milanés "L'Ambrosiano":
"[...] aquel elemento estatuario. Faltante de emoción, de aquella perspectiva si no ilimitada, de aquella unidad, pues, que desde que está solo puede resultar, a causa de nuestro estado de ánimo, por aquella su trepidación, siempre inesperada, infinita; expresión contínua, repito, de cada pensamiento propio, mínimo imperceptible sacudido por aquélla más o menos sorpresa, a causa de la imprevista aparición, de aquellos efectos, luminosos, que por nuestras varias fases sociales están concatenadas, y por causas resultantes 'vividas.'"[15]
Las obras de Rosso trasmiten la sensación de movimiento, del momento fugaz que se agarra y atrapa en la materia, versátil e inestables en cuanto se trate de cera. Por las peculiares características de este material, que se ablanda y endurece solo con el calor de las manos: "La seducción de las resonancias metafóricas de un material pueden influir en el juicio con respecto a una escultura de cera. Debido a las asociaciones poéticas, emocionales y psicológicas de la cera y la mano, se ha pensado siempre que los trabajos en cera de Rosso fueron modelados a mano. En este sentido, sin embargo, sus esculturas son el último trampantojo."[16]

---

[13] Baudelaire C., "*Porquoi la sculpture es ennuyeuse", Salon de 1846 y "Sculpture", Salon de 1859,* en Hecker S., *Fleeting Revelations...* nota 3, pp. 132, 148.
[14] Rosso M., *De l'Impressionisme en Sculpture: Auguste Rodin et Medardo Rosso,* por Claris E.*, "La Nouvelle Revue"*, Paris, 1902, en Caramel L., *Medardo Rosso, Le Origini della scultura moderna,* Catalogo exposición MART; Museo de Arte Contemporáneo de Trento y Rovereto, 28 mayo – 22 agosto 2004, p. 233. Le sculpteur doit, par un résumé des impressions reçues, communiquer tout ce qui a frappé sa propre sensibilité, alfin que'en regardant son oeuvre, on émprouve entierement l'émotion qu'il a resentie lorsqu'il a observé la nature.
[15] Rosso M., *Concepimento – limite – infinito, "*L'Ambrosiano", Milán, 12 enero 1926, en Caramel L., *Medardo Rosso, Le Origini... op. cit.,* p. 241. [...] Quell'elemento statuario. Mancante d'emozione, di quella prospettiva altrimenti illimitata, di quell'unità dunque che da questa solo può risultare a causa del nostro stato d'animo per quella sua trepidazione sempre inseparata, infinita; espressione continua, ripeto, di ogni nostro pensiero, minimo, impercettibile scosso sia per quella più o meno sorpresa, a causa dell'imprevista apparizione, di quei differenti effetti, luminosi, che per le nostre varie fasi sociali a essi concatenati, e per cause risultanti 'vissute'.
[16] Hecker S., *Fleeting Revelations... op. cit.,* en Panzanelli R., *op. cit.,* p. 136. The seductive appeal of a material's metaphoric resonances can influence one's judgement regarding a wax sculpture, Because of the poetic, emotional, and psycological associations of wax and the hand, it has always been thought that Rosso's waxworks were hand modeled. In this respect, however, his sculptures are the ultimate trompe l'oeil.

De hecho sus obras han confundido a historiadores y críticos de todos los tiempos, ya que la idea poética del artista que modela rápidamente con sus manos, hundiendo los dedos en la blanda cera posicionada sobre una base de escayola, es una imagen fascinante y romántica que, sin embargo, no tiene nada que ver con este artista.[17] Medardo Rosso nunca trabajó la cera directamente con sus manos, en cambio, modeló sus temas en barro, rápidamente como se puede aprender estudiando sus esculturas.



Fig. 5.1.1 Medardo Rosso, *Ateas aurea,* 1886, 51 x 45 x 51 cm., Galería Cívica de Arte Moderno y Contemporáneo, Turín. (Foto: Caramel L. (editado por), *Medardo Rosso, Le Origini della scultura moderna,* Catálogo exposición MART; Museo de Arte Contemporáneo di Trento y Rovereto, 28/05 – 22/08/2004).

Una reconstrucción muy fiel de la técnica utilizada por el artista, importante contribución al estudio de la materia, nos llega de Henry Lie, director del Centro de Estudios de Conservación y Técnica Straus en los Museos de Arte de la Universidad de Harvad y Derek Pullen, director de Conservación de Escultura en la Tate, en el catálogo justamente titulado "Segunda Impresión" (*Medardo Rosso: Second Impression*).
Las obras de Rosso fueron creadas a través de la adaptación de la antigua técnica de la fusión en cera perdida. El proceso consistía en fundir mecánicamente sus vaciados de arcilla, primero en yeso y después en cera, utilizando moldes flexibles de gelatina. Hay evidencias de esta práctica en algunas cartas del artista pidiendo gelatina nueva a su taller de fundición de Milán[18] y en residuos de gelatina que han quedado en algunas de sus obras.
Los moldes flexibles, también conocidos como goma, o moldes elásticos, están hechos de gelatina, una proteína desnaturalizada (colágeno) extraída de las pieles y huesos del ganado vacuno, cerdos y ovejas. La gelatina, mezclada con agua caliente, se convierte en un líquido viscoso que se estabiliza en un gel resistente al enfriarse a temperatura ambiente. Con el

[17] Entre las leyendas sobre este tema recordamos a Madame Tussaud que, como cuentan, moldeó las máscaras de las víctimas ilustres de la Revolución Francesa justo bajo la guillotina. Sobre este tema véase el capítulo anterior: **4.4 El negocio de la ceroplástica: Madame Tussaud y el museo de cera.**

[18] Carta de Medardo Rosso a su amigo milanés Felice Cameroni del 12 febrero 1890, en Cooper H., Hecker S., *Medardo Rosso, Second Impressions,* New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2003, p. 138. [...] Per fare ciò occorre si faccia bene la forma adoperando *non come il solito gelatina vecchia ma nuova* almeno una volta che per me non l'ha mai adoperata.

calentamiento del gel se revierte el proceso, lo que permite que se pueda reutilizar varias veces.[19]
El artista trabajaba la arcilla, produciendo obras en tres dimensiones o relieves parecidos a máscaras. El modelo, antes de que se secara la arcilla, se recubría con una capa espesa de yeso para crear un primer molde rígido. Sucesivamente se removía el original dejando el primer molde de yeso vacío. Al parecer, engrasando anteriormente las superficies interiores, se vertía yeso líquido en el primer molde para crear una réplica del modelo original en arcilla, al cual se le adjuntaba una base de apoyo echa en el mismo material.
A este modelo de yeso se le daba una capa de arcilla que funcionaba como espaciador y otra capa espesa de yeso para crear un segundo molde rígido, dividido en dos o más partes en caso de tratarse de una escultura tridimensional más compleja. Separado el segundo molde y el modelo en yeso, se eliminaba la capa de arcilla y después de haberlos re-posicionados se vertía la gelatina líquida en el vacío dejado por el espaciador de arcilla. Solidificada la gelatina, se cortaba el molde flexible así obtenido y se re-ensamblaba en el segundo molde. La cera líquida se aplicaba con pinceles y brochas sobre la superficie del molde flexible, que se removía pelándolo delicadamente cuando la cera estaba fría y estable. El vaciado final en cera se fortalecía con la adición de yeso vertido en el interior o detrás en el caso de los relieves.
El proceso creativo de la obra escultórica de Medardo Rosso era largo, complejo y completamente inusual para el periodo. Inusual, sin embargo, no por el uso de moldes flexibles de gelatina, técnica conocida desde el siglo XVI y re-descubierta sólo en el siglo XIX,[20] sino por la participación en primera persona en el proceso de fundición de sus obras.
De hecho con Rosso el proceso creativo artístico y el mismo autor se distancian considerablemente de la representación convencional del periodo. Medardo Rosso enseña el lado humano y bruto, sudando e imprecando a lo largo del proceso de fundición de sus obras, pero al mismo tiempo lo convierte en un espectáculo al que los invitados asisten boquiabiertos para ver el trabajo del artista, fuerte y poderoso como el dios Vulcano; así como nos cuenta un amigo francés:
"Rosso debe fundir esta noche y me invitó... Rosso fuerte y poderoso. Hablamos. En el oscuro taller la hornaza zumba. Casi no puedo ver. Ha llegado el momento. Rosso... atizando el fuego con una barra de hierro fuerte y larga... Él está acampado en la orilla de la hornaza – escapa gas y humo - traga, tose, escupe y atiza. Parece un Cíclope. El momento es solemne. Rosso ordena a su asistente: "algún comosellama blanco." El otro busca el blanco y no lo puede encontrar... Rosso se apresura y lo encuentra. Los otros invitados se agrupan. Ahí está Rosso que vuelve a subir por encima del borde del pozo de fuego que ruge. Imágenes fijas de póquer. A continuación, con unas pinzas saca una olla muy grande llena de metal fundido... y al rojo vivo... Su asistente agarra otra barra de sujeción y los dos transportan el crisol a un molde en la arena que yo no había visto. Allí se inclinan en el borde del crisol como un tazón...
y el metal fundido fluye con llamas azules... y se acabó. La masa se enfría... y será manejable dentro de dos días... Estoy impresionado por este trabajo, mientras lo siento un poco teatral y con clase... En fin, es el italiano Rosso... entonces podemos descansar. Está sudando. Bebe leche, agua de Vichy, etc. A continuación, nos ofrece champán."[21]

[19] Pullen D., *Gelatin Molds: Rosso's Open Secret,* en Cooper H., Hecker S., *op. cit.,* p. 98.
[20] Sobre este tema véase el interesante capítulo de Derek Pullen completamente dedicado a los moldes de gelatina: Pullen D., *Gelatin Molds: Rosso's Open Secret,* en Cooper H., Hecker S., *op. cit.,* p. 98.
[21] Rictus J., *Rictus Journals,* Journal 26, 5 Noviembre 1902, en Cooper H., Hecker S., *op. cit.,* p. 142. Rosso doit fondre ce soir et il m'a invité....Rosso puissant et fort. On cause. Dans l'atelier obscur le fourneau ronfle. J'y vois à peine. Vient l'heure. Rosso… attise le feu avec une forte et longue tringle de fer… Il est campé sur le bord du fourneau – des gaz, de la fumée s'échappent – il avale; tousse, crache et attise. On croirait d'un Cyclop. La

Medardo Rosso en sus veinticinco años de carrera como escultor (desde 1881 hasta 1906), produjo no más de cuarentas trabajos originales, y desde 1906 dejó de hacer nuevas obras, dedicando los últimos veintidós años de su vida a refundir y hacer copias de sus antiguas esculturas. En algunos casos reprodujo hasta setenta y cinco copias de la misma escultura, en otros sólo una, para algunas obras se sirvió de talleres profesionales de fundición mientras otras fueron realizadas en su atelier-taller.[22]

Así que en las ultimas dos décadas de su vida dejó de modelar nuevas esculturas y se concentró sobre la refundición y la manipulación de las obras que ya había creado, eliminando lo que normalmente se considera como la fase creativa en la realización de una obra de arte. Todos sus esfuerzos se concentraron en el proceso físico de la producción escultórica y, en particular, de la reproducción en serie, práctica habitualmente considerada artesanal o industrial más que artística. De hecho, si recordamos los grandes talleres de ceroplástica anatómica de los siglos XIX y XX, la reproducción serial a larga escala estaba relacionada con la práctica artesanal y del negocio. Uno de los fines de los grandes talleres científicos como el de *La Specola* de Florencia[23], era reutilizar los moldes para la realización de distintas copias de la misma estatua, para donar o vender los modelos. De otro lado en los preparados de anatomía patológica, y en especial modo dermatológicas, se realizaban a veces miembros de cera, y sucesivamente, se creaba la enfermedad sobre la superficie.[24]

La práctica de la reproducción serial de obras a través del proceso del vaciado ha condenado siempre el resultado final a arte menor, por la falta del concepto de 'pieza única', condena que se ha caído y que sigue persiguiendo a otras técnicas artísticas como el grabado y todas las artes de la estampación. Además, el uso de un material inestable y relativamente duradero como la cera, agrava el estatus de obra de arte de los trabajos de Rosso. En el arte occidental la cera, sobre todo en el siglo XX, no se consideraba un material suficientemente noble como para ser empleado por el arte mayor. Además de las características físicas, era la asociación con prácticas populares como los ex-votos[25] y los medallones retrato, o científicas como las ceras anatómicas y botánicas[26] o, aun peor, los museos de figuras de cera como el de Madame Tussaud, que afectaban la visión común de este material.

La utilización de este medio para realizar arte 'mayor' es extremadamente interesante en el siglo XX, ya que Rosso es probablemente el único artista del periodo que se arriesga en esta práctica a gran escala. De hecho en el caso de Edgard Degas, la única escultura en cera que exhibió fue *"La pequeña bailarina de catorce años"* durante la Sexta Exhibición Impresionista de 1881, un caso aislado: "Rosso, sin embargo, no se limitó a elevar la cera "menor" para darle el estado y el valor de arte "mayor". Preservando las asociaciones de la

---

minute est solennelle. Rosso commande à son aide: 'du blanc nom dé [sic] nom.' L'autre cherche du blanc et n'en trouve pas… Rosso se précipite et en trouve. Les autres invités forment des groupes moués. Voilà Rosso regrimpé sur la margelle de son puits de feu qui gronde. Encore des coups de tisonnier. Puis avec une pince il tire un assez gros creuset plein de métal en fusion… et rouge vif… son aide empoigne l'autre barre de la pince et à deux ils tranportent le creuset près d'un moule dans le sable que je n'avais pas vu. Là au bord ils penchent le creuset comme un bol… et le métal en fusion coule avec des flammes bleues… et c'est fini. La masse se refroids… et ne sera maniable que d'ici deux jours… Je suis impressioné par ce travail tout en sentant le côté un peu théâtral et chique… Enfin c'est l'Italien Rosso… Puis on se repose. Il est en sueur. Il boit du lait, de l'eau de Vichy, etc. Puis nous offre de champagne.

[22] Hecker S., *Fleeting Revelations... op. cit.,* en Panzanelli R., *op. cit.,* p. 141.

[23] Sobre este tema véase el capítulo **3.2** de esta tesis: **Entre didáctica y negocio, el nacimiento de las grandes colecciones de ceroplástica anatómica.**

[24] Véase sobre este tema el capítulo **3.6** de esta tesis sobre los *moulages*: **La anatomía del horror: los *moulages*.**

[25] Sobre este tema véase todo el segundo capítulo de esta tesis, **2: La escenificación de lo divino: los ex-votos.**

[26] Sobre estos temas véase toda la tercera parte de esta tesis, **3: El cuerpo anatómico.**

cera con el inferior y menor, ha dado a su trabajo profundidad, haciéndolo productivamente desequilibrado y conflictivo, experimental más que ideal."[27]

Medardo Rosso es un artista rebelde en la distorsión de las reglas de la escultura académica y en alterar la jerarquía de los materiales y la práctica artística, poniendo a menudo la fase creativa en segundo plano a la realización física y mecánica de la obra. Sin embargo la empresa de Rosso es anómala porque, en la historia de la escultura del siglo XX, el proceso de fundición no fue considerado un lugar de creación artística. No se enseñaba en las mayores academias de arte europeas, ni tampoco fue discutido entre los componentes de la buena escultura. De hecho, ni siquiera fue considerada una habilidad necesaria para los escultores.[28]

En nuestro análisis Medardo Rosso es un artista ceroplástico, por la confrontación personal con la materia y con la técnica de fundición que se convierte en parte integrante de la obra misma: "Consolidó su identidad única profesional como escultor-fundidor, así como la forma en que reforzó su identidad haciendo leíble la presencia de la fundición en sus esculturas. Lo que Rosso produjo en la fundición fue más que un conjunto de objetos materiales interesantes. A través de la toma contínua y la reconstrucción, remodelación y replanteamientos, su proyecto se convirtió en una resonante, profundamente auto-identificada reflexión sobre la noción de la producción artística y la reproducción o repetición."[29]

La acción física de la creación de la obra se convierte en espectáculo, anticipando las "performances" del arte contemporáneo. De hecho Rosso celebraba con frecuencia fiestas de champán en las cuales actuaba la fundición del bronce frente a sus invitados. La visibilidad del proceso de fundición es un aspecto esencial de su obra, y sus modelos se pueden ver como la encarnación de los distintos eventos creativos. La cera es típicamente un material intermedio, que se desvanece en el proceso de realización de sus bronces, pero Rosso lo utilizó como un producto de acabado. Ceras, yesos, rebordes de apoyo y líneas de molde, normalmente las herramientas y artefactos de la producción, fueron los componentes de la obra de Rosso. Con el trabajo de Rosso, la unicidad de cada producción individual confunde y se burla de la idea de una edición numerada.[30]

Además, el artista utilizaba el proceso de fundición de manera completamente antiacadémica, dejando que las obras salieran distintas, subrayando a menudo los defectos de fundición en vez de esconderlos, dejando en la unión de las dos partes de los moldes las rebabas o la cera del bronce que rodean la obra como si fueran aureolas: "Y la primera evidencia es el nivel de calidad formal, inalcanzable por cualquier falsificación: Rosso es un maestro de la *indiferencia*, en la forma en que se esconde, de la velocidad ardiente, de la negligencia y el

---

[27] Hecker S., *Fleeting Revelations... op. cit.,* en Panzanelli R., *op. cit.,* p. 140. Rosso, however, did not simply elevate "low" wax to give the status and value of "High" art. By preserving wax's associations with the inferior and the lesser, he gave his work depth, making them productively imbalanced and conflicted, experimental rather than ideal.

[28] Hecker S., *Reflections on Repetiton in Rosso's Art,* en Cooper H., Hecker S., *Medardo Rosso, Second Impressions,* New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2003, p. 26.

[29] Hecker S., *Ibidem,* en *op. cit.,* pp. 26, 27. He consolidated his unique professional identity as sculptor - founder, as well as how he reinforced this identity by making the presence of the foundry legible in his sculptures. What Rosso produced in the foundry was more than a set of interesting material objects. Through continual making and remaking, reworking and rethinking, his project became a resonant, deeply self-identified reflection on the notion of artistic production and reproduction, or repetition.

[30] Lie H., *Technical Features in Rosso's Work,* en Cooper H., Hecker S., *Medardo Rosso, Second Impressions,* p. 93. Rosso frequently held champagne parties where he would perform in front of his guests by casting bronzes. The visibility of the casting process is an essential aspect of his work, and his casts can be seen as embodiments of individual creative events. Wax is typically an intermediate material that gets melted away in the process of making bronzes, but Rosso used it as a finished product. Waxes, plasters, support flangers, and mold lines, normally the tools and artifacts of production, were the components of Rosso's oeuvre. With Rosso's work, the uniqueness of each individual production confuses and mocks the concept of a numbered edition.

descuido aparente, las pruebas más arriesgadas y la idea de que resuelve los problemas más complejos."[31]

Otra inusual característica en la obra de este escultor es a menudo la falta de una base sólida, cosa que desestabiliza las esculturas, los trabajos del artista necesitan un soporte para que se queden en posición vertical, a veces una base de madera, a veces unos soportes posteriores de metal. Así que, con frecuencia, sus obras cambian de ángulo de inclinación, y consecuentemente de significado, como ocurre en el caso de *"Ateas aurea"* (La Edad del oro) 1886-87 que representa a una madre que sujeta y abraza a un bebé que llora. La obra retrata a la mujer del escultor que besa a su hijo Francisco, nacido el 7 de noviembre de 1885. Al igual que con otras obras, modificando la base de apoyo, el artista ha cambiado la inclinación de la escultura, cambiando así la relación entre las dos figuras. En la copia custodiada en el Museo de Bellas Artes de San Francisco, U.S.A., las dos figuras son presentadas verticalmente y paralelas con respeto al observador, y la cera, de un amarillo pálido y uniforme, tiene una textura homogénea y la superficie del material no presenta imperfecciones.

Otra copia se encuentra en Turín, en la Galería Cívica de Arte Moderno y Contemporáneo (Fig. 5.1.1). En este trabajo el color de la cera es un poco más oscuro y la superficie del material presenta pequeños defectos de fusión como agujeros causados por burbujas, pequeños cortes y rasguños. En la Colección privada Amedeo Porro de Arte Moderno y Contemporáneo hay una tercera versión, con menos fondo alrededor de la pieza, de color más oscuro y con numerosos defectos de fundición. Con toda probabilidad los ejemplares más defectuosos son los que salen de las manos y del taller del artista, ya que Rosso permitía a la cera (y también al bronce) comportarse autónomamente sin control total ya que, como sugiere Hecker: "La maestría del escultor sobre sus materiales era menos importante que el diálogo entre el escultor y las propiedades de sus materiales."[32]

Así que obras como *"Ateas aurea"* confunden, en la ambivalencia de la posición de los protagonistas y en la ambigüedad de los gestos, que se pueden interpretar de distintas maneras y, como anotó en 1963 Margaret Scolari Barr, las "ambiguas" implicaciones psicológicas de los distintos aspectos de la interacción entre madre e hijo. De hecho, la historiadora del arte americana sugería que la obra tiene su origen en la biografía de Rosso, tanto en su duelo por la muerte de su madre en 1884, cuanto en su, al parecer, difícil matrimonio en 1885, agravado por el nacimiento de un niño el mismo año:[33]

"Ateas aurea" se puede leer como una madre que consuela a su bebé secándole las lágrimas con el pulgar o limpiándole la mejilla, sin embargo la fuerza con que el pulgar se hunde en la mejilla ha sido también interpretada como un amor sofocante y violento del que el bebé trata de liberarse y escapar. Mas poéticamente, Harry Cooper sugiere que lo que la madre hace con su pulgar en la mejilla del bebé, es modelarla como si fuera de arcilla.[34] Sin embargo en esta tesis vamos a tomar en consideración las obras de cera de Medardo Rosso, y lo que emerge también, en esta obra, es una mano de cera que, hundiendo su pulgar en la materia, plasma un rostro de cera. El efecto tiene más valor que si fuera realizado en otro material por la peculiaridad de la cera de volver al estado blando o líquido sólo con el calor de las manos. Así que en *"Ateas aurea"*, la instabilidad de la obra está acentuada por el mismo material que la compone, subrayando la "impresión" que Rosso intentaba captar en sus modelos.

---

[31] Mola P., *ROSSO La forma instabile,* catálogo de la exposición, Colección Peggy Guggenheim, Venecia, 22 septiembre 2007 – 6 enero 2008, Ginebra-Milán, Skira, 2007, p. 13. E la prima evidenza è il livello della qualità formale, irraggiungibile da qualunque contraffazione: Rosso è un maestro della sprezzatura, del modo che nasconde nella rapidità bruciante, nell'apparente trascuratezza e noncuranza, le prove più azzardate e il pensiero che risolve i problemi più complessi.

[32] Hecker S., *Fleeting Revelations... op. cit.,* en Panzanelli R., *op. cit.,* p. 137. The sculptor's mastery over his material was less important than the dialogue between the sculptor and the properties of his materials.

[33] Cooper H., *Ecce Rosso!*, en Cooper H., Hecker S., *Medardo Rosso, Second Impressions op. cit.,* pp. 1, 2.

[34] Cooper H., *Ibidem*, en Cooper H., Hecker S., *Ibidem,* p. 1

Rosso es un rebelde, además, en la elección de los sujetos artísticos, ningún personaje importante merece más la atención del artista que los marginados sociales o las personas comunes o aun más los niños. Su aproximación bohemia a los temas secundarios recuerda a artistas como Henri de Toulouse-Lautrec, de quien seguramente conoció su obra viviendo como vivió en París. Así que piezas como *"Ateas aurea"* nos enternecen en la simplicidad del sujeto, mientras obras como *"Carne altrui"* (Carne de otros) 1883-1884, nos entristece por la representación despiadada del rostro de una prostituta, casi englobado en la materia cerosa.



Fig. 5.1.2



Fig. 5.1.3

Medardo Rosso, *Carne altrui,* 1883-1884, (Foto: Caramel L. (editado por), *Medardo Rosso, Le Origini della scultura moderna,* Catálogo exposición MART; Museo de Arte Contemporáneo de Trento y Rovereto, 28/05 – 22/08/2004).



Fig. 5.1.4

Fig. 5.1.2 41 x 36 x 15 cm., Museo di Arte Contemporánea di Trento e Rovereto.

Fig. 5.1.3 33 x 37 x 30 cm., Colección privada Amedeo Porro de Arte Moderno y Contemporáneo, Milán.

Fig. 5.1.4 37 x 37 x 18 cm., Museo Cantonale de Arte, Lugano.

En las tres versiones[35] de *"Carne altrui",* presentadas en la exposición italiana al MART, Museo di Arte Contemporánea di Trento e Rovereto del 2004, los colores de la cera y la textura cambian, pero la inclinación de la obra sigue siendo siempre la misma. Según Luciano Caramel, director del catálogo realizado en aquella ocasión, la obra se puede situar a finales de 1883, en la acentuación plástica de los rasgos faciales, en el material descuidado que enmarca el rostro enfocado con una clara definición; solución que la maduración de la voluntad de Rosso no abstrae sus figuras desde el espacio, deteniéndolas en el lugar de la conexión íntima con el medio ambiente.[36] Así que la protagonista de la obra, con el rostro tristemente apoyado en su mejilla izquierda, parece emerger o ahondar en la materia, subrayando y acentuando las variaciones de luz y consecuentemente de la sombra, que se convertirán en concepto de primaria importancia en la poética del Rosso.
La elección de categorías de sujetos 'secundarios' no pasa desapercibida, a finales de 1912, el joven Boccioni afirmaba que, en comparación con los otros tres grandes escultores contemporáneos (Meunier, Bourdelle y Rodin), "La obra de Medardo Rosso es, sin embargo, revolucionaria, modernísima, más profunda y necesariamente restringida. En esa no se agitan héroes ni símbolos, pero el pían de una frente de mujer o de niño insinúa una liberación hacia el espacio, que tendrá en la historia del espíritu una importancia mayor de la que no se le haya dado en nuestro tiempo."[37]
Rosso juega con la luz y la sombra creando en sus obras planos distintos que, según Boccioni, sugieren también una liberación hacia el espacio. Sin embargo, su poética no se acerca a la futurista, ya que en Rosso predomina prepotentemente la disolución de la materia y sobre todo en el caso de la cera, su instabilidad: "Rosso explota la reversibilidad de la cera en sus esculturas. La constante y fluctuante identidad del material presta a sus obras fragilidad, tensión, y ambivalencia. [...] Algunas de sus esculturas sugieren estados transicionales de semiinconsciencia, como somnolencia o enfermedad. Otros representan estados psicológicos internos de ensueño, introversión o tristeza. [...] Rosso utiliza la movilidad de la cera para señalar condiciones indeterminadas, visual evanescente."[38]
Estados físicos o psicológicos, sin embargo momentáneos, transitorios, esto emana la obra de Rosso, características que bien se revelan a través del uso de la cera, material instable por excelencia. Así que obras como la *"Bambina che ride"* 1889 (Niña que ríe), representan un estado psicológico temporal y pasajero, que anticipa la *"Rieuse"* y la *"Grande rieuse"* 1890 (mujeres sonriendo y riendo). Sin embargo, en cera lo que más rinde es la serie de los niños del artista, *"Bambino malato"* 1889-1893 (Niño enfermo), *"Bambino ebreo"* 1892 (niño hebreo), *"Bambino alle cucine economiche"* 1892-1893 y *"Ecce puer" 1905-1906...* niños de los que existen varias versiones en distintos materiales.

---

[35] Una versión está custodiada en una colección privada en Milán: Amedeo Porro Arte Moderna e Contemporánea. La segunda se encuentra en Rovereto, en el Museo di Arte Moderna e Contemporánea di Trento e Rovereto, mientras la tercera se encuentra en el Museo Cantonale d'Arte de Lugano.
[36] Caramel L., *Medardo Rosso, Le Origini... op. cit.,* p. 90. [...] nell'accentuazione plastica dei tratti fisionomici e insieme nell'informe trascuratezza della materia che chiude il viso messo a fuoco con precisa definizione: soluzione che denota una nuova e più autonoma sicurezza inventiva e la maturazione della volontà di Rosso di non astrarre le sue figure dallo spazio fermando ne invece l'intimo connettersi con l'ambiente.
[37] Boccioni U., en Caramel L., *Medardo Rosso, Le Origini... op. cit.,* p. 13. L'opera di Medardo Rosso è invece rivoluzionaria, modernissima, più profonda e necessariamente ristretta. In essa non si agitano eroi né simboli, ma il piano d'una fronte di donna o di bimbo accenna alla liberazione verso lo spazio, che avrà nella storia dello spirito un'importanza ben maggiore di quella che non gli abbia dato il nostro tempo.
[38] Hecker S., *Fleeting Revelations... op. cit.,* en Panzanelli R., *op. cit.,* p. 137. Rosso exploit wax's reversibility in his sculptures. The material's constantly fluctuating identity lends his works fragility, tension, and ambivalence. [...] Some of his sculptures suggest transicional states of semiconsciousness, such a drowsiness or sickness. Other represent inner psychological states of reverie, introversion, or sadness. [...] Rosso used wax's mobility to signal indeterminate, evanescent visual conditions.



Fig. 5.1.5 Medardo Rosso, *Bambina che ride,* 1889, 27.5 x 18 x 19 cm., Galería Kamakura. (Foto: Caramel L. (editado por), *Medardo Rosso, Le Origini della scultura moderna,* Catálogo exposición MART; Museo de Arte Contemporáneo de Trento y Rovereto, 28/05 – 22/08/2004).

No obstante la verosimilitud de la cera con la piel humana hace que las obras realizadas en este material tengan una valencia distinta, un carácter más humano y realista. Además el uso que se hizo de la cera en el pasado, para la realización de modelos anatómicos o máscaras y efigies funerarias, aumenta la asociación de las esculturas de Rosso a algo realista, pero al mismo tiempo enfermo, algo vivo pero a menudo fúnebre, algo humano... sin embargo increíblemente inestable.

Fig. 5.1.6 Medardo Rosso, *Bambino malato,* 1889-1893, 25.4 x 20.8 x 17.9 cm., Museo Hakone Open-Air. (Foto: Caramel L. (editado por), *Medardo Rosso, Le Origini della scultura moderna,* Catálogo exposición MART; Museo de Arte Contemporáneo de Trento y Rovereto, 28/05 – 22/08/2004).



El aspecto fúnebre de las amarillentas ceras de Rosso es algo que ha sido descuidado a lo largo de la historia del arte. De hecho, con excepción de la contemporánea Sharon Hecker, uno de los pocos que reconocieron en ellas un aspecto semejante a la muerte fue el fundador de la corriente artística metafísica Giorgio de Chirico, que en sus memorias escribió:
"En la misma sala, y con las mismas intenciones, toda la escultura italiana del siglo XIX está representada por algunas ectoplásmicas figuras de cera de Medardo Rosso, fúnebremente custodiadas bajo campanas de cristal."[39]
Aunque no estén coloreadas, las ceras de Rosso cambian a menudo su tonalidad y textura, a causa de la oxidación, el polvo y la suciedad, sin embargo se trata siempre de cera simplemente amarillenta que sugiere instabilidad, licuefacción y desintegración de la materia:
"La cera evoca disolución con más fuerza en Rosso, ya que puede reproducir de manera convincente la aparición de carne enferma: la palidez de la cera del *Bambino malato*, por ejemplo, [...] la cara triste del *Bambino ebreo* o incluso el fantasmal *Ecce Puer*."[40] Esto es lo que Hecker sugiere, añadiendo que la disolución del material denota fracaso ya que a la cera se le atribuye una connotación negativa de carne enferma. De hecho, las obras del artista "parecen a menudo molidas, picadas de viruelas, y llena de cicatrices, de alguna manera en el proceso de descomposición. La suavidad de la cera hace hincapié en la relación entre la escultura y la enfermedad y la muerte."[41]
Es la paradoja del arte de Medardo Rosso, ya que, como sigue Hecker:
"La escultura ya no se usa sólo para combatir las fuerzas vitales de la disolución o negar la sucia decadencia del cuerpo a través de la seca precisión del modelo anatómico. En las ceras de Rosso, la escultura puede expresar enfermedad, muerte y disolución tanto como duración."[42]



Fig. 5.1.7 Medardo Rosso, *Hecce puer,* 1905-1906, 45 x 38 x 27 cm., Galería de Arte Moderno y Contemporáneo Palacio Forti, Verona. (Foto: Catálogo exposición MART; 28/05 – 22/08/2004).

[39] De Chirico G., *Memorie della mia vita,* Milán, Rizzoli, 1962, p. 173. Nella stessa sala, e con gli stessi intendimenti, tutta la scultura italiana dell'Ottocento è rappresentata da alcune ectoplasmatiche figure in cera di Medardo Rosso, funebremente custodite sotto campane di vetro.
[40] Hecker S., *Fleeting Revelations... op. cit.,* en Panzanelli R., *op. cit.,* p. 146. Wax evokes dissolution even more powerfully in Rosso because it can so convincingly reproduce the appearance of unhealthy flesh: the waxen pallor of his *Sick Boy* for example, [...] the sad forlorn face of the *Jewish Boy* or even the ghostly looking *Behold the Child (Ecce Puer).*
[41] Hecker S., *Ibidem,* en Panzanelli R., *op. cit.,* p. 146. Rosso's works often seems bruised, pocked, and scarred, somehow in the process of the decay. The softness of wax emphasizes the association between sculpture and sickness and death.
[42] Hecker S., *Ibidem,* en Panzanelli R., *op. cit.,* p. 146. Sculpture no longer is used only to combact the vital forces of dissolution or to deny the body's messy decay through the dry precision of the anatomical model. In Rosso's waxes, sculpture can express sickness, death, and dissolution as much as duration.

5.2 El lado incómodo de la ceroplástica: la caída en el 'Uncanny Valley'.

"Si ves algo que... parece humano y no lo es, mantén tus ojos en él y siente tu hacha de guerra."

C. S. Lewis
El león, la bruja y el armario, 1950, *Las Crónicas de Narnia*

Adorada, repudiada, apreciada, utilizada, evitada y buscada, la cera llega, como material artístico, al periodo contemporáneo redescubierta y revitalizada.
Desde la edad clásica ha estado presente en la vida de los hombres, con su ambivalencia de material preciado y útil en la vida diaria, aún siendo considerada a un nivel menor como material escultórico. Inicialmente confinada al sector del folklore y de la artesanía para la creación de modelos en tamaño reducido, se desarrolla sucesivamente como el médium perfecto por la realización de figuras extremadamente parecidas a la realidad como bocetos y retratos.
Las peculiares cualidades de la cera, unidas a supersticiones, hacen que este material fuera asociado a menudo al cuerpo muerto, a las ceremonias funerarias y a la creencia religiosa. Así la cera fue empleada extensamente en el proceso de embalsamamiento y en la creación de máscaras funerarias y retratos de los antepasados.[1] Además, en la esfera religiosa jugó un rol importante no sólo en la fabricación de velas sino también en la producción de ofrendas votivas dedicadas y ofrecidas al Dios cristiano y anteriormente a las divinidades paganas.
La posibilidad de simular cualquier otro material hace que la cera fuera eventualmente descubierta y empleada en la reproducción de modelos anatómicos, explotando su capacidad de imitar increíblemente la textura y consistencia de la piel y carne humana. Así que el siglo XVIII es testimonio del nacimiento de las hermosas colecciones de modelos anatómicos en cera coloreada en Italia, que sucesivamente se extienden por toda Europa.
En el contexto de la ceremonia funeraria la tradición de la antigüedad de exhibir la efigie en tamaño natural del difunto vuelve a lo largo de la Edad Media. Esta costumbre, que empieza en Francia, se desarrolla en Inglaterra y se puede encontrar también en Venecia donde sobrevive hasta la caída de la República.[2] Sin embargo, la actitud hacia el arte de la ceroplástica cambia cuando las figuras de cera se desarrollan y expanden en el ámbito popular para entretener a las masas con el nacimiento de los museos como el de Madame Tussaud.[3]
La cera como material artístico realiza una pequeña reaparición a finales del siglo XIX, por el nuevo interés hacia el realismo y el naturalismo que hace que artistas como Edgar Degas y Medardo Rosso exploten sus peculiares cualidades. En la Sexta Exhibición Impresionista de 1881, Edgar Degas asombró al público parisino con su *"Pequeña bailarina de catorce años"* realizada en cera, ya que la obra fue violentamente acusada de representar a la niña de manera bestial y en una vitrina al modo de un espécimen médico.[4]
A mediados del siglo XX las primeras experimentaciones con este material en la obra de Joseph Beuys y Jasper Johns no tienen mucho que ver con el concepto del cuerpo de cera y "fueron inicialmente de poca importancia para la subsecuente historia del arte."[5] Así que

[1] Como, por ejemplo en el antiguo Egipto y en la antigua Roma.
[2] Sobre este tema véase el capítulo **4.2** de esta tesis: **Reyes, Doges y Santos, las máscaras y efigies funerarias.**
[3] Sobre este tema véase el capítulo **4.4 El negocio de la ceroplástica: Madame Tussaud y el museo de cera.**
[4] Edgar Degas, *"Petite danseuse de 14 ans"* (Pequeña bailarina de 14 años), Musée d'Orsay, París. En www.musee-orsay.fr, consulta el 30 diciembre 2011. En 1917, a la muerte del artista, se encontraron en su taller, 150 esculturas de cera o de arcilla. El conjunto se había mantenido más o menos desconocido al público, excepto la Bailarina de 14 años que se vació en bronce en 1922.
[5] Ullrich J., *Wax Sculptures Past and Present,* en *WAX Sensation in Contemporary Sculpture,* Catalogo de la exposición, Kunstforeningen Gl Strand Copenhague 5 febrero – 15 mayo 2011, Kunsten Museum of Modern Art

pasaría casi un siglo antes de que la cera fuera reconocida, considerada y explotada en todas sus potencialidades como material propiamente artístico. Esto aparece sólo a finales de los años sesenta, cuando, con su rendición hiperrealista del cuerpo humano, el artista americano Paul Thek tuvo sin duda un impacto pionero en el campo de la escultura figurativa de cera.[6]
De hecho Thek anticipó el primer verdadero descubrimiento y explotación de este material en el arte contemporáneo que tuvo su momento dorado en la generación de los artistas nacidos en los años cuarenta y cincuenta, como Bruce Naumann, Robert Gober y Kiki Smith: "Estos artistas utilizan sus fragmentos corporales de cera principalmente como signo de violencia física o psicológica, o como metáfora de enfermedades, pérdida y la diferencia entre los sexos [...]"[7]

"Tal como sus antecedentes históricos, los escultores contemporáneos de cera investigan el tema de la muerte, la religión y personificación, jugando con el código establecido de la figura de cera, y la imbuyen con un significado actualizado."[8]



Fig. 5.2.1 Wendy Mayer *Johnny B Goode*, 2012, 65 x 125 x 60 cm. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Aalborg 29 mayo – 11 septiembre 2011, p. 11. Joseph Beuyes and Jasper Johns engaged in highly-regarded experiments which, however, were initially of little significance for subsequent art history.
[6] Ullrich J., *Ibidem,* p. 11.
[7] Ullrich J., *Ibidem,* p. 11. These artists utilize their waxen bodily fragments principally as signs of physical or psychological violence, or a metaphor for disease, loss and the gender difference […].
[8] Ullrich J., *Wax Sculptures Past and Present,* en *WAX Sensation in Contemporary Sculpture,* pp. 17-18. Just like their historical predecessors, contemporary wax sculptors investigate the themes of death, religion and embodiment, play with the established codes of the wax figure, and imbue them with an up-to-date significance.

Así que, sucesivamente, se presentará una 'autopsia' por y del arte contemporáneo con relación al 'cuerpo de cera', es decir como los artistas de las últimas tres / cuatro décadas han interpretado y utilizado este material en la realización del cuerpo.
De hecho, después de un largo paréntesis donde el arte se había vuelto abstracto y se rehusaba el arte figurativo reteniéndolo anticuado y demasiado académico, los artistas han empezado a re-descubrir el cuerpo humano en su representación más realista. Así que, como sucedió en el pasado, se han retomado las peculiares características de materiales antiguos como la cera, y de nuevos como la silicona, que permiten asombrosos resultados a menudo hiperrealistas. La creación de obras de arte contemporáneas donde el cuerpo humano, en sus diferentes formas, juega el papel principal, hace que estos artistas penetren, deliberadamente, o inconscientemente, en el *"Uncanny Valley"*.
El termino *"Uncanny Valley",* que se puede traducir como *"Valle Inquietante o Inexplicable",* es una teoría sobre las respuestas emocionales de los humanos hacia los robots y otras entidades no humanas pero realistas, principio que bien se adapta a las figuras de cera.
En 1970, el experto en robótica japonés Masahiro Mori notó algo interesante: cuanto más parecidos a los humanos eran sus robots, más personas se sentían atraídas por ellos, pero sólo hasta cierto punto. Si un androide se representaba en manera demasiado realista y natural, de repente la gente mostraba repulsión y disgusto hacia él.
Como el mismo Masahiro Mori explicaba: "Me he dado cuenta de que, como robots parecen ser más similares al humano, nuestro sentido de la familiaridad aumenta hasta que llegamos a un valle. Yo llamo a ésto la relación del *"Uncanny Valley"*.[9]



Fig. 5.2.2 *Bob Marley,* músico reggae jamaiquino, figura de cera en el museo de Madame Tussauds de Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[9] Mori M., *Bukimi no tani The uncanny valley,* Energy, 7(4), pp. 33–35, 1970, trad. ingl K.F. MacDorman & T. Minato, en www.androidscience.com, consulta el 25 marzo 2012. I have noticed that, as robots appear more humanlike, our sense of their familiarity increases until we come to a valley. I call this relation the "uncanny valley".

Visualizado como una curva en un gráfico, lo que se denomina *bukimi no tani* 'valle inquietante' es el bache de respuesta repulsiva entre un robot con apariencia y comportamientos 'casi humanos' y una entidad 'totalmente humana'. Un robot 'demasiado humano' puede desviar hacia un territorio inquietante, disparando las mismas alarmas psicológicas en un hombre que normalmente están asociadas a un ser humano muerto o insalubre.
La curva, que representa nuestro sentido de familiaridad, en teoría avanza hacia arriba cuando nos encontramos con máquinas cada vez más realistas o 'humanas': "La fuerte, misteriosa bajada que marca el punto del 'demasiado parecido a los humanos' se convierte en un valle cuando se incluye el subsiguiente y pronunciado aumento asociado con un ser humano real, o un perfecto androide. Esos robots suficientemente desafortunados de caer en el valle son víctimas de nuestra íntima, cableada percepción de la biología humana y los estímulos sociales."[10]

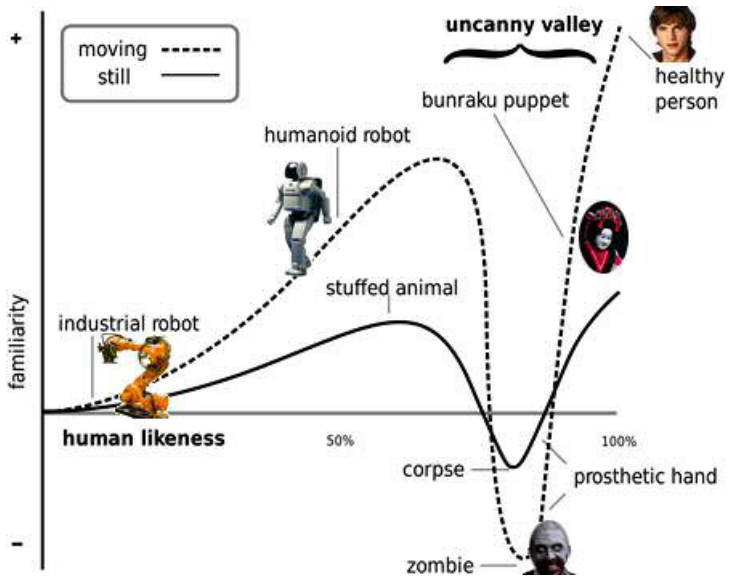


Fig. 5.2.3 *Grafico de la teoria del 'Uncanny Valley' de Masahiro Mori.* (Foto: http://spectrum.ieee.org, consulta el 25 marzo 2012.)

Prácticamente, parece que un robot "casi humano" es visto y recibido de forma general por el ser humano real como algo "extraño", siniestro y molesto, así que resulta imposible tener hacia este doble una respuesta empática. Paradójicamente el 'valle' es el punto en que la simulación de la vida se convierte en tan buena que tiene como resultado un efecto negativo.
Irónicamente, a pesar de su fama, o a causa de ella, el valle inquietante es una de las teorías más malinterpretadas y poco probadas en la robótica, ya que Mori, a lo largo de toda su carrera, nunca presentó datos para respaldar su teoría y el gráfico resultante. De hecho Cynthia Breazeal, directora del Personal Robots Group en el MIT comentaba: "No es una teoría, no es un hecho, es una conjetura, no hay evidencia científica detallada, es algo intuitivo."[11] Sin embargo, esta teoría se convirtió en una especie de dogma y afectó a la

[10] Sofge E., *The Truth About Robotic's Uncanny Valley: Analysis,* Popular Mechanics, 20 enero 20120, en www.popularmechanics.com, consulta el 25 marzo 2012. The steep, uncanny drop-off that marks the point of too human-like becomes a valley when you include the subsequent steep rise associated with a real human being, or perfect android. Those robots unlucky enough to topple into the valley are victims of our intimate, hard-wired perception of human biology and social cues.
[11] Breazeal C.L., director del Personal Robots Group a el MIT (Massachusetts Institute of Technology) Media Laboratory, en Sofge E., *op. cit.,* www.popularmechanics.com, consulta el 25 marzo 2012. It's not a theory, it's not a fact, it's conjecture, there's no detailed scientific evidence, It's an intuitive thing.

producción robótica nipona ya que Japón dedicó las siguientes décadas a evitar diseños de robots demasiados 'humanos'.[12]

En nuestro caso la teoría se aplica perfectamente al tema de la ceroplástica ya que las figuras en cera polícroma, de tamaño natural, se sitúan a menudo en el 'valle inquietante'.

De hecho, como comentaba William Poundstone en enero de 2012: "...lo verdaderamente interesante de los museos de cera es la forma en que son espeluznantes." Y refiriéndose a la teoría de Mori "Esa es la idea de que los simulacros no-tan-perfectos de la forma humana, crean una sensación de extrañeza o repulsión. [...] La teoría se suele mostrar en un gráfico [...] contra el grado de familiaridad de la semejanza humana. En algún lugar entre lo humano y lo humanoide, las cosas se ponen raras. Estas semejanzas imperfectas se caen en una inmersión en la curva, y son mucho menos aceptadas que los menos perfectos."[13] Además Poundstone, añade que, esta teoría explica por qué existen tantas películas de terror sobre muñecos malos, payasos, muñecos de ventrílocuo, museos de cera, zombies, y cyborgs.[14]

El concepto de inquietante, extraño o *lo siniestro* apareció por primera vez en un ensayo en 1919 de Sigmund Freud, en su publicación psicoanalítica, *Imago*. El termino *"Uncanny",* casi completamente desconocido en la psicología, había sido acuñado 13 años antes por un médico alemán poco conocido, Ernst Jentsch.[15]

Según Freud, el fenómeno que más tarde sería llamado el 'Uncanny Valley' surgía de un intento primitivo de los seres humanos para evadir la muerte y asegurar su propia inmortalidad mediante la creación de copias de ellos mismos, como las figuras de cera y, más tarde, los robots. De hecho, reconociendo al inventor del término, Freud comentaba:

"Al proceder a revisar las cosas, personas, impresiones, eventos y situaciones que son capaces de despertar en nosotros una sensación de lo siniestro en una forma muy violenta y definitiva, el primer requisito es, obviamente, seleccionar un ejemplo adecuado para empezar. Jentsch ha tomado como un muy buen ejemplo, "dudas sobre si un ser aparentemente animado está realmente vivo, o por el contrario, si un objeto sin vida podría, de hecho, ser animado"; y se refiere en este contexto, a la impresión causada por las figuras de cera, los muñecos artificiales y los autómatas."[16]

Además, citando a su compañero Otto Rank y su *Der Doppelgänger* de 1914, Freud comentaba que este "doble" fue originalmente un seguro contra la destrucción del ego, una "negación energética del poder de la muerte", y sugiere que la inmortalidad del alma fue el primer doble del cuerpo.[17]

---

[12] MacDorman K., en Kloc J., *New findings shed light on a century's worth of bizarre explanations for the eerie feeling we get around lifelike robots. Into the Uncanny Valley,* 16 noviembre 2009, en www.seedmagazine.com, consulta el 24 marzo 2012.

[13] Poundstone W., *The Uncanny Valley (Battle of the Wax Museums),* 9 enero 2012, en www.artinfo.com, consulta el 25 marzo 2012. [...] the truly interesting thing about wax museums is how creepy they are. [...] That's the notion that not-quite-perfect simulacra of the human form create a sense of weirdness or revulsion. The theory is often displayed in a chart [...] of familiarity against the degree of human likeness. Somewhere between the humanoid and the human, things get weird. These imperfect likenesses fall into a dip in the curve, and are much less accepted than less-perfect ones.

[14] Poundstone W., *op. cit.,* en www.artinfo.com, consulta el 25 marzo 2012.

[15] Kloc J., *op. cit.,* en www.seedmagazine.com, consulta el 24 marzo 2012.

[16] Freud S., *The Uncanny,* publicado inicialmente en *Imago,* Bd. V., 1919, republicado en Sammlung, Fünfte Folge, traducción por Strachey A., en web.mit.edu, consulta el 25 marzo 2012. In proceeding to review those things, persons, impressions, events and situations which are able to arouse in us a feeling of the uncanny in a very forcible and definite form, the first requirement is obviously to select a suitable example to start upon. Jentsch has taken as a very good instance "doubts whether an apparently animate being is really alive; or conversely, whether a lifeless object might not be in fact animate"; and he refers in this connection to the impression made by wax-work figures, artificial dolls and automatons.

[17] Freud S., *op. cit.,* en web.mit.edu, consulta el 25 marzo 2012.

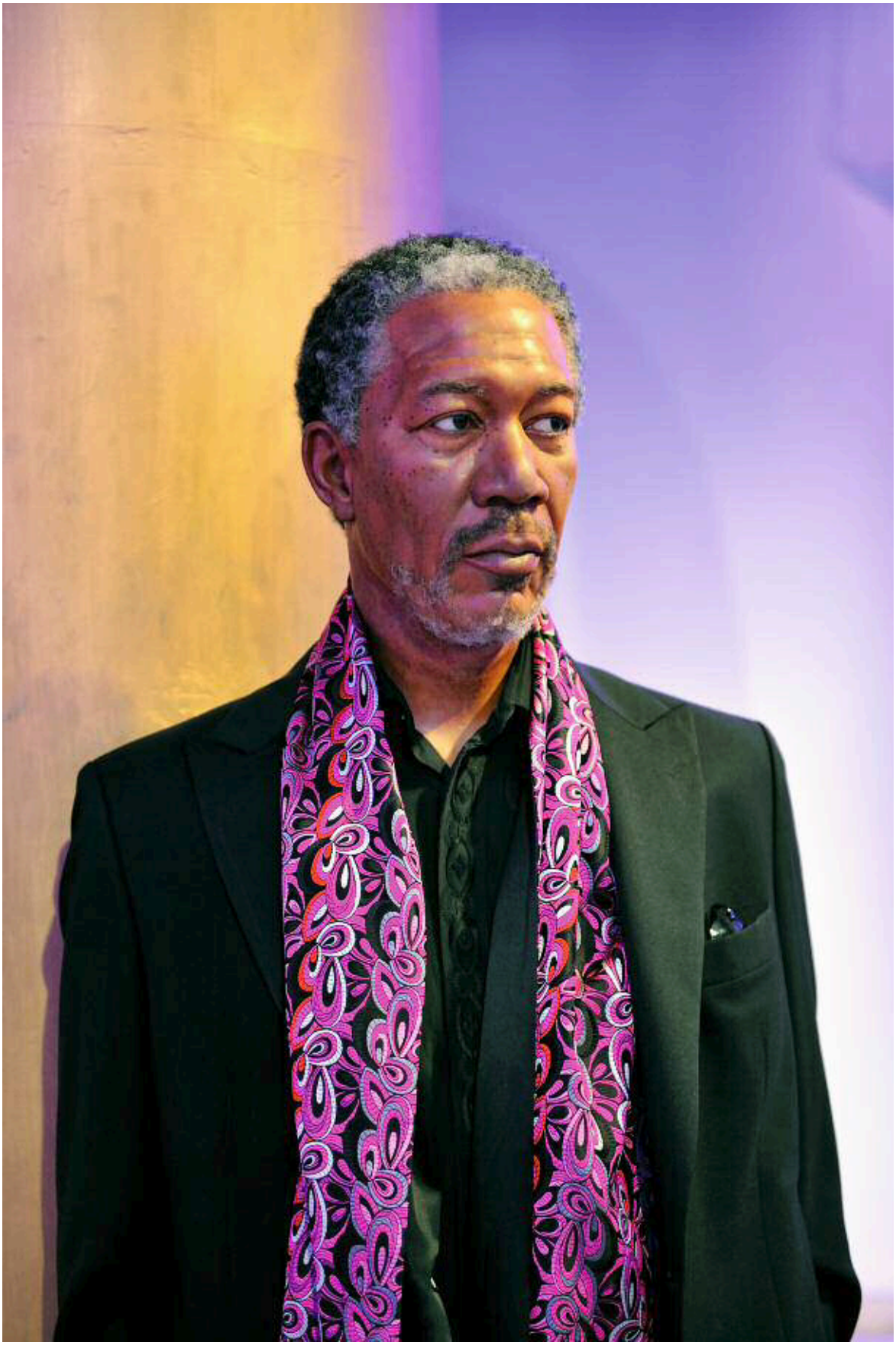


Fig. 5.2.4 *Morgan Freeman,* actor y director estadounidense, figura de cera en el museo de Madame Tussauds de Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

En nuestros días la mayoría de nosotros ya es consciente de que no podemos asegurar nuestra inmortalidad haciendo copias de nosotros mismos, pero aún no se ha eliminado la primitiva costumbre de tratar de hacerlo. La triste consecuencia de ésto es que, en palabras de Freud, "...y cuando esta etapa ha quedado atrás el doble toma un aspecto diferente. De haber sido una garantía de la inmortalidad, se convierte en el heraldo de la muerte espantosa."[18]
Así que los 'dobles', como nos confirma Freud, y en especial modo los 'dobles' de cera, están constantemente relacionados con la muerte, y la conexión que él hace entre la muerte y el 'Uncanny Valley' persiste, en una forma u otra, hasta nuestros días. De hecho, es un tema con el que los artistas contemporáneos juegan a menudo, y, a lo largo de la historia, los artistas han estado tratando con el 'Uncanny Valley' desde que los medios y las técnicas permitieron obtener resultados muy realistas.

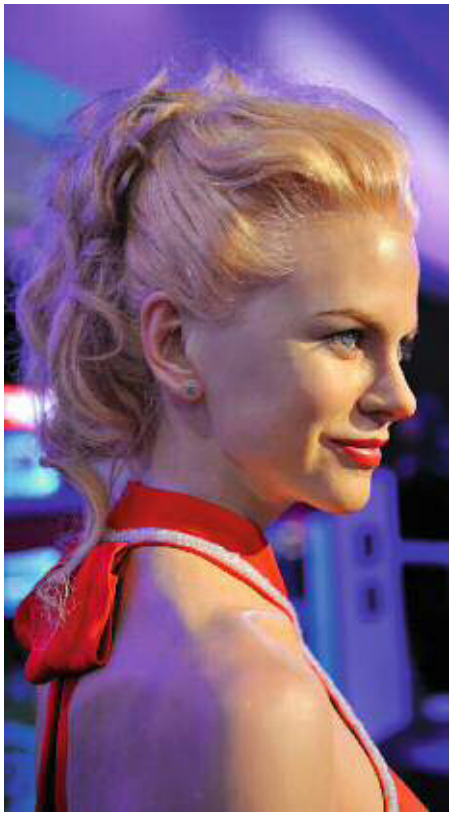


Fig. 5.2.5 *Nicole Kidman,* actriz australiana, Madame Tussauds, Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

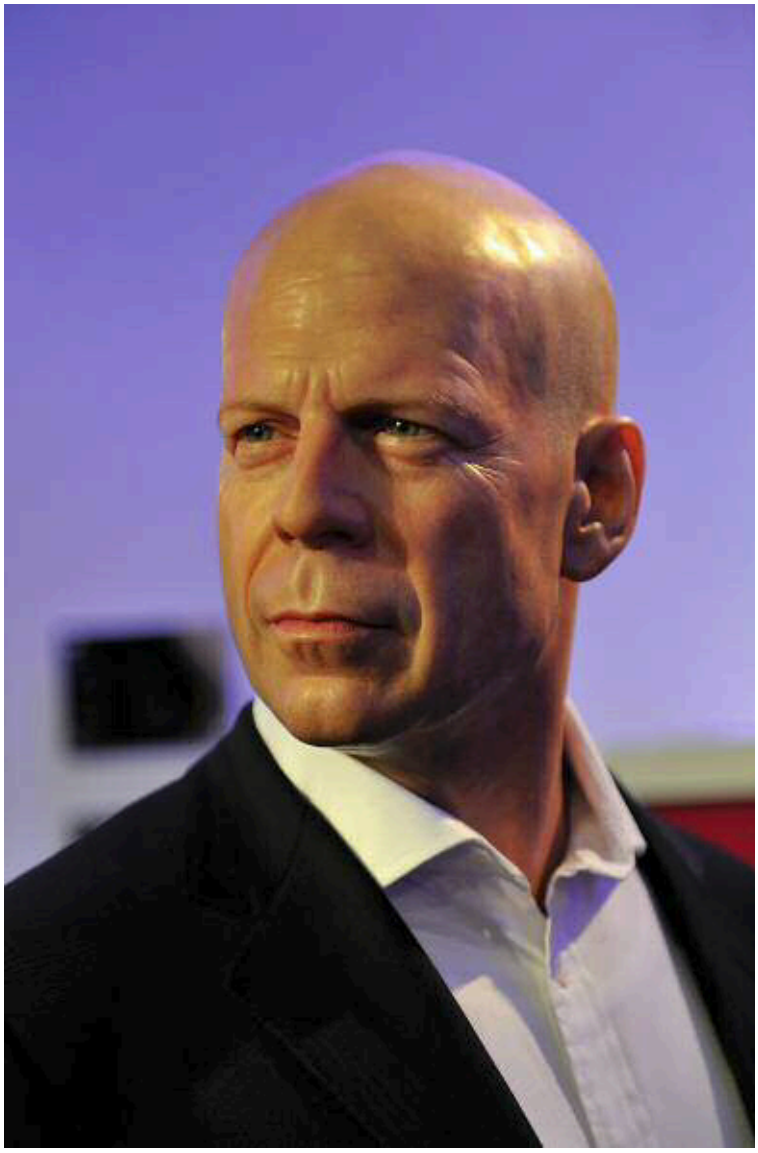


Fig. 5.2.6 *Bruce Willis,* actor y productor estadounidense, Madame Tussauds, Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[18] Freud S., *op. cit.,* en web.mit.edu, consulta el 25 marzo 2012. ...and when this stage has been left behind the double takes on a different aspect. From having been an assurance of immortality, he becomes the ghastly harbinger of death.

Con toda probabilidad fue el propio 'Uncanny Valley' el que causó que el público en 1881 retrocediera delante la *"Pequeña bailarina de catorce años"* de Edgar Degas. Las acusaciones decían que la niña había sido representada de manera bestial, sin embargo, según Poundstone: "La *Bailarina* era demasiado realista, o no lo suficientemente realista, y por lo tanto extraña."[19]
Extraña y a lo mejor muerta, o enferma como las ceras de Medardo Rosso que, a menudo, recuerdan a las máscaras funerarias.
Mori de hecho comentaba, que cuando morimos caemos en el 'Uncanny Valley', nuestro cuerpo se enfría, cambia de color, y cesa el movimiento. Los modelos humanos caen en el valle inquietante porque nos recuerdan a la muerte. Concluye intentando buscar una explicación: "Puede ser importante para nuestra auto-preservación."[20]



Fig. 5.2.7 *retrato de Madame Tussaud,* figura de cera en el museo de Madame Tussauds de Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[19] Poundstone W., *op. cit.,* en www.artinfo.com, consulta el 25 marzo 2012. The Dancer was too realistic, or not realistic enough, and thus uncanny.
[20] Mori M., *Bukimi no tani The uncanny valley,* en Kloc J., *op. cit.,* en www.seedmagazine.com, consulta el 24 marzo 2012. It may be important to our self-preservation.



Fig. 5.2.8 *Dame Judi Dench,* actriz británica, figura de cera en el museo de Madame Tussauds de Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Treinta y cinco años después de publicar su teoría, Mori comentó, brevemente, sobre este tema, en ocasión de un laboratorio que organizaron en 2005, añadiendo unos comentarios desde su punto de vista actual:
"La cara de una persona muerta puede ser realmente extraña: pierde el color y la animación sin parpadear. Sin embargo, según mi experiencia, a veces nos da una impresión más cómoda que la que da la cara de una persona viva. Las personas muertas están libres de los problemas de la vida, y creo que esta es la razón por la que sus caras se ven tan tranquilas y pacíficas. En nuestra mente hay siempre un conflicto antinómico tal que si tomas por una cosa perderás otra. Este conflicto aparece en la cara, como problemas, y hace la expresión de él, o ella, menos cómoda. Cuando una persona muere él, o ella, se libera de esta antinomia, y tiene una expresión tranquila. Si es así, entonces, ¿dónde debemos situar esto en la curva del valle inquietante?"[21]
Así que finalmente presenta una re-pacificación con la muerte; sin embargo muchos leyeron en este cambio la edad que avanza y sobre todo la cultura budista a la cual Mori pertenece, además, este cambio puede estar dictado por la pertenencia a una cultura oriental, a nosotros tan lejana. De hecho en nuestra cultura occidental es difícil encontrar tal familiaridad con la muerte, el 'Uncanny Valley' sigue 'vivo' y presente en la sociedad, y los artistas contemporáneos han aprendido a explorarlo.



Fig. 5.2.9 el diseñador de moda francés *Jean Paul Gaultier y Naomi Campbell*, modelo británica, Madame Tussauds de Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[21] Mori M., *On Uncanny Valley,* Mukta Research Institute, 18 agosto 2005, carta a Karl MacDorman, director del Centro de Ciencias de Android en la Universidad de Indiana, después de rechazar una invitación para hablar de su papel histórico, en www.androidscience.com, consulta el 25 marzo 2012. A dead person's face may indeed be uncanny: it loses color and animation with no blinking. However, according to my experience, sometimes it gives us a more comfortable impression than the one given by a living person's face. Dead persons are free from the troubles of life, and I think this is the reason why their faces look so calm and peaceful. In our mind there is always an antinomic conflict that if you take one thing you will lose the other. Such a conflict appears on one's face as troubles, and makes his, or her, expression less comfortable. When a person dies he, or she, is released from this antinomy, and has a quiet expression. If so, then, where should we position this on the curve of the uncanny valley?

5.3 El desquite contemporáneo de la cera como material artístico: exposiciones de esculturas realizadas en cera en las ultimas dos décadas.

"...Es lamentable que hoy los escultores no sean generalmente conscientes de la cera polícroma como medio. Tiene propiedades que son extremadamente apropiadas para las tendencias modernas en las bellas artes. [...] Además, la cera tiene gran capacidad de crear una ilusión realista que debería atraer especialmente a aquellos cuyo trabajo contiene elementos surrealistas."[1]

Jim Murrell, 1975.

Así se quejaba Jim Murrell hace casi cuarenta años, sin imaginar que, a la vuelta del segundo milenio, los artistas habrían redescubierto este material tan querido por él. De hecho, desde el primer Congreso Internacional sobre la Ceroplástica en la Ciencia y en el Arte que tuvo lugar en Florencia en 1975, tuvieron que pasar varios años antes de que este material suscitara nuevamente el interés general. Pude comprobarlo personalmente al principio, cuando empecé mis primeras investigaciones sobre este tema en el ámbito del arte italiano en el ya lejano 1995. Sin embargo, a lo largo de los últimos diez años he podido constatar como el interés por este material se ha incrementado y extendido a lo largo de Europa. Si cuando empecé, hace mas de quince años, me costaba encontrar información y publicaciones sobre el tema, en la última década muchos historiadores y críticos de arte han dedicado sus plumas a creaciones realizadas en cera y al propio humilde material. Además, no sólo se tomaron en consideración las hermosas colecciones de ceroplástica antiguas, sino que artistas contemporáneos empezaron a utilizar este peculiar material en sus trabajos. Llegando finalmente a exposiciones internacionales compuestas exclusivamente de obras de cera.
En la literatura la indicación más destacada de este cambio de tendencia ha sido, sin duda, la traducción del trabajo del historiador del arte austríaco Julius von Schlosser, *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs,* (Historia del retrato en cera) publicado en 1910-11. Así, la obra fue traducida al francés en 1997,[2] en inglés solamente en el 2008[3] y en italiano en el 2011 en distintas ediciones.[4]
Además de publicaciones, se empezaron a organizar exposiciones donde el tema central consistía en obras de arte realizadas en cera. De hecho en 1999 este peculiar material sedujo a la Galería de arte Levy de Filadelfia, donde, del 15 de noviembre hasta el 12 de diciembre tuvo lugar la exposición *Waxwork* (trabajos/figuras de cera) dirigida por Lisa Melandri. El principal objetivo de este acontecimiento fue que cada artista creara algo con cera, sea en forma de escultura que a través del uso del material o técnicas como la encáustica. Así que, como se subrayaba en la presentación de la exposición, los artistas de *"Waxwork"* se comprometieron con la cera como fuente de inspiración y como parte esencial del proceso creativo: "(la cera) informa, cubre, protege, difumina, intercede, o pega en los trabajos de

[1] Murrell J., *Methods of a sculptor in wax",* en AA. VV., *La ceroplastica nella scienza e nell'arte*, Atti del I Congresso Internazionale*,* (Florencia, 3–7 junio 1975), Florencia, Olschki, 1977, p. 709. ...It is unfortunate that sculptors today are generally unaware of polychrome wax as a medium. It has properties which are extremely apposite to modern trends in fine art. […] Moreover, wax has a great capacity for realistic illusion which should appeal especially to those whose work contains surrealist elements.
[2] Schlosser von J., *Historie du portrait en cire,* Paris, Macula, 1997, Edición Macula por la traducción francés.
[3] Schlosser von J., *History of Portraiture in Wax,* traducción Loughridge J.M., en *Ephemeral Bodies, Wax Sculpture and the Human Figure,* (editado por) Panzanelli R., Los Angeles, Getty, 2008.
[4] Schlosser von J., *Storia del ritratto in cera,* (editado por) Bussagli M., traducción Doni M., Milán, Medusa, 2011.
Schlosser von J., *Storia del ritratto in cera,* (editado por) Conte P., introduccion de Didi-Huberman G., Macerata, Quaderni Quodlibet, 2011.

estos artistas, moldeando tema, narración, y forma por su presencia. Provoca tanto reacción sensual como consulta simbólica."[5]

Según la comunicación publicada en la página web de la galería, la cera ha sido un material atractivo y adecuado para la representación del rostro y del cuerpo humano. La preocupación más grande de las figuras de cera, tradicionalmente llamadas bustos o efigies, yace en la representación naturalista, en la exacta replicación:[6] "Waxwork", presentada en la Galería Levy por las Artes en Filadelfia trata de ampliar el significado de este término. La exposición examina este evocativo material en manos de una selección de artistas de Filadelfia, y en el contexto de muchos trabajos históricos (en préstamo desde el Museo de Arte de Filadelfia y el Museo Mütter, Colegio de Médicos de Filadelfia). Un medio de duplicidad – líquido y sólido, opaco y translúcido, frágil y duradero – la cera ha incurrido en la imaginación de los artistas por sus capacidades materiales y sus asociaciones simbólicas. La cera se ha convertido en un material explotado por sus únicas e inherentes calidades físicas, incluyendo la habilidad de mediar entre forma e imagen."[7]

Parece que la galería tomó en préstamo algunas obras de ceroplástica anatómica antigua del Museo Mütter, que hospeda la rica colección que Thomas Dent Mütter (1811-1859) donó en 1858 al Colegio de Médicos de Filadelfia, añadiéndose a la original colección patológica, empezada por el mismo colegio en 1849.[8] Además, en esta ocasión se presentó también una selección de miniaturas en cera, retratos y escenas religiosas que datan del siglo XVI hasta el XIX, procedentes del Museo de Arte de Filadelfia, uno de los más grandes de los Estados Unidos.[9]

Sin embargo, según Robin Rice, en su artículo *Artful Oddities,* la presencia de miniaturas y modelos científicos antiguos es la contradicción real de Waxwork, "ya que estas piezas son a menudo más convincentes que el trabajo de los artistas de Filadelfia. Parte de la fascinación surge del el exotismo de estos antiguos trabajos en cera y parte de su, a menudo, sorprendente, realismo."[10]

---

[5] Melandri L., *Melted, Molded, and Dripped: Waxwork from fifteenth-century Europe to contemporary Philadelphia,* en *Waxwork,* exposición 15 noviembre – 12 diciembre 1999, Levy Gallery for the Arts in Philadelphia, More College of Art and Design, Filadelfia, en www.thegalleriesatmore.org, consulta el 6 junio de 2005. "The artists in "Waxwork" have made a commitment to the material as a source for their inspiration and as an essencial part of their working process. It informs, coats, protects, intercedes, or bonds – shaping subject, narrative, and form by its presence. It provokes both sensual reaction and symbolic inquiry.

[6] *Waxwork,* exposición 15 noviembre – 12 diciembre 1999, Levy Gallery for the Arts in Philadelphia, More College of Art and Design, Filadelfia, en www.thegalleriesatmore.org, consulta el 6 junio de 2005. Los artistas de Filadelfia que exhibieron fueron: Sarah Biemiller, John Dini, Anthony DeMela, Frank Hyder, Ellen Kahn, Kevin Kautenburger, K. M. Marking y Astrid Bowlby.

[7] *Waxwork,* exposición… *op. cit.,* en www.thegalleriesatmore.org, consulta el 6 junio de 2005. "Waxwork", presented in the Levy Gallery for the Arts in Philadelphia, seeks to broaden the meaning of this term. The exhibition examines this evocative material in the hands of a selection of Philadelphia artists, and in the context of several historical works (on loan from the Philadelphia Museum of Art and the Mutter Museum, College of Phisicians of Philadelphia). A medium of duplicity – liquid and solid, opaque and traslucent, fragile and lasting – wax has held the imaginations of artists for its material capabilities and its simbolic association. Wax has become a medium exploited for its unique and inherent phisical qualities, including the ability to mediate form and image.

[8] Para más informaciones sobre el tema, véase www.collegeofphysicians.org, consulta el 22 noviembre 2011.

[9] Para más información sobre el tema, véase www.philamuseum.org, consulta el 22 noviembre 2011.

[10] Rice R., *Artful Oddities, The classic art of wax is explored at Moore College,* Philadelphia citypaper, diciembre 1999, en www.archives.citypaper.net, consulta el 22 noviembre 2011. This is the real contradiction of Waxwork. Reliefs dating from as early as the 16th century from the Philadelphia Museum of Art, and old scientific models from the Mütter Museum, which Melandri borrowed for the show, are often more compelling than the work of contemporary Philadelphia artists. Part of the fascination arises from the old waxworks' exoticism and part from their often-striking realism

Finalmente, este concepto de correlación entre antiguo y moderno, obra del pasado que enseña a la del contemporáneo, se desarrolló también en clave pedagógica. En efecto, el 20 de noviembre en el Auditorio More se presentó el taller: *"Wax and Wane: A Malleable Family Workshop"* (Crecer y Decrecer: un Taller Familiar Maleable), llevado por Tristin Lowe, donde niños entre los 5 y 16 años y sus acompañantes podían esculpir miniaturas en cera.[11]
En el verano del 2002 el museo Georg-Kolbe de Berlín hospedó la exposición *Wächserne Identitäten: figürliche Wachsplastik am Ende des 20. Jahrhunderts,* (Identidades de Cera: Escultura Figurativa en Cera a finales del Siglo XX), donde participaron también en su mayoría jóvenes artistas llegados de todas partes.[12] De hecho, algunos de ellos serán tratados en los siguientes capítulos,[13] como Gavin Turk que presentó su *"Che Guevara"*, Paul Thek con sus "*Self Portraits",* John Isaacs con sus cuerpos desmembrados, Bärbel Rotar o Pia Stadtbäumer.[14] Del taller, que tuvo lugar en el Instituto de Investigación Getty de Los Angeles en 2005, salió la exitosa publicación dirigida por Roberta Panzanelli: *Ephemeral Bodies*.[15] El taller, titulado *Lasting Impressions: The Art of Wax Sculpture,* fue dedicado a la complicada historia y estado de la escultura en cera, llevando a cabo "un análisis crítico de la escultura en cera y de su virtual desaparición – ambas física y teorética – de un medio que por siglos ha jugado un rol importante en la cultura visual y artística occidental."[16]



Fig. 5.3.1 Vanessa Beecroft, *Blonde Figure Lying,* 2008, 195.6 x 91.4 x 25.9 cm., Colección Jeffrey Deitch, Nueva York. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[11] *Waxwork,* exposición… *op. cit.,* en www.thegalleriesatmore.org, consulta el 6 junio de 2005.
[12] *Wächserne Identitäten: figürliche Wachsplastik am Ende des 20. Jahrhunderts,* exposición 1 junio - 11 agosto 2002, Georg-Kolbe-Museum, Berlin, en www.georg-kolbe-museum.de, consulta el 22 noviembre de 2011. Los artistas participantes fueron: Laura Bruce, Anselmo Fox, Felicitas Franck, James Friedlaender, Beate Gänssle, Interkonferenz3, John Isaacs, Michael Kaul, Vollrad Kutscher, Thomas Lehnerer, Seraphina Lenz, Martine Maffetti, Albert Müller, Mariel Poppe, Bärbel Rothaar, Erika Schewski-Rühling, Iris Schieferstein, Anne Schneider, Gil Shachar, Margund Smolka, Pia Stadtbäumer, Wolfgang Stiller, Thomas Sturm, Paul Thek, Gavin Turk, Brigitte Waldach, Käthe Wenzel, Frauke Wilken, Robert Wilson, Gika Witt.
[13] Véase el capitulo **6** de esta tesis**: El desmembramiento del cuerpo de cera: una autopsia de/por el arte contemporáneo.**
[14] *Wächserne Identitäten: figürliche Wachsplastik am Ende des 20. Jahrhunderts,* exposición 1 junio - 11 agosto 2002, Georg-Kolbe-Museum, Berlín, en www.artfacts.net, consulta el 6 junio de 2005.
[15] Panzanelli R., *Ephemeral Bodies, Wax Sculpture and the Human Figure,* Los Angeles, Getty, 2008.
[16] Feigenbaum G., *Foreword,* en Panzanelli R., *op. cit.,* p. VI. "Lasting Impressions: The Art of Wax Sculpture" undertook a critical analysis of wax sculpture and the virtual disappearance – both physical and theoretical – of a medium that for centuries had played a significant role in Western visual and artistic culture.

Recientemente en Dinamarca se ha dedicado una exposición a este material y en particular a la marcada sensualidad en la expresión escultórica a la que el uso de la cera contribuye. *"WAX Sensation in Contemporary Sculpture"* rinde homenaje a este desarrollo:
"Los artistas en la exposición trabajan todos con la cera como material escultórico, y siempre centrándose en las especiales cualidades sensuales del material. La cera es en sí misma un material lleno de contradicciones. Puede aparecer tanto cálida como fría. En su materialidad no es ni transparente ni sólida. Puede ser suave y brillante, o puede ser mate y tener una estructura. Puede tentarte o repelerte con su textura. La cera es al mismo tiempo un material efectivo, vivo, atractivo, y varios de los trabajos de la exposición evocan, en efecto, reacciones como horror, humor, shock o fascinación. Su ambivalencia y calidad animada significan que las esculturas en cera dan vía libre a las emociones, memorias y experiencias del espectador – ambos a nivel de conciencia y corporal."[17]
Así que, como anteriormente fue subrayado por Panzanelli, Didi-Huberman y otros historiadores, también en el catálogo de esta exposición se habla de las impresionantes capacidades miméticas de la cera y su uso, a lo largo de los siglos, especialmente en el arte del retrato.
La utilización de este peculiar material, empleado desde la antigüedad en la reproducción de máscaras funerarias, ex-votos o modelos anatómicos, re-emerge entre unos pocos artistas a finales del siglo XIX gracias al nuevo interés desarrollado hacia el realismo y el naturalismo. Sin embargo, debía pasar casi un siglo antes de que la cera fuera reconocida y considerada como un material interesante y con potencialidades entre los artistas visuales.
Con la exposición *WAX Sensation in Contemporary Sculpture,* se quiso presentar la ruptura con las décadas pasadas y la vuelta de la cera como material que atrae la atención de los artistas contemporáneos. Las obras presentadas fueron realizadas en el periodo entre el año 1990 y el 2010 cuando este fenómeno apareció, no como un movimiento o una nueva corriente artística, sino como una deliberada elección entre todos los materiales posibles:[18]
"La exposición *WAX - Sensation in Contemporary Sculpture* presenta las diversas posibilidades de la escultura figurativa en cera en el plano internacional al finalizar el milenio, sin negar la historicidad del material."[19] Además, como me comentaba Birgit Hessellund, curadora del museo Kunsten de Aalborg, esta exposición fue una excusa y una oportunidad para lanzar en el panorama artístico internacional a algunos artistas daneses.
En la exposición se quiso concentrar la atención sobre las afinidades cognitivas y sensuales entre las obras expuestas, así que ésto se logró agrupando las obras bajo cuatro temas: *Performing the Icon, On the Edge of Being, Sensation in Wax, Body Horror.*[20]
En el primer tema, que se podría traducir como "Interpretar el Icono", se condujo la atención al concepto de lo icónico a través del trabajo de artistas que comentaban también el uso histórico de la cera en retratos icónicos procedentes de museos de cera como el de Madame

[17] Behrndt H., Ørskou G., *Preface,* en *WAX Sensation in Contemporary Sculpture,* Catalogo de la exposición, Kunstforeningen Gl Strand Copenhague 5 febrero – 15 mayo 2011, Kunsten Museum of Modern Art Aalborg 29 mayo – 11 septiembre 2011, p. 8. The artists in the exhibition all work with wax as a sculptural material, and always with the focus on the material's special sensual qualities. Wax is in itself a material full of contradictions. It can appear both warm and cold. In its materiality it is neither transparent nor solid. It may be smooth and shiny, or it may be matte and have a structure. It either tempts or repels you with its texture. Wax is at the same time an effective, living, engaging material, and several of the works in the exhibition indeed evoke reactions like horror, humor, shock or fascination. Its ambivalence and animating quality mean that sculptures in wax open up the emotions, memories and experiences of the viewer – both at the conscious and at the bodily level.
[18] Behrndt H., Ørskou G., *Ibidem,* p. 8.
[19] Ullrich J., *Wax Sculptures Past and Present,* en *WAX Sensation in Contemporary Sculpture,* p. 11. The exhibition *WAX - Sensation in Contemporary Sculpture* presents the diverse possibilities of figural wax sculpture on the international level around the turn of the millennium, without negating the historicity of the material.
[20] Behrndt H., Ørskou G., *op. cit.,* p. 8.

Tussaud. A veces con referencia irónica a la tradición de aclamar a la gente con sus elevadas y superficiales representaciones de la humanidad.[21] El segundo tema, algo así como "En los limites del Ser", se refleja un interés por nuestra existencia ya que "los trabajos metafóricos hacen preguntas sobre lo que nos define, nuestro ser en el mundo y los límites entre realidad y ficción."[22] "Sensación en Cera" presenta a artistas que concentraron sus investigaciones sobre la mutabilidad de la cera, algunos de los cuales subrayan su simbolismo en relación a la naturaleza y las referencias al ciclo de la vida.[23] Finalmente, el último tema que se titulaba "Cuerpo de Terror", "se concentraba en la representación del cuerpo como un fenómeno psicológico en la escultura reciente [... con trabajos que] exploran las profundidades de la psique humana mediante temas de búsqueda particular de efecto y elecciones formales que crean un horroroso sentido de desasosiego en el espectador."[24]



Fig. 5.3.2, 5.3.3 Vanessa Beecroft, *Blonde Figure Lying, detalles,* 2008, 195.6 x 91.4 x 25.9 cm., Colección Jeffrey Deitch, Nueva York. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



[21] Behrndt H., Ørskou G., *op. cit.,* p. 9.
[22] Behrndt H., Ørskou G., *Ibidem,* p. 9. In metaphorical works they ask questions about what defines us, our being in the world and the boundaries between reality and fiction.
[23] Behrndt H., Ørskou G., *Ibidem,* p. 9.
[24] Behrndt H., Ørskou G., *Ibidem,* p. 9. The title *Body Horror* concentrates on the representations of the body as a psychological phenomenon in recent sculptures by among others […]. Their works explore the depths of the human psyche by way of particular effect-seeking themes and formal choices that create a horrifying sense of unease in the viewer.

El 8 de septiembre del 2011 tuve la oportunidad de visitar *WAX Sensation in Contemporary Sculpture* en el Kunsten Museum of Modern Art de Aalborg, en Dinamarca. La exposición, curada por Pernille Fonnesbech, tuvo lugar inicialmente en el museo Kunstforeningen GL STRAND de Copenhague, entre febrero y mayo del 2011. Sucesivamente se trasladó, con la mayoría de las obras, al museo de arte moderno Kunsten desde finales de mayo hasta el 11 de septiembre del mismo año. Aquí precisamente, en el majestuoso edificio diseñado por Elissa y Alvar Aalto y Jean-Jacques Baruël, y construido entre 1968 y 1972, la exposición se encontró en un interesante marco. De hecho, el diseño aséptico y minimalista del edificio contrastaba enormemente con la calidez y blandura de la cera. Además, la particular selección de materiales blancos, como el mármol de Carrara, y el uso tan único de la luz natural ayudaron a dar prominencia a las obras de arte exhibidas.[25]

La entrada de la exposición, estaba vigilada por la obra de Gavin Turk *"Somebody's Son"* (El hijo de alguien) del 2007, una efigie de tamaño natural que representa a un guardia real de la reina de Inglaterra, con su chaqueta roja y su gorro de piel de oso canadiense Fig. 5.3.4, 5.3.5). El guardia, de pie en su cabina de madera, está impasible y concentrado en su obligación de proteger a la monarquía. Sin embargo, hoy en día, la guardia en su brillante uniforme rojo no es más que una ornamentación nacional, un símbolo folklorista sea en Dinamarca o en Inglaterra, como los numerosos souvenirs testimonian.[26] Cosa común en la obra de Turk, *"Somebody's Son"* lleva el rostro del mismo artista. Sin embargo no se trata de un autorretrato del artista británico, que a lo largo de su carrera dio sus rasgos a obras como *"Death of Marat",* o *"Death of Che"* o a la serie de los vagabundos:[27]

"Asumiendo la apariencia de un anónimo soldado, Turk cuestiona los valores y criterios que determinan el significado de un icono. Al mismo tiempo, el carácter pasivo del guardia permite al espectador preguntarse sobre su propio rol en dar significado al proceso del arte. En principio el guardia es solo un soldadito de hojalata, pero cuando uno dirige hacia él la curiosidad, interés y mirada, cobra significado."[28]

Turk juega explícitamente con la tradición de las figuras de cera de Madame Tussaud refiriéndose además a la exposición de efigies de cera representantes de personalidades tales como soberanos, como en la antigua costumbre de las efigies reales inglesas.

Sin embargo, "Hoy las obras de artistas contemporáneos tematizan la fascinación no sólo de la mortalidad, pero sobre todo de la auto-duplicación. [...] Uno de los más antiguos sueños de los seres humanos parece ser el de crear, fuera del mundo biológico, un ser que sea engañosamente parecido a ellos. Y el material de cera, [...] es muy adecuado para una "presencia sustitutiva" artificial, con similitud ilusionista."[29]

En particular, hay dos obras de la exposición que juegan con el concepto del doble y con la tradición de la efigie funeraria, *"Now"* de Maurizio Cattelan, que se analizará con más detalle en los siguientes capítulos, y *"Blonde Figure Lying"* de Vanesa Beecroft (Fig. 5.3.1-5.3.3). Esta última, según la historiadora del arte Jessica Ullrich, evoca asociaciones con un cuerpo ahogado en la morgue, una María Magdalena desmayada o también una "Venus anatómica"

---

[25] Para más información véase la pagina web del museo, www.kunsten.dk, consulta el 1 septiembre 2011.

[26] Fonnesbech P., *Works in the Exhibition*, en *WAX Sensation in Contemporary Sculpture,* p. 54.

[27] Sobre este tema véase el capitulo **6.2** de esta tesis: **El cuerpo completo, el cuerpo ordinario**.

[28] Fonnesbech P., *Ibidem,* p. 54. By assuming the guise of an anonymous soldier, Turk questions the values and criteria that determine the meaning of an icon. At the same time the passive character of the guardsman enables the viewer to wonder about his or her own role in the meaning- giving process of art and other phenomena. In principle the guardsman is only a tin soldier, but when one directs one's curiosity, interest and gaze toward him he takes on meaning.

[29] Ullrich J., *op. cit.,* p. 18. Today the works of contemporary artists thematize the fascination not only with mortality, but above all with self-duplication. […] One of the oldest dreams of human beings seems to be to create outside of the biological world a being which is deceptively similar to them. And the material of wax, [...] is eminently suitable for an artificial "substitute presence" with illusionistic similarity.

entregada a la disección: “Junto al motivo ritual-funerario, el tema de la espiritualidad, la cuestión relativa a la identidad del ser humano representado en términos hiper-realistas, la teatralidad y desconcertante naturaleza de la puesta en escena, así como sus ilusiones rotas, se recogen en un respectivo cuadro.”[30]





Fig. 5.3.4, 5.3.5 Gavin Turk *Somebody’s Son,* 2007, 280 x 100 x 100 cm., cortesía Live Stock Market Ltd. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[30] Ullrich J., *Ibidem,* p. 18. Alongside the funeral-ritual motif, the theme of spirituality, the question as to the identity of a human being depicted in hyper-real terms, the theatricality and puzzling nature of the staging, as well as its broken illusions are gathered into a respective tableau.

Esta es una obra inusual en Beecroft, artista nacida en Italia y residente en Los Ángeles, ya que su obra se compone principalmente de performances documentadas por vídeos y fotografías. Sin embargo la escultura, que representa a una mujer tumbada sobre su larguísima melena suelta con rizos dorados que llegan hasta los pies, tiene mucho que ver con algunas de las obsesiones de la artista: el cuerpo femenino como muñeca, la búsqueda del concepto de feminidad, fashion y performances. Además el cuerpo hiper-realista de la figura, con su superficie de cera amarillento-dorada que nos atrae y repugna al mismo tiempo... como si se tratara de un cuerpo enfermo (que sin duda entra en el 'Uncanny Valley'), llama a la memoria también las batallas personales de la artista y su trastorno de la alimentación que la llevó a temporadas a una forma de bulimia.[31] Además, uno de los temas principales del trabajo de la artista es la percepción de cómo algo es visto, y en el realismo de esta escultura surgen dudas como: "¿está viva, muerta o es un fantasma? La forma de la figura hace que constantemente parezca moverse entre una esfera real, una imaginaria y una trascendental." A pesar de la mítica y mágica gloria de su pelo y su carácter de muñeca, parece siempre eludir la imaginación posesiva del deseo.[32] La presencia de una atmósfera morbosa está justificada por la posición de la escultura que recuerda la función histórica de las efigies de cera como memento mori. Además, la estatua lleva las palmas abiertas y los pies cruzados como en la característica representación del Cristo muerto, o como un cuerpo en la morgue.[33] Finalmente, jugando con el título de la obra *"Blonde Figure Lying",* la palabra *Lying* se puede leer como "acostado" además de como "mentiroso", así que con estos dos significados la artista hace referencia al carácter eternamente transitorio y poco fiable de la representación.[34]

WAX - Sensation in Contemporary Sculpture, juega propiamente con la ambigüedad del material, presentando obras de distinto grado de expresión, desde el surrealismo, con esculturas sorprendentemente hiperrealistas, a lo abstracto y minimalista, donde el punto focal es la expresión inmediata de la obra de arte en relación a los sentidos del espectador.[35]

En esta tesis la ambigüedad de la cera es tomada en consideración principalmente en lo que concierne a la escultura figurativa, subrayando la capacidad de este material de recrear un doble, perfecto y engañoso. Sin embargo, "Por un lado, la escultura de cera figurativa puede funcionar como un alter ego y una superficie de proyección, y por otro lado explora los conceptos de "creación" y, a través de su poder de ilusión, puede representar el estado inestable entre la vida y la muerte, así como para la zona indistinguible entre apariencia y esencia."[36]

Algunos trabajos de la exposición tienen que ser vistos en un contexto específicamente cristiano como por ejemplo *"Untitled (Candle)"* de Robert Gober, que juega con el concepto de lo sagrado y lo profano, fundiendo los dos símbolos universales de la vida: la luz y el falo. En este trabajo de 1991, una vela surge de una base de cera recubierta de pelos, clara y humorística referencia al miembro viril erecto, y obscena sustitución del elemento cristiano.

---

[31] Sobre este tema véase el articulo de Thurman J., *Reckless Perfectionism, Judith Thurman discusses Vanessa Beecroft, art and illness,* The New Yorker, 17 marzo 2003. www.newyorker.com, consulta el 3 enero 2012.

[32] Fonnesbech P., *op. cit.,* p. 28. […] is she alive, dead or a phantasm? The form of the figure makes her constantly seem to move between a real, imaginary and a transcendental sphere. Despite the mythical and magical glory of her hair and her doll-like character she constantly seems to elude the possessive imagination of desire.

[33] Fonnesbech P., *Ibidem,* p. 28.

[34] Fonnesbech P., *Ibidem,* p. 28.

[35] Estas obras no están incluidas en esta tesis porque no tienen a que ver con el concepto del "cuerpo de cera", para otras informaciones vease el catalogo de la exposición y las paginas Web de los museos: www.glstrand.dk y www.kunsten.dk, consulta el 1 septiembre 2011.

[36] Ullrich J., *op. cit.,* p. 18. On the other hand, the figural wax sculpture can function as an alter ego and projection surface, and on the other hand it probes concepts of "creation" and, through its power of illusion, can stand for the unstable status between life and death, as well as for the zone of indistinguishability between appearance and essence.

Siempre con referencia y provocación a la tradición cristiana, los artistas Michael Elmgreen & Ingar Dragset presentan *"Modern Moses",* obra del 2006 que consiste en un cajero automático y la escultura hiperrealista de un bebé dormido y, parece ser que, abandonado, en una cuna portátil (Fig. 5.3.6, 5.3.7). Sin embargo la obra, además de la historia del infante profeta abandonado (como nos sugiere el titulo bíblico) al ser revisada en clave humorística, puede también referirse a un fenómeno existente: el abandono de bebés recién nacidos, en la esperanza de que alguien pueda entregarles un futuro mejor.
El uso de la cera para la realización del bebé hace que la instalación sea increíblemente realista, el pequeño rostro, que aflora tímidamente desde los vestidos y la cuna, contrasta con el frío, metálico cajero automático. El conjunto está enmarcado por la suave superficie de la pared, para delicia de los artistas que parecen mostrar una obsesión con el color - o no-color - blanco.[37]
Como se ha dicho anteriormente, el imponente edificio del matrimonio Aalto y Jean-Jacques Baruël, es un marco perfecto por exposiciones de arte en general, pero especialmente en este caso, gracias a la contraposición de los materiales empleados.



Fig. 5.3.6, 5.3.7 Michael Elmgreen & Ingar Dragset, *Modern Moses,* 2006, cera: 35 x 75 x 37 cm., Colección Vanmoerkerke, Bélgica. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[37] Michael Elmgreen (nacido en 1961, en Copenhague, Dinamarca) e Ingar Dragset (nacido en 1968, Trondheim, Noruega) han trabajado juntos como un dúo de artistas desde 1995. Dragset vive y trabaja en Berlín mientras Elmgreen vive en Londres y trabaja en Berlín,

De una de las paredes blancas del museo Kunsten, aflora la figura etérea de una mujer desnuda, obra del año 2000 de la artista alemana Brigitte Waldach. *"Simultaneously – Depiction in Space",* es una figura de cera blanca, sin rasgos particulares, mas bien aséptica, que emerge en cuatros estadios y regresa en el cuarto y último elemento de la secuencia (Fig. 5.3.8-5.3.11). Habitualmente el medio más querido por la artista es el dibujo, pero en este caso Waldach juega con la ambigüedad de los materiales y su etérea figura hace que la pared, normalmente sólida, parezca una membrana no material o una masa blanda:[38] "La figura femenina no representa a una mujer en particular sino más bien a una imagen de la idea de la libre movilidad de la existencia entre este mundo y un mundo más allá. Tiempo y espacio están unidos en los movimientos suaves de la mujer y en la postura poética de un blanco lechoso, que expresan un flujo espiritual."[39]

Pernille Fonnesbech, curadora de la exposición, reflexionaba sobre la percepción habitual hacia una obra escultórica y cómo distinguimos entre escultura frontal y escultura en redondo, añadiendo que la última expresa una realidad en tres dimensiones mientras que la primera representa la realidad en una imagen bidimensional. Hablando de esta obra, sugería que Waldach, en su instalación de figuras seriales trabaja con la cuarta dimensión, el tiempo: "Por lo tanto el trabajo desafía las expectativas tradicionales de las representaciones de la figura humana en el medio escultórico y se está moviendo para el espectador tanto a nivel físico como a nivel mental."[40]

La cera blanca y pura viene siendo utilizada también en la instalación de Christian Lemmerz *"Nihil est"* de 2010-2011, donde una calavera del revés cuelga y gira alrededor de sí misma en medio de un espacio oscuro, cerrado (Fig. 5.3.8).

La suspensión de la calavera, gracias a un hilo de nylon invisible, expresa el concepto de muerte y mortalidad y está asociada con los sacrificios rituales humanos.[41] Además, al acercarnos a la reliquia, una voz hipnótica nos invita a escuchar atentamente su canción de muerte:

"Mira la calavera que esta girando lentamente enfrente de tí. Mira su forma, su color, su textura. (...) Con cada inspiración, te sientes más y más tranquilo. Ahora piensa en la vida. (...) Piensa en la inevitabilidad de la muerte. (...) No te sientes asustado. Te sientes tranquilo y feliz acerca de la idea de la muerte. (...)Quieres que este mismo momento dure para siempre (...) Ahora escucha atentamente. Voy a contar de 10 a 0. Cuando llego a 0, tu corazón dejará de latir. 10, 9, 8, (...)"[42]

Con sus trabajos, realizados en distintos materiales que van del mármol a la margarina, Christian Lemmerz: "desafía los conceptos de la vida y la muerte, el cuerpo y el alma, la bondad y la maldad. Con sus esculturas, al mismo tiempo hermosas, fascinantes y repulsivas, lleva el espectador a un universo cautivante - un universo donde la estética lleva a los espectadores a través de los diferentes aspectos de la psique humana, a través de los estratos espirituales de la mente y sus lados más oscuros y reprimidos."[43]

---

[38] Fonnesbech P., *op. cit.,* p. 56.

[39] Fonnesbech P., *Ibidem,* p. 56. The female figure does not represent a particular woman but is rather an image of the idea of the free mobility of existence between this and a world beyond. Time and space are united in the woman's smooth movements and milky white, poetic posture, which express a spiritual flux.

[40] Fonnesbech P., *Ibidem,* p. 56. The work thus challenges traditional expectations of representations of the human figure in the sculptural medium and is moving for the viewer at a physical level and at a level of the mind.

[41] Fonnesbech P., *op. cit.,* p. 48.

[42] Fonnesbech P., *Ibidem,* p. 48. *Look at the skull slowly turning in front of you. Look at its form, its colour, its texture. (...) With every breath you take, you feel more and more calm. Now think about life. (...) Think about the inevitably of death. (...) You do not feel frightened. You feel calm and joyful about the idea of death. (...) You want this very moment to last forever (...) Now listen very carefully. I will count down from 10 to 0. When I reach 0, your heart will stop beating. 10, 9, 8, (...)*

[43] Christian Lemmerz - *Ghost* - Aarhus - Dinamarca, 9 octubre 2010 – 6 febrero 2011, Aarhus Museum of Modern Art, en www.pbart.com, consulta el 3 enero 2012. With works in materials ranging from marble to

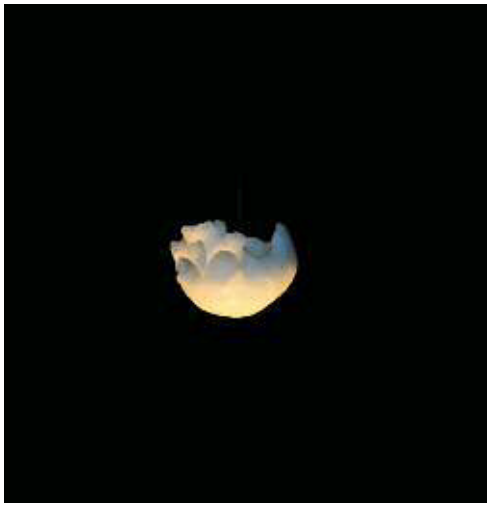


Fig. 5.3.8 Christian Lemmerz, *Nihil est, Instalación,* 2010-2011, cortesía Faurschou. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Fig. 5.3.9, 5.3.10 John Isaacs, *Pool of Narcissus weeping,* 2009, 70 x 130 x 80 cm., Colección Ella, Aedan &Darya Casimiro. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)





El artista alemán utiliza en este caso cera blanca como otro material por él muy querido para sus obras, el mármol de Carrara. La idea surge de una instalación anterior presentada en el año 2010 en Beijin. Para su primera exposición individual en China, Lemmerz realizó una gran instalación titulada *"Hipnosis",* donde centenares de calaveras de cera amarillenta colgaban del techo del museo girando alrededor de sí mismas. Como en *"Nihil est",* los espectadores se podían parar enfrente de cada cráneo, escuchando una voz hipnótica y penetrante que incita a pensar en la vida - en la inevitabilidad de la muerte y en la muerte como una liberación.[44]

Lemmerz siempre se relaciona con las condiciones más importantes de nuestra existencia en el arte - la vida, la muerte, el amor, la religión, la libertad, la opresión - y sus obras se ejecutan normalmente de forma que tratan de estimular reacciones por parte del espectador o establecer una relación con ellos. Así, los cráneos realistas de cera, colgados, "...liberan por un lado una energía apotropaica que puede desterrar el miedo a la muerte a través de la anticipación de la inevitable muerte, si no, por el contrario, deja tras de sí una sensación incómoda, estremecedora."[45]

---

margarine Christian Lemmerz challenges the concepts of life and death, body and soul, goodness and evil. With his at the same time beautiful, fascinating and repulsive sculptures he leads the viewer into a captivating universe – a universe where aesthetics lead spectators through different aspects of the human psyche, through the spiritual strata of the mind and its darker, repressed *sides.*

[44] *Christian Lemmerz Creates Large Installation "Hipnosis" for First Solo Show in China,* en www.artdaily.com, también www.nyartsmagazine.com, consulta el 3 enero 2012.

[45] Ullrich J., *op. cit.,* p. 20. […] on the one hand releases an apotropaic energy which can banish the fear of death through anticipation of one's own unavoidable demise, but on the other hand leaves behind an uncomfortable, shuddering feeling.



Fig. 5.3.11



Fig. 5.3.12



Fig. 5.3.13



Fig. 5.3.14

Fig. 5.3.11 – 5.3.14 Brigitte Waldach, *Simultaneously – Depiction in Space, detalles,* 2000, tamaño natural, Galería Bo Bjerggaard. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

El cuerpo de cera está reducido a una masa de carne en la obra del irreverente artista inglés John Isaacs. *"Pool of Narcissus weeping"* del 2009 se presenta como un montón de carne casi cúbico, posicionado sobre un palé de madera, los restos de azulejos recuerdan a una carnicería, la masa carnosa parece desbordarse (Fig. 5.3.9, 5.3.10). Isaacs debate sobre la sobreabundancia y el consumo de masas de comida en el mundo contemporáneo occidental. Además, presentando esta horrorosa masa de carne informe, despierta "los monstruos que viven en la parte reprimida de nuestra conciencia, recluídos por el miedo de desafiar a una realidad donde animales y seres humanos [...], son maltratados y explotados en nombre de la eficiencia, la utilidad y la vida moderna."[46]
Según Jessica Ullrich, el tema de la muerte y la transcendencia están tratados de manera distinta por Cattelan, Beecroft, Isaacs y Lemmerz. De hecho, mientras que los dos primeros se refieren nuevamente a efigies medievales en términos formales y por lo tanto a la transferencia de los modos tradicionales de representación de la muerte o muertos en un contexto contemporáneo, John Isaacs y Christian Lemmerz presentan estos temas de una manera macabra triste, melancólica pero también irónica, comentando sobre la muerte y la manipulación de los cadáveres.[47]
Finalmente, la obra más conocida de la exposición, ya que triunfa en la portada del catálogo, completamente amarillo como la cera misma, es la jugadora de tenis del artista ucraniano Oleg Kulik. *"Tennis Player"* (de la serie 'Museum of Nature') del 2002, sin duda la pieza más impresionante de la exposición, es una escultura, de tamaño natural que se parece a la joven estrella rusa del tenis Anna Kournikova (Fig. 5.3.15-5.3.19).



Fig. 5.3.15 Oleg Kulik *Tennis Player, detalle,* (de la serie 'Museum of Nature') 2002, 250 x 200 x 200 cm., Colección Ekatarina y Vladimir Semenikhin. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Fig. 5.3.16 Oleg Kulik *Tennis Player,* 2002. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 307.

[46] Fonnesbech P., *op. cit.,* p. 44. […] the monsters that lives in the repressed part of our consciousness, confined by the fear of challenging a reality where animals and humans […], are abused and exploited in the name of efficiency, profit and modern life.
[47] Ullrich J., *op. cit.,* p. 20.



La jugadora, custodiada en una enorme vitrina de cristal, está suspendida en el aire, congelada en un dinámico salto, como si fuera el momento antes de realizar un imaginario remate final. La estatua está ingeniosamente colgada por el pelo, así que la larga melena rubia, recogida en una cola, esconde el soporte que sujeta toda la escultura al techo de la vitrina. Tanto la ropa, la falda y la camiseta, como el collar y la melena, están suspendidos en el aire, congelados en la acción. Estupenda obra digna del sitio de honor en un museo tipo Madame Tussaud, la escultura trasciende el formato usual de los museos de cera ofreciendo elementos de sorpresa.
Inmortalizada en una postura ganadora y heroica, la figura desvela, si es analizada atentamente, algunas características desconcertantes. La mirada intensa, la expresión del rostro agresiva, la musculatura tensa y los dientes afilados como los de un vampiro, expresan agresividad animal. Además, el hecho de que la figura sea desfigurada en varias partes del cuerpo por puntos que suturan largas cicatrices, y que se haya exhibido en una vitrina, evoca las asociaciones con exposiciones etnográficas de animales disecados.[48] Las largas cicatrices suben, presumiblemente desde los pies, hacia los músculos de las piernas, recordando los puntos bastos de una pelota de rugby o por supuesto, de un animal disecado.
En la obra de Kulik, que se mudó a Moscú en 1988, atrayendo la atención con su trabajo de artista de performances, escultor, fotógrafo y curador, la transformación bestial es un tema recurrente. Con éste el artista quiere restablecer el equilibrio ecológico, donde el hombre moderno se vuelve consciente de sí mismo como una pequeña parte de un mundo más grande, en condición de igualdad con el reino animal.[49]



Fig. 5.3.17, 5.3.18 Oleg Kulik *Tennis Player, detalles,* 2002, 250 x 200 x 200 cm., Colección Ekatarina y Vladimir Semenikhin. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[48] Fonnesbech P., *op. cit.,* p. 46.
[49] Fonnesbech P., *op. cit.,* p. 46.

La exposición *WAX Sensation in Contemporary Sculpture,* es un claro índice de una nueva apreciación de la cera como material artístico, ya que todo el proyecto se mueve alrededor de este médium como el título mismo *CERA Sensación en la Escultura Contemporánea,* confirma.
El hecho de que la cera, en los últimos diez años, se haya convertido en un material de moda, está confirmado por el utilizo a doble hoja de esta exposición, es decir el promover y lanzar al panorama artístico internacional a algunos artistas daneses.
Sin embargo, mirándola con un ojo critico, la exposición presume de la participación de nombres importantes y bien conocidos... pero técnicamente no de sus propias obras. Figuras realizadas en cera están presentes a menudo en la obra de Cattelan, Turk o Isaacs, aunque los artistas no siempre las realizan personalmente (o, como en el caso de Cattelan, nunca). Sin embargo, Beecroft y Kulik son primeramente artistas de performance, el medio de expresión de Waldach es el dibujo, mientras la obra de Michael Elmgreen & Ingar Dragset explora principalmente la relación entre arte, arquitectura y diseño. Así que surge espontáneamente el preguntarse de dónde provienen obras como *"Blonde Figure Lying", "Tennis Player"* o *"Modern Moses"*. Constatado que la idea artística inicial pertenece al artista mismo, no se puede negar que estos trabajos, que demuestran notable habilidad artesanal, son el resultado de la colaboración de dos o más artistas de virtuosismo complementario.
Sin duda el acercamiento contemporáneo a la escultura de cera va más allá de la simple representación material ya que "Todas las representaciones de los dobles humanos exhibidos en la exposición [...] representan la ambivalencia entre apariencia y esencia, entre el cuerpo y su sustituto."[50]
Finalmente, Ullrich en su análisis crítico del cuerpo de cera en la escultura contemporánea, revela el moderno desasosiego que lo acompaña: "A finales del siglo XX es, sobre todo, la afinidad a la copia, el simulacro y el clon los que dan una renovada actualidad a la escultura realista en cera. En el arte contemporáneo los trabajos hiper-realistas en cera ya no surgen del deseo de demostrar suma artesanía a través de la mímesis perfecta, o para generar retratos reconocibles de personalidades, en su lugar expresan una profunda duda sobre la autenticidad del cuerpo mismo."[51]



Fig. 5.3.19 Oleg Kulik *Tennis Player, detalle,* 2002. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[50] Ullrich J., *op. cit.,* p. 19. All of the representations of human doubles on display in the exhibition [...] thematize the ambivalence between appearance and essence, between the body and its surrogate.
[51] Ullrich J., *Ibidem,* p. 19. At the end of the twentieth century, it is above all the affinity to copy, simulacrum and clone which imparts a renewed topicality to the lifelike wax sculpture. Hyper-realistic works in wax in contemporary art no longer arise from the wish to demonstrate consummate craftsmanship through perfect mimesis or to generate recognizable portraits of personalities, but instead express a profound doubt as to the authenticity of the body itself.

6 El desmembramiento del cuerpo de cera: una autopsia de/por el arte contemporáneo.



Fig. 6.1 Brigitte Waldach, *Simultaneously – Depiction in Space, detalles,* 2000, tamaño natural, Galería Bo Bjerggaard. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

6.1 El cuerpo religioso de cera: Maurizio Cattelan, Siobhán Hapaska, Jim Murrell, Eleanor Crook.

La cera ha sido relacionada con la tradición cristiana desde hace siglos. Velas, ex-votos, estatuas de mártires y niños Jesús, sin hablar de los belenes, expresión de una antigua artesanía todavía muy sentida en los países mediterráneos.
La cera ha tenido siempre algo que ver con la religión, en especial modo con la religión Católica, (basta con recordar los *Agnus Dei* realizados con los restos del cirio Pascual del año anterior). Además, este material sugiere algún poder mágico y a veces malvado, el apogeo de la superstición se ve representado por las muñecas vudú.
Algunos artistas del arte contemporáneo juegan explícitamente con este material y la dualidad entre sagrado y profano. Las peculiares características de la cera permiten la realización de obras que desencadenan las emociones más profundas y en cuanto se acopla con la religión el resultado puede llegar a convertirse en auténtico fanatismo.
Estos hechos los tiene bien presente Maurizio Cattelan[1] que realiza "instalaciones siempre al límite de la provocación, que desorientan el público y dividen también las críticas."[2] De hecho el mismo artista, bautizado como nuestro Pinocho contemporáneo, juega constantemente con las ambigüedades, así que en 2004 comentaba: "No hago nada. Solo como imágenes."[3] Mientras en 2008 reiteraba que lo que le interesa son las imágenes, añadiendo:
"¿Quién en su sano juicio representaría deliberadamente al Papa golpeado por un meteorito para entregar un mensaje político sobre la iglesia? ¿O a un niño encapuchado clavado a un banco de escuela? Se requiere una mente desviada e imaginativa – es decir, Roger Waters en su periodo *The Wall* [Pink Floyd]– para concebir algo como eso, como critica del sistema educativo."[4]
En efecto, en 1999 el artista paduano presentó en la prestigiosa Royal Academy de Londres un maniquí del Papa Juan Pablo II en cera y paramentos auténticos aplastado por un meteorito caído del cielo. La obra *"La Nona Ora"* (Fig. 6.1.1) que toma el nombre de la hora en que Cristo murió, se exhibió en la exposición *'Apocalypse: Beauty and Horror en Contemporary Art',* (*Apocalipsis: Belleza y Horror en el Arte Contemporáneo*) y se presentaba sobre moqueta roja circundado de piezas de vidrio como si el meteorito hubiera pasado a través de las ventanas cerradas.
La obra tiene una historia curiosa como la mayoría de los trabajos de Cattelan. Inicialmente creada para una exposición en un pequeño museo de Basilea, organizada por un director polaco, la obra presentaba al Papa de pie, con sus vestimentas en una habitación con moqueta roja. Según Cattelan, que preparaba la exposición con un amigo galerista milanés, el resultado

[1] Cattelan nace en Padua en 1960. Empezó su carrera artística en Forlì, donde conoció a algunos artistas locales, en los años ochenta. Autodidacta, trabaja como cartero, cocinero, friega suelos, jardinero e incluso en un depósito de cadáveres, antes de dedicarse al arte. Empieza a crear muebles para su piso y atrae la atención de empresas y editores de revistas de diseño de interiores. Siente que la carrera de diseñador no está hecha para él y empieza a dedicarse exclusivamente al arte.
Hoy es uno de los artistas italianos más conocidos a escala internacional en los años noventa y su reputación sigue creciendo.
[2] Rizzi P., *"Viaggio intorno al "mistero" Cattelan",* articulo publicado en *Il Gazzettino*, Miércoles 12 mayo 2004, p. 13.
[3] Arie S., *'I don't do anything. I just eat images',* The Guardian, miércoles 23 junio 2004, en www.guardian.co.uk, consulta el 18 julio 2008.
[4] Robecchi M., *Maurizio Cattelan,* entrevista en interview magazine, www.interviewmagazine.com, consulta el 29 octubre 2011. What I'm interested in are images. I'm sure you can tell. Who in his right mind would deliberately represent the pope struck by a meteorite in order to deliver a political message about the church? Or a hooded kid nailed to a school desk? It takes a very deviated and imaginative mind—say, Roger Waters in his *The Wall* period—to conceive something like that as a critique of the educational system.

fue espantoso, así que los dos pasaron la noche anterior a la inauguración en el museo pensando en una alternativa. Cattelan cuenta así:
"Me quedé dormido durante algunos minutos y entonces salté, desperté a mi compañero, y dije, "Tenemos que romper sus piernas." Mi amigo pensó que estaba loco – ¿estaba refiriéndome al curador? "¡Tenemos que romper las piernas del Papa!" Repetí. Recortamos las piernas en las rodillas y nos precipitamos a una cantera a ordenar un enorme pedrusco."[5]
A pocas horas antes de la apertura de la exposición, el director del museo se dio cuenta de lo que había pasado con la escultura y se quedó totalmente blanco. Y en cuanto el camión entregó el pedrusco, intentó débilmente impedir que los dos lo rodaran hacia la escultura pero fue demasiado tarde. Así que Cattelan explica: "Incluso rompimos la claraboya para que pareciera que la roca fuera un meteorito enviado por Dios para parar a su súper ferviente sirviente en aceptar alguna carga."[6]
La obra se hizo muy famosa, y se expuso sucesivamente en Londres. De la galería británica, probablemente religiosamente neutral y tolerante como el país mismo, la pieza se traslada en el año 2000 a Polonia a una exposición en la Galería Nacional de Varsovia (Galería Zacheta) suscitando, obviamente, en uno de los países más católicos y conservadores de Europa, numerosos comentarios negativos.



Fig 6.1.1 Maurizio Cattelan, *La nona ora,* 1999, (Foto: face_sofie en www.flickr.com, consulta el 29 octubre 2011).

El jueves 21 de diciembre del mismo año algunos miembros católicos del parlamento polaco[7] incurrieron en la obra intentando remover el meteorito y levantar la figura del Papa. Witold Tomczak, miembro del partido de derechas de la Liga de las Familias Polacas (LPR) se defendió declarando que la escultura de Cattelan ofendía tanto a sus creencias religiosas como

[5] Bonami F., Cattelan M., *Artistic License, On the eve of a career-spanning retrospective at New York's Guggenheim, the ever-elusive Maurizio Cattelan—with a little help from a friend—explains himself and his art. Sort of.,* en Wmagazine, noviembre 2011, www.wmagazine.com, consulta el 29 octubre 2011. I fell asleep for a few minutes and then jumped up, woke my companion, and said, "We have to break his legs." My friend thought I was nuts—was I referring to the curator? "We have to break the pope's legs!" I repeated. We sawed the legs off at the knee and then hurried over to a quarry and ordered a massive boulder.
[6] Bonami F., Cattelan M., *Ibidem,* www.wmagazine.com, consulta el 29 octubre 2011, We even broke the skylight to make it seem as though the rock were a meteorite sent by God to stop his overzealous servant from accepting any burden.
[7] Halina Nowina-Konopa y Witold Tomczak, miembros del parlamento polaco y del partido nacional católico.

a la dignidad del último Papa,[8] y también explicó que hizo lo que sus electores esperaban que hiciese.[9] En aquel tiempo los daños se estimaron en diecisiete mil dólares, y en el 2008 el Parlamento Europeo decidió levantar la inmunidad del diputado europeo Tomczak por la acusación de vandalismo.
De hecho la tarea de levantar la figura del Papa no resultó tan sencilla porque el meteorito estaba hecho de roca volcánica y no de poliestireno como el mismo Tomczak pensaba.
No obstante ante la polémica que la obra suscitó y sigue suscitando, Cattelan comentaba: "He tenido un respeto inmenso por el Papa Juan Pablo II. Aún mayor y cansado, afligido por la enfermedad de Parkinson, continuaba todavía obstinadamente recorriendo el mundo. Me pregunto cómo lo hizo."[10] Además, añadía el artista italiano, hay algunos, (es mejor decir hay muchos) que creen que este trabajo fue una provocación y una señal de desprecio, sin embargo estos estaban lejos: fue en realidad un acto de piedad.[11]
La escultura, vendida en el 2001 en la subasta de Christie's de Nueva York al galerista ginebrino Pierre Huber por la cifra de 886.000 dólares, ha triplicado su precio en solo tres años. El once de noviembre del 2004 la escultura se vendió en la subasta Phillips, De Pury & Co. por 2.700.000 dólares, contra una estimación inicial de 1.500.000-2.000.000 dólares, estableciendo así el record de precio de venta del artista.
En la exposición de Varsovia, curada por el director artístico de la Bienal de Venecia Harald Szeemann, Cattelan era el único artista no polaco incluido. Por medio de un portavoz, el artista dijo a *Artnet News*: "Me gusta la idea de que alguien esté intentando salvar al Papa – como un milagro al revés, llegando no de los cielos sino de la tierra", añadiendo "al final es solo un pedazo de cera".[12]

En 1995, la artista nacida en Irlanda Siobhán Hapaska[13] presentó en su exposición personal en el Instituto de Artes Contemporáneo de Londres una escultura en cera, de tamaño natural titulada "*Saint Christopher's legless" (San Cristóbal sin piernas),* (Fig. 6.1.2).
Los trabajos de Hapaska se mueven naturalmente entre abstracción y figuración. A menudo sus esculturas hiperrealistas están exhibidas al lado de trabajos abstractos; en una entrevista la misma artista dijo: "Pienso que algunas personas se sienten muy incómodas cuando no pueden encontrar unas inmediatas, concretas explicaciones. Me gustan las ideas que van a la deriva. Cuando las cosas no son absolutas se vuelven más interesantes, porque te echan la responsabilidad a tí, tú entiendes lo que puede ser."[14]
La exposición personal de 1995 se titulaba '*San Cristóbal sin piernas'* y lo que representa es, de verdad, al santo sin piernas. La escultura, exhibida en Londres en 1996 y en 2002 en Leeds representa a un hombre joven, barbudo, sentado en el suelo, apoyado en la pared, con los brazos dispuestos en un tranquilo abrazo. Con el pelo largo y desordenado y una especie de túnica, consumida, rojo magenta, que lo cubre malamente, la escultura de Hapaska se parece

[8] Allen J., *No immunity for Cattelan art vandal,* 07 julio 2008, www.artforum.com, consulta el 07 julio 2008.
[9] Articulo: *Art vandal Polish MEP's diplomatic immunity waived, v*iernes 8 julio 2008, www.polskieradio.pl, consulta el 18 julio 2008.
[10] Bonami F., Cattelan M., *op. cit.,* www.wmagazine.com, consulta el 29 octubre 2011, I had immense respect for Pope John Paul II. Even old and tired, afflicted with Parkinson's disease, he still kept doggedly touring the world. I wondered how he did it.
[11] Bonami F., Cattelan M., *op. cit.,* www.wmagazine.com, consulta el 29 octubre 2011, There were some who believed that the work was a provocation and a sign of contempt, but they were way off base: It was actually an act of mercy.
[12] Garcia-Fenech G., *Polish politicians attack Cattelan sculpture,* Artnet News, 22 diciembre 2000, en www.artnet.com/Magazine, consulta el 18 julio 2008.
[13] Siobhán Hapaska ha nacido en Belfast en 1963. Estudió en el Middlesex Polytechnic de Londres entre 1985-88 y en el Goldsmiths College, Universidad de Londres en 1990-92. En 2001 fue elegida para representar a Irlanda en la XLVIV Bienal de Arte de Venecia. Actualmente vive y trabaja en Londres.
[14] www.collection.britishcouncil.org, consulta el 18 julio 2008.

más a un faquir indio que a un santo cristiano. Pero nadie sabe de verdad como son los santos... y Hapaska nos presenta un hombre joven, guapo, musculoso y algo sensual recogido en sí mismo, quizás en un pensamiento místico, una presencia ultraterrenal. El tema de la exposición tenía algo que ver con el viaje y los viajeros, y San Cristóbal es supuestamente el santo patrón de los viajeros,[15] pero esta escultura no tiene piernas, los miembros están cortados justo sobre las rodillas y las piernas terminan en unos muñones.
Un artículo del 1997 refiere cómo las referencias sobre trasportaciones físicas y mentales abundan en la obra de Hapaska: "Creo que la gente está siempre viajando en algún lugar [...] aunque sea sólo 'aspiracional'."[16]
En el caso de este San Cristóbal, la promesa de un maravilloso viaje espiritual es contradicha por la falta de piernas, consumidas, nos han dicho, de centenares de años cargando viajeros. Este San Cristóbal es patético e impotente.[17]
En cualquier galería que se coloque, esta figura, siempre ubicada en un lado marginal de la sala, aparece como una presencia voyeurista que intenta observar (aunque sea con los ojos casi cerrados y la mirada baja) todo lo que pasa a su alrededor. En la exhibición *Second Skin* de 2002, en el Henry Moore Institute de Leeds, por lo menos un visitante confundió la escultura por un miembro mal tratado de la galería.[18]



Fig 6.1.2 Siobhan Hapaska, *Saint Christopher legless,* 1955, 90 x 50 x 70 cm., (Foto: www.ngca.co.uk, consulta el 29 octubre 2011).



Fig 6.1.3 Siobhan Hapaska, *The Inquisitor,* 1997, instalación, 125.7 x 106.7 x 88.9 cm., (Foto: www.artnet.com, consulta el 29 octubre 2011).

[15] Largamente representado en pintura ayudando a Jesús a cruzar un río cargándolo sobre sus espaldas, San Cristóbal fue de-canonizado por la Iglesia en 1969 por falta de pruebas sobre su existencia.
[16] Higgie J., Artículo *Out There, Monograph*, Numero 37 Noviembre – Diciembre 1997, www.frieze.com, consulta el 18 julio 2008.
[17] Collings M., *Siobhán Hapaska, ICA, London, U.K.*, Numero 27 Marzo – Abril 1996, en www.frieze.com, consulta el 18 julio 2008.
[18] A cura de Feeke S., *Second Skin, Historical life casting and contemporary sculpture,* Catálogo de la exposición, 16 febrero – 12 mayo 2002, Henry Moore Institute, Leeds.

Una figura mística y algo ultra-terrenal pero al mismo tiempo sensual y perturbadora, este San Cristóbal es una presencia inquietante y enigmática, pero al mismo tiempo tristemente patética y agotada... El resultado hiperrealista obtenido gracias a las peculiares características de la cera, hacen que el espectador se acerque a él como si fuera una persona verdadera, y, al descubrir los muñones se provocan sensaciones que van desde la repulsión, el sufrimiento y la tristeza a la lástima. Según Jennifer Higgie, "Hapaska ha utilizado el hiper-realismo para delinear los límites representativos, perceptuales y emocionales de la Cristiandad."[19]
De hecho Hapaska volvió con el tema religioso hiperrealista en otra exposición personal en 1997 con *El "Inquisidor"* (Fig. 6.1.3). Una escultura de un monje de tamaño natural que parece llegar directamente de la inquisición española. La figura está sentada en una silla Breuer Wassily y sujeta, con su mano derecha, un objeto desconocido, una especie de esfera blanca que difunde letanías en ingles y en latín dependiendo de en qué lado de la galería se encuentre el espectador. El tamaño de la escultura y la ropa que lleva hacen que este monje nos parezca inquietantemente real y presente, si no fuera por los siete dedos que muestra la mano izquierda.
Higgie subraya que "Como San Cristóbal, El Inquisidor tiene los ojos cerrados, rezando, meditando o sintiéndose demasiado culpable para mirar a la audiencia a los ojos – demasiado enmudecido o taciturno para hablar el mismo". Y después añade "Qué pensamiento – que la maldad y la intolerancia del Inquisidor [...] a lo mejor regresan no para atormentar sino para decir lo siento, no para criticar nuestro desarrollo sino para describirlo como un 'bonito avance'."[20]

Al parecer el tamaño tiene un papel importante en la percepción de la obra de arte por parte del espectador, sobre todo cuando el sujeto es algo escandaloso, provocador o incluso blasfemo. Imágenes como las de Cattelan suscitan sentimientos distintos pero no nos dejan indiferentes, el resultado obtenido gracias a un material versátil como la cera, sumado al tamaño natural hace que estas obras hiperrealista nos parezcan vivas y pulsantes. Sentimos dolor por un papa aplastado que, con un enorme esfuerzo, intenta elevar su crucifijo al cielo, y pena por un San Cristóbal sin piernas sentado patéticamente en el suelo en una esquina, porque nos identificamos con ellos. Según Gombrich las figuras de tamaño natural siempre han incomodado a los hombres porque el resultado excedía los límites de la representación simbólica. Además, todas estas obras entran, con toda probabilidad, en la teoría del *'Uncanny Valley'* tratada en uno de los capítulos anteriores.[21]
Si '*La Novena hora'* fuera alta unos pocos centímetros a lo mejor no habría provocado todos esos escándalos e incluso se le podría encontrar alguna gracia. De hecho el disgusto y el horror que se prueba delante de los macabros *'Teatros de la Muerte'* del siciliano Zumbo, uno de los más importante ceroplastas del pasado, disminuyen debido a las reducidas dimensiones de las obras. Los cuatro *teatros* que representan escenas de peste, muerte y enfermedades resultaron tan repulsivos que sólo unos pocos valientes, en los siglos pasados, se atrevieron a describirlos, antes de que las obras fueran destruidas en la aluvión de Florencia de 1966. De hecho, en sus *L'Italie d'hier. Notes de voyages* de 1855-56 los hermanos Goncourt, después de una detallada descripción de los teatros Zumbianos añaden que las proporciones pequeñas

[19] Higgie J., *Out There,* en www.frieze.com, consulta el 18 julio 2008.
[20] Higgie J., *Ibidem,* en www.frieze.com, consulta el 18 julio 2008.
[21] Sobre el tema de *"Uncanny Valley'* o 'Valle Inquietante' véase el capítulo **5.2** de esta tesis: **El lado incómodo de la ceroplástica: la caída en el 'Uncanny Valley'.**

de estas obras, admirablemente modeladas, "quitan horror a estos horrores, y les confieren un carácter más de juguete."[22]

En efecto, las obras de Vernon James Murrell (más conocido como Jim Murrell) parecen juguetes, así el *"Chocolate peppermint Christ,* or *'Look at what we have done to Easter'",* (*Cristo de chocolate y menta,* o, *'Mira lo que hemos hecho a la Pascua'*) de 1971 (Fig. 6.1.4), donde un Cristo de cera que parece de chocolate está crucificado en una cruz de resina epóxidica que parece hecha de azúcar de cebada. Las piernas del Cristo están rotas como si alguien goloso hubiera robado un trozo de chocolate. ¿Una parodia o desacralización de la Pascua, o un grito de indignación contra el consumismo contemporáneo y la falta de valores cristianos?

Para Murrell, conservador de pinturas en el museo londinense Victoria & Albert de Londres, el arte era una tarea secundaria, probablemente algo privado e íntimo, tanto que no hizo ninguna exposición en vida. En la presentación del catálogo de su póstuma exposición retrospectiva de 1994, John Murdoch, director de la Courtauld Gallery desde 1994 hasta 2002, subrayaba como Murrel había sido siempre muy reticente en lo que concernía a su trabajo creativo. Cuando los dos trabajaban juntos en el departamento de conservación del museo, Murrell solía modelar rápidamente unos bocetos para explicarle algunos conceptos, o para sí mismo, para no olvidar algo importante. Murdoch sigue describiendo el arte del amigo como un "fluído más bien barroco de estilo gráfico"[23], y se complace de haber podido realizar esta exposición dado que "...aunque Jim aprendió a tocar la trompeta, nunca ha sido muy bueno en soplar la suya, por lo menos lo podemos hacer nosotros por él."[24]

De hecho Murrell explicaba en 1975, que tuvo su primer contacto con esculturas en cera polícroma cuando empezó a conservar la colección del museo Victoria & Albert de Londres, y consideró que, antes de emprender restauraciones serias, debería ser capaz de trabajar él mismo con este medio. Además, añadía, no conseguí ninguna literatura sobre este tema, así que empezó a experimentar con métodos intuitivos llegando a la técnica que empleó para sus obras.[25]

Murrell nos deja también una exhaustiva descripción de su personal técnica de trabajo, además de la composición de la cera utilizada, una base de cera de abejas blanqueada con un 10 al 15% de cera carnauba para endurecerla y hacerla más receptiva al método de talla en un estadio posterior.[26]

La descripción, precisa y profesional de su técnica, que incluye el proceso de cera perdida, nos ayuda a entender a este caballero inglés y su arte, surgido del deseo de conservar y proteger adecuadamente preciosas y antiguas piezas de ceroplástica. Sin duda el pequeño tamaño de las obras conservadas en el museo influyó en la obra de este artista, y así sus trabajos son pequeños, delicados, y curiosos como juguetes. Además, Murrell fue uno de los primeros en cambiar la tarea del conservador, uniendo la práctica de restauración y conservación con los conocimientos en historia del arte e historia de los materiales y de las técnicas. Según Murdoch, Murrell, profundamente erudito sobre la historia de la pintura como disciplina técnica en los trescientos años que siguen el 1500, era sin duda el más destacado experto mundial del estudio de los iluminadores y miniaturistas de estos periodos.

---

[22] Goncourt, *L'Italie d'hier. Notes de voyages 1855 - 56*., en Praz M, *Le figure di cera in letteratura*, en AA. VV., *La ceroplastica nella scienza e nell'arte***,** Atti del I Congresso Internazionale*,* (Florencia, 3–7 junio 1975), Florencia, Olschki, 1977, p. 554.

[23]Murdoch J., en la introducción del catálogo "*Jim Murrell 1934-1994*", Courtauld Institute Galleries, 25 noviembre – 29 enero 1994, Londres, p. 1.

[24]Murdoch J., *Ibidem,* p. 1.

[25] Murrell J., *Methods of a sculptor in wax",* en AA. VV., *La ceroplastica nella scienza e nell'arte***,** Atti del I Congresso Internazionale*,* (Florencia, 3–7 junio 1975), Florencia, Olschki, 1977, p. 709.

[26] Murrell J., *Ibidem,* p. 710.

Probablemente el estudio del trabajo de los autores de manuscritos iluminados ha contribuido también a influir la producción del artista.
Si las obras de Cattelan gritan, las de Murrel hablan *sotto voce*... El *Cristo de chocolate y menta* habría probablemente suscitado algún escándalo si se hubiera hecho en tamaño natural, hundiéndose probablemente en el 'Uncanny Valley'. Sin embargo, las dimensiones pequeñas se prestan al juego de un crucifijo/caramelo.
Fallecido a causa de un cáncer, con sólo sesenta años, es recordado en la necrológica del Hamilton Kerr Institute como divertido, con un gran sentido del humor, y con un ingenio chispeante y a veces satírico, siempre suavizado por sus excepcionales buenas maneras.[27] Una descripción que recuerda mucho a sus obras.
En *"Soul Bowl",* (*El tazón del alma*)*,* de 1968 (Fig. 6.1.5), en un tazón de madera tres pequeñas figuras se caen, cabeza abajo, mientras sus miembros se entrelazan desesperadamente en la caída. El fondo del tazón está pintado con cera coloreada y las figuras caen desde un fondo oscuro hacia un fondo brillante y cálido, indudable presagio del infierno que los esperan.
Un año después, Nobby Clarke, conservador del V&A del cual Murrell fue asistente y del que aprendió todo, se jubiló, dejando a Murrell como experto mundial en la conservación de retratos en miniatura y objetos de cera. En 1970 Murrell acabó el mayor trabajo de conservación del tableau de cera *"Time and Death",* en aquellos años erróneamente atribuido a Gaetano Giulio Zumbo, fue una de las primeras ocasiones en que se utilizaron exámenes técnicos y análisis en un objeto de cera.[28]
Aunque se tratara de una copia de Zumbo, hecha probablemente por una monja napolitana, Catarina de Julianis,[29] el sujeto se mantiene horroroso y macabro. Éste, con todos los detalles realistas obtenidos gracias al medio de la cera polícroma, activó el lado surrealistas de la imaginación de Jim (Murrell), ya sensibilizada por los veranos pasados trabajando en la carnicería de Ilfracombe.[30]
Murrell pudo así estudiar de cerca una composición tridimensional completa en cera polícroma, que seguramente le sirvió de inspiración, ya que Murdoch comentaba:
"Desde el final de la década de los setenta estuvo cada vez más involucrado en investigaciones sobre la técnica de la pintura en miniatura, pero continuó tomando notas y bocetos de las ceras que quería realizar tan pronto como tuviera tiempo."[31]
En 1970 Murrell creó *"Crux,* or *the Eternal Father",* (*Punto crucial,* o, *el Padre Eterno*), (Fig. 6.1.6) donde una figura desnuda y arrodillada parece colgada en el cielo y lleva otra pequeña figura desnuda en lugar del pene que lleva a su vez, otra minúscula figura en lugar del pene. Las tres figuras tienen la misma postura y mientras la primera levanta los brazos colgada del, o sujetando el cielo, las otras dos llevan los brazos alineados con los conductos espermáticos. Anatómicamente correctas, las figuras traicionan la educación artística de Murrell, que estudió anatomía, entre otras cosas, en el Maidston College of Art para proseguir en 1960 en la Universidad de Londres.

[27] *Obituary of Jim Murrell,* Hamilton Kerr Institute, Fitzwilliam Museum, University of Cambridge, en www-hki.fitzmuseum.cam.ac.uk, consulta el 25 octubre 2011.
[28] *Ibidem,* en www-hki.fitzmuseum.cam.ac.uk, consulta el 25 octubre 2011.
[29] De esta obra se habla en el capitulo **4.3** de esta tesis: **Desde los belenes hasta las cabezas despellejadas a través de los *Teatros de la Muerte.***
[30] Murdoch J., en la introducción del catálogo "*Jim Murrell 1934-1994*", p. 6.
[31] Murdoch J., *Ibidem*, p. 5.



Fig 6.1.4 Jim Murrell, *Chocolate peppermint Christ,* or *'Look at what we have done to Easter',* 1971, 61 x 38 cm. (Foto: Ben Campbell).



Fig 6.1.5 Jim Murrell, *Soul bowl,* 1968, 42.5 x 32.5 cm. (Foto: Ben Campbell).

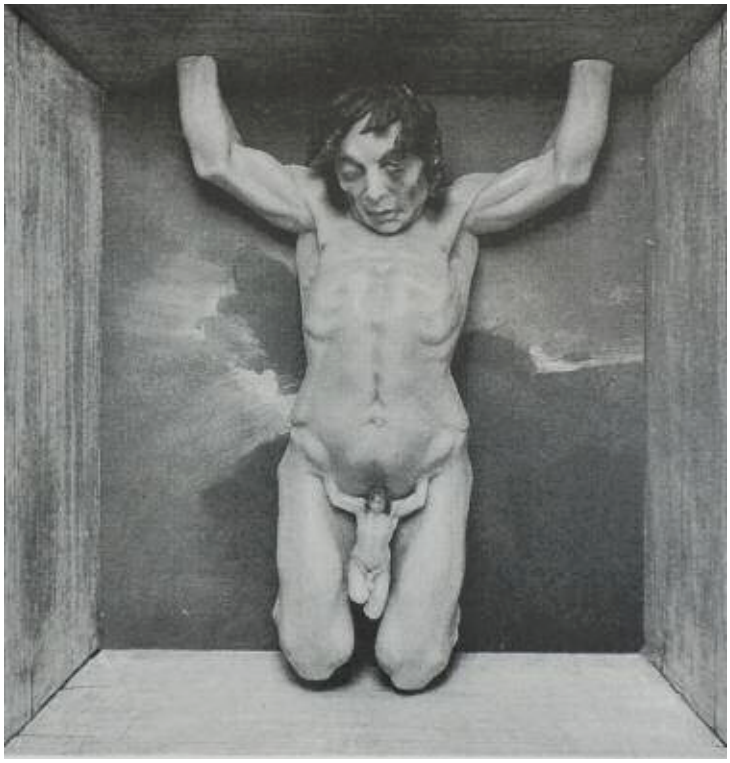


Fig 6.1.6 Jim Murrell, *Crux,* or *the Eternal Father,* 1970, 34.7 x 33.7 cm. (Foto: Ben Campbell).

Murrell, que en 1975 decía: "Lo que busco es un realismo figurativo, y para realizarlo en cera exploto la libertad de modelar las formas, que así la nitidez de la obra terminada, se puede obtener esculpiendo materiales duros",[32] en esta composición de cerca de treinta y cinco centímetros expresa su concepto de la Trinidad.
Más compuesto y tranquillo, el *Doge,* dux, (Fig. 6.1.7) de la artista inglesa Eleanor Crook está claramente inspirado en el retrato del "*Doge Leonardo Loredan*" de 1502-3 del primer gran pintor renacentista veneciano, Giovanni Bellini. El busto, de tamaño natural, representa un dux un poco más joven, serio y ensimismado que el original. Con los ojos casi cerrados que miran hacia abajo y la boca semiabierta este dux carece del típico *corno ducal*, sin embargo tiene el pelo blanco que continúa en la parte trasera de la cabeza y se recoge en un peinado que recuerda al gorro.
La escultura ha sido realizada en el 2001 en cera coloreada y viste recordando los paramentos dogales. El rostro, lívido y demacrado, falto de la compostura y dualidad del dux original, Leonardo Loredan, que asumió el más alto cargo veneciano entre 1501 y 1521. En aquellos tiempos los retratos oficiales en Venecia eran completamente impersonales, distantes y solemnes porque respondían a la necesidad de representación de los ideales de la Serenísima República. En Florencia el crecimiento de los retratos estaba relacionado con el avance de los nuevos ideales humanistas de individualismo; sin embargo, en Venecia, tenía más que ver con el orgullo familiar y la identificación con el orden social y político dominante.[33]
En el retrato de Bellini "cualquier expresión de personalidad individual resultaría fuera de lugar; más bien, la absoluta impersonalidad con la que el sujeto es representado lo eleva a representante simbólico del estado veneciano, sugiriendo una ideal combinación de sabiduría y justicia, iluminismo y severidad, serenidad y vigilancia":[34]
"Bellini's Doge" de Crook es un dux contemporáneo, humano, vulnerable, aparentemente cansado como si llevase consigo centenares de años. Parece que Leonardo Loredan, o un dux cualquiera del pasado, haya presenciado, impotente, a la lenta, irrefrenable caída de la gloriosa República veneciana.



Fig 6.1.7 Eleanor Crook, *Bellini's Doge,* 2000, tamaño natural, (Foto: cortesía de la artista).

[32] Murrell J., *op. cit.,* p. 713.
[33] Humfrey P., *La pittura a Venezia nel Rinascimento,* trad. ital., Leonardo Arte srl, Milán, 1996, p. 101.
[34] Humfrey P., *Ibidem,* p. 107.

6.2 El cuerpo completo, el cuerpo ordinario: Jim Murrell, Kiki Smith, Gavin Turk, Maurizio Cattelan.

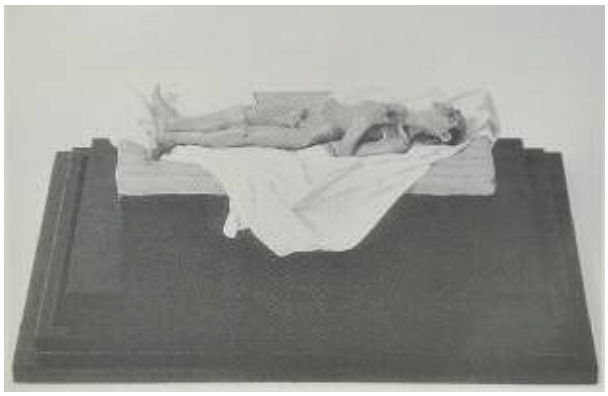
Maniquíes y muñecas de cera han sido largamente utilizados en el pasado ya fuera con finalidades científico-educativas, retratistas, religiosas, ya sea por negocio como los maniquíes empleados en peluquerías[1] y en la moda. Si los surrealistas lo utilizan como expresión de su arte, después del periodo moderno y abstracto y una pausa del contemporáneo donde los conceptuales y minimalistas reinan soberanos, las figuras de cera vuelven como representaciones hiperrealistas flanqueadas por las de silicona, plástico, fibra de vidrio y otros materiales similares.
Los resultados son a veces sorprendentemente parecidos a la realidad, nos encontramos delante de figuras dignas de las de Madame Tussaud. ¿Pero dónde está la diferencia entre arte y entretenimiento?

¡El tamaño si importa! Especialmente en la obra de Murrell, donde su sentido del humor, satírico y surrealista, se transparenta silenciosamente en sus pequeños, delicados tableau. Si sus obras hubieran sido de tamaño natural se habría probablemente, en aquellos años, gritado ante el escándalo.



Fig 6.2.2 Jim Murrell, *Bugs,* 1974, 54 x 36.5 cm. (Foto: Ben Campbell).

Fig 6.2.1 Jim Murrell, *The Laying out of Dicky Dowe,* 1967, 15 x 16 cm. (Foto: Ben Campbell).



En una de sus piezas el artista nos presenta un fallecido, pero no una persona famosa sino más bien un amigo de la infancia. En *"The Laying out of Dicky Dowe",* (*El amortajamiento De Dicky Dowe*), de 1967 (Fig. 6.2.1), una pequeña figura desnuda se encuentra tumbada sobre una sábana blanca, en una especie de cama/tumba. La figura, delgadísima y emaciada, lleva la

[1] Para más informaciones sobre la historia de maniquíes muy interesante es el libro de Parrot N., Mannequins, New York, Academy Editions/St. Martin's Press, 1982. Ejemplos de maniquíes de cabezas de cera empleados en peluquerías los encontré en la colección privada de peluquería de Rafael Pages, en Barcelona.

mano izquierda en el pecho. Otra escultura pequeña, delicada, y probablemente íntima y personal como la mayoría de la obra del artista. Murrell la esculpió después de saber del fallecimiento de Dicky Dowe, el lanzado lechero de Ilfracombe con el cual el artista disfrutó trabajando en sus vacaciones veraniegas.
Las obras de Murrell son a menudo de carácter personal, afectivas, como en *"Bugs"* de 1974 (Fig. 6.2.2), donde el busto de un hombre con camisa, chaleco y corbata, sujeta un par de gafas. Al rostro le faltan los ojos, que se encuentran representados en las lentes, la obra es un retrato de Ian Stratton, amigo hipermétrope de la escuela de arte.[2]
Murrell, gentleman inglés, pertenece a una generación de artistas, conservadores e historiadores como Ronald W. Lightbown,[3] que nacieron en los años treinta. Sin embargo, la generación de los artistas nacida en los años cincuenta muestra un acercamiento más dramático y polémico al concepto de cuerpo y, sobre todo, al cuerpo de cera.

Claramente políticas y descaradamente feministas son las obras de la artista americana Kiki Smith, hija del escultor minimalista Tony Smith. La artista nació en Núremberg, Alemania, en 1954, pero creció en New Jersey, en los Estados Unidos. Sus primeras experiencias con el arte fueron ayudar a su padre a hacer maquetas de cartón para sus esculturas geométricas, además eran visitantes habituales en su casa artistas como Mark Rothko y Jackson Pollock; no obstante, parece que Smith empezó a dedicarse al arte sólo un poco antes de la muerte del padre en 1980.
Crecida en un ambiente católico, la artista ha quedado fascinada por la iconografía religiosa Europea y Mexicana. La combinación entre formación minimalista y formalista absorbida del padre, y la educación en la Iglesia Católica de su infancia, emergen a menudo en su trabajo.
El tema más recurrente en la obra de la Smith es el cuerpo humano, en particular modo el femenino, como receptáculo de conocimientos, cuentos, creencias pero también de lucha.
En su obra Smith experimentó con distintos materiales, sin favorecer o desamparar ninguno de ellos. De hecho, Siri Enberg, curadora del Walker Museum de Mineápolis, afirmaba que ésta era la llave para entender su trabajo, es decir, saber que en su cabeza no hay ninguna jerarquía de materiales.[4] Sin embargo, la actitud imparcial hacia los materiales artísticos le ha costado también críticas, como la del 2006, cuando Peter Schjeldahl, crítico de arte neoyorquino, empezó su artículo llamando a Kiki Smith una figura mayor que hace arte menor.[5]
Smith considera que cada material es adecuado para obras distintas y lleva a distintos resultados. La artista utiliza la cera para crear esculturas de bronce con la técnica de la cera perdida, pero no sólo eso; algunas de sus obras están completamente realizadas en cera, y representan un *cuerpo completo*, *ordinario,* normalmente femenino, y a tamaño natural.
Además, en el pasado la artista experimentó con las máscaras funerarias, y tomó, entre otros, el vaciado de los rostros del padre y de su hermana menor fallecida por el SIDA en 1988. Smith comentaba, en 1994, que prefiere tomar las máscaras de los fallecidos, hablándole y explicando lo que está haciendo, porque ya que no han muerto hace mucho tiempo, no sabes si todavía siguen presentes. En el caso de las máscaras tomadas de los vivos, subrayaba la

[2] "*Jim Murrell 1934-1994*", catálogo de la exposición, Courtauld Institute Galleries, 25 noviembre – 29 enero 1994, Londres, p. 12.
[3] Ronald William Lightbown, conservador del museo Victoria & Albert de Londres entre 1976 y 1989. Fue uno de los primeros, en los años sesenta, en reconocer un merito artístico y una importancia histórica al artista de ceroplástica G. G. Zumbo. Véase el capítulo **4.3** de esta tesis: **Desde los belenes hasta las cabezas despellejadas a través de los Teatros de la Muerte: la obra de Gaetano Giulio Zumbo.**
[4] Siri Enberg en Sydell L., *Artist Kiki Smith: A Profile,* programa radio NPR, 9 octubre 2006, en www.npr.org, consulta el 5 agosto 2011.
[5] Schjeldahl P., *Queen of Arts, A retrospective of Kiki Smith at the Whitney,* The New Yorker, 27 noviembre 2006, en www.newyorker.com, consulta el 5 agosto 2011.

diferencia de resultados obtenidos entre el bronce y la cera, y el poder mimético de este último material:
"[…] Cuando tomas el vaciado de las personas, se crea un tipo de rigidez, y a menos que no hagas el capullo con el vaciado, hay algo muerto al respecto, especialmente cuando vas del molde al metal. El bronce es un material muerto, así que necesitas algún tipo de textura para hacerlo vivo. Mientras que la translucidez de la cera es como la piel, los haces vivos, así no tiene que haber ninguna otra cosa en la superficie. En cualquier caso, las personas muertas están muertas, no tiene que hacerla parecer vivas. *(risas)"*[6]
Parece que en el pasado la artista tuvo la oportunidad de ver las maravillosas colecciones de ceras anatómicas florentinas del siglo XIX en Viena. No hay que extrañarse de que la artista se inspirase en ellas para alguna de sus obras. Así que resulta fácil pensar que también las ceras de La Specola de Florencia tuvieron algo que ver en la inspiración de *"Virgin Mary"* (La Virgen María) de 1993. La obra representa un cuerpo femenino de cera, completo pero despellejado. La figura, de pie, alarga delicadamente los brazos enseñando las palmas de las manos, así se puede entrever dos agujeros, como si fueran estigmas.
En la obra se puede apreciar la formación de Smith, que en 1985 prestó servicio como técnico médico de emergencia en el hospital de Brooklyn, y que entre sus libros preferidos cita Gray's Anatomy. Por otro lado no hay que olvidar su educación religiosa, la madre fue una católica convertida pero también una Hindú (se llamaba a sí misma Católica-Hindú), mientras que el padre creció entre los Jesuitas. En esta mezcla formativa la artista desarrolló sucesivamente una espiritualidad propia, que ha sido siempre la parte más importante de su vida.[7]
Antes de la creación de *"Virgin Mary",* Smith pudo ver por primera vez cadáveres en la escuela médica donde, después de que los estudiantes de medicina acabaran, dejaban acceso a los estudiantes de bellas artes. Los que trabajaban en los cadáveres, separaban la piel y la grasa de los músculos, así que se podía ver la desecación de los cuerpos para fines médicos y didácticos. La artista recordaba, en una entrevista del 2006, que ver la grasa y la piel separada de los músculos fue, en cierto modo, la inspiración para hacer la pieza *"Virgin Mary"*. Añadiendo "En cierto modo, era hacer un écorché anatómico de los siglos XVIII, XIX, donde construyes los músculos del cuerpo; aprendes los músculos del cuerpo en relación con la piel."[8]
Se reflexiona sobre la formación en las salas de autopsias en la obra de Smith, que realiza sus esculturas de cera con la técnica del vaciado del natural. Aunque la manera en que los estudiantes tocan los cadáveres le parece irrespetuosa, está fascinada por el cuerpo humano en su conjunto. De hecho en una entrevista de 1994 contaba su experiencia:
"Cuando cortan el pecho y la zona abdominal, cortan a través de las costillas como la tapa de una cesta, y levantan toda la parte superior de tu pecho, tus músculos, sacan tus órganos. Te quedas con un barreño. Aún me gustaría tomar el vaciado de la cavidad abdominal y de la cavidad torácica. Somos como un tazón. Sabes, en sentido caníbal, venimos con nuestro propio tazón de servicio."[9]

---

[6] Close C., *Kiki Smith by Chuck Close,* BOMB 49/ Fall 1994, www.bombsite.com, consulta el 5 agosto 2011. When you cast people, it makes a kind of stiffness, and unless you really fuck around with the cast, there's something dead about it, especially when you go from the cast into metal. Bronze is dead material, so you have to have some kind of texture to make it live. Whereas the translucency of the wax is like skin so it makes them live, you don't have to have any surface stuff. In any case, dead people are just dead, you don't have to make them look alive. (laughter)
[7] Close C., *Kiki Smith by Chuck Close,* BOMB 49/ Fall 1994, en www.bombsite.com, consulta el 5 agosto 2011.
[8] Kiki Smith en LaKay J., *Sculpture, Kiki Smith*, entrevista 21 abril 2006, en www.heyokamagazine.com, consulta el 5 agosto 2011. In a way, it was to make an anatomical 18th, 19th century écorché, where you are building the muscles of the body; you're learning the muscles of the body in relationship to skin.
[9] Close C., *Kiki Smith by Chuck Close,* BOMB 49/ Fall 1994, en www.bombsite.com, consulta el 5 agosto 2011. when they cut the chest and abdominal area, they saw through the ribs like the top of a basket, and lift off the

De 1992 es *"Blood Pool"* (Charco de Sangre), la representación de una mujer agachada en el suelo, en posición fetal, donde la blanca columna vertebral, ya no la fortaleza del cuerpo, sobresale de la carne (Fig. 6.2.3).[10] La superficie de la escultura, o mejor dicho, *la piel de cera*, tiene pintados moratones negros y azulados que aumentan la inquietante sensación de encontrarse delante de un cuerpo real. Parece que también esta pieza remonta a las experiencias personales de la artista, de hecho Smith recordaba las conversaciones con los técnicos de emergencia médica con los que trabajaba en Brooklyn. Le comentaban que después de la muerte el cuerpo pierde la tensión interior y todo se hunde, así que es posible descifrar hace cuanto tiempo ha fallecido alguien por el empozamiento de sangre en el cuerpo. Parece que la idea, en algún modo confortó a la artista, sin saberse explicar el motivo, así que hizo una escultura y añadió después la columna vertebral:[11]

"La figura, con su posición fetal y la columna expuesta, se vuelve el emblema primario que atrae a los espectadores instruidos en temas de salud y enfermedad individual y colectiva, heroicidad y victimización, y vida y muerte (en particular modo debido a la doble potencialidad de la sangre humana en la era del SIDA)."[12]

A finales del 2006, hasta febrero del 2007, el Museo Withney de Arte Americano de Nueva York hospedó la gran retrospectiva de la artista titulada: *Kiki Smith: A Gathering, 1980-2005*. La exposición había llegado después de empezar en San Francisco en el 2005, para continuar en Mineápolis, Houston y finalmente en Nueva York. Entre las obras exhibidas se encontraba también la escultura de 1992 *"Sitter"* (Fig. 6.2.4). La obra representaba una figura femenina sentada, con la cabeza casi apoyada en sus rodillas, los brazos hacia atrás, las manos bajo las nalgas. Sin embargo la pose compuesta, tranquila y meditativa de la mujer contrasta con su espalda. La figura, con el rostro sin imperfecciones, de una Afrodita clásica, muestra heridas, como si fueran producidas por zarpas, clavadas en su espalda.[13] Otra vez más la utilización del material de la cera hace que la obra parezca dolorosamente realista.

Polémicas, provocadoras y a menudo algo desagradables, algunas obras de Smith suscitan y han suscitado reacciones contrastantes entre el público y los críticos de arte. Sin duda uno de los trabajos que más dio de qué hablar fue una obra de 1992 titulada *"Tale"* (cola). Una escultura de cera de abeja y cera microcristalina que representaba una mujer agachada a cuatro patas en el suelo, con una falsa cola de excrementos arrastrada tras ella (Fig. 6.2.5). La obra, sin duda chocante, apareció en todas partes después de que fuera tachada como *disgusting* por el mismo director del Metropolitan Museum of Art de Nueva York. En el año 2000 Philippe de Montebello, en aquel tiempo director del museo (MET), declaró en una entrevista que la obra de Kiki Smith *"Tale"* era "desagradable y desprovista de cualquier mérito artesanal o estético."[14] Sin embargo, Smith dijo que no tenia intención de provocar; de hecho, en 2006, en una entrevista radiofónica explicaba así su obra:

---

whole top of your chest, your muscles, take out your organs. You're left with a basin. I still would love to cast the interior of the abdominal cavity and the chest cavity. We're like a bowl. You know, in a cannibalistic sense, we come with our own serving bowl.

[10] Engberg S., *Kiki Smith: a gathering, 1980 – 2005,* U.S., Walker Art Centre, 2005, p. 25.

[11] Kiki Smith en LaKay J., *Sculpture, Kiki Smith*, entrevista 21 abril 2006, en www.heyokamagazine.com, consulta el 5 agosto 2011.

[12] *Kiki Smith,* The Art Institute on Chicago, Collections, www.artic.edu, consulta el 15 septiembre 2011. […] the figure, with his fetal pose and exposed spine, becomes a primal emblem that engages viewers in issues of individual and collective health and disease, heroization and victimizacion, and life and death (particularly because of the dual potential of human blood in the era of AIDS).

[13] Cotter H., *From the Ethereal to the Unmentionable,* Art review, Kiki Smith, The New York Times, 17 noviembre 2006, en www.nytimes.com, consulta el 15 septiembre 2011.

[14] De Montebello P., en Solomon D., *Is the Met Phobic About Contemporary Art?,* The New York Times, 9 enero 200, en www.nytimes.com. Solomon D., *De Montebello Continues Long Tradition At The Met Of Snubbing Contemporary Art,* Chicago Tribune, 14 enero 2000, en www.chicagotribune.com, consulta el 5 agosto 2011. […] disgusting and devoid of any craft or aesthetic merit.

"La pieza Tale era sobre un tipo de vergüenza y humillación sobre algo – como si estuvieras arrastrando esta clase de basura interior personal alrededor de tí todo el tiempo. Y también la vergüenza y humillación de no ser capaz de esconderla, esa tan evidente en el ser de cada uno."[15]

Anteriormente, en 1990, Smith realizó otra obra *"Untitled"* (Sin título) que consistía en dos esculturas de un hombre y una mujer colgando de unas estacas como si hubieran sido crucificados (Fig. 6.2.6). El primero chorrea semen en sus piernas mientras la mujer leche de sus pechos. Aunque los rostros no estén muy detallados, las dos figuras, que cuelgan como muñecas, son inquietantemente realistas gracias a la utilización de cera polícroma. Estos cuerpos-completos inertes, violados, sacrificados, no sólo traicionan la educación católica de la artista, sino que llaman a la memoria otras obras de arte como por ejemplo el Retablo de Isenheim de Matthias Grünewald (1512-14).[16] La artista explicaba que la obra trataba sobre los fluidos vitales, que donan y nutren la vida, echados a perder. Sin embargo añadía que este concepto, de fallecimiento y frustración, no se entendía realmente de manera física, sino psicológica, psíquica, espiritual.[17]

Como comentaba el Dr. Rosemberg en 1996, en el trabajo de Kiki Smith el cuerpo está retratado como conjunto, y con agujeros.[18] De hecho uno de los temas tratado en su obra es la pérdida de líquidos por agujeros del cuerpo humano, con énfasis de los femeninos. A finales de los años ochenta y principios de los noventa, la artista tuvo que enfrentarse a la muerte de su hermana Beatriz y de muchos de sus amigos enfermos de SIDA, así que, sin sorpresa, parte de su obra refleja a menudo las luchas del cuerpo y muestra abiertamente los fluidos corporales. De hecho, el primer *cuerpo-completo* de Smith remonta al 1987, el año después, con la muerte de su hermana, sus esculturas se vuelven símbolos más poderosos de heridas interiores y vulnerabilidad.[19]

Las esculturas de Smith son sin duda representaciones no convencionales, y, a menudo incómodas o desagradables, porque tocan la esfera privada de cada uno, sensaciones aumentadas por el uso del material, la cera, que tanto se parece a la carne y piel humanas. Además de *"Tale",* hay otras dos esculturas que representan perfectamente este concepto. En *"Untitled (Train)"* (Sin Título, Tren) de 1993, la escultura de una mujer de pie, ligeramente agachada, mira hacia atrás mientras de su vagina sale un riachuelo hecho en cristal rojo que representa el flujo menstrual (Fig. 6.2.7). En *"Pee Body"* de 1992, otra escultura representa una mujer agachada orinando en el suelo, mientras unos riachuelos de cristal amarillo dorado se derraman detrás de la figura (Fig. 6.2.8).[20]

---

[15] Smith K., en Sydell L., *Artist Kiki Smith: A Profile,* programa radio NPR, 9 octubre 2006, en www.npr.org, consulta el 5 agosto 2001. The Tale piece was about kind of shame and humiliation about something - like that you're dragging this sort of internal personal garbage around with you all the time. And also the shame and humiliation of not being able to hide it, that it's so apparent in one's own being.

[16] *Kiki Smith,* Guggenheim Collection Online, www.guggenheim.org, consulta el 5 agosto 2001.

[17] Sydell L., *Artist Kiki Smith: A Profile,* programa radio NPR, 9 octubre 2006, en www.npr.org, consulta el 5 agosto 2001.

[18] Rosenberg M., *Deleuze and Guattari, Cognitive Science, and Feminist Visual Arts: Kiki Smith's Bodies Without Organs Without Bodies,* 9 enero 1996, en www.electronicbookreview.com, consulta el 5 agosto 2001.

[19] Grosenick U., *Women Artists in the 20th and 21th century,* Cologne, 2005, Taschen, p. 311.

[20] Esta escultura, estimada entre $60,000 y $80,000, fue vendida en 2008 por $233,500 en la subasta Philips de Pury & Company en Londres como se comentaba en un artículo del The Sunday Times: *Is the art market heading for a fall?*, 30 marzo 2008, en www.entertainment.timesonline.co.uk, consulta el 15 septiembre 2011.



Fig 6.2.3 Kiki Smith, *Blood Pool,* 1992, cera y papel maché, tamaño natural. (Foto: http://minerva.union.edu, consulta el 20/08/2012).



Fig 6.2.4 Kiki Smith, *Sitter,* 1992, cera y papel maché, tamaño natural. (Foto: www.neiu.edu, consulta el 20/08/2012).



Fig 6.2.5 Kiki Smith, *Tale,* 1992, cera y papel maché, tamaño natural. (Foto: www.learn.columbia.edu, consulta el 20/08/2012).



Fig 6.2.6 Kiki Smith*, Untitled,* 1990, tamaño natural, Museo Whitney de Arte Americano, Nueva York. (Foto: http://whitney.org, consulta el 20/08/2012).



Fig 6.2.8 Kiki Smith, *Pee Body,* 1992, cera y cristal, 68.6 x 71.1 x 71.1 cm., Museo Fogg Art, Cambridge. (Foto: Michael Nedzweski)

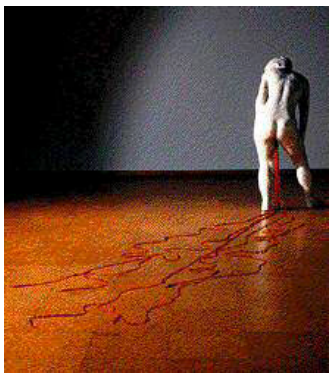


Fig 6.2.7 Kiki Smith, *Untitled (Train),* 1993, tamaño natural, Colección Mandy y Cliff Einstein. (Foto: http://faculty.etsu.edu, consulta el 20/08/2012).

Según el crítico de arte John Perreault estos tres son los desnudos más poderosos de Kiki Smith;[21] según la pagina web de la colección Guggenheim, son las esculturas más perturbadoras, que dirigen la alianza entre feminidad y abyección.[22] Lo único que podemos añadir, cosa muy interesante, y para nada sorprendente, es que las tres obras, entre las más impactantes de Kiki Smith, los tres *cuerpos completos,* aunque no tanto *ordinarios*, están realizados en cera.

Otro joven artista que hace uso del *cuerpo ordinario de cera* es el inglés Gavin Turk, que acudió al prestigioso Royal College of Art (RCA) de Londres. Sus obras fueron coleccionadas por Charles Saatchi y se hizo famoso como uno de los tristemente célebres Young British Artists (YBAs).
Este material bien se presta a la poética del artista que "...a menudo utiliza su propia imagen y firma en sus esculturas e instalaciones para tratar cuestiones que rodean la autoría, autenticidad e identidad; cuestionando la cantidad de valor que el nombre del artista da al trabajo."[23] De hecho su carrera artística empezó polémicamente ya que consiguió notoriedad en 1991 por serle denegado un Máster en Artes en el RCA. Turk para su exposición de final de carrera presentó un estudio blanco y vacío con una placa azul como las del Patrimonio Inglés (English Heritage) con la inscripción "Municipio de Kensington/Gavin Turk/Escultor/Trabajó Aquí 1989-1991."[24] El artista se erradicó simbólicamente a sí mismo, cuando tan sólo había empezado. Habiéndose, en cierto sentido, hecho a sí mismo invisible, Turk puede seguir adoptando distintos personajes e imágenes.[25] Así que a lo largo de su carrera se personificó en otros roles, criticando la construcción de los mitos de autoría artística y cuestionando el valor, la autenticidad, la originalidad y la integridad del arte.[26]
En 1998 el artista realizó una escultura de Jean Paul Marat arreglado en una bañera donde, según cuenta la historia, fue asesinado. La cera *"Death of Marat"* (Fig. 6.2.9), custodiada en una vitrina de dos metros y medio, recreaba esculturalmente la obra de 1793 del pintor neoclásico Jacques-Louis David. Sin embargo, en este caso, Marat ha sido reemplazado por un autorretrato del propio artista posando en un sentido especular en relación a la pintura.[27]
Antes de Turk, en el trágico clima de la Revolución Francesa, la misma Madame Tussaud había creado una obra parecida el mismo año en que David realizó su pintura.[28]
Si la recreación de Turk/Marat acuchillado a muerte mientras escribía (tomándose un baño para aliviar los síntomas de una enfermedad) es impresionantemente realista, aun más trágica y cercana es la puesta en escena de la muerte del comandante argentino-cubano Che Guevara, realizada en 1999. La escultura *"Death of Che"* (Fig. 6.2.10) se basa en la fotografía tomada, como prueba de su muerte, por la CIA después de que las tropas bolivianas lo ejecutaran el 9 de octubre de 1967: "En la recreación de Turk, el artista juega el rol del mártir revolucionario,

---

[21] Perreault J., *Kiki Smith: Glass Is the New Fat,* Artopia, 4 decembre 2006, en www.artsjournal.com, consulta el 5 agosto 2001.
[22] *Kiki Smith,* Guggenheim Collection Online, www.guggenheim.org, consulta el 5 agosto 2001.
[23] *Gavin Turk: The Golden Thread*, 23 enero – 28 febrero 2004, Hoxton Square, Londres, en www.whitecube.com, consulta el 7 noviembre 2011. Turk often uses his own image and signature in his sculptures and installations to address issues surrounding authorship, authenticity and identity; questioning the amount of value the artist's name gives to the work
[24] *Gavin Turk,* en www.thebricklanegallery.com, consulta el 7 noviembre 2011. "Borough of Kensington/ Gavin Turk/ Sculptor/ Worked Here 1989-1991."
[25] *Gavin Turk: The Golden Thread*, 23 enero – 28 febrero 2004, Hoxton Square, Londres, www.whitecube.com, consulta el 7 noviembre 2011.
[26] *aeroplastics contemporary: GAVIN TURK + YOU KNOW I KNOW HE KNOWS WE KNOW* - 20 septembre 2008 hasta 8 noviembre 2008, en www.re-title.com, consulta el 7 noviembre 2011.
[27] *Death of Marat,* en www.gavinturk.com, consulta el 3 noviembre 2011.
[28] Sobre este tema véase el capítulo **4.4** de esta tesis: **El negocio de la ceroplástica: Madame Tussaud y el museo de cera.**

conectando el uso político de la imagen del Che con la de Marat en su anterior trabajo en cera "La muerte de Marat."[29] También en este caso la obra es un autorretrato del artista, con el pecho desnudo, tumbado sobre una camilla militar que apoya encima de una especie de recipiente/sepulcro de cemento, precisamente como relataba la fotografía de 1967.



Fig 6.2.9 Gavin Turk, *Death of Marat,* 1998, 200 x 170.2 x 250 cm. (Foto: www.gavinturk.com, consulta el 29 octubre 2011).



Fig 6.2.10 Gavin Turk, *Death of Che,* 2000, 130 x 120 x 255 cm. (Foto: Stephen White, en www.gavinturk.com, consulta el 29 octubre 2011).

Otra obra representando al Che surgió de una fotografía anterior, del comandante, tomada en 1960 por el fotógrafo cubano Alberto Korda. La escultura representa al *"Che"* (Fig. 6.2.11), apuntando con un revolver al espectador, en una postura tomada de una serigrafía de Andy Warhol que muestra a Elvis como un vaquero con pistola: "En estos trabajos, Turk se convierte en un accesorio – el artista como objeto – un dispositivo que refleja los temas de la transformación, disfrazamiento y desaparición, que persiste en su trabajo."[30]

Además de personajes famosos y mártires políticos, Turk se reproduce también a sí mismo en forma de vagabundo. La idea surgió de un acontecimiento real, ya que en 1997 el artista se presentó vestido de vagabundo y con zapatos arreglados con cinta adhesiva, a la inauguración de 'Sensation', exposición de jóvenes artistas británicos en la prestigiosa Royal Academy de Londres. La exposición de obras procedente de la colección de Charles Saatchi abrió con una fiesta a la cual acudieron numerosas celebridades: "Pensé que todos los demás se habrían vestido elegantemente y no tenía ningún vestido de fiesta" dijo el artista, "así que acabé haciendo uno."[31]

Este conjunto devino parte de la escultura *"Bum"* de 1998, y al año siguiente Turk realizó otros dos trabajos similares llamados *"Another Bum"* (Fig. 6.2.12) y *"The Last Bum"*. Esta serie representa al artista en versión vagabundo, de pie, con los ojos cerrados, expresión ebria y la mano izquierda levantada como para intentar, inútilmente, agarrar algo invisible. La

[29] *Death of Che,* en www.gavinturk.com, consulta el 3 noviembre 2011. In Turk's recreation, the artist plays the role of the revolutionary martyr, connecting the political use of Che's image with that of Marat's in his previous waxwork, 'Death of Marat'.

[30] *Gavin Turk: The Golden Thread*, 23 enero – 28 febrero 2004, Hoxton Square, Londres, www.whitecube.com, consulta el 7 noviembre 2011. In these works, Turk turned himself into a prop – the artist as object – a device that reflects the themes of transformation, disguise and disappearance, which persist in his work.

[31] *"The Last Bum",* en www.gavinturk.com, consulta el 3 noviembre 2011. I thought everyone else would be dressed up and I didn't have any party clothes, so I ended up making some.

acción, congelada en el tiempo, expresa provocadoramente la silenciosa voz de los abandonados, descuidados, marginados por el mundo normal y naturalmente indignos de ser parte del mundo del arte. La polémica de Turk está así servida, el artista se inspira en la vida de cada día para crear obras que ironizan la cuestión del valor y la apariencia. Sin embargo, a la solemne, inquietante inmovilidad, de obras como el *"Che"* o *"Bum",* se contrapone la divertida escultura electrónica, en cera, del artista, disfrazado como un sonriente marinero borracho.

Según la descripción del autómata *"Gentleman Jim"* (el caballero Jim) (Fig. 6.2.13): "El curioso marinero es un vagabundo itinerante de alta mar atrapado, como si fuera una mariposa, en una vitrina de cristal. Una risa ahogada se repite en un descompasado movimiento de pautas circulares. El bicho costero, como un espíritu libre condenado a representar para siempre, como una gigante marioneta, las instrucciones del operador."[32]

Es interesante notar que, según lo que nos cuenta David Freedberg en "El poder de las imágenes", el efecto provocado por una escultura en cera es a menudo mayor y más inquietante de lo que suscitan los autómatas: "La conciencia de la mecánica del movimiento hace que releguemos los muñecos móviles a un nivel próximo al de los objetos curiosos. [...] Cuando la mecánica de reproducción se vuelve tan obvia, todo lo que nos queda es maravillarnos y gozar con la inventiva del autor."[33] Así que, descubrimos que *"Gentlemen Jim"* nos hace gracia y entretiene, y esperamos divertidos la llegada de la risa y de los movimientos torpes del viejo marinero borracho. Sin embargo, no nos pasa lo mismo en presencia de *"Bum";* la inmovilidad del vagabundo nos inquieta y, aún sabiendo que no puede ser, esperamos que de un momento a otro, en cuando apartemos la mirada, la figura nos agarrará o cambiará simplemente de posición.

Deliberadamente provocadora es la elección de Gavin Turk en su obra *"Pop"* (Fig. 6.2.14), donde examina otra dimensión de la celebridad. En esta escultura de 1993 a tamaño natural, se autorretrata vestido como Sid Vicious pero en una actitud prestada, una vez más, de Andy Warhol representando a Elvis con pistola. La obra anticipó trabajos como el *"Che"*, en la postura y el concepto de celebridades entrelazadas, y también en la serie *"Bum";* que se puede interpretar como un tipo de versión degenerada de *"Pop"*.

Sid Vicious, músico punk inglés muerto por sobredosis de heroína a los 21, tocaba el bajo en el grupo de los Sex Pistols. Andy Warhol, artista americano, ha sido la figura central del movimiento artístico conocido como Arte Pop. Elvis Presley, el rey del rock'n'roll terminó su vida y su carrera en alcohol y drogas. Como explica Stephen Feeke, curador de la exposición *Second Skin,* donde la obra se expuso en el 2002, el artista combina una imagen bien conocida y una imagen de mercado de la cultura pop del siglo XX, con dos iconos pop. En vida, estos tres personajes han sido amado y admirados por sus respectivos fans. De muertos han sido además mitificados.[34] Refiriéndose a la elección de los mismos, Feeke continua: "Turk se sintetiza a sí mismo con estas características y por lo tanto adquiere algo de la actual naturaleza y glamour rebeldes."[35]

---

[32] *"Gentlemen Jim"*, en www.gavinturk.com, consulta el 3 noviembre 2011. The odd sailor is an itinerant vagrant of the high seas trapped like a butterfly in a glass case. Hollow laughter repeating in circular patterns of jerky movement. The seaside freak as free spirit forever doomed to play out the instructions of the operator like a giant puppet.

[33] Freedberg D., *El poder de las imágenes*, trad. esp., Fuenlabrada (Madrid), Ediciones Cátedra, 1992, p. 263.

[34] Feeke S., (editado por), *Second Skin, Historical life casting and contemporary sculpture,* Catalogo de la exposición, 16 febrero – 12 mayo 2002, Henry Moore Institute, Leeds. P. 22.

[35] Feeke S., (editado por), *op. cit*. p. 22. Turk synthesises himself with these characters and therefore acquires something of their rebellious nature and glamour.



Fig 6.2.12 Gavin Turk, *Another Bum,* 1999, 167 x 70 x 70 cm. (Foto: www.gavinturk.com, consulta el 29 octubre 2011).



Fig 6.2.13 Gavin Turk, *Gentleman Jim,* escultura mecánica, 214 x 100 x 100 cm. (Foto: www.gavinturk.com).



Fig 6.2.11 Gavin Turk, *Che,* 1999, 279 x 115 x 115 cm. (Foto: www.gavinturk.com)



Fig 6.2.14 Gavin Turk, *Pop,* 279 x 115 x 115 cm. (Foto: www.gavinturk.com)

La estatua de *"Pop"* estaba protegida por una vitrina de cristal, posicionada en el centro de la galería de forma que los espectadores pudieran admirarla desde cualquier punto de vista. De hecho, "Turk está también interesado en cómo los objetos están expuestos y en su apariencia exterior. La amalgama de Turk/Elvis/Vicious hace que 'Pop' parezca un extraño híbrido exhibido en un museo de historia natural. En su vitrina de cristal protectora, este trabajo tiene un 'estatus' especial, conservado y preservado para la eternidad."[36] Y de hecho este concepto se aplica perfectamente, también, a la obra *"Che"*, como el personaje original, mitificado y trasformado en un símbolo de lucha y libertad que sigue en auge en nuestros días. Además, "la yuxtaposición de la cultura pop y de las convenciones de museo en una pieza de arte significa que no estamos seguros de si tenemos que apreciar *"Pop"* como un trabajo de cera o un objeto raro. Pero finalmente Turk parece cuestionar si es sólo nuestra obsesión de fama y estilo que hace el trabajo tan atractivo."[37]

El concepto del hiperrealismo en el arte se amplifica entonces si tenemos la oportunidad de reconocer a alguien famoso en la obra. Si *"Pop"* nos invita a descubrir el puzzle de personaje que representa, *"Him"* (Fig. 6.2.15), obra de de Maurizio Cattelan del 2001 no deja dudas sobre su identidad. En un pabellón vacío, que recuerda una enorme y austera capilla, una figura arrodillada de Hitler, con las manos juntas, parece rezar. La estatua de rostro serio y crispado, con ojos que miran hacia arriba en busca, quizás, de un milagro. Pero, como en la mayoría de las obras de Cattelan, de repente nos damos cuenta de la paradoja, del absurdo: la figura porta el rostro del tristemente célebre dictador, pero con un cuerpo de niño.
Un artículo de *Economist* del 2009, comentaba como la obra, una de las esculturas más significativa de Cattelan, había sido vendida entre bastidores por la astronómica cifra de diez millones de dólares, describiéndola como: "...una espeluznantemente realista representación de Hitler arrodillado en oración. Entre otras cosas, plantea la pregunta: si el Führer preguntara por absolución, ¿Dios le perdonaría?"[38] Cómo contestar a tal pregunta; después de la figura del Papa, la representación de Hitler nos deja también desconcertados, sobre todo para el nervio con el que el artista se obstina en rehusar tomar una precisa posición moral o ideológica con sus trabajos. Así, en 2011 explicaba: "Yo soy responsable de provocar preguntas, no de contestarlas. Las respuestas están siempre dentro del espectador, y el entendimiento necesita concentración."[39]
Muchos los consideran como el rey de los burladores, simultáneamente un provocador y poeta trágico de nuestros tiempos.[40] Al galerista Massimo De Carlo le gusta pensar en Cattelan como un nuevo Búster Keaton, un hombre gracioso con un agudo sentido de la tragedia,[41]

---

[36] Feeke S., (editado por), *op. cit*. p. 22. Turk is also interested in the way objects are displayed and in their outward appearance. The amalgam of Turk/Elvis/Vicious makes 'Pop' seem like a strange hybrid in a natural history display. In its protective glass case, the work has 'special' status, conserved and preserved for eternity.
[37] Feeke S., (editado por), *op. cit.* p. 22. The juxtaposition of pop culture and museum conventions in an artwork means we are unsure whether to appreciate 'Pop' as waxwork or rarefied object. But ultimately Turk seems to be questioning if it is just our obsession with fame and style that makes the work so attractive.
[38] Art.view, *Against the odds, The strange case of Maurizio Cattelan,* The Economist, 2 octubre 2009, en www.economist.com, consulta el 31 octubre 2011. "Him" is a spookily realistic depiction of Hitler kneeling in prayer. Among other things, it poses the question: if the Führer asked for absolution, would God forgive him?
[39] Cattelan M., en *"A Fear of Regret Has Always Been My Inspiration": Maurizio Cattelan on His Guggenheim Survey,* ARTINFO, 2 noviembre 2011, en www.artinfo.com, consulta el 2 noviembre 2011. I'm responsible for provoking questions, not answering them. The answers are always inside the viewer, and understanding requires focus.
[40] Presentación de la retrospectiva *Maurizio Cattelan: All,* 4 noviembre 2011– 22 enero 2011, al museo Guggenheim de Nueva York, en www.guggenheim.org, consulta el 31 octubre 2011. Hailed simultaneously as a provocateur, prankster, and tragic poet of our times.
[41] De Carlo M., en Fanelli F., *Maurizio Cattelan: genius or joker? He is stepping down from the art world the day his Guggenheim show opens. But is it just another prank?* The Art Newspaper, www.theartnewspaper.com,

mientras Jonathan P. Binstock, curador de arte contemporáneo en la Galería Corcoran lo describió: "como uno de los grandes artistas post-Duchampianos y un zorro viejo, también".[42]
Porque imágenes como éstas, impregnadas de un pasado terrible y no muy lejano, nos molestan e indignan. Recordamos, una vez más, que la controvertida estatua de Hitler en la nueva sede berlinesa del museo británico Madame Tussaud no duró mucho: solo unos minutos después de la apertura del museo un visitador consiguió arrancarle la cabeza después haber empujado a los dos guardias que la vigilaban. De hecho, para evitar problemas y comportamientos inapropiados, el museo de Berlín dotó a la escultura de barreras y carteles para impedir a la gente tomar fotos o posar cerca de la figura del dictador "por respeto a los millones de personas que murieron durante la Segunda Guerra Mundial."[43] La escultura, presentada en un falso bunker a sólo unos pocos centenares de metros del lugar donde se sitúa el bunker original, había sido realizada en cuatro meses por 25 trabajadores que utilizaron más de 2000 fotografías y material de archivo y tenia un valor de 200.000 euros. Después de ser restaurada será reinstalada en el museo probablemente detrás de una pantalla de cristal o plástico. En una declaración el museo afirmaba: "Hitler representa una significativa parte de la historia de Berlín que no puede ser negada."[44] Al parecer como comentaba el artículo "La figura de cera es el último caso en la ruptura gradual de tabúes sobre Hitler que se esta produciendo en Alemania, más de 60 años después del final de la guerra."[45]
El Hitler de Cattelan es ambiguo, como la mayoría de sus obras, ya se trate de figuras famosas o de perfectos desconocidos. Sorprendentemente, una copia de *"Him"*, interpretación de Adolf Hitler en escala pequeña, prepósteramente arrodillado en una pose de súplica, fue comprada por Stefan Edlis, eminente coleccionista americano, originario de Viena y superviviente del Holocausto: "Cuando la gente ve esta pieza" comentó Edlis, "reaccionan quedándose boquiabiertos, con lágrimas, incredulidad. El impacto es impresionante. Políticas aparte, así es como tú juzgas el arte."[46]
En 2009 el *Economist* comentaba que "Pocos artistas tienen la habilidad de darle vueltas a la tragedia como Cattelan, cuyos trabajos evocan los ensueños crueles que asedian a los buenos chicos, los temores que inhiben el amor y la hilaridad que acompaña al horror."[47] Preguntándose por el motivo del éxito del artista: "Su arte es apenas comercializable – no crea trabajos que combinan con el sofá de nadie. Así ¿como uno se explica la gran demanda que tiene?"[48]

---

consulta el 2 noviembre 2011. I like to think of Maurizio as the new Buster Keaton, a funny man with a keen sense of tragedy.

[42] Binstock J. P., en Time Out New York, www.newyorktimeout.com, consulta el 3 noviembre 2011.

[43] Reuters, *Un hombre arranca la cabeza del Hitler de cera en Berlín,* sábado, 5 de julio 2008, 16.45 hora. Consulta el 5 de julio 2008.

[44] Chambers M., Reuters, *Wax Hitler to return to museum after head repairs,* lunes, 7 de julio 2008. Consulta el 7 de julio 2008.

[45] Reuters, *Un hombre arranca la cabeza del Hitler de cera en Berlín,* sábado, 5 de julio 2008, 16.45 hora. Consulta el 5 de julio 2008.

[46] Art.view, *Against the odds…,* The Economist, en www.economist.com, consulta el 31 octubre 2011. "When people see this piece," says Edlis, "they react with gasps, tears, disbelief. The impact is stunning. Politics aside, that is how you judge art."

[47] Art.view, *Against the odds…,* The Economist, en www.economist.com, consulta el 31 octubre 2011. Few artists have the ability to puzzle over tragedy like Cattelan, whose works evoke the cruel daydreams that besiege otherwise good boys, the fears that inhibit love and the hilarity that accompanies horror.

[48] Art.view, *Against the odds…,* The Economist, en www.economist.com, consulta el 31 octubre 2011. His art is hardly commercial—he does not create works that match anyone's sofa. So how does one explain the current high demand?



Fig 6.2.15 Maurizio Cattelan, *Him,* 2001, 101 x 41 x 53 cm. (Foto: Paolo Pellion di Persano).



Fig 6.2.16 Maurizio Cattelan, *La rivoluzione siamo noi*, 2000, 189.5 x 52 x 52.7 cm. (Foto: www.rfc.museum, consulta el 9 octubre 2011).



Fig 6.2.17 Maurizio Cattelan, *Frank & Jamie,* 2002, Jamie: 182 x 63 x 45.5 cm., Frank: 191.5 x 63.5 x 52.5 cm. (Foto: Attilio Maranzano)



Fig 6.2.18 Maurizio Cattelan, *Now,* 2004, 85 x 225 x 78 cm. (Foto: Attilio Maranzano)

Según la coleccionista Patricia Sandrette Re Rebaudengo, admiradora del artista, que compró su primera pieza en 1994, hay que ser un poco masoquista para comprar los trabajos de Cattelan, añadiendo que "La broma es a tu costa porque devienes parte del juego."[49] Además parece que poseer una de las 'sátiras' de Cattelan regala prestigio, como afirma Amy Cappellazzo, presidente de una sede internacional de la famosa subasta Christie's: "Es un sello de valentía poseer una escultura de Cattelan. Normalmente señala una colección ambiciosa."[50]

Irónicamente, por lo que concierne al papel del arte contemporáneo en el clima corriente de restricción crediticia, Cattelan considera el mercado mismo como una amenaza e invita a los artistas a superar las casas de subastas y las galerías. Si el mercado se está volviendo más predominante y con un excedente de dinero en juego, el sistema se vuelve corrupto. Los artistas también tienen una parte de responsabilidad, pero, según el artista, esta participación es más una consecuencia: "Entonces, cuando llenas una galería de suciedad y alguien llega agitando fajos de billetes, es difícil no llevárselos porque se convierten en un reconocimiento tangible de que lo que has estado haciendo en realidad tiene sentido."[51]

Es interesante el acercamiento que el artista tiene hacia el mecanismo económico que se mueve detrás del negocio del arte contemporáneo. Sus obras varían de las esculturas a las performances, trabajos irónicos, provocadores, transgresores, y a menudo escandalosos, que desafían la reacción del público y de la crítica. No obstante, los proyectos más asombrosos comprenden figuras de cera realistas que representan autoridades icónicas (Kennedy, Hitler, el Papa...). Mal sufriendo el sistema corrupto, Cattelan no acepta ser una marioneta en la jerarquía del mundo del arte contemporáneo.[52] Sin embargo, curiosamente, en su trabajo, utiliza a menudo figuras de cera que se parecen a marionetas, incluso presenta caricaturas de sí mismo, en distintos tamaños y actitudes. Así que, si en su primera exposición individual de 1984, cerró la galería y colgó un cartel con el escrito "Torno subito" (vuelvo enseguida) por falta de inspiración, en 2001 su caricatura de cera apareció desde un agujero en el suelo del museo holandés Boymans van Beuningen de Rótterdam. La figura, totalmente fuera de contexto en la galería de arte convencional, miraba con aire inquisidor a una pintura del maestro del siglo XIX Koekoek, ironizando sutilmente la solemne autoridad del arte antiguo.

En el año 2000 el artista cuelga una caricatura en miniatura de él mismo en un perchero metálico, diseño de Marchel Breuer, vestido con el canónico traje de fieltro de Joseph Beuys. La obra, que se titula *"La rivoluzione siamo noi"* (Fig. 6.2.16) se presentó inicialmente en una gran galería vacía de Zúrich, donde parecía tímidamente encogida como si el artista estuviera avergonzado de no tener más ideas. Sin embargo, aun pícaramente, la identificación de Cattelan con Beuys subraya algunas de las facetas más profundas de su arte: "Como Beuys, Cattelan usa su propia imagen para llevar el significado a su obra, y su perpetua

[49] Sandretto Re Rebaudengo P., en Fanelli F., *Maurizio Cattelan: genius or joker?...* The Art Newspaper, www.theartnewspaper.com, consulta el 2 noviembre 2011. He stages scenarios with a sadistic edge, and you have to be a bit of a masochist to buy his work. The joke is on you because you become part of the game.

[50] Cappellazzo A., en Art.view, *op. cit.,* The Economist, 2 octubre 2009, en www.economist.com, consulta el 31 octubre 2011. It's a hallmark of bravery to own a Cattelan sculpture. It usually signals an ambitious collection.

[51] Bonami F., Cattelan M., *Artistic License, On the eve of a career-spanning retrospective at New York's Guggenheim, the ever-elusive Maurizio Cattelan—with a little help from a friend—explains himself and his art. Sort of.,* en Wmagazine, Noviembre 2011, www.wmagazine.com, consulta el 29 octubre 2011. So, when you fill a gallery with dirt and someone comes along waving wads of bills, it's difficult not to take them because they become a tangible acknowledgement that what you've been doing actually makes sense.

[52] Soar A., *Maurizio Cattelan: All,* 9 octubre 2011, www.cultureandlife.co.uk, consulta el 9 octubre 2011. ...Cattelan refused to be a puppet to the art world's hierarchy.

afirmación "No soy realmente un artista", es simplemente una inversión de la declaración de Beuys de que "cada hombre es un artista".[53]
Así que, según lo reportado por el Kunsthaus Bregenz, una de las galerías europeas más importantes para el arte contemporáneo, Maurizio Cattelan es un autor de cuentos. Los cuenta cuentos no llevan a cabo revoluciones, pero tal vez las puedan inspirar. Cada imagen que genera a través de sus acciones y esculturas se parece a una membrana compartida entre sus y nuestras emociones.[54]
Un artista que no toma posiciones, que no crea sus obras materialmente, sólo las encarga a otros artesanos, en ésto es verdaderamente un artista post-duchampiano: "Solo necesitas un minuto para tener la idea", dice Cattelan, y después habitualmente comisiona a otros los trabajos de disecar o moldear. "Yo no hago nada. Sólo sigo comiendo cosas. En este caso imágenes e informaciones."[55] Informaciones e imágenes que le rodean se convierten en obras desacralizadoras, escandalosas, burlescas y ambiguas. "Mi aspiración", nos dice el artista, "es el ser lo más abierto y más incomprensible posible. Tiene que haber un balance perfecto entre abierto y cerrado."[56] Además parece que cada broma, cada juego de Cattelan tiene, a menudo, un significado escondido, a pesar del surrealismo de las imágenes presentadas y de sus contextos. De hecho, en una entrevista del 2009, el artista comentó que "Hay momentos en los que ser escandaloso y provocativo puede ayudar a enfocar temas de gran preocupación."[57]
"Frank & Jamie" (Fig. 6.2.17) del 2002, por ejemplo, dos figuras de policías neoyorquinos, están exhibidos apoyados en una pared boca abajo. Los dos, con rostros relajado, uno con los brazos cruzados, parece no darse cuenta de lo absurdo de su postura y situación. A un año del atentado terrorista del 11 de septiembre del 2001, la obra ha sido también interpretada como una visión paralela del sentido de vulnerabilidad de la ciudad. Según lo reportado por la galería Marian Goodman de Nueva York en 2002, "Frank & Jamie es una imagen invertida del poder y una declaración sobre la seducción de la autoridad. [...] Su sistemática práctica de la ambigüedad se refleja en este nuevo trabajo, que funciona como homenaje y también como tributo utópico en peligro. La nueva intervención de Cattelan es un monumento al revés: un ataque frontal, una figura desarmada de pérdida, Frank & Jamie es una llamada a la tregua en un momento de crisis."[58] Porque de hecho hay una capacidad que muchos le reconocen a Cattelan, dejando de lado el escándalo y la molestia superficial que suscitan sus obras, el artista "transforma las emociones suprimidas en imágenes, jugando con los símbolos de nuestra sociedad y exponiendo la fragilidad de la vida humana, esclareciendo la tragedia en comedia."[59]
Del 2004 es *"Now"* (Fig. 6.2.18), donde la figura del presidente americano John Fitzgerald Kennedy está presentada en un ataúd, abierta, vestido con un traje negro, los pies desnudos.

---

[53] *Maurizio Cattelan,* Guggenheim New York, online collection, en www.guggenheim.org/new-york, consulta el 9 octubre 2011. However playful, Cattelan's identification with Beuys underscores some of the more profound aspects of his art. Like Beuys, Cattelan uses his own image to bear meaning in his work, and his perpetual claim "I am not really an artist," is simply an inversion of Beuys's declaration that "every man is an artist."
[54] Karl-Tizian-Platz, *Maurizio Cattelan at Kunsthaus Bregenz, Austria,* miércoles 16 enero 2008, en www.kostasvoyatzis.wordpress.com, consulta el 7 julio 2008.
[55] Cattelan M. entrevistado por Arie S., *'I don't do anything. I just eat images',* The Guardian, miércoles 23 junio 2004, www.arts.guardian.co.uk, consulta el 7 julio 2008.
[56] Cattelan M. entrevistado por Arie S., *'I don't do anything. I just eat images',* The Guardian, miércoles 23 junio 2004, www.arts.guardian.co.uk, consulta el 7 julio 2008.
[57] Cattelan M., en Robecchi M., *Maurizio Cattelan,* entrevista, en Interview Magazine, 6 agosto 2009, www.interviewmagazine.com, consulta el 9 octubre 2011. There are times when being scandalous or provocative can help bring focus to issues of major concern.
[58] www.postmedia.net, consulta el 7 julio 2008.
[59] Sandretto Re Rebaudengo P., en Fanelli F., *op. cit.,* The Art Newspaper, www.theartnewspaper.com, consulta el 2 noviembre 2011. Cattelan transforms suppressed emotions into images, plays with the symbols of our society and exposes the fragility of human life by illuminating the tragedy in comedy.

Según el periodista Calvin Tomkins en su artículo del *The New Yorker,* Cattelan "ve a JFK como "una especie de santo secular," cuya muerte simboliza la pérdida de esperanza",[60] o un mártir de un destrozado idealismo americano visto desde un desilusionado presente.
Otra vez una figura famosa, un rostro reconocible que induce a distintas reacciones y provoca sensaciones contradictorias. La obra, inicialmente exhibida en París en la Capilla des Petits Augustins de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, ha sido presentada también en Pittsburgh en el Museo de Arte de Carnegie, donde atrajo la atención porque Cattelan y el personal del museo estaban en desacuerdo sobre dónde exhibir la obra. De todas maneras, ha sido obviamente en los Estados Unidos donde se ha hablado más de este trabajo, de hecho en un artículo de Noviembre del 2004 aparece como en la misma editorial la recepción de la obra ha sido mixta, la corresponsal Carol Strickland cuenta que a la vista del maniquí de JFK experimentó una sensación de "pérdida difusa"; sin embargo, la editorial rebate con un "Parece más probable repulsión y ultraje, pensamos."[61]
No obstante, el artista se defiende débilmente cuando cuenta que se ha dicho que es un artista malvado y que necesita humillar y avergonzar: "Esto no es completamente exacto, pero es verdad que ocasionalmente consigo confundir un poco el respeto y la falta de respeto." Añadiendo, sin embargo, que si desprecia a alguien se vuelve, sí, un poco travieso.[62]
Probablemente lo tienen claro algunos acaudalados coleccionistas que tuvieron la infeliz idea de encargar unos retratos al terrible artista. Por lo visto Cattelan se prestó sin problemas a trabajar bajo comisión, realizándolas claramente bajo sus criterios.
Así que cuando el comerciante de arte londinense Ben Brown, encargó un retrato de su abuela recién fallecida nunca habría imaginado el resultado final. El artista realizó en 1999 una obra única llamada *"Betsy"* (Fig. 6.2.19)*,* que consistía en la figura, a tamaño natural, de una vieja encogida en un frigorífico semiabierto (parece ser que del mismo Brown), en una cocina.[63]
Ambigua y un tanto sin sentido, esta señora mayor nos observa por la hendidura de la puerta semi-abierta de su nevera. Recordando el cínico humor de Cattelan y sus constantes provocaciones, quizás "*Betsy"* tenga también algo que ver con uno de los problemas que los países del sur de Europa afrontan cada verano: el fallecimiento de ancianos por el exceso de calor.
Más asombrosa, célebre y bastante divertida es la historia de *"Stephanie"* del 2003 (Fig. 6.2.20), ideada por Cattelan y realizada por su frecuente colaborador, Daniel Druet, un talentoso y muy apreciado escultor de cera parisino que estuvo dos años trabajando con el artista en este proyecto.[64] En aquel año el magnate del Connecticut Peter Brant comisionó un retrato de su esposa, la modelo californiana Stephanie Seymour que apareció en más de trescientas portadas de revistas, a Maurizio Cattelan. El artista, como en el caso de *"Betsy",* realizó una obra de doble filo, retrayendo la legendaria súper modelo a un busto desnudo que parece salir de la pared como un mascarón de proa cubriéndose el pecho. La obra, pensada para ser montada en la pared, fue rápidamente apodada en el mundo del arte como la "Esposa Trofeo" ("Trophy Wife"). Cattelan encontró la inspiración en una visita a la palaciega

[60] Tomkins C., Profiles, "*The Prankster",* The New Yorker, October 4, 2004, p. 80. en www.newyorker.com, consulta el 7 julio 2008.
[61] Aristos, *NOTES & COMMENTS,* November 2004, en www.aristos.org, consulta el 7 julio 2008.
[62] Bonami F., Cattelan M., *Artistic License, On the eve of a career-spanning retrospective at New York's Guggenheim, the ever-elusive Maurizio Cattelan—with a little help from a friend—explains himself and his art. Sort of.,* en Wmagazine, Noviembre 2011, www.wmagazine.com, consulta el 29 octubre 2011. It's been said that I'm an artist of spite—that I have a need to humiliate and embarrass. That's not quite accurate, but it's true that I occasionally get respect and disrespect a little mixed up. And if I have contempt for someone, I do get a yen for mischief.
[63] Art.view, *Against the odds…,* The Economist, en www.economist.com, consulta el 31 octubre 2011.
[64] Gioni M., *Like a Virgin,* The Wrong Times, 2003, en Ségalot P., *Carte Blanche,* catalogo de venta, Nueva York, Phillips de Pury & Company, 8 Noviembre 2010. p. 54.

residencia de Peter Brant, donde parece que comentó que, entre los muchos impresionante trofeos que el magnate poseía, como Warhol, Basquiat, Koons, Lichtenstein, y numerosas cabezas de caza exótica montadas en las paredes, la Seymour era sin duda el trofeo más extraordinario.[65]

Fig 6.2.19 Maurizio Cattelan, *Betsy,* 1999, 188 x 75 x 66 cm. (Foto: Attilio Maranzano)



Fig 6.2.19

Fig 6.2.20 Maurizio Cattelan, *Stephanie,* 2003, 110 x 65 x 42. cm., colección privada. (Foto: André Morin).



Fig 6.2.20

Fig 6.2.21 Maurizio Cattelan, *Portada del catálogo "Carte Blanche" subasta Phillips de Pury,* (Foto: www.phillipsdepury.com, consulta el 9 octubre 2011).

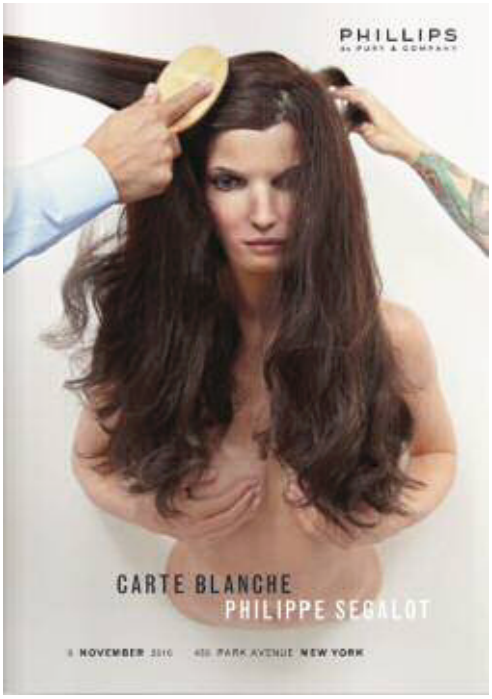


Fig 6.2.21

[65] Gioni M., *Like a Virgin…* p. 54.

La descripción más meticulosa de la obra nos llega de Maximiliano Gioni, amigo de toda la vida del artista:
"Como resultado, el retrato de Cattelan se parece apenas a un premio que conmemora una particular enrarecida presa de un safari social de gran importancia: como el cuello de una gacela, las formas voluptuosas de Seymour se arquean con elegancia fuera de la pared, las manos recatadamente ahuecadas sobre sus pechos, la melena perfectamente arreglada para la ocasión de la subasta de Phillips de Pury por el mundialmente reconocido estilista y peluquero Frédéric Fekkai. Con una calma, majestuosa mirada en su rostro, es la imagen de la belleza, congelada bajo los focos."[66]
De hecho, el poder de las imágenes de cera vuelve prepotentemente en este caso, donde la melena de Stephanie/esposa-trofeo juega un rol muy importante. La foto de la escultura en primer plano, con dos brazos que aparecen desde los lados arreglándole y cepillándole el pelo, destaca en la portada del catálogo "Carte Blanche" (Fig. 6.2.21) de la subasta Phillips de Pury de noviembre del 2010 donde una copia de la obra fue vendida por la suma de $ 2,434,500.[67]
Philippe Ségalot, organizador invitado de esta particular subasta, afirmó que "Stephanie es la última fantasía", revelando que "Cuando le pregunté a Maurizio cómo hacer para instalar la escultura me dijo que el pelo era un elemento crucial. Y ya que conocía a Frederic pensé que no había nada malo en preguntar por su ayuda."[68] Así que, cuando Frédéric Fekkai, peluquero parisino de estrellas como Claudia Schiffer e incluso la misma Seymour, se encontró delante de la escultura desempaquetada, dijo que parecía 'de miedo', el pelo era una maraña de nudos. Entonces, como si fuera la verdadera modelo, le cepilló el cabello largamente aplicándole productos especiales para desenredar sin encrespar la larga y seductora melena de pelo sintético y real:[69]
"La manera en la cual el pelo cae puede cambiar la forma de un rostro" comentaba el peluquero, es su primera experiencia con una escultura, "quisiéramos hacer que se pareciera a una diosa."[70]
La escultura de cera es entonces tratada como un cuerpo real, y como una súper estrella, como si fuera la Seymour misma la que se prepara para su tan esperada aparición delante de los flashes. Esta ambigua actitud de cuerpo de cera, un *cuerpo-ordinario* aunque sensual y realista, vino subrayada por el artista mismo que se aseguró de que el retrato de Seymour no quedara solamente en la casa de Brant. La obra fue realizada en tres copias, (una de las cuales se vendió a la subasta Phillips de Pury) más la prueba de artista, así otros hombres podrían poseer a Stephanie.[71] Comentaba Gioni que este fue el 'último mordisco a la mano que lo alimenta', ya que las copias de Stephanie "...sirvieron como un recordatorio sutil de que, aunque Brant había cazado a su esposa trofeo, estaba, no obstante, obligado a compartirla con

[66] Gioni M., *Like a Virgin…* p. 54. As a result, Cattelan's portrait resembles nothing so much as a prize commemorating a particularly rarified catch from a high-stakes social safari: like the neck of a gazelle, Seymour's voluptuous form arches gracefully out of the wall, hands demurely cupped to her breasts, hair perfectly coiffed on the occasion of the Phillips de Pury auction by worldrenowned stylist Frédéric Fekkai. With a becalmed, regal look on her face, she is the very picture of beauty, frozen in the headlights.
[67] *Carte Blanche,* Contemporary Art Selected by Philippe Ségalot, Phillips de Pury, Nueva York, 6 PM, Noviembre 8, 2010, Sale NY010710, en www.thecityreview.com, consulta el 31 octubre 2011.
[68] Ségalot P., en Vogel C., *Auction World's Blast of Brash,* The New York Times, 23 septiembre 2010, www.nytimes.com, consulta el 31 octubre 2011. Stephanie is the ultimate fantasy. […] When I asked Maurizio how best to install the sculpture he told me that the hair was a crucial element. And since I knew Frederic I thought there was no harm in asking for his help.
[69] Vogel C., *op. cit.,* consulta el 31 octubre 2011.
[70] Fekkai F., en Vogel C., *op. cit.,* consulta el 31 octubre 2011. The way the hair falls can change the shape of a face, even a sculpture, […] We wanted to make her look like a goddess.
[71] Art.view, *Against the odds…,* The Economist, en www.economist.com, consulta el 31 octubre 2011. (To make matters worse, Cattelan made the piece an edition of three with one artist's proof, so other men could own Stephanie.)

el público en general, a través de su carrera de modelo y actriz, y con otros coleccionistas, a través de la imperiosamente y compleja obra de cera de Cattelan."[72] Sin embargo, según Gioni la obra *"Stephanie"* va mas allá de una simple broma y el concepto es reiterado por el galerista Emmanuel Perrotin, avisando de que aunque el humor está presente en el trabajo de Cattelan, no debería ser considerado como la idea principal.[73] Analizando la obra se puede ver como la escultura llama inmediatamente a la memoria a un mascarón de proa, como las tallas que adornaban los veleros entre los siglos XVI y XIX. En la historia reciente estos mascarones enseñaban el nombre del barco o la riqueza del propietario del mismo, una función parecida hoy a la de una colección de arte o al concepto de esposa-trofeo.[74] Sin embargo, originariamente se pensaba que estas figuras protegían las embarcaciones de las fuerzas malvadas del mar: "Con esto en mente, Stephanie adopta un significado más ambiguo – parte chuchería, parte talismán, su figura connota ambos, opulencia, y emana calor maternal y seguridad."[75]

Del artista, que odia y huye constantemente de las entrevistas y acontecimientos públicos,[76] se habló muchísimo en octubre y noviembre del 2011 en ocasión de la gran exposición retrospectiva a él dedicada por el prestigioso museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York. Por lo visto a Cattelan le ofrecieron otras retrospectivas, no obstante, esta fue la primera que consintió porque, dijo el artista: "Quería ver todos mis trabajos juntos y reflexionar sobre ellos."[77] Irónicamente, gracias a este acontecimiento Cattelan tuvo que aceptar hablar con numerosos periódicos neoyorquinos, y de estos encuentros salieron unas cuantas entrevistas divertidas y algo surrealistas.

La tan esperada retrospectiva, titulada *"Maurizio Cattelan: All"*[78] (todo) abrió sus puertas el 4 noviembre de 2011, presentando algo así como 130 trabajos que el artista había producido desde 1989 hasta hoy (Fig. 6.2.22/6.2.23). Tratándose de Cattelan, la tarea de la organización no fue simple, confirma Nancy Spector, curadora principal del museo: "Muchas de sus primeras meditadas acciones son imposibles de reconstruir, y sus objetos singulares, icónicos, funcionan mejor en aislamiento. 'Maurizio Cattelan: All' es así una exhaustiva admisión de lo desaconsejable que resulta ver su trabajo en el contexto de una cronológica retrospectiva convencional. El artista ha resistido a este modelo, creando entonces una específica-obra instalación que astutamente celebra su rebeldía."[79]

---

[72] Gioni M., *Like a Virgin…* p. 55. Cattelan's last nip at the hand that feeds him, the editioning of Stephanie served as gentle reminder that though Brant had bagged his trophy wife, he was nevertheless obliged to share her, both with the public at large, by way of her career as a model and actress, and with other collectors, by way of Cattelan's masterfully complex waxwork.

[73] Perrotin E., en Fanelli F., *Maurizio Cattelan: genius or joker?...* The Art Newspaper, en www.theartnewspaper.com, consulta el 2 noviembre 2011.

[74] Gioni M., *Like a Virgin…* pp. 54, 55.

[75] Gioni M., *Like a Virgin…* p. 55. With this in mind Stephanie takes on a more ambiguous meaning — part bauble, part talisman, her figure both connotes opulence, and exudes maternal warmth and safety.

[76] A lo largo de su carrera en la mayoría de las apariciones publicas Massimiliano Gioni se hacia pasar por el mismo Cattelan, creando bastante perplejidad. El 24 marzo de 2009 Cattelan fue invitado por un reconocimiento al MAXXI de Roma, en su lugar se presentó Elio, el famoso cantante italiano del grupo rock demencial, Elio e le Storie Tese, sosteniendo de ser Cattelan y respondiendo a las preguntas divertidas del publico.

[77] Cattelan M, en Fanelli F., *Maurizio Cattelan: genius or joker?...* The Art Newspaper, www.theartnewspaper.com, consulta el 2 noviembre 2011. I wanted to see all of my works together and reflect on them.

[78] *"Maurizio Cattelan: All",* 4 noviembre 2011 – 22 enero 2012, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. U.S.A.

[79] Spector N., en *"A Fear of Regret Has Always Been My Inspiration": Maurizio Cattelan on His Guggenheim Survey,* ARTINFO, 2 noviembre 2011, www.artinfo.com, consulta el 2 noviembre 2011. Many of his early, action-based meditations are impossible to reconstruct, and his singular, iconic objects function best in isolation. 'Maurizio Cattelan: All' is thus a full-scale admission of the inadvisability of viewing his work within the

La retrospectiva tuvo lugar en el majestuoso edificio, realizado entre los cuarenta y los cincuenta, obra del arquitecto americano Frank Lloyd Wright. La forma característica del museo, con las galerías interiores en forma de espiral, crea un espacio central enorme y vacío llamado la rotonda. Como Cattelan afirmó, "Si no entiendes el edificio, el edificio te destruye",[80] añadiendo que "La rotonda es un espacio excepcional que es imposible no amar, pero es también un problema con el cual estás forzado a tratar. Decidí hacerlo parte de la conversación de manera activa."[81] Así que, en vez de exhibir sus obras de forma más o menos convencional, en las galerías o paredes del museo, Cattelan creó una espectacular y algo drástica instalación, donde sus trabajos colgaban como salchichones en una carnicería o como ropa colgada a secar en el elegante espacio de la rotonda. De hecho, en la apertura de la exposición, el público y la crítica se encontraron delante de unos cuantos millares de kilos, y también muchos millones de dólares, atados a cables de aluminio e instalado a casi 30 metros de altura, en el aire. En realidad Cattelan no quiso dar más importancia a una obra que a otra, describió la misma retrospectiva como un colgamiento muy democrático, una instalación no jerárquica "…ha sido fantástico reconciliarme con mis errores, porque trabajos que no quiero ver nunca más son tan importantes como los que son más codiciados."[82]

Así que desde la vuelta acristalada del importante museo, cuelgan todas las obras de Cattelan, y la figura de Hitler, del Pontífice y sus autorretratos flotan en el aire cerca del resto de la producción del artista en una "apoteosis del fenómeno o una tremendamente elaborada parodia diseñada para intentar demolerla."[83] Además, esta retrospectiva tiene particular importancia porque marca la oficial, auto declarada jubilación del artista desde la escena artística. Esto no significa que el artista no vaya a hacer nada en un futuro, ya que comentó que ve su jubilación como una forma de reinventarse a sí mismo, "la jubilación va a ser una especie de proyecto extra que completará la retrospectiva."[84] Parece que así, de alguna manera, se concluye el trabajo de Cattelan, que sólo hace unos años, se burlaba de la función de su arte como terapia, rehusando adoptar una postura, y declarando que no sabe qué significan sus trabajos. 'Supongo que cuando lo sepa la terapia se acabará' bromeaba.[85] Añadiendo, no obstante, que "a lo largo del camino mi trabajo ha sido mi tutor, mi terapeuta, mi amigo, y mi pesadilla constante."[86]

Si a lo largo de su carrera Kiki Smith experimentó con distintos materiales sin ninguna jerarquía especial, Cattelan aplica el mismo principio a toda su producción artística. Sin

---

context of a conventional chronological retrospective. The artist has resisted this model, creating instead a site-specific installation that cunningly celebrates its rebelliousness.

[80] Cattelan M., en Douglas S., *The Elephant in the Room: Maurizio Cattelan Is Retiring ... Sort Of,* Gallerist NY, 11 noviembre 2011, www.galleristny.com, consulta el 1 noviembre 2011. If you don't understand the building, the building destroys you.

[81] Cattelan M., en *"A Fear of Regret…,* www.artinfo.com, consulta el 2 noviembre 2011. The rotunda is an exceptional space which it's impossible not to love, but it's also a problem that you're forced to deal with. I decided to be part of the conversation in an active way.

[82] Cattelan M., en Douglas S., *The Elephant in the Room…,* www.galleristny.com, consulta el 1 noviembre 2011. …Has been fantastic to make peace with my mistakes, because works I don't want to see anymore are as important as the ones that are most sought after.

[83] Kennedy R., *Hanging With Cattelan*, New York Times, 29 septiembre 2002, www.nytimes.com, consulta el 29 septiembre 2011. […] an apotheosis of the phenomenon or a tremendously elaborate parody designed to try to demolish it.

[84] Cattelan M., en Kennedy R., *Hanging With Cattelan,* www.nytimes.com, consulta el 29 septiembre 2011. […] Retirement is going to be a kind of extra project that will complete the retrospective.

[85] Cattelan M. entrevistado por Arie S., *'I don't do anything. I just eat images',* The Guardian, miércoles 23 junio 2004, en www.arts.guardian.co.uk, consulta el 7 julio 2008.

[86] Cattelan M., en *"A Fear of Regret…,* www.artinfo.com, consulta el 2 noviembre 2011. So along the way my work has been my tutor, my therapist, my friend, and my constant nightmare.

ninguna historia que contar, *"All",* peculiar retrospectiva, pone en contexto (Cattelanesco sin duda) sus obras más descontextualizadas.
Es como saltar fuera de un avión sin saber si el paracaídas se va a abrir, comentaba Cattelan en una entrevista, "El momento en que saltas fuera y piensas que puedes volar, ahí es cuando mueres. A lo mejor eso es este momento. Esta vez tengo una excusa: no es mi culpa ¡Estoy jubilado!"[87]

Fig 6.2.22 Maurizio Cattelan, *Maurizio Cattelan: All, detalle,* retrospectiva del artista curada por Nancy Spector, 4 noviembre 2011 – 22 enero 2012, Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York. (Foto: David Heald/Solomon R. Guggenheim Foundation)



Fig 6.2.23 Maurizio Cattelan, *Maurizio Cattelan: All, detalle,* 2012, (Foto: Chang W. Lee / The New York Times)



[87] Cattelan M., en Kennedy R., *Hanging With Cattelan,* www.nytimes.com, consulta el 29 septiembre 2011. […]The time you jump out and think you can fly, that's when you die. Maybe that's this time. […] This time I have an excuse: It's not my fault. I'm retired!

6.3 El cuerpo deforme: Pia Stadtbäumer, John Isaacs, Petah Coyne

"Los artistas contemporáneos están interesados no en los refinamientos de la anatomía, no en los funcionamientos del cuerpo humano, sino en algún macabro aspecto que se pueda evocar desde ellos, algún escalofrió de horror y repugnancia; no contribuyen a nada de alguna importancia a la larga pero ahora desusada asociación."[1]

Así se quejaba el periodista Brian Sewell en 2007, en su reseña artística de la Colección Wellcome de Londres donde, al lado de la colección de Sir Henry Wellcome, filántropo empresario farmacéutico y ávido coleccionista de artefactos médicos, encontraron sitio también obras de arte contemporáneas relacionadas con la ciencia y la medicina.
Por supuesto no siempre es este el caso, sin embargo es característica bastante común entre los artistas de nuestro siglo, el intentar asombrar al espectador con obras impactantes y a menudo desagradables. Naturalmente el umbral de aceptación en el ámbito estético ha cambiado mucho de los siglos pasados. El escándalo del cuerpo desnudo en *"El almuerzo sobre la hierba"* de Manet hace sonreír el espectador del siglo XXI. Bombardeados por las imágenes crudas que los medios de comunicación y las nuevas tecnologías nos presentan cada día, estamos acostumbrados y somos adictos a sensaciones fuertes, con el resultado de que el arte y los artistas se han vuelto también más impactantes y violentos en sus creaciones.
Este malestar del arte contemporáneo se extiende a menudo sobre la representación del cuerpo humano: campo de batalla de las nuevas experimentación genética y de la medicina contemporánea, de las enfermedades pasadas y presentes, lienzo recubierto de paradojas de la actual sociedad dividida entre primer, segundo y tercer mundo; el cuerpo humano, despojado, corrupto, violado, se convierte en el estandarte de combate de muchos artistas que huyen de la belleza y las proporciones, y presenta brutalmente lo que nadie quiere ver: el *cuerpo-deforme.*

En 1999, la artista alemana Pia Stadtbäumer[2] presenta en su exposición *"Skulptures and Photoworks"*, en la galería Heinz-Martin Weigand, una obra de 1995 titulada *"Susi"* (Fig. 6.3.1). El trabajo, realizado en cera amarillenta, representa la cabeza de una mujer de mediana edad, con el pelo recogido atrás en un moño. Sin embargo, la armonía y belleza del rostro están estropeadas por un bulto irregular que sale de la mejilla derecha. De color cobre rojizo y de forma casi floral, recuerda una roca sedimentaria detrítica comúnmente llamada 'rosa del desierto', un cristal muy bello que sin embargo no tiene nada que ver con la piel humana. La combinación de un rostro hermoso, desfigurado por un bulto extraño y lejano a la suavidad de la piel, nos recuerdan los preparados dermatológicos del siglo XIX y sobre todo la escultura de la mujer de 25 años afectada por escrófula,[3] obra de Egisto Tortori, el último artista de los talleres de 'La Specola' de Florencia (Fig. 6.3.2). En 1865, el ceroplasta, retrata con "elegancia renacentista" a la paciente, afinando el resultado final con detalles innecesarios para la descripción y documentación de la enfermedad.[4] Así que el rostro pálido, de oval

[1] Sewell B., *A Curious Wellcome*, 10 septiembre 2007, en www.thisislondon.co.uk, consulta el 28 agosto 2011. Contemporary artists are interested not in the refinements of anatomy, not in the workings of the human body, but in any ghoulish aspect that can be conjured from them, any frisson of horror and distaste; they contribute nothing of any significance to the long but now desuetudinous partnership.
[2] Nacida a Münster, Alemania, en 1959, vive y trabaja a Düssendorf.
[3] La escrófula es una infección de las glándulas linfáticas, provocada por la bacteria de la tuberculosis. La mujer estaba ingresada en el, aquel tiempo neonato, *Istituto di Studi Superiori Pratici e di Perfezionamento,* bajo la responsabilidad del Prof. Augusto Michelacci, titular de la cátedra de *Enfermedades de la Piel*. En www.osservatoriosaperiarti.com consulta el 12 agosto 2011.
[4] Este trabajo fue presentado en Careggi, Florencia, en la exposición de ceras de anatomía patológica titulada*: "Oltre il Corpo, l'Uomo",* concebida y dirigida por la profesora Elisabetta Susani y abierta al público el 12 de noviembre del 2010. Sobre este tema véase el capitulo **3.5** de esta tesis: **Desde la enseñanza al entretenimiento.**

Canoviano, estropeado y deformado en el mentón, la nariz y las mejillas, se rescata y suaviza gracias a unos delicados tirabuzones rubios detrás de las orejas, protegidos por una cofia. Parece que el artista se empeñó en subrayar y reclamar la belleza y delicadeza del rostro de la joven, que contrasta imperiosamente con la obscenidad y horror de la enfermedad. *Susi*, y la desconocida mujer toscana vivida a medianos del siglo XIX, comparten la tragedia de la enfermedad que arruina su belleza. Las dos tienen la mirada perdida, ojos bajos, labios semiabiertos, y con expresión triste, impotente, parece que se abandonan a su destino manteniendo sin embargo, una elegante, severa compostura.



Fig. 6.3.1 Pia Stadtbäumer, *Susi,* 1995. (Foto: www.galerie-weigand.de, consulta el 28 agosto 2011)



Fig. 6.3.2 Egisto Tortori, *Escrófula,* 1865, Museo de Anatomía Patológica de la 'Università degli Studi' de Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

El enfoque del inglés John Isaacs al concepto de *cuerpo-deforme* es bastante más drástico. En el trabajo del artista, que parece increíblemente directo y simple de entender, "hay una corriente dominante de inquietud y ansiedad que identifica nuestro moderno estilo de vida y su pensamiento como retorcido de alguna forma, disyuntivo y desequilibrado."[5] Isaacs nos presenta, de forma brutal y cruda, todas las inquietantes e incómodas verdades de nuestros siglos, verdades de las que todos tenemos conocimiento y que a menudo intentamos ignorar. Muchos de los trabajos de Isaacs parecen sugerir que si rascamos la superficie de la realidad convencional, aparecen reprimidos, problemas complicados o, como Robert Brown los define, una lata de gusanos, que "yace justo debajo del sutil plástico exterior de nuestro mundo moderno desinfectado preempaquetado."[6] Jugando con los tabúes de las normas de hoy en día, el artista recoge fragmentos de realidades y los reúne en contextos diferentes, siguiendo la tradición de los Surrealistas.

Museos de ceroplástica científica, Anatomía Artificial y Colecciones Itinerantes, Exposiciones de Arte Anatómico.

[5] Brown R., *John Isaacs, Chant Down Babilón*, Julio 2003 en www.isaacs.aeroplastics.net, consulta el 12 agosto 2011, …there is a pervasive current of unease and anxiety that identifies our modern way of life and its thinking as somehow warped, disjunctive and off balance.

[6] Brown R., *John Isaacs, Chant Down Babilón*, Julio 2003 en www.isaacs.aeroplastics.net, consulta el 12 agosto 2011, … lies just below the thin plastic exterior of our pre-packed modern sanitised world.

Isaacs crea figuras y partes del cuerpo gracias al vaciado del natural, según la técnica de los *moulages*, tomándolas directamente de cuerpos verdaderos, a veces el suyo propio. En el caso de partes del cuerpo humanas nos invita a reconocernos en ellas, sin embargo una diferenciación desestabilizadora empieza cuando nos encontramos delante de partes del cuerpo que no nos son familiares y que no se parecen a nosotros.[7] Este desasosiego aparece cuando nos encontramos delante de obras como *"Say it isn't so"* (Fig. 6.3.3) de 1994 donde un científico en bata blanca, que levanta amenazador el dedo medio, se presenta con un pollo desplumado en lugar de la cabeza, o con *"In Advance of the Institution"* (Fig. 6.3.4) donde la figura masculina sentada, propiamente vestida con camisa y corbata, se presenta con una enorme patata en vez de cabeza.

Pero el *cuerpo-deforme* por excelencia está representado por la serie de hombres informes desnudos del artista, masas de carne inmensas que subrayan el pensamiento del artista sobre el hecho de que "todos sabemos que la mitad del mundo se está muriendo de hambre mientras la otra mitad está a régimen, que cada año producimos bastante comida para todos y que cuesta más guardarla y destruírla que darle vía."[8]

"Fat Man – The Matrix of Amnesia" de 1998 reproduce el cuerpo acéfalo y morbosamente obeso, de una figura humana (¿hombre? ¿Mujer?) aplastada en el suelo (Fig. 6.3.5). Inicialmente la obra fue expuesta en la nueva galería del Imperial College de ciencia, tecnología y medicina de Londres, dentro de un espacio que el artista arregló para que pareciera un convincente laboratorio de biomedicina. La puerta estaba cerrada así que los espectadores podían mirar el *tableau* en el interior sólo por una pequeña ventana. En medio del caos del laboratorio yacía, bocabajo, esta figura escandalosamente obesa, desnuda y aplastada en el suelo. Este cuerpo informe estaba posicionado dándonos la espalda, y de tal manera que no era posible ver el rostro o la misma cabeza: "Este enorme pegote rosa sin pelo yace en el suelo del laboratorio, y está inconsciente, o más probablemente, muerto. […] El pegote parece ser víctima de un proceso biológico predador de algún tipo, que ha consumado parcialmente a su víctima de tal modo que la superficie de su piel no está visiblemente pinchada."[9]

De hecho no sorprende que la escultura fuera incluida en la exposición *"Tous Cannibales"* (Todos Caníbales) en la Maison Rouges de París en febrero-mayo del 2011.[10] Según la presentación de la exposición, curada por Jeannette Zwingenberger, "En *The Matrix of Amnesia* el cuerpo sin identidad (porque aparece sin cabeza), reproducido con meticulosa precisión hiperrealista, se convierte en una masa informe y repugnante; es como si el hombre hubiera regresado, que su evolución le haya conducido hacia un estado anterior de la piel, todavía no perfeccionado, más cerca del estado sin forma biológico."[11]

---

[7] Kempt M., Wallace M., *Spectacular Bodies*, Hayward Gallery, London, 19 Octubre 2000-14 Enero 2001, p. 163.

[8] Brown R., *John Isaacs, Chant Down Babilón*, Julio 2003 en www.isaacs.aeroplastics.net, consulta el 12 agosto 2011, We all know that half the world is starving while the other half is on a diet, that each year we produce enough food for everyone and that it costs more to store and destroy it than it does to give it away.

[9] Brown N., *John Isaacs,* Imperial College, London, U.K., Frieze Magazine, Issue 38, enero-febrero 1998, en www.frieze.com, , consulta el 20 agosto 2011. This huge, hairless pink blob lies on the floor of the lab, and is either unconscious, or more probably, dead. […] The blob appears to be the victim of some kind of predatory biological process, which has partially consumed its victim in such a way that its skin surface is not visibly punctured.

[10] La exposición continuó en Berlín desde el 28 mayo hasta el 18 septiembre al *Me Collectors Room Berlin*, abierto recientemente por el coleccionista Thomas Olbricht. www.me-berlin.com, consulta el 20 agosto 2011.

[11] *Tous Caníbales,* 12 febrero – 15 mayo 2011, Comisaria Jeannette Zwingenberger, La Maison Rouges, Paris, en www.lamaisonrouge.org, consulta el 20 agosto 2011, Dans *The Matrix of Amnesia* de John Isaacs le corps sans identité (car sans tête), reproduit avec une précision hyperréaliste, devient une masse informe et repoussante; c'est comme si l'homme avait régressé, que son évolution l'avait conduit vers un état antérieur de la chair, pas encore abouti, plus proche de l'informe biologique.



Fig. 6.3.3 John Isaacs, *Say it isn't so,* 1994, 204 x 129 x 132 cm., Colección Charles Saatchi, Londres. (Foto: www.artscouncilcollection.org.uk, consulta el 28 agosto 2011)



Fig. 6.3.4 John Isaacs, *In advance of the Institution,* 1996, 185.5 x 66 x 83 cm. Colección Antoine de Galbert, Paris. (Foto: http://isaacs.aeroplastics.net, consulta el 28 agosto 2011)



Fig. 6.3.5 John Isaacs, *Fat Man – The Matrix of Amnesia,* 1998. (Foto: http://isaacs.aeroplastics.net, consulta el 28 agosto 2011)



Fig. 6.3.7 John Isaacs, *Is more than this more than this, detalle*, 2000, 120 x 140 x 280 cm. (Foto: http://isaacs.aeroplastics.net, consulta el 28 agosto 2011)



Fig. 6.3.6 John Isaacs, *Bad Miracle,* 2002, 190 x 150 x 150 cm., Colección privada, Corea del Sur. (Foto: http://isaacs.aeroplastics.net, consulta el 28 agosto 2011)

"Bad Miracle" de 2002 (Fig. 6.3.6), es otra pieza inquietante que consiste en un corpulento o mejor dicho, morbosamente obeso, retrato del artista desnudo, recubierto por llagas y pústulas. Lejos de las elegantes y sonriente figuras de Botero, esta gorda figura de tamaño natural, parece que representa una especie de grotesco retrato de Dorian Gray. La escultura funciona como un anti-héroe, paralizado por su propio consumo, excesivo, y actuando impotente como símbolo de los tóxicos excesos del consumismo del mundo occidental.[12] El mismo artista la describe como teniendo: "acumulado todas las cosas malas que no tan sólo he hecho sino también visto, oído, leído de amigos, en la televisión, en los periódicos, etc. y las he hecho visibles, esta figura hace de efigie visible -por no tener mejor palabra- del mal."[13]
La figura, increíblemente obesa, personifica el perfecto concepto de *cuerpo-deforme*, tanto que en la presentación de su primera exposición personal, en Nueva York, del 2002, *"Bad Miracle"* vino definida como el equivalente terrenal de Jabba el Hutt, de las Guerra de las Galaxias, o del primo del Gordo Carbón de Austin Power, concluyendo que la obra es también demente y divertidísima.[14] Como una enorme masa de carne humana en precario equilibrio, elevada como símbolo de las paradojas del mundo contemporáneo, *"Bad Miracle"* no pretende ser moralizante con los demás desde su pedestal. El hecho de que el artista se retrate de manera tan desagradable lo acerca a los comunes mortales, su polémica sale de una posición parecida a la nuestra, su trabajo comparte nuestro sentido de confusión moral y nos indica que el artista está claramente de nuestro lado.[15]
Es de Ken Johnson, en 2002, la descripción más cruda, brutal y, sin embargo, más completa de la obra, que aparece en la reseña artística del New York Times del 29 de diciembre: "Elevado en un bajo pedestal, esta figura calva es como un monstruo de Frankenstein alimentado por la fuerza. Su grueso cuello ha eructado por todas partes con furiosos forúnculos; sus pechos se caen como sacos de arena; su tripa se hincha como una roca y sobresale sobre sus muslos, ahorrándonos la vista de sus genitales. Sus nalgas llenas de grumos y sus piernas torcidas, como troncos de árbol son topografías fascinantes de caos epidérmico. Solo sus regordetas, curiosamente delicadas manos y pies y sus acongojados, encapuchados ojos de cristal aluden al ser humano atrapado dentro esta montaña de carne enferma."[16]
Pero, si en *"Bad Miracle"* todavía se puede reconocer el fantasma de un hombre, no se puede decir lo mismo de *"I Can't Help the Way I Feel",* obra del artista del 2003 (Fig. 6.3.8 – 6.3.10). Un enorme, amorfo, pegote de grasa humana, que se cae por todos los lados, se balancea sobre un par de piernas horriblemente hinchadas, llenas de venas, manchas y llagas, y que parecen a punto de explotar bajo de su inmenso peso. La escultura se enfrenta a la

[12] Jonson K., Art in Review*, John Isaacs – 'Dumb Planets Are Round Too',* 29 noviembre 2002, en www.nytimes.com/2002/11/29, consulta el 20 agosto 2011. *John Isaacs, dumb planets are round too,* Noviembre 1 - Diciembre 21, 2002 Kinz + Tillou Fine Art, en www.ktfineart.com, consulta el 20 agosto 2011.
[13] John Isaacs en Tennant S., *From the East-end to a Dead-end?*, mayo/junio 2004, en www.nyartsmagazine.com, consulta el 20 agosto 2011. accumulated all the bad things I have not just done but seen, heard, or read about from friends, television, newspapers, etc. and made them visible, this figure stands as a visible effigy to-for want of a better word-evil.
[14] *John Isaacs, dumb planets are round too,* Noviembre 1 - Diciembre 21, 2002 Kinz + Tillou Fine Art, en www.ktfineart.com, consulta el 20 agosto 2011.
[15] Brown R., *John Isaacs, Chant Down Babilón*, Julio 2003 en www.isaacs.aeroplastics.net, consulta el 12 agosto 2011.
[16] Jonson K., Art in Review*, John Isaacs – 'Dumb Planets Are Round Too',* 29 noviembre 2002, en www.nytimes.com/2002/11/29, consulta el 20 agosto 2011. Elevated on a low pedestal, this bald-headed figure is like a force-fed Frankenstein's monster. His thick neck has erupted all over with angry boils; his breasts sag like sandbags; his belly swells like a boulder and overhangs his thighs, sparing us the sight of his genitals. His lumpy buttocks and gnarly, tree-trunk legs are fascinating topographies of epidermal chaos. Only his pudgy, curiously delicate hands and feet and his mournful, hooded glass eyes hint at the human being trapped inside this mountain of diseased flesh.

obesidad epidémica generalizada en el mundo desarrollado, despersonalizando las dimensiones de lo peor de la medicina clínica.[17] La escultura, con su desbordante deformidad, domina la galería permanente *Medicine Now* de la Wellcome Collection de Londres, donde están exhibidas una serie de ideas sobre ciencia y medicina desde la muerte, en 1936, de Sir Henry Solomon Wellcome. *Medicine Now* abrió al público en 2007 y parece que, debido a que las puertas de la galería eran demasiado pequeñas, tuvieron que subir con un cabrestante la imponente obra a través del ojo de la escalera de caracol.



Fig. 6.3.8 John Isaacs, *I Can't Help the Way I Feel,* 2003, 220 x 150 x 170 cm., Colección Wellcome Trust, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[17] Sirrs C., *Object of the Month: A Fat Lot of Good,* 22 junio 2011, en www.wellcomecollection.wordpress.com, consulta el 28 agosto 2011.

La inquietante escultura realizada en poliestireno y cera polícroma, es tan increíblemente realista que muchos visitantes han erróneamente creído encontrarse delante de la representación de una persona verdadera o de un serio desorden genético. Este *cuerpo-deforme* presenta despiadadamente uno de los problemas más serios de salud pública del siglo XXI, la obesidad, o mejor dicho, el concepto de la obesidad llevado al extremo.
De hecho la obra tacha un punto muy importante: "Isaacs está interesado en la experiencia vívida de la enfermedad – el 'panorama emocional' del individuo – y su tensa relación con la sociedad. La escultura no representa la obesidad en un sentido real, físico, el tipo de obesidad que se presenta a los médicos o a los miembros del público. Es la encarnación literal de la obesidad en una forma abstracta y altamente idealizada. Representa los sentimientos de aquellos que viven y se confrontan con la gordura, y como estos sentimientos se definen en respuesta a las ideas y expectativas sociales. Representa gráficamente qué cosa podría suceder si, de alguna manera, estas emociones se manifestaran físicamente, en la superficie."[18]
Del año 2000 es la obra *"Is more than this more than this",* una representación de un hombre obeso con una altura de casi tres metros (Fig. 6.3.7). Sin embargo en este caso, a la desbordante masa de carne humana precedente se adjuntan formaciones rocosas en la pierna y la nalga derecha que salen y recubren casi completamente la espalda. En este *cuerpo-deforme* la carne humana se transforma en un paisaje que nos deja desconcertados, de hecho en la parte rocosa despuntan, de vez en cuando, pequeños edificios, palacios, rascacielos y hasta una piscina. Esta representación grotesca de hombre-paisaje está presentada por Isaacs como una mezcla de micro y macrocosmos. Se levanta en toda su altura como una visión contemporánea de la figura clásica del joven titán Atlas, sin embargo no sujeta el Globo en sus hombros, sino que lo incorpora en sí, así que lo sostiene y habita simultáneamente.[19]
El último de la serie de 'hombres gordos' de Isaacs ha sido exhibido en la Science Gallery de el Trinity College de Dublín en el 2011 en el marco de la exposición '*Human +', (The future of our species)*. En la galería irlandesa esta exposición de nivel internacional presentaba una variedad de obras e instalaciones relacionadas con la evolución, la robótica, la genética, que exploraban y pintaban una imagen algo ambigua del futuro de nuestra especie.[20]
En esta atmósfera futurista, aséptica, casi clínica, desentona una escultura de 300 Kg. representa una figura enorme, gorda y desnuda que lleva oculta la cabeza en un saco atado por una cadena alrededor del cuello. *"If Not Now Then When"* (Si no ahora, entonces cuando), presenta un hombre increíblemente obeso, que levanta el brazo izquierdo en pose heroica como en la estatuaria clásica, sin embargo, la pose pretenciosa y anacrónica, contrasta absurdamente no sólo con su forma física, sino con las demás obras de la exposición y con la galería misma.
En la descripción de la obra que hizo la exposición, *"If Not Now Then When"* viene comparada, como también otros trabajos anteriores del artista, con el Retrato de Dorian Gray. La obra es una "meditación personal de la memoria física del cuerpo como su paisaje, como un sitio de conflicto emocional interior, y no meramente una descripción de la obesidad. [...]

---

[18] Sirrs C., *Object of the Month: A Fat Lot of Good,* 22 junio 2011, en www.wellcomecollection.wordpress.com, consulta el 28 agosto 2011. The artwork has a serious point to make. Isaacs is interested in the lived experience of disease – the 'emotional landscape' of the individual – and its tense relationship with society. The sculpture doesn't represent obesity in a real, physical sense, the kind of obesity that presents itself to clinicians or members of the public. It is a literal embodiment of obesity in a highly idealised, abstract form. It represents the feelings of those who live with and confront obesity, and how these feelings are defined in response to social ideals and expectations. It graphically represents what would happen if, somehow, these emotions were to manifest themselves physically, on the surface.
[19] *John Isaacs, "voices from the id"*, exposición 16/11/2001 - 19/01/2002, Aeroplastics, Brusela, en e-flux, 11/13/01, www.e-flux.com, consulta el 1 septiembre 2011.
[20] *Human +, The future of our species,* exposición 15/04/2011 – 24/06/2011, Science Gallery, Trinity College, Dublín, Irlanda, en www.sciencegallery.com, consulta el 1 septiembre 2011.

Esta figura ficticia y anónima es un monumento, un espejo de nuestro momento histórico corriente en el que nos enfrentamos, cada día, a los efectos colaterales de nuestro consumo excesivo, derroche y contaminación, pero somos virtualmente impotentes para cambiar su curso. Esta figura podría bien ser un monumento futuro a nuestra propia apatía y oculta culpa. Desde luego es un chivo expiatorio."[21]

Es bastante difícil hablar de *cuerpo-deforme* o simplemente de *cuerpo* en la obra de John Isaacs del 2004 titulada *"Let the golden age begin (meta block)"*, ya que hablamos de un cubo de carne.[22] El título se puede traducir como "Deja que la edad de oro comience", algo críptico si se mira este inquietante cubo de cera coloreada, que representa carne con diferentes colores que sugieren sangre, músculos, grasa. De cuatros años más tarde es otra obra parecida, *"Further uses of the dead to the living (meta)"*, donde en vez de forma de cubo, la masa de carne toma forma de un inquietante monolito de más de dos metros y medio de altura, que nos recuerda a la película de Stanley Kubrick, *2001: Una odisea en el espacio*.

En *"The Unseen Structure"* otra masa orgánica, esta vez redonda, yace inerte con la única indicación de algo vivo o humano, un ojo abierto que sale. La masa misma recuerda un enorme globo ocular de carne donde se pueden apreciar las venas y los capilares. Increíblemente desagradable, esta pieza nos inquieta más que la anterior por la presencia de este ojo, de un rastro de humanidad, pertenencia cercana a nosotros.



Fig. 6.3.9 John Isaacs, *I Can't Help the Way I Feel, vista trasera*, 2003, Wellcome Trust, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 6.3.10 John Isaacs, *I Can't Help the Way I Feel, detalle,* 2003, Wellcome Trust, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[21] *If Not Now Then When,* John Isaacs, *Human +, The future of our species,* exposición 15/04/2011 – 24/06/2011, Science Gallery, Trinity College, Dublín, Irlanda, en www.sciencegallery.com, consulta el 1 septiembre 2011. …a personal meditation on the physical memory of the body as its own landscape, as a place of inner emotional conflict, and not merely a depiction of obesity.[…] This fictional and anonymous figure is a monument, a mirror to our current historical moment in which we confront everyday the side effects of our over consumption, waste and pollution, but are virtually powerless to change our course. This figure could well be a future monument to our own apathy and concealed guilt. Certainly it is a scapegoat.

[22] *John Isaacs*, en www.artenews.org, consulta el 20 agosto 2011.

Al contrario de Isaacs, en el caso de la artista americana Petah Coyne el concepto de *cuerpo-deforme* toma una connotación casi poética. Sus esculturas de cera y otros materiales, están a menudo recubiertas por velas medio fundidas y recuerdan sólo lejanamente cuerpos. Hay que acercarse a las obras para descubrir rastros de pertenencias humanas, escondidas entre cera derretida, flores, perlas, lazos y otros materiales que crean suntuosas superficies en sus trabajos, definidos como imágenes de vanitas en tres dimensiones.[23] De hecho, parece que la artista tiene un vínculo casi afectivo con sus obras, que llama cariñosamente sus *'girls'* (sus niñas o sus chicas). Coyne empezó a utilizar cera blanca para sus obras hacia la mitad de los años noventa, su trabajo florece tanto que trae a la memoria la máxima de Oscar Wilde "nada triunfa como el exceso".[24]

Ricas, suntuosas, retorcidas y a lo mejor excesivas, las obras de Coyne parecen también muy delicadas y frágiles, sin embargo es una apariencia engañosa ya que sus esculturas empiezan con una estructura interna de acero, la cera está químicamente formulada para ser muy resistente y cada flor está echa de seda. Trabajadora y perfeccionista, Coyne, con su equipo, dedica mucho tiempo a fortalecer y asegurar sus *'girls'* ya que espera que estos trabajos tengan una vida, preferiblemente más larga que la suya.

En una entrevista de 2002 la artista explicaba así sus obras: "Aún quiero que cada una parezca increíblemente delicada y que tenga aquel sentido femenino del aparecer suave y seductor. Pero como algún numero de mujeres han mostrado, tenemos una fuerza interior e impulso que es difícil de comprender."[25]

Estas afirmaciones, como las mismas obras tienen raíces en la cultura japonesa, donde a menudo las mujeres tienen que ser dulces e indulgentes por fuera pero fuertes y duras por dentro. De hecho, para entender el trabajo de Petah Coyne hay que remitir a su formación y sus primeros años de vida. Hija de una escritora y de un militar, la artista pasó la infancia viajando continuamente por el trabajo del padre. Cuando tenía cuatro años, la familia estuvo viviendo en un barrio japonés de Hawai durante tres años y medios, una temporada larguísima para una niña que está creciendo y que sigue mudándose. Todos los vecinos, amigos, compañeros de clase, eran japoneses y la propia artista se sentía japonesa como confesó en 2002. Además, en 1991 pasó seis meses en Japón gracias a una beca del Asian Cultural Council, (Rockefeller Foundation) que le permitió profundizar en su interés sobre este país y sobre la literatura japonesa que considera todavía uno de sus más grandes placeres, su fuga secreta.[26] Así que la mayoría de las asociaciones que la artista hace con su trabajo provienen de la literatura y cultura japonesas, ella misma admite que son asociaciones que no llegamos a reconocer a no ser que hayamos leído largamente sobre cultura japonesa o tengamos familiaridad con ella.[27]

La cultura japonesa no es la única influencia ya que la artista se considera, y ha sido considerada, como una "católica no-practicante", de hecho, a menudo sus obras trasparentan su educación católica y la influencia que ésta ha tenido en su desarrollo artístico.

Una mezcla de estas dos influencias se puede encontrar en la obra *"Untitled # 1093 (Buddha Boy)",* realizada en 2002-03 (Fig. 6.3.11/6.3.12). Una escultura totalmente blanca, de la altura

---

[23] *Petah Coyne: Above and Beneath the Skin*, exposición 21 enero – 7 mayo 2006, en www.smoca.org, consulta el 1 septiembre 2011.

[24] Boettger S., *Petah Coyne,* International Review, Art in America, 9/1/10, en www.artinamericamagazine.com, consulta el 1 septiembre 2011.

[25] Garden Castro J., *Controlled Passion: A Conversation with Petah Coyne,* SCULPTURE, Junio 2002, Vol. 21 No. 5, A Publication of the International Sculpture Center, www.sculpture.org, consulta el 1 septiembre 2011. Yet I want each one to look incredibly delicate and to have that feminine sense of appearing soft and seductive. But as any number of women have shown, we have an internal strength and drive that is hard to fathom.

[26] Garden Castro J., *Ibidem,* www.sculpture.org, consulta el 1 septiembre 2011.

[27] Tillman L., *Petah Coyne by Lynne Tillman*, BOMB 80/Summer 2002, ART (Interview, Sculpture), en www.bombsite.com, consulta el 1 septiembre 2011.

de un niño, se presenta al espectador completamente recubierta de cera fundida, perlas, flores de seda mojadas en cera y velas. En este conglomerado los preciosos objetos blancos, transforman la estatua en un festival barroco o incluso rococó. La figura tiene un tamaño reducido, así que hay que agacharse para apreciarla y, sólo en este momento, se descubre el joven rostro que emerge desde la cera derretida, las perlas y las flores. El suelo también está recubierto de lirios y rosas enceradas, diseminados alrededor de la escultura como si fueran flores ofrecidas por devotos. Desde el año de su creación esta obra ha suscitado reacciones e interpretaciones distintas, en el joven rostro medio escondido a algunos les pareció ver a un joven budista, a otros a una joven mujer.

La escultura fue presentada en distintas exposiciones, la última acabada en abril del 2011 en el MASS MoCa, el museo de arte contemporáneo de Massachussets. *Everything that Rises Must Converge,* era el título de la exposición, que presentaba obras de los últimos diez años de trabajo de la artista. En un conjunto de obras a gran escala, rigurosamente negras u oscuras, resaltaba la escultura cándida de *Buddha Boy.* Sin embargo la elección del color y los derrames florales pueden traer a engaño:

"La sensación sería de modo inequívoco reverencial, si los aparentes actos de piedad no hubieran distanciado, recargado y largamente oscurecido la estatuilla. Es implícita una elegía de sabiduría perdida, desde que en la cultura budista [...] el blanco es el color de la vestimenta fúnebre y de otros emblemas de luto."[28]

Buddha Boy esconde, en su *cuerpo-deforme*, oculto, sofocado, tristes secretos e interpretaciones inquietantes ya que trata también de la temática de la pérdida y el vacío. En 2002 la escritora y crítica de arte Martha Schwendener, afirmaba que la anterior exposición de Coyne consistía en ocultar objetos añadiendo continuamente capa sobre capa de cera blanca. Además sugería que, aunque la obra había sido realizada antes del 11 de septiembre del 2001, la sentía como una reminiscencia del polvo calcáreo y la ceniza que habían recubierto los edificios y a los habitantes de Manhattan.[29] Sin embargo esta descripción recordaba a la artista el Butoh, una forma de danza japonesa creada en los años cincuentas en respuesta al drama de los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki, llamada también *la danza de la muerte o la danza oscura*. Butoh, añadía Coyne, después haber visto a las víctimas del 11 de septiembre alejarse de la devastación, ahora estaba también aquí, "el blanco de porcelana con el cual los bailarines se recubren irónicamente los expone a ellos y a la humanidad de sus almas".[30]

La tragedia de Hiroshima ha sido un tema recurrente en el trabajo de Coyne, como en la instalación "White Rain" (lluvia blanca) en la Galerie Lelong de Nueva York. El nombre se refiere al libro de Masuji Ibuse *Black Rain*, (lluvia negra), así llamado por la lluvia que cayó después de la explosión de la bomba atómica en Hiroshima. Los que volvieron en busca de familiares se encontraron la piel manchada por esta lluvia, así que desarrollaron la enfermedad aún no habiendo estado allí cuando la bomba explotó. La exposición de 2001 se llamaba "White Rain" y la artista explicaba que se sentía como si tuviera manchas de la bomba atómica, y fuera responsable de ella por ser americana: "Hay una tristeza en crear todo ésto" añadía, "Siento como si tuviera que llevar la lluvia blanca, justo como la lluvia negra era de ellos."[31]

---

[28] Boettger S., *Petah Coyne,* International Review, Art in America, 9/1/10, en www.artinamericamagazine.com, consulta el 1 septiembre 2011. The feeling would be unambiguously reverential, if the seeming acts of piety had not distanced, weighted and greatly obscured the statuette. An elegy for the lost sage is implied, since in Buddhist cultures […] white is the color of funereal garb and other emblems of mourning.

[29] Tillman L., *Petah Coyne, op. cit.*, en www.bombsite.com, consulta el 1 septiembre 2011.

[30] Garden Castro J., *op. cit.,* www.sculpture.org, consulta el 1 septiembre 2011. The porcelain white with which the dancers cover themselves ironically exposes them and the humanity of their souls.

[31] Garden Castro J., *op. cit.,* www.sculpture.org, consulta el 1 septiembre 2011. There is a sadness in creating all this. I felt as if the white rain was mine to carry, just as the black rain was theirs.

Las esculturas informes de cera blanca de la serie "White Rain" tenían que ser encarnaciones después de que todo se hubiera vuelto ceniza, transformando el espacio expositivo en un sitio de duelo y vulnerabilidad. Aunque las obras aparecían distintas entre ellas, juntas comparten: "...experiencias centrales y dialécticas, la precariedad de la existencia humana, y la proximidad patética de la belleza frente a la decadencia, de la muerte frente a la vida. Estas contradicciones – la esencia del trabajo de Coyne – informan de todo lo que hace, incluyendo su trabajo en fotografía."[32]

Jan Garden Castro en 2002 sostenía que "White Rain" fue concebido como una respuesta femenina y americana a la "black rain" desde la caída, después, del bombardeo de Hiroshima al final de la Segunda Guerra Mundial, su mensaje es inquietantemente relevante por Nueva York en 2002."[33]

Muchas de las estatuas de cera de Coyne se podrían haber incluido también en los capítulos del *cuerpo-religioso* y *cuerpo-naturaleza*, de hecho algunas de las obras de la artista entran perfectamente en estos dos conceptos, trasudando espiritualidad y siendo envueltas, o a menudo ofuscadas, por flores. Sin embargo en este ocultamiento del cuerpo transparenta algo de psicótico por no osar decir deliciosamente patológico. Coyne, como escribieron, "Se inspira mucho en arte y literatura, leyendas católicas, e intuición al crear sus seductores, visionarios mundos."[34] De hecho, estos mundos visionarios poblados de criaturas hermosamente deformes son tan queridos por la artista que después de que las obras hayan sido vendidas le entra siempre tristeza: "Tengo miedo, estoy horrorizada de volver a mi taller" dijo en 1998, "Estará tan vacío."[35] Según la artista sus obras, (que llama cariñosamente sus *girls*), forman parte de ella y cada una tiene su personalidad. Además, añade, cuando las ve en los museos y ya no está autorizada a tocarlas, piensa que sus *niñas* la reconocen, y que están contentas de verla, sin duda ella lo está.[36]

Además, en 1998 afirmaba y lo reiteraba en el 2002 que sus obras son como inválidos: "Y realmente pienso en ellas como una extensión de mí misma, es como quitarse la piel. Pero como inválidos, tampoco quiero que respiren sin mí, que es realmente entrar en psicosis."[37]

Este morboso apego a sus esculturas, hace que éstas entren en el concepto de *cuerpos-deformes*, no sólo desde el lado físico sino también psicológico: "Me gusta mimarlas", añadía la artista en 1998 sobre sus obras, "Son como inválidos; no pueden vivir sin mí."[38]

De hecho confesaba también que este cóctel de sentimientos, (casi como una madre con sus hijos), le impedía acompañar a sus *niñas* a sus nuevas casas después de que las obras habían

---

[32] *Petah Coyne: Above and Beneath the Skin,* exposicion 16.01.05 - 10.04.05, SculptureCenter, Long Island, Nueva York, en www.kunstaspekte.de, consulta el 1 septiembre 2011. together they share central and dialectic experiences, the precariousness of human existence, and the poignant proximity of beauty to decay, of death to life. These contradictions -- the essence of Coyne's work -- inform everything she does, including her work in photography.

[33] Garden Castro J., *op. cit.,* www.sculpture.org, consulta el 1 septiembre 2011. "White Rain" was conceived as a female and an American response to the "black rain" from the fall-out after the bombing of Hiroshima at the end of World War II; its message is eerily relevant to New York in 2002.

[34] Garden Castro J., *op. cit.,* www.sculpture.org, consulta el 1 septiembre 2011. She draws heavily on art and literature, Catholic legends, and intuition to create her seductive, visionary worlds.

[35] *Petah Coyne,* en Dobrzynski J. H., *Steadily Weaving Toward Her Goal; Petah Coyne's Art Strategy Has Its Scary Moments,* New York Times Articles, Arts, 6 octubre 1998, www.nytimes.com, consulta el 1 septiembre 2011. I'm afraid, horrified, to go back to the studio. It will be so empty.

[36] Tillman L., *Petah Coyne, op. cit.*, en www.bombsite.com, consulta el 1 septiembre 2011.

[37] Tillman L., *Petah Coyne, op. cit.*, en www.bombsite.com, consulta el 1 septiembre 2011. And I do think of them as an extension of myself, it's like pulling off my skin. But as invalids, I also don't want them to breathe without me, which is really getting into the psychosis of it.

[38] *Petah Coyne,* en Dobrzynski J. H., *op. cit.,* www.nytimes.com, consulta el 1 septiembre 2011.

sido vendidas. Así que la tarea caía sobre alguno de su equipo que ella misma había entrenado hasta el hastío... añadiendo para concluir "No son difíciles de cuidar, pero..."[39]
Petah Coyne dedica mucho tiempo a sus esculturas, trabajando en distintas obras al mimo tiempo. Algunas creaciones son el resultado de diez años de trabajo e investigación, no sorprende entonces el apego de la artista a sus *niñas.* Inicialmente sus creaciones colgaban del techo de las galerías, de hecho, la serie de trabajos de la artista entre 1994 y 1999 se parecía a blancos candelabros de cera derretida traicionando su inicial educación católica.
Habitualmente flexible y efímera como material, la cera utilizada en estas obras ha sido especialmente formulada por la artista, gracias al trabajo de químicos que han creado una preparación excepcionalmente estable y duradera. Sin embargo, la formula fue cambiada cuando Coyne empezó a crear esculturas colgadas de las paredes o levantadas verticalmente. En general, las obras de la artista son extremadamente pesadas y requieren cajas móviles especiales para soportar las estructuras en el transporte.
En estas criaturas deformes, imponentes obras que se levantan silenciosas en las galerías se pueden entrever rastros de cuerpos humanos: "La mayoría de estas esculturas de pie se traducen en personas (generalmente mujeres) llevando trajes elaboradamente decorados, como si se prepararan para algún tipo de ceremonia. Las figuras parecen siempre atadas a la tierra. […] El peso recuerda a uno el peso actual de los trajes que una celebrante podría llevar. Coyne nos enseña la belleza del mundo y sus cargas."[40]
Realizada en cera blanca como *Buddah Boy*, la obra *"Sisters"* o *"Twins",* (hermanas o gemelas) de 2001, se presenta con dos figuras esbozadas una frente a la otra, otra vez recubiertas por cera derretida. Sin duda una obra muy personal, ya que es sobre la artista y su hermana y sus conexiones familiares. Parece que las dos figuras compartan un brazo, y muchos de los espectadores pensaron que ese brazo sería tan sólo un pegote de cera. Sin embargo, las dos sujetan cada una un bebé, pero mientras la hermana sujeta un bebé perfectamente formado, el de la artista no tiene cabeza y está roto. No obstante la artista considera que es sólo un tipo de bebé diferente, además, más interesante para ella. En la descripción de Coyne las dos figuras están en un charco, derritiéndose juntas: "Es la fusión que es tan hermosa – y triste" comenta, "La belleza llega cuando menos te lo esperas, y esa belleza es del tipo que yo más quiero, aunque a menudo soy criticada por ello. La seducción y el poder de seducir no pueden confiar solamente en esa belleza. Tiene que estar listo para revelar todavía otra capa, posiblemente una oscura pero, cuanto menos, algo más."[41]
Como la artista misma subraya, sus esculturas tienen siempre que ver con la muerte, aves muertas, taxidermia, pescado y aún, belleza como en el uso de las perlas, cintas, flores de seda y otros objetos. Sin embargo, Coyne añade que no se trata de una belleza feliz, sino de una belleza terrible, obtenida a un coste. De hecho la artista sigue explicando la conexión de este concepto con los recuerdos de su infancia: "Como un volcán, donde su lava se derrama sobre un pueblo. Lo vi cuando era muy pequeña. Se llevó el pueblo, y fue increíblemente bello. Pero estábamos de pie con las personas de aquel pueblo, así que sentimos también su horror

[39] *Petah Coyne,* en Tillman L., *Petah Coyne, op. cit.*, en www.bombsite.com, consulta el 1 septiembre 2011. They're not difficult to take care of, but…
[40] Gaasch C., *Falling in Love,* Arts, 8 octubre 2006, en www.artvoice.com, consulta el 1 septiembre 2011. Most of these standing sculptures translate into people (mostly women) wearing elaborately decorated costumes, as if preparing for a ceremony of some sort. The figures always seem to be tied to the earth. […] The weight reminds one of the actual weight of the costumes a celebrant might wear; Coyne is showing us the beauty of the world and its burdens.
[41] Garden Castro J., *op. cit.,* www.sculpture.org, consulta el 1 septiembre 2011. Beauty comes when you least expect it, and that beauty is the kind I love most, although often I am criticized for it. Seduction and the power to seduce cannot rely just on that beauty. It must be poised to reveal yet another layer, possible a darker layer but, at the very least, something more.

emocional. Es la naturaleza que se ha hecho salvaje y tú no tienes el control, así que tienes que rendirte a ella. Pienso que todo eso juega en el trabajo."[42]
Así que la cera derretida que deforma las figuras de Coyne tiene múltiples significados. En el uso de las velas y de las flores hay una fuerte valencia religiosa, tanto católica como budista, que lleva al concepto de las ofrendas votivas, de los altares, de la meditación y del rezo. De hecho, que las obras de cera blanca lleven o no lleven velas no importa, siempre poseen algo más espiritual y elevado por las connotaciones eclesiásticas y rituales que están en la base del trabajo de la artista.



Fig. 6.3.11 Petah Coyne, *"Untitled # 1093 (Buddha Boy), detalle,* 2002-03, (Foto: http://galerielelong.com, consulta el 28 agosto 2011)



Fig. 6.3.12 Petah Coyne, *"Untitled # 1093 (Buddha Boy),* 2002-03, (Foto: http://galerielelong.com, consulta el 28 agosto 2011)

Estos *cuerpos-deformes* se refieren también a los estragos producidos por las catástrofes naturales como las de los volcanes, donde la lava-cera, desborda y se derrama alrededor de las figuras, atacándolas, violándolas, deformándolas, dándoles otra identidad. En las obras de cera se pueden leer no sólo los desastres naturales sino también los dramáticos efectos de las catástrofes causadas por el hombre, como el drama de Hiroshima o del 11 de septiembre de 2001. Las *niñas* de Petah Coyne llevan dentro secretos tristes y como la más educada de las mujeres, sonríen y resplandecen por fuera escondiendo dentro de ellas sus inquietantes dramas.

[42] *Petah Coyne,* en Tillman L., *Petah Coyne, op. cit.*, en www.bombsite.com, consulta el 1 septiembre 2011. Like a volcano, where its lava runs over a town. I saw that when I was very little. It just took the town, and it was incredibly beautiful. But we were standing with the people whose town it was, so we felt their emotional horror as well. It's nature gone wild and you have no control, so you surrender to it. I think that all plays into the work.

Para entender el concepto de *cuerpos-deformes* en Petah Coyne hay que entender el concepto de belleza en el que la artista está interesada. Coyne trabaja sobre un concepto de belleza que ya ha pasado, no le interesa el momento/el punto culminante, cuando todo está fresco, nuevo, sino el momento después, los residuos que quedan. Este concepto es importante para entender sus esculturas de cera, que considera los restos después del final de las fiestas. En su opinión este es un tipo de belleza más hermoso, sin embargo no es el tipo de belleza al cual estamos acostumbrados. Esto explica el rol de la cera derretida en sus esculturas, ya que, siendo las piezas medio-fundidas, la imagen ya no se lee nítidamente.[43] La artista, de hecho, considera las imperfecciones, los defectos, lo más interesante en el arte y, como perfeccionista, sostiene que a más nos esforcemos hacia la perfección, mayores serán los defectos.[44]

Las obras más recientes de la artista son predominantemente negras u oscuras, la blancura de la cera y de las perlas se ha sustituido por un festival de material ceroso oscuro, rosas negras y escarlatas, terciopelo, alambre y aves disecadas. Hay que decir también, que las esculturas de la artista son habitualmente blancas o negras, con algunos toques ocasionales de rojos sangre, muy oscuro.

Petah Coyne: Everything That Rises Must Converge, ha sido el título de una de las últimas exposiciones de la artista, que tuvo lugar en Massachussets entre el 2010 y el 2011. En el MASS MoCA, (Massachussets Museum of Contemporary Art), se celebró una gran retrospectiva del trabajo de la artista. En la guía de la exposición se presentaban las obras subrayado que: "Todos los trabajos de Coyne se inspiran en historias personales, películas, literatura y eventos políticos. Coyne toma estas fuentes y aplica un sentido de decadente refinamiento barroco, imbuyendo su trabajo con calidad mágica para evocar intensas asociaciones personales."[45] La exposición se concentraba en los últimos diez años de trabajo de la artista, incluyendo la selección de obras basada en el capitulo del *Infierno* de la Divina Comedia de Dante Alighieri.

En la obra *"Untitled #1180" (Beatrice),* de 2003-2008 (Fig. 6.3.13), Coyne transforma el famosísimo amor de Dante en una escultura monumental de cera negra, completamente recubierta por cerca de 20.000 dramáticas flores oscuras con toques azules, púrpura y escarlata, terciopelo, varias aves disecadas que desaparecen y emergen de la escultura, y ardillas disecadas que suben y descienden de la figura. La obra, de más de tres metros de altura, hace referencia a Beatriz Portinari, la dama florentina idealizada por Dante en su Vida Nueva y especialmente en la Divina Comedia y retomada como sujeto por los artistas y poetas Prerrafaelitas:

"La irresistible Beatriz azul y púrpura de Petah, que contrasta con la previa representación de ella en rojo y blanco, se alza sobre el espectador en más de once pies de altura; es la arremolinada personificación del Amor Divino, virtud y gracia, una fuerza del bien, la personificación de la Belleza. Esta condensada representación del amor esencial, encapsula simultáneamente la geografía del paraíso y su guía más famosa. Petah Coyne hace que el espectador quiera creer en el Cielo, incluso aunque ella tenga sus dudas."[46]

---

[43] Tillman L., *Petah Coyne, op. cit.*, en www.bombsite.com, consulta el 1 septiembre 2011.

[44] Tillman L., *Petah Coyne, op. cit.*, en www.bombsite.com, consulta el 1 septiembre 2011.

[45] *Petah Coyne: Everything That Rises Must Converge,* folleto de la exposición, 28 mayo 2010 – febrero 2011, MASS MoCA (Massachussets Museum of Contemporary Art), en www.massmoca.org, consulta el 1 septiembre 2011. All of Coyne's works take inspiration from personal stories, film, literature and political events. Coyne takes these sources and applies a Baroque sense of decadent refinement, imbuing her work with a magical quality to evoke intensely personal associations.

[46] *Seeing In Between: Notes from the Belly of the Beast*, en la pagina web de Indianapolis Museum of Art, 29 agosto 2008, www.imamuseum.org, consulta el 1 septiembre 2011. Petah's irresistible blue and purple Beatrice, which contrasts with previous depictions of her in red and white, towers over the spectator at just over eleven feet tall; she is the whirling embodiment of Divine Love, virtue, and grace, a force of good, a personification of Beauty. This condensed representation of essential love simultaneously encapsulates the geography of paradise

La adorada dama de Dante está velada por un traje de rosas negro-azuladas, en contraste, las aves disecadas incrustadas en la figura son de colores pálidos, así que resaltan en el conjunto de la obra. Dramáticos e intensos, estos eslabones nos hablan de la añorada reunión de Dante con una hermosa y remota amada y del viaje espiritual del alma mortal, que está representado por un pájaro blanco (habitualmente una paloma) despegándose hacia Dios.
De hecho, la presencia de la taxidermia ha sido una constante en su obra, sin embargo la mayoría de los pájaros que utiliza fueron disecados en el siglo XIX y salen de museos que han remplazado los antiguos dioramas con nuevas tecnologías. Siendo desechados, la artista los recoge e intenta darles una segunda vida, así que estos animales contribuyen a menudo a enriquecer la simbología poética de las obras de Coyne que, en una entrevista del 1998, le preguntaba al entrevistador:

"¿Sabías que en el Catolicismo medieval, los pájaros llevan las almas al cielo?"[47]



Fig. 6.3.13 Petah Coyne, *Untitled #1180 (Beatrice),* 2003-2008,
(Foto: http://galerielelong.com, consulta el 28 agosto 2011)

and its most famous guide. Petah Coyne makes the viewer want to believe in Heaven, even if s/he has her doubts.

[47] *Petah Coyne,* en Dobrzynski J. H., *Steadily Weaving Toward Her Goal; Petah Coyne's Art Strategy Has Its Scary Moments,* New York Times Articles, Arts, 6 octubre 1998, www.nytimes.com, consulta el 1 septiembre 2011. Did you know that in medieval Catholicism, birds take the souls to heaven?

6.4 El interior del cuerpo, el microcosmo de cera: Katharine Dowson.

Como Coyne otros artistas utilizan la cera para la realización de sus obras de escultura, Gavin Turk, John Isaacs, Maurizio Cattelan pero mientras éstos se ocupan de expresar el macrocosmos y el cuerpo exterior, artistas como Katharine Dowson se interesan por la investigación sobre el microcosmos y el interior del cuerpo humano.
En el 2005, cuando la conocí, la artista inglesa vivía en Londres, donde trabajaba en sus últimos proyectos sobre los genes humanos. Su arte se refiere muy a menudo al concepto del cuerpo humano y a las percepciones sensoriales. Sus experiencias de dislexias se pueden encontrar en una serie de obras realizadas para el Wellcome Institute de Londres. Por lo que concierne a la idea del cuerpo es la propia artista quien, en su declaración sobre el significado de su arte afirma: "Veo el interior del cuerpo como si fuera un mundo vivo con referencias visivas que se pueden conectar a otras formas y organismos naturales. En el proceso artístico de creación de la obra quito la piel para poner en evidencia los paisajes escondidos de la vida que se reflejan a través de la naturaleza."[1]
Desde hace mucho tiempo la artista se ha sentido atraída por la idea del cuerpo como un "mundo menor". Utilizando una analogía textil la artista se refiere a la consistencia de los órganos interiores definiéndolos como el revestimiento y lo mullido del cuerpo humano, que ella compara con piedras, corales y vegetaciones.[2] De hecho Dowson, realiza en vidrio, resina, látex, silicona y cera unas obras muy personales representando esqueletos y órganos internos que ella llama estos "paisajes escondidos". En mi entrevista a la artista en Londres, en diciembre del 2005, pude ver unas cuantas de sus obras, que reflejan su pensamiento sobre el cuerpo humano, que ella ve como perteneciente al mismo tiempo al universo microcósmico y macrocósmico.[3]
El tipo de materiales que utiliza y la manera de presentarlos en sus trabajos nos recuerda a los laboratorios médicos, los museos anatómicos y los gabinetes de curiosidades. La artista nos explica el porqué de la elección de estos materiales. "Uso distintos materiales: cera, resina, látex, fluidos y especialmente vidrio que percibo como una metáfora de una membrana, una piel frágil pero al mismo tiempo resistente que deja pasar la luz a su través revelando lo interior escondido y que, como la vida, nunca es estática."[4]
Como muchos artistas en el pasado y hoy en día Dowson siente atracción por el cuerpo humano, pero al contrario de otros interesados en los atributos exteriores, Dowson "prefiere explorar las hendiduras, los orificios, las vísceras, los fluidos y los órganos que yacen por debajo de la superficie. Iluminar sus descubrimientos, recordándonos que tan robusta pieza de maquinaria como es el cuerpo humano es al mismo tiempo frágil y vulnerable."[5]
La fuente de materiales que utiliza para sus obras ha sido siempre organismos naturales e imágenes del cuerpo, come ella los describe "obras bidimensionales médicas e históricas y

[1] Dowson K., en www.aeroplastics.net, consulta el 25 marzo 2012. I see the body's interior as a world alive with visual references that can be linked to other natural forms and organisms. In the process of making work I peel away the skin to expose the hidden landscapes of life that mirror themselves throughout nature.
[2] Kemp M., Wallace M., *Spectacular Bodies*, Hayward Gallery, London, 19 Octubre 2000-14 Enero 2001, p. 166.
[3] Dowson K., en www.aeroplastics.net, consulta el 25 marzo 2012. I see the human body as belonging to both a microcosmic and macrocosmic universe.
[4] Dowson K., en www.aeroplastics.net, consulta el 25 marzo 2012. I use various materials: wax, resin, latex, fluids and especially glass, which I perceive as a metaphor for a membrane, as a fragile yet robust skin that allows light to pass through and reveal the hidden interior and which, like life, is never static.
[5] Simpson M., *Katharine Dowson Myriad*, The Withworth Art Gallery, Manchester, 24 Julio-8 Noviembre 1998, p. 2.

maravillas tridimensionales encontradas en los museos anatómicos."[6] La artista subraya también, al final de su declaración, la fascinación que le transmite la presentación de su obra y sobre todo el proceso creativo y de búsqueda que la precede.
Hablando con la artista he podido descubrir su interés por los museos anatómicos y los antiguos gabinetes de curiosidades tan famosos en los siglos XVII y XVIII y la fascinación por cómo estos preparados han sido preservados a lo largo de los siglos. Este interés lleva a Dowson a realizar en 1995 y otra vez en el 2004 obras como *"Cabinet of Curiosities"* (Gabinete de Curiosidades), donde un ensamblaje de formas naturales y objetos en cristal soplado, que recuerdan órganos no bien definidos, posan sobre un piano de silicona o cera (Fig. 6.4.1). La variedad de objetos nos confunde sobre lo que es natural y lo que no lo es. La artista juega muy a menudo con los contrastes, las piezas contenidas en esta vitrina son en su mayoría objetos duros, inertes, indeformables y frágiles que han sido apoyados en un plano blando y sujeto a cambios y deformaciones en caso de presiones sobre la superficie o cambios de temperatura.
En *"Bubbling Glass",* (Cristal Burbujeante) 1990 (Fig. 6.4.2), aparece otra vez el contraste y la descolocación de materiales y objetos. En una mesa están posicionados distintos objetos que recuerdan órganos internos de un cuerpo, no entendemos bien de qué órganos se trata, pueden ser cualquier cosa: una pieza de intestino, un corazón, un hígado, no tenemos la certeza pero no nos importa, representan ciertamente órganos humanos. Están realizados en cristal soplado, transparente, duro, inerte y frágil, material insólito para piezas pertenecientes a lo mórbido y viscoso del interior del cuerpo humano. Lo que nos desconcierta más todavía es el soporte, una mesa cuya superficie está completamente recubierta de cera. El juego de los contrastes y de los opuestos, órganos humanos habitualmente blando hechos de cristal sobre una mesa que no es de madera o hierro sino recubierta de cera, el material flexible, suave y sujeto a cambios por excelencia.
El mismo concepto se encuentra en *"Drip 1"*, (Gota 1) 1990, donde un vaso grande de cristal se apoya sobre una mesa completamente recubierta de cera, (superficie, piernas etc.). Este vaso está dividido en dos partes, como si fuera un enorme corazón o unos pulmones, desde el techo gotea un fluido que poco a poco rellena el vaso. El contraste de sólido-líquido, duro-blando y la descolocación de los objetos respeto a los materiales empleados son características comunes a la obra de Dowson.
En el pasado partes del cuerpo humano han sido preservadas bajo fluidos en vasos de cristal, o preparados como esqueletos y momias se enseñaban en vitrinas y escaparates. El medico Holandés Fredrik Ruysch montó inclusive una colección de momias abierta al público que fue comprada en 1717 por el zar Pedro I el Grande. Ruysh consideraba sus preparados anatómicos como obras de arte y en aquellos tiempos sus trabajos, como las composiciones de esqueletos de niños, rocas y vasos sanguíneos inyectados de cera, parecían, totalmente, legítimas obras artísticas. En sus búsquedas artísticas Dowson estudió los preparados de Ruysh y sobre todo la representación de paisajes artificiales creados con partes humanas en conjuntos con otros elementos naturales, botánicos, animales y minerales.
En *"Glass Spine",* (Espina de Cristal) 1995 (Fig. 6.4.3), una pequeña columna vertebral de cristal recuerda claramente los esqueletos de niños de Ruysh. Esta es la versión infantil de una obra anterior, *"Spine",* (Espina) 1992 (Fig. 6.4.4), donde al final de la columna de cristal encontramos una masa esponjosa en resina amarillenta que nos recuerda un cerebro informe. *"Spine"* es una obra más analítica y fría; mientras podemos ver como, después de sólo tres años, el mismo concepto de obra se suaviza y endulza. *"Glass Spine"* es enteramente en cristal pero esta columna infantil acaba con una maraña de hilos de vidrio que recuerdan a

[6] Dowson K., en www.aeroplastics.net, consulta el 25 marzo 2012. [...] two dimensional medical and historical works and the three dimensional wonders found in anatomical museums.

unos cabellos rebeldes de un niño travieso más que a un cerebro. Esta masa informe, que percibimos como cabeza completa, se inclina hacia abajo como para pedir disculpas por alguna travesura que este niño imaginario podría haber cometido. El hecho de los niños de Ruysh es presente y probablemente la delicadeza y dulzura de esta obra también se refiere al concepto de ser madre, Dowson efectivamente tiene dos hijos.



Fig. 6.4.1 Katharine Dowson, *Cabinet of Curiosities,* 1995, 109 x 154 x 63 cm. (Foto: cortesía de la artista)



Fig. 6.4.2 Katharine Dowson, *Bubbling Glass,* 1990. (Foto: cortesía de la artista)



Fig. 6.4.3 Katharine Dowson, *Glass Spine*, 1995, (Foto: cortesía de la artista)



Fig. 6.4.4 Katharine Dowson, *Spine*, 1992, 91 x 36 cm. (Foto: cortesía de la artista)

En estas obras aparece otra vez el juego de los contrastes, sea *"Spine",* o *"Glass Spine"* ahondan materialmente sus "raíces" en una base de cera. La artista insiste en la idea de la percepción de los materiales: el cristal es duro, transparente, brillante y nos transmite la idea de pureza, mientras la cera en blanda, opaca, una materia grasa y pegajosa que frecuentemente nos repele. En este caso la artista confronta deliberadamente estos materiales tan distintos para provocar en el espectador diferentes sensaciones, a menudo no muy placenteras. De hecho las mismas sensaciones provoca *"Barium Follow Trough",* (Conclusión del Bario) de 1994 (Fig. 6.4.5), donde un tubo de cristal enredado en sí mismo se hunde en una base de cera. Todas estas obras están en exposición bajo una campana de cristal, como los antiguos preparados anatómicos del siglo XVIII.
Entre los grandes artistas y científicos del pasado que han escrito sobre las analogías entre la estructura del cuerpo humano y el mundo de la naturaleza, recordamos a Leonardo Da Vinci. Según Leonardo tanto la fealdad como la belleza merecen ser imitadas por el pintor y, en sus teorías, afirma que la única aspiración del artista es la fiel reproducción de la naturaleza. Este rigor lo aplica especialmente en sus investigaciones científicas sobre el cuerpo humano. Los dibujos anatómicos de Leonardo interesan a Dowson, especialmente en el proceso de aislamiento y estilización que el artista hace al representar cada vaso sanguíneo, músculo y hueso. De hecho cuando vio por vez primera una de las esculturas anatómicas de cera del siglo XVIII de Clemente Susini, la artista hizo una analogía entre paisaje y cuerpo humano. Identificó fluidos y ríos en la estatua masculina en tamaño real representante del sistema linfático superficial y se refirió a ella como 'la piel quitada que revela un entero paisaje'.[7]
Dowson utiliza la cera como si fuera una película sutil que recubre sus obras. Sopla ella misma tuberías de cristal que sucesivamente moja en cera o rellena de líquidos. Toma en escayola los moldes de esponjas y algas marinas, los recubre de cera amarillenta o resinas y los coloca en vitrinas como si fueran preparaciones anatómicas.
In *"Examine",* (Examinar) 1995 (Fig. 6.4.6), los resultados de los moldes en resina de dos esponjas marinas están posicionados a los lados de un tubo de cristal, mojado en cera. Colocados en una vitrina iluminada estos objetos nos recuerdan a una columna vertebral y dos órganos esponjosos no bien definidos (¿unos riñones?). El resultado final nos da la idea de un preparado anatómico desconocido pero que percibimos proviene de un cuerpo humano. La sensación de fragilidad de estos órganos o tejidos blandos viene ampliada por la cercanía y el contraste de la idea de una columna ósea. El vidrio que protege la vitrina contiene una lente de aumento en la parte izquierda, así que se pueda examinar el preparado más cuidadosamente.
El uso del cristal y de lentes de aumento o de reducción en la obra de Dowson está también relacionado con el concepto de percepciones alteradas. Dependiendo de la combinación de lentes utilizadas la vida se puede ver en detalles o en su totalidad.[8]
Como subrayan Martin Kempt y Marina Wallace en su catálogo "Spectacular Bodies", la artista opina que los distintos factores culturales intervienen e invierten nuestras percepciones. La excrecencia en el tronco de un árbol o en una roca viene percibida distintamente de una excrescencia cancerosa en un tejido humano. Invertir nuestras percepciones altera nuestros pensamientos y desafía preconceptos, certezas y dogmas. Belleza y horror pueden servir como las dos caras de la misma moneda, que puede ser lanzada de un lado o del otro dependiendo de los puntos de vista.[9] Según la artista las composiciones de Ruysch con esqueletos de niños

[7] Kemp M., Wallace M., *Spectacular Bodies The Art and Sciences of the Human Body from Leonardo to Now*, 19 octubre 2000 – 14 enero 2001, catalogo de la exposición, Londres, Hayward Gallery and the University of California Press, 2000, p. 167.
[8] Kemp M., Wallace M., *Ibidem,* p. 167.
[9] Kemp M., Wallace M., *Ibidem,* p. 167.

pertenecen a esta visión del mundo: 'frágil y al mismo tiempo robusta, la vida nunca es perfecta; ésta es la belleza'.



Fig. 6.4.5 Katharine Dowson, *Barium Follow Trough,* 1994. (Foto: cortesía de la artista)

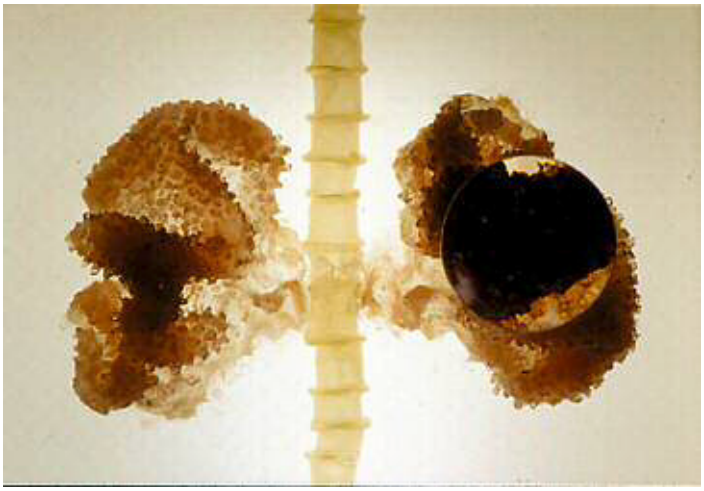


Fig. 6.4.6 Katharine Dowson, *Examine,* 1995, 48.5 x 37 x 28. (Foto: cortesía de la artista)



Fig. 6.4.8 Katharine Dowson, *Incisión,* 1994. (Foto: cortesía de la artista)



Fig. 6.4.7 Katharine Dowson, *Incisión, detalle,* 1994. (Foto: cortesía de la artista)

En su obra *"Growth 1"* (Excrecencia 1) 1994 (Fig. 6.4.9), Dowson nos presenta, en una vitrina, las ocho fases de crecimiento de una masa informe. Otra vez la idea de un preparado anatómico desconocido pero sin contraposición blando-duro, esta vez percibimos sólo las fases de desarrollo de esta masa esponjosa que se amplía poco a poco cambiando de color. La técnica es parecida a las otras obras, los moldes de esponjas marinas están mojados en cera que, con sus características de translucidez y pegajosidad nos trasmiten la sensación de algo vivo y en movimiento. En la fase de crecimiento de esta masa el color de la cera cambia ligeramente, desde blanco amarillento en la fase inicial donde la masa parece nacer, hasta un marrón oscuro en la fase final, donde la masa parece haber envejecido y llegado al estado terminal. La representación de un preparado de anatomía patológica, el crecimiento de una excrecencia cancerosa, el desarrollo de un cerebro informe, cada interpretación tiene su espacio dependiendo otra vez de los distintos factores culturales que intervienen e interfieren en nuestras percepciones.

En su obra interactiva *"Incisión",* (Incisión) de 1994 (Fig. 6.4.7/6.4.8), Dowson desafía nuestro miedo a las sensaciones desagradables montando una tienda rectangular de silicona e invitando al público a mirar en el interior a través de una pequeña hendidura. La silicona de la tienda es amarillenta y recuerda el color de la carne, la hendidura es bastante estrecha y permite sólo la entrada de la parte delantera de la cara que se encuentra totalmente envuelta en esta 'piel' de silicona. El interior de la obra es aún más desagradable, en una superficie de este material están posicionados unos objetos de vidrio mojados en cera que recuerdan a unos órganos internos del cuerpo humano.

La artista misma recuerda divertida las reacciones del público, con algunas personas ha sido necesario esparcir talco en la hendidura antes de apoyar la cara porque la sensación provocada por el roce de la piel con la silicona resultaba demasiado desagradable. Algunos encima renunciaron a ver el interior de la obra, no tolerando el contacto con la silicona. La temperatura en el interior de la tienda hacía que la cera que recubría los objetos oliera fuertemente molestando aún más al espectador.

La tienda de silicona es un obstáculo, una pared divisoria entre el exterior y el interior, la sensación al tacto y a la vista recuerda a la piel humana que nos invita a investigar en sus secretos escondidos. En este caso son muchos y distintos los deseos inconscientes del hombre, la fascinación por el secreto y lo escondido del cuerpo humano que nos acompaña desde el Renacimiento y del otro lado la repulsión y el asco provocados por las sustancias blandas, viscosas y apestosas del interior del cuerpo. Dowson desafía y juega con nuestros miedos y nuestras pulsiones inconscientes presentando una obra que nos pone en crisis por su ambigüedad y nos obliga a enfrentarnos a nuestros fantasmas.



Fig. 6.4.9 Katharine Dowson, *Growth 1,* 1994. (Foto: cortesía de la artista)

6.4.1 El cuerpo en trozos: Robert Gober.

Si el cuerpo de cera completo y ordinario nos intriga y sorprende, nos molesta la disección y el desmembramiento que algunos artistas hacen de él, presentándolo en su interior o despiadadamente en trozos.
Interesante es el uso que hace el artista norteamericano Robert Gober de la cera. Probablemente no es el material en sí mismo lo que le interesa, es principalmente la posibilidad de realizar piezas de forma humana con la adición de pelos, prendas de ropa y calzado pertenecientes al mismo artista.[10] Nunca está presentado un cuerpo completo sino constantemente *en trozos*.
Del padre heredó la pasión por las artes manuales que empleó en todas sus obras, y, a diferencia de artistas como Cattelan, de cualquier pieza de arte y material que se trate Gober intenta realizarla con sus propias manos. Si sus deseos y ambiciones eran ser pintor (ya que para él ser artista significaba ser pintor) la lección del padre y la fascinación por la escultura lo ayudaron a ganarse la vida en los primeros tiempos. De hecho, desde 1976 cuando llegó a Nueva York, Gober se mantuvo preparando los bastidores a otros artistas, renovando desvanes y construyendo casas de muñecas: "Su paso a la creación de objetos fue a través de la carpintería."[11]
La madre solía contar a sus hijos, cuando eran niños, terroríficas historias del hospital donde trabajaba; una de las primeras operaciones quirúrgicas a las que asistió fue una amputación, en el quirófano cortaron una pierna y se la entregaron. Estos tipos de anécdotas impresionaron al joven Gober y se fijaron en su memoria. El resultado ha sido, en los años '90, la creación de piernas en cera que salen de las paredes, vestidas con ropa y calzado del mismo artista, y provistas de pelos verdaderos. Estas piernas han sido realizadas probablemente con las mismas técnicas que las ceras anatómicas florentinas del siglo XVIII: el artista tomó el molde de sus piernas en yeso, hizo las dos partes en cera y las juntó realizando así una replica hueca y perfectamente parecida de sus miembros. Estas piezas son objetos aislados, hiperreales y absurdos, pero cercano a nosotros y parte de lo cotidiano; es una de las características fundamentales de la obra de Gober: el uso de objetos comunes, que forman parte de nuestra vida cotidiana, transfigurados y dislocados en otro tiempo y espacio, como en el pasado nos enseñó Magritte. Como dijo el mismo artista sus obras suelen estar filtradas por recuerdos de la infancia, así las piernas cortadas de los cuentos de su madre aparecen transformadas y decoradas surrealístamente con las emociones del artista. Una de las piernas de cera está agujereada con cañerías de peltre como antes lo había hecho con paredes y mesas, el resultado nos recuerda a un cuerpo picado por la viruela o cosido por las balas. Desde otras piernas salen velas verticales, formas deliberadamente fálicas pero que nos acercan también hacia una idea de altar de ex-votos. Indudablemente podemos leer entre líneas los recuerdos de una educación católica represiva mezclada con una afirmación de identidad homosexual. De hecho el artista, aunque educado en el catolicismo abandona en un segundo momento la iglesia por considerarla "una institución hipócrita y enferma."[12]
En la exposición del 1991 en la Galera Nacional Jeu de Paume de Paris, Gober posiciona la réplica en cera de la mitad inferior de su cuerpo en el suelo, con la cintura apoyada en la pared (Fig. 6.4.1.2). Las piernas están vestidas y provistas de calcetines y calzado, desde tres

[10] Gober nace en una zona rural, Wallingford (Connecticut) en 1954, cuando se marcha en 1972 para ir a Middlebury College, su pueblo había crecido hasta convertirse en un suburbio industrial. El padre trabajaba en una fábrica y era un apasionado de las artes manuales, la madre antes de tener hijos trabajaba como enfermera en un hospital. Tenía una hermana mayor que él de dos años.
[11] Simon J., *Robert Gober y lo Extra Ordinario,* in Robert Gober, Catálogo exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 14 de enero-8 de marzo 1992, p. 18.
[12] Gholson G., entrevista con Robert Gober, *Bomb*, otoño 1989, p. 34, en Robert Gober, Catálogo, *op. cit.*, p. 19.

agujeros en los pantalones salen tres velas. La sala de exposición está decorada con papel pintado con motivos selváticos, esta alteración del ambiente nos da la impresión de encontrarnos en un bosque donde se está consumando un rito sagrado y secreto, es como "...asistir a una evocación chamanista de los espíritus que se reúnen a medida que la carne retrocede."[13]

Siempre en la misma habitación, colgada de la pared decorada con el mismo papel pintado, un trasero en cera con un trozo de partitura musical pintado (Fig. 6.4.1.1). La idea viene de un particular de un cuadro del Bosco, el tríptico *El jardín de las Delicias* (hacia 1500) custodiado en el Museo del Prado de Madrid. En la parte derecha del tríptico, *El Infierno,* hay un detalle que representa a un hombre de espaldas aplastado por un mandolín gigante, se ven sólo las piernas y el trasero dibujados por una partitura musical. La partitura de la opera de Gober ha sido compuesta eligiendo trozos distintos pero nunca ha sido tocada: "Este juego con el cuerpo que es tocado en el sentido literal y musical, vivificado por la música y por las caricias del pincel, connota cantos de inocencia y experiencia, mortalidad e inmortalidad, el maniquí desmembrado de los surrealistas, el deposito de cadáveres y el museo de cera. Si es cierto que la música es la canción del amor, que no cese de sonar."[14]

Fig. 6.4.1.1 Robert Gober, *Untitled,* 1990, 48 x 37.5 x 19 cm. (Foto: www.artnet.com, consulta 12 mayo 2010).

Fig. 6.4.1.1



Fig. 6.4.1.2 Robert Gober, *Untitled,* 1991, 33.6 x 41.9 x 117.2 com. (Foto: www.moma.org, consulta el 10 diciembre 2011).

Fig. 6.4.1.3 Robert Gober, *Untitled,* 1991, cera de abejas, pelos, (Foto: www.guggenheim-bilbao.es, consulta el 10 diciembre 2011).

Fig. 6.4.1.2



Fig. 6.4.1.3



[13] Simon J., *op. cit.,* p. 28.
[14] Simon J., *op. cit.,* p. 27.

Gober vive y trabaja en Nueva York y en esta ciudad hizo su prima exposición individual en 1984. Entre 1982 y 1983 trabajó en un proyecto llamado "Diapositiva de un cuadro en metamorfosis", resultado de la pintura de todo un año sobre una pequeña tabla sobre la cual había montado una cámara. Se llamó *"Torsos"* una parte de la serie que empezaba con la imagen de un torso masculino, este se transformó en diapositiva, después de diapositiva en un paisaje, una habitación cortada por una puerta y una ventana y otra vez en un torso hasta llegar a ser, las últimas diapositivas, representaciones muy abstractas. En este caso el proceso era más importante que el resultado final pero lo que nos interesa es que en 1990 Gober repropone en escultura el molde de cera de un torso masculino/femenino (*"Untitled",* 1990). Parece que Gober casi nunca dibuja o usa estudios de ningún tipo y esta ha sido la única excepción; cuando revisó, por primera vez desde 1984, la serie de diapositivas se quedó tan impresionado por la imagen que decidió realizar una escultura.[15] Esta obra nace gracias a la ayuda de dos obras anteriores, la idea desde *Diapositiva de un cuadro en metamorfosis* mientras la forma deriva desde otra obra del año anterior, *"Cat Litter"* (1989 y replicado como "*Untitled",* en 1991), la reproducción hecha a mano de una bolsa de 10 libras de arena para gatos (Fig. 6.4.1.3). El resultado es un torso mitad masculino y mitad femenino en cera de abeja y pelos humanos que se apoya en la pared y se cae como si fuera una bolsa de arena para gatos.

El concepto del ex-voto y del altar, como el mensaje fálico son claramente visibles en *"Untitled (Candle)"* (sin título. Vela) del 1991, donde una vela surge desde un nido de vello púbico (Fig. 6.4.1.5); todavía podemos también interpretar la mecha sin encender como la falta de luz y claridad, cosa que reaparece en la opacidad de la bombilla de cera de 1990 *"Untitled"* (Fig. 6.4.1.4). Fácilmente se puede interpretar estas fuentes de luz frustradas como una crítica a una sociedad que, según el propio artista "salvo rara excepciones, está enferma de indiferencia, de prejudicio o de miedo".

Gober viene de la generación de los años cincuenta, la edad de oro que todavía se considera como un mito y que mucho se añora y que, sin embargo, no cumplió sus promesas dejando a mucha gente a la sombra del sueño americano.[16] Pertenece a una generación de artistas que empezó en el así llamado Postmodernismo, un periodo donde cambia la manera en la cual los artistas se perciben en relación al contexto social, político y económico del tiempo. Gober, trasmite sus obras más impactantes, representa a toda una generación de artistas americanos que hacen del activismo artístico y los temas de carácter social su caballo de batalla.[17] En esta sociedad traumatizada y frustrada donde se ha perdido el sentido de los valores humanos Gober presenta su protesta dramática y violenta. En su trabajo destaca temas como la censura del arte por parte de las instituciones públicas, los abusos de los derechos humanos, su compromiso moral y social en la lucha contra el SIDA, la reacción a la represión sexual y a la dimensión del poder político. A los horrores del mundo contemporáneo reacciona con obras provocativas e incómodas para el espectador. Acostumbrados a los museos de ceras que nos presentan personajes famosos y del pasado, nos encontramos perdidos y decepcionados delante de los trozos de cuerpos humanos de Gober. Falta el protagonista, el dueño de estas piezas: el Hombre. Si en los museos de ceras los trajes nos ayudan a identificar las figuras y a colocarlas en su contexto histórico, en los museos anatómicos los cuerpos despedazados tienen principalmente importancia científica y por esta razón no necesitan prendas de ropa. Las obras de Gober nos confunden, el tamaño es real, visten ropas y calzado pero no conseguimos identificar la figura; de otro lato la obra no tiene carácter científico y no entendemos el motivo de estos pedazos humanos. No son obras placenteras pero

[15] Simon J., *op. cit.,* p. 17.
[16] David C., *Recent Ruins*, in Robert Gober, Catalogo, *op. cit.,* p. 42.
[17] Viso O. M., *Piccole Epifanie di vita,* in Robert Gober, The United States Pavilion, 49th Venice Biennale 6/10 – 11/4/2001, The Art Institute of Chicago Hirshhorn Museum Smithsonian, p. 19.

automáticamente se inserta el mecanismo de atracción/repulsión y "un placer perverso que se manifiesta en la exhibición (y la contemplación por parte del espectador) de "objetos desagradables."[18]
Estas obras entonces resultan repulsivas por el tamaño y por los materiales empleados, pelos humanos y sobre todo la cera, la cual tampoco necesita ser coloreada (es suficiente la cera de abeja pura) para parecerse a la piel humana. Así nuestros pensamientos se dirigen a actos criminales y la mutilación, pero también nos acordamos de las reliquias y de los ex-votos anatómicos; las obras de Gober están cargadas de valencias distintas como la devoción, el sexo, la religión, la brutalidad. Es un grito de protesta hacia los horrores del mundo contemporáneo y a "la enloquecedora realidad de vivir, día tras día, en un mundo que aún está más desprovisto de razón que de corazón."[19]



Fig. 6.4.1.4 Robert Gober & Sherrie Levine, *Untitled,* 1990, 20 x 7.5 x 7.5 cm. (Foto: www.christies.com, consulta el 20 agosto 2012)

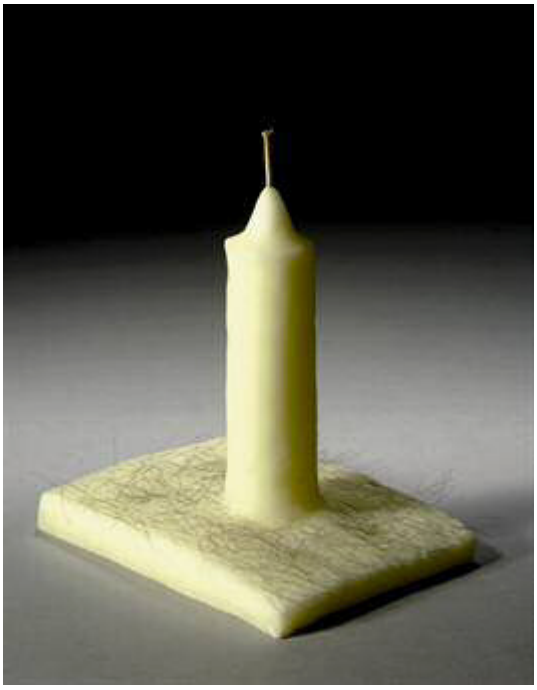


Fig. 6.4.1.5 Robert Gober, *Untitled (Candle),* 1991, 20.3 x 12.3 x 16.5 cm. (Foto: www.christies.com, consulta el 20 agosto 2012)

[18] David C., *op. cit.,* p. 41.
[19] Gober R., *Cúmulos desde América,* Parkett, n. 15, 1989, en Robert Gober, Catalogo, *op. cit.,* p. 41.

6.5 El cuerpo naturaleza: Bärbel Rothhaar, Berlinde de Bruyckere, Petah Coyne.

La cera es un material orgánico, vivo, moldeable, a veces inestable, y es el resultado del industrioso trabajo de las abejas, algo que de vez en cuando olvidamos. Sin embargo, hay una artista que no se limitó a utilizar la cera como material para sus obras, sino que incluyó en su arte a las propias abejas. De hecho la artista berlinesa Bärbel Rothhaar estuvo trabajando artísticamente con estos himenópteros durante diez años, colaborando con apicultores de distintos países. Gracias a su ayuda la artista consiguió crear instalaciones con colmenas de abejas vivas, objetos de arte alterados por estos mismos insectos y videos artísticos.[1]
El trabajo de Bärbel Rothhaar, sale de *Bee Project* (el proyecto de la abeja), fruto de la colaboración con la Doctora Dorotea Brückner, bióloga de la Universidad de Bremen, durante la estancia de la artista en el instituto Hanse-Wissenschaftskolleg. La creadora y la bióloga se encontraron por primera vez en el 2003 descubriendo, en sus respectivos trabajos, puntos en común. Las abejas se convirtieron así al principio, en el comienzo de un diálogo entre arte y ciencia, y los resultados de esta productiva colaboración se presentaron en junio del 2006, en el Hanse-Wissenschaftskolleg.
Parece que el Hanse-Wissenschaftskolleg, un Instituto de Estudios Avanzados en Alemania, es un lugar de encuentro que da la oportunidad a los científicos de concentrarse en sus proyectos de investigación. Espacio donde coinciden arte y ciencia, el Instituto promueve además el encuentro de artistas y científicos, creyendo que esta forma de intercambio puede desplegar potencialidad creativa por ambas partes. Por esta razón, el Hanse-Wissenschaftskolleg, hospeda no sólo a miembros de distintas ramas de la ciencia, sino también a Artistas en Residencias.[2]
"¿Como se comparan innovación científica y creación artística? ¿Los procesos creativos en arte y ciencia pueden enriquecerse mutuamente?"[3] Estas son algunas de las preguntas que Rothhaar propone en su trabajo, ya que, como artista, se enfoca en el proceso del arte y, a menudo, explora sus fronteras. El trabajo *Bee Project,* ha llevado también a la realización del libro *Bee Spaces*, o los Espacios de las Abejas, de donde proceden la mayoría de estas informaciones. En efecto, el tema central del libro es el paralelismo entre los procesos creativos que llevan a nuevas comprensiones de las ciencias naturales y el proceso creativo en arte.[4]
Rothhaar, que se formó como pintora, empezó a utilizar la cera en su arte, a través de la técnica de la encáustica, en los primeros años noventa. En su formación artística tuvieron peso las obras de Joseph Beyes con sus materiales innovadores e inusuales y sus instalaciones. De hecho Beyes trabajó con el concepto de las abejas, la miel y la cera a lo largo de su carrera artística, en especial manera en los años 50.[5]
Fuente de inspiración para la artista fueron los objetos pertenecientes al mundo de los apicultores, colecciones naturalistas e ilustraciones científicas. Entre sus primeros experimentos de colaboración entre artista y animales hay que recordar la serie *"Wildwhuchs"* (Crecimiento Salvaje) de 1999 (Fig. 6.5.1). En estos proyectos Rothhaar insertó distintos objetos dentro de las colmenas observando como las abejas reaccionaban de

[1] Bärbel Rothhaar, *Bee Projects*, en www.barbel-rothhaar.de consulta el 9 agosto 2011.
[2] Prof. Doct. Weiler R., *Prefacio*, en Brückner D., Rothhaar B., *Bee Spaces, Honey Bees in Art and Science*, Bremen, Haus der Wissenschaft, 2010, p. 5.
[3] Brückner D., Rothhaar B., *Bee Spaces, Honey Bees in Art and Science*, Bremen, Haus der Wissenschaft, 2010, p. 27. How do natural scientific innovation and artistic creation compare? Can creative processes in art and science enrich each other?
[4] Brückner D., Rothhaar B., *Ibidem,* p. 27.
[5] Sin embargo el uso que hizo de éste último material, la cera, fue parcial y no aplicado a la escultura. La utilización secundaria de la cera como medio artístico para sus obras hace que Beyes no sea incluido en esta tesis.

forma diferente a los diversos materiales. Sobre los huesos de animales (parcialmente recubiertos de oro o papel) y sobre la madera, por ejemplo, las abejas construían rápidamente sus panales, sin embargo, evitaban los objetos de metal y destruían los dibujos. En este tipo de instalaciones el trabajo del artista se limita a menudo a plantear la performance, ya que el resultado final no se puede prever y será siempre distinto. Un tipo de arte conceptual que "resultó en poéticos objetos-panales donde la artista dejó parte de su control artístico por el beneficio del proceso natural."[6]

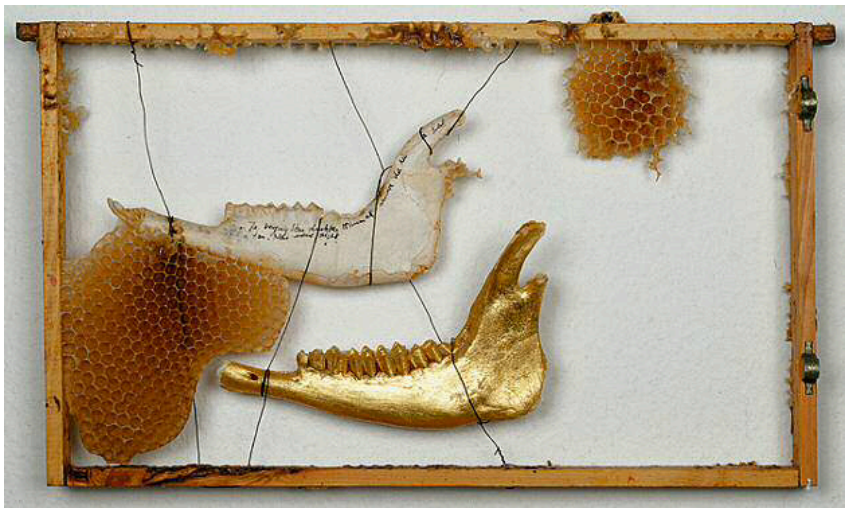


Fig. 6.5.1 Bärbel Rothhaar *wuchs-Object 1,* 1999, 20 x 35 cm. (Foto: www.baerbel-rothhaar.de, consulta el 9 agosto 2011)

La fascinación de Rothhaar por las abejas se vuelca también en el concepto de colonia o como lo llama ella "superorganismo", un conjunto de insectos sociales que viven juntos y que, en algunas especies, llegan a crear colonias o nidos de 10.000 o millones de individuos. El interés de la artista sigue, analizando las calidades presentes en la entidad del superorganismo pero no en el animal individual, en la capacidad de autorregular la temperatura del nido sólo con el batido de las alas.[7]

El proyecto "Bee Spaces" por lo tanto, se empeña en explorar las siguientes preguntas: ¿Como el superorganismo de la colonia de abejas influye en el proceso de pensamiento y creación de naturalistas y artistas? ¿Están nuestras especulaciones inspiradas por sus características y son paralelas a la comunidad humana? ¿Qué papel desempeñaba el hecho de que es "material vivo" liderando su propia vida? ¿Podemos, por tanto, encontrar paralelismos entre investigaciones científicas naturales y trabajos artísticos?[8]

Desde siempre existió una colaboración entre arte y ciencia ya que, para divulgar los descubrimientos científicos, fue muy importante la visualización de los resultados obtenidos. Así, la artista explora las características y limitaciones de lo que llama 'visión objetiva' de los científicos como también la 'perspectiva subjetiva y a veces emocional' de los artistas, analizando las ventajas e inconvenientes de estas perspectivas. Su objetivo en este proyecto es el experimentar con las posibilidades y sinergias de unos trabajos traslapados en arte y ciencia.[9]

---

[6] Rothhaar B., *"Wildwuchs",* catalogo de Galerie Nord Berlin, Branderburg, GEDOK, 2000.
[7] Brückner D., Rothhaar B., *op. cit.,* p. 29.
[8] Brückner D., Rothhaar B., *Ibidem,* p. 29. How does the superorganism of the bee colony influence the processes of thought and creation in natural scientists and artists? Are our speculations inspired by its characteristics and parallels to human communities? What role is played by the fact that it is "living material" leading its own life? Can we therefore find parallels in natural scientific research and in artistic work?
[9] Brückner D., Rothhaar B., *Ibidem,* p. 31.

Como Peter Rautmann dice en su presentación de la artista, "el trabajo de Bärbel Rothhaar, se basa en su gran y sensual sensibilidad, además de en el conocimiento y entendimiento del campo científico, como el dicho de Eugène Delacroix: "Pintar un cuadro (...) es al mismo tiempo arte y ciencia". Además, sus trabajos revelan una profunda conexión con la esfera biológica del mundo."[10] Rautmann entonces, sigue subrayando el enfoque ecologista que el arte y los artistas tendrían que adoptar en orden de preservar nuestro ecosistema. La clave está en una nueva cooperación entre humanos, animales y plantas, además de en un nuevo entendimiento de la fundación geológica de la naturaleza. Rautmann considera que el arte puede hacer una contribución muy importante en este nuevo acercamiento, ejemplificando nuevas vías de comportamiento y percepción.[11]

De hecho Rothhaar se acerca al mundo de las abejas de una forma que es también ética: el artista ya no representa la mano derecha del creador que según la Biblia "somete la tierra" formando su mundo según sus ideas, sino que es alguien que "busca solidaridad y cercanía al medio ambiente vivo, buscando la mutualidad de toda la vida orgánica, dotada de la inhalación de la vida."[12] Rautmann añade también: "En los trabajos del artista, están combinados estados diferentes de conocimiento y percepción, como el dormir, el sueño nocturno y diurno, consciente y subconsciente, visión exterior e interior, así como el pasado y recuerdos en el individuo y la memoria colectiva."[13]

Una de las referencias que Rautmann cita anteriormente, se puede encontrar en el uso del motivo de Afrodita, diosa griega del amor y de la belleza (Venere para los Romanos). De hecho, esta evoca la "memoria de la belleza (antigua), de la idea perfectamente-divina de la mujer (hombre), cuya individual belleza es recubierta por una telaraña de colmenas con su regular belleza geométrica; la estructura porosa de la colmena evoca finalmente la asociación con las burbujas de la espuma, siendo éste el material desde el que Afrodita, según el mito, evolucionó en su forma perfecta."[14]

La serie llamada *"Afrodita"* consistía en un proyecto realizado en el 2003, junto a la escultora americana Amy Brier en la Colección de Vaciados de Esculturas Antiguas en Berlín (Fig. 6.5.3, 6.5.3). En la exhibición, llamada *"Bees & Balls",* 24/25 vaciados en cera de detalles de la escultura "Afrodita agachada", fueron insertados en distintas colmenas durante una temporada. Las abejas alteraron, construyeron y también destruyeron las esculturas, que fueron sucesivamente expuestas en el museo junto a las réplicas de la escultura antigua. Un proceso de construcción y destrucción presentado entre arte y experimento científico, subrayando también el antiguo simbolismo de las abejas que jugaban un rol importante en el mitológico ciclo de la muerte y su fertilidad. La artista juega también con la noción de las

[10] Prof. Doct. Rautmann P., *For a New Cooperation in Art and Life. About the Works of Bärbel Rothhaar,* en Brückner D., Rothhaar B., *op. cit.,* p. 11. Bärbel Rothhaar's art work is based on her great sensual sensitivity as well as knowledge and insights into the scientific field, true to Eugène Delacroix's dictum: "To paint a picture (…) this is at the same time art and science". Furthermore, her works reveal a deep connection with the biological sphere of the world.

[11] Prof. Doct. Rautmann P., *Ibidem,* en Brückner D., Rothhaar B., *op. cit.,* p. 11.

[12] Prof. Doct. Rautmann P., *Ibidem,* en Brückner D., Rothhaar B., *op. cit.,* p. 17. […] but as one who searches solidarity and closeness to the living environment, looking for mutuality of all organic life, endowed with the breath of life.

[13] Prof. Doct. Rautmann P., *Ibidem,* en Brückner D., Rothhaar B., *op. cit.,* p. 15. In the works of the artist, different states of consciousness and perception are combined, such as sleep, night- and daydream, conscious and subconscious, exterior and interior vision, as well as the past and recollections in the individual and collective memory.

[14] Prof. Doct. Rautmann P., *Ibidem,* en Brückner D., Rothhaar B., *op. cit.,* p. 15. They evoke the memory of the (antique) beauty of a perfectly-divine idea of (wo)man, whose individual beauty is covered by a web of honeycomb with its regular geometrical beauty; the porous structure of the honeycomb finally evokes the association of foam bubbles, this being the material from which Aphrodite, according to the myth, evolved in her perfect shape.

sacerdotisas de los antiguos templos de Afrodita, conocidas como "Melissae", sinónimo de abeja.[15]

El interés de Rothhaar por el mundo los apicultores, y de toda la gente que tenía que ver con las abejas, creció tanto que le llevó a tomar el molde de sus caras e insertar las esculturas así obtenidas en colmenas por un cierto periodo de tiempo. Muchos de estos proyectos se realizaron en países como Túnez, Senegal, Canadá, y el proceso de alteración que afectó a estas máscaras fue documentado a través de fotografías y vídeos. Incluso siendo las estatuas las mismas, los resultados obtenidos nunca serán iguales, ya que las abejas construyen sus colmenas de forma diferente cada vez, dependiendo del clima, de la vegetación y de la floración de las plantas.[16] De hecho en estos vídeos, parte fue dedicada a una comparación entre las condiciones laborales y los métodos de trabajo de estos apicultores en los distintos lugares, y a las condiciones ecológicas a que estaban sometidas las abejas. De estas últimas, se subrayó la sensibilidad a los cambios climáticos, a la contaminación y enfermedades.[17]

Una segunda parte de este proyecto tuvo que ver con las condiciones de vida y trabajo de estos apicultores. Su contexto cultural, social, religioso y filosófico, como también las condiciones ecológicas, son distintos. Ya que todos los colmeneros están conectados al contacto cerrado con sus abejas.[18]



Fig. 6.5.2 Bärbel Rothhaar *Aphrodite, vista de la instalación,* 2003. (Foto: www.baerbel-rothhaar.de, consulta el 9 agosto 2011)

Fig. 6.5.3 Bärbel Rothhaar *Aphrodite 1,* 2003. (Foto: www.baerbel-rothhaar.de, consulta el 9 agosto 2011)



[15] Bärbel Rothhaar, *Bee Projects,* www.barbel-rothhaar.de consulta el 9 agosto 2011.
[16] Bärbel Rothhaar, *Ibidem,* www.barbel-rothhaar.de consulta el 9 agosto 2011.
[17] Brückner D., Rothhaar B., *op. cit.,* p. 49.
[18] Bärbel Rothhaar, *Bee Projects*, www.barbel-rothhaar.de consulta el 9 agosto 2011.



Fig. 6.5.4 Bärbel Rothhaar *Portrait Evans, Apis Dakar 1,* Senegal, 2002. (Foto: www.baerbel-rothhaar.de, consulta el 9 agosto 2011)



Fig. 6.5.5 Bärbel Rothhaar *Portrait of a Beekeeper 6,* 2007. (Foto: www.baerbel-rothhaar.de, consulta el 9 agosto 2011)

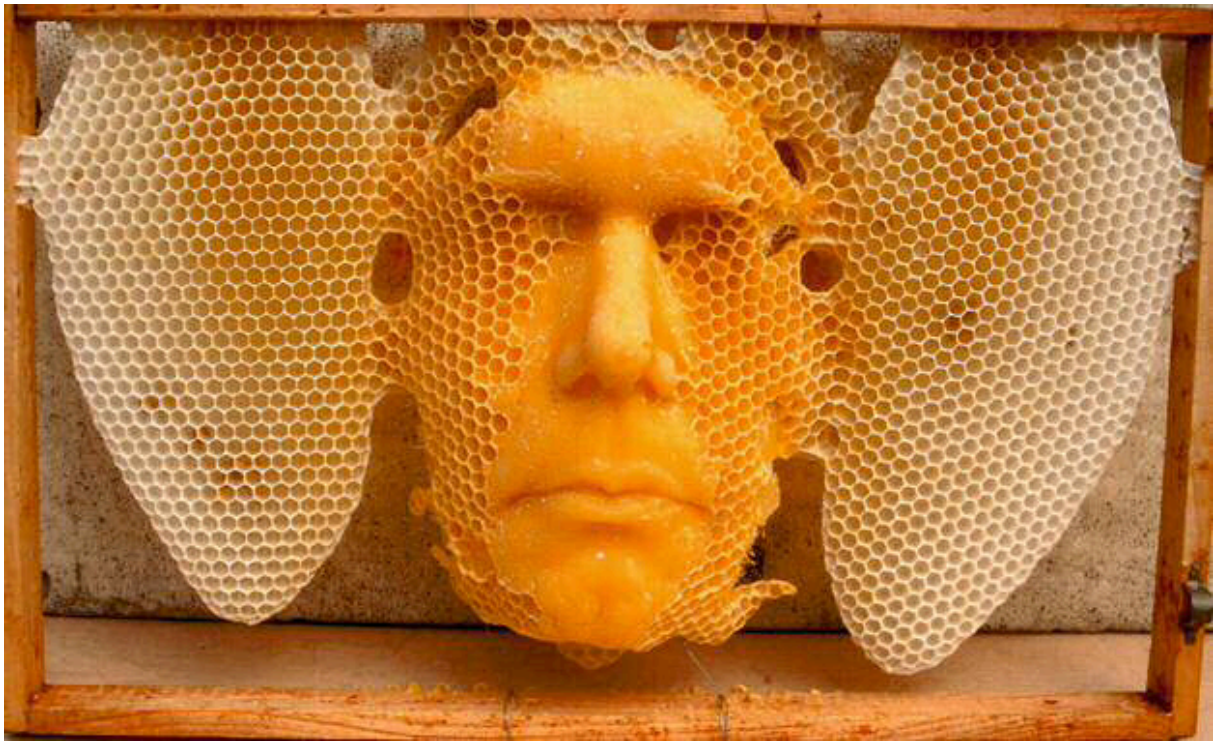


Fig. 6.5.6 Bärbel Rothhaar *Portrait of a Beekeeper 1,* 2000/2004. (Foto: www.baerbel-rothhaar.de, consulta el 9 agosto 2011)

En algunos de los retratos de colmeneros realizados entre los años 2000 y 2007, se puede apreciar que las abejas construyeron las colmenas empezando a recubrir las orbitas oculares, bajando por las mejillas. Algo fascinante es la casi perfecta simetría del trabajo de estos insectos, las celdas hexagonales sobre estos rostros de cera, recubren casi la misma superficie a derecha e izquierda de los rostros. En el trabajo *"Portrait Evans, Apis Dakar",* realizado en Senegal en el 2002 (Fig. 6.5.4), se representa el rostro del hombre dividido, casi perfectamente, en tres fajas verticales, donde la central no ha sido atacada por las abejas, mientras el resto de la superficie está completamente apanalada. En el *"Portrait of a Beekeeper 6"* (Retrato de Colmenero 6) del 2007 (Fig. 6.5.5), el resultado es todavía más espantoso. En la colmena creada en una caja de madera, el perfecto óvalo del rostro del apicultor aparece estropeado por las celas de las abejas que recubren solo sus ojos y bajan a los lados de las mejillas. Otras tres colmenas con formas más naturales cuelgan del techo. El aspecto siniestro de este retrato recuerda a un *hombre-mosca*, ciego o, gracias al efecto de las celdas, a un hombre con mil ojos como los de la mosca. Uno de los primeros retratos, *"Portrait of a Beekeeper 1",* presenta el rostro de un hombre casi completamente recubierto de celdas (Fig.6.5.6). A los lados de la cara hay dos colmenas, casi perfectamente simétricas, del mismo tamaño que el rostro. Desde estas masas emergen parte de la frente, las cejas, la nariz, la boca y el mentón, sin embargo las celdas rodean el óvalo del rostro y recubren completamente los ojos y las mejillas.

Sin duda hay algo de fascinante y poético en estos rostros, en el meticuloso trabajo de las abejas, de alguna manera los resultados obtenidos llaman recuerdan tristemente a los *moulages* dermatológicos del siglo XIX. En efecto, la pauta de las celdas sobre la piel humana recuerda algunas de las enfermedades dermatológicas de los siglos pasados. Así que las obras obtenidas fascinan y alejan al espectador al mismo tiempo, ya que la textura de la colmena se distancia drásticamente de la suavidad y homogeneidad de la piel.

Otra vez la cera es elegida como material artístico por su enorme elasticidad. "De un lado, se adapta perfectamente a la forma del molde, por el otro logra claridad y precisión geométrica en el trabajo de las abejas, cristalizándose en celdas hexagonales. Moldear cabezas humanas, parece respirar y adoptar la vivacidad de la piel humana."[19]

En el marco del proyecto de exposiciones colectivas llamado OSMOSE en el área del jardín de Berlín, la artista presentó lo que definió como el más íntimo de sus trabajos, *"Apis Regina"* (Fig. 6.5.7-6.5.9). En el 2007 la artista convirtió una pequeña cabaña de jardín en un laboratorio de abejas donde el público podía observar, protegido por cristales, una instalación experimental durante la duración de la exposición. "Central de todos los conceptos artísticos era la síntesis entre arte y naturaleza bajo las condiciones de la ciudad."[20] En una caja de madera la artista había insertado la máscara de cera tomada directamente de su cara, dejando que las abejas la recubrieran, poco a poco, con sus panales. La máscara emergía desde unas notas escritas a mano por la artista sobre papel, una especie de diario privado (o como la

[19] Prof. Doct. Rautmann P., *For a New Cooperation… op. cit.,* en Brückner D., Rothhaar B., *op. cit.,* p. 15. On one hand, it perfectly adapts the shape of the mould, on the other hand it accomplishes geometrical clarity and precision in the work of the bees, by crystallizing into hezagonal cells. In casting human heads, it seems to breathe and to adopt the liveliness of human skin.

En 2006, de la colaboración con Richard Goodwin surge otro proyecto llamado *Beehive Parasite*, (Colmena Parásita) del que no se habla en esta tesis porque no tiene a que ver con el concepto del "cuerpo de cera". De hecho la instalación consistía en un viejo coche donde la artista insertó una colmena. Los espectadores podían sentarse en la parte trasera y, separados por un cristal, podían ver las abejas recubrir lentamente la parte delantera del interior del coche con panales.

Richard Goodwin, Bärbel Rothhaar, 2006, Panzerhalle Potsdam, video. Bärbel Rothhaar, - Bee Works - 3 Beehive Parasite, www.youtube.com, consulta el 9 agosto 2011.

[20] Bärbel Rothhaar, *Apis Regina,* 2007, Video. Bärbel Rothhaar - Bee Works - 4 Apis Regina, www.youtube.com, consulta el 9 agosto 2011.

artista lo llama *dream diary*) que los insectos lentamente destruían y utilizaban como material para construir sus celdas. Los espectadores pudieron así asistir, en las seis semanas que duró la exposición, a este proceso de destrucción y construcción de la obra de arte y también presenciar el nacimiento de nuevas abejas. Todo este proceso fue grabado en un vídeo donde la artista explicaba: "Si definimos una colonia de abejas como superorganismo, la mirada dentro de la colmena se hace íntima como la mirada dentro del cuerpo humano. Abrir mi espacio privado y exhibir notas íntimas son, en cierto modo, un auto-experimento artístico, cuestionando los límites entre espacio público y privado."[21]





Fig. 6.5.7

Fig. 6.5.7 – 6.5.9 Bärbel Rothhaar *Apis Regina / Osmose*, *y detalles,* 2007, Instalación. (Foto: www.baerbel-rothhaar.de, consulta el 9 agosto 2011)

Fig. 6.5.8

Fig. 6.5.9



[21] Bärbel Rothhaar, *Ibidem,* 2007, Video. Bärbel Rothhaar - Bee Works - 4 Apis Regina, www.youtube.com, consulta el 9 agosto 2011.

En el 2009 se realizaron una serie de exhibiciones llamadas *"Talking Heads",* (algo como: cabezas parlantes), presentadas en cuatro sitios distintos (Fig. 6.5.10). Uno de estos fue el marco de la exhibición *"Animal Perspectives",* en el Museo Kolbe de Berlín donde la artista tuvo la oportunidad de instalar una colmena en el jardín del museo.
La obra consistía en una colmena donde insertó ocho esculturas de cera de tamaño reducido y estudios de expresiones del rostro, estas caras amarillentas asomaban de una pared de papel donde estaban escritas a mano notas e informaciones tomadas en entrevistas con las personas representadas. En cuanto el enjambre empezó a vivir en la instalación, las abejas destruyeron poco a poco el papel para hacer sitio al panal. Durante las ochos semanas de exposición las abejas salían y entraban en la instalación gracias a un agujero detrás de la obra, utilizando el jardín del museo y las zonas de alrededor, como su hábitat natural.[22]
"Construcción y destrucción, y la pérdida de una parte de una "historia" en beneficio de una nueva, son procesos paralelos que se complementan uno con el otro."[23] El tema central de la serie *"Talking Heads"* es la historia oral, los cuentos, los eventos en el curso de la vida humana. Según Rautmann, estas obras, son, especialmente, alegorías de la memoria, tanto en términos de la historia humana como del individuo. Estos trabajos se incorporan así a la matriz de la vida y del mundo orgánico, en el cual el hombre es sólo una parte de una creación más grande. Así que, el resultado final de la obra, es decir, este conjunto de esculturas fragmentadas, representando cabezas que ya están recubiertas por las colmenas y con sus notas masticadas por las abejas son: "alegorías del tiempo en el cual el hombre y su cultura sólo existen como fragmentos, o como trozos de memoria, mientras que la indestructible naturaleza que abarca-todo ha arrasado sobre la historia humana, borrando sus trazas, o usándolas como material en un nuevo estadio de la evolución."[24]
Esta fue la primera instalación donde la artista insertó una cámara web para filmar los procesos de trabajo dentro de la colmena. Las imágenes fueron trasmitidas a través de la página web de la oficina directiva del medio ambiente en Dessau, donde se realizó la segunda parte de la exposición.
Para la cuarta y última parte de la serie *"Talking Heads",* para la Galería Samuel Lallouz en Monreal, Rothhaar colaboró con un apicultor canadiense. Gracias a su ayuda la artista creó doce objetos-colmenas constituidos por pequeños retratos de escala reducida y panales.[25] En algunos de los trabajos los retratos sonreían o llevaban la boca abierta, así que, sin sorpresa, las abejas empezaron a construir las celdas en las cavidades de los rostros, produciendo otra vez un efecto interesante y, al mismo tiempo, espantoso y desagradable. Las risas y gritos de estas pequeñas figuras han sido congelados por las abejas, que han llenados las bocas y las muecas de estos rostros de cera. El efecto dramático y claustrofóbico aumenta, por la presencia de las propias abejas que siguen trabajando sin parar y vagan sobre las bocas, ojos, narices, de estos rostros impotentes de cera.
En el verano del 2004 la artista instaló una colmena cerrada dentro de una caja de cristal encima de su cama. A través de un tubo de plástico, las abejas podían salir y entrar libremente para encontrar alimento. Una escultura en cera, que representaba la cabeza de la artista durmiendo, fue insertada en la caja, donde las abejas lentamente, a lo largo de tres semanas, la recubrieron de panales, creando la obra *"Sleeping in a Beehive"* (Fig. 6.5.11). Este proceso

[22] Bärbel Rothhaar, *"Animal Perspectives" at Kolbe Museum Berlin Spring 2009,* Video. Bärbel Rothhaar - Bee Works - 5 Talking Heads at Kolbe Museum, www.youtube.com, consulta el 9 agosto 2011.
[23] Brückner D., Rothhaar B., *op. cit.,* p. 52.
[24] Prof. Doct. Rautmann P., *For a New Cooperation… op. cit.,* en Brückner D., Rothhaar B., *op. cit.,* p. 17. […] are allegories of time in which man and his culture only exist as fragments, or as shreds of memory, whereas the all-encompassing and indestructible nature has ravaged over human history, erasing its traces, or using them as material in a new stage of evolution.
[25] Brückner D., Rothhaar B., *op. cit.,* p. 53.

fue filmado, como también el verdadero rostro de la artista durmiendo, gracia a los infrarrojos. Así que, en este vídeo se presentaron alternados los dos rostros, el verdadero y el de cera, y las dos imágenes aparecían y desaparecían creando un ritmo lento y meditativo. De hecho, en las instalaciones de la artista, uno de los temas centrales representados es el fenómeno del sueño. Rostros calmos, dormidos, que contrastan con los procesos interiores como el de los sueños. En muchas de las instalaciones la artista desarrolla intensas y a veces inquietantes imágenes yuxtaponiendo retratos de individuos durmientes con colmenas activas y zumbantes.[26] El tema del sueño juega así un rol muy importante en muchos de sus trabajos, asociando movimientos internos con la calma exterior y coligando los ciclos de la vida, el poder regenerativo de la naturaleza, la vida y la muerte como coordinadores de nuestra existencia.[27]

En la década de trabajo con las abejas, la artista ha obtenido resultados interesantes desde el punto de vista artístico y científico. Las obras que se han creado, en estrecha colaboración con la naturaleza, trasmiten sensaciones distintas, pero principalmente positivas, contando historias de gente real que vive y trabaja con las abejas en distintos países. Las obras de Rothhaar entran en el concepto del *cuerpo-naturaleza* por la armonía con la cual sus esculturas se amalgaman con la obra de las abejas. Estos *rostros-naturaleza,* lentamente se funden y mimetizan con las colmenas, deviniendo parte de la vida de estos insectos himenópteros.



Fig. 6.5.10 Bärbel Rothhaar *Talking Heads*, Berlín, 2009, Instalación. (Foto: www.baerbel-rothhaar.de, consulta el 9 agosto 2011)



Fig. 6.5.11 Bärbel Rothhaar *Sleeping in a Beehive*, 2004, Instalación y Vídeo. (Foto: www.baerbel-rothhaar.de, consulta el 9 agosto 2011)

[26] Brückner D., Rothhaar B., *op. cit.,* p. 58.
[27] Bärbel Rothhaar, Sleeping in a Bee Hive, 2004-06, Video. Bärbel Rothhaar - Bee Works - 1 Sleeping in a Beehive, www.youtube.com, consulta el 9 agosto 2011.

Hay otra artista que elige al material de la cera para sus creaciones, figuras emaciadas, contorsionadas, sufrientes, a menudo híbridas, que empiezan como cuerpos humanos y acaban en formas bestiales o vegetales. La artista que más representa el concepto de *cuerpo-naturaleza* es, sin duda, la belga Berlinde de Bruyckere.
Las dos artistas que se enfrentan a la cera sacándole su esencia natural y utilizándola para la representación de la naturaleza misma son mujeres nórdicas, Rothhaar es alemana, y Bruyckere belga. No hay que sorprenderse, las artistas recorren un camino que ahonda en sus raíces en la historia antigua y se revela en el Renacimiento. Entre las grandes diferencias entre el Renacimiento Florentino y, en general, sureño, y el Renacimiento del norte, destaca la distinta aproximación que los dos tienen con respecto a la naturaleza. En el Renacimiento italiano, cargado de humanismo e ideales neoplatónicos, el hombre está en el centro del universo y domina, con su inteligencia, la naturaleza y el mundo circundante. Sin embargo, los artistas flamencos y los representantes del Renacimiento del norte tienen en gran consideración la naturaleza y no las subyugan al hombre. Estos distintos enfoques se pueden apreciar especialmente en la pintura, en los cuadros italianos el protagonista es el hombre o, a veces, la arquitectura (obra humana), mientras que en la pintura del norte las figuras humanas y los edificios tienen un tamaño reducido y la misma importancia que los animales o la vegetación.[28] La tradición nórdica sugiere una convivencia armónica con la naturaleza, así que se explica porqué estas artistas contemporáneas que eligen representar el *cuerpo-naturaleza* provienen de la misma tradición.
La característica que estas artistas tienen en común es el proceso de desarrollo y transformación de cuerpo de cera en *cuerpo-naturaleza*, transformación que puede llevar a una naturaleza animal, vegetal o, como su derivación, al caso de las colmenas de abejas. Sin embargo, una de las diferencias más grandes reside, en el caso de De Bruyckere, en su estatismo, mientras las obras de Rothhaar son un continuo movimiento, verdaderas *performance* donde las *performers* son las abejas. De hecho Rothhaar utiliza también medios como los vídeos, para documentar el proceso de creación y desarrollo de sus obras de las que se aprecian estadios diferentes. La visión de su arte no es sólo una, estacionaria y detenida en el tiempo; sus obras se desarrollan a lo largo de unas semanas o meses, habitualmente el periodo de duración de las exposiciones.
Por el contrario, los trabajos de Bruyckere son solemnes, estacionarios, graves. La artista realiza sus esculturas utilizando técnicas antiguas e inspirándose en la historia del arte y los grandes artistas del pasado. Gante, ciudad estupenda, antigua, y sede junto con Brujas, del Renacimiento del norte de Europa, influyó en la formación nórdica y expresionista de esta artista contemporánea.
Recordamos que Berlinde de Bruyckere se dio a conocer en el 2000 en Flandes, y a nivel internacional en el 2003 en la Bienal de Venecia con el trabajo *"The Black Horse"* (El Caballo Negro). Sus esculturas están realizadas en distintos materiales, especialmente cera, resinas, madera, lana, pelos y pellejos de caballos. Sus descolocadas esculturas de pesadillas, humanas o equinas, hablan de sufrimiento y vulnerabilidad, amor y brutalidad.[29]
En *"Robin V"*, del 2007, una híbrida criatura, pálida, emaciada, yace en una vitrina llamando a la memoria la larga tradición de representación de figuras yacentes, esculturas funerarias y especialmente el Cristo muerto (Fig. 6.5.12). Aunque las piernas y el torso son los de un hombre, desde el tronco no aparecen brazos sino que crecen ramas que se apoyan suavemente alrededor del cuerpo, desarrollándose y rodeándolo en un inquietante abrazo. Sin embargo, el color, que recuerda la carne y la piel humanas, le confiere un realismo espantoso, además, esta

[28] Ballestriero R., apuntes del curso de historia del arte: *Artists and techniques of the Renaissance,* 2008 - 2010, Bangor University, U.K.
[29] DHC/ART - Berlinde de Bruyckere 30/06 – 13/11 2011 / John Currin, en www.dhc-art.org, consulta el 20 agosto 2011.

figura híbrida ha sido también asociada a un ser mitológico, una variación masculina de Dafne trasformándose en árbol.[30] Las ramificaciones que salen del tronco de la criatura recuerdan también las patas largas y esqueléticas de las arañas desarrollando la obra en un *cuerpo-bestia*, así que posiblemente las ramificaciones puedan tener un carácter animal o vegetal pero no humano, convirtiendo la figura en un *cuerpo-naturaleza*.



Fig. 6.5.12 Berlinde de Bruyckere *Robin V,* 2007, 112 x 76.5 x 235.5 cm.
(Foto: www.galleriacontinua.com, consulta el 9 agosto 2011)





Fig. 6.5.13 Berlinde de Bruyckere *Romeu 'my deer' I, II, III, IV, V,* 2010. (Foto: www.broadsheet.com.au, consulta el 6 junio 2012)

Fig. 6.5.14 Berlinde de Bruyckere
Romeu 'my deer', V, 2010, 76 x 43 x 29 cm.
(Foto: http://artnews.org, consulta el 6 junio 2012)

[30] *Museum of Art Lucerne Opens Silence: A Selection of Works from the Collection*, en www.artdaily.com, consulta el 28 agosto 2011.

En *"Robin V"*, como en muchísimas otras obras de la artista, hay una parte humana, una parte religiosa, y una animal o vegetal que conviven armónicamente. Por cuanto de terribles e inquietantes tengan estos trabajos, trasmiten, al mismo tiempo, un sentido de tranquilidad, por su estatismo. Como se ha dicho anteriormente, ésta es una de las grandes diferencias entre las dos artistas, las obras de Bruyckere están muertas, estado subrayado por el uso de las vitrinas que recuerdan ataúdes, o de las figuras que cuelgan de las paredes como crucifixiones, mientras las obras de Rothhaar, gracias a la intervención de las abejas, están vivas y en perpetuo movimiento, sujetas a continuos cambios. Además, es importantísimo subrayar que, a parte del *cuerpo-naturaleza* que las artistas privilegian, Bruyckere presenta cuerpos decapitados y claramente muertos (ya que nadie puede sobrevivir sin cabeza), sin embargo, el tema central de Rothhaar son los rostros y las cabezas, que duermen, se exprimen, hablan e interaccionan con las abejas, cambiando poco a poco su aspecto y expresión mano a mano con los panales que las recubren.

En el año 2010 e Bruyckere presentó una selección de obras relacionadas con la metamorfosis en una exposición personal en la galería Hauser & Wirth de Zúrich. Los trabajos comprendían caballos, ciervos y la metamorfosis del hombre, ya que trataban la muerte y la transfiguración, mirando a la historia y al arte del pasado para dirigirse a ansiedades corrientes. "Sus esculturas llevan a cabo una transformación casi alquímica de la cera en carne, y de este fantástico realismo crea cuerpos mutados insoportablemente: figuras a las que les falta la cabeza, presta y reconfigura anatomías, se vuelven amorfas, vegetales y abstractas. Sus distorsiones enfatizan nuestra frágil existencia. 'Quiero mostrar cuan indefenso puede ser un cuerpo', dijo De Bruickere. 'Que no es nada que haya que temer – puede ser algo hermoso."[31]

Bruyckere, en el 2010 se enfrenta también a un nuevo tema relacionado con el mundo animal: las cornamentas de los ciervos (Fig. 6.5.13, 6.5.14). Estos objetos de cera que cuelgan tristemente de las paredes, recuerdan el mito griego de Acteón, celebre cazador, que sufrió la ira de la diosa Diana.[32] Esta serie lleva el nombre de *"Romeu 'my deer' I, II, III, IV, V"*, cinco pares de cuernos que juegan con la pronunciación de las palabras: *my deer* que en inglés significa *mi ciervo*, siendo la pronunciación muy parecida a *my dear* que significa *mi querido.* Así que, como todas las figuras de la artista, también estos cuernos se presentan frágiles y delicados, con colores pálidos, lívidos e inquietantes, que se acentúan en las largas manchas rojo sangre. Con su extraordinaria representación, estos objetos no tienen nada que ver con el clásico estereotipo del trofeo de caza. Echándose hacia abajo y creciendo juntos como si quisieran protegerse el uno al otro, estos cuernos parecen llenos de sensibilidad y todavía vivos; uno de ellos lleva también vendas – indicación de que estas formas abstractas animales traicionan sentimientos humanos.[33]

En una vitrina retorna prepotentemente el concepto contemporáneo del horror de las guerras, el hambre, tan querido por la artista. La carcasa de un caballo cortada por la mitad (esta vez afortunadamente de cera y no la de un animal verdadero), cuelga verticalmente en una vitrina de madera montada en la pared de la galería. Hija de un carnicero, Bruyckere conoce muy

[31] *Berlinde de Bruyckere 13 junio – 24 julio 2010,* Hauser & Wirth Zürich, en www.hauserwirth.com, consulta el 28 agosto 2011. Her sculptures accomplish an almost alchemical transformation of wax into flesh, and out of this fantastical realism she creates intolerably mutated bodies: figures lack heads, borrow and reconfigure anatomies, become amorphous, vegetal and abstract. Their distorsions emphasise our fragile existence. 'I want to show how helpless a body can be,' De Bruyckere has said. 'Which is nothing you have to be afraid of – it can be something beautiful.'

[32] Según lo que narra Ovidio en "Las metamorfosis", Artemisa (o Diana en la mitología romana), consagrada a la castidad, se estaba bañando desnuda en un bosque cuando Acteón la descubrió casualmente, como castigo fue trasmutado en un ciervo y vino devorado por sus cincuentas sabuesos.

[33] *Berlinde de Bruyckere 13 junio – 24 julio 2010,* Hauser & Wirth Zürich, en www.hauserwirth.com, consulta el 28 agosto 2011.

bien la anatomía animal y en *"les deux II"* de 2008-2010, sus orígenes salen a la luz por la maestría con la que afronta a la bestia descuartizada (Fig. 6.5.15).
Si el cuerpo humano, en la obra de Bruickere, recuerda al Cristo sufriente y también a las víctimas de los campos de concentración, de las guerras, del hambre, la imagen del caballo se refiere a la muerte a gran escala. "Sin cabezas y sin cascos, pálidas y translúcidas, estas carcasas verticales son antropomórficas, pareciéndose a figuras humanas iniciadas, mientras recuerdan también al 'Buey despellejado' de Rembrandt y a los torsos de los bueyes de Soutine."[34]
La curiosidad e interés del galerista francés Claude Berri, se transformó en pasión después de haber visitado el estudio de la artista en Gante en el octubre del 2007. Esta visita llevó la exposición de la artista a la galería parisina Espace Claude Berri en el 2008. Bruyckere presentó así nuevos trabajos cerrados en vitrinas. La artista utiliza a menudo las vitrinas en su arte, y los trabajos se pueden así ver a través de los cristales, en estos grandes muebles o armarios acristalados que recuerdan a los antiguos Gabinetes de Curiosidades.
"0.19", del 2007 es una obra que se compone de una gran vitrina de madera negra, que presenta, en la parte superior, troncos de árboles en cera y resina tomados con la técnica del vaciado del natural, mientras que en la parte inferior hay mantas apiladas. La artista juega así con los contrastes de materiales, la retorcida verticalidad de los troncos es una reminiscencia de los cuerpos humanos, o mejor dicho, unos *cuerpos-naturaleza.* "...a través de la disposición de los troncos, que se parecen a cuerpos secos cerrados en una vitrina, Berlinde De Bruyckere evoca la práctica de la exhibición de los museos."[35]
En una de sus últimas exposiciones personales, en el 2011, realizada en la galería DHC/ART de Montreal, Canadá, la artista presenta otra obra muy parecida a la anterior. *"0.28"* (Fi. 6.5.17)*,* del 2007 se compone también de una gran vitrina de madera negra, con troncos de árboles en cera y resina en su interior. En esta "enorme foresta" como la define John Zeppetelli, curador de la exposición, se pueden apreciar todos los procesos orgánicos, las texturas con todas las marcas y las cicatrices que forman parte del mundo natural. La zona inferior de la vitrina alberga pilas de mantas que sugieren refugio, amparo. Estos dos materiales contrastan vívidamente pero trabajan hermosamente juntos.[36] Las mantas son uno de los leitmotifs constantes de la artista y uno de sus temas favoritos, que a menudo recubren las cabezas y parte de los cuerpos de sus sufrientes criaturas. Criaturas que inquietan y molestan, sensaciones que se acentúan también a causa de la puesta en escena: "las figuras están protegidas mientras están asfixiadas por mantas apiladas que sugieren la suavidad en contraste con la rigidez originaria de los cuerpos. Inquietantes, una vez más, porque mencionan el sufrimiento, la muerte - incluso a través de la forma poética y melancólica de un árbol – pero también el regreso del cuerpo a su estadio vegetativo, revelando la superioridad de la naturaleza."[37]

---

[34] *Berlinde de Bruyckere 13 junio – 24 julio 2010,* Hauser & Wirth Zürich, en www.hauserwirth.com, consulta el 28 agosto 2011. The horse imagines death on a large scale. Headless and hoofless, pale and translucent, its vertical carcasses are anthropomorphic, resembling swollen human figures whilst also calling to mind Rembrandt's 'Flayed Ox' and Soutine's ox torsos.
[35] *Berlinde de Bruyckere 13 octubre – 20 diciembre 2008,* Espace Claude Berri, Paris, en www.claudinecolin.com, consulta el 28 agosto 2011. …and through the arrangement of the trunks, which resemble dried bodies enclosed in a showcase, Berlinde De Bruyckere evokes the museum's exhibition practices.
[36] Zeppetelli J., Curator, DHC/ART - *Berlinde de Bruyckere 30/06 – 13/11 2011 / John Currin,* video. www.youtube.com, consulta el 20 agosto 2011.
[37] *Berlinde de Bruyckere 13 octubre – 20 diciembre 2008,* Espace Claude Berri, Paris, en www.claudinecolin.com, consulta el 28 agosto 2011. …the figures are protected while being smothered by piled up blankets suggesting of smoothness in contrast with the bodies' vernacular stiffness. Disturbing once again because they mention the sufferance, the death – even through the poetic and melancholic shape of a tree – but also the return of the body to its vegetative state, revealing nature's superiority.



Fig. 6.5.15 Berlinde de Bruyckere *Les deux II,* 2008-2010, 2010, 251 x 134.6 x 69.7 cm. (Foto: Stefan Altenburger)



Fig. 6.5.16 Berlinde de Bruyckere *Marthe,* 2008, 280 x 172.5 x 119.5 cm. (Foto: www.saatchi-gallery.co.uk, consulta el 6 junio 2012)



Fig. 6.5.17 Berlinde de Bruyckere *0.28,* 2007, 293.5 x 392 x 74 cm. (Foto: www.galleriacontinua.com, consulta el 9 agosto 2011)

Foresta y mantas, congeladas en un elegante armario de madera negra y cristal. Se puede intuir, o podemos arriesgarnos a decir, que uno de los temas centrales de la obra es el refugio, la búsqueda de amparo y consecuentemente protección. Si las mantas representan eso para el mundo humano, la foresta tiene el mismo significado para el mundo animal. Un conjunto de árboles, cerrado, oscuro, misterioso se puede interpretar como protección y refugio para los animales selváticos y también para la vegetación misma. Un árbol aislado puede sucumbir a las intemperies como viento, lluvia, tormentas, pero en grupo se hace más fuerte y puede resistir. "El cuerpo humano, el árbol o el caballo devienen metáforas del círculo de la vida y el enlace ontológico entre hombre y naturaleza. Su apariencia herida provoca malestar en el espectador. Su aspecto suave y terrible conducen a las obras de arte de Berlinde De Bruyckere a la fascinación y el silencio."[38]

También del 2007 es la obra *"20",* que consiste en otra vitrina que contiene dos figuras de tamaño real abrazadas o, mejor dicho, enlazadas entre ellas. Es difícil entender lo que está pasando, no se sabe si estas figuras están en una sexualidad congelada, en un acto detenido de muerte o agresión, o ambos, como sugiere el curador Zeppetelli.[39] Una de estas figuras es claramente humana mientras la otra no lo es, no es humana y a lo mejor es algo animal. Resulta difícil entender lo son exactamente, ya que las figuras, como todas las de Bruyckere, no tienen cabeza, y poseen la misma textura y el típico color inquietante de piel que tanto define a la artista. "Las formas de cera y resina epoxídica laboriosamente presentadas de De Bruyckere - principalmente humanas pero también animales y vegetales - dramatizan las traumáticas y dolorosas cicatrices de la existencia y las luchas de la vida y la muerte."[40]

El mismo concepto de *"Robin V"* se repropone otra vez en el 2008 con la obra *"Marthe"* (Fig. 6.5.16), sin embargo, esta vez la híbrida criatura no está tumbada, sino en pie en una vitrina abierta de cristal y madera decolorada. La obra, exhibida hasta el mes de octubre del 2011, en la prestigiosa galería londinense Saatchi, se compone de un cuerpo humano desde el que, a la altura de los hombros, salen ramas que se extienden hacia abajo, llegando a tocar el suelo, justo delante de los pies. En ente conjunto de palillos se pueden entrever un brazo y una mano, reminiscencias de la transformación Ovidiana de la ninfa Dafne que se puede apreciar también en *"Robin V"*. Sin embargo, aquí el encanto y la hermosura de la transformación mitológica están completamente ausentes, ya que la misma galería, que custodia obras de la artista en su colección permanente, presenta la siguiente descripción del trabajo: "Marthe (2008) muestra el cuerpo en dualidad, desagradable pero todavía medio-humano [...] a pesar de su realista corporeidad, es asexuado, sin cabeza, inerte, un objeto re-imaginado."[41]

Objeto que aún parece que vive y se mueve, al contrario que todas las otras esculturas que recuerdan cadáveres y carcasas, estáticas, sin vida, *"Marthe"* se levanta o se cae. Esta criatura sufriente parece a punto de exhalar el último suspiro, se tambalea hacia delante desplomándose, soportada solo por sus *brazos-ramas* que no son otros que palillos sutiles, frágiles. Esta delicada alusión de movimiento está acentuada por la posición de la figura con

---

[38] *Berlinde de Bruyckere 13 octubre – 20 diciembre 2008,* Espace Claude Berri, Paris, en www.claudinecolin.com, consulta el 28 agosto 2011. The human body, the tree or the horse become metaphors of the circle of life and of the ontological link between man and nature. Their wounded appearance provoke the viewer's discomfort. Both gentle and terrifying, Berlinde De Bruyckere's artworks compel fascination and silence.

[39] Zeppetelli J., Curator, DHC/ART - *Berlinde de Bruyckere 30/06 – 13/11 2011 / John Currin*, video. www.youtube.com, consulta el 20 agosto 2011.

[40] DHC/ART - *Berlinde de Bruyckere 30/06 – 13/11 2011 / John Currin*, en www.dhc-art.org, consulta el 20 agosto 2011. De Bruyckere's painstakingly rendered wax and epoxy forms – mainly human but also animal and vegetal – dramatize the traumatic and painful scars of existence and the struggles of life and death.

[41] *Berlinde De Bruyckere Exhibited at the Saatchi Gallery*, en www.saatchi-gallery.co.uk, consulta el 28 agosto 2011. Marthe (2008) shows a body in duality, disgusting but still half-human, […] despite its lifelike physicality, is sexless, headless, inert, a re-imagined object.

respeto al entorno: la criatura no se encuentra *en* la vitrina sino *delante* de ella, que muestra la puerta acristalada abierta. Es como si la atormentada criatura intentara escaparse, lentamente, y fuera sorprendida por su misma transformación, su misma metamorfosis. Su fuga ha sido breve, la figura ha sido congelada en su terrible mutación, amorfa, abstracta, incompleta. La falta de rostro hace que sólo podamos imaginar las espantosas muecas que la criatura esconde, y el ruido inquietante de su silencio, mientras en el proceso de transmutación entre humano, animal y vegetal, se acaba componiendo el *cuerpo-naturaleza*.

"Las creaciones de Coyne son simultáneamente figurativas y abstractas, elegantes y melancólicas, orgánicas y sofisticadas. A través de ellas, la artista explora la precariedad de la existencia humana y la patética proximidad a la descomposición, de la vanidad a la trascendencia."[42]

Las obras de Petah Coyne tienen también mucho que ver con la naturaleza, en especial modo por el uso que hace de las flores. De hecho sus figuras están a menudo completamente recubiertas, casi totalmente ocultas por estos mantos de flores de seda embebida de cera blanca, negra, azul oscuro, púrpura o escarlata. Lirios, margaritas y sobre todo rosas se expanden en la superficie de sus obras, recordando las ofrendas votivas religiosa y la costumbre, principalmente católica, de llevar ramos de flores a los altares y de recubrir de flores frescas a los recién fallecidos.

Sus primeras obras de cera eran principalmente blancas y colgaban de los techos de las galerías como enormes candelabros barrocos. La componente natural de las flores y la blancura de la cera daban una sensación de delicadeza y fragilidad. La misma artista, hablando de sus obras, explicaba en una entrevista del 2002: "Están colgando del techo, aparentemente muy delicadas y fáciles de romper. En su lugar, lo que realmente son es una amenaza. Son extremadamente pesadas, y si se caen sobre tí, te aplastan."[43]

Así que en sus más de veinte años de carrera Coyne llenó distintos museos y galerías con sus *girls*, como cariñosamente llama a sus obras. Este festival de flores de cera que colgaban de los techos, subían por las paredes o descendían hasta la altura de los rostros de los visitantes como plantas de hiedra. Sin embargo estas masas informes de naturaleza, a veces se reúnen y toman forma humana. Las esculturas que se levantan verticalmente del suelo esconden a menudo unas figuras humanas de cera, ocultadas y tal vez protegidas por estos velos-naturaleza.

Entre el 2010 y el 2011 tuvo lugar, en el MASS MoCA, (Massachussets Museum of Contemporary Art), una gran retrospectiva de los últimos diez años de trabajo de la artista. En *Petah Coyne: Everything That Rises Must Converge,* estaba incluida también la selección de obras basada en el capítulo del *Infierno* de la Divina Comedia de Dante Alighieri.

"Untitled #1205 (Virgil)", 1997-2008 (Fi. 6.5.18), se basa en el poeta romano Virgilio que, en la Divina Comedia, hizo de guía de Dante por el *Infierno* y *el Purgatorio.* La masa informe, que se presenta delante de nosotros, dificulta la tarea de reconocimiento de la obra. En el *Infierno* Virgilio acompaña a Dante en su viaje, el poeta está perdido en una oscura foresta: *"Nel mezzo del cammin di nostra vita, mi ritrovai per una selva oscura..."* Sin embargo, en la poética de Coyne, Virgilio es la foresta misma: profundamente negra con insinuaciones de

---

[42] *Petah Coyne: Above and Beneath the Skin,* exposición, 21 enero 2006 - 7 mayo 2006, SmoCA (Scottsdale Museum of Contemporary Art), en www.smoca.org, consulta el 1 septiembre 2011. Coyne's creations are simultaneously figurative and abstract, elegant and brooding, organic and sophisticated. Through them, the artist explores the precariousness of human existence and the poignant proximity of beauty to decay, of vanity to transcendence.

[43] Tillman L., *Petah Coyne by Lynne Tillman*, BOMB 80/Summer 2002, ART (Interview, Sculpture), en www.bombsite.com, consulta el 1 septiembre 2011. They're hanging from the ceiling, seemingly very delicate and easily breakable. Instead, what they really are is a threat. They're extremely heavy, and if they fell on you, they'd crush you.

rojo oscuro y púrpura en una masa de distintos materiales cubiertos de cera de donde salen ramas enredadas.



Fig. 6.5.18 Petah Coyne, *Untitled #1205 (Virgil),* 1997-2008. (Foto: www.galerielelong.com, consulta el 1 septiembre 2011) p.

Fig. 6.5.19 Petah Coyne, *Untitled #1103 (Daphne),* 2002-2003. (Foto: www.galerielelong.com, consulta el 1 septiembre 2011)



Incrustados en esta masa deforme, en donde se pueden adivinar dos figuras, hay un lince y aves de caza disecadas. Mientras las aves se refieren a Dante, el poeta Virgilio como guía toma la forma del lince que se asoma por debajo de las flores oscuras.[44]
Las aves disecadas están presentes en numerosas obras de Coyne, la misma artista admite que siempre le interesaron estos animales. Aunque estas aves llevan muertas un largo tiempo, Coyne considera que son hermosas y que cada una contiene una personalidad, el residuo de una vida vivida. "Es una idea muy Católica", explicaba en el 2002, "tomar un objeto que está considerado basura, básicamente perjudicial, y re-energizarlo dándole una nueva vida."[45]
Como en el caso de Berlinde de Bruyckere, el *cuerpo-naturaleza* se transforma en vegetación y, en especial modo, en bosque o foresta. Sin embargo las dos artistas hacen referencia también a la mitología, acercándose a las trasformaciones en animal, en el caso de Bruyckere con Diana y Acteón, mientras en el caso de Coyne en árbol, en el mito de Dafne.
Según la mitología griega Dafne, ninfa de los árboles, perseguida por el dios Apolo, imploró ayuda a sus padres, dioses que para salvarla la trasformaron en un árbol de laurel. Desde aquel momento el laurel se convirtió en sagrado para Apolo y se utilizó para adornar las cabezas de los héroes. En *"Untitled # 1103 (Daphne)"* de 2002-2003 (Fig. 6.5.19), una figura se levanta majestuosa y se aleja tímidamente, dejando que la cola de su maravilloso traje de rosas y flores recubiertas de capas de cera negra y escarlata, se extienda diseminando flores a su alrededor. Alambres negros salen de la parte superior de la figura como si fueran sutiles ramas de un árbol. Coyne describe el momento en el que el proceso de transformación de la ninfa de forma humana a forma vegetal, de cuerpo humano a *cuerpo-naturaleza,* se ha casi cumplido. De hecho, sólo el espectador más diligente, asomándose a la obra, puede descubrir su secreto, es decir, la figura humana con rostro meditativo que se oculta bajo la vegetación, casi completamente escondido por el exceso de oscura belleza. Aquí, otra vez, la obra traiciona la educación católica de Coyne, el hecho de esconder la figura hace referencia a la Iglesia como ella misma dijo en el 2002: "Así es cómo la Iglesia Católica presenta sus imágenes más sagradas, casi allí, pero en su mayor parte escondidas."[46] Además, según algunas interpretaciones, las plumas negras sugieren un cuervo astuto, mientras las flores, la mayoría rosas, cubiertas por cera negra y roja, sugieren descomposición.[47]
En su voluptuoso traje, como si fuera una novia, la Dafne de Coyne se dirige lentamente hacia la libertad, dejando a un imaginario Apolo, clavado por la flecha dorada del dios Eros, a poseerla sólo simbólicamente usando sus ramas como corona.
En el trabajo de la artista juega siempre un rol fundamental la combinación de belleza y decadencia, un concepto muy victoriano que se puede apreciar en sus obras, rebuscadas, refinadas, sensuales y al mismo tiempo morbosamente decadentes.

[44] Boettger S., *Petah Coyne,* International Review, Art in America, 9/1/10, en www.artinamericamagazine.com, consulta el 1 septiembre 2011.
[45] *Petah Coyne* en Garden Castro J., *Controlled Passion: A Conversation with Petah Coyne,* SCULPTURE, Junio 2002, Vol. 21 No. 5, A Publication of the International Sculpture Center, www.sculpture.org, consulta el 1 septiembre 2011. It's a very Catholic idea to take a thing that is considered trash, basically no good, and to re-energize it and give it new life.
[46] *Petah Coyne* en Garden Castro J., *Ibidem,* SCULPTURE, Junio 2002, Vol. 21 No. 5, A Publication of the International Sculpture Center, www.sculpture.org, consulta el 1 septiembre 2011. This is how the Catholic church presents its most sacred images, almost there, but mostly hidden.
[47] Gaasch C., *Falling in Love,* Arts, 8/10/2006, en www.artvoice.com, consulta el 1 septiembre 2011.

7 El redescubrimiento de la tradición: Eleanor Crook y Wendy Mayer.

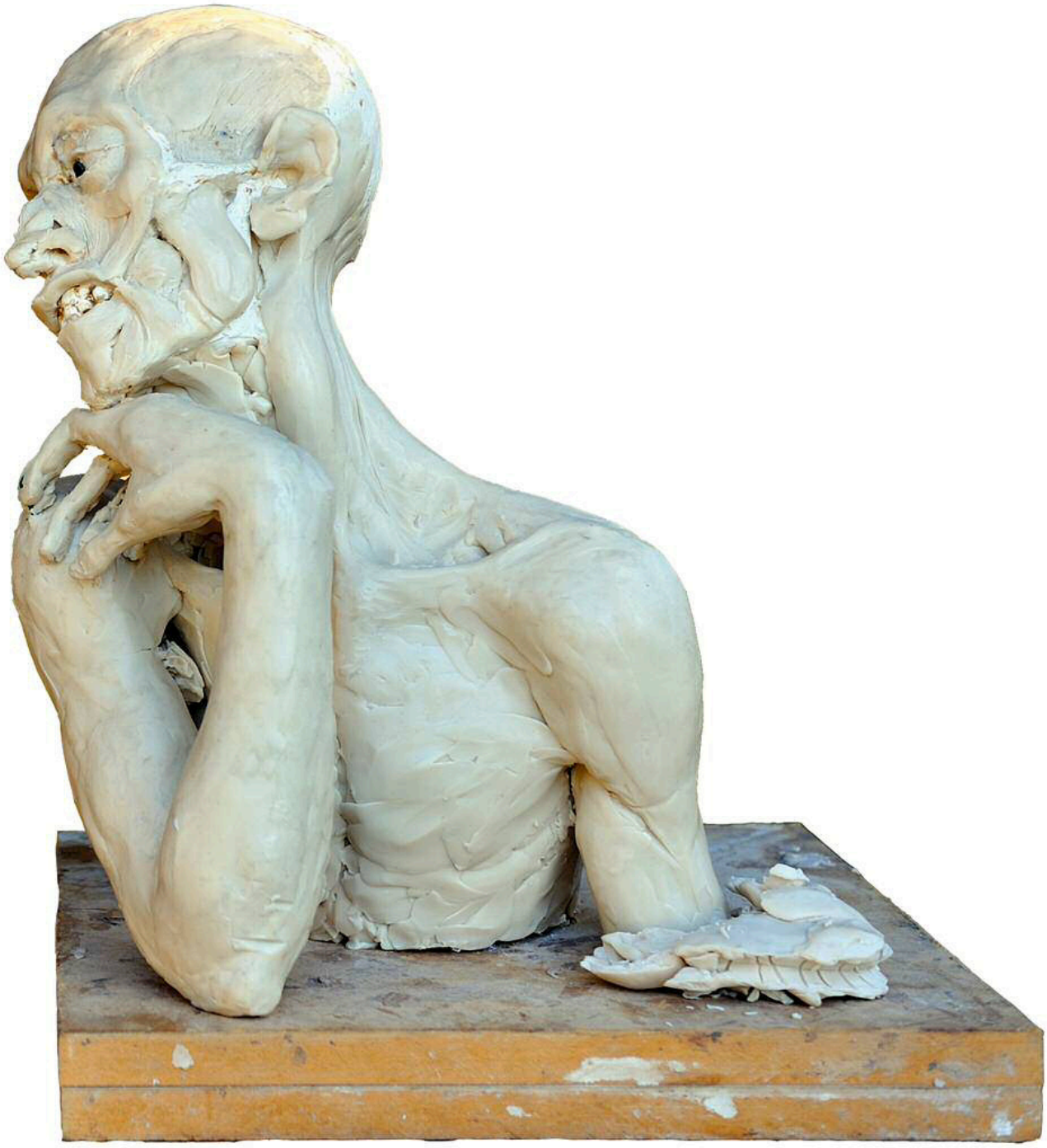


Fig. 7.1 Eleanor Crook, *Modelo anatómico*, tamaño natural, 2008, propiedad de la artista. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

7.2 Entre efigies y anatomía morbosa: la obra de Eleanor Crook

"Tras noches y días de increíble labor y fatiga, conseguí descubrir el origen de la generación y la vida; es más, yo mismo estaba capacitado para infundir vida en la materia inerte.
...Cuando me encontré con este asombroso poder entre mis manos, dudé mucho tiempo en cuanto a la manera de utilizarlo. A pesar de que poseía la capacidad de infundir vida, el preparar un organismo para recibirla, con las complejidades de nervios, músculos y venas que ello entraña, seguía siendo una labor terriblemente ardua y difícil."

Mary Shelley, *Frankenstein*, 1818.[1]

Como el protagonista de la novela gótica, Victor Frankenstein, comenta sobre las dificultades de la creación a partir de materia inanimada de un ser vivo, levantando la cuestión filosófica de cómo el acto de otorgar vida a la materia puede ser considerado un problema separado del acto de crear un cuerpo capaz de recibirla. "Cada procedimiento – estallando vida y creación de cuerpo – es claramente difícil y meticuloso; descubribles, por un lado, por exhaustivos experimentos científicos, y por el otro, por reconstrucción anatómica."[2] Así, Eleanor Crook, artista y escultora inglesa, comenta sobre la ingenua expectación del optimismo científico de los tiempos de Mary Shelley, añadiendo que en el 1818, año de la publicación de *Frankenstein,* parecía verosímil, a corto plazo, la realización de la ficción de la obra literaria subtitulada "El moderno Prometeo", es decir, la creación y destrucción de la vida
Así como en la mitología griega Prometeo, el Titán amigo de los mortales, creaba la humanidad moldeándolos con barro, Crook plasma en materiales blandos, barro pero sobre todo cera, sus esculturas figurativas o como prefiere llamarlas, sus efigies.
Crook encontró su verdadera vocación después de una licenciatura en estudios clásicos en el Magdalen College de la prestigiosa Universidad de Oxford, además trabajó como arqueóloga. Sobre su inspiración inicial y formación la artista comentaba: "Me interesé en la escultura griega y decidí hacer una en mi dormitorio. Y eso fue todo. Así que hice una carrera de Bellas Artes y estudié escultura figurativa: no estaba de moda en ese momento, así que tuve que aprender mucho por mí misma de libros de modelos victorianos."[3]
En 1990, estudió escultura en Londres en el Central St Martins College of Art and Design y sucesivamente en la Royal Academy Schools. Hoy en día, trabaja como escultora en cera, madera y otros materiales que permiten resultados extremadamente realistas, y al mismo tiempo, es profesora de Dibujo Anatómico en el prestigioso Royal College of Art de Londres y en el Central St Martins.
A lo largo de su carrera artística el tema central de su trabajo ha sido y sigue siendo el estudio anatómico y el cuerpo humano, un cuerpo completo, deforme, destrozado, anatomizado, sano

[1] Shelley M., *Frankenstein*, 1818. After days and nights of incredible labour and fatigue, I succeeded in discovering the cause of generation and life; nay, more, I became myself capable of bestowing animation upon lifeless matter. …When I found do astonishing a power placed within my hands, I hesitated a long time concerning the manner in which I should employ it. Although I possessed the power of bestowing animation, yet to prepare a frame for the reception of it, with all its intricacies of fibres, muscles and veins, still remained a work of inconceivable difficulty and labour.

[2] Crook E., *Let my creature live: Speculation on sculpting in animate matter*, en Pollier-Green P., Van de Velde A., Pollier C., *Confronting Mortality with Art and Science, Scientific and Artistic Impressions on What the Certainty of Death Says about Life,* Bruxelas, VUBPRESS Brussels University Press, 2007, p. 89. Each procedure – sparking life and body making – is plainly difficult and painstaking; discoverable by exhaustive scientific experiment on the one hand and anatomical reconstruction on the other.

[3] Crook E., *Getting under the skin: an artist in the Gordon Museum,* en la pagina web del King's College de Londres, www.kcl.ac.uk, consulta el 30 marzo 2012. I got interested in Greek sculpture and decided to make one in my bedroom. And that was that. So I did a fine art degree and studied figurative sculpture: it wasn't fashionable at the time, so I had to teach myself a lot from Victorian modelling books.

y enfermo. De hecho la artista hizo también estudios específicos de anatomía y aprendió las técnicas de modelación de la reconstrucción facial Forense que enseño y aplicó en su trabajo artístico. También es miembro de la Asociación de Artistas Médicos de Gran Bretaña.
Ha sido pupila de Richard Neave,[4] conocido como pionero en los modelos de reconstrucción facial forense, "...tuve la gran fortuna de que él me enseñara esta técnica desde el principio de mis días como escultora" comentaba Crook, y de él recuerda como le puso muy claro lo que tenía que hacer para mejorar: "cuando, durante una conferencia pública, le pregunté cómo esculpir "estos pedazos" (señalando a mi labio superior) y recibió como rigurosa respuesta "¡SURCOS DEL FILTRUM!" ¡Tienen un término anatómico adecuado, que USTED debe SABER! ..... y luego, por supuesto, una perfecta demostración de cómo hacerlo. Y todo lo demás en la cabeza y el cuello. Un maestro."[5]
Más tarde, también estudió la anatomía de la cabeza y el cuello con la profesora Susan Standring en el King's College de Londres: "Ha sido muy amable en fomentar estos enlaces entre artistas y científicos."[6] Comentaba sobre el asunto. De hecho esta preparación científica se refleja en su obra, donde lo macabro sobresale constantemente y hasta sus retratos tienen a menudo un aura de muerte.



Fig. 7.1.1 Eleanor Crook, *Modelo de cera preparatorio para la obra "This Fatal Subject",* 2008, antiguo taller de la artista, Ceshunt. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[4] Richard Neave y Denise Smith acaban de realizar una escultura de cera, *Sprinting*, representando al atleta paralímpico T42 de 200 y 400 metros, plusmarquista mundial, Richard Whitehead, quien nació sin piernas y utiliza prótesis de fibra de carbono. La exposición que se ha abierto en el Colegio Real de Cirujanos Hunter Museum de Londres, presenta a los cuatro artistas médicos, líderes en el mundo, que exploran la anatomía y la fisiología de la élite olímpica del atletismo.
[5] Croock E., en *An Ecorche Figure Running On Blades,* en www.eleanorcrook.com/sculptors/, consulta el 29 marzo 2012. I had the great good fortune to be taught this technique by him early on in my sculpting days. [...] when during a public lecture, I asked him how to sculpt "these bits" (pointing to my upper lip) and received the exacting reply "PHILTRAL COLUMNS! They have a proper anatomical term, which YOU should KNOW!"..... and then, of course, a perfect demonstration of how to do it. And everything else on the head and neck. Maestro.
[6] Crook E., *Getting under the skin...,* en www.kcl.ac.uk, consulta el 30 marzo 2012. She's been very kind in encouraging these links between artists and scientists.

Irónicamente, en el año 2102 la artista se mudó de casa, y acabó, sin ser deliberadamente graciosa, en el pueblecito de Mortimer, donde todos los habitantes votaron en contra de la luz de la calle, así que no hay ninguna farola encendida por la noche... y para ir a cualquier lado hay que alumbrarse con una linterna. Es más, la casa fue construida en el antiguo matadero del pueblo y raras leyendas la rodean. Al final del jardín hay un amplio campo de donde, parece ser que, de vez en cuando llega una armada fantasma... afortunadamente Eleanor me tranquilizó diciendome que si les das la espalda, ellos te perseguirán hasta la casa... pero que si te diriges hacías ellos desaparecerán. Bueno, hasta ahora tuve suerte y no encontré a nadie medio-muerto, (con excepción de sus esculturas). Estas anécdotas no me sorprendieron para nada, de hecho conocí a Crook hace años y todo encaja perfectamente con el personaje.
Nos conocimos en el 2008, en el Museo Gordon de Patología del King's College de Londres. Bill Edwards, conservador del museo intentó ponernos en contacto desde el anterior año, pero a causa de distintos compromisos por ambas partes, conseguimos quedar sólo en aquel año.
Crook en aquel periodo estaba trabajando en un modelo de un apestado para el Gordon Museum (Fig. 7.1.2, 7.1.3). La escultura, de tamaño reducido, impresionantemente realista, presentaba a un hombre desnudo afectado por la peste bubónica, el lado izquierdo enseñaba el estadio inicial de la enfermedad mientras el lado derecho el estadio final. "Mis fuentes fueron las fotografías de una epidemia de peste bubónica en Vietnam en la década de 1960, y algunas de un brote de finales del siglo XIX en Brasil, fotografiado por el Dr. Camillo Terni."[7] La escultura, dolorosamente realista, retrata sin piedad los bubones apestosos, las glándulas inflamadas y los dedos gangrenados, "No había un modelo de ella (de la peste bubónica) en el Gordon: es una enfermedad muy rara, y a lo mejor Joseph Towne nunca pudo ver un caso."[8] La obra está actualmente custodiada en el museo, que continúa reuniendo representaciones de enfermedades raras, siguiendo la tradición del pasado empezada con Joseph Towne.[9]



Fig. 7.1.2 Eleanor Crook, *Bubonic Plague, detalle,* 2008, Museo Gordon, King's College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[7] Crook E., *Ibidem,* en www.kcl.ac.uk, consulta el 30 marzo 2012. My sources were photographs from an outbreak of bubonic plague in Vietnam in the 1960s, and some from a late 19th century outbreak in Brazil, photographed by Dr Camillo Terni.
[8] Crook E., *Ibidem,* en www.kcl.ac.uk, consulta el 30 marzo 2012. There wasn't a model of it in the Gordon: it's quite a rare disease, and Joseph Towne may never have seen a case.
[9] Sobre Joseph Towne y el Museo Gordon véase el capitulo **3.4.1** de esta tesis: **El intento ingés, la colección londinense de Joseph Towne.**



Fig. 7.1.3 Eleanor Crook, *Bubonic Plague, detalle,* 2008, altura 40 cm., Museo Gordon de Patología, King's College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

"Creo que es mi trabajo mostrar cosas que la gente normalmente no ve"[10] comentaba Crook sobre el significado de sus piezas, en especial modo su obra anatómica. De hecho, a lo largo de su carrera ha creado también modelos para el 'Hunterian Museum of the Royal College of Surgeons' de Londres, (Museo Hunter del Real Colegio de Cirujanos). Basándose en el Archivo de Gillies en Sidcup, en el sudeste de Londres, de fotografías de la cirugía plástica innovadora llevada a cabo durante la Primera Guerra Mundial, la artista creó un busto de cera de un soldado, que ilustra la amplia gama de operaciones quirúrgicas plásticas desarrolladas y utilizadas entre 1916 y mediados de 1920 (Fig. 7.1.4, 7.1.5).
Al mismo tiempo obra de arte y modelo educativo, esta escultura fue encargada por el Museo Hunter en el 2005 para su exhibición permanente sobre la cirugía plástica que se efectuaba durante la Primera Guerra Mundial. La escultura, lleva el uniforme de chaqueta del pijama que se basa en los usados por los pacientes del servicio en el Hospital Queen Mary, durante y después de la Primera Guerra Mundial. Además lleva una prótesis de madera de la mano de principios del siglo XX. Se inspira en un modelo de enseñanza de cera que se hizo y se utiliza en el Hospital Queen Mary en Sidcup, donde el cirujano Harold Gillies estableció una unidad pionera en cirugía plástica en 1916. El título dado por la artista a la escultura se ha tomado de *"To His Love"* (Para Su Amor), escrito por el poeta británico de guerra y compositor Ivor Gurney (1890-1937) e inspirado por sus experiencias en el frente occidental entre 1915 y 1917.[11]



Fig. 7.1.4



Fig. 7.1.5

Fig. 7.1.4, 7.1.5 Eleanor Crook, *Procedimientos de cirugía plástica de la Primera Guerra Mundial, y detalle,* 2005, tamaño natural, Museo Hunter del Real Colegio de Cirujanos, Londres. (Foto: cortesía de la artista).

[10] Crook E., *Ibidem,* en www.kcl.ac.uk, consulta el 30 marzo 2012. I think it's my job to show things people don't normally see.
[11] En SurgiCat, catálogo online de los museos y colecciones de archivos en el Royal College de Cirujanos de Inglaterra, en http://surgicat.rcseng.ac.uk, consulta el 30 marzo 2012.

Los estragos de la guerra se reservaron a los hospitales ya que, como comentaba la artista: "Había tanta gente que pasaba por el hospital que Gillies dijo que era casi como un laboratorio: si una cosa no funcionaba se iba a intentar algo más en el siguiente paciente."[12]
Sin embargo, "su representación realista de la cirugía en la Primera Guerra Mundial dejó a muchos visitantes del Museo Hunterian de Londres, en donde la escultura se conserva, desconcertados. La estatua, perfectamente precisa desde el punto de vista anatómico y quirúrgico, sorprendió por su realismo despiadado y la dolorosa realidad."[13]
Desde el 2007 Eleanor es artista residente en el mismo Museo, continuando la tradición de Joseph Towne mediante la creación de figuras didácticas para la Escuela de Medicina, además de ser miembro de la Asociación de Artistas Médicos.[14] Con el fin de hacer figuras más realistas que los vivos, con una generosa donación de la Wellcome Trust, desarrolló en las esculturas la incorporación de sistemas electrónicos de animatrónicos de manera que sus moribundas y macabras creaciones ahora pueden también retorcerse y murmurar.
De hecho una de estas esculturas, se exhibió en el marco del proyecto artístico *"This Fatal Subject"* (Este Tema Mortal) financiado por el Wellcome Trust de Londres. Las tres 'Artistas en Residencia' en el Museo Gordon, la artista visual Susan Aldworth, la escultora Eleanor Crook, y la poetisa Valerie Leyes, trabajaron en este proyecto emocionante e innovador, en el que se investigaron los procesos físicos de la muerte.[15]
"The Failing Consciousness" (Conciencia Defectuosa) del 2008 fue un 'trabajo en curso', de hecho, la escultura que representa el busto de un enfermo de SIDA, estaba realizada en cera blanca y sucesivamente fundida en goma de silicona y dotada de un mecanismo de animatronic por lo que fue capaz de hablar y contarnos un discurso como si estuviera en el lecho de muerte para luego, fallecer (Fig. 7.1.10, 7.1.11).
Este espectáculo representó el punto culminante de la segunda fase del proyecto, expuesto en el museo: "The Old Operating Theatre, Museum & Herb Garret" de Londres entre el 28 de enero y el 29 de febrero del 2009 (Fig. 7.1.6, 7.1.7).
El concepto del doble, de la creación de un ser hecho a nuestra imagen y semejanza es algo más que preocupa a la artista. Parece que, a lo largo de las numerosas horas, días, meses y años que pasó esculpiendo cuerpos (o efigies) un pensamiento constante, una pregunta, estaba presente. ¿Somos nosotros, los humanos, las únicas criaturas que hacen copias de sí mismos en otros materiales?
"El hacer efigies envuelve la sustitución mágica de materia inanimada para la viva, la traslación de forma a través de la copia o la abstracción, llevada por el deseo apasionado de guardar, de hacer permanente, de revivificar, de preservar lo que tiene que pasar y pudrirse. Es una práctica antigua como algunas que tenemos, llena de anhelo de no ser mortal, un tesoro. Otra persona – padre, niño, dignatario, sacerdote,- para no tener que morir. La estatua se vuelve un doble, un sustituto del cuerpo, un doppelganger, preferible de algún modo a su original por ser más fiable que la carne."[16]

---

[12] Crook E., *Ibidem,* en www.kcl.ac.uk, consulta el 30 marzo 2012. There were so many people coming through the hospital that Gillies said it was almost like a lab: if one thing didn't work they'd try something else on the next patient.
[13] Ballestriero R., *Anatomical models and wax Venuses: art masterpieces or scientific craft works?*, Journal of Anatomy, Volume 216 Issue 2, Wiley-Blackwell, febrero 2010, p. 232. Her realistic representation of surgery in World War I left many visitors to the Hunterian Museum of London, where the sculpture is kept, disconcerted. The statue, perfectly accurate from the anatomical and surgical point of view, shocked for its unpitying realism and painful reality.
[14] Véase la pagina Web de Medical Artists Association of Great Britain en www.maa.org.uk, consulta el 20 marzo de 2009.
[15] Mas informaciones se pueden encontrar en www.thegarret.org.uk, consulta el 20 marzo de 2009.
[16] Crook E., *Let my creature live… op. cit.,* p. 89. Effigy making involves the magical substitution of inanimate for animate matter, the translation of form through copying or abstraction, driven by the passionate desire to



Fig. 7.1.6, 7.1.7 Eleanor Crook, *This Fatal Subject*, 2009, Silicona, mecanismo animatrónico, técnica mixta, tamaño natural, instalación en The Old Operating Theatre, Museum & Herb Garret, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

keep, to make permanent, to revivify, to preserve that which must pass and decay. It is a practice as old as any we have, full of the yearning to not be mortal, for the precious Other person – parent, child, dignitary, priest, - not to have to die. The statue becomes a stand-in, a substitute body, a doppelganger, preferable in some ways to its original for it is more dependable than flesh.

La incorporación del cadáver como un tipo de armadura interior de su propia efigie conmemorativa es característica común de muchas civilizaciones y lugares de práctica funeraria. A través de su arte, Crook estudia y cuestiona la conservación de los cadáveres, ya que, comentaba en 2007, que un cadáver puede ser conservado milagrosamente como en una incorruptible santidad, o se puede conservar tecnológicamente como en el caso de los restos competentemente embalsamados de los líderes soviéticos; puede preservarse orgánicamente, o mineralogicamente como un fósil; y también en el ámbito educativo, como en el caso de las Plastinaciones del Prof. Gunther von Hagens.[17] Sin embargo, añadía después, en todos estos casos parece que la materia sirve como monumento conmemorativo para la esencia, el espíritu de la criatura difunta. Además, sugiere, estas son las supersticiones más profundas que se esconden detrás de la creación de estatuarias.[18]



Fig. 7.1.8 Eleanor Crook, *Wax Portrait Effigy 1,* 2007, propiedad de la artista. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. 7.1.9 Eleanor Crook, *Wax Portrait Effigy 2,* 2007, propiedad de la artista. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Hablando de su experiencia personal, y sobre todo de su arte, Crook admite: "En mi propia escultura, he sido igualmente llevada por el deseo de conservar y, vergonzosamente, poseer, a ciertos individuos y, en ocasiones, he empujado el retrato hasta el punto de apropiación más que de conmemoración. Cierto escritor que se resistió a mis románticos deseos, por ejemplo, fue recreado en cera como si fuera una lección pública de anatomía para cualquiera que quisiera aprender; y mientras, tales ámbitos del arte, tal vez no sean sin ironía, el campo emocional de la mágica retribución."[19]

[17] Sobre este tema véase el capitulo: **3.1.2 El cuerpo eterno, el sueño de los anatomistas del siglo XVIII.**
[18] Crook E., *Let my creature live…op. cit.,* p. 90.
[19] Crook E., *Ibidem,* p. 90. In my own sculpture I have similarly been driven by a desire to keep and, rather shamefully, own, certain individuals and have on occasion pushed portraiture to the point of appropriation rather than commemoration. A certain writer who resisted my romantic wishes, for example, I recreated in wax as a public lesson in anatomy for anyone who wishes to learn; and while such art gambits may not be without irony, the emotional field is that of magical retribution.





Fig. 7.1.10 **Fig. 7.1.11**

Fig. 7.1.10, 7.1.11 Eleanor Crook, *The Failing Consciousness, y detalle,* 2008, primera fase del proyecto artístico *This Fatal Subject,* Museo Gordon de Patología, King's College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Sin duda, hablando de *un cierto escritor* Crook se refiere a un ex-novio del cual me contaba en el pasado. En este preciso caso el arte se convierte también en una expresión de venganza en la que la terapia consistió en deshacerse de toda la rabia y frustración pasándola a la cera. De hecho, parece que después de que el novio de aquel tiempo la dejó, Crook se desahogó modelando un retrato suyo de casi un metro de altura, completamente destripado. *"Harry hoped I'd understand that my interest in him came at an inopportune moment"* (Harry esperaba que yo entendiera que mi interés por él llegó en un momento inoportuno) de 1998, representa a un hombre, Harry, de pie, vestido sólo con una camisa blanca y una chaqueta verde abiertas. De las rodillas hasta la cintura las piernas están despellejadas y la piel se amontona justo por debajo de las rodillas revelando los huesos y muslos. De la tripa, abierta, cuelgan desordenadamente las vísceras y se puede todavía reconocer el intestino y otros órganos. La figura lleva la piel lívida y una expresión de dolor y estupor, parece ser que la escultura es fácilmente reconocible porque la artista tuvo mucho cuidado en retratar minuciosamente al ex-novio. "Estaba enfadadísima con el" dijo en una conversación que tuvimos en el 2008, así que probablemente hizo a la escultura lo que inconscientemente y figuradamente quería hacerle a él.

Dolorosamente realista, la escultura de Harry llama la atención por su parecido con un cuerpo humano verdadero. Y aquí la artista se plantea la pregunta: "¿Que materiales son más

apropiados por crear un sustituto del ser humano, qué encarna algún poder del original y da al observador un sentido fuerte y asombroso de presencia humana?"[20]

Después de constatar que la opción más directa es la elección de un medio que tenga una fuerte afinidad química con los tejidos vivos, y que se combine con otras sustancias como pelo, tela, cristal, dientes, de modo que las texturas jueguen entre ellas como en un cuerpo vivo,[21] la artista comenta sobre el material que ha sido estudiado y presentado a lo largo de esta tesis.

"Tomamos como ejemplo la cera: los cuerpos animales producen, después de todo, sus propias ceras y la tradición de las anatomías y los santos de cera dependía completamente de este material en la industria de las abejas y en la secreción de los cachalotes. Nuestras propias orejas exudan una cera mugrienta y entiendo que nuestras arterias se endurecen con depósitos de colesterol ceroso. La superficie grasienta y oleosa tiene un brillo que recuerda frentes febriles y su translucidez, acoplada a la efímera cualidad de los pigmentos que la cera da, puede proteger de la luz, irresistiblemente sugiere palidez, neurastenia, falta de sangre en las venas, flojera y mortalidad."[22]

Sin duda uno de los materiales preferido por la artista, la cera que utiliza, tiene distintas composiciones, desafortunadamente secreta ya que la fábrica proveedora, una de las pocas que sobreviven en el Reino Unido, es muy celosa de sus productos. Así que Crook explica exactamente lo que quiere, el grado de blandura, transparencia y maleabilidad y el producto final llega directamente a su casa, o mejor dicho a su estupendo taller en el jardín. Porque, a diferencia de artistas como Cattelan, que encarga sus obras a otros artesanos, trabajando principalmente con el teléfono donde parece que repite "hacerme esto, hacerme eso", Crook como Murrell, De Bruyckere, Gober y otros, trabaja sola y produce materialmente sus obras. De hecho han sido dos los factores fundamentales en la búsqueda de su nueva casa, la cercanía a tiendas especializadas en herramientas para la escultura y sobre todo la presencia de espacio suficiente en el jardín para su nuevo taller... que, como comentábamos entre nosotros hace unos meses, ¡es la parte más bonita de la casa!

La elección del taller es índice del amor de la artista hacia su arte y la predominancia sobre otras cosas como, por ejemplo, la seguridad económica. Sobre este tema tiene toda mi admiración, y, hay que decirlo, es un placer verla trabajar. La facilidad y la naturaleza con la que sus dedos se mueven sobre el material se puede apreciar en el video *"How to make a wax model",* (Cómo hacer un modelo de cera), realizado en relación con la exposición de la Colección Wellcome *"Exquisite Bodies"* (Cuerpos exquisitos), del 2009. En este trabajo la artista demuestra algunas de las técnicas empleadas cuando se hace un modelo de cera. En este vídeo estaba haciendo un modelo para el Museo Gordon que muestra los síntomas y las complicaciones del SIDA. Crook trabajaba construyendo la forma del cráneo y luego va construyendo anatómicamente la cara desde la estructura subyacente del hueso.[23] El vídeo es extremadamente interesante ya que Crook enseña también algunos trucos como la utilización de limones o naranjas sobre la superficie cerosa para simular la textura de la piel humana.

---

[20] Crook E., *Ibidem,* p. 90. What materials are most appropriate for making a substitute human being, which can embody some of the power of the original and give the viewer a strong and uncanny sense of human presence?

[21] Crook E., *Ibidem,* p. 90.

[22] Crook E., *Ibidem,* p. 90. Take wax as an example: animal bodies, after all, produce their own waxes and the tradition of wax anatomies and saints was utterly reliant for its matter on the industry of bees and the secretions of sperm whales. Our own ears exude a grimy wax and I understand that our arteries stiffen up with deposits of waxen cholesterol. The fatty and oily surfaces has a sheen which recall feverish browns and its translucency, coupled with the fleeting quality of pigments which the wax cannot protect from the light, irresistibly suggest pallor, neurasthenia, bloodlessness, faintness and mortality.

[23] *How to make a wax model, with Eleanor Crook,* video en www.wellcomecollection.org, consulta el 15 febrero 2012.



Fig. 7.1.12, 7.1.13 Eleanor Crook, *Boceto de una cabeza para la enseñanza,* 2011, propiedad de la artista. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Una descripción muy poética del encuentro con la materia viene de la misma artista, que cuenta:
"El acto de persuadir la cera en realista forma humana implica la aplicación controlada de calor y dedos, calentando el modelo palmo a palmo para apretujarlo en forma, calentando la piel hasta que sude, calculando el tiempo de los movimientos de la antorcha de la creme brulee de un chef a fin de liquidar la superficie sin provocar que gotee. Una cierta ligereza de toque puede prevenir que la superficie parezca excesivamente trabajada. Hay un momento esperado cuando por fin la cera se vuelve algo más y uno tiene la asombrosa sensación de tocar otro cuerpo – especialmente cuando se moldea la fría, diáfana carne de la oreja o se alisan los tarsos oculares contra la dura convexidad de un ojo de cristal... Entonces uno podría ser alcanzado por la sensación de entrometerse en el cuerpo de otro, causando un parpadeo de cera, un estremecerse de los labios."[24]
Gran parte de su trabajo, como los modelos anatómicos, están realizados en cera, al igual que los que fueron de Joseph Towne. "Cuando quieres realismo extremo, algo que se parezca a la

[24] Crook E., *Let my creature live…op. cit.,* p. 91. The act of coaxing wax into lifelike human form involves the controlled application of heat and fingers, warming the model inch by inch to squeeze it into shape, heating the skin till it sweats, timing the motions of a chef's crème brulee torch in order to liquefy the surface without causing it to drip. A certain lightness of touch can prevent the surface from appearing excessively handled. There is a hoped-for moment when at last the wax becomes something more and one has the uncanny sensation of touching another body – particularly when shaping the crisp diaphanous flesh of the ear or smoothing the tarsal plates against the hard convexity of a glass eye… Then one might be caught out by the sensation of intruding on the body of another, of causing the wax eyelid to blink, the lip to flinch.

carne, llegas a la cera o a la silicona. La gente ha usado en todos los tiempos la cera para representar la carne: se ha utilizado para todo, desde los retratos fúnebres egipcios y las esculturas Católicas hasta las muñecas vudú. Es translúcida, tiene la reflectividad y oleosidad de la piel; el ojo la lee como piel."[25]





Fig. 7.1.14, 7.1.15 Eleanor Crook, *Modelo anatómico*, *y detalle*, tamaño natural, 2008, propiedad de la artista. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Cosa interesante es que las herramientas que utiliza son casi idénticas a las de Towne: "Algunas son muy caseras: trozos de palillos, implementos de cocina, una pistola de pintura-stripper." Las figuras están pintadas con pintura al óleo diluido. "Colorantes ordinarios de cera se desvanecen, sobre todo los rojos. Encontré al anatomista Dr. Gunther von Hagens hace un tiempo: ¡todo lo que quería saber era qué colorantes había utilizado!"[26]
En caso de que sus esculturas lleven melena, o está bien esculpida, o los amigos contribuyen cuando se cortan el pelo. "Se tarda alrededor de unos diez días para hacer una cabeza de tamaño natural completa de pelo - No me gusta el pelo de muñeca, en mechones, pero pelo a

[25] Crook E., *Getting under the skin...,* en www.kcl.ac.uk, consulta el 30 marzo 2012. When you want extreme realism, something that looks like flesh, you reach for wax or silicon. People have used wax to represent flesh for all time: it's been used for everything from Egyptian tomb portraits and Catholic sculpture to voodoo dolls. It's translucent, it has the reflectivity and oiliness of skin;the eye reads it as skin.
[26] Crook E., *Ibidem,* en www.kcl.ac.uk, consulta el 30 marzo 2012. Some are very home-made: bits of stick, kitchen implements, a paint-stripper gun. Ordinary wax dyes fade, especially reds. I met the anatomist Dr Gunther von Hagens a while ago: all he wanted to know was what dyes I used!

pelo." Una escultura surrealista de denso y grueso peinado se hizo de pelo de perro: "Eso vino de mi galgo, Charlie."[27]
Entre las últimas exposiciones de la artista recordamos *'Letting Go'*, en octubre del 2011. La exposición *'Letting Go'* presentaba el trabajo de un grupo de artistas y científicos desde Flandes al Reino Unido que trabajan regularmente juntos sobre temas de Mortalidad, Anatomía, Medicina e Historia Médica. El lugar de exposición fue la capilla Amanduskapel en St. Amandsberg, en Gante, Bélgica, que ofreció un contexto intrincado y sombrío, por sus meditaciones variadas y curiosas sobre el esplendor y la miseria del cuerpo, la falta de fiabilidad del tiempo y el poder de los restos.[28]
El 15 de febrero del 2012 se inauguró *"Museums In The Incident Exhibition"* en Melbourne, Australia, dirigido por Steven Rendall y Alicia Renovar donde Crook presentó unas impresiones digitales de algunas esculturas en cera y otra obra preparada para la ocasión: *"Paradigm occasioned by the finding of a glove."*
En esta exposición Steven Rendall ha invitado a un conjunto heterogéneo de artistas para asumir los aspectos de la capa curatorial. Cada uno ha seleccionado una obra de la Colección de la Universidad Monash que se instaló junto con el trabajo elaborado a partir de sus propias prácticas.

Como conclusión de la parte que trata el arte contemporáneo quise presentar a dos artistas británicas que conozco personalmente. Son, por supuesto, entre las últimas escultoras, o entre las más recientes, que han elegido la cera como material artístico para sus creaciones. Sin embargo las dos son completamente distintas y están en los polos opuestos del arte de la ceroplástica. Eleanor Crook trabaja en al ambiente de la modelación de ceras científicas y anatómicas, siguiendo la tradición de los famosos talleres italianos del siglo XVIII o aún mejor recogiendo dignamente el testigo de Joseph Towne. Sin embargo la artista que va a ser presentada en el próximo capitulo, Wendy Mayer, entra en un concepto completamente opuesto, ya que sus obras se mueven en el mundo de las muñecas, marionetas y efigies de ceras dignas de Madame Tussaud.
De hecho, sobre el tema de las celebridades inmortalizadas en los museos de cera se expresó Crook:

"La salud de hierro que reluce desde una celebridad de Madame Tussaud es temporánea como la fama; incluso el espectador más simple que hace cola para hacer su fotografía tomada con, decimos, el maniquí de cera de Beyonce, sabe que algunos meses y un cambio de estilo musical verá aquellos miembros radiantes desvanecerse en la nada en una caldera, y aquella sonrisa de millones de dólares licuarse en una pegajosa poza de sopa cerosa. En cierto modo, la tina de cera de Tussaud es una Mar Solaris '*Solaris Sea'*, de donde las celebridades emergen y se solidifican por una breve temporada de cohesión formal antes de que el concepto empiece a fallar para sostener la energía vital del material y tener que recaer bajo la superficie."[29]

---

[27] Crook E., *Ibidem,* en www.kcl.ac.uk, consulta el 30 marzo 2012. It takes about ten days to do a full life-size head of hair – I don't do it like a doll's hair, in clumps, but hair by hair. That came from my greyhound, Charlie.
[28] *'Letting Go'* exposición, 8-23 octubre 2011, Sint-Amanduskapel, Historisch kerkhof Campo Santo, St. Amandsberg, Gante, Belgica, información obtenidas por los organizadores de la exposición. 'Letting Go' presents the work of a group of artists and scientists from Flanders and the UK who regularly work together on subjects of Mortality, Anatomy, Medicine and Medical History. The Amanduskapel in St. Amandsberg – Ghent offers an intricate and sombre context for their various and curious meditations on the splendour and squalor of the body, the unreliability of time and the power of what remains.
[29] Crook E., *Let my creature live… op. cit.,* pp. 90, 91. The robust health shining from a Madame Tussaud's celebrity is as temporary as fame; even the most unsophisticated viewer queuing up to have his photograph made with, say, the dummy wax Beyonce knows that a few months and a change of musical style will see those



Fig. 7.1.16 Eleanor Crook, *Modelo anatómico*, *detalle*, tamaño natural, 2008, propiedad de la artista. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

---

glowing limbs melting back down to nothing in a cauldron, and that million dollar smile deliquescing into a sticky pool of waxen soup. In a way the Tussaud's wax vat is a notional Solaris Sea, whence celebrities emerges and congeal for a brief period of formal cohesion before the concept begin to fail to sustain the life force of the material and they must lapse back beneath the surface.

7.2 Entre muñecas y maniquíes: la autobiografía de Wendy Mayer

"Títeres, maniquíes de cera, autómatas, muñecos, decorados, pintados, vaciados de yeso, muñecos, secretos mecanismos de relojería, mímesis e ilusión.... nos dan, por un tiempo, la sensación de que un mundo, no regido por nuestras leyes comunes, existe, un mundo maravilloso y misterioso."[1]

Wendy Mayer

En este mundo me pareció entrar cuando me fui a visitar a la artista a su casa en octubre del 2011. Wendy Mayer, galesa, nacida en el 1975, vive actualmente en la pequeña ciudad de Bangor, en el noroeste de Gales, no muy lejos de su famosa universidad, establecida en 1884.
De hecho supe de la existencia de esta artista gracias al Prof. Andrew Smith[2], coordinador académico de bellas artes de la Universidad de Bangor, donde empecé a trabajar como profesor asociado en historia del arte e idiomas en el 2008. Así que, tras un intercambio de correos electrónicos que se prolongó durante todo el verano, finalmente conseguí irme a visitar y entrevistar a la artista a su casa.
A mi llegada, Mayer me acogió en la puerta de entrada de su hermoso hogar. Escondida entre la vegetación, en una estrecha callejuela que rodea la colina, conseguí encontrar la casa gracias al coche de la artista aparcado delante: un Volkswagen New Beetle (Escarabajo) rosa caramelo.
A la entrada, me acogió un largo pasillo de moqueta roja donde pude ver, al final, en la esquina, una de las obras de la artista, al lado de una cómoda antigua dominada por un teléfono-langosta a lo Salvador Dalí. Esta alfombra roja nos condujo a un gran salón con el suelo tapizado por moqueta purpúrea, dos sofás y un vaso de lirios frescos donde me acogieron festivamente un perrito lleno de vida y dos gatos. La impresión de encontrarme en el mundo de Alicia en el País de las Maravillas fue muy fuerte... Finalmente acabamos en la cocina, donde, sobre el plano de mármol negro de la isla central, protegido por periódicos, descansaban plácidamente rostros de niños de cera, moldes, colores acrílicos, pinceles y un pote de cera endurecido. Del mundo de Alicia al mundo de Wendy con quien, delante de una taza de té empecé a hablar...
Wendy Mayer es una artista galesa que se graduó con Matrícula de Honor en escultura por la Universidad de Loughborough en el 2008. Sin embargo se acercó a la escultura en un segundo momento, o más precisamente después de más de once años de carrera como profesora de matemáticas en colegios y en la universidad. Como anteriormente hizo Crook, Wendy Mayer dio un cambio radical a su vida ya que, después una formación científica y años de enseñanza, decidió embarcarse en una nueva carrera como escultora.
Muy valiente, después de un curso preparatorio de arte en el colegio local, decidió inscribirse en la universidad de Loughborough, después de una cuidadosa investigación sobre las mejores universidades británicas que daban clases y poseían talleres de escultura, vaciado y fundición. Así que, con la excusa de que el marido también tuvo un traslado de trabajo al sur de Inglaterra, toda la familia se trasladó por unos años al condado inglés de Leicestershire.
Mayer sabía perfectamente lo que quería aprender, así, como me contaba personalmente, se lo puso muy claro a sus profesores. Su experiencia y su trabajo en la universidad fueron muy

[1] Mayer W., *Artist statement,* www.celesteprize.com, consulta el 8 agosto 2011. Puppets, mannequins, waxworks, automatons, dolls, painted scenery, plaster casts, dummies, secret clockworks, mimesis and illusion.... they give us, for a while, the feeling that a world not ruled by our common laws does exist, a marvellous and uncanny world.
[2] Inicialmente el Prof. Smith quería invitar a Mayer a dar un taller de escultura y vaciado en cera perdida para los estudiantes de bellas artes de la universidad de Bangor.

bien calculados y dirigidos a su arte ya que ella tenía las ideas... solo necesitaba las herramientas para realizarlas.
Desde siempre la artista ha estado fascinada por las muñecas, muñecos, maniquíes y mecanismos de relojería, por lo surrealista, lo misterioso y extraño.[3] Estas pasiones se revelan en su obra, mayoritariamente autobiográfica, que se compone de una mezcla irresistible de retratos surrealistas que se presentan a menudo a través de muñecos y juguetes con rostros de cera.
En su declaración de artista, en la página web de la prestigiosa Galería de Arte Saatchi de Londres, Mayer sintetiza así el significado de su obra: "Mi trabajo se centra en la memoria, la sexualidad, la infancia y la maternidad. Trabajo fundamentalmente con papel maché y cera que ayuda a reflejar una sensación de fragilidad y transitoriedad. Mi trabajo es accesible manteniendo al mismo tiempo integridad; se puede sentir sin exigir una interpretación, pero puede mantener el interés del espectador durante el tiempo suficiente para revelar un significado más profundo."[4]
Esto me contaba, en nuestra charla el pasado octubre, enseñándome piezas medio acabadas y materiales. La artista, que tiene una niña adolescente, comentaba sobre su fuerte sentido maternal que se expande a sus mascotas, pero también a sus esculturas a las que llama cariñosamente "mis criaturas".[5] Al hablar de su obra se le encienden los ojos y te cuenta, apasionadamente, todas las anécdotas que se esconden detrás de cada pieza.
Así llegué a descubrir que la mezcla de cera que utiliza se compone de un 50% de cera microcristalina y un 50% de parafina, fundidas y mezcladas con colores acrílicos para obtener el tono de la piel. A diferencia de la mayoría de los artistas ceroplásticos del pasado, reservados y celosos de sus secretos, Wendy Mayer es extremamente simpática y abierta por lo que concierne a sus obras y la técnica empleada. En las plantas de arriba de la casa me enseña donde empieza su trabajo; las escaleras de moqueta roja nos llevan al tercer piso de este hermoso edificio, y subiendo tengo otro *déjà vu* a lo Alicia en el País de las Maravillas. De hecho, a la izquierda, detrás de una puerta, se esconde una desordenadísima buhardilla con una mesa en el centro, rodeadas de moldes, figuras decapitadas, antiguos trabajos, cabezas, bolsas de ceras en perlitas y dibujos. En la mesa hay, entre otras mil cosas, unas cabezas de arcilla medio hechas, en las que la artista está trabajando.
La técnica que Mayer emplea es un procedimiento escultórico de tradición muy antigua de vaciado del natural. Inicialmente la artista modela la figura en arcilla y la encierra en una cubierta de yeso con un orificio en forma de embudo. Sucesivamente vierte un material líquido, PVC, llamado gelflex, sobre la arcilla, para crear un molde flexible. Obtenido el molde, la artista pasa varias capas de cera con un cepillo creando así una nueva cara de cera. Los retoques finales los obtienen pintando la cara con óleos y acrílicos e insertando las pestañas y las uñas.
De vuelta a la cocina, a por otra taza de té, seguimos hablando de las características tan realistas de la cera y de cómo obtener un parecido perfecto con la realidad. Y así sacó una *beauty case*, (caja portátil para almacenar maquillaje), y empezó a mostrarme paquetes de pestañas y uñas postizas, a las que siguieron bolsas de dientes, ojos de cristal y de plásticos. Cada figura de cera está provista de particularidades hiperrealistas procedentes a menudo del

[3] En www.celesteprize.com/wendymayer, consulta el 8 agosto 2011.
[4] Mayer W., *Artist's Statement,* en www.saatchi-gallery.co.uk, consulta el 10 enero 2012. My work focuses on memory, sexuality, childhood and motherhood. I mostly work with papier mache and wax which helps to reflect a sense of fragility and impermanence. My work is accessible whilst maintaining integrity; it can be experienced without exacting an interpretation but can hold the viewer's interest for long enough to reveal deeper meaning.
[5] De hecho a lo largo de nuestra charla se interrumpía sólo de vez en cuando, para dejar a los gatos o al perrito fuera en el patio. "¡Pueden salir a lo largo del día, pero al anochecer, todo el mundo dentro!" Bromeaba... "¡Los gatitos también, no me gusta que se queden fuera, tengo miedo a los coches, soy una mamá aprensiva!"

mundo de la cosmética mientras, por otra parte, los rostros llevan ojos de plásticos de muñeca o prótesis de cristal. Así que nuestra conversación continuó en una atmósfera surrealista, rodeadas de uñas y pestañas postizas y ojos de iris coloreados; comparando ojos de cristal, increíblemente realistas y costosos, y lenguas de plástico humanas, demasiado cortas para algunas esculturas (así que la artista me contó que pidió e iba a utilizar una lengua de lobo para uno de sus proyectos).
En uno de los planos de la cocina yacía una cabeza de cera de una mujer mayor, muy bien hecha, qué pena por la nariz estropeada... y entonces recordé: en uno de sus últimos correos electrónico la artista comentaba una exposición en Londres con Saatchi y me decía: "...estoy corriendo por ahí tratando de acabar con el trabajo que ellos quieren..... ¡Se me cayó una cara y se estropeó su nariz y casi juré no volver a trabajar en cera de nuevo!"[6] A la pregunta de si se trataba de aquella figura, Mayer asintió con la cabeza, añadiendo que era una pena, porque en aquel rostro en particular, había conseguido un nivel de descaro difícil de obtener otra vez.
La cabeza, en efecto, era un retrato de la artista franco-americana Louise Bourgeois, muy admirada por Mayer, y era parte de la obra titulada *"After Louise",* (Después de Louise) del 2011 (Fig. 7.2.1, 7.2.2). De hecho, la obra de Bourgeois ha influido profundamente en el trabajo de Mayer. La artista confiesa que se siente vinculada a ella como mujer, madre, escultora y a través de su formación común en matemáticas.




Fig. 7.2.1, 7.2.2 Wendy Mayer, *After Louise, y detalle,* 2011,
85 x 70 x 70 cm., Colección Charles Saatchi. (Foto: cortesía de la artista)

Loise Bourgeois falleció el 31 de mayo del 2010 a la edad de 98 años, sin embargo trabajó hasta el final ya que parece que sus ultimas piezas fueron acabadas sólo la semana anterior a su muerte. Cuando ella murió, Mayer, que quería reconocer su contribución involuntaria a su carrera como escultora, creó su retrato como una muñeca alfiletero. Mayer quería representar la obsesión de la artista por la reparación de daños en el yo. La escultura *"After Louise",* se compone de un hermoso y sonriente retrato de cera de Bourgeois, con pendientes, boina negra

[6] Mayer W., correo electrónico del 26 septiembre 2011, 12:34. [...] am scurrying around trying to finish off the work that they want […] dropped one face on it's nose and nearly swore never to work in wax again!

y collar de plumas; el cuerpo es una gran pelota negra, un alfiletero, perforado por enormes alfileres y agujas. Según la explicación de la misma artista, la figura lleva la ropa oscura de luto, pero conserva su espíritu juguetón y un brillo en los ojos.[7]
La obra ha sido recientemente adquirida por el famoso coleccionista de arte británico Charles Saatchi después ser exhibida en la Saatchi Gallery de Londres, en el marco de la exposición *New Sensations/The Future* Can Wait (El futuro puede esperar).[8]
Sin duda las obras de Mayer son placenteras y divertidas, sus esculturas, a menudo autorretratos surrealistas, han atraído y están atrayendo el interés de coleccionistas británicos y extranjeros. Sin embargo, detrás de la fachada coloreada y despreocupada, se esconde siempre un significado más profundo como, por ejemplo, en la obra del 2009 titulada *"Thirty Pieces of Silver",* (Treinta piezas de plata) (Fig. 7.2.3).
La obra se realizó en el marco de un proyecto para llevar el arte a la esfera pública en los centros de las ciudades, utilizando como espacios expositivos tiendas que han sido cerradas por la recesión. El proyecto se realizó en el centro de la ciudad de Bangor en el invierno del 2009, por el grupo de artistas Creative Bangor, en respuesta a la falta de espacios expositivos y a la pérdida de lugares de arte como el teatro local, el Theatr Gwynedd.[9] Lisa Hudson, artista / curadora y secretaria del grupo, explicaba el pensamiento subyacente del proyecto, comentando que todas estas tiendas vacías en la calle eran un espectáculo deprimente. "Sabíamos que en la zona había una gran cantidad de talento artístico esperando para ser exhibido y esto pareció una manera muy sensible de enseñar el arte, animando a la calle y levantando la moral de las personas."[10]
En este contexto, muy local, fueron las obras de Mayer las que sin duda suscitaron más sensación, en la tranquila ciudad aún universitaria de Bangor. De hecho *"Thirty Pieces of Silver"*, exhibido en una tienda vacía y cerrada en un conocido centro comercial de la ciudad, consistía en una caja de madera, dividida en compartimentos llenos de paja, con muñecas de cera representando a niños Jesús. La obra, de un tamaño notable, (casi un metro y medio por un metro) estaba completamente llena de etiquetas rojas de rebajas con el escrito "oferta especial", mientras cada bebé estaba etiquetado con un precio de treinta monedas de plata.
Según la misma artista, los doce niños Jesús se encuentran en cada celda arreglada, para que simule un pesebre. "El espectador es invitado a mirar por la ventana para descubrir el precio y se sorprende por ser incapaz de entrar en la tienda y hacer una compra. Sin embargo las muñecas de cera se subastan en Ebay y cada vez que una se vende, la factura es depositada en la celda vacía, fortaleciendo la confusión de que hayan sido vendidas en la tienda. Esta observación sobre el flagrante mercantilismo de la Navidad enmascara la declaración oculta de mi conflicto personal sobre la producción de arte comercialmente viable, aun

[7] Mayer W., *About my work"After Louise", 2011,* en www.wendymayer.com, consulta el 10 marzo 2011. The work of Louise Bourgeois has profoundly influenced my work. I feel connected to her as a woman, a mother, a sculptor and through our shared background in mathematics. When she died last year, I wanted to acknowledge her unwitting contribution to my career as a sculptor and created her portrait as a pin cushion doll. I wanted to represent her obsession for repair of damage to the self. She wears the dark clothes of mourning but retains her playful spirit and a twinkle in her eye.
[8] *New Sensations* y *The Future Can Wait,* se iniciaron en 2007. New Sensations fue lanzado por la Saatchi Gallery y Channel 4 para encontrar y apoyar a los jóvenes artistas más imaginativos y talentosos en el Reino Unido y presentar sus trabajos a una audiencia internacional.
[9] *Striking art intrigues shoppers*, BBC – North West Wales, 13 noviembre 2009, en www.news.bbc.co.uk, consulta el 8 agosto 2011.
[10] Hudson L., en *Striking art intrigues shoppers*, BBC – North West Wales, 13 noviembre 2009, en www.news.bbc.co.uk, consulta el 8 agosto 2011. We knew there was a lot of artistic talent in the area waiting to be exhibited and this seemed a very sensible way of getting art shown, livening up the high street and boosting people's morale.

manteniéndose fiel a mi propia visión. Treinta piezas de plata es una confesión de auto-traición para la supervivencia financiera."[11]
Una vez más las peculiaridades de la cera, y la habilidad de la artista, hacen que estas muñecas, niños Jesús, parezcan increíblemente verdaderas. Tan realistas que divierten, asustan o incluso indignan a los paseantes. De hecho, un artículo de la BBC de Gales informaba de las distintas impresiones de algunos ciudadanos locales: "Esto da un poco de miedo", decía una mujer, mientras otro hombre pensaba que era mejor que ver un espacio vacío, aunque no estaba muy seguro de lo que los modelos de bebés querían representar. Según otra mujer eso no era arte, mientras que otra dijo: "Me gustan, están brillantemente realizados, pero creo que los bebés podrían molestar a alguien que haya perdido una criatura."[12]
En mi charla con la artista, Mayer me contaba cómo todo esto la divertía, especialmente las señoras mayores que se escandalizaban delante de las esculturas. Para echar más leña al fuego, Mayer se divertía escuchando las quejas de estas personas quedándose tras ellas... comentando y preguntando qué pensaban de la obra, sin revelar quién era, aumentando la decepción y las quejas de los espectadores.



Fig. 7.2.3 Wendy Mayer, *Thirty Pieces of Silver,* 2009, 94 x 146 x 94 cm. (Foto: cortesía de la artista)





Fig. 7.2.4, 7.2.5 Wendy Mayer, *Petite Danseuse Quatre-Vingt-Quatre Ans,* 2009, 110 x 30 x 25 cm., Colección privada, Londres. (Foto: cortesía de la artista)

[11] Mayer W., *About my work, Thirty Pieces of Silver, 2009,* en www.wendymayer.com, consulta el 10 marzo 2011. The viewer is invited to peer through the window to discover the price and is puzzled by their inability to enter the shop and make a purchase. The wax dolls are, in fact, up for auction on Ebay and as each one sells, an invoice will be left in its empty cell, reinforcing the confusion that they are being sold in the shop. This observation on the flagrant commercialism of Christmas masks the underlying statement of my personal conflict about producing commercially viable art whilst staying true to one's vision. Thirty Pieces of Silver is a confession of self-betrayal for financial survival.
[12] *Striking art intrigues shoppers*, BBC – North West Wales, 13 noviembre 2009, en www.news.bbc.co.uk, consulta el 8 agosto 2011. "This is a bit scary" – "I like them, they are brilliantly done, but I think the babies might upset someone who may have lost a baby."

Sin embargo la artista, originaria de Bangor, una de las ciudades británicas más pequeñas, adora este lado parroquial y popular de su ciudad, así que decidió volver a vivir allí, sobre todo por dar la misma juventud y educación, que ella recibió, a su hija adolescente.
Irónicamente, *"Thirty Pieces of Silver"* estaba exhibida junto con otra obra algo controvertida, realizada el mismo año: "*Little Dancer Aged Eighty-Four Petite Danseuse Quatre-Vingt-Quatre Ans"* que se puede traducir como pequeña bailarina de ochenta y cuatro anos (Fig. 7.2.4, 7.2.5). La obra representa a una desconcertante anciana vestida de bailarina, con la piel arrugada y el pelo gris peinado hacia atrás. La figura, que lleva las manos detrás de la espalda, tiene una altura de poco más de un metro, así que nos llega a la cintura y, levantando el rostro nos mira fijamente. El trabajo es un tributo conmovedor a la pequeña bailarina de 14 años de Degas pero también al envejecimiento. La artista nos explica dulcemente el significado tan personal de esta obra: "La anciana anhela el pasado y todavía se imagina como una niña. La escala de la escultura intensifica la sensación de vulnerabilidad, mientras que el uso de papel y cera expone su fragilidad y debilidad. La pequeña bailarina expresa mis preocupaciones sobre el envejecimiento y las preguntas de si reconoceré el momento en que seré mayor y estaré incapacitada para lograr mis sueños y aspiraciones."[13]
De hecho el miedo a envejecer es un tema constante en la obra de la artista, así desde sus primeros trabajos han sido numerosos los autorretratos en distintos momentos de su vida. Uno de los primeros ejemplos fue *"Self-portrait as five matryoshka from the cradle to the grave",* del 2006, donde la artista se autorretrata como cinco matrioskas o muñecas rusas desde la infancia a la tumba. El tema es repetido en el 2008 con *"Self-portrait as a Matryoshka Part II",* donde aparecen, en la misma muñeca, el rostro de un bebé y el autorretrato de la artista, que explica: "Las matryoshka están tradicionalmente reconocidas como un símbolo de crecimiento, nutrición y maternidad. Este auto-retrato es una representación de los ritos de paso a la pubertad y es parte de una serie de trabajos que examinan la respuesta extraña a la noción del doble."[14]
La obra fue exhibida en Suecia en el 2009 en el marco de la exposición itinerante *"Removed from the Eyes of Strangers",* que se centraba en la noción de lo "siniestro" de Freud en el arte contemporáneo. Según Matt Roberts, el curador de la exposición, Freud nos enseñó que las respuestas a los misterios de la vida se pueden encontrar dentro de nosotros mismos, añadiendo: "Wendy trabaja mucho consigo misma en diferentes edades y etapas de la vida. Tal vez se trate de intentar hacerse con el control de sus vidas."[15]
En otros trabajos relacionados con la fobia al envejecimiento Mayer se autorretrata como una muñeca de trapo, empezando con la obra del 2007 *"Self-portrait as a Ragdoll in a Corner",* (Autorretrato como muñeca de trapo en un rincón), realizada cuando cursaba el segundo año de Bellas Artes, y que ganó uno de los premios de Grieve+Samaritans Art Prize 2007.

---

[13] Mayer W., *About my work,* "*Little Dancer Aged Eighty-Four Petite Danseuse Quatre-Vingt-Quatre Ans" 2009,* en www.wendymayer.com, consulta el 10 marzo 2011. The old woman yearns for the past and still imagines herself as a child. The scale of the sculpture intensifies her sense of vulnerability whilst the use of paper and wax exposes her fragility and frailty. Little Dancer expresses my anxieties about ageing and questions whether I will recognise the point at which I am old and rendered incapable of achieving my dreams and aspirations.
[14] Mayer W., *About my work,* "*Self-portrait as a Matryoshka Part II", 2008,* en www.wendymayer.com, consulta el 10 marzo 2011. Matryoshka are traditionally recognised as a symbol for growth, nurture and motherhood. This self-portrait is a representation of the rites of passage into womanhood and is part of a series of work examining the uncanny response to the notion of the double.
[15] *Vriden vardag*, *Removed from the Eyes of Strangers*, Matt Roberts Arts Group Exhibition, Galleri Andersson Sandstrom, Umea, Suecia, 10 octubre – 6 noviembre 2009, en www.vk.se, consulta el 8 agosto 2011. Wendy jobbar mycket med sig själv, i olika åldrar och livsstadier. Kanske handlar det om att försöka skapa kontroll över sin livssituation.

La competición, apoyada por Christie, fue desarrollada para elevar el perfil de la salud emocional en el mundo del arte y recaudar fondos para la asociación Samaritans.[16] Los artistas fueron invitados a presentar trabajos relacionados con uno de los siguientes temas samaritanos: "la comunicación y la apertura, los sentimientos y las emociones, la depresión y la recuperación de la depresión, soledad, angustia o desesperación".
La obra ganadora de Mayer, que se encuentra ahora en una colección privada italiana, se compone de un autorretrato en cera de la artista, con pelo largo negro, con flequillo, y un cuerpo de muñeca de trapo, con unas medias de rayas blancas y rojas.
Como comentó la artista al periódico local: "Mi trabajo, representa la retirada psicológica, [...] Está inspirada en la obra del filósofo y poeta francés Gaston Bachelard" titulada 'Corners', (esquinas), "y un estudio del caso de una mujer que quería ser muñeca."[17] De hecho, en aquel año Mayer se estaba inspirando en un informe psicológico sobre una mujer de cuarenta años que actuaba y se vestía como una niña, que no quería crecer más y que deseaba ser una muñeca.[18]
Sobre la obra, la artista comentaba en su página web que: "Una muñeca olvidada en un rincón polvoriento transmite una sensación de rechazo y soledad. Sin embargo, la muñeca parece bastante contenta de estar eternamente soñando despierta, lo que sugiere que un retiro personal no es necesariamente una acción negativa – "¡Qué refugio para la ambivalencia! Aquí es un soñador que está feliz de estar triste, contento de estar solo, esperando."[19]
El tema del autorretrato-muñeca se desarrolla ulteriormente en el 2008 con un trabajo más maduro (en todos los sentidos). En efecto *"Self-portrait as a rag-doll part III",* (Autorretrato como muñeca de trapo parte III) representa un autorretrato en cera de la artista ya más mayor, esta vez con pelo corto y gris, el cuerpo de muñeca de trapo, vestida de velo negro y con unas medias de rayas grises y negras. La muñeca en este caso tiene una expresión triste y está abandonada en una silla de madera, la figura lleva ropa oscura que recuerda el luto y el duelo por una juventud perdida que nunca podrá volver.
Como la misma artista explicaba, la personal exploración de la percepción del proceso de envejecimiento es uno de los temas centrales de su obra, que además abraza el interés por lo siniestro/extraño (el 'uncanny'). Esto se expresa en su trabajo a través de una serie de autorretratos surrealistas como muñeca ya que, como Mayer comentaba: "Las muñecas han sido un elemento importante en mi trabajo, ya que proporcionan un vehículo ideal con el que expresar ideas acerca de la feminidad y la juventud. Me esfuerzo para producir un efecto extraño en mis esculturas logrando en los rostros de mis muñecas un alto nivel de realismo, lo que ayuda a provocar una respuesta de incertidumbre intelectual por parte del espectador."[20]

---

[16] Samaritans es una organización benéfica registrada, fundada en 1953 por Chad Varah, un vicario de la diócesis de Londres, destinada a proporcionar servicio confidencial de apoyo emocional a cualquier persona con problemas emocionales, o en riesgo de suicidio, en todo el Reino Unido e Irlanda, a menudo a través de su línea telefónica.

[17] Klein p., *Self-portrait sculpture announced as runner-up in national competition*, 18/06/2007, en www.inloughborough.com, consulta el 10 marzo 2011. My work represents psychological withdrawal, [...] It was inspired by the work of French philosopher and poet Gaston Bachelard and a case study about a woman who wanted to be a doll.

[18] *Press Release: 500 Entries for Samaritan' Art Prize,* 20 de junio 2007, en www.samaritans.org, consulta el 10 marzo 2011.

[19] Mayer W., *About my work,* "*Self-portrait as a Ragdoll in a Corner", 2008,* en www.wendymayer.com, consulta el 10 marzo 2011. A doll forgotten in a dusty corner communicates a sense of rejection and aloneness. However, the doll seems quite content to be eternally daydreaming, suggesting that a personal withdrawal is not necessarily a negative action – "What a refuge for ambivalence! Here is a dreamer who is happy to be sad, content to be alone, waiting."

[20] Mayer W., en www.airspacegallery.org, consulta el 10 marzo 2011. Dolls have been a significant element in my work as they provide an ideal vehicle with which to articulate ideas about womanhood and youth. I strive to

Los autorretratos surrealistas no se limitan al proceso de envejecimiento, en efecto el concepto del doble aparece a menudo en la obra de Mayer. Así, la artista se representa como una niña sentada en una silla, que está cosiendo, sobre sus rodillas, una enorme muñeca de gamuza que no es otra que la misma artista en edad adulta. La obra, titulada *"Self-portrait as two dolls"* del 2008, representa contemporáneamente a la artista en dos periodos de su vida, y, mientras las cabezas de cera son retratos perfectos, los cuerpos son sólo maniquíes sin vestir, lo que acentúa el lado surrealista de la obra. El trabajo es parte de una serie de autorretratos que comunican ideas acerca de la evolución personal y la memoria, subrayando que los recuerdos del pasado afectan y crear el propio futuro.[21]



Maniquíes con cabezas-retrato son también las dos niñas de *"Fly Away Peter",* (algo como 'Escápate Peter') del 2011, adquirida después de la exposición londinense por el mismo Saatchi. En este caso las dos figuras representan a dos niñas, (la artista de pequeña) abrazadas y sentadas sobre una caja rosa de juguetes. A excepción de las cabezas, las dos figuras son unos maniquíes blancos que sujetan una gran aguja cada una, con una cruz negra bordada a la altura del corazón.

Sin embargo, una de las obras más inquietantes y surrealistas es *"Self-portrait as two dolls and a pram",* (Autorretrato como dos muñecas y un cochecito) del 2007, donde la artista se autorretrata como una niña que empuja un cochecito donde hay otro autorretrato de adulta. La niña lleva cuerpo de muñeca de plástico y un vestido banco mientras que en el cochecito de estilo antiguo, hay una muñeca representando a un bebé de pocos meses con una cabeza de adulto, totalmente desproporcionada. El efecto que produce, entre surrealista y repulsivo, nos confunde aún más por el intercambio de roles entre los retratos y las edades.

Fig. 7.2.6 Wendy Mayer, *You Have to Watch What You Say on Postcards,* 2010, 224 x 60 x 36 cm. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)
Fig. 7.2.7 *detalle,* (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 407.

produce an uncanny effect from my sculptures by achieving a high level of realism in the faces of my dolls which helps to provoke a response of intellectual uncertainty from the viewer.

[21] Mayer W., *About my work, "Self-portrait as a Two Dolls", 2008,* en www.wendymayer.com, consulta el 10 marzo 2011.



Mayer subraya constantemente el amor por las muñecas como pude notar en su casa; en la última planta, en un pasillo abuhardillado, descansaban unas cuantas esculturas-muñecas con caras de cera y cuerpos de trapo o de plástico. Charlando sobre estas figuras, la cercanía entre lo real y el doble, es decir la artista y sus autorretratos, aumentaba la atmósfera surrealista y no podía dejar de dirigir la mirada de un rostro (real) al otro (de cera). Nunca he experimentado en primera persona el poder de este material y la sensación de confusión o desorientación tan fuerte que puede producir.

Entre los materiales preferidos por la artista se encuentra también el papel maché que, junto con la cera, ayuda a reflejar una sensación de fragilidad y transitoriedad en sus obras. Entre el 2009 y el 2010 Mayer realizó una serie de muñecas de papel maché con rostros de cera a tamaño natural. *"You Have to Watch What You Say on Postcards",* (Tienes que tener cuidado con lo que dices en las postales) de 2010, por ejemplo, representa a una niña llorando que parece sujetar un globo rojo (Fig. 7.2.6, 7.2.7). La niña está completamente recubierta por papeles, más precisamente por un montaje de fotos de una revista llamada Jackie que deja al descubierto solamente el rostro. Además nos enteramos de que el globo rojo es un niño con una sonrisa malvada, que flota en el aire, atado por un pie. La artista describía la obra como algo profundamente personal sobre el primer amor. La niña llorando se agarra a la cuerda del globo, inconsolable en la inevitabilidad de la pérdida. Las revistas son una referencia irónica a la influencia que ejercieron en su adolescencia acerca de las ideas y los ideales de amor y las relaciones.[22]

Entre las costumbres típicas de la infancia, la artista recuerda hacer cadenas de muñecas de papel, eterna actividad para niños que nos recuerda una época más simple e inocente. Desde estos pensamientos nacen las series de *"Paper Chain Dolls",* de 2009 y 2010, donde cinco figuras de papel maché, de un metro y diez de altura, se mantienen en pie dándose las manos.

Estas cadenas de muñecos exploran la fragilidad de la infancia y de sus recuerdos, comunicando nostalgia por el pasado. La artista comentaba, añadiendo "Estas ideas se reflejan en el uso de los materiales, los rostros de cera y los cuerpos de cartón piedra proporcionan una clara metáfora de la fragilidad de los recuerdos de infancia y la referencia directa a la cera y las muñecas de papel maché del pasado, mientras que la inclusión de antiguos libros de historietas se refiere a recuerdos más personales."[23]

Así que también las series de cadenas de muñecos son obras autobiográficas, y aun más, algunos de los rostros traviesos, sonrientes, que lloran, de las muñecas, no son si no retratos. La primera y la última muñecas de la cadena son, de hecho, un autorretrato de la artista, basado en fotografías de cuando era niña y un retrato de su hija, Alicia, cuando tenía la misma edad. "Estas figuras se colocan en cada extremo de la cadena de papel y representan un monumento a nuestra separada infancia, así como un reconocimiento de nuestra conexión a través de los recuerdos compartidos."[24] Además, en la serie de muñecas del 2010 que lleva el título *"Paper Chain Dolls Y Fersiwn Gymraeg"* (Fig. 7.2.8), la inclusión de tiras cómicas inglesas y galesas, subraya el carácter bilingüe de la obra, que abarca la experiencia propia de

[22] *Wendy Mayer, artist, prize*, en www.celesteprize.com/wendymayer, consulta el 8 agosto 2011.

[23] *Wendy Mayer, artist, prize*, en www.celesteprize.com/wendymayer, consulta el 8 agosto 2011. Paper Chain Dolls explores the fragility of childhood and of childhood memories and communicates nostalgia for a childhood past. These ideas are echoed in the use of the materials; the wax faces and the papier mache bodies provide a clear metaphor for the fragile nature of childhood memories and directly reference the wax and papier mache dolls from the past, whilst the inclusion of old comic books references more personal memories.

[24] Mayer W., *About my work, "Paper Chain Dolls", 2009,* en www.wendymayer.com, consulta el 10 marzo 2011. These figures are placed at each end of the paper chain and represent a memorial to our separate childhoods as well as an acknowledgement of our connection through shared memories.

la artista con los idiomas inglés y galés, y expresa un reconocimiento de la conexión y la comunicación, independientemente de las diferencias de idioma.[25]



Fig. 7.2.8 Wendy Mayer, *Paper Chain Dolls Y Fersiwn Gymraeg,* 2010, 110 x 180 x 26 cm. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Mayer fue descubierta por Simon Rumley, comisario internacional y director de cine, que en 2010 vio por primera vez su trabajo, y rápidamente adquirió varias piezas: "Vi por primera vez el trabajo de Wendy en un espectáculo en la calle Vyner a principios del 2010. Consistía en tres niños de tamaño natural de papel maché con ojos penetrantes y seductoras sonrisas que parecían un descendiente bastardo de David Bowie en El hombre que vino de Las Estrellas [1976], en un viaje rápido desvío a Midwich. No estaba seguro de si me iban a encantar, o a asustar, pero compré la obra de inmediato y ha permanecido como pieza central en el salón de mi casa desde entonces."[26]

Rumley continua además describiendo la reacción del público, lo que sitúa a menudo la obra de Mayer en el 'Uncanny Valley'. "Estuve comisariando a Wendy en ese año, en la exposición The Future Can Wait y la reacción en masa fue exactamente la misma, la gente no estaba segura de si le gustaban estos pequeños mocosos, o sentían horror por ellos.

[25] Mayer W., *About my work, "Paper Chain Dolls Y Fersiwn Gymraeg", 2010,* en www.wendymayer.com, consulta el 10 marzo 2011.

[26] Rumley S., *Wendy Mayer, Still Life,* comunicado de prensa, exposición 5 abril – 12 mayo 2012, Charlie Smith London Ltd. I first saw Wendy's work in a show in Vyner Street back in early 2010. It consisted of three life-sized papier mache children with piercing eyes and beguiling grins looking like a David Bowie bastard offspring from The Man Who Fell To Earth on a quick detour trip to Midwich. I wasn't sure whether I was supposed to be charmed or freaked out but I bought the piece immediately and it's remained a central piece in my living room ever since.

Independientemente de este dilema, lo importante era que la gente no podía dejar de mirarlos, y creo que esa es la genialidad del trabajo de Wendy. Tanto Ron Mueck como Hans Bellmer nos recuerdan no sólo a nosotros mismos sino también las vicisitudes de la vida, algunos de ellos están llorando histéricamente, algunos parecen dichosamente felices con alfileres clavados en la piel, algunos están envueltos en tiras cómicas Beano y otros llevan pequeñas criaturas atacándoles. Es un mundo loco, un mundo de miedo, un mundo inquietante, incluso, pero un mundo que parece sumamente travieso y divertido, un mundo en el que, pensándolo bien, usted sabe que no está solo en su deseo de ser parte de él."[27]



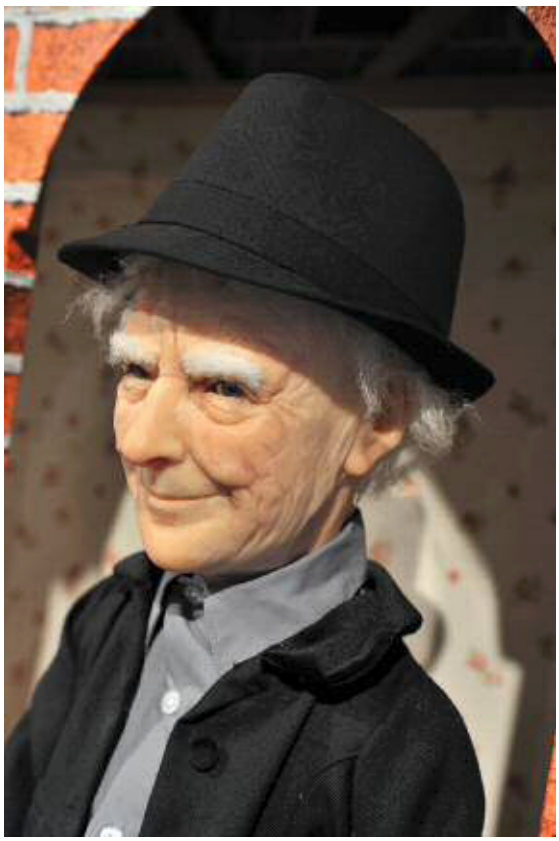


Fig. 7.2.9, 7.2.10 Wendy Mayer, *Oes Gafr Eto?, detalles,* 2011. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Algunas obras de la artista recuerdan objetos más o menos comunes descontextualizados en clave surrealista, como un barómetro o un cubre-rollo de papel higiénico, objeto antiguo y pasado de moda y algo hortera. Así que *"Toilet Roll Cover Doll"*, del 2009 representa a una anciana en camisón que supuestamente cubre un rollo de papel higiénico; es un testamento a la creatividad y se regocija en la percepción psicológica de que la creatividad y la producción dando un sentido de finalidad. La anciana mujer, con la piel arrugada y el pelo despeinado,

[27] Rumley S., *Wendy Mayer, Still Life.* I curated Wendy into that year's The Future Can Wait show and the mass reaction was exactly the same; people weren't sure whether to like these little snappers or be repelled by them. Irrespective of this conundrum the great thing was that people couldn't stop looking at them and I think that's the genius of Wendy's work. Part Ron Mueck, part Hans Bellmer they remind us not only of ourselves but of the vicissitudes of life; some of them are crying hysterically, some look blissfully happy with pins stuck into their skin, some are wrapped in Beano comic strips and others have little creatures attacking them. It's a crazy world, a scary world, a disturbing world even, but a world which looks mischievous and eminently enjoyable; a world which, on reflection, you know you're not alone in wanting to be a part of.

está feliz de ser útil a su avanzada edad y el tamaño de la obra, (que tiene una altura de un metro y setenta centímetros) refleja su sentido de autoestima e importancia.[28]



Fig. 7.2.11 W. Mayer, *Oes Gafr Eto?,* 2011, 60 x 130 x 175 cm. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[28] Mayer W., *About my work, "Toilet Roll Cover Doll*", 2009, en www.wendymayer.com, consulta el 10 marzo 2011.

De otro lado *"Oes Gafr Eto?"* del 2011 (Fig. 7.2.9-7.2.11), representa a uno de esos barómetros que indican el tiempo, donde, en una típica casita con dos puertas, la figura femenina de la izquierda sale cuando el clima es soleado y seco, mientras que el macho sale para indicar la lluvia. La obra, una casa del tiempo de gran tamaño, representa un típico chalet de Gales con techo de pizarra y patio anterior, donde están de pie un hombre y una mujer mayor con una sonrisa pícara. El trabajo explora la decadencia de las tradiciones y los valores del pasado, además, el título se refiere a una canción popular que le cantaba a la artista, de pequeña, su abuelo[29] y que se puede traducir como 'contando a las cabras'.
La obra se encuentra actualmente en la casa de la artista, sin embargo, aunque la casa está expuesta cerca de la ventana, las dos figuras yacen en el suelo, protegidas del sol y el calor. La habitación donde se encuentran es, de hecho, una pequeña sala de cine que refleja el gusto personal de la artista. La habitación está recubierta con papel de empapelar con motivos de ojos surrealistas en blanco y negro, las sillas y las tiendas del escenario tapizadas de voluptuoso terciopelo rojo, mientras las espesas cortinas que oscurecen la habitación son de terciopelo color púrpura. En este ambiente algo mágico descansan algunas obras de la artista, protegidas de la luz, el calor y, como Wendy personalmente me contaba, especialmente de los gatos que adoraban afilar sus garras en las piernas de cartón piedra de las figuras.
La única escultura que te acoge al entrar, al final del pasillo, es *"Mother and Child, (Punch and Judy Series)",* del 2010, consistente en una mujer que sujeta un bebé, escondiendo, por debajo de la falda, un teatrito con una marioneta que porta un bastón. La obra es parte de una serie de "Madre y Niño" que explora el interés de la artista por la iconografía religiosa, utilizando relaciones alternativas entre madre e hijo. (Otra obra de la serie, *"Mam a'i Phlentyn (Mother and Child)",* del mismo año, ve a los protagonistas como matrioska o muñecas rusas) La mujer, Judy, se plantea como una tradicional Virgen con el Niño, mientras el bebé solloza como si fuera consciente de su destino, mientras su madre mira a lo lejos y sonríe beatíficamente.[30]
Wendy Mayer es una persona solar, simpática, ambiciosa y centrada en su arte. Todo lo que la rodea trae a la memoria su obra: muñecas, muñecos, maniquíes, el miedo a envejecer, la memoria, la sexualidad, la infancia y la maternidad, todos estos temas se trasparentan en su trabajo, en la decoración de su casa, en su coche y en su página web oficial, ambos increíblemente rosas.
Mayer se mueve ya como una artista madura en el mundo del arte, segura de sí misma, con las ideas claras expresa en su obra todas las peculiares características de la ceroplástica artística tipo Madame Tussaud. Utiliza plenamente las potencialidades del material, como su increíble hiperrealismo en los rostros de sus figuras, para después confundirnos con unos cuerpos de maniquíes o muñecas de cartón piedra. Sus obras sonríen pícaramente y te siguen con una intensa mirada, pero se paran, impotentes, atrapadas en cuerpos deformes como alfileres, muñecas de trapo o de cartón piedra.
Una de las ultimas obras de la artista, muy íntima y personal es sin duda *"The Path of Needles?"* realizada en dos versiones en 2010 y 2011. La obra, que se puede traducir como ¿El camino de las agujas? Representa a una niña casi adolescente vestida con un traje de Caperucita roja, demasiado pequeño para ella, la parte inferior de la figura es un alfiletero, perforado por enormes alfileres. La cara de la niña, que lleva gafas, con la boca abierta en una mueca que parece anticipar alguna queja adolescente, es un retrato de la única hija de Mayer, que, sin sorpresa, se llama Alice (Alicia). La artista, revelaba que la obra: "...es un homenaje a mi hija que asoma con temor y expectación en la cúspide de la infancia y la pubertad. ¿El camino de las agujas? Hace referencia a la historia original de Caperucita Roja, donde se le

[29] Mayer W., *About my work, "Oes Gafr Eto?*", 2010, en www.wendymayer.com, consulta el 10 marzo 2011.
[30] Mayer W., *About my work, "Mother and Child Punch and Judy Series", 2010,* en www.wendymayer.com, consulta el 10 marzo 2011.

pide que elija entre la ruta de las espinas o el camino de las agujas. La elección se puede percibir como que no hay elección alguna, y ambos, inevitablemente, serían dolorosos. También es difícil determinar si las elecciones le causarán dolor a ella o a los que la rodean. Los alfileres pueden ser vistos como símbolos de paso a la feminidad, mientras que las agujas hacen referencia a la madurez sexual."[31]
Aun Mayer empezó a trabajar como artista profesional solo en los últimos años, su trabajo ha sido ampliamente expuesto en Gales, y en el Reino Unido, en Birmingham y Londres, además de en Dinamarca y Suecia. En el mes de octubre exhibió en Londres, en el proyecto: *The Future Can Wait/Saatchi New Sensations,* (El futuro puede esperar/Nuevas Sensaciones Saatchi).
Después de varias ventas a coleccionistas de alto nivel (incluyendo dos obras al mismo Charles Saatchi), Mayer continúa su exitosa carrera artística ya que tuvo la oportunidad de exhibir individualmente en la galería Charlie Smith de Londres. La exposición titulada: *"Still Life"* (Naturaleza Muerta) y curada por Simon Rumley se inauguró el miércoles 04 de abril del 2012 (Fig. 7.2.13).

Como conclusión de esta tesis he preferido dedicar espacio a dos artistas contemporáneas no muy conocidas aun muy talentosas: las británicas Eleanor Crook y Wendy Mayer, dos artistas ceroplastas que utilizan principalmente este material en sus obras y destacan por la representación del 'cuerpo de cera'.
Después de una autopsia del arte contemporáneo, estas dos artistas cierran el circulo del arte de la ceroplástica, redescubriendo la tradición de la antigua modelación en cera aunque la aproximación que las dos tienen al material está completamente en antítesis la una con la otra.
Las propiedades oscuras, siniestras del material, y su conexión con la liturgia macabra de las reliquias o de las efigies funerarias, la capacidad de representar con increíble realismo la piel, la carne, los órganos y hasta las enfermedades del cuerpo humano hacen que Eleanor Crook continúe la tradición de la ceroplástica anatómica y pueda incluso ser considerada como digna sucesora de Joseph Towne. Por otra parte, la fascinación por las muñecas, los maniquíes, los autómatas y el lado divertido, infantil y engañoso son características de la obra de Wendy Meyer que sigue la tradición de los museos de cera como el de Madame Tussaud, llevándolo también a un nivel surrealista que se cae a menudo en el "Uncanny Valley".



Fig. 7.2.12 Wendy Mayer, *Worry Dolls, detalle,* 2012, 252 x 36 x 55 cm. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[31] Mayer W., *About my work, "The Path of Needles?", 2010 y 2011*", en www.wendymayer.com, consulta el 10 marzo 2011. he Path of Needles? references the original story of Red Riding Hood where she is asked to choose between the path of pins or the path of needles. The choice can be perceived to be no choice whatsoever and both would inevitably be painful. It is also difficult to determine whether those choices will cause pain for her or for those around her. Pins can be seen as symbols of passage into womanhood whilst needles reference sexual maturity.



Fig. 7.2.13 Wendy Mayer, *"Still Life",* 5 abril – 12 mayo 2012,
Galería Charlie Smith, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Conclusiones

"Non tacerò ancora che i moderni artefici hanno trovato il modo di fare nella cera le mestiche di tutte le sorti colori, onde, nel fare ritratti di naturale di mezzo rilievo, fanno le carnagioni, i capegli, i panni e tutte l'altre cose in modo simili al vero che a cotali figure non manca, in un certo modo, se non lo spirito e le parole".[1]

Giorgio Vasari,
Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, 1568.

Como subrayaba Vasari en el siglo XVI, parece que a las figuras de cera sólo le falta un aliento de vida, el espíritu y las palabras. Que se aprecie, que moleste nadie se puede quedar indiferente al poder de este peculiar tipo de arte. Calidad y damnación de la ceroplástica, arte incomodo, excesivo aun mágico y fascinante.
Inicialmente pude comprobar la falta de información y apreciación que rodeaba todo lo relacionado con el arte de la ceroplástica. Este desconocimiento, paradójicamente, fomentó aún más mi interés por este campo de investigación sobre un material, la cera, de una gran riqueza y complejidad, que parece adaptarse de una forma natural a las figuras del cuerpo humano, destacando, sobre todo, por su extrema audacia y verosimilitud, en las imágenes anatómicas. Al mismo tiempo pude constatar con dolor que el estigma de *arte menor* con el que, generalmente, se ha calificado el antiguo arte de modelar la cera, ha hecho que este tipo de obras no recibiera, a lo largo de los siglos, ningún tipo de atención, museística y teórica, de forma que progresivamente, muchas de las piezas más hermosas fueran deteriorándose, hasta su total desaparición.

El trabajo de investigación desarrollado tanto en Italia como en España y el Reino Unido me ha demostrado la necesidad de elaborar una clasificación coherente, exhaustiva, de las múltiples aplicaciones de la cera en el ámbito artístico y científico, el único camino, en mi opinión, eficaz para comprender el valor y alcance de esta práctica, que ha demostrado una reversibilidad y flexibilidad sorprendentes.
Esto fue el intento inicial de esta tesis, sin embargo a lo largo de las investigaciones pude darme cuenta de la dificultad de esta clasificación por la increíble vastedad del utilizo de este material, sobretodo con su redescubrimiento en el arte contemporáneo.

Después de comprobar que fue probablemente en Florencia donde se desarrolló con mas ímpetu este tipo de arte y como se difundió fuera de la península itálica por el resto de Europa, he profundizado en como se expandió especialmente por España y Reino Unido, y, sobre todo, este trabajo ha querido insistir en comprender las similitudes y diferencias entre fundamentalmente en estos tres países. Lo que en un principio era una asociación aleatoria, son los lugares donde he desempeñado mi actividad profesional más importante hasta el momento, resultó ser un campo de investigación fascinante y privilegiado pues permitía observar la ceroplastica en sociedades absolutamente contrapuestas; comportandose estos países como espejo y reflejo del tema planteado. A lo largo de la investigación he constatado como el arte de la ceroplástica se ha desarrollado estéticamente de forma distinta en estos tres lugares. Utilizado y propulsado por la religión católica, como arma de propaganda cristiana, en España e Italia, a través del uso de ex-votos y para custodiar reliquias, mientras que, en un

[1] Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, (1568), Cap. IX, Milán, Newton & Compton, 1997, p. 64. No me callaré más que los artistas modernos han encontrado la forma de hacer en la cera mezclas de todos los tipos y colores, así que, en hacer retratos del natural y en medio relieve, hacen los tonos de piel, el pelo, ropa y todas las otras cosas tan parecida a la verdad que estas figuras no le falta, en cierto modo, sino el espíritu y las palabras.

país protestante como Inglaterra, ha sido principalmente empleado para la realización de efigies funerarias y museos de cera.

Sin embargo, la predisposición a un arte de tendencia macabra hace que los más hermosos e interesantes resultados, en los tres paises, se hayan obtenido sobre todo en el campo de la modelación anatómica. Investigando en primera persona en estos países he podido constatar las enormes diferencias estilísticas entre las colecciones anatómicas italianas, españolas y nórdicas, destacando las hermosas, delicadas e incruentas ceras de La Specola de Florencia, frente a los brutales y despiadadamente veristas modelos británicos.

Por este motivo, el hilo conductor de esta tesis ha sido principalmente la representación del cuerpo en su manifestación como cadáver, efigie y cuerpo enfermo en el arte de la ceroplástica, tanto en el pasado como en el presente. Una de las conclusiones más importantes de este trabajo es, precisamente, la vitalidad de este procedimiento que de un género menor y casi despreciado, relacionado o bien con el mundo de la devoción popular o empujado al oscuro mundo de las salas y laboratorios médicos, durante siglos, en este momento, el arte contemporáneo haya recogido el testigo de este material como instrumento de creación artística.

Ex –votos:
Se ha constatado como la cera ha sido el material idóneo, por excelencia, para la realización de ex -votos, no sólo por su parecido con la piel humana sino también por su plasticidad, que deriva, como explica Didi-Huberman, de la "vida" que le confiere el simple calor de las manos. El hecho de que se pueda colorear y añadir materiales orgánicos como pelo, uñas y dientes hace que la cera contenga algo sobrenatural, místico, religioso y mágico. Lo que explica su utilización para la manufactura de ex -votos, muñecas vudú o *Agnus Dei*.
Se ha comprobado como en la actualidad, aunque la antigua práctica del exvotismo se ha reducido considerablemente, continúa sobreviviendo especialmente en los países católicos; mientras en los países anglosajones estos objetos se conservan, a menudo, en las vitrinas de los museos de antropología.
Ulteriores estudios sobre este tema se harán en futuro tomando en consideración la pequeña Iglesia de San José de Lendinara, Rovigo que custodia estatuas de cera de tamaño natural de santos mártires conteniente reliquias procedentes de Roma. Esto trabajo está finalizado a la realización de un artículo que se requirió para el 3° numero de: «Annuario» de la Academia de Bellas Artes de Venecia, previsto para finales de 2012.

Modelos anatómicos:
Por lo que concierne al empleo de la modelación en cera en el ámbito científico, se ha profundizado sobre las distintas direcciones tomadas por la ceroplástica anatómica. Éstas han llevado a la creación de modelos de anatomía normal y patológica, de *moulages* y Venus, llegando a descubrir como aún hoy en día siguen existiendo numerosas colecciones de ceroplástica científica en toda Europa y en muchos otros países. Se ha observado que, a excepción de algunos famosos museos como los de Florencia, Cagliari o Bolonia, la mayor parte de este patrimonio se encuentra en peligro.
Las preocupaciones sobre el destino de las numerosas colecciones anatómicas en todo el mundo dieron origen a la *Declaración de Leiden sobre la Anatomía Humana/Colecciones Anatómicas*, redactado por Ruth Richardson, Rina Knoeff, Cindy Stelmackowich y Rob Zwijnenberg, como resultado de la conferencia de Leiden en la cual hablé en febrero del 2012.

Firmando y difundiendo esta declaración, he intentado aportar mi contribución para sensibilizar la opinión publica sobre la preservación de este patrimonio cultural que nos pertenece a todos. Además, mis investigaciones seguirán sobre el tema de la "paradoja de los modelos anatómicos de cera coloreada" y la relación entre la fluctuación de los valores estéticos y la fluctuación de los criterios científicos en las colecciones anatómicas. Estos estudios están dirigidos a un futuro artículo que se requirió para el libro "The Fate of Anatomical Collections" (El destino de las colecciones anatómicas) de próxima publicación, 2014, Edición Ashgate.

Museos de cera:
Si, por un lado, el patrimonio custodiado en los museos anatómicos sigue en peligro, se ha comprobado como, por otro, el negocio de los museos de cera nunca ha sido más florido. Heredero de la tradición de las efigies y máscaras funerarias francesas e inglesas, el espectáculo del museo de cera tiene todavía tanto éxito que Madame Tussaud, por ejemplo, cuenta actualmente con establecimientos en trece diferentes localidades del mundo.

Literatura y 'Uncanny Valley':
A lo largo de esta investigación se han señalado y analizado las reacciones psicológicas frente a la peculiaridad del material de la cera en el tiempo. Con este fín se han tomado en consideración distintos recursos literarios desde la Antigüedad hasta nuestros días. Una búsqueda histórica en los documentos basada en la erudición a una mirada sobre las reacciones psicológicas provocadas, no sólo por el tipo de imágenes utilizadas: el cuerpo enfermo, cortado religiosamente en ex-votos, anatómicamente destrozado o las efigies funerarias, sino también, y más importante, el horror que suscita la duplicación. Ya que, como señala David Freedberg, todavía nos vemos obligados a enfrentarnos al miedo que nos inspira aquéllo que sin estar vivo lo parece. La ambigüedad de los cuerpos de cera hace que estas efigies caigan en el *'Uncanny Valley'*. Se ha descubierto como la teoría de Masahiro Mori sobre las respuestas emocionales de los humanos hacia los robots y otras entidades no humanas, pero realistas, bien se adapta a las figuras de cera. En 1970 Mori, japonés experto en robótica, bautizó como *"Uncanny Valley"* la respuesta repulsiva causada por los robots 'demasiado humanos' porque pueden disparar las mismas alarmas psicológicas asociadas a un ser humano muerto o insalubre. Reacciones análogas ocurren con la cercanía de las figuras de cera, subrayando la calidad morbosa de una materia que parece perturbarnos profundamente.
La tensión entre la impresión de vida que trasmiten estas figuras y el nivel estético que tradicionalmente se les ha asignado, me permitió situarme en un terreno especialmente fructífero para la reflexión sobre temas que ya había estudiado desde otro ángulo, como es el de la mímesis y la representación de la realidad.

Cambio de actitud:
Una de las cosas más importantes que he podido constatar ha sido el cambio de actitud hacia este material y hacia el arte de la ceroplástica, ocurrido especialmente en los últimos diez años.
A lo largo de la historia del arte, la ceroplástica ha calcado a menudo los periodos caracterizados por la poética del arte ilusoria, la *mímesis* que llega al vértice en la edad del Manierismo y en la primera edad barroca.
Este arte comenzó su decadencia con la llegada de la fotografía en la primera mitad del siglo XIX, aunque, bien es verdad que ya había empezado su declive, lento pero imparable, con la llegada de las poéticas clasicistas sobre la sobriedad y severidad en la representación de la expresión.

Prácticamente desaparecida desde un punto de vista artístico, tiene un momento de esperanza a finales del siglo XX, en Italia, con las obras de Medardo Rosso. Sin embargo, Rosso es un artista de transición y habrá que esperar hasta el siglo XXI para que la cera regrese como material artístico con todas sus fuerzas.
Hoy en día se ha podido verificar que la cera se ha convertido en un material fascinante y de moda, y el arte de la ceroplástica ha sido redescubierto, en especial modo con motivo del centenario de la publicación del primer estudio dedicado a la historia del retrato de cera *"Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs"* (1911), obra del historiador de arte vienés Julius von Schlosser.

Artistas Contemporáneos:
A lo largo de las investigaciones no sólo se tomaron en consideración las hermosas colecciones de ceroplástica antiguas, sino que se comprobó como muchos artistas contemporáneos empezaron a utilizar este peculiar material en sus trabajos. Llegando finalmente a exposiciones internacionales compuestas exclusivamente de obras de cera, realizadas en las ultimas décadas.
Se ha podido constatar el hecho de que algunos artistas han descubierto, de nuevo, el grandísimo potencial de la cera como material idóneo para el arte por su versatilidad y flexibilidad y fundamentalmente por su óptimo rendimiento mimético, sorprendente e insuperable por cualquier otro material. Así que se ha presentado una 'autopsia' por y del arte contemporáneo, con relación al 'cuerpo de cera', es decir, como los artistas de las últimas tres/cuatro décadas han interpretado y utilizado este material en la representación del cuerpo humano.

Se han deliberadamente, omitido algunos artistas por una cuestión de tiempo y espacio, en otros el uso de la cera no tenía referencia con la representación del 'cuerpo de cera'.
Finalmente, como conclusión se ha preferido analizar a dos artistas contemporáneas no muy conocidas, las británicas Eleanor Crook y Wendy Mayer que utilizan principalmente la cera en sus creaciones.
Personalmente, considero a estas dos mujeres importantes y dignas de notoriedad porque son, en mi opinión, unas de las últimas artistas de ceroplástica activas, además de que crean personalmente sus obras sin ayuda de artesanos o 'artistas fantasmas' tras ellas. Interesante es el hecho de que las dos son mujeres, y aún más interesante la aproximación que las dos tienen al material, completamente en antítesis la una con la otra.
En la obra de Crook y de Mayer, se reflejan algunas características particulares de la cera. Las propiedades oscuras, siniestras del material, y su conexión con la liturgia macabra de las reliquias o de las efigies funerarias, se revelan a menudo en la obra de Crook, además de la posibilidad de representar perfectamente en tres dimensiones el estudio de la anatomía y de las patologías del cuerpo humano. Por otra parte, la fascinación por las muñecas, los maniquíes y el lado divertido, infantil y engañoso, son características de la obra de Mayer.

Estas dos artistas han sido elegidas como conclusión a este trabajo de investigación ya que se ha podido comprobar como Eleanor Crook continúa la tradición de la ceroplástica anatómica mientras Wendy Meyer sigue la de los museos de cera como el de Madame Tussaud.

Conservación:
Al principio de mis investigaciones no existía apenas interés por la conservación y restauración de obras de ceroplástica; más bien, a menudo encontraba una total ignorancia sobre el material en cuestión, y en consecuencia, sobre los métodos de intervención más adecuados. Esta situación me llevó a plantearme no sólo el problema del estudio de unas

obras de arte realizadas con un material precario y de difícil acceso, sino también la restauración y conservación del mismo como parte de mi estudio.
El material, la cera, las cualidades de su procedimiento, las técnicas empleadas, más diversas de lo que se cree, han formado parte ineludible de la investigación de esta Tesis. El haber conocido personalmente a restauradores de distintos países me ha ayudado a entender aún más esta materia y sus implicaciones artísticas y psicológicas, además de comparar sus distintas metodologías de restauración y conservación. Estas informaciones han sido y siguen siendo muy útiles. De hecho, a menudo pasé, a quienquiera que la necesitara, composiciones químicas para la limpieza de las ceras, o incluso, puse en contacto a restauradores de diferentes países que tuve la oportunidad de contactar durante mis viajes de investigación.
Mi permanencia al West Dean College en el Reino Unido en 2006 y 2009, me dio la posibilidad de ver cuanto importante devino la restauración de estos objetos en Europa en los últimos diez años. La variedad de la procedencia de los estudiantes que participaron a los cursos de *"Conservación de objetos de cera"* en el marco de *"Profesional conservator in practice"* del Colegio West Dean, fue un claro índice del cambio de actitud hacia la evolución de restauro y conservación de materiales y técnicas inéditas y inusuales como el arte de la ceroplástica.[2]

Paradoja de la cera:
Por último, una de las conclusiones más interesantes surgidas de estas investigaciones ha sido el descubrimiento de la paradoja de la ceroplástica. La cera, este peculiar material, permite una reproducción increíblemente fiel del original, tanto que la representación se vuelve engañosa y que lleva a aquello que Georges Didi-Huberman llama el paradigma de la huella. En este caso el historiador del arte se refiere a la técnica del vaciado o del *moulage*, donde se hace un molde del original. Así que *nos encontramos frente a una paradoja suplementaria: la forma salida de un molde se encuentra descalificada, de un lado, por su adherencia excesiva a un original que es ontológico, corporal y material (el contacto con su referente), de otro lado, por su defecto de origen y de originalidad artística (no es inventado, se hace mecánicamente, avatar de una producción serial). He aquí porqué el paradigma de la huella interesa a los filósofos y particularmente a los fenomenólogos, pero repele en general a los historiadores del arte.* El propio Didi-Huberman señala, como esta repugnancia que trata sin duda del problema del realismo en la escultura, es aplicable desde las máscaras funerarias y los ex -votos florentinos hasta las obras hiperrealistas. Sin embargo, esta actitud está sometida al cambio de gusto y de moda, ya que en las últimas décadas el realismo y el hiperrealismo se han impuesto en el panorama contemporáneo.

La paradoja de la ceroplástica se desarrolla aun más si consideramos la diferencia de valor que recibe especificamente su "método" de trabajo: si el doble, el *moulage* ha sido criticado y considerado estéticamente inferior a las artes mayores, en los museos de cera es característica imprescindible y síntoma de autenticidad y éxito. El ejemplo más sorprendente fue sin duda el de Madame Tussaud. Aunque probablemente fuera una verdadera artista y habilísima escultora, hizo todo lo posible para que el público creyera que cada retrato era tomado directamente del rostro del sujeto vivo a través de su mascara mortuoria. Parece que 'Madame' se hizo cargo de ocultar cuidadosamente su talento dándole el merito a la controvertida técnica del vaciado. Es esta misma la que contribuye a crear el mito y el aura de

[2] De hecho participaron a estos cursos restauradores y conservadores procedentes de los contados de Nottinghamshire, Hampshire, Sussex del Este, Cumbria, Surrey, además de Oxford, Londres, Cambridge y Manchester en Inglaterra. Participaron también un conservador escocés del contado de West Lothian y otro irlandés de Dublín. Desde el extranjero llegaron conservadores de La Valeta en Malta, de Paris en Francia, de Copenhague en Dinamarca y de Estocolmo en Suecia.

autenticidad que caracteriza a sus figuras de cera, ya que, además de artista, 'Madame' deseaba presentarse a sí misma como una auténtica cronista de los acontecimientos de su época.

Como se indicó con anterioridad, la apreciación por el arte de la ceroplástica estuvo sujeta a fluctuaciones de gusto, como el arte ilusorio, la *mímesis,* o simplemente el arte realista e hiperrealista. El periodo Neoclásico coincide con el declive de la ceroplástica artística y el nacimiento de los modelos científicos en cera coloreada. El Siglo de las Luces ha presenciado el desarrollo de las grandes colecciones de ceras anatómicas, patológicas, botánicas... Por lo tanto, empieza aquí la paradoja de la ceroplástica científica. Algunos modelos escaparon a su destrucción sólo gracias a su importancia científica, sin embargo, con el advenimiento de nuevas técnicas y métodos, estas colecciones fueron considerándose obsoletas y se mantuvieron sólo por su presunto valor artístico.



Porque, hay que recordarlo una vez más, el arte de la ceroplástica sufrió constantemente el estigma de 'arte menor'. De manera que en el caso de las colecciones científicas, donde el 'doble' tiene que ser perfectamente igual al original, este carácter extremamente realista, condenado por los historiadores del arte, es positivo y deliberadamente buscado. El estigma de "arte menor" ayudó también a las exposiciones itinerantes y a los museos de cera, ya que hizo que escaparan de la censura de la Revolución Francesa de 1789. En una temporada donde las producciones teatrales estaban cuidadosamente censuradas por adelantado y los periódicos estrictamente monitoreados, las figuras de cera, con su hiperrealismo, inmediatez y simplicidad, podían llegar fácilmente a todos reflejando, honestamente, la política contemporánea.

Finalmente, otra paradoja de este arte se refiere a las hermosas Venus. Las características peculiares de la cera han hecho que a lo largo de los siglos este material tuviera múltiples finalidades. Así que, ya desde el principio, hay actitudes diferentes hacia los *"boti"* de Florencia, que se diferencian entre toscos ex-votos y figuras preciosas, estas últimas predecesoras de las efigies funerarias francesas e inglesas. En la Abadía de Westminster las figuras de la monarquía se acercan y se mezclan cada vez más con los museos de cera y ello provoca, eventualmente, su declive.

Fig. 8 *retrato de Madame Tussaud,* Museo Madame Tussauds, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

En cambio el suceso del negocio de Madame Tussaud se debe también a la exposición de las efigies monárquicas, además de la falta de modelos anatómicos indecentes. Porque el museo de 'Madame' se dirigía a un público amplio y respetable, mientras en otras exposiciones de la ciudad se podía encontrar una mezcla de efigies y figuras anatómicas, especialmente femeninas, de discutible valor científico o médico.
La última paradoja de la ceroplástica, la encontramos en la diferente valoración de esas espléndidas mujeres al mismo tiempo Venus y muñecas sexuales: las Venus de cera, inventadas por Felice Fontana a finales del siglo XVIII, para permitir a los médicos estudiar el cuerpo humano sin los inconvenientes del cadáver real, tales como la sangre, los malos olores o la putrefacción, se desarrolla en un objeto de placer que se exhibe también en las exposiciones de las ferias itinerantes. Fontana quería una 'falsa' anatomía en sustitución del cadáver para que los médicos no se ensuciaran las manos, y el tema se desarrolla acabando con una muñeca sexual. Así que, mientras en el ambiente científico no existe respeto hacia los ex-votos y los museos de cera son tachados como de baja artesanía, por otro lado, Madame Tussaud critica y evita cuidadosamente los modelos anatómicos en las representaciones de su museo por considerarlos indecentes.

Esta materia tan fascinante, que suscita experiencias poli sensoriales incluyendo por lo menos los sentidos de la vista, el tacto y el olfato, se desarrolla a lo largo de los siglos en obras de arte y artesanía sorprendentes. Tachada de efímera, preservada correctamente, la cera es un material muy estable y duradero como demuestran las hermosas colecciones anatómicas del siglo XVII.
De hecho las investigaciones de esta tesis continuarán en un ulterior estudio más minucioso del artista ceroplástico inglés Josepht Towne y de su obra. Tomando nota de la ausencia de un catálogo al Museo Gordon de Londres y de informaciones más completas sobre el tema, se estaba pensando en un proyecto de llevar a cabo en los próximos años. La idea que presenté sobre la realización de un catalogo de las obras de Towne consistiría en la colaboración con el curador del museo el señor Bill Edwards, con la Dra. Ruth Richardson, escritora y historiadora de la medicina y con la artista Eleanor Crook. Después de unas reuniones se añadió también el proyecto de un congreso y una exposición de ceroplástica anatómica contemporánea con obras de la artista Eleanor Crook. Por mi parte, mis estudios me llevarán a investigar lo que ha pasado con algunas piezas de Towne que se enviaron a Estados Unidos en el siglo XIX, empezando por la Reynolds Historical Library en Alabama donde parece están custodiados algunos modelos ingleses.

Estas investigaciones que me ocuparon a lo largo de muchos años no van entonces a acabar con esta tesis, las distintas facetas de este trabajo y su vastísima extensión cronológica me han permitido acercarme a mundos distintos y variados que ahora deseo desarrollar singularmente.
El privilegio que tuve, por ejemplo, de conocer personalmente a artistas que trabajan actualmente con cera me permitió acercarme al mundo del arte contemporáneo desde otra óptica. Una de las conclusiones más importantes de esta tesis ha sido, en efecto, el comprobar que la ceroplástica no es un arte del pasado sino que reaparece en el arte contemporáneo como prolongación vital de los procedimientos del pasado.
La cera con sus increíbles características metamórficas se mueve a través de diferentes campos de la creación artística, hasta ser redescubierta en este siglo como material de la modernidad.
Materia que repele, fascina, confunde, la cera y el arte de la ceroplástica merecen ser estudiados y preservados, además, tomando en consideración los últimos desarrollos contemporáneos, incluyéndola, tal vez, en la categoría del 'Arte'.

Publicaciones y Conferencias sobre el tema realizadas en los últimos diez años.

Publicaciones:

'Storia della Ceroplastica' artículo publicado en la pagina Web de la Colección de Obstetricia del Departamento de Ginecología de la Universidad de Padua. En www.ginecologia.unipd.it. 2005.

'The history of ceroplastics' en Riva A., *Flesh & Wax. The Clemente Susini's anatomical models in the University of Cagliari,* Ilisso, 2007.

'The art of Ceroplastics. Clemente Susini and the Collection of anatomical wax models of the university of Cagliari' en Riva A., *Flesh & Wax,* Ilisso, 2007.

'L'Anatomia di Venere: Sviluppo della Ceroplastica Científica' en *Rassegna medica, Atti del 3º congresso in Sardegna di storia della medicina*, Supplemento al n.4 del Bollettino dell'Ordine dei Medici Chirurghi ed Odontoiatri della Provincia di Cagliari, Edizioni Sole, Cagliari, 2008.

'Anatomical models and Wax Venuses: art masterpieces or scientific craft works?' en *Journal of Anatomy,* Volumen 216, Número 2, pp. 223–234, Wiley-Blackwell, Febrero 2010.

Conferencias:

2004. Mayo - *La Ceroplastica nella Scienza e nell'Arte,* Conferencia en Historia del Arte, Academia de Bellas Artes de Venecia, Italia.

2005. Octubre - *L'Evoluzione della Ceroplastica nella scienza e nell'arte,* Seminario en Historia del Arte, Universdad de Cagliari, Sardinia, Italia.

2006. 20-23 Junio - *1) Botanical collection – problems and solutions found. 2) Care of other Collections,* Seminarios en Historia del Arte y Restauración, Tutor del curso al *Professional Conservators in Practice, Conservation of Wax Objects.* West Dean College, Chichester, West Sussex, U.K.

2006. 7-8 Octubre - *L'Anatomia di Venere: Sviluppo della Ceroplastica Scientifica*, "III Congresso in Sardegna di Storia della medicina", Ordine dei medici chirurghi e degli odontoiatri della provincia di Cagliari, Cagliari, Italy.

2007. 3 Febrero - *The Votive offerings in the Art of Ceroplastics or Wax Modelling,* "12th Annual Medieval Post-graduate Student Colloquium", Courtauld Institute of Art, London, U.K.

2008. 6-7 Noviembre, *"Flesh and Wax", a brief history of anatomical modelling, "*International conference on anatomical models. Lessons in anatomy made easy: Anatomical models in scientific and cultural context", Museum Boerhaave, Leiden, Países Bajos.

2009. 6-8 Enero - *Anatomical models and wax Venuses: art masterpieces or scientific craft works?*, "Anatomical Society of Great Britain and Ireland Symposium, The Art of Anatomy. From the evolutionary origins of visual creativity to digital imaging of anatomical structure", St Anne's College Oxford, U.K.

2009. 24 Abril - *Modelos Anatómicos y Venus de Cera: ¿Obras de Arte o Artesanía?,* Coferencia por la "Asamblea General Sociedad Anatómica Española", Facultad de Medicina y Odontología, Universidad del País Vasco, Bilbao, España.

2010. 5-8 Octubre - *1) Botanical collection – problems and solutions found. 2) Care of other Collections,* Seminarios en Historia del Arte y Restauración, Tutor del curso al *Professional Conservators in Practice, Conservation of Wax Objects.* West Dean College, Chichester, West Sussex, U.K.

2010. 18-22 septiembre - *Flesh and wax-flesh of wax. The development of the anatomical illustration*, Conferencia en Historia del Arte para la sesión especial: "Anatomical illustrations: Art and Science", al "XXI International Symposium on Morphological Sciences", Taormina, Messina, Italia.

2010. 25 Octubre - *Flesh and Wax-Flesh of Wax. The development of the Wax modelling in art and science,* seminario en Historia del Arte por el "RO8 Arts Scholarship Network" al Centro Regional de la Open University, Sharston, Manchester, U.K.

2011. 19 April - *Carne e Cera, Carne di Cera. Iconografia del corpo ceroplastico e sue correlazioni storico artistiche,* Conferencia en Historia del Arte, Academia de Bellas Artes de Venecia, Italia.

2012. 15-17 February - *Between Beauty and Anatomy, Artistic Influences and Influence of Art on Wax Anatomical Collections,* "Cultures of Anatomical Collections", Universidad de Leiden, Leiden, Países Bajos.

2012. 25-27 Octubre – *The Dead in Wax – The funeral ceroplastics in European 17th-18th century tradition,* "The Art of Death & Dying Symposium", Universidad de Houston, Houston, Texas, Estados Unidos.



Fig. 8.1 *Professional Conservators in Practice, Conservation of Wax Objects,* 20-23 Junio 2006, West Dean College, Chichester, West Sussex, U.K.



Fig. 8.2



Fig. 8.3



Fig. 8.4



Fig. 8.5



Fig. 8.6



Fig. 8.7



Fig. 8.8



Fig. 8.9

Fig. 8.2-8.9 *Proceso de realización de un pequeño modelo de cera coloreada tomando como ejemplo los retratos victorianos ingleses*, experimento realizado en los talleres del West Dean College. *Professional Conservators in Practice, Conservation of Wax Objects,* West Dean College, Chichester, West Sussex, U.K. 20-23 de Junio de 2006. (Foto: Burke O.)

ANEXOS



Fig. I.1 Eveline Jenkins, *Lepista Nuda,* décadas del 1930 y 1950, Museo Nacional y Galerías de Gales, Cardiff. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Anexo I: Cartas sobre Isernia.

Carta desde Sir William Hamilton, a Sir Joseph Banks.
Carta anónima de una persona residente en Isernia.

AN
ACCOUNT OF THE REMAINS
OF THE
WORSHIP
OF
PRIAPUS,
LATELY EXISTING AT
ISERNIA, in the Kingdom of *NAPLES:*
IN TWO LETTERS:
One from Sir WILLIAM HAMILTON, K.B., His Majesty's Minister
at the court of *Naples*, to Sir JOSEPH BANKS, Bart., President
of the Royal Socieity.
And the other from a Person residing at *Isernia:*
LONDON:
Printed by T. SPILSBURY, *Snowhill*.
M.DCC.LXXXVI.

A letter from Sir William Hamilton, K.B., His Majesty's Minister at the court of Naples, to Sir Joseph Banks, Bart., President of the Royal Society.

Naples, Dec. 30, 1781.

SIR,

HAVING last year made a curious discovery, that in a Province of this Kingdom, and not fifty miles from its Capital, a sort of devotion is still paid to PRIAPUS, the obscene Divinity of the Ancients (though
under another denomination), I thought it a circumstance worth recording; particularly, as it offers a fresh proof of the similitude of the Popish and Pagan Religion, so well observed by Dr. Middleton, in his celebrated Letter from Rome: and therefore I mean to deposit the authentic1 proofs of this assertion in the British Museum, when a proper opportunity shall offer. In the meantime I send you the following account, which, I flatter myself, will amuse you for the present, and may in future serve to illustrate those proofs.

I had long ago discovered, that the women and children of the lower class, at Naples, and in its neighbourhood, frequently wore,as an ornament of dress, a sort of Amulets, (which they imagine to be a preservative from the *mal occhii, evil eyes*, or enchantment) exactly similar to those which were worn by the ancient Inhabitants of this Country for the very same purpose, as likewise for their supposed invigorating influence; and all of which have evidently a relation to the Cult of Priapus. Struck with this conformity in ancient and modern superstition, I made a collection of both the ancient and modern Amulets of this sort, and placed them together in the British Museum, where they remain. The modern Amulet most in vogue represents a hand clinched, with the point of the thumb thrust betwixt the index and middle finger; the next is a shell; and the third is a half-moon. These Amulets

(except the shell, which is usually worn in its natural state) are most commonly made of silver, but sometimes of ivory, coral, amber, crystal, or some curious gem, or pebble. We have a proof of the hand above described having a connection with Priapus, in a most elegant small idol of bronze of that Divinity, now in the Royal Museum of Portici, and which was found in the ruins of Herculaneum: it has an enormous Phallus, and, with an arch look and gesture, stretches out its right hand in the form above mentioned; and which probably was an emblem of consummation: and as a further proof of it, the Amulet which occurs most frequently amongst those of the Ancients (next to that which represents the simple Priapus), is such a hand united with the Phallus; of which you may see several specimens in my collection in the British Museum. One in particular, I recollect, has also the halfmoon joined to the hand and Phallus; which half-moon is supposed to have an allusion to the female *menses*. The shell, or *concha veneris*, is evidently an emblem of the female part of generation. It is very natural then to suppose, that the Amulets representing the Phallus alone, so visibly indecent, may have been long out of use in this civilized capital; but I have been assured, that it is but very lately that the Priests have put an end to the wearing of such Amulets in Calabria, and other distant Provinces of this Kingdom.

A new road having been made last year from this Capital to the Province of Abruzzo, passing through the City of Isernia (anciently belonging to the Samnites, and very populous), a person of liberal education, employed in that work, chanced to be at Isernia just at the time of the celebration of the Feast of the modern Priapus, St. Cosmo; and having been struck with the singularity of the ceremony, so very similar to that which attended the ancient Cult of the God of the Gardens, and knowing my taste for antiquities, told me of it. From this Gentleman's report, and from what I learnt on the spot from the Governor of Isernia himself, having gone to that city on purpose in the month of February last, I have drawn up the following account, which I have reason to believe is strictly true. I did intend to have been present at the Feast of St. Cosmo this year; but the indecency of this ceremony having probably transpired, from the country's having been more frequented since the new road was made, orders have been given, that the *Great Toe* of the Saint should no longer be exposed. The following is the account of the Fête of St. Cosmo and Damiano, as it actually was celebrated at Isernia, on the confines of Abruzzo, in the Kingdom of Naples, so late as in the year of our Lord 1780.

On the 27th of September, at Isernia, one of the most ancient cities of the Kingdom of Naples, situated in the Province called the Contado di Molise, and adjoining to Abruzzo, an annual Fair is held, which lasts three days. The situation of this Fair is on a rising ground, between two rivers, about half a mile from the town of Isernia; on the most elevated part of which there is an ancient church, with a vestibule. The architecture is of the style of the lower ages; and it is said to have been a church and convent belonging to the Benedictine Monks in the time of their poverty. This church is dedicated to St. Cosmus and Damianus. One of the days of the Fair, the relicks of the Saints are exposed, and afterwards carried in procession from the cathedral of the city to this church, attended by a prodigious concourse of people. In the city, and at the fair, ex-voti of wax, representing the male parts of generation, of various dimensions, some even of the length of the palm, are publickly offered to sale. There are also waxen vows, that represent other parts of the body mixed with them; but of these there are few in comparison of the number of the Priapi. The devout distributers of these vows carry a basket full of them in one hand, and hold a plate in the other to receive the money, crying aloud, "St. Cosmo and Damiano!" If you ask the price of one, the answer is, *più ci metti, più meriti*: "The more you give, the more's the merit." In the vestibule are two tables, at each of which one of the canons of the church presides, this crying out, *Qui si riceveno le Misse, e Litanie:* "Here Masses and Litanies are received;" and the other, *Qui si riceveno li Voti*: "Here the Vows are received." The price of a Mass is fifteen Neapolitan grains, and of a Litany five grains. On each table is a large bason for the reception of the different offerings. The Vows are chiefly presented by the female sex; and they are seldom such as represent legs, arms, &c., but most commonly the male parts of generation. The person who was at this fete in the year 1780, and who gave me this account (the authenticity of every article of which has since also, that he heard a woman say, at the time she presented a Vow, like that which is presented in Plate I, Fig. i., *Santo Cosimo benedetto, cosi lo voglio:* "Blessed St. Cosmo, let it be like this;"

another, *St. Cosimo, a te mi raccommendo:* "St. Cosmo, I recommend myself to you;" and a third, *St. Cosimo, ti ringrazio:* "St. Cosmo, I thank you." The Vow is never presented without being accompanied by a piece of money, and is always kissed by the devotee at the moment of presentation.
At the great altar in the church, another of its canons attends to give the holy unction, with the oil of St. Cosmo; which is prepared by the same receipt as that of the Roman Ritual, with the addition only of the prayer of the Holy Martyrs, St. Cosmus and Damianus. Those who have an infirmity in any of their members, present themselves at the great altar, and uncover the member affected (not even excepting that which is most frequently represented by the ex-voti); and the reverend canon anoints it, saying, *Per intercessionem beati Cosmi, liberet te ab omni malo. Amen.*
The ceremony finishes by the canons of the church dividing the spoils, both money and wax, which must be to a very considerable amount, as the concourse at this fete is said to be prodigiously numerous.
The oil of St. Cosmo is in high repute for its invigorating quality, when the loins, and parts adjacent, are anointed with it. No less than 1400 flasks of that oil were either expended at the altar in unctions, or charitably distributed, during this fête in the year 1780; and as it is usual for every one, who either makes use of the oil at the altar, or carries off a flask of it, to leave an alms for St. Cosmo, the ceremony of the oil becomes likewise a very lucrative one to the canons of the church.

I am, Sir,
With great truth and regard,
Your most obedient humble Servant,
WILLIAM HAMILTON.

Letter from a Person residing at Isernia:

LETTERA DA ISERNIA

NELL'ANNO, 1780

IN Isernia Città Sannitica, oggi della Provincia del Contado di Molise, ogni Anno li 27 Settembre vi è una Fiera della classe delle perdonanze (cosidette negl'Abruzzi li gran mercati, e fiere non di lista): Questa fiera si fa sopra d'una Collinetta, che stà in mezzo a due fiumi; distante mezzo miglio da Isernia, dove nella parte piu elevata vi è un antica Chiesa con un vestibulo, architettura de' bassi tempi, e che si dice esser stata Chiesa, e Monistero de P. P. Benedettini, quando erano poveri? La Chiesa è dedicata ai Santi COSMO e DAMIANO, ed è Grancia del Reverendissimo Capitolo.La Fiera è di 50 baracche a fabrica, ed i Canonici affittano le baracche, alcune 10, altre 15, al piu 20, carlini l'una; affittano ancora per tre giorni l'osteria fatta di fabbrica docati 20 ed i comestibili solo benedetti. Vi è un Eremita della stessa umanità del fu F. Gland guardiano del Monte Vesuvio, cittato con rispetto dall'Ab. Richard. La fiera dura tre giorni. Il Maestro di fiera è il Capitolo, ma commette al Governatore Regio; e questa alza bandiera con l'impresa della Citta, che è la stessa impresa de P. P. Celestini. Si fa una Processione con le Reliquie dei Santi, ed esce dalla Cattedrale, e và alla Chiesa sudetta; ma è poco devota. Il giorno della festa, sì per la Città, come nella collinetta vi è un gran concorso d'Abitatori del Motese, Mainarde, ed altri Monti vicini, che la stranezza delli vestimenti delle Donne, sembra, a chi non ha gl'occhi avvezzi avederle, il pui bel ridotto di mascherate. Le Donne della Terra del Gallo sono vere figlie dell'Ordine Serafico Cappuccino, vestendo come li Zoccolanti in materia, e forma. Puelle di Scanno Sembrano Greche di Scio. Puelle di Carovilli Armene. Puelle delle Pesche, e Carpinone tengono sul capo alcuni panni rossi con ricamo di filo bianco, disegno sul gusto Etrusco, che a pochi passi sembra merletto d'Inghilterra. Vi è fra queste

Donne vera belezza, e diversità grande nel vestire, anche fra due popolazioni vicinissime, ed un attaccamento particolare di certe popolazioni ad un colore, ed altre ad altro. L'abito è distinto nelle Zitelle, Maritate, Vedove, è Donne di piacere?
Nella fiera ed in Città vi sono molti divoti, che vendono membri virili di cera di diverse forme, e di tutte le grandezze, fino ad un palmo; e mischiate vi sono ancora gambe, braccia, e faccie; ma poche sono queste. Quei li vendono tengono un cesto, ed un piatto; li membri rotti sono nel cesto, ed il piatto serve per raccogliere il danaro d'elemosina. Gridano S. COSMO e DAMIANO. Chi è sprattico domanda, quanto un vale? Rispondono *più ci metti, più meriti.* Avanti la Chiesa nel vestibolo del Tempio vi sono due tavole, ciascuna con sedia, dove presiede un Canonico, e suol'essere uno il Primicerio, e l'altro Arciprete; grida uno *qui si ricevono le Messe, e Litanie:* l'altro, *qui si ricevono li voti*; sopra delle tavole in ogn'una vi è un bacile, che serve per raccogliere li membri di cera, che mai si presentano soli, ma con denaro, come si è pratticato sempre in tutte le presentazioni di membri, ad eccezzione di quelli dell'Isola di Ottaiti. Questa divozione è tutta quasi delle Donne, e sono pochissmi quelli, o quelle che presentano gambe, e braccia, mentre tutta la gran festa s'aggira a profitto de membri della generazione. In ho inteso dire ad una donna. *Santo Cosimo benedetto, cosi lo voglio.* Altre dicevano, *Santo Cosimo a te mi raccommando*: altre, *Santo Cosimo ringrazio*; e questo è quello osservai, e si prattica nel vestibulo, baciando ogn'una il voto che presente.
Dentro la chiesa nell'altare maggiore un canonico fa le sante unzioni con l'olio di S. Cosimo. La ricetta di quest'olio è la stessa del Rituale Romano, con l'aggiunta dell'orazione delli SS. Martiri, Cosimo e Damiano. Si presentano all'Altare gl'Infermi d'ogni male, snundano la parte offesa, anche l'originale della copia di cera, ed il Canonico ungendoli dice*, Per intercessionem beati Cosmi, liberet te ab omni malo. Amen.*
Finisce la festa con dividersi li Canonici la cera, ed il denaro, e con ritornar gravide molte Donne sterili maritate, a profitto della popolazione delle Provincie; e spesso la grazia s'entende senza meraviglia, alle Zitelle, e Vedove, che per due notti hanno dormito, alcune nella Chiesa de' P.P. Zoccolanti, ed altre delli Capuccini, non essendoci in Isernia Case locande per alloggiare tutto il numero di gente, che concorre: onde li Frati, ajutando ai Preti, danno le Chiese alle Donne, ed i Portici agl'Uomini; e cosi Divisi succedendo gravidanze non deve dubitar si, che sia opera tutto miracolosa, e di divozione.

NOTA I.

L'olio non solo serve per l'unzione che fà Canonico, ma anche si dispensa in picciolissime caraffine, e serve per ungersi li lombo a chi ha male a questa parte. In quest'anno 1780. si sono date par divozione 1400 caraffine, e si è consumato mezzo Stajo d'olio. Chi prende una caraffina da l'olemosina.

NOTA II.

Li Canonici che siedono nel Vestibulo prendono denaro d'Elemosina per Messe, e per Litanie. Le Messea grana 15. e le Litanie a grana 5.

NOTA III.

Li forestieria alloggiano non sola frà li Cappuccini e Zoccolanti, ma anche nell'Eramo di S. Cosmo. Le Donne che dormono nelle chiese de' P. P. Sudetti sono guardate dalli Guardiani, Vicari e Padri piu di merito, e quelli dell' Eremo sono in cura dell' Eremita, divise anche dai Propri Mariti, e si sanno spesso miracoli senza incomodo delli santi.

Le non le gusta, quando l'avrà letta
Tornerà bene farne una baldoria:
Che le daranno almen qualche diletto
Le Monachine quando vanno a letto.

ANEXO II Notas sobre la conservación y preservación de objetos de cera.



Fig. II.1 Roy Herbert, *Primula vulgaris,* hacia 1960, Museo Nacional y Galerías de Gales, Cardiff. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

II.I La cera: análisis de un material

Aunque esta tesis es principalmente de carácter histórico se ha considerado interesante añadir un pequeño apartado sobre el material protagonista: la cera. Sin embargo hay que precisar que este anexo no incluye los aditivos y pigmentos que a menudo la acompañan. Solo se ha considerado importante, para ayudar a los no iniciados, subrayar la existencia de diferentes tipos de ceras y el hecho de estas pertenecen y proceden de los tres reinos: animal, mineral y vegetal.
La cera se puede definir como lípidos en materia sólida. Junto a los aceites y grasas tiene la característica de formar manchas translúcidas sobre el papel. Los cuerpos grasos son insolubles en agua y de una densidad inferior a ésta. En general son solubles en disolventes aromáticos (xileno, tolueno...) y clorados (1.1.1. tricloretano...).
La mayor parte de los lípidos contienen ésteres de ácidos orgánicos variados de cadena no ramificada y peso molecular elevado, llamados ácidos grasos.
Las ceras son sustancias sólidas, fáciles de fundir, difícilmente saponificables por los álcalis, y contienen ésteres de ácidos y de alcoholes de cadena larga. Muy apreciadas por ser químicamente inertes, por sus propiedades hidrófugas, su coloración nula o muy débil, su resistencia al oxígeno atmosférico y a la hidrólisis. Su origen puede ser mineral, vegetal o animal.
Actualmente las ceras son ampliamente utilizadas en el campo de la conservación y de la restauración de obras de arte. En pintura de caballete como adhesivo en reentelados y parches, también mezclada con resinas; para eliminar los pasmados del barniz. En restauración de madera se utiliza como consolidante; para conservación de objetos de cestería; para tratamiento de metales, hierro, acero, plomo..., como agente protector e impermeabilizante; para reparación de marfiles; apresto para el cuero etc.
Como cera se entienden aquellos productos de origen animal y vegetal, también natural o sintético, que tienen en común algunas propiedades, tanto físicas como de utilización. La cera, por antonomasia, es la producida por la secreción de las glándulas abdominales de algunos himenópteros como la *apis mellifica, la apis florea, la apis indica* y otros insectos pertenecientes a los ápidos, siendo el resultado del metabolismo de los carbohidratos.
En junio de 1908 Thomas William Cowan[1] publicaba Wax Craft, el resultado de las notas que recopiló en los precedentes cuarentas años. De este libro se puede aprender por ejemplo que hace cien años, en 1908, la cera de abejas era un importante artículo de comercio, grandes cantidades se importaban a Inglaterra para ser utilizadas en la manufactura de finas velas y también para los fabricantes de jabón y los farmacéuticos para distintas preparaciones.
Pero en la tradición occidental el interés por la cera, destinada a numerosos usos, se remonta a los egipcios y a los clásicos: griegos y romanos.
Más allá de la leyenda y el mito, la cera se revela como un material preciado para la vida, y de ello nos habla Plinio en sus tratados: se utiliza para impedir la corrosión de la madera de las naves, para proteger las armas del orín y también como aislante para defender los edificios de las inclemencias, como confirma también Vitruvio.
Griegos, fenicios y romanos tenían familiaridad con la cera y entendieron también cómo blanquearla. La cera blanca es llamada por Plinio *cera púnica,* de la que describe el proceso de preparación y blanqueamiento.[2]
Ya desde los egipcios se emplea en tintorería, y los romanos la utilizan en agricultura, o para preparar velas, sobre todo en la época cristiana. Un gran consumo de cera está ligado a las

[1] Thomas William Cowan (1840-1926), fue el Chairman de la British Beekeepers Association, y editor del British Bee Journal. Tuvo una gran influencia en el establecimiento de la apicultura británica e influyó en la manera en que las abejas de miel se mantiene hoy en día en el país.
[2] Cowan T. W., *Wax Craft,The History of Bees-Wax and its Commercial Value,* London, Sampson Low, 1908, pp. 19, 20.

velas de iluminación, probablemente introducidas en tiempos antiguos por los etruscos y difundidas por los romanos.
Desde la Antigüedad hasta la Edad Media este material ha sido útil también para la escritura. Principalmente los romanos, utilizaban tabletas de madera recubiertas por un sutil estrato de cera para apuntes, escribían con un punzón de un lado afilado y aplastado del otro. Este sistema, usado hasta la introducción del papel en el siglo XIII, servía para la correspondencia y para inscripciones temporales, se solía grabar mármol, cobre o planchas de plomo en caso de inscripciones permanentes. Este hecho es confirmado por Plinio y Homero que afirma que estas tablitas eran empleada para escribir antes de la guerra de Troya.[3]
Según Cowan, en la Grecia antigua y en Italia, los campesinos practicaban la apicultura, que consideraban muy importante, de hecho una buena parte de las ganancias procedían de la miel y de la cera. Parece que también los pobres villanos tenían abejas, no solo por la miel sino también por la cera porque los dos productos eran igualmente valorados.
Para finalizar destacamos la utilización de la cera como elemento secundario en la actuación de particulares técnicas artísticas, recordemos la pintura en cera, utilizada también por los clásicos que ya pintaban sobre pared y especialmente sobre madera (por ejemplo las decoraciones de las naves) con colores mezclados con cera y aceite. Lamentablemente no nos ha llegado casi nada de las pinturas de aquel tiempo, con lo cual es bastante difícil reconstruir las técnicas usadas en ese momento, la más importante sin duda es la encáustica.

Ceras Animales:

Cera de abeja

Es la cera por antonomasia, producida por algunos insectos como l'*apis mellifica*, l'*apis florea*, l'*apis indica*; es un producto del metabolismo de los carbohidratos.
Químicamente las ceras son ésteres de alcoholes con ácidos grasos, en particular los constituyentes principales de la cera de abeja son ésteres del ácido palmítico, del ácido málico y del ácido *cerrótico*. El material se constituye de una sustancia amorfa, con sabor similar al de la miel, al tacto parece untuosa, blanda y plástica pero friable a baja temperatura; es un cuerpo químicamente muy estable y sus propiedades no se alteran apenas con el paso del tiempo. Resiste perfectamente a la hidrólisis o a la oxidación naturales; es insoluble en agua y en alcohol frío, soluble en el alcohol hirviendo y en varias sustancias como el éter, la gasolina, el sulfuro de carbono, la esencia de trementina; se mezcla con aceites, grasas y resinas.
Los ácidos o los jugos digestivos no pueden destruir la cera, excepto los de las larvas de algunas polillas parásitas de las colmenas o de algunos pájaros.
La producción de cera no fue inmediatamente atribuida a las abejas. En el siglo XVIII, el Diccionario del Chambers[4] afirma que la cera no es elaborada por estos insectos pues es simplemente recogida de las hojas de algunas plantas; sucesivamente en el suplemento del Lewis en el mismo Diccionario se admite que la cera puede ser elaborada en el cuerpo del animal. En el siglo pasado los químicos discutían si la cera de abejas se formaba a partir de las sustancias proteicas del polen o si era aspirada ya hecha por las flores.
En realidad la cera es una transformación química de la miel y es secretada por las glándulas contenidas en el abdomen de las abejas obreras, que se sirven para construir las celdas de la colmena. Por obtener el producto, se centrifugan las celdas para quitarles la miel y se funden en agua caliente; alejadas las impurezas, se obtiene el material tosco que una vez fundido y

[3] Cowan T. W., *op. cit.,* pp. 18, 19.
[4] *Cyclopaedia:* o, *An Universal Dictionary of Arts and Sciences,* una de las primeras enciclopedias general que se produjeron en inglés, editada por Ephraim Chambers en Londres en 1728 y reimpresa en numerosas ediciones en el siglo XVIII.

filtrado constituyen la cera virgen o amarilla que aparece tanto más oscura cuanto más viejas son las celdas.
La cera virgen puede ser de distintos colores, desde el amarillo claro hasta el rojo marrónceo, según la procedencia y según el método de elaboración. Estas diferencias cromáticas dependen del entorno de las abejas y están causadas por las distintas proporciones del ácido *cerinotico* y de la *miricina.*
La cera española y la italiana son de color variable desde el amarillo pálido hasta al naranja; se reblandecen con el calor de las manos y son untuosas al tacto; presentan una superficie de ruptura granular, tienen un agradable olor, aromático, parecido al de la miel, y sabor débil, ligeramente balsámico; tienen una densidad de entre 0,940 y 0,976, funden a 62-66 ºC formando un liquido casi puro.
La cera portuguesa es rojiza y blanda; la alemana es de color amarillo claro como la escandinava, que es particularmente apreciada porque está poco coloreada, la cera rusa es de color oscuro mientras que la turca es amarillo claro.
Los antiguos otorgan mucha importancia al color de la cera virgen, distinguiendo la de Ponto, muy amarilla, de la proveniente de Candia o de Córsica.
En tiempos remotos, no era raro oír hablar de la elaboración de este producto; de hecho el naturalista italiano del siglo XVI, Ulisse Aldrovandi, recuerda que se solía modificar la cera con ingredientes que aumentaran su peso, como por ejemplo: talco, yeso, fécula y otras sustancias.

Lanolina

Es una mezcla de ésteres de colesterol que se encuentra en las glándulas sebáceas de las ovejas que la exudan entre la lana. El producto purificado es la lanolina. Contiene cerca de un 30% de agua. Es una masa untuosa blanca o amarillenta. Es insoluble en agua y soluble en hidrocarburos clorados y aromáticos y en alcohol caliente. Puede absorber hasta dos veces su peso en agua.

Ceras minerales: Ceras extraídas de carbones, turbas, lignitos y betunes.

Montana

Este tipo de cera se extrae de lignitos, principalmente en Alemania. La composición difiere según sea su origen y es aún poco conocida. La cera Montana va del color marrón al negro, lo que limita su utilización. Es muy dura, se raya con dificultad. Funde a 80ºC y es soluble en disolventes aromáticos, clorados, metil-etil-cetona y en dioxanos.

Ozoquerita

La Ozoquerita se encuentra, en general, en los depósitos bituminosos que datan del Mioceno y están próximos a yacimientos de petróleo, en el este de Europa. Resiste a los ácidos y a los álcalis. Es soluble en hidrocarburos aromáticos y clorados pero no en alcohol. Se contrae más que la cera de abejas en la solidificación y se vuelve más dura al envejecer.

Ceresina

La ceresina es la ozoquerita purificada. Actualmente se le adiciona parafina (hasta un 80%) e incluso colofonia para darle aspecto de cera de abejas. Es un producto blanco o ligeramente amarillo, del tipo de la cera de parafina, y sus cualidades superiores hacen que se use recesen muchas ocasiones como sustitutivo de la cera de abejas. El punto de fusión varia entre 61 y 80 ºC. Se utiliza para la conservación y restauración de muebles.

Parafina

La cera de parafina es un producto del refinamiento del petróleo. La parafina consiste fundamentalmente en hidrocarburos saturados de cadena larga, de 26 a 30 átomos de carbono. Es más inerte que las ceras vegetales o animales, y no se ve afectada por los álcalis (saponificación).

Ceras microcristalinas
Es un tipo especial de cera parafina. Proviene también del petróleo pero el método de preparación es distinto. Contienen también hidrocarburos saturados de cadena larga pero poseen una ancha proporción de hidrocarburos de cadena ramificada y cíclica. Las moléculas tienen un peso molecular mayor y contienen entre 41 y 50 átomos de carbono. Proporciona films resistentes y más flexibles que la parafina, pero menos brillantes y tiene mayor adhesividad.

Ceras vegetales:

Cera candelilla
Esta cera proviene de una especie de caña, la *Euphoira cerifera*, que crece sobre todo en Méjico y en Tejas. La cera se separa sumergiendo la planta en agua hirviendo con un poco de ácido sulfúrico.
El principal constituyente de la cera Candelilla es un hidrocarburo, el *hentriacontano*.
La cera es de color pardo. No es tan dura como la cera carnauba. Su punto de fusión está entre 67 y 71 ºC. Es soluble en acetona, aceites, disolventes clorados en caliente y trementina.
Cera carnauba
Esta cera es una exudación de las hojas de una palmera brasileña, la *Copernicia prunífera*. La cera se recoge sacudiendo las hojas secas.
Se conoce mal la composición de esta cera. Sus propiedades más interesantes, la dureza y brillo, son debida a ácidos hidroxilados no saturados que contienen 12 átomos de carbono.
Es un sólido duro que funde, desprendiendo un olor agradable, a los 82-85 ºC. Se añade a otras ceras para aumentar el punto de fusión, la dureza, la resistencia, el lustre, y para disminuir el carácter pegajoso y la tendencia a plastificarse.
A temperatura ordinaria, la cera es difícilmente soluble en disolventes de grasas. La solubilidad mejora a partir de lo 45ºC. Se suministra en la variedad blanco-amarillenta y en otra color marrón-cobrizo. Esta cera es muy utilizada en la restauración de muebles y como matizador de barnices en pinturas de caballete y tallas.



Fig. II.2 Taller Ziegler de Ámsterdam, *Modelo de Pasiflora alata,* siglo XIX, Museo Nacional y Galerías de Gales, Cardiff. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

ANEXO II.II

Metodología de restauración aplicada a la ceroplástica y estudios actuales en Madrid.

CARTA DEL RESTAURO (1972)
Art. I. Todas las obras de arte de cada época, en la acepción más vasta, que va desde monumentos arquitectónicos a los pictóricos y escultóricos, aún en fragmentos, y desde el reparto paleolítico a las expresiones figurativas de las culturas populares y de la edad contemporánea, a cualquier persona o ente a la que pertenezcan, con fines de su conservación y restauración, son objeto de las presentes instrucciones que toman nombre en la "Carta del Restauro de 1972".[1]

A continuación, en los siguientes anexos, se presentarán unas notas sobre la conservación y restauración de modelos de cera, procedentes de talleres privados y museísticos de distintos países. Aunque no se trate de una tesis sobre restauración se ha creído interesante añadir también una serie de informaciones sobre este tema, destacando el trabajo de cada taller y los distintos criterios empleados en las intervenciones. Sin embargo estas aportaciones son meramente de carácter documental y que se ha de tener en cuenta que las escuelas de pensamiento sobre su restauración varían de un país a otro.
Afortunadamente, hoy en día, los conceptos de tutela y bien cultural se han extendido y ello ha hecho posible que las intervenciones de restauración y de conservación no sean exclusivamente circunscritas a la obra de arte "clásico", sino que se extiendan también al manufacturado artístico y al producto artesanal.
Durante mis investigaciones he encontrado, a menudo, obras de ceroplástica que necesitaban claramente una intervención, sin embargo, he notado, a veces, una actitud indiferente o negativa. De hecho las piezas en cera se consideraban y siguen considerándose como un "arte menor" con el consiguiente desinterés en restaurarlos, junto a una total ignorancia sobre el material en cuestión y las metodologías de intervención más adecuadas.
En efecto, se trata de restauraciones bastante inusuales; intervenir sobre una obra conlleva, ante todo, un necesario y profundo conocimiento de los materiales que la componen. En el caso de las obras de ceroplástica nos encontramos con materiales particulares y poco estudiados, la cera fundamentalmente (de la que es imprescindible distinguir si está coloreada superficialmente o si se trata de cera coloreada obtenida mezclando anteriormente los pigmentos con la masa), y otros productos orgánicos como: crines, cabellos, pelos, huesos, tejidos, etc.
Los principios fundamentales, de todas formas, siguen siendo los válidos para la restauración de obras de arte más comunes, teorizados por Cesare Brandi en su obra fundamental sobre el argumento, ("*Teoria del restauro"*, primera edición 1963), y que consisten: en limitar todo lo posible las intervenciones indispensables ("no existe, de hecho, intervención directa sobre la obra, por mínima que sea, que no comporte sobre la misma un *stress*, si no un trauma"[2]), así que, son fundamentales el respeto por el material original de la obra y las marcas que el paso del tiempo ha dejado en ella, la elección de intervenciones totalmente reversibles mediante el uso de materiales homogéneos y compatibles con los que constituyen el original. Otra condición que hay que respetar tiene que ver con "el reconocimiento de las intervenciones que se tienen que distinguir de las partes originales."[3]

[1] Carta del Restauro 1972, en Brandi C., *Teoria del Restauro,* Turín, Einaudi, 1977, p. 134.
[2] Basile G., *Che cos'è il restauro,* Roma, Editori Riuniti, 1989, p. 33.
[3] Parlatore Melega M., Scarani P., Biavati Santucci E., *Un restauro per i modelli anatomici del Museo dell'Istituto di Anatomia Patologica*, Laboratorio degli Angeli, Bologna, Labanti & Nanni.

De hecho según Brandi: "La restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en vista de su transmisión al futuro."[4]
A propósito de las restauraciones de los manufacturados en cera, he podido encontrar alguna noticia leyendo los artículos de Antonio Galli († que fue restaurador en Florencia, en el *Opificio delle Pietre Dure*) sobre la restauración de los "*Teatros de la Muerte",* de Zumbo, guardados en La Specola, que se vieron dañados de manera seria durante la aluvión de 1966. En el mismo museo he podido admirar la reproducción moderna de un modelo anatómico del corazón, sacado de un calco en yeso de finales del '700. Dicha reproducción, realizada siempre por Galli, pertenecía a una exposición sobre métodos usados para la realización de las ceras anatómicas de La Specola de Florencia en el siglo XVIII.

En Bolonia, hace años, tuve también la posibilidad de ver el material correspondiente a restauraciones de algunos preparados en cera, del entonces llamado Museo "C. Taruffi" del Instituto de Anatomía Patológica de la universidad de la ciudad. Dichas restauraciones fueron realizadas por la profesora Maricetta Parlatore Melega, del *Laboratorio degli Angeli*, algunas en particular efectuadas en 1991 sobre los preparados en cera de la "*Pellagrosa"* y de la "*Acromegalia"*, necesarias tras los graves daños causados en las piezas por un soporte defectuoso parte de los nuevos armarios de seguridad destinados a acoger los preparados del museo.[5]
En este taller la Profesora Parlatore puse a punto algunos de los procedimientos principales para la restauración de una obra en cera. Así que, según ella, en el momento de encontrarnos frente a un objeto en cera que necesita una intervención de restauración es importante seguir un ensayo de limpieza, que se puede realizar con alcohol desnaturalizado en el caso de tratarse de cera pintada, para no remover el color aplicado a la superficie, o con tricloroetileno (bencina) si la cera ha sido mezclada con pigmentos oleosos antes de ser moldeada. Si el objeto en cuestión presenta fracturas o si tiene partes separadas, habrá que unirlas utilizando pernos de metal que, precalentados y clavados en los espesores de los fragmentos, constituirán un "telar" de soporte para devolver homogeneidad a la pieza. Las grietas se saturarán con cera licuada gracias a un termocauterio, un instrumento eléctrico con temperatura regulable dotado de puntas metálicas de varias dimensiones que permiten alisar los desniveles. Al finalizar esta operación, el exceso de cera se podrá remover con un bisturí y con el auxilio de tricloroetileno en pequeña cantidad. Hay que subrayar que las intervenciones de saturación y las eventuales reconstrucciones siempre tendrán que ser reconocibles.

Por experiencia personal he visto que algunas de estas simples y breves indicaciones son esenciales para una correcta intervención sobre una obra de ceroplástica. De hecho, a lo largo de estos años he tenido la suerte de hablar con distintos restauradores y talleres de restauración en Europa, así que he podido comparar las diferentes técnicas que realizan y llegar a la conclusión de que la cera es tan peculiar como material, que no existe una metodología única. Por ejemplo el termocauterio no es utilizado a menudo porque resulta peligroso y muchos prefieren utilizar espátulas o cuchillos calentados sobre una llama, para controlar mejor la temperatura.
De hecho, esto es lo que me recomendaron en Londres donde, a diferencia de los restauradores italianos con los cuales he podido hablar en el pasado, la responsable del taller subrayaba que no se ha de utilizar el 'hierro eléctrico' o en ingles *eletric thermostatically controler iron*.

[4] Brandi C., *op. cit,* p. 6.
[5] Esto es lo que me contaba el Prof. Paolo Scarani, en aquellos años curador responsable del museo.

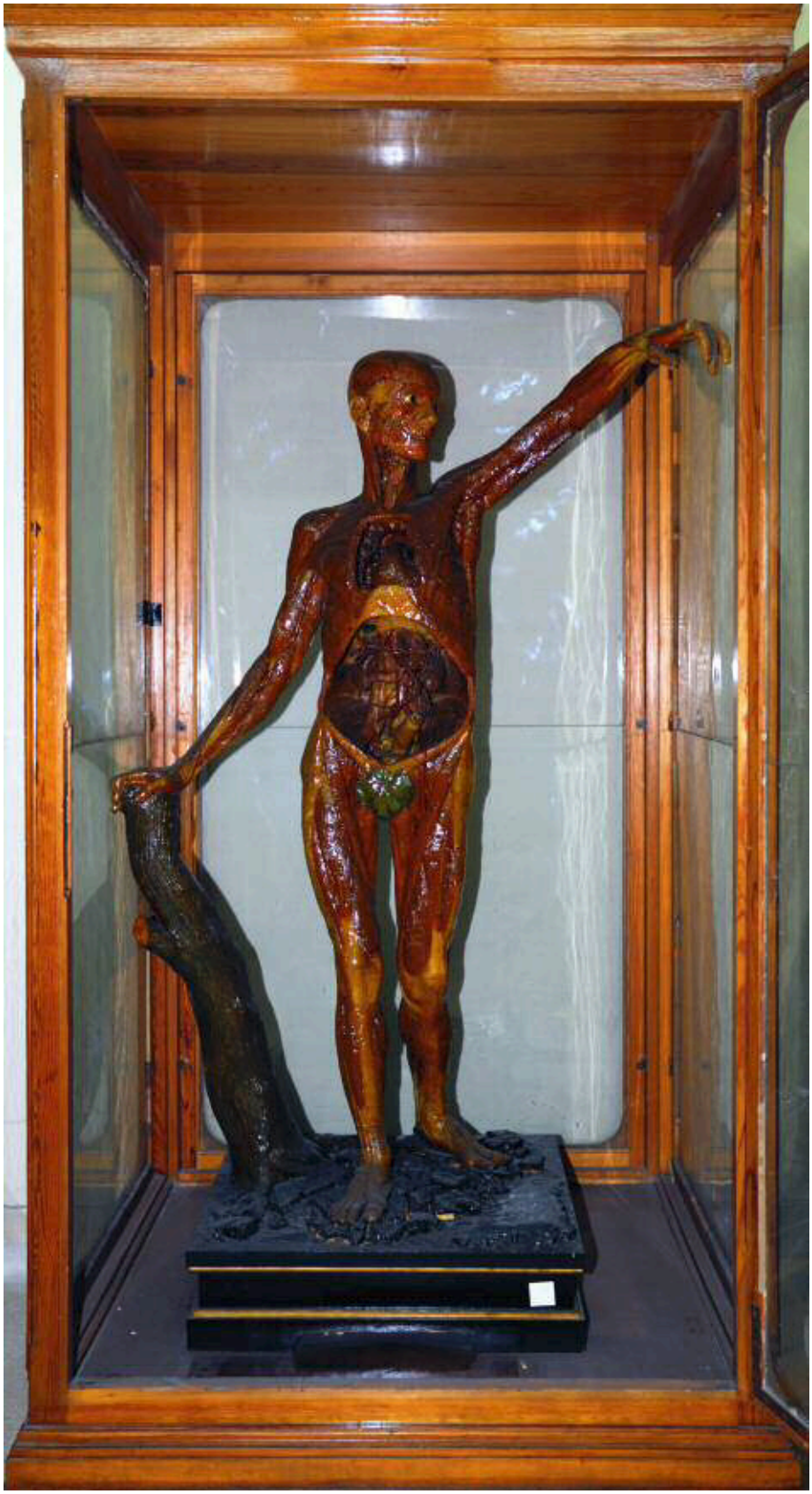


Fig. II.II.1 *Estatua anatómica,* siglo XIX, tamaño natural, Museo de Anatomía "Javier Puerta", Facultad de Medicina, UCM, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

En lo que me ha sido posible, he intentado difundir los conocimientos aprendidos a lo largo de mi investigación, pasando las informaciones de restaurador a restaurador. Además, como este no es mi campo (aunque me parecía pertinente adjuntar este anexo en mi tesis), he intentado poner en contacto a algunos talleres y restauradores para que realizaran intercambio de conocimientos y, a lo mejor, futuras colaboraciones.

En Madrid, en la Ciudad Universitaria, la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense de Madrid acoge el Museo de Anatomía que surgió en el seno del Real Colegio de Cirugía de San Carlos, creado por Real Cédula en 1787 por orden de Carlos III.
Director del Real Colegio fue Don Antonio Gimbernat que en un informe de diciembre de 1794 dice:
"La formación del gabinete anatómico y patológico, que se encargó muy estrechamente en las Ordenanzas, se halla muy adelantada, así en piezas naturales simples preparadas, como en artificiales de cera. De esta últimas se cuentan hoy 57, trabajadas todas superiormente bajo la inmediata y privativa inspección del Director Don Antonio de Gimbernat, a cuyo cargo se puso exclusivamente este ramo por orden de S. M." [6] Añadiendo además el merito y la especial atención que la colección de obstetricia merece.
Las primeras figuras del Gabinete se realizaron bajo la dirección de Ignacio Lacaba, que fue primero encargado de disección y sucesivamente Catedrático de Anatomía. Trabajaron para él dos escultores, el español Juan Cháez y el italiano Franceschi, algunos dicen discípulo de Felice Fontana en Florencia y de quien probablemente aprendió el arte de la modelación en cera. A estos dos escultores se atribuye la figura en cera, de tamaño natural, de una embarazada a término; la estatua presenta muchas similitudes con las del Museo de la Specola de Florencia, como el uso de pelo verdadero y el vientre abierto mostrando el feto.[7] La postura es totalmente inusual, a diferencia de las figuras tumbadas de embarazadas que se pueden encontrar en los museos de Florencia, Cagliari, Bolonia y Viena, esta estatua está sentada, o mejor dicho, abandonada en un sillón de época revestido de satén rosa con los pies que apoyan en un taburete del mismo estilo. De hecho, en 2009 bauticé esta escultura como la *Anti-Venus,* apodo que todavía sigo utilizando y con el cual ha sido conocida en conferencias en Oxford, Leiden, Cagliari y Venecia.[8]

El museo de Madrid alcanza su época de mayor esplendor con el nombramiento de Pedro González de Velasco como Director en 1857 y en aquella época se restauraron también las figuras de cera. En 1876 y bajo el Decanato de Julián Calleja, Catedrático de Anatomía, se abren, de forma gratuita, los Museos a los estudiantes de la Facultad. Calleja en su informe del año 1876 describe cómo está organizado el Departamento Anatómico y cuando se refiere al museo artificial, cita: "(...) entre todas estas secciones existen prácticamente ochocientos ejemplares, construidos en diferentes materias, sobre todo de cera, de cartón piedra y escayola fina (realizadas por Díaz Benito) preparaciones de loza (realizadas por Fernández Losada); los hay procedentes de Francia y Alemania, pero el mayor número de ejemplares son nacionales, construidos en los laboratorios y talleres de esta Facultad. La colección de piezas (...) puede competir con las mejores de todos los países, mereciendo especialísima mención la representación del simpático mayor, cuatro estatuas de tamaño natural que representan todos los huesos, articulaciones, músculos y arterias, y la preciosa sección de partos naturales."[9]

[6] En www.ucm.es/info/museoana/historia/, consulta el 4 noviembre 2000 y el 28 marzo 2008.
[7] Martín A., *Las mil y una caras del cuerpo humano*, en Gaceta Complutense, 12 de mayo 1998, p. 10.
[8] Sobre este tema, y sobre una análisis estética de la Venus en comparación con las estatuas italiana y inglesas véase Ballestriero R., *Anatomical models and wax Venuses: art masterpieces or scientific craft works?* Journal of Anatomy, febrero 2010, 216(2):223-34.
[9] En www.ucm.es/info/museoana/historia/, consulta el 4 noviembre 2000 y el 28 marzo 2008.



Fig. II.II.2 *Preparaciones obstétricas,* siglo XIX, tamaño natural, Museo de Anatomía "Javier Puerta", Facultad de Medicina, UCM, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

En una de mis anteriores visita al museo en el 2006 pude constatar que de la colección de figuras de cera de tamaño natural quedaban siete: la figura sentada de la embarazada a término, una figura de mujer y seis despellejados de pie más varias preparaciones anatómicas utilizadas para enseñar la ubicación de los músculos, huesos, articulaciones, nervios etc. y el hermoso grupo de piezas dedicadas al estudio del embarazo y del parto.
En otra visita en 2009, la colección, siempre cerrada al público, se encontraba en mejor estado ya que habían sido movidos a otro lugar distintos preparados naturales húmedos, dejando más espacio a los preparados artificiales.



Fig. II.II.3, II.II.4, *Preparaciones obstétricas,* siglo XIX, tamaño natural, Museo de Anatomía "Javier Puerta", Facultad de Medicina, UCM, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Agradezco la colaboración y la ayuda del Prof. José Ramón Sañudo, del Prof. Fermín Viejo Tirado y de la Profesora María Teresa Vázquez Osorio del Dpto. de Anatomía y Embriología Humana I de la Facultad de Medicina de la UCM por haberme facilitado el acceso al museo, contactos e informaciones. Me habría encantado seguir investigando sobre el tema y probablemente lo haré en un futuro; sin embargo en aquel año el departamento ya estaba trabajando en un proyecto sobre las esculturas del museo, en colaboración con la Doctora Alicia Sánchez Ortíz, profesora de la Facultad de Bellas Artes de la UCM y Sandra Micó Boró, becaria predoctoral asignada al proyecto.
Además en 2012 la Profesora Sánchez Ortíz y Nerea Del Moral Azanza, becaria predoctoral, han publicado un articulo en la revista Archivo Histórico Español sobre la historia del Museo

y el gabinete de ceroplástica.[10] Del Moral ha estado investigando sobre la venus, o Anti-Venus del museo encontrando información de gran interés, además sigue investigando sobre el tema por lo que concierne a su tesis sobre restauración con el título provisional: *"CIRUGÍA RESTAURADORA. Reintegración estructural y cromática de modelos anatómicos en cera"*. Más informaciones sobre el museo y sobre las metodologías de restauración más adecuadas llegaran en los próximos años al cumplimento de estas investigaciones.

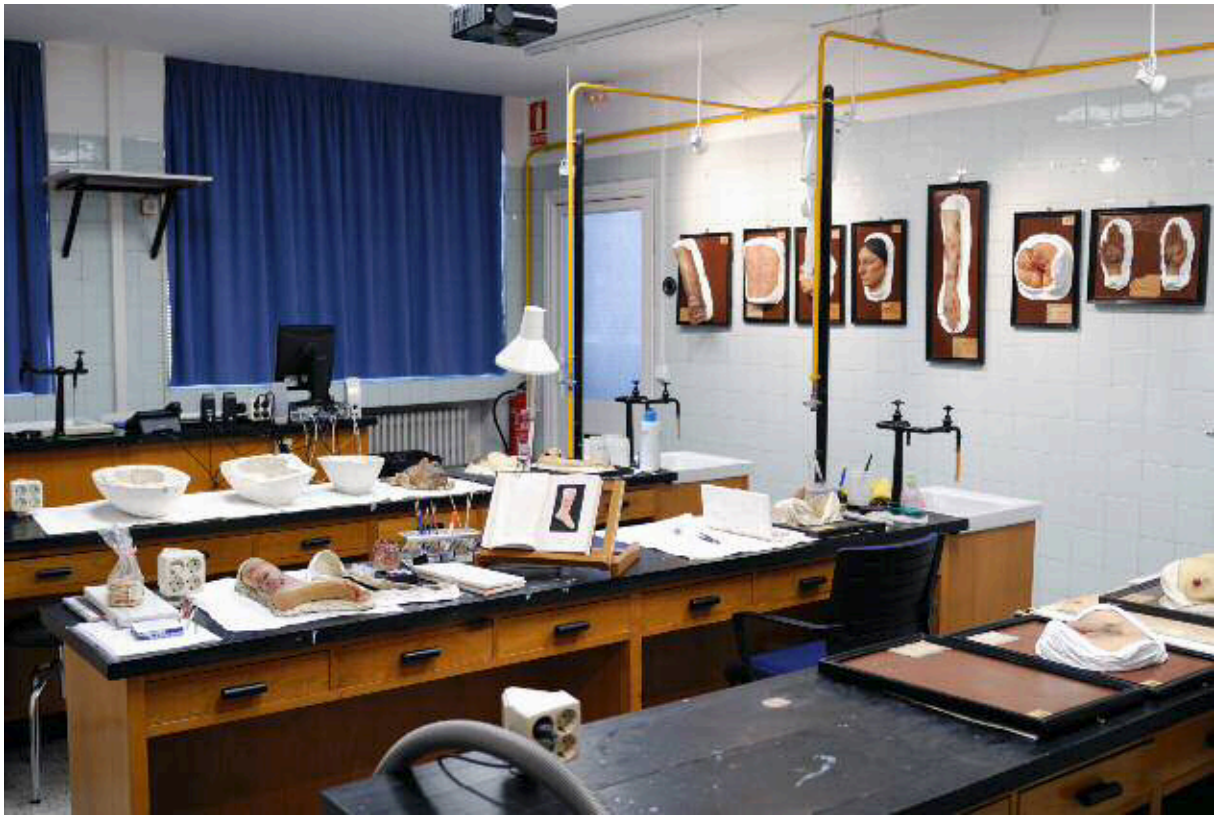


Fig. II.II.5, *Talles de restauración del Museo Olavide,* Pabellón 8 de la Facultad de Medicina, UCM de Madrid, Escuela Nacional de Medicina del Trabajo, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

En el Pabellón 8 de la Facultad de Medicina de la UCM, en la Escuela Nacional de Medicina del Trabajo, desde años se sigue un proyecto para la recuperación y conservación de los *moulages* dermatológicos en cera del desaparecido Museo Olavide.[11] A este proyecto se han dedicado totalmente el Director, el Prof. Luis Conde-Salazar Gómez, y los dos restauradores, Amaya Maruri Palacín y David Aranda Gabrielli.
Inicialmente sin muchas ayudas y conocimientos, pero con muchísimo cariño y entusiasmo, Maruri y Aranda han descubierto, limpiado, consolidado, restaurado y conservado en nuevos

[10] Sánchez Ortiz A, del Moral N., Micó S., ENTRE LA CIENCIA Y EL ARTE. Ceroplástica anatómica para el Real Colegio de Cirugía de San Carlos (1786-1805), Archivo Español de Arte (CSIC). Aceptado y en espera de publicación.
Además Aceptado y en espera de publicación: Sánchez Ortiz A, del Moral N., Micó S., LA CERA COMO METÁFORA DE VIDA O MUERTE. Materiales, técnicas y procedimientos en la elaboración de modelos anatómicos. Goya (Museo Lázaro Galdiano, CSIC).
[11] Sobre este tema véase el capítulo **3.9** de esta tesis: **Estatuas anatómicas y piel de cera, la colección madrileña del Museo Olavide.**

embalajes, adecuadamente protegidas, numerosas piezas del antiguo museo. Hoy en día siguen con este meticuloso trabajo salvando del olvido y la destrucción estas obras de inestimable valor histórico, científico y artístico. Sus esfuerzos han sido dados a conocer, ya que la AEDV ha realizado exposiciones periódicas desde diciembre del 2005, cuando fue descubierta la totalidad de la colección Museo Olavide, exhibiendo, en cada Congreso Nacional anual de Dermatología, algunas de las obras del museo.

Además, las piezas han sido exhibidas: desde el 3 de noviembre del 2008 hasta la actualidad en el Parque de las Ciencias de Granada. Del 2 al 7 de Marzo del 2009 en el Archivo General de Murcia en la exposición: "La Dermatología: un viaje en el tiempo". Del 19 de Enero al 13 de Marzo del 2010, la Real Academia Nacional de Medicina de Madrid ha dedicado una exposición al tema bajo el titulo: "Olavide y su obra". Mientras el mismo año se prestaron tres figuras a la Wellcome Collection de Londres para la exposición titulada: "Skin" (del 10 de Junio al 26 de Septiembre del 2010).[12]

El acontecimiento más reciente ha sido la colaboración del Museo en la exposición *"Epidemias"* de CosmoCaixa, inaugurada el 27 de marzo del 2012, donde se prestaron cuatro figuras que representan una sífilis secundaria en el brazo de un hombre; una lepra tuberculosa y ulcerada en dos brazos y una pierna; una viruela en el muslo de una niña y una tuberculosis cutánea situada en la planta del pie de un hombre.[13]



Fig. II.II.6, II.II.7, José Barta y Bernardotta, *Lepra, infiltraciones subagudas placulares extensas en reabsorción, y detalle de la restauración*, principio del siglo XX, tamaño natural Pabellón 8 de la Facultad de Medicina de la UCM, Escuela Nacional de Medicina del Trabajo, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[12] En 'Exposiciones' www.museoolavide.es, consulta el 29 marzo 2012.
[13] En www.museoolavide.es, consulta el 29 marzo 2012.



Fig. II.II.9



Fig. II.II.10

Fig. II.II.9, II.II.10 Enrique Zofío Dávila, *Detalles de un modelo de sifílide gomosa ulcerada del pie y pierna de un hombre*, en la parte de atrás se puede apreciar como la pieza fue realizada con un tejido coloreado embebido en cera y moldeado, 1879, Pabellón 8 de la Facultad de Medicina de la UCM, Escuela Nacional de Medicina del Trabajo, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

ANEXO II.III

Restauración de una Venus Anatómica, Barcelona.

En el año 2003 permanecí casi todo el mes de agosto en la ciudad de Barcelona desarrollando algunas investigaciones sobre la ceroplástica española. Gracias a la cortés ayuda del Doctor Alfons Zarzoso, historiador y curador del Museu d'Historia de la Medicina de Catalunya, bajo sugerencia del Doctor José Pardo Tomás, miembro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, tuve la oportunidad de visitar el museo que, en aquel tiempo, poseía unas 200 piezas anatómicas en varios materiales, entre las cuales 70 eran en cera.
Estas preparaciones son del siglo XIX y principios del siglo XX y procedían básicamente de dos instituciones: las cátedras de Anatomía y Anatomía patológica de la Facultad de Medicina de la Universidad de Barcelona en el Hospital Clínico, y el Museo Dermatológico del Departamento de Dermatología y Sifilografía del Hospital de Sant Pau de Barcelona.
Gracias al Doctor Zarzoso, pude encontrar a dos restauradoras del Museo de Historia de la Ciudad con las que Zarzoso colaboró en la restauración de una de las piezas del museo, apodada la Venus Anatómica. Gracias al texto publicado en la Actas del XIV Congreso Nacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales que me pasaron, y a la entrevista con Laia Fernández Berengué y Montserrat Pugès Dorca, pude entender y reportar en estas páginas un resumen de la operación de conservación y restauración que efectuaron sobre esta Venus Anatómica.
Agradezco a las restauradoras sus consejos e informaciones sobre el proceso de restauración que llevaron a cabo. Ha sido interesante a la hora de comparar las metodologías de intervención con otros países como Italia y Gran Bretaña. Lo que he podido notar es que la singularidad de este tipo de obras, comporta un trabajo multidisciplinar y la necesidad de interpelar especialistas en ámbitos distintos. En Barcelona se ha sido muy consiente del acercamiento a un tipo de pieza efectuada con diversos materiales y se ha preferido un trabajo complejo y a veces más lento, pero con resultados mejores y más beneficiosos tanto para la pieza en cuestión, como para el enriquecimiento profesional de los restauradores.

Restauración:
En el 2001 en Barcelona tuvo lugar una exposición por el 600 aniversario de la fundación del Hospital de la Santa Creu I Sant Pau. Para conmemorar tal acontecimiento el Museu d'História de la Ciutat y la Molt Ilustre Administració de l'Hospital de la Santa Creu I Sant Pau, organizaron esta exposición donde se pudo admirar, después de su restauración, una preparación anatómica en cera procedente del Museu d'Historia de la Medicina de Catalunya.
Como en otros países, el Museu d'Historia de la Medicina de Catalunya hospedaba preparaciones anatómicas naturales o realizadas en materiales distintos. El museo se componía de aproximadamente doscientas piezas, representando los aspectos de la anatomía normal, patológica y comparada. Estos objetos fueron realizados entre los siglos XIX y XX en cera, papier-mâché, yeso, cerámica y poliestireno expandido o porexpan. La colección se compone de unas setenta preparaciones en cera, entre las cuales se encuentra también la *Venus Anatómica.*[1]
Los modelos en cera proceden principalmente de la Facultad de Medicina de la Universidad de Barcelona, ligada desde el año 1906 al Hospital Clínico y al Hospital de la Santa Creu I Sant Pau. Una pequeña parte de la colección del museo se compone de piezas compradas a

[1] A día de hoy la colección entera se encuentra, muy bien conservada, en un almacén a las afueras de Barcelona. Me lo comentaron en Doctor Zarzoso y el Doctor Pardo Tomás cuando coincidimos en Leiden, Países Bajos, en febrero del 2012 en las conferencias: "Cultures of Anatomical Collections" de la Universidad de Leiden.

fabricantes y distribuidores de material médico (básicamente franceses y españoles) o encargos a artistas locales por parte de algunos médicos de la ciudad de Barcelona.[2]
Entre las piezas procedentes de la Facultad de Medicina se halla una figura de mujer tumbada, de un largo de 80 cm. No se conoce el origen de esta figura, apodada *Venus Anatómica*, algunas características nos llevan a pensar que fue realizada entre el 1830 y el 1850. En la década de 1820 se instaló en Barcelona el modelador italiano J. Chiappi, puede ser que la Venus fuera obra suya o de uno de sus discípulos, no se puede afirmar con certidumbre, así que el autor sigue, todavía, siendo un misterio.

Descripción:
El modelo representa una figura femenina desnuda, tumbada sobre un jergón, con la cabeza apoyada sobre una almohada, el cuerpo es en parte cubierto por un largo pañuelo de algodón blanco. El conjunto se encuentra en una urna de madera y vidrio que se puede abrir por la parte superior.
La Venus Anatómica parece haber sido realizada en cera blanqueada, sin adición de pigmentos u otras substancias en la mezcla cerosa. La figura es hueca a parte de los dedos de las manos y de los pies y el espesor de las paredes de cera varia de 1 cm. a 1 mm. Fue realizada en piezas (cabeza, brazos, piernas, cuerpo) hecha por moldes y pegadas las partes soldándolas (con una mezcla de cera, resina y esparto) gracias a agujeros presentes en el dorso de la figura. Joyas al cuello y a los brazos ocultan las zonas de unión de las piezas.
Abriendo una tapa recortada en la zona abdominal se puede apreciar la anatomía interna del modelo, otra pequeña tapa con un cordoncillo en el centro esconde un feto bien formado. El rostro muestra labios y ojos con un ligero maquillaje así como las uñas de pies y manos. Veladuras y retoques parecen hechas con óleo y con goma laca y pigmentos, como también el coloreado de la zona abdominal.
El modelo porta cabello castaño, largo y recogido en la nuca con un tupé en la frente. Forman parte del peinado pasadores de perlas rojas. En el lóbulo izquierdo un pendiente de aro dorado con brillante rojo y en el derecho una perla blanca. La Venus lleva al cuello una gargantilla de perlas blancas de tres vueltas y en los brazos dos brazaletes de hilo de cobre y perlas verdes y rojas. Los ojos son de vidrio como todas las perlas y brillantes de los ornamentos.

Estado de conservación:
A la hora de la inspección el modelo se encontraba fracturado en muchas zonas con pérdida de material. La figura se encontraba sucia, con polvo acumulado en los años transcurridos y manchas distintas, algunas procedentes de anteriores restauraciones.
El brazo izquierdo se encontraba roto a la altura del codo y su mano conservaba solamente dos dedos. A la mano derecha le faltaba el dedo meñique. El pie izquierdo se encontraba seccionado, mientras la pierna derecha estaba fracturada por debajo de la rodilla. Había numerosos signos de restauraciones anteriores con cera ahora ennegrecida.
La tapa abdominal estaba completamente fragmentada y parte de los fragmentos se habían perdido, anteriormente alguien intentó recomponerla con esparadrapo. En la misma situación se encontraba la tapa que esconde el feto. Afortunadamente parte de los fragmentos que se pensaban perdidos se encontraban en el interior de la figura.

Intervención:
"Los criterios que han guiado este trabajo han sido acordados desde un principio por todo el personal que ha colaborado, asumiendo el respeto por la conservación del original así como la

[2] Fernánez Berengué L., Pugés Dorc M., Zarzoso Oreallana A., con la colaboración de González A. y Lebrón Ruiz C., *La restauración de una Venus Anatómica de cera,* XIV Congreso de conservación y restauración de bienes culturales, Libro de Actas, Vol. I, Valladolid, 2002, p. 2.

recuperación de todos y cada uno de los materiales que lo forman; la utilización de productos contrastados con anterioridad y, siempre que fuera posible, la diferenciación y/o documentación exhaustiva de las reintegraciones."[3]

Limpieza:
Antes de proceder se han efectuado distintas pruebas de limpieza de la cera con sistemas y solventes distintos.

- Cepillo suave: no elimina la suciedad y puede rallar.
- Agua destilada: solo elimina el polvo superficial y no la suciedad adherida.
- Agua destilada + jabón neutro (2%): la cera se ve algo más brillante y limpia.
- Acetona: parece que queda limpio pero elimina las veladuras.
- Agua destilada + amoniaco (5%): no elimina las veladuras y limpia bien pero insistiendo, lo que provoca el reblandecimiento de la cera.
- Agua destilada + amoniaco (10%): elimina la suciedad más deprisa y no reblandece la superficie. Tampoco elimina las veladuras, aunque parece llevarse el barniz del interior del abdomen.
- Tolueno: Tampoco elimina la suciedad pero sí las veladuras y la pátina de la cera.[4]

Después de analizar los resultados de las pruebas los restauradores decidieron proceder a la limpieza del modelo adoptando una disolución de amoniaco al 10% en agua destilada. La mixtura se aplicó humedeciendo hisopos de algodón, y sucesivamente algodón impregnado con agua destilada para neutralizar el efecto del amoniaco. El interior del abdomen fue limpiado sólo con pincel y agua destilada al presentar solamente polvo, mientras que las manchas de cera se quitaron con un bisturí. Las hojas de perlas y brillantes se limpiaron con agua y jabón neutro al 2%, los brazaletes con etanol y los pendientes se limpiaron superficialmente con lápiz de fibra de vidrio.

Adhesión de fragmentos y reintegración:
Después del proceso de limpieza se ha procedido a la reconstrucción de la tapa abdominal. El esparadrapo se despegó con la ayuda de calor y humedad, utilizando una espátula caliente se separaron los fragmentos unidos malamente en precedentes restauraciones, y se quitaron los excesos de cera ennegrecida. Se utilizó Acetato de Polivinilo para soldar los fragmentos pequeños mientras los de mayor tamaño han sido fortalecidos mediante la inserción de pequeña espigas de acero calentadas.
En el caso de lagunas y grietas han sido reintegradas con una mezcla de cera da abejas decolorada (90%) y cera carnauba (10%). Se adjuntó la cera carnauba para elevar el punto de fusión y volver un poco más dura la cera de abeja. Para conseguir el tono de color más parecido al modelo se adjuntaron a la mezcla pigmentos al óleo. En el caso de la tapa que cubre el feto se optó para colorear luego, superficialmente, las reintegraciones con pigmentos diluidos y aglutinados con Paraloid B72 al 2% en tricloretano.[5]

Postizo y tejido:
La Venus Anatómica llevaba un postizo de cabello natural, de un largo de aproximadamente 25 cm. de color castaño claro cuyo soporte era una malla circular de algodón de 6-8 cm. de

[3] Fernánez Berengué L., Pugés Dorc M., Zarzoso Oreallana A., con la colaboración de González A. y Lebrón Ruiz C., *op. cit.,* p. 1, 2.
[4] Fernánez Berengué L., Pugés Dorc M., Zarzoso Oreallana A., con la colaboración de González A. y Lebrón Ruiz C., *op. cit.,* p. 12.
[5] Fernánez Berengué L., Pugés Dorc M., Zarzoso Oreallana A., con la colaboración de González A. y Lebrón Ruiz C., *op. cit.,* p. 13.

diámetro. A la hora de la inspección el pelo se encontraba recubierto de polvo, grasiento, reseco, quebradizo, sin brillo y enredado. Todo el tupé se había caído a la izquierda y se notaba una parcial perdida de largura.
Se separó el postizo del modelo y, después de testar su resistencia al agua, se procedió a lavarlo con champú[6] especial y agua corriente. Se aplicaron otros productos[7] para nutrir y abrillantar la fibra capilar y una crema[8] para proteger el cabello a la hora de secarlo.
Se adjuntaron mechones de cabello natural parecido al postizo, la reintegración suponía un 10-15% de la masa total del cabello.[9]
Originariamente el modelo llevaba un peinado típico de la moda de la época, al final de la limpieza y reintegración, el postizo ha sido posicionado como el peinado original, mediante el uso de secador y tenazas calientes. Se hicieron nuevamente el tupé y los tirabuzones y se sujetó el peinado con la ayuda de horquillas invisibles.
En el caso de la materia textil, el estado de conservación era bastante deplorable. Se decidió realizar una intervención mínima y mecánica. Se procedió con una limpieza por microaspiración y a la remoción de las manchas de cera mediante el uso de un bisturí. Las manchas de grasa de la batista se eliminaron limpiando delicadamente con jabón neutro y esponjas. Los tejidos más resistentes han sido planchados pero ningún tejido ha sido consolidado siendo la tela demasiado frágil para ser cosida.



Fig. II.III.1 *Venus Anatómica, detalle,* segunda mitad del siglo XIX, Museo de Historia de la Medicina de Cataluña, Barcelona. (Foto: Ballestriero R. 2003)

[6] Volumactive Kerastase – L'Oreal.
[7] Ciment antideterioro Kerastase – L'Oreal, Concentrado Vita-ciment Kerastase – L'Oreal.
[8] Nutri-liss Kerastase – L'Oreal.
[9] Fernánez Berengué L., Pugés Dorc M., Zarzoso Oreallana A., con la colaboración de González A. y Lebrón Ruiz C., *op. cit.,* p. 16.

ANEXO II.IV

Dos casos de restauración del laboratorio londinense Plowden and Smith Ltd.

A finales de enero del 2006 tuve la oportunidad de hablar con la restauradora Valerie Kaufmann en su laboratorio de restauración Plowden and Smith Ltd. de Londres.
Este laboratorio está especializado en restauración de obras de diferentes materiales, procedentes de colecciones públicas y privadas.

Restauración de un modelo anatómico florentino, siglo XVIII.

En este caso el problema se presentó en un modelo anatómico de escala reducida procedente, con toda probabilidad, de los talleres de "La Specola" de Florencia. Se cree que esta figura fue creada entre 1776 y 1789, probablemente como estudio preparatorio de una de las figuras anatómicas a tamaño real todavía custodiadas en el museo florentino. Este modelo es el segundo de una serie de siete figuras modeladas en cera de abejas; las cuatro primeras muestran las estructuras óseas, los muslos y los tendones, mientras las otras tres enseñan las venas, arterias y los órganos internos. Las figuras forman parte de la colección del Museo Wellcome de Historia de la Medicina que reside en dos plantas del Museo de la Ciencia de Londres.
La figura tiene 100 centímetros de altura, sigue estando conservada en su vitrina original de época, fijada por medio de clavos y tornillos a una base redonda de madera.
En el momento de la inspección la figura presentaba signos de roturas y grietas a la altura del cuello, tobillos y dedos. A lo largo de los años la figura había ido resbalándose hacia abajo de forma que se había producido una separación de la cabeza del cuerpo, la ruptura era de aproximadamente 3 mm., demasiado ancha para poder ser soldada. Los tendones de Aquiles estaban rotos y fragmentados, se habían separado tres dedos y había grietas en el hombro, muslo, muñeca izquierda y en ambas rodillas y tobillos. A través de la ruptura del cuello se pudo ver como el pecho de la figura estaba vacío.
Deprecio a cualquier intervención fue necesario efectuar unas radiografías para establecer el mejor método de restauración a aplicar al modelo. Gracias a la ayuda del Departamento de Radiología del Hospital General, se ha podido descubrir que la estructura metálica que soportaba a la obra estaba compuesta por un hilo de hierro que pasaba de la cabeza al pie derecho, saliendo y soldándose a la base de madera, otro que empezaba en el pecho y llegaba al pie izquierdo y aseguraba también la figura a la base. Otro hilo de hierro empezaba en medio del pecho y acababa en las muñecas.
La figura ha sido analizada con rayos X desde todos los lados, lo que ha permitido descubrir distintos clavos metálicos largos de 38 mm. situados en los puntos débiles del modelo, probablemente obra de una restauración precedente.
Las causas de deterioro de la obra han sido probablemente causadas por la misma estructura de soporte, a lo largo de los siglos la figura de cera había resbalado hacia abajo y el mismo material se había encogido cambiando de tamaño. Los daño habían sido agravados por la falta de cuidado, sobre todo, en el trasporte de la figura de un sitio a otro.
Por las dimensiones de las grietas habría sido imposible intentar llenar las cavidades, trazas de dos antiguas intervenciones de restauración demostraban el fracaso. Para realizar una restauración a largo plazo ha sido indispensable intervenir en la estructura de soporte a fin de impedir ulteriores movimientos futuros de la cera.

Han sido descartadas intervenciones como el calentamiento del esqueleto de metal, para que la cabeza de cera resbalase hacia abajo hasta llegar a la altura del cuello, por ser demasiado peligroso. La única solución posible parecía ser cortar la armadura de metal en el interior de la figura, a la altura del pecho, ésta parecía la posición mejor porque ahí el hilo de hierro se encontraba muy cerca de la pared posterior del torso; a esta misma pared se podía soldar la estructura de metal al término de la restauración, impidiendo así ulteriores movimientos futuros, dañinos para el modelo.

Plan de trabajo presentado:

1) Sostener la figura en posición horizontal.
2) Limpieza de la superficie de cera en el área que tenía que ser cortada.
3) Corte y apertura de la cavidad torácica.
4) Corte del hilo de hierro que soportaba la cabeza y reducción del mismo de aproximadamente 3 mm. en dirección al torso.
5) Tomar nota del método original de construcción de la figura.
6) Introducción de soportes para cada debilidad estructural causada al abrir el pecho.
7) Pegar nuevamente la figura a la armadura para impedir futuros resbalamientos y movimientos de la cera.
8) Pegar la cabeza en su posición correcta.
9) Cerrar el pecho y soldar las grietas del cuello.
10) Reparación de los dedos rotos, los tobillos fragmentados y de las grietas en los hombros, brazos y piernas.

Para elegir materiales adaptos y compatibles para la restauración, algunos fragmentos de cera del modelo han sido analizados utilizando los test: "*cromatografía de gases*" y "*cromatografía de gases por espectrómetro de masa"* realizados por el Señor Raymond White de la National Gallery de Londres.
Estos han sido los resultados de los análisis:

1) Superficie rascada – cera de abeja con trazas de resina de coníferas, lo que sugiere un barniz.
2) Área de cera blanca - cera de abeja. Sin trazas de otras ceras como espermaceti que podría ser adjuntada para hacer el material más translucido. Sin presencia de productos a base de petróleo que podrían indicar restauraciones anteriores.
3) Cera roja (área de la carne) - cera de abejas. Sin resinas.
4) Área interna pegada a la armadura - cera de abejas. Sin resinas, la que habría podido ayudar a rendir el camino más corto y seguro.
5) Fragmentos procedentes de restauraciones previas - cera de abejas y trazas de ceresina. Sin resinas.

Por el tipo de daños reportados en el modelo, el proceso de restauración ha sido efectuado poniendo la figura en posición horizontal. El modelo ha sido removido de su vitrina original y posicionado, con su base redonda de madera, sobre un soporte hecho de piezas de poliestireno y vendas médicas mezcladas con emulsión de acetato de polivinilo (cola para madera PVA).
Después de haber asegurado la pieza al soporte se ha empezado el proceso de limpieza. Habitualmente es aconsejable remover cualquier barniz que cubre que no sea de la misma época que la obra, especialmente, porque a menudo el barniz esconde reparaciones anteriores.

En este caso la figura pertenecía a una serie de siete que habían sido todas barnizadas. Por este motivo se ha decidido dejar el barniz, para no alterar su apariencia en relación con los otros modelos y limpiar sólo localmente las zonas interesadas para la restauración.
Unas pruebas de limpieza han sido practicadas en la zona de la ruptura del cuello, donde eran claramente visibles restos de restauraciones anteriores. En el caso de cera no pintada en superficie se suele utilizar acetona pura, es la sustancia más efectiva para remover la suciedad y los barnices. El agua es totalmente inefectiva. La acetona ha sido aplicada con un pincel y después de haber limpiado la superficie, ha sido removida con otro pincel seco. Este proceso de intervención es el adecuado en caso de cera mezclada originariamente con pigmentos, si los pigmentos han sido aplicados posteriormente en la superficie, la acetona se revelaría demasiado agresiva.
Después del proceso de limpieza, ha sido indispensable recurrir a los resultados de los rayos X, para individuar la mejor posición para efectuar el corte en el torso del modelo. Gracias a los resultados de estos análisis se ha descubierto que la figura estaba vacía sólo desde la cintura hacia arriba, cosa que limitaba el área del corte; de otro lado la parte cercana al cuello sufría de grietas y se había debilitado considerablemente.

Antes de proceder con el corte se tomaron fotos de los detalles del pecho, pero había que considerar algunos otros posibles problemas que podían dificultar la operación:

1) La cera a la altura del pecho podría ser más espesa de la que era visible en la ruptura del cuello (aproximadamente 1 centímetro).
2) Para ser reforzada, la cavidad del torso había podido ser rellenada con tejidos u otros materiales no visibles a los rayos X.

Después de algunas tentativas la figura se reveló completamente hueca y con paredes más sutiles de lo previsto; se intervino con una espátula afilada y cortante, calentada por una lámpara de recocción. La espátula fue calentada, limpiada y tocada con la mano para comprobar la temperatura antes de cada corte. Ha sido efectuado un corte limpio y con un ángulo de 45º, parece que ésta es la mejor técnica de intervención aconsejada para cualquier objeto en cera interiormente vacío.
En el intento de fortalecer la figura, posiblemente debilitada por el corte, ha sido aplicada en el perímetro interior del torso una malla de poliéster (“Stabiltex” No. 4/3) embebida en una mezcla 1:1 compuesta de cera de abejas y resina dammar. Con la misma mezcla se han reforzado las grietas del cuello y de la parte derecha del modelo.
La barra metálica de la armadura que conectaba la cabeza al resto del cuerpo ha sido serrada con una pequeña sierra, separando la cabeza de la figura se ha podido inspeccionar más detalladamente el interior del modelo. Afortunadamente el esqueleto de metal no presentaba ningún signo de corrosión. La barra que sujetaba la estructura completa estaba pegada sólo a la pared posterior del torso a través de una mezcla de cera de abejas y tejido, ésta había cedido en algunos puntos separándose por completo.
Desde la inspección se ha podido descubrir que el torso estaba compuesto por dos partes, una frontal y otra posterior. Parece que las dos secciones habían sido fundidas en molde y realizadas en cera de abejas blanca sin adjuntar pigmentos. Los músculos y todos los detalles habían sido moldeados sobre esta forma básica.



Fig. II.IV.1 *Restauración de un modelo anatómico florentino, radiografía.* (Foto: cortesía del laboratorio londinense Plowden and Smith Ltd.)



Fig. II.IV.2 *modelo anatómico florentino antes de la restauración,* (Foto: cortesía del laboratorio londinense Plowden and Smith Ltd.)

Con la cabeza separada del resto del torso, la barra metálica de soporte fue finalmente acortada en tres milímetros. Un tubo de acero inoxidable de una longitud de seis centímetros fue insertado a la altura del corte de la barra para fortalecer la armadura metálica.
La cabeza ahora encajaba perfectamente con el cuello, pero antes de cerrar el torso se procedió a una operación de refuerzo insertando unos soportes en el interior del mismo. Utilizando las cavidades del cuello y del pecho se posicionaron en el modelo, unos arcos de acrílico ("Perspex") de espesor 2 mm. que se fijaron con algodón en rama embebido en una mezcla 1:1 compuesta de cera de abejas y resina dammar. Este sistema habría permitido sujetar adecuadamente la tapa del torso.
Después de que toda la estructura interna había sido asegurada al modelo, impidiendo cualquier movimiento futuro, se procedió a cerrar la figura. Primero se adjuntó la cabeza soldando el tubo de acero inoxidable a la armadura original con adhesivo de resina epoxídica. Luego se posicionó la sección removida del torso en su posición original y se procedió a rellenar la incisión con cera de abejas de color parecido al del modelo.
La mezcla utilizada para llenar la incisión se componía de ceras de abejas blanqueada para las zonas sin color y con la adición de pigmentos secos para las zonas coloreadas.
Es importante que la obra de restauración sea reconocible y sobre todo reversible, por este motivo a la cera de abeja se le adjuntó aproximadamente un 2% de cera carnauba para hacer más friable la mezcla y, en consecuencia, reconocible y distinguible al tacto de la cera original.
La operación para rellenar las fisuras del corte ha sido un trabajo largo y meticuloso. Se utilizó un espátula-chucillo fina, pero no tanto como la utilizada precedentemente para cortar el modelo. En esta espátula, calentada y tocada con la mano para comprobar la temperatura, se ponían pequeñas cuantidades de cera; la cera ablandada por el calor era así depositada

delicadamente en las fisuras del corte rellenándolo y pegando las dos paredes de cera pero sin fundirlas.
El uso de cera tibia y no demasiado caliente permite controlar la operación y evita que al final la superficie sea demasiado brillante. Los excesos de material son delicadamente rascados con la espátula cuando la cera está todavía tibia.
Este mismo proceso fue utilizado para restaurar la ruptura de la cabeza y asegurarla nuevamente al cuello.
Restauraciones anteriores fueron removidas, sustituyéndolas con nueva cera de abejas y pigmentos lo más parecidos al color original del modelo.
La mano izquierda tenía tres dedos rotos, afortunadamente los fragmentos no se habían perdido. Para asegurar nuevamente los dedos al modelo, se insertaron unos clavos de acrílico, pegando las dos extremidades con emulsión adhesiva PVA. Se optó por clavos acrílicos para no interferir con la transparencia de la cera.
El resultado final ha sido muy satisfactorio, la figura tenía la misma apariencia de las otras seis y los signos de las intervenciones eran casi invisibles. El modelo se encontraba más estable y los soportes internos ayudarían a prevenir futuras roturas de la cabeza. Naturalmente la obra tiene que ser manejada siempre con extrema cautela, pero la intervención efectuada ha sido necesaria para soportar y reforzar la figura e impedir otros movimientos o resbalamientos de la cera con respeto a la armadura metálica.





Fig. II.IV.3, II.IV.4, *Restauración de un modelo anatómico florentino, detalle del cuello,* (Foto: cortesía del laboratorio londinense Plowden and Smith Ltd.)



Fig. II.IV.5 *Restauración de un modelo anatómico florentino, detalle del corte en el torso.* (Foto: cortesía del laboratorio londinense Plowden and Smith Ltd.)

Restauración de 'Bambino malato' de Medardo Rosso.

En este caso presentado en 1998 en el taller de restauración Plowden and Smith Ltd. de Londres, la obra en cuestión ha sido la escultura en cera amarilla, sobre base de yeso, del escultor italiano Medardo Rosso (Turín 1858 – Milán 1928). Se trata de una copia del niño enfermo (*Bambino malato*) propiedad de un coleccionista privado.
La cera era uno de los materiales favorito de Rosso, que utilizó sus propiedades de transparencia para obtener en la superficie interesantes efectos de fluidez y luminosidad. Como otras de sus obras este busto ha sido tomado de un molde y sucesivamente reforzado colando escayola líquida en su interior. El molde puede haber sido tomado de una copia maestra o directamente desde el original en arcilla.
Este modelo en particular, lleva la firma "M. Rosso" y está asegurado a una base de madera por tornillos. La cera es amarillenta y, a lo largo de los años, la suciedad ha formado una pátina que acentúa los detalles de la obra.
En las obras de Medardo Rosso el problema más común es la falta de compatibilidad entre la cera y la escayola. La cera como material "vivo" está sujeta a cambios y alteraciones debidas a diferentes factores, principalmente la temperatura. Lo que sucede es que la cera se agrieta y a veces se separa de la escayola en partes de diferentes dimensiones.
En efecto, a la hora de la investigación, se pudo notar que la cera, a lo largo de los años, se había secado y encogido. La presencia de otros daños físicos consistía en la pérdida de fragmentos que se habían separado de la escayola, la obra sufrió en el pasado al menos dos tentativas de restauración como testimoniaban dos calidades de ceras diferentes. Reposicionando los fragmentos se podía notar cuánto había encogido la cera dejando grietas muy anchas. La cabeza necesitaba de una intervención inmediata dado que estaba en peligro de colapsar completamente.
El problema principal consistía en asegurar los fragmentos de cera a la escayola con una reparación reversible en caso de que, futuros movimientos o ulteriores encogimientos de la cera, hicieran necesario intervenir nuevamente.
Un pequeño fragmento de cera fue analizado con la *Cromatografía de Gases* para determinar su composición. La obra resultó estar hecha en cera parafina. Luego se hicieron distintos análisis para individuar el mejor adhesivo para la cera parafina y para la escayola, y sobre todo, para impedir que estos dos materiales se soldaran en previsión de intervenciones futuras.
El adhesivo que dio mejor resultado fue una emulsión acrílica de Lascaux 360, fácilmente reversible, fue aplicado sobre los fragmentos de cera y sobre la escayola, estos dos materiales fueron posteriormente aislados mediante el uso de papel japonés.
Los fragmentos de cera separados fueron atentamente analizados y limpiados cuidadosamente antes de ser reposicionados. Dos grandes fragmentos que se encontraban sueltos de la escayola, fueron removidos completamente desde el área de la frente sobre los ojos. Esto fragmentos cedieron fácilmente dado que las anteriores restauraciones fallaron. De este modo se dejó abierta una vasta zona de escayola de modo que el área accesible de trabajo fuera mayor.
La escayola expuesta fue revestida por dos capas de Lascaux 360, de este modo se formó un film protector y fácilmente reversible en un futuro. Se utilizaron dos tipos de papel japonés de dos grosores diferentes; el papel más fino ('Gampi') resultó muy útil en la parte trasera, donde los fragmentos se adherían perfectamente a la escayola; mientras el papel más grueso fue indispensable en el caso de la mala adhesión de la cera a la escayola con consecuentes áreas de espacio entre los dos materiales, que podrían transformarse en peligrosos puntos débiles para la obra.

Antes de pegar el papel japonés a la cera, el papel fue consolidado con Lascaux 360 sin diluir y dejado secar. Este sistema permitía incrementar el 'mullido' a la hora de pegar el papel a la cera nuevamente con Lascaux 360. En algunos casos la superficie de la cera se presentaba ondulada y para seguir la superficie se adjuntó al papel japonés una mezcla de Lascaux 360 y micro esferas de cristal, en un porcentaje de10:3,5 gr. Este sistema permitió la creación de un 'mullido' variable incrementando la superficie de contacto de los dos materiales y asegurando firmemente los fragmentos de cera a la escayola.
Las grietas fueron rellenadas con cera de abejas y pigmentos secos para acercarse al color original de la obra. Algunos retoques finales fueron hechos a la acuarela mezclada con hiel de buey como surfactante. Se decidió utilizar cera de abejas después de que la parafina diera resultados poco satisfactorios; de hecho la parafina calentada se licuaba demasiado lentamente, tomando la consistencia del estuco, atrapaba aire lo que no permitía al final crear el tono justo de color. La cera de abejas funde más rápidamente y a menor temperatura y se mezcla fácilmente con los pigmentos artísticos, todas sus características la hacen la sustancia más apropiada en caso de restauración mimética.
En el caso específico de esta obra, el uso de cera de abejas para restaurar las grietas se consideró necesario también para la reversibilidad de la restauración. Esto permitirá en un futuro reconocer las partes restauradas del material original (cera parafina).
La obra se presentaba al final bastante cerca del aspecto original, las fracturas habían sido reparadas y las grietas soldadas y mimetizadas. Una de las precauciones fundamentales a adoptar en un futuro es la de sujetar la escultura sólo por la base de madera, nunca cogiendo la cera porque se podría hacer presión sobre áreas vulnerables.

Trabajo completado en noviembre de 1998
por Valerie Kaufmann, Dip. A.D., A.C.R.
Director y Restaurador Titular
Plowdenand Smith Ltd.
Wandsworth
Londres SW18 2RT

ANEXO II.V

Intervención de restauración y conservación de las ceras botánicas del Museo Nacional y Galerías de Gales, Cardiff.[1]

A lo largo del año 2006 proseguí mis investigaciones sobre obras en cera al sur de Gales y aproveché la ocasión para estudiar y fotografiar la colección botánica del Museo Nacional de Cardiff. La experiencia fue interesante y muy útil para comprender los procesos de restauración y conservación de ceras en Gran Bretaña y comparar los preparados botánicos británicos con los de otros países.
Gracias a la cortés disponibilidad de la responsable del Departamento de Biodiversidades del Museo, la Doctora Vicky Purwall, tuve la oportunidad de ver de cerca numerosas piezas y analizar sus restauraciones hasta llegar a descubrir, con placentera sorpresa, que éste era uno de los pocos museos donde se siguen haciendo preparaciones en cera con fin científico, didáctico y educativo. La autora de estos nuevos modelos era y sigue siendo la restauradora Annette Towsend.
En efecto, la colección de modelos en cera del museo es remarcablemente realista y sobre todo es un efectivo método de exhibir objetos botánicamente correctos. De hecho, es enormemente importante el poder mostrar modelos, perfectamente fieles a la naturaleza, de plantas salvajes, raras o completamente extintas. Sin embargo, hoy en día, la colección se puede considerar una obra de arte en sí misma y se valora no sólo por su importancia científica y didáctica.
El museo de Cardiff empezó a recolectar modelos en cera desde el año 1908, algunos proceden de instituciones como el Museo de la Ciencia mientras otras se realizaron *in situ*. Los modelos más antiguos, del siglo XIX, proceden del Estudio Ziegler de Ámsterdam. Los otros modelos remontan al siglo XX y fueron realizados por Eveline Jenkins en las décadas del 1930 y 1950 y luego por Roy Herbert y otro modelador.



Fig. II.V.1 Taller Ziegler de Ámsterdam, *Modelo de Aceranthus Diphyllus,* siglo XIX, Museo Nacional y Galerías de Gales, Cardiff. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

[1] Para la realización de este anexo las informaciones han sido facilitadas directamente por la Doctora Vicky Purwall y Annette Towsend en mi estancia en el museo, y gracias al artículo de Purewal, V. J., *An investigation into the composition of botanical wax models with a view to their conservation*, publicado en Collection Forum, Vol Num: 13, 1, 1997, p. 11-19.

El departamento de botánica del museo posee 621.000 preparaciones entre las cuales aproximadamente 1000 han sido realizadas en cera. A lo largo de los años la colección ha sido movida repetidamente, por falta de espacio, a menudo a los modelos se les ha cambiado de sede y no siempre se han encontrado lugares adecuados para la conservación de estos materiales. Parte de la colección de ceras botánicas está expuesta al público pero la mayoría está custodiada en los subterráneos del museo.
A principios de 1993 el departamento de botánica empezó un proyecto de restauración y recolocación del patrimonio completo de modelos de ceras botánicas. A la hora de la primera inspección, la colección se encontraba en dos depósitos distintos, conservados de maneras muy diferentes. Después de que los modeladores se fueran la colección de ceras botánicas ha sido descuidada, con el resultado de modelos rotos, a veces con fragmentos perdidos y falta de informaciones sobre nombres y fechas de ejecución.
En el pasado la conservación y restauración de los preparados botánicos en cera dependía directamente de los mismos modeladores, así que a la hora de la investigación nadie supo cómo afrontar el problema. Se empezó con un proyecto de análisis para determinar el ambiente adecuado para custodiar cada colección y luego proceder a la restauración de las piezas que lo necesitaban.
La colección de ceras botánicas se encontraba repartida en dos habitaciones. La primera, con aire acondicionado, era el depósito principal y los modelos estaban conservados en cajas de cartón, la segunda, llamada *freezer room,* era un ambiente seco y templado y los modelos se encontraban tumbados en antiguas cajoneras de madera.
Se intentó descubrir las causas mayores de deterioro de los modelos y se individuaron factores externos que contribuyen a la degradación de la cera. Entre ellos la temperatura, la humedad relativa y la exposición a la luz. También el contacto con iones de algunos metales es dañino porque causa un aumento de la oxidación, se descubrió que esto pasa con el cobre, el bronce y, curiosamente, hasta con el acero inoxidable.
En marzo de 1993 se analizaron los almacenes con un diagrama termo-higrógrafo del cual resultó que en el *freezer room* las condiciones ambientales eran demasiado calientes y secas. En cambio en el almacén principal las condiciones parecían ideales, con una temperatura entre los 13-20°C y con una humedad relativa del 50-60%. De hecho este tipo de condiciones ambientales reducen en la cera la adhesión de la suciedad, distorsiones de los modelos, movimientos de las armaduras metálicas internas y, en consecuencia, rupturas y grietas.
Sin embargo, los modelos conservados en el *freezer room* se encontraban en mejor estado que los que estaban en el almacén principal, donde las condiciones ambientales parecían ideales. Los análisis iniciales determinaron que un ambiente muy templado y seco resultaba beneficioso para una gran proporción de las ceras botánicas.
La segunda parte del proyecto empezó cuando, en 1993, se remodernizó la galería botánica del museo; todos los modelos fueron removido de las vitrinas y, en consecuencia, fue analizado su estado de conservación. La mayoría de los preparados botánicos en exposición fueron realizados por Roy Herber en los años sesenta; este modelador, de carácter muy peculiar, cerrado y celoso de sus secretos, se ocupaba también de exponer en las vitrinas sus preparaciones botánicas y desarrolló su método personal de montaje. Él no quería que se vieran los soportes de los modelos, así que dejó que parte de las armaduras metálicas internas salieran desde la parte trasera de las plantas de cera y se sujetara a la pared de las vitrinas. Después de veinte años se vieron los dramáticos resultados de este método.
Naturalmente, cada movimiento de los modelos suponía un estrés, sobre todo en las junturas de la cera con la armadura de metal. Las flores o detalles muy finos como los pétalos, mostraban signos de deterioro. Los cambios de temperatura o humedad relativa influían duramente en la parte metálica expuesta, trasladando el problema al resto del modelo de cera.



Fig. II.V.2 Roy Herbert, *Taraxacum Officinale, (después de la restauración)* hacia 1960, Museo Nacional y Galerías de Gales, Cardiff. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)



Fig. II.V.3 Roy Herbert, *Taraxacum Officinale, detalle, (después de la restauración),* hacia 1960, Museo Nacional y Galerías de Gales, Cardiff. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Antes de intervenir con la restauración se analizó la composición de la cera de los modelos botánicos. Pequeños fragmentos de modelos irreparablemente rotos fueron analizados utilizando tres métodos de análisis:

Fourier-transform infrared spectroscopy (FTIR)
Gas Cromatógrafo Espectrómetro de Masa (GCMS)
Gas Cromatógrafo (GC)

El numero tipos de análisis fue mínimo, (once Standard y catorces tipos) porque estos tres métodos analíticos son disruptivos y muy costosos. Los fragmentos fueron preparados para la extracción con xileno y derivados (rotos en pequeños componentes moleculares para ayudar a su separación) con diazometano, utilizando metanol para la catálisis.
Los instrumentos utilizados fueron una columna capilar de cuarzo revestido de aluminio, de 25 mm. x 0,32 mm., capaz de soportar temperaturas de hasta 370°C.[2] Con estos análisis se determinó que la composición de la mayoría de los modelos era de cera de abejas y mezcla de parafina, se descubrió que grandes áreas de cera eran mezclas de cera de abejas y parafina a las que tan sólo ocasionalmente se había añadido bálsamo de Canadá, ceresina y minerales impuros.
Después de que los análisis fueran completados se empezó la obra de restauración que afectó a más del 60% de los modelos.
Las obras de Eveline Jenkins, botánica que empezó dibujando y después realizando en cera materiales botánicos, son en su mayoría modelos grandes y voluminosos como hongos. Se murió en 1976 dejando al museo apuntes e informaciones sobre su trabajo que fueron utilizados por los dos siguientes modeladores.
Roy Herbert era un artista botánico y sus modelos retratan con fidelidad las plantas Galesas. Utilizaba principalmente cera de abejas pura blanqueada y parafina. Una mezcla de 50/50 de cera de abejas y parafina era lo ideal para los distintos modelos, mientras para realizar las áreas más delicadas y detalladas, como las flores y pequeñas hojas, utilizaba sólo cera de abejas pura.
Su metodología de trabajo sigue siendo oscura, no amaba divulgar sus secretos, uno de los cuales era el uso de ceniza de cigarrillo sobre los tallos para simular las inflorescencias naturales de las plantas.
A la hora del análisis, los modelos se encontraban rotos o agrietados con el material endurecido y frágil. De hecho la parafina es un material relativamente moderno, menos estable que la cera de abejas y que con el tiempo emite solventes que causan que la cera, ya dura, se vuelva todavía más frágil. Probablemente en el *freezer room* la temperatura elevada del ambiente ayudó a la cera a mantenerse un poco más maleable y flexible, sufriendo menos en caso de movimientos o traumas mecánicos.
Por lo que se refiere a las armaduras internas de los modelos, la cera se oxida cuando se encuentra en contacto con ciertos iones metálicos y la intensidad de la oxidación depende del tipo de metal en cuestión. Los daños mayores vienen provocados por el cobre y el bronce mientras el hierro fundido causa menores problemas, el acero inoxidable incluso daña la cera. En el caso de los modelos del museo, la mayoría habían sido construidos con hilos de cobre estañados, el cual reducía el nivel de oxidación.

[2] Carlo Erba 5360 Mega.



Fig. II.V.4 Roy Herbert, *Viola Lutea, (después de la restauración),* hacia 1960, Museo Nacional y Galerías de Gales, Cardiff. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Problemas éticos:
En el caso de las preparaciones botánicas de cera nos encontramos frente a modelos muy finos, detallados, de tamaño pequeño y con el fin principal de representar el sujeto tal y como fuera en la realidad. La precisión es importante, el lado estético se queda en segundo plano; el modelo puede ser hermoso pero como primer objetivo tiene que representar una especie botánica establecida como si el espectador la pudiera ver en la realidad.
Debido a estas finalidades la obra de restauración es muy importante y nos pone frente a serios problemas éticos. Primero, las reparaciones se hicieron con cera de abejas blanqueada porque es un material extremamente estable, no se degrada fácilmente y es más blanda que el material original. Pero, siguiendo los dictámenes de la restauración reversible, en cuanto la nueva cera se funda con el resto del modelo será imposible en un futuro separar los dos materiales. Por otro lado, para restaurar modelos pequeños y detallados como los botánicos no se ha encontrado ningún adhesivo que se mueva como la cera y no contengas solventes. Parece entonces que el mejor material para restaurar la cera es la cera misma.

El segundo problema se refiere al concepto de *restauración mimética*, las restauraciones tienen que ser comprensibles y siempre reconocibles de cerca. Sin embargo, en preparados científicos las diferencias no tienen que disturbar la lectura general del modelo ni su precisión científica. En el museo de Cardiff aplican la regla de los "seis pies seis pulgadas", es decir, que la restauración tiene que ser imperceptible a una distancia de seis pies pero obvia a una de seis pulgadas. El material utilizado es cera de abejas blanca, coloreada posteriormente con óleos un tono más claro o más oscuro del original.



Fig. II.V.5 *Modelo botánico antes de la restauración,* siglo XX, Museo Nacional y Galerías de Gales, Cardiff. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Eflorescencias:

Un par de años después de la obra de restauración se ha podido verificar el estado de conservación de los modelos. Los preparados realizados en cera de abejas pura, se habían deteriorado menos que los modelos hechos con mezclas de ceras. Uno de los problemas más evidentes era la presencia de inflorescencias blancas en la superficie de la cera. Este problema destacaba más en las ceras coloreadas. Probablemente los pigmentos artísticos y colores al óleo son los mayores responsables de estas reacciones, especialmente en la cera de abejas. La aplicación de solventes también parecía interactuar con la cera alterando las inflorescencias ya presentes.

Se hicieron entonces otros análisis, pequeñas cantidades de cera, blanca y coloreada, fueron fundidas, dejadas sobre una plancha de cristal y una vez fría removidas y etiquetadas. Se tomaron 170 análisis tipo que se dejaron reposar por un periodo de dos-cuatro semanas. Los resultados se recopilaron y compararon con las ceras antiguas.

Aparentemente la cera de abejas sin colorear no tenía inflorescencias al microscopio, pero también este material presentaba en la superficie la estructura cristalina de la inflorescencia.

Sin embargo, el amontonamiento de cristales en la superficie de la cera coloreada era mucho mayor. En la cera de abejas coloreada con un pigmento azul oscuro (azul de ftalocianina) las inflorescencias aparecían después de sólo dos semanas.

Almacenamiento:
Al final del proyecto de restauración la colección de ceras botánica fue trasladada a una habitación acondicionada. Los modelos fueron limpiados con pinceles secos y en caso de mayor suciedad con bastoncillos de algodón y agua destilada.
Anteriormente, parte de los modelos estaban conservados tumbados en los cajones de antiguas cajoneras. A lo largo de los años, los movimientos horizontales, del abrir y cerrar los cajones supuso un enorme estrés para los modelos, con el resultados de piezas agrietadas o directamente rotas. La colección entonces necesitaba ser recolocada totalmente.
Después de que los modelos fueran reparados, para que en un futuro no fueran tocados directamente, a la hora de manejarlos, han sido montados en planchas de plexiglás de 3 mm. de grosor. Los modelos, se sujetaban a las planchas mediante un hilo de policarbonato de un espesor de 3 mm. moldeable con el calor.
Este sistema permitió conservar los modelos botánicos que, dado su naturaleza tridimensional, necesitaban ser soportados adecuadamente y protegidos de movimientos y traumas. Después de su identificación, a cada modelo se le aplicó, con un hilo de algodón, una tarjeta con el nombre en latín de la especie representada. Se pusieron en cajas ordenadas alfabéticamente; así que, por primera vez en su vida, aun sin ser abierta al público, la colección de ceras botánicas fue completamente accesible.

Trasmisión de los descubrimientos: dos cursos de conservación de objetos de cera.
Como se ha dicho anteriormente, no tuve una preparación académica en el ámbito de la restauración, sin embargo, a lo largo de estos años he aprendido muchísimo y me apasioné con el tema tanto que me pareció pertinente adjuntar un anexo sobre la restauración de obras de ceroplástica.
Después de las investigaciones sobre las ceras botánicas de Cardiff, tuve la oportunidad de colaborar en un par de cursos sobre restauración de objetos en cera. De hecho, en el 2006 y también en el 2009 fui contactada para dar unas clases sobre el cuidado y la conservación de la colección de ceras botánicas de Cardiff y otras colecciones, en el prestigioso West Dean College, de la Fundación Edward James, patrono de las artes y artistas como Leonora Carrington, Remedios Varo, René Magritte y Salvador Dalí.
El Colegio West Dean, organizó dos cursos de *"Conservación de objetos de cera"* en el marco de *"Profesional conservator in practice",* una serie de cursos de corta duración diseñados para los restauradores profesionales para actualizar sus conocimientos sobre la evolución de materiales y técnicas. Los directores de los cursos fueron Valerie Kaukmann, Directora del taller de restauración londinense Plowden and Smith Ltd.,[3] y Chris Woods, Director del taller de restauración Conservation Ltd.[4]
En el 2006, además que estar presente como Profesora del Curso, participé también como estudiante, cosa que me permitió aprender sobre la conservación de manera teórica y práctica ya que en los talleres se efectuaron operaciones de limpieza sobres sellos antiguos.
En el año 2009, repetí mis clases sobre conservación de obras de ceras tituladas: *"Botanic collection – Problems and solutions found"* y *"Care of other Collections"*.

[3] Sobre Valerie Kaufmann y algunas de sus restauraciones véase el Anexo anterior de esta tesis.
[4] Chris Woods tiene más de 25 años de experiencia trabajando en el sector del Patrimonio. Anteriormente fue Jefe de Conservación y Cuidado de la colección en la Biblioteca Bodleian de la Universidad de Oxford, y director de las Colecciones en la Tate Gallery, Londres.



Fig. II.V.6 *Lepista Nuda.*



Fig. II.V.7 *Clavaria Fusiformis.*



Fig. II.V.8 *Clathrus Ruber.*



Fig. II.V.9 *Chroogomphus Rutilus.*

Fig. II.V.6 - II.V.9 Eveline Jenkins, décadas del 1930 y 1950, Museo Nacional y Galerías de Gales, Cardiff. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

III Anexo en inglés: resumen y conclusiones.

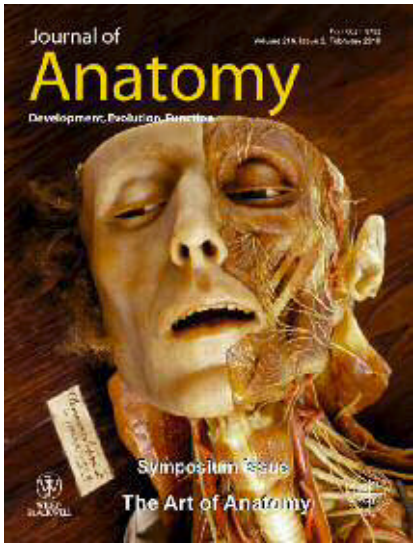


Fig. III.I *Portada del Journal of Anatomy,* Volumen 216, Número 2, pp 223-234, Wiley-Blackwell, Febrero 2010. (Foto: Dessì & Monari)



Fig. III.II Clemente Susini, *XII Cabeza, tronco y miembro superior izquierdo de hombre*, 1803-1805, tamaño natural, Cittadella dei Musei, Universidad de Cagliari. (Foto: Dessì & Monari)

EFFIGIES, CADAVERS AND SICK BODIES IN CEROPLASTICS

INDEX

		Acknowledgments	p. I
		Index	p. IV
		Introduction	p. VII
1		**Wax as material of imagination: the seduction of reality.**	p. 1
1.1		Approximation to a funerary material	p. 2
1.2		From the representation of nature to the contortion of reality.	p. 8
1.3		Tales of repugnance: wax figures in literary imagery.	p. 24
		THE SICK BODY AND THE CADAVER	
2		**The staging of the divine: the ex-votos.**	p. 42
2.1		*"Per gratia ricevuta"*, first expression of popular devotion: ex-votos and their typology.	p. 43
2.2		The obscene ex-votos: from Priapus to the Saints Physicians, between sacred and profane. The cult of Saint Cosme and Saint Damien, Isernia.	p. 55
2.3		The religious theatre of wax: shrines and popular worship.	p. 64
	2.3.1	From the *"boti"* to devotional effigies: The Church of the *SS. Annunziata* of Florence.	p. 65
	2.3.2	The anatomic votive offering as delirium: The Sanctuary of the *Madonna delle Grazie* of Mantua.	p. 76
2.4		The body as a container or box of Relics. The Sanctuary of *Nostra Signora del Pilastrello* and the Church of *San Giuseppe.*	p. 92
3		**The anatomical body.**	p. 104
3.1		The Human Body as *map* of a new territory to discover.	p. 105
	3.1.1	The anatomy as a show, the show of the anatomy.	p. 109
	3.1.2	The eternal body, the dream of XVIII century's anatomists.	p. 116
3.2		Among didactic and business: the birth of the great collections of anatomical ceroplastics.	p. 120
	3.2.1	The museum of *Notomía Humana* of Bolonia.	p. 122
	3.2.2	Felice Fontana and the Imperial and Royal Museum of Physics and Natural History of Florence (*La Specola*).	p. 125
	3.2.3	The anatomy of beauty: the Wax Venus. From the *Venere de'Medici* in Florence to the *Anti-Venus* of Madrid.	p. 140
3.3	**3.3.1**	The Sick Body: pathological preparations.	p. 155
	3.3.2	The anatomy of horror: the *moulages*.	p. 163

3.4 Other European collections:
3.4.1 The English attempt: the London collection of Joseph Towne. p. 172
3.4.2 A Parisian look: the *moulages* of Jules Baretta. p. 185
3.4.3 Anatomical statues and wax skin: Madrid's collection of Olavide Museum. p. 189
3.5 From education to entertainment: Scientific ceroplastic museums, Artificial Anatomy and Itinerant Collections. Exhibitions of Anatomical Art. p. 197

4 **From the funeral portrait to the wax museums.** p. 211

4.1 Dead bodies, burial, occultation and therapeutic effects. p. 212
4.2 Kings, Doges and Saints, funeral masks and effigies. p. 217
4.3 From nativities to flayed heads through the *Theatres of the Death:* the work of Gaetano Giulio Zumbo. p. 234
4.4 The business of ceroplastics: Madame Tussaud and the wax museum. p. 252

ARTISTIC BODY – CONTEMPORARY BODY

5 **The wax in modernity: from the artistic side to the development into the *'uncanny'*.** p. 270

5.1 The oblivion of matter and the instability of form: Medardo Rosso's waxes, an artist of transition. p. 271
5.2 The uncomfortable side of ceroplastics: the fall into the *"Uncanny Valley"*. p. 284
5.3 The revenge of wax as artistic material: exhibition of sculptures made in wax in the last two decades. p. 294

6 **The dismemberment of the body of wax: an autopsy of/by contemporary art.** p. 310

6.1 The religious body of wax: Maurizio Cattelan, Siobhán Hapaska, Jim Murrell, Eleanor Crook. p. 311
6.2 The complete body, the ordinary body: Jim Murrell, Kiki Smith, Gavin Turk, Maurizio Cattelan. p. 320
6.3 The deformed body: Pia Stadtbäumer, John Isaacs, Petah Coyne. p. 341
6.4 The interior of the body, the microcosm of wax: Katharine Dowson. p. 356
6.4.1 The body in pieces: Robert Gober. p. 362
6.5 The body-nature: Bärbel Rothhaar, Berlinde De Bruyckere, Peta Coyne. p. 366

7 **The rediscovery of the tradition: Eleanor Crook and Wendy Mayer.** p. 384

7.1 Between effigies and morbid anatomy: the work of Eleanor Crook. p. 385
7.2 Among dolls and mannequins: the autobiography of Wendy Meyer. p. 399

	Conclusions	p. 415
	Publications and Conferences on the subject realised in the last ten years.	p. 422
	ANNEXES	p. 425
I	**Letters about Isernia.** Letter from Sir William Hamilton, to Sir Joseph Banks. Anonymous letter from a person resident in Isernia.	p. 426
II	**Notes on conservation and preservation of wax objects.**	p. 430
II.I	Wax: brief analysis of a material.	p. 431
II.II	Restoration's methodology applied to ceroplastics and current studies in Madrid.	p. 435
II.III	Restoration of an Anatomical Venus, Barcelona.	p. 444
II.IV	Two cases of Restoration by the London laboratory Plowden and Smith Ltd. Restoration of a Florentine anatomical model of the XVIII century. Restoration of the *'Bambino malato'* of Medardo Rosso.	p. 448
II.V	Intervention for restoration and conservation of botanical waxes at the National Museum of Wales, Cardiff.	p. 455
III	**English annex: Thesis overview and conclusions.**	p. 463
III.I	Index: Effigies, cadavers and sick bodies in ceroplastics.	p. 464
III.II	Acknowledgements.	p. 467
III.III	Thesis overview: chapters 1 - 3.	p. 469
III.IV	Conclusions.	p. 495
	Photographic sources.	p. 502
	Bibliography	p. 515



Fig. III.III G. Manfredini, *Hemisección del útero al final de la gestación, con el feto en presentación cefálica,* 1765-69, 45 x 25 cm., Clínica Ginecológica y Obstétrica, Universidad de Padua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

III.II Acknowledgements

Firstly, to my mother Loredana and to my life-partner Owen. They are the two people who have always supported and believed in me and have always pushed me to continue despite the tragedies that have occurred. If it was not them I would never have finished this work.
To Prof. Mercedes Replinger, my thesis supervisor, who from the beginning of this experience, took me in and continued to help me over a long distance after I moved abroad.
To Emeritus Prof. Gillian Morriss-Kay, Department of Physiology, Anatomy and Genetics, Balliol College, ex editor-in-chief of the Journal of Anatomy, and her husband Emeritus Prof. Jonathan B L Bard. I am enormously grateful for their interest, help, support and guidance, and especially for their friendship and kindness.
To Prof. James Connelly, Department of Politics, University Hull. Since 2004 he has been a really good friend and I want to thank him for his interest in my research and his invaluable advice on how to deal with a thesis. I recall with pleasure our talks and meetings in different parts of the UK.
To Dr. Alastair Ward, former Heritage Protection Adviser at English Heritage, and his wife Helen, a wonderful artist, for all their help and especially for being such good and supportive friends.
A special mention to Prof. Alessandro Riva, Director of the Clemente Susini Museum of Anatomical Wax Models at the University of Cagliari, who believed in me and chose me to contribute to his book 'Flesh & Wax'. To him goes all my admiration and affection and I consider him as a second dad.
To Dr. Alicia Sánchez Ortiz, Vice Dean for Academic Management, Faculty of Fine Arts of the UCM, for her kindness, support and respect both personally and academically.
To Nerea Del Moral Azanza for her immense help, friendship and kindness. My best wishes for the realisation of her doctoral thesis.
I would like to sincerely thank my managers at the Open University in the North West, Manchester, particularly to Dr. Malcom Oster, Sara Dodd, Prof. Gwilym Beckerlegge and Annie Eardley. Thank you for the incredible support, help and understanding that I would never have thought to find in any workplace. I am enormously grateful.
To Eleanor Crook, a wonderful artist and dear friend, a special thanks for her great help, the hours spent discussing wax, art and science and the great days spent in her studio (and for letting me play with her wax).
To Bill Edwards, curator of the Gordon Museum in London, for his help and putting me in contact with artists, writers and scholars of art and anatomy. My visits to London were not complete without one of his cups of tea.
To Dr. Ruth Richardson, a wonderful writer and a charming person, I would really like to thank her for her immediate kindness and appreciation, and her selfless help.
To Prof. José Ramón Sañudo, to Prof. Fermín Viejo Tirado and to Profa. María Teresa Vázquez Osorio, Department of Human Anatomy and Embryology I of the Faculty of Medicine of UCM, who kindly helped me, providing me with information, contacts and access to the museum at Javier Puerta.
To Dr. Juan Francisco Pastor Vázquez and Beatriz Gutiérrez Reguera of the Anatomical Museum of the University of Valladolid
To Prof. José Luis Bueno López, Chair of Human Anatomy and Embryology and his wife Prof. Concha Reblet of the University of the Basque Country, Bilbao, heartfelt thanks for their kindness and hospitality.
To Dr. Luis Conde-Salazar, Director of the Olavide Museum, who kindly provided me with a variety of information, as did David Arandi and Amaya Maruri, restorers at the Olavide

Museum, for the fondness with which I was welcomed and the love and dedication to the restoration and conservation of the waxes.
I would also like to thank Dr. Doctor Alfons Zarzoso and José Pardo Tomás of the Museum of the History of Medicine, Catalonia, Autonomous University of Barcelona, for their help during my stay in the city in 2003.
To Prof. Elisabetta Susani, curator of the exhibition "Oltre il corpo, l'uomo" for all her help and kindness, whether in the field of research or personally. Also to two of the researchers on her team, Dr. Vincenzo Crupi and Katya Manetti.
To Dr. Sharon Hecker, Academic Dean at the IES Abroad, Adjunct Prof. of Art History and one of the greatest experts in Medardo Rosso.
To Dr. Victoria Purewal, Curator of Botany, Department of Biodiversity and Systemic Biology, National Museum of Wales, Cardiff.
To Katherine Dowson, London, and Wendy Mayer, Bangor, North Wales, both artists. To Birgit Hessellund, curator of the Kunsten Museum of Modern Art of Aalborg, Denmark.
To Dr. Marta Poggesi, former director of the Zoological Museum "La Specola", Florence.
To Prof. Maurizio Rippa Bonati, Historian of Medicine at the University of Padua, and Marina Cimino, head of the Library of Gynaecological Science Department, University of Padua.
Prof. Paolo Scarani, former director of the Museum of Pathological Anatomy and Histology and Prof. Alessandro Ruggeri, Director of the Museum of Anatomical Waxes "Luigi Cattaneo" in Bologna.
Those responsible for the Foundation of Venetian Civic Museums and the Scuola Grande di San Rocco in Venice.
The Fathers of the Church of SS. Annunziata of Florence, of the Church of SS. Redentore of Venice, of the Sanctuary of the Madonna delle Grazie of Mantua. In addition, Father Luca, of the Basilica of Nostra Signora del Pilastrello, and Don Giorgio Barutti of the Parish of S. Sofia of Lendinara, Rovigo.
To Maria Jesús Herrero Sanz, National Heritage Curator, to Ana Garcia, Curator of the Royal Monastery of the Descalzas Reales and to Leticia Sánchez, Curator of the Monastery of the Encarnación, Madrid.
With regards to restoration I would like to thank Prof. Maricetta Parlatore Melega, director of 'Laboratory degli Angeli' in Bologna, Laia Fernández Berengué and Montserrat Pugès Dorca, restorers from the Museum of the History of the City, Barcelona, Valerie Kaufmann, director of the restoration laboratory Plowden and Smith Ltd of London and Annette Townsend, restorer at the National Museum of Wales, Cardiff.
A special consideration has to go to my family and all those friends who supported and encouraged me during the development of this thesis. Of these I would like to mention my father Giancarlo, my sisters Stefania and Silvia Ballestriero, Saffron, Lirio Cabezuelo López, José Santana García, Claudio Caputo, Gloria Vallese, Rossella Bonzio, Jacopo Canale e Ivan Monzio Compagnoni.
Finally, heartfelt thanks are dedicated to all the aforesaid persons who work in the scientific and medical, or related, fields. For all their interest, help, contacts and key information that they provided since February 2009. The research for this thesis has allowed me to meet great people, especially from the human point of view. Thanks from the heart from Owen and myself…You saved us.

Roberta Ballestriero

III.III Thesis overview: chapters 1 - 3.

> "The origin of the distress caused by the manikins lies in the challenging ambiguity employed by the wax figures to thwart all attempts at assuming a right and proper attitude towards them. Treat them as human beings and they will sneeringly reveal their waxy secrets. Use them as dolls and they will seem to jeer in protest. They will not be treated as mere objects. On observing them a doubt assails us: and if it were rather they who gaze at us?..."[1]
>
> Ortega y Gasset J., *The dehumanization of art.*

One of the fundamental characteristics in the art of wax modelling is that of giving the possibility of creating extremely realistic and strongly evocative works capable of producing a variety of sensations ranging from adoration to utter repulsion in the spectator; he or she is rarely left indifferent. Personally, it is this very aspect of the art that fascinates me: the ability to move the viewer, to charm or to annoy him in a way no other medium is capable of doing.
If we go back through the history of art we can see how in many ways the art of ceroplastics followed the art of appreciation of the poetry of illusion, mimesis. Mimesis developed in ancient times beginning with Greek art at the end of the sixth century B.C. It was re-discovered in the Renaissance, reaching its apogee with the Mannerist period and the early Baroque.
Though it continued though the following centuries, the practice of artistic ceroplastics started a slow decline with the advent of Neoclassicism, which was sworn to sobriety and severity of expression. From an artistic point of view it virtually disappeared, continuing to survive only in minor areas, such as votive uses or in waxworks during the nineteenth century. On the other hand, the use of this art for didactic purposes increased considerably in the scientific world, in the study of normal and pathological anatomy, in obstetrics, in zoology and in botanics.
The advantageous characteristics of wax have led to the use of this material over the centuries for numerous purposes:
– funeral masks: produced from an early age and since 300 AD becoming widely used in the West;
– wax models and sketches: wax was used by artists in the creation of small-scale models, either as preparatory studies for subsequent marble sculpture or for producing bronzes by the lost wax process (among the many artists making use of wax models Michelangelo and Benvenuto Cellini should be mentioned);
– portraits: from an artistic point of view, this is the most relevant use. Due to the realism possible wax was used to create full-relief portraits, busts and figures, bas-relief and high-relief works. This use disappeared with the introduction of photography;
– wax votive offerings: used in the creation of ex-voto objects and statues (at times containing relics) of saints and martyrs;
– anatomical wax modelling: with the advent of Neoclassicism the art of wax modelling was suddenly considered repulsive in art, only surviving in the scientific field for educational purposes. In Bologna and Florence the first laboratories for wax modelling were created;
– waxworks: one of the last developments in wax modelling, a sensational display which began during the 18th century and which, thanks to renowned names such as that of Madame Tussaud, has continued to prosper up to the present day.
- contemporary art: during the last three decades artists have rediscovered wax and they use it again as a medium for their creations.

The history of a material, a material of history.

In the Western tradition interest in wax dates back to the Egyptians, Greeks and Romans. As early as the myth of Dedalus and Icarus the remarkable properties of this material were revealed, but even beyond the confines of mythology, wax was considered precious in daily life. Used as insulation, as protection, as an adhesive, and in medicine, it also entered into the aesthetic field as confirmed by Pliny the Elder in his Natural History:

[1] Ortega y Gasset J., (1883-1955), *The dehumanization of art*, Princeton University Press, 1948, p. 28.

"The subtle wisdom of the ancients handling the coloured wax is in step with the vast empirical wisdom of the development, due to the multiple number of uses of this material, which can meet practical needs but also lends itself to pictorial decoration and the development of three-dimensional figures from trivial toys to masks, etc."[2]

Wax has been was used in cloth dyeing dating from Egyptian times. The Romans also made use of it in agriculture, producing writing tablets up until the introduction of paper, and also in the making of candles, particularly from the Christianity era.[3]It seems that, unlike manufactured clay or glass, the ancient art of wax modelling did not originate for utilitarian needs, but arose from the desire to imitate nature and was born, therefore, with a purely aesthetic purpose.

The first use of this material for modelling, even if just for technical requirements, took place probably for the sculpting of bronze and jewellery using the lost-wax casting process (or *cire perdue* in French). This technique involves covering a clay or plaster model of the sculpture with a thin layer of wax; the wax is then covered with another heat-resistant layer, and the whole is heated to melt and drain off the wax; molten metal is poured into the cavity that the 'lost wax' has created.[4]

Lysippus and Lysistratos of Sikyon, two brothers who lived in the fourth century B.C., were renowned in Greece as skilled sculptors and portraitists; indeed, Pliny reports (Book XXXV, 153) that the idea of obtaining a "mask" produced from a direct plaster cast of a face into which molten wax was poured originated with Lysistratos.[5] Pliny also adds that Lysistratos made these researches to ensure the realistic portayal of the person represented. In fact, before these innovations, an artist's only concern was apparently to make portraits as beautiful as possible.

From the IV century B.C. wax was also used for encaustic painting, a technique in which paint was heated with wax (*encaustizzazione*) to bond the pigments to the wax, resulting in bright, stable, colours. The most remarkable surviving examples are the mummy portraits of Faiyum, dating from the early centuries A.D. The technique fell into disuse in the 8th–9th centuries, being replaced by tempera and eventually oil paint.[6]

There were two techniques used when wax was used for painting, encaustic and cold wax painting. However, often the techniques were mixed with others as confirmed by a portrait of a young Roman boy dated around 80-120 A.D. in the British Museum, done in tempera and encaustic.[7] In any case we must appreciate the fact that these portraits have been preserved to our days in this state; the brightness of the colours and gilding and the exquisite details confirm the power of wax to freeze pigments in time. One should not be surprised that a genius such as Leonardo tried (unsuccessfully) in the Renaissance period to revive the art of encaustic painting, an art that had already been forgotten.[8]

Not surprisingly, the peculiar characteristics of this material, such as malleability and resistance to environmental influences meant that wax was widely used by painters and sculptors of the period. In fact small objects with wax details which date back to the period of ancient Egypt still survive today. In the British Museum in London there are some examples such as a falcon mummy of about 60 cm dating back to between 664 and 305 B.C. The small mummy is kept in a painted wooden anthropoid coffin shaped as a falcon. It is wrapped in linen bandages and wears a mask of green wax, finely detailed, representing the face of Osiris.[9]

However, in the following centuries, wax also appeared as a material with a thousand facets and a thousand uses. The British Museum has in total 1632 objects in wax or containing wax. Among these are paintings, seals, ex-votos, portraits, sculptures, medals, reliefs, pots, candles, decorations,

---

[2] Pliny the Elder, *Naturalis Historia*, VIII, chapter LIV, Venice, Domenichi L., 1603, p. 212.

[3] Bonuzzi L., Ruggeri F., "Appunti preliminari ad un'indagine sulle cere anatomiche" in ed. Armaroli M., *Le Cere Anatomiche Bolognesi del Settecento***,** Università degli Studi Bologna, Accademia delle Scienze, Catalogue of the exhibition 1981, Bologna, Clueb, 1995, p. 11.

[4] Chilvers I., *Oxford Concise Dictionary of Art & Artists.* Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 197, 204.

[5] Lanza B., Azzaroli Puccetti M.L., Poggesi M., et al., *Le Cere Anatomiche della Specola,* Florence, Arnaud, 1979, cit., p. 15.

[6] Chilvers I., *op. cit.,* pp. 197, 204. Piva G., *Manuale pratico di tecnica pittorica*, Milan, Ultico Hoepli, 1991, pp. 177–182.

[7] www.britishmuseum.org access 23 July 2011.

[8] I'm referring here to the *"Battle of Anghiari"* started by Leonardo June the 6th 1505 in the Room of the Five hundred at the Palazzo Vecchio in Florence, using an adaptation of encaustic recovered in the Naturalis Historia of Pliny the Elder to strengthen the colours.

[9] www.britishmuseum.org access 23 July 2011.

furniture, writing tablets, coins, funerary masks, puppets, dolls, figurines, votive charms and many more, confirming the popularity that wax enjoyed.
The particular physical and chemical characteristics of wax justify the interest shown by individuals who chose to adopt this material to create a wide variety of figures and portraits, e.g. voodoo dolls
The ancient Romans habitually created masks and images of the deceased in wax. During funerals effigies were laid on the parade bed, with portraits of the ancestors (*imagines*) kept in niches along the walls of their halls. At patrician funerals, the images were displayed to accompany the deceased when they were laid to rest and adorned with laurel wreaths for festivities and special celebrations.[10]
None of these effigies (Cerae) survive today but in the Palazzo Barberini in Rome is still preserved the statue of an aristocratic Roman (from the beginning of imperial period) that holds two pictures of his ancestors (presumably in wax)[11] which gives us a vague idea of what they might have been like.
The custom of blackening these images with smoke (fumosae images) was widespread and Schlosser suggests that this practice was very old, probably dating from before the Republican era.[12]
Only the rich were in a position to commission such figures, although wax statues of allegorical subjects or gods (*lares*) could be found in the houses of all social classes. Dolls with a wax face (*pupae*) are likely to date back to this period, or perhaps even to the times of ancient Greece, and are testimony to an art which survived until the nineteenth century.[13]
The rapid burning potential of the material would explain the use of wax figures in magic rituals performed with an aim to destroy: regarding this the use of dolls created from a wide variety of materials, including wax, should be mentioned. This type of figure was in use in ancient Greece and remained popular up until the introduction of photography.[14]
However, wax was not employed solely for magical purposes: the purity of the material lends itself for use in church liturgy; for creating the candles that illuminate the altar, and also the Easter candle and the sculptured and decorated candles which are blessed and distributed to the faithful for the Candlemas procession. The wax used to create the Agnus Dei—the oval shaped medallion representing the Lamb of God—is derived in part from the remains of the Easter candle from the previous year.

"Per gratia ricevuta", first expression of popular devotion: ex-votos and their typology.

The term ex-voto usually means a donation made to a saint or the Virgin in gratitude for a benefit received. The ex-votos (or votive offerings) serve as witnesses of faith, documenting the history, customs and traditions of the period. They represent the oldest and most traditional expressions of faith and at the same time the most current and invisible thread that binds man to the supernatural.
Sometimes the vow can be directed to the Holy Trinity or relics associated with Christ, but Thomas Aquinas makes it clear that a *votum* can be made only to God. The promises made to the saints are also promises made to God, because the saint serves as intercessor and his or her function is to be the mediator between man and God.
The Greeks and Romans, the Egyptians, Arabs and Jews all had the custom of offering ex-votos to their divinities and Christianity has inherited this custom, which has been preserved until the present day. It was an ancient practice, widespread and ranging from the "milagros" in Spain, the *alminhas* of Portugal to the *wotums* in Poland. Called *mánia* (from *maina*-imagines) the wax effigy used to hang on an altar like the *maniato,* a term that designates the resemblance between the model and figure, sometimes necessary for the effectiveness of prayer.[15] Conversely to the positive offering of images, effigies of enemies were offered to the powers of darkness for destruction; the idea being that wax could contain something of the soul of a man and therefore possessed the power to harm or

[10] Pliny the Elder, *Naturalis Historia*, 35.6, in von Schlosser J., *Histoire du portrait en cire,* (1911), French translation Pommier É., Paris, Macula, 1997, pp. 19, 20.
[11] von Schlosser J., *Storia del ritratto in cera*, (1911), Italian translation: Doni M., Milan, Medusa, 2011, p. 35.
[12] von Schlosser J., *op. cit.,* p. 36.
[13] Lanza B., Azzaroli Puccetti M.L., Poggesi M., et al., *op. cit.,* cit., p. 15.
[14] Ballestriero R., *La Ceroplastica Splendore ed eclissi dal Rinascimento al Romanticismo*, Unpublished Thesis, Academy of Fine Arts of Venice, (academic year 1996/97).
[15] von Schlosser J., *op. cit.,* pp. 65, 66.

annihilate.[16] This tradition undoubtedly explains the power that for centuries has been given to ex-votos.
In ancient times, for example, anatomical ex-votos were offered to pagan deities to ask for healing. With the advent of Christianity the custom was continued with offerings to to Christ, the Virgin and Saints. The purpose was the same, to ask for salvation from diseases with the ex-votos taking the form of the organs and body parts affected. The Church itself admits that popular manifestations and pre-Christian celebrations linked to the land, the seasons and agricultural work were retained in the Christian era. To facilitate the conversion of the neophytes the Catholic Church did not oppose the preservation of the popular traditions, customs and rituals but instead incorporated them into its own belief system.[17]
Although the worship of images aroused doubts in Erasmus, the ideas of Thomas Aquinas on the subject of the vow had an immense authority in the late Middle Ages. According to Thomas Aquinas in his *Summa Theologiae*, the concept of ex-votos is something religious such as prayers, offerings, *oblatio* and payments of indulgences to the Church. It is a voluntary pledge to God for doing or not doing certain things.[18]
From the sixth century there were many who opposed this practice, arguing that the custom of ex-votos was of Pagan origin, a pernicious remnant of superstition or magic, or that the items were simply useless and meaningless artefacts. However, the tradition continued despite these attacks, and it is still alive in many parts of the world, perhaps being maintained because of deep and complex cultural roots, as well as psychological and religious reasons. The ex-votos held much interest for the psychologist, historian and anthropologist, Didi-Hubermann, in his book "*Ex voto". H*e stated that while ex-votos were customary objects for the ethnologist, votive images seem quite inconsequential for the art historian. Their aesthetic mediocrity, their banal character of stereotype, distances them from any *"great" history of style*.[19]
It is true that most votive offerings are indeed vulgar, banal, naive and occasionally even offensive to the eye... however they exist, have existed and will probably exist in the future. But we cannot deny that there is something attractive about ex-votos. It may be that the faith of their creators renders them somewhat magical or, more simply, we find something charming about the ingeniousness of the Naïve art.
The practice of offering gifts to the gods is very ancient and largely diffused among the Mediterranean populations. In classical times the two types of votive offering were called *anatzemata* or ex-votos *gratulatorios* (by grace received) or *donatoria* or propitiatory.[20] In fact, the vow may also be offered after grace has been received, *sub conditione future*; however this was done as soon as possible because the breach of promise is a mortal sin.[21] The obligation to offer a vow was seen as very serious and if for some reason the performance was impossible one had to ask for permission to change the details of the vow as provided by the rules of the doctrine of Thomas Aquinas.
There was always a connection between the object offered and the offeror. Often the ex-voto had an aesthetic resemblance to its voter or with the grace asked (diseased body organs, animals, etc.)
These images were almost always accompanied by explanatory inscription talking about the miraculous event or announcing, in a customary formula, that the object was a symbol of gratitude. The most recurrent formulas are, for example, VFGA o FGVA (*votum fecit gratiam accepit*), PGR or GR (*per gratia ricevuta*) or MQF (*milagro que fez*).

---

[16] Mazzoni G., *I boti della SS. Annunziata in Firenze; curiosità storica,* extract from "Rivista fiorentina", monthly paper, June 1908, Florence, Tipografia Galileana, 1908.
[17] Zanca A., in Papagno G., Coda P., Brunelli R., et al., *Santa Maria delle Grazie, sei secoli mantovani di arte storia e devozione*, Mantova, Editoriale Sometti, 1999, p. 157.
[18] Van der Velden H., *The Donor's Image, Gerard Loyet and the Votive Portraits of Charles the Bold,* Turnhout, Belgium, Brepols, 2000, p. 194. "Dicendum quod votum quamdan obligationem importat ad aliquid faciendum vel dimittemdum".
[19] Didi-Huberman G., *Ex voto,* (Italian translation R. Prezzo), Milan, Raffaello Cortina Editore, 2007, p. 7, 8.
[20] Zanca A., in Papagno G., Coda P., Brunelli R., et al., *op cit.,* p. 158.
[21] Van der Velden H., *op cit.,* p. 194. "Si autem ad certum tempus vel sub certa conditione, non statim tenere solvere, sed nec debet tardare ultra quam intendit se obligare". "Quod autem dicitur quod votum simplex non minus obligat apud Deum quam solemne, intelligendum est quantum ad hoc quod utriusque trasgressor peccat mortaliter".

Ex-votos present themselves in varied typologies: from anatomical votive offerings (arms, legs, hearts, bodies) made in wax, or metal (silver or gold through to orthopaedic instruments), from the christening or bridal gown to photographs, from painted tablets to crochet work, and from the weapons of soldiers who escaped death in a war to gold objects as an expression of an ancient local jewellery artisan tradition. Objects that, as Didi-Huberman says, have always been touched by a *"supreme compromise",* and therefore the object is almost always a relic, a *residue of organic evidence psychically elaborated* in the case of crutches, objects of torture, prostheses etc., or in the case of clothing, food, live animals or precious things, objects that as gifts are already *connoted psychically*.[22] The offerings are often the objects of suffering or pain, and embedded with hope, faith and despair in the case of asking for a miracle, or exuding recognition in the case of grace received.

Even today in sanctuaries, famous for the miracles that have supposedly happened, this very naive style of objects as a form of devotion still survives. Votive offerings stay in a temporary state that, to quote Didi-Huberman, persists and resists any innovation or evolution or "progress." It is interesting that from this author comes the most perceptive analysis of votive offerings; the fact that the most suitable materials for the realisation of ex-votos are usually soft, like wax, papier mâché, clay, soft wood or embossed silver. To understand this one must understand "the role playing and the ghostly, temporary and figural *plasticity*."[23] Didi-Huberman states that wax is a material that lends itself to the manufacture of *images* due to its plasticity. The proposed concept is very simple, the crutch offered to God cannot be altered, while a leg in wax is a transformable image; if the patient receives the grace for his leg and then falls ill with pneumonia he can always melt the leg wax and produce two votive lungs.[24]

In the religious sphere wax plays an important role especially because of its origin. This organic material created by bees smells and reacts to temperature changes by cracking and sweating, reminiscent of human skin. This, plus its metamorphic possibilities, makes it attractive and repulsive at the same time. Despite this, however, wax was a perfect material to embody the hopes and prayers of the faithful who chose it to create ex-votos. Wax contains something supernatural, mystical, that fascinates and attracts; it folds gently to the will of the creator who shapes and transforms it and, as Didi-Huberman adds, its plasticity derives from the "life" which it has been given through the simple warmth of hands.[25]

When the age-old practice of donating votive offerings declined the protection and preservation of the objects of ancient traditions began. As testimonies of faith and of miracles requested and received, the custom of ex-votos was in danger of extinction. Devotional objects were then moved from places of worship to museums and galleries or sadly lost or destroyed.

In the present day the practice of hanging votives from church ceilings, for example, forming colourful, bizarre and, at times, strongly disturbing assemblies has very significantly reduced. However, it is possible to think of a continuum of *exhibition* in a surprising place: the display cabinets of museums of anthropology. They seem to have replaced churches as places that harken back to a world completely forgotten: the ex-voto, by way of the museum, regains its sacred object value and is untouchable and mysterious again. For example, in the Rivers Pitt Museum (Anthropology and Archaeology), Oxford, ex-votos of different sizes and materials from Italy, Portugal and Belgium are kept in glass cases. Among these many are made of white wax and represent children, animals, legs and arms etc. The plaster moulds used to produce them are displayed nearby. The display makes us think that there are still new spaces in which to experience the thrill that these objects produce.

From the "boti" to devotional effigies: the history of the SS. Annunziata of Florence.

The offering of objects to the divinity to ask for a grace is a very ancient custom. Votive offerings could be of any kind and often they reproduced parts of the human body, representing healthy or diseased organs. These votive offerings could be realised in precious metals such as gold or silver or in poor materials such as clay, although written evidence has also referred to the use of wax for this purpose since the Etruscan time. From 1200 to 1600, the donation of votive offerings was such common practice in Florence that it created a veritable industry. It is said that in the XIII century at

[22] Didi-Huberman G., *op. cit*, p. 25, 26.
[23] Didi-Huberman G., *op. cit*, p. 34.
[24] Didi-Huberman G., *op. cit*, p. 34, 39.
[25] Didi-Huberman G., *op. cit*, p. 43.

one of the columns of Orsammichele was hung a figure of the Madonna renowned as being capable of working miracles; this, called 'Nostra Donna' (Our Lady)[26], attracted pilgrimages from all parts of Tuscany, the faithful bringing wax votive offerings, 'bóti' as they were known in the Florentine vernacular. These votive offerings, thousands in number, were all destroyed in the flames of the Guelfi Neri fire on June 10th 1304. The Church with its Oratory was soon rebuilt and the cult of the wax votive offerings began again. In the meantime, however, the fame of the miracles worked by another Madonna in the church of the Santissima Annunziata had spread and the people turned to venerate this second figure. The 'bóti', the votive offerings received, were of a large variety, representing limbs or parts of limbs, portraits, objects and even animals.[27]

"Franco Sacchetti recalls how a man, on leaving to travel to the magistrates building in Borgo San Lorenzo, urged his wife who was staying behind in Florence to take particular care of a certain cask of good wine; however, his wife took pity on a friar of the Servi order from the Santissima Annunziata church who took her confessions, and little by little offered him the wine which was soon finished: how could she solve the problem? The friar told her: My good woman, please do not worry; take a votive offering to our Annunziata and leave things in her hands. The woman replied: Should she grant me pardon and my husband does not torment me for this cask of wine, I will offer up a cask made of wax. The friar concluded: Pray do so and she will surely help you. Indeed, six months later the husband returned to Florence from the magistrates building and was never heard to pass comment on the cask or the wine. It seemed to be a true miracle to both the friar and the woman herself. The woman then had a wax cask made and she took it to the church of the Santissima Annunziata."[28]

The anatomical votive offerings progressed to life-sized statues; in Florence a new custom was initiated whereby all the high ranking nobility, Florentine as well as foreigners, commissioned a life-sized figure of themselves in coloured wax. These were dressed in their clothes and then offered to the Santissima Annunziata as an act of devotion.

The wax 'bóti' were present in nearly all churches in Florence, although particularly in the church of the Santissima Annunziata where they became one of the main features, turning the sanctuary into an enormous museum of wax figures of all types. The 'bóti' filled the church galleries and the front cloister took its name from these offerings. In 1447 when all space had been occupied "another two platforms were built, one to the left and the other to the right of the main door: the year after, as these platforms had also been filled, the figures were hung by rope from the ceiling of the church."[29] Mazzoni wrote (1923):

"The votive offerings covered the walls, were lined up on wooden platforms and hung from the ceiling; they were life-sized figures of all the nobility of ancient Florence and of foreign seigneurs of all ranks and dignity … They hung as lamps from the ceiling, from time to time falling like ripe fruit, jeopardising the faithful with their wooden skeleton."[30]

Two curious testimonies give an overall view of the church in a period characterised by an extremely large number of 'bóti', one dating from 1588 and the other from 1634.

The first was written in Latin by Arnold von Buchell from Utrecht who travelled throughout Italy from November 1587 to April 1588 for his *Iter italicum:*

"Furthermore there (in Florence) is to be found the temple of the Santissima Annunziata, famed throughout Italy and said to be renowned for its miracles; such an infinite number of votive statues and tablets is present that on first entering one has the impression of being in a graveyard. Indeed, there are statues and images in abundance, life-sized, in wood, in stone and in wax. The images of Pope Leone and Pope Clement dressed in their papal robes could be seen, together with other images, at times hanging, of kings and princes; all around them yet more statues of soldiers and townsmen, on horseback, on foot, armed with real weapons; on one side hung swords almost rusted away and on the other helmets, spears, bows, arrows, every type of weapon. Elsewhere you could observe paintings of

[26] Mazzoni G., *I bóti della SS. Annunziata in Firenze: curiosità storica*, estratto dalla "Rivista fiorentina", monthly magazine, June 1908, Florence, Tipografia Galileiana, 1908.
[27] Lanza B, Azzaroli Puccetti ML, Poggesi M, et al., *op. Cit.,* cit., p. 18.
[28] Mazzoni G., *I bóti della SS. Annunziata* cit., p. 9.
[29] P. Pellegrino Tonini de' Servi di Maria, *Il Santuario della SS. Annunziata di Firenze*, Florence, Ricci, 1876, pp. 9-10.
[30] Mazzoni G., *I bóti della SS. Annunziata* cit.

the wounded, hanging men, persons under torture, the shipwrecked, the imprisoned, the ill, women abed following childbirth."[31]
The second testimony is taken from one of the pages of the *Dialogos de la pintura*, which the Florentine Vincenzo Carducci, having assumed the Spanish name of Carducho, published in 1634 in Madrid.
"The whole church (Santissima Annunziata) is so full of painted miracles and sculptures that the walls and ceiling are barely visible: this because entrance can no longer be gained from the side and they hang as lamps from the ceiling. A large number of popes, cardinals, bishops, emperors, kings and other gentlemen, together with private individuals, for whom the sainted portrait (of the Madonna) has worked miracles: wax, plaster, wood and a great quantity of silver, all life-sized figures, many made by excellent sculptors, which on closer observation I saw were fully clothed. This invention was established by Andrea Verrocchio who reintroduced the use of plaster casts, and I was amused to see the variety of weapons on show, spears, shields, armour, helmets, in accordance with the ancient bizarre forms and shapes which for drawing were just right."[32]
This impressive sight was immediately visible on entering the church and gained fame throughout the whole of Europe. It would seem that towards the middle of the seventeenth century during the renovation of the Basilica the wax figures present numbered more than six hundred.
In the first chapter of *Romola* George Eliot has the common people in the market refer to the "boto which fell in Santissima Nunziata," recalling how the figure of Lorenzo the Magnificent fell at the very hour of his death. In chapter XIV a description of the 'bóti' can be found:
"Extending upwards and far along the walls and ceiling there was a multitude of beings which jostled one with the other to be near the powerful Madonna. This was the throng of the votive wax images, the effigies of great persons in full dress: well known Florentines in their black silk gown used for sitting in council; popes, emperors, kings, cardinals and famous commanders on horseback wearing plumed helmets; all the foreign nobility who visited Florence or passed through on business, even Mohammedans in the company of Christians; several statues bore blackened faces and badly frayed dress after the wear of centuries, yet others were brightly coloured and vibrant with a new red cloak or a steel breastplate, perfect replicas of the living. Thrust in their midst there were detached arms and other limbs, with a few spaces here and there where an image had been taken so as not to offend or had fallen, a sign of ill fortune, as had occurred with the image of Lorenzo six months previously. It was a veritable multitude of mortal remains and fragments which, in their varying degrees of squalor relieved here and there by a dash of colour, reflected the underlying crowd."
The study performed by Guido Mazzoni on the 'bóti' in the church of the Santissima Annunziata, contains another testimony by Del Migliore:
"The entire Florentine nobility was lined up on one side, those dressed in gowns and cassocks jostling next to the civilians; on the other side the foreign dignitaries, Six Roman catholic Popes wearing elaborate copes and headwear, Cardinals clothed in purple, Emperors and Kings, among which Federigo III who left his votive offering when passing through Florence on his way to Rome in 1451, and finally, in 1474 Cisterno King of Dacia and of Aragon. Another part was dedicated to captains, commanders, soldiers and armed individuals of outstanding fame in the period, on horseback, armed with helmets and shields and insignias, or wearing plumed headwear, depicted or portrayed in the midst of their enterprises and armed undertakings."[33]
Isabella d'Este, wife of the Marquis Francesco, commissioned her portrait in wax. Regarding this, one notes (a few lines written by one of the Benintendi family who was still owed 10 gold coins for the portrait and on December 25th 1507 begged payment of this sum:
"Exactly two years ago Your Ladyship came here to Florence to the Annunziata and commissioned the image of a realistic portrait of yourself, one of the most magnificent portraits which was placed in a most convenient position in the church in spite of the fact that I was obliged to discuss with the friars to this regard as they did not wish to place the image in that position, and is still a lovely sight, as can be vouched for by any person of your acquaintance from Mantova who visited the church. Your ladyship will recall that to perform the work I had asked 25 gold coins, although others would have

[31] Buchellius A., "Iter italicum", edited by R. Lanciani in *Archivio delle R. Società Romana di Storia Patria*, XXIII, 1900 for general information, XXV, 1902, pp. 129-130, for the mentioned subject.
[32] Carducho V., *Dialogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definiciòn, modos y deferencia*, Madrid, Martinez, 1634, p. 8.
[33] Lastri M., *L'Osservatorio Fiorentino*, vol. III, Florence, Celli, 1831, pp. 64-65.

asked for as much as 50." Signed "Filippo Benintendi of the Benintendi fa le immagine (image makers)."[34]
However, as time passed the images deteriorated and from time to time the old ropes frayed and the statues fell on the heads of the faithful. This was one of the reasons why, towards the end of the 1500s, they were gradually abolished; the last remaining statues were located in the entrance to the church and were disposed of in 1786 when the reforms made by Leopold II, Holy Roman Emperor from 1790 to 1792, ordered the clergy to free the churches of all votive offerings; the remaining waxes were melted down to make candles.[35]
In Florence, dating from the times when 'Our Lady' was venerated in Orsammichele, the production of wax articles involved practically the whole city. During the second half of the fourteenth and the beginning of the fifteenth century, all craftsmen's workshops selling wax votive offerings were situated in Corso Adimari, the part of the current Via Calzaioli facing Orsammichele, a sign that the people's devotion was addressed particularly towards this Madonna of Miracles which had given rise to much discussion at the end of the thirteenth century. However, the fame of the Santissima Annunziata reached as far as the church of the Servi and indeed attracted the majority of 'bóti'. The craftsmen's workshops gradually moved to the vicinity of this church, in the Via de' Servi that came to be known as the street of the wax workers or 'image makers'.
Apparently the friars at the Basilica were much criticised as they encouraged this behaviour of the faithful, which tended more towards superstition than to religion. However, in Machiavelli's *Mandragola* Friar Timothy, alluding to the 'bóti' in the Santissima Annunziata, maintains how inadequate were the attempts made by the friars to persuade the people to continue to bring their votive offerings:
"Then they wonder that devotion is lacking. As I recall there were five hundred images and today there are only twenty. The fault is ours; we have not been capable of maintaining our reputation. Habitually after vespers we used to form a procession in that place and sing praises. There were always new votive offerings present; during confessions we comforted the men and women and urged them to make votive offerings. These practices are no longer carried out and we ask ourselves why things have changed?"[36]
It is likely that the custom of making votive offerings had decreased with respect to past practice; there had been a time when such a large number of offerings were present that a decree had been passed whereby only the dignitaries and 'leaders' of the Republic were permitted to have their image modelled in wax. However, the custom of making wax offerings lasted throughout the sixteenth century and reports recount the continuing presence of images in the church and the portico.
Amongst the numerous modellers of wax some were renowned, for example, the Benintendi Fallimmagini family where the art of wax modelling was passed down from father to son.
From Orsino Benintendi were commissioned three portraits of Lorenzo the Magnificent, who escaped, in 1478, from the Pazzi conspiracy where his brother Giuliano lost his life; the effigies, located in three different churches, were commissioned by friends and relatives of the Medici family as a token of thanks for his deliverance from danger. Apparently Andrea del Verrocchio helped Orsino in advising him to take a plaster cast directly from Lorenzo's own face.[37] Vasari provided some interesting information in *Vita of Andrea Verrocchio* according to which, prior to the method employed by Verrocchio, the wax images were "particularly clumsy." Vasari goes on to affirm that the artist Verrocchio was responsible for having spread the art of making plaster casts of a wide variety of articles, ranging from objects present in nature to parts of the human body, with the aim of being able to use these models whenever necessary. Vasari wrote:
"Thus, Andrea applied this method to make casts of natural things, with the aim of preserving the model for use as required, namely hands, feet, knees, legs, arms and busts. He subsequently started to model the heads of the deceased, at little expense; all Florentine households now exhibit a wealth of these well-made images that look almost alive, above fireplaces, entrance halls, windows and eaves. From that time onwards the same method has come into common use and has facilitated for many of us the art of image modelling…"[38]

---

[34] Luzio A., "I ritratti d'Isabella d'Este", in *Emporium*, XI, 65, Bergamo, May 1900, p. 355.
[35] Lanza B., Azzaroli Puccetti M.L., Poggesi M., et al., *op. cit.,* cit., p. 18.
[36] Machiavelli N., "Mandragola", act V, scene I, in *Opere minori* di N.M., Florence, Le Monnier, 1852, p. 292.
[37] Lanza B., Azzaroli Puccetti M.L., Poggesi M., et al., *op. cit.,* cit., p. 19.
[38] Vasari G., "Vita di Andrea Verrocchio", in *Le Vite dè più eccellenti pittori, scultori e architetti*, vol. III, Vicenza, 1963, pp. 229-232.

According to Vasari, thanks to the technical innovations introduced by Verrocchio, the art of wax modelling and the preparation of votive offerings was further refined, partly due to a kind of osmosis existing between the various forms of art and partly due to the contribution of Verrocchio himself and his collaboration with the famed wax modeller Orsino Benintendi:
"…being in close confidence with the wax modeller Orsino who was renowned throughout Florence for his art, he started to understand how he could better himself even further. As the occasion arose with the death of Giuliano de' Medici and for the deliverance from danger of his brother Lorenzo wounded in S. Maria del Fiore, he was commissioned by the friends and relatives of Lorenzo to create numerous images of the latter to offer thanks to God for his safety. Thereupon Orsino, assisted among others by Andrea himself, created three life-sized wax images built around a wooden skeleton … woven with split reeds subsequently covered with waxed cloths, so beautifully finished and dressed that no better work or more lifelike had ever been viewed. He made the heads, hands and feet of thicker wax with a hollow centre, modelled on the owner and then painted and decorated with hair clippings and other natural objects as required. These images were so well made that they no longer seemed to be wax models but rather living creatures, as can be seen in all three cases, one of which is located in the church of the Chiarito nuns in Via di S. Gallo in front of the miracle-working Crucifix. It is indeed this figure which wears the very gown worn by Lorenzo when, wounded at the throat and bandaged, he appeared at the window of his house to be seen by the people who had hurried there to ascertain whether he was, as they hoped, still alive or, if dead, to seek revenge.
The second figure was dressed in civilian clothes with the typical Florentine headwear and is located in the church of the Servi in the Nunziata… The third was sent to the church of S. Maria of the Risen Angels and placed in front of the Madonna…
With regard to wax images, in the aforementioned church of the Servi, all models bearing a capital O on the bottom with an R and a cross on top were made by the hand of Orsino, all of a remarkable beauty which has rarely been equalled by others. Although this art has been passed down to our times, it is however in marked decline, whether this be due to a lack of devotion or for other reasons."[39]
Vasari adds how Orsino created many other beautiful figures for the Santissima Annunziata.
Several anecdotes narrated by Landucci tell how, on September 27th 1513, a wax figure of Leone X holding a breviary was situated in the church of the Servi to request peace for the Christians and to seek to "bring to the faith" the Turks.
On the other hand, evidence provided by Busini on the war narrates how in 1527 Florence rebelled against the Medici family and Giovan Battista Boni known as 'Gorzarino' hurled to the ground the figure of Pope Clement VII in the church of San Pietro del Murrone, or rather de' Celestini. His example was followed by other youths who repeated the same performance the following morning with another figure exhibited in the Santissima Annunziata. Busini referred to this lightly as "The assassination". Varchi recalls how these youths, among whom was Dante da Castiglione, a member of the Rucellai family, as well as one of the Gondi and one of the Capponi families "on entering the church of the Nunziata early in the morning repeatedly hit the wax figures of Pope Leone and Pope Clement with weapons, causing them to fall to the ground." Maybe they merely intended to make them fall as the Medici had done in 1512 with the image of Pier Soderini Gonfaloniere;[40] but on being interrupted by the friars they hurried and "inflicted blows with pikes and halberds."[41]
The images were recreated by Giovann'Agnolo Montorsoli who later became a friar in the church of the Servi in 1530. Vasari continues:
"Subsequently, following the destruction by hot headed youths who had not been able to demonstrate their worth at the time of the expulsion of the Medicis, of the wax figures of Leone, Clement and other members of that noble family left there as votive offerings, the friars decreed that the figures should be newly created. Fra Giovann'Agnolo, with the help of other wax modellers, renovated several old and worn images and made afresh those of Pope Leone and Pope Clement, still on view today, and went on to remake those of the King of Bossina and the old man from Piombino, thus enhancing the sale of his works."[42]
Montorsoli was summoned to Rome by Michelangelo to help complete the sepulchre for Pope Julius II, but he did not leave Florence before completing the figure of Duke Alexander for his church: "the image (writes Vasari) excelled above all others and was of great beauty, with the seigneur armed and

[39] Vasari G., *Vita di Andrea Verrocchio* cit., pp. 229-232.
[40] Landucci L., *Diario fiorentino*, Florence, Sansoni, 1883, p. 330.
[41] Varchi B., *Storia fiorentina*, book V, line XIII, vol. I, Florence, 1858, pp. 526-528.
[42] Vasari G., *Vita di Andrea Verrocchio* cit., VI, p. 632.

kneeling with a plumed helmet on his head and a hand brought to his breast in entreaty to the Madonna."[43]
At the beginning of the seventeenth century the custom of exhibiting funeral effigies in church was in decline; Filippo Baldinucci, a man of letters and historian of the time narrates:
"Tacca amuses himself in making figures from coloured wax, among which a naturally life-sized head and bust of the Grand Duke Cosimo the Second with real eyelashes, beard and hair and such eyes of crystal to seem almost his own. The whole figure gave no look of being false but seemed to be alive; indeed, following the demise of the Grand Prince, his mother, Madama Serenissima Cristina of Lorena who till that time had unfailingly visited the church when passing in the vicinity, before entering the house of Tacca to view his work, requested that the figure of her son be removed as her poor heart could not bear the sight of her dear deceased son who seemed to have returned to life in the semblance of a statue."[44]
Even as Vasari was writing on the life of Verrocchio, he was obliged to admit that the art of wax modelling was in marked decline, at least as far as the skill of the artists was concerned.
Indeed, in writing of Verrocchio, Baldinucci mentions the use of wax models as a thing of the past, stating how "the votive offerings were offered in thanks for favour received" and that "In past ages wax images were used; it is a fact that particularly in the town of Florence several singular trades were practised in which the craftsmen, known as wax modellers, habitually did little else but create wax votive offerings and candles."[45]
In mentioning the streets lined with craftsmen's workshops Baldinucci recalls how the entire Via de' Servi was once full of "clumsy and disconcerting parts of the human body such as heads, arms, legs and other such like;" these *bóti di cartone* (cardboard 'bóti') displayed in the workshops so offended the eyes of Cigoli who adored the beauty of forms, that he was obliged to reach the church of the Santissima Annunziata via a different route![46]
The development of wax modelling: in medicine and in scientific applications.
During the Renaissance the human body was once again at the centre of attention; artists and physicians studied cadavers driven by a marked scientific interest in anatomy. Wax (a material easily found, malleable and easy to colour) was found to be the most suitable material for artists to delve into these researches and to surpass the limitations of the bidimensionality of a drawing. Numerous artists used preparatory wax models on a reduced scale: two examples are represented by the model (approximately seventy centimetres high) created for Benvenuto Cellini's *Perseus* and a twenty centimetre figurine depicting a male nude known as *Il pensatore* attributed to Michelangelo himself and still today preserved in the Bargello National Museum in Florence.
During the sixteenth century the use of wax was linked almost exclusively to the production of plastic models; Ludovico Cardi, known as 'Cigoli', created a small statue of an *'écorché'*, of particular importance being the first known anatomical representation modelled in wax. The model, exhibited in the Bargello National Museum in Florence, together with a copy, forged in bronze and reputedly attributed to Foggini, is of extreme interest in view of the careful rendering of the external musculature and due to the fact that, being of considerably reduced dimensions, it was not created from a cast of muscles taken from a cadaver. The worth of this model is certified by the large number of copies and replicas made using a wide variety of materials throughout the following centuries. Cigoli was guided in his anatomical studies by Maiering, a Flemish anatomist and the *Écorché* preceded the wide diffusion of wax anatomical modelling which would occur during the eighteenth century.
At the same time as the decline of votive offerings of human figures to the Saints, the first scientific museums were established. As a result wax also began to be used in the modelling of subjects of naturalistic interest such as plants and insects. Initially, however, these museums were little more than collections of art and curiosities of all kinds. During the sixteenth century the first relatively orderly collections were assembled, among which are the Calzolari collection in Verona and the Ulisse Aldrovandi collection in Bologna, where it was also possible to observe wax models of insects and small animals created by Timoteo Refati, a friar from Mantua.

[43] Vasari G., *Vita di Andrea Verrocchio* cit., VI, p. 635.
[44] In M. Praz, "Le figure di cera in letteratura", in *La ceroplastica nella scienza e nell'arte*, Atti del Primo Congresso Internazionale, vol. II, Florence, Olschki, 1977, pp. 556-557.
[45] Baldinucci F., *Notizie dei professori di disegno*, I, Florence, Batelli e C., 1846, p. 538.
[46] Baldinucci F., *Notizie dei professori di disegno* cit., III, p. 276.

From the start, the study of the anatomy was characterised by problems associated with the difficulty of obtaining cadavers and by the understandable revulsion at having to dissect and examine unpreserved dead bodies, which was of necessity mainly confined to the winter months. In his *Proemio della Anatomia*, Leonardo specified nausea and fear as the main obstacles to be overcome by an artist and would-be anatomist wishing to reveal the deep secrets held by the human body.
In the seventeenth century, as anatomical studies became more scientifically based, a means of preserving the cadaver for investigative and teaching purposes was sought. The first attempts to use injection for the creation of dissected anatomical specimens were carried out by the Italian physician Marcello Malpighi (1628–1694), and the Dutch naturalist Jan Swammerdam (1632–1680), who used colourless or coloured preserving fluids composed of alcohol, mercury, different metals (including lead, tin, bismuth) and wax. The results of these trials were reasonably successful, although the preparations were not long-lasting and the results subsequently deteriorated. An alternative method of providing an accurate reproduction of the various organs of the human body was clearly required.
The period at the end of the seventeenth century and the beginning of the eighteenth marked the height of achievement for anatomical specimens obtained by means of injection: however, towards the end of the seventeenth century the first realistic anatomical models made from coloured wax were developed, representing a valid alternative to dissected human specimens. Wax gradually took its place as a material capable of allowing the creation of extremely realistic (as to form and colour) and long-lasting models.
The first wax anatomical models were produced in the last decade of the seventeenth century through a collaboration between Gaetano Giulio Zumbo, a Sicilian wax modeller, and a French surgeon Guillaume Desnoues.
Gaetano Giulio Zumbo was born in Siracuse in 1656.[47] He is reputed as being related, although with no degree of certainty, to an illustrious family which otherwise had died out at the time of his birth.
He probably started his apprenticeship in Sicily where wax modelling was practiced but was subsequently forced to leave the island "due to a tiresome incident" which was never fully revealed. No official confirmation of these dates has been provided, although it seems likely that between 1687 and 1691 he went first to Naples and then to Rome.
The scarce evidence available refers to the last ten years of his life, following the official recognition of his art at the age of 36 in Florence, when Cosimo III de' Medici, Grand Duke of Tuscany, in 1691 took him into his service.
It is assumed that from Florence he went on to Bologna attracted by the prestige of the school of anatomy at the local University where he furthered his anatomical studies. Subsequently he moved to Genova where he stayed for five years.
It is still not clear whether Zumbo was a self-taught person or whether he had learnt modelling techniques from a Sicilian master; there is no doubt however that he took the art of wax modelling to exceptionally high levels, experimenting and perfecting the composition of substances used for colouring as well as the various mixtures of wax used by the artists of the period.
It is thought that due to his cultural and spiritual preparation (Zumbo was indeed an abbot) he initially undertook works of a predominantly religious nature. Subsequently, he became fascinated by death and disease, and turned towards darker subjects. He produced four highly realistic compositions known as 'Theatres of Death', which convey a general sense of decay and the precariousness of life that seemed to please him: 'The Plague' (probably inspired by paintings of the Neapolitan plague of 1656 by Mattia Preti, Luca Giordano and others), 'The Triumph of Time', 'The Vanity of Human Glory', and 'The Syphilis' or 'The French Plague'. In the works produced by Zumbo, both his tableaux and anatomical heads, the sense of the macabre is invariably explicitly conveyed. His compositions clearly reveal Zumbo's interest in death and disease. These tableaux, still on display at La Specola Museum, Florence, portray destruction in minute detail and with a morbid attention to trivial aspects; death is illustrated as an event that suffocates and eliminates any vestige of beauty. Zumbo depicts, with a relish typical of his time, the process of deterioration of the flesh with the meticulousness of an anatomist and the taste for the macabre absorbed from the culture of Mannerism and the early Baroque.
His greatest admirer was Cosimo III de' Medici, a pious but sinister individual, although his son the Grand Prince Ferdinando de' Medici also held him in high esteem. With a totally different character from that of his father Ferdinando was a connoisseur of the arts in general and purchased two

[47] Cagnetta F., "Gaetano Giulio Zummo", in ed. Giansiracusa P., *Gaetano Giulio Zumbo*, Milan, Fabbri, 1988, pp. 61–69.

compositions from Zumbo entitled the *Triumph of Time* and *The Plague*. His collection included the first anatomical head created by Zumbo, still on view today in the 'La Specola' Museum.
Over the past centuries the four *Theatres of Death* were probably kept locked in a cupboard in the 'La Specola' Museum, out of sight due to the revulsion for the subject portrayed. The three works depicting the effects of time and the plague were kept on the ground floor of the Science History Museum in Piazza dei Giudici, which was ravaged by the flood in Florence in 1966; the works were badly damaged and were restored in the Restoration Workshop of the 'Soprintendenza'. Only six works have been assigned to Zumbo with any degree of certainty. Over the last three centuries they have all been restored repeatedly, at times skilfully and at others badly, even risking the attribution of the pieces. The compositions known as *Theatres of Death* have been restored by numerous artists, among whom was the renowned wax modeller Clemente Susini.
For a considerable period of time the *Theatres of Death* were exempt from criticism and although occasionally mentioned in literature, little emphasis was given to the repugnance and disgust they aroused in the spectator. Descriptions of the first three were made and they had fortunately been photographed prior to the flood, although no description remains of the fourth work, *The French Plague,* to enable us to understand the original conception of Zumbo.
The sole testimony existing in reference to it is provided by Giuseppe Carobbi who viewed the composition in the Corsini household and admired the technique used, although he refused to describe the work due to the revolting subject portrayed:
"In addition to these works another is present in Florence, no less skilled, indeed perhaps of even greater importance due to its dimensions. It depicts the effects of the French plague, although I have no intention of describing the subject. This study is owned by Prince Corsini and was in such a state of decay that it was deemed impossible to restore. It fortunately came to the attention of Egisto Tortori, whom I will mention in detail further on, modeller of anatomical parts in wax at the Natural History and Physics Museum, the successor of Susini, who proved capable of restoring the work with the love of an artist and returning it to its ancient splendour. It is a beautiful piece of large dimensions, closed in a glass case: it is possibly the most important of Zumbo's works although the subject matter is particularly gruesome and disgusting for its excessive realism."[48]
Thus, no description of the work has been passed down and the few indications received do not allow even a vague reconstruction of the composition.
In 1695, after a short stay in Bologna, Zumbo moved to Genova, where he met the French physician Guillaume Desnoues (head of Surgery at the Hospital of Genova and professor of Anatomy and Surgery). Desnoues provided dissections from which Zumbo created anatomical models in coloured wax to be subsequently exhibited and sold.
Following a famous argument in 1700 the two parted company, and Zumbo moved to Paris where, supported by the court of Louis XIV, he collaborated with other dissectors in creating many more anatomical waxes until his death in 1701. Prior to his death he received full scientific recognition for his art and public acclaim on presenting an anatomical head modelled in Marseille the year before to the Academy of Science. Following his death, Desnoues spared no effort in attempting to take the merit as inventor and creator of the technique for producing wax anatomical figures.
Like the tableaux, these waxes were realistic and accurate not only in their anatomical detail but also in their portrayal of the early signs of decomposition. The accolade for having been the first to create such works in coloured wax in such perfect detail, thereby affording a valid alternative to the dissection of cadavers, must undoubtedly go to Zumbo: he took the art of wax modelling to exceptionally high levels, experimenting and perfecting the composition of substances used for colouring as well as the various mixtures of wax used by the artists of the period. Thanks to Zumbo, wax anatomical modelling evolved and expanded from Italy and France to spread throughout Western Europe including England.
Although the collaboration between the great Sicilian wax modeller and the French surgeon was not a lasting one, the excellent outcome was such as to lead to a decline in the use of dissected bodies over the following centuries and the creation of Schools of Wax Modelling in the leading scientific Universities. In the course of the eighteenth century anatomical models made from coloured wax were produced throughout the whole of Europe.
Every effort was taken to overcome the lack of cadavers and the "inconveniences that accompany dissection" by turning to artificial models and to anatomical specimens, the "ingenious invention" of which was soon attributed to Zumbo in spite of the claims made by Desnoues.

[48] Lanza B., Azzaroli Puccetti M.L., Poggesi M., et al., *op. cit.,* cit., p. 32.

A dramatic development in wax anatomical modelling took place during the first half of the eighteenth century in Bologna with the waxes of Ercole Lelli.
The fame of the anatomical studies made in the renowned University of Bologna had previously attracted artists such as Zumbo. The study of anatomy was indeed encountered frequently in Bologna, particularly since, in 1632, the Anatomy Theatre had been erected in the Palace of the Archiginnasio and became the undisputed site for lessons on cadavers and for public dissections.
The birth of the Anatomical Museum can be ascribed to Cardinal Prospero Lambertini Archbishop of Bologna who, during a visit to the Academy of Sciences, had the opportunity of contemplating "two wax kidneys so well made as to seem as though they had actually been taken from a cadaver."[49] They represented a normal kidney and a kidney with a congenital defect known as "horseshoe kidney" and were probably used as aids during anatomy lessons. These items, still on view today in the Museum of the Institute of Anatomy in Bologna, were the first works made by Lelli and the very same that gave rise to the Anatomical Museum. Towards the beginning of the 1740s, on the death of Pope Clement XII, Cardinal Lambertini succeeded him, taking the name of Benedict XIV. Among the many innovations he accomplished, one of the first was to expand the scientific studies in Bologna and, on remembering the two displays containing kidney models donated by Lelli to the Academy of Sciences, he decided to commission a series of wax models representing the anatomy of the human body for use in teaching the young students. Accordingly, Lelli was given access to hundreds of cadavers, which he dissected with the assistance of collaborators who were sculptors or surgeons; he reproduced the muscles in wax and applied them to actual skeletons arranged in various poses.
Although it was for only a brief period, a certain Giovanni Manzolini was one of Lelli's collaborators. Following an argument between the two they went their own ways, whilst Manzolini continued to practice as a wax modeller assisted by his wife Anna Morandi. On the death of her husband Anna Morandi continued modelling anatomical parts in coloured wax and went on to become such an expert sculptress and anatomist that Pope Benedict XIV awarded her "a yearly cheque for the duration of her lifetime to be derived from income taxes and assigned to the Studio in order to relieve her in her domestic situation and allow her to proceed with renewed courage in the exertion of her studies." In 1758 she became an associate of the Clementina Academy and in 1760 the Town Senate appointed her as modeller in the Department of Anatomy with an annual stipend of 300 bolognese lire "leaving her free to teach lessons in the public Studio or in her own home."[50]
She became so famous that she was summoned to other Italian and foreign Universities. The Royal Society in London and the Empress of Russia Catherine II requested her services and invited her time and time again but Anna Morandi never agreed to leave Bologna.
In 1765 the senator Count Girolamo Ranuzzi acquired the collection of her works, her instruments and books, and placed at her disposal an apartment in his palace to be used also as a studio if she so wished.[51]
The waxes from Bologna created by Lelli with reference to Osteology and Myology, together with those of the sensory organs, bowels and obstetric parts produced by the Manzolinis, probably constitute the oldest known wax anatomical models. The study of anatomy had by then spread from France throughout the whole of Europe, and Paris at the beginning of the nineteenth century saw the advent of the first collections of anatomical models created by French modellers using coloured wax.
The Florentine school of wax anatomical modelling developed from that of Bologna. The fame of the wax models had reached Florence and Giuseppe Galletti, surgeon and professor of obstetrics at the Hospital of S. Maria Nuova in Florence, travelled to Bologna to view the works produced by Lelli and the Manzolinis, as well as the obstetrics models commissioned by Prof. Giovanni Antonio Galli (1708-1782). On his return to his native city he attempted to bring together a collection of wax models but to no avail; however following a fortuitous meeting with the modeller Giuseppe Ferrini he developed a series of obstetrics models in terracotta and wax to illustrate the various types of normal and dystocic delivery.
The wax modelling workshop created by Felice Fontana at the Natural History Museum in Florence was most probably established towards the end of 1771. When the workshop started up it could count only on the modeller Giuseppe Ferrini, having as yet no dissector, and was supervised by Fontana who initially had to take care of dissections and possibly even the melting of models. Regarding this Fontana writes:

[49] Medici M., "Elogio di Ercole Lelli", in ed. Armaroli M., *op. cit.,* p. 41.
[50] ed. Armaroli M., *op. cit.,* cit., p. 35.
[51] ed. Armaroli M., *op. cit.,*cit., p. 35.

"…It is a fact known to all, even throughout Tuscany, that on starting up at the Museum the anatomical waxes were produced for a full two years without a dissector, and even later the dissectors that I employed in order to relieve me (sic!) from my labours, were mostly untrained and were completely oblivious of the finer and more delicate aspects of the human anatomy…"[52]
It was only towards the end of 1772 that the workshop gained its first official dissector, Antonio Matteucci, whilst in November 1773 at the age of nineteen Clemente Susini, who was later to take the Florentine art of wax modelling to the highest peak of artistic perfection, was admitted to the workshop as second modeller.
We have no record of the exact year the works started, although towards the end of the century the Florence workshop had surpassed even that of Bologna. Between 1771 and 1893 entire collections were created for the 'La Specola' Museum and for both Italian and foreign universities: models of parts of anatomy both normal and diseased, obstetrics and botanics. Plants and flowers were obtained both locally and in foreign countries; due to the impossibility of preserving them naturally wax copies were made (at times enlarging the details) and applied onto Doccia china vases produced by Ginori onto which the name of the plant was hand painted.
Acclaim for the Florentine wax modelling workshop soon spread throughout Europe. Emperor Joseph II, on arriving in Florence with the eminent surgeon Brambilla, was so impressed by the collection of wax anatomical models that he commissioned an even larger collection for the Military Academy of Medicine and Surgery he had founded in Vienna. In 1786 the collection was delivered to Vienna on mule back and is still today preserved in the Josephinum Palace.
A few years later the French Government also made a request for an anatomical collection. The project was realised under the rule of Napoleon. It is not clear whether the works were damaged during transportation or whether they were subsequently discredited by Lemonnier in envy, although we do know that they were despatched to the Faculty of Medicine in Montpellier rather than to Paris as initially planned.
Between 1801 and 1805 the Sardinian anatomist Francesco Antonio Boi travelled to Florence to further his studies. It is rumoured that his dissections gave rise to the wax models created by Susini which were bought by order of the Viceroy Charles Felix and which today constitute the collection of the Institute of Anatomy in Cagliari.
The Florentine School of wax modelling (i.e. the one in the Natural History Museum) was formed following an initiative undertaken by Felice Fontana who succeeded in securing the participation of Grand Duke Peter Leopold of Lorraine. The latter was an intelligent, educated and discerning sovereign: open-minded towards scientific issues he is reputed to have summoned Fontana in April 1766 appointing him Court Physicist later the same year.
In order to ensure that the collection of wax anatomical models could be used for didactic purposes even in the absence of an expert guide, Fontana applied to the top of each showcase a coloured drawing of the wax model contained therein and provided detailed instructions and explanations in the drawer underneath.
The scientific and didactic value of these works is indisputable; the creation of entire collections of wax anatomical models was intended to facilitate the education of students of medicine. The possibility of being able to study using totally realistic life-sized wax anatomical models was undoubtedly a considerable benefit and adjunct to the anatomy manuals with their drawn illustrations, which were of limited use due to their mere two-dimensional nature.
Wax anatomical models were initially created as an alternative to the cadaver; it should be borne to mind how a veritable 'fever' for anatomical studies manifested itself from the sixteenth century onwards. During the following century in all European universities autopsies were commonly practised, and dissections were performed in anatomy theatres, developing into a spectacle open to the public to which admission was granted on purchasing a ticket.
It is due to their scientific, rather than artistic, worth that the wax anatomical models have been spared throughout the centuries and have been passed down to us more or less intact. It is indeed no coincidence that still today these collections are housed in hospitals or in university faculties of medicine.
In addition to illustrating the normal human anatomy, wax models have been used to elucidate specific branches of medicine such as obstetrics.

[52] Filze dell'I. e R. Museo - Anno 1791 - Anatomia diversa e nota di Fontana, in Lanza B., Azzaroli Puccetti M.L., Poggesi M., et al., *Le Cere Anatomiche della Specola*, p. 30.

Until the eighteenth century all matters linked to childbirth were viewed as an exclusively female issue, confined according to age-old traditions to a domestic environment; the midwife's task was merely that of providing regular assistance to the mother and the child born spontaneously. When faced with a difficult, or at times even impossible delivery, the midwife called the surgeon only when the mother was totally exhausted by the long labour. Even so, a general surgeon rarely possessed the necessary experience and often performed a bloody operation, which was invariably fatal to the foetus and traumatic for the mother.[53]

Giovan Antonio Galli, born in 1708, showed an interest in obstetrics immediately after his graduation. Around the year 1734 he held in his own home separate courses for midwives and for students with the aid of a collection modelled from wax and terracotta. This accessory to obstetrics, largely created through the work of Giovanni Manzolini, earned a well-deserved place in the various Scientific Institutes and Universities thanks to the generosity of Pope Benedict XIV who purchased the collection for the sum of one thousand *scudi* (amounting to five thousand Bolognese lire).

Due to the cost incurred by the length of time required to model the wax and to the degree of skill required, the majority of the models were produced in clay; Galli resorted to wax only for those models which "provide a necessary introduction to anatomy for the purpose of the teaching of obstetrics,"[54] including the model of the female pelvis, two foetuses illustrating blood circulation and genital apparatus.

The teaching techniques applied by Galli and his successors, among whom was Luigi Galvani, would later be adopted by institutes which had been established in other Italian universities. The models of the uterus created in Bologna were subsequently borrowed and copied by the Universities of Padua, Modena, Siena and Rome.

The art of wax anatomical modelling spread from Bologna to Florence where the wax modelling workshop started by Felice Fontana was located in the Royal Imperial Museum of Physics and Natural History, as explained above. This workshop was to produce some of the best collections not only of models of the human and comparative anatomy, but also the first example in the world of the morphology and anatomy of plants for educational purposes; the latter examples had such an overwhelming success that they were subsequently reproduced (in the same way as the anatomical and obstetric models) in England and France, although at times only for ornamental use.[55]

The botanical works of the wax modellers who also produced the collections of human anatomical models are preserved in the Botanical Museum of the University of Florence. Several life-sized models of exotic plants belonging to the genres such as Cactus, Aloe, Sedum, and Agave, were created by Clemente Susini. Once again wax preceded what later became the task of photography: indeed, this collection was created with the aim of introducing people to plants which could not be viewed in their natural habitat as they belonged to the flora of distant foreign countries, examples of which were brought back to Italy during frequent expeditions abroad.

From 1830 onwards another skilled wax modeller, Luigi Calamai, made a considerable number of wax models relating to the human anatomy (normal and pathological), animal anatomy, plants (phanerogamous and cryptogamous) and, following a collaboration with the physicist Giovan Battista Amici, examples produced from items seen under the microscope illustrating plant anatomy and physiology.

In 1831 G.B. Amici became director of the Astronomic Observatory of the Royal Imperial Museum in Florence and in 1859 was appointed supervisor of microscope observations. Because of the wax models created by Calamai, Amici was able to present his discoveries at scientific congresses and to visitors to the Museum; in 1830 "…studying the processes of fertilisation of Angiosperms, he described for the first time the germination of the pollen tube on the stigma, demonstrating his discovery on the occasion of the First Meeting of Italian Scientists (Pisa, 1839) by means of a wax model of a pumpkin flower created by Calamai (Amici, 1840)."[56]

The art of wax modelling was invaluable in illustrating the various botanical discoveries both in the field of optical microscopy and for several plant diseases (e.g. 'vine mildew', *Oidium tuckeri,* and

---

[53] Bortolotti M., "Insegnamento, ricerca e professione del museo ostetrico di Giovan Antonio Galli", in *I materiali dell'Istituto delle Scienze*, Bologna, Clueb, 1979, p. 239.

[54] Bortolotti M., "Insegnamento, ricerca e professione…" in *I materiali dell'Istituto delle Scienze*, cit., p. 240.

[55] ed. Nepi C., *I modelli di piante in cera del museo botanico dell'università degli studi di Firenze*, Florence, Tipografia "Il Sedicesimo", 1990, p. 6.

[56] ed. Nepi C., *op. cit.,* cit., p. 9.

'rose rust', *Phragmidium mucronatum*, in roses), in addition to the representation of animal anatomy and pathological conditions.
To turn once more to the human anatomical models, it is in fact thanks to the introduction of wax models that today we are capable of recognising several serious diseases or pathological conditions which have since been wiped out. The museums of pathology of many large cities retain preserved examples fixed in formaldehyde, of deformed skeletons, limbs, bowels, mummies, an authentic 'museum of horrors', which have contributed considerably towards enhancing progress in the field of medicine and surgery. The progress can be gauged when one thinks that only in the seventeenth century anatomical studies had started to examine the human body to seek the cause of diseases which previously had been attributed to a negative influence of the stars or simply accepted as a divine punishment.
Once again the expressive nature of wax models provided evidence that would otherwise have been diminished by the two-dimensional nature of drawings (and indeed still today by photographs).
Beyond representing long forgotten diseases, wax models have left us an extremely realistic testimonial of a series of small monstrosities, deformed babies, who, following the advent of obstetric ultrasonography and amniocentesis, have not been seen for many decades.

The 'beauty' of anatomical collections.

Over an entire century 'La Specola' workshop produced works of inestimable value both from an artistic and scientific point of view. In 1944 Prof. Luigi Castaldi wrote: "Never since has such a degree of anatomical purity, indeed nearing perfection, been seen in a collection of waxes. Particularly in the reproduction of more intricate parts, such as the nerves, blood and lymph vessels, and minute muscles—the cunning use of colour and the artistic beauty of the pieces. Not only were the anatomists involved expert in the art of dissection and the modellers who created the works remarkably attentive to detail, they were also capable, particularly in the case of Clemente Susini, of instilling a unique sense of art in the items realised."[57]
Castaldi adds: "Certainly the collection of waxes compiled by Fontana is of a greater artistic than scientific value;"[58] this is indeed rather ironic as the collections of anatomical wax models handed down through the centuries have generally managed to survive on the basis of their scientific rather than artistic value. This provides us with an insight into how tastes and appreciation for life-sized wax figures have changed over time.
Possibly the beauty and style of the waxes created by Susini and his colleagues together represent both their strongest point and their biggest defect. De Renzi maintains that whilst the Florentine waxes "on the one hand added to the fame of Florence and on the other, popularised, so to speak, Anatomy, removing all parts which could elicit repulsion or disgust. The veracity of these specimens was remarkable and limbs appeared even to pulsate; however, a strict anatomist would have paid greater attention to detail, thus pointing to a preference for artistic flair rather than anatomical accuracy."[59]
The same criticism was made by English physicians who, in line with their distinctly practical approach to anatomy, did not see the need to render models destined for use in the medical environment or for teaching purposes aesthetically appealing.
In the same period during which Susini and his pupils at the workshop 'La Specola' were undertaking the building-up of collections of wax models in the fields of botany, comparative anatomy and pathological anatomy, in England the first serious attempt at introducing the art of modelling anatomical works from coloured wax was made by the sculptor Joseph Towne (1808-1879). Previous attempts had been made, although all noteworthy anatomical wax models which had been exhibited had been imported from abroad. In England cadavers were more readily available and were thus habitually used in anatomical studies; it was only following the regulation of the use of cadavers that an attempt was made to create anatomical models capable of replacing the former for teaching purposes. It is indeed quite likely that before this time no such need was felt.
Joseph Towne worked at Guy's Hospital in London from 1826 to the time of his death. He is said to have created approximately one thousand anatomical and pathological models from coloured wax, some of which were sent to India and Russia amongst other countries.

---

[57] Castaldi L., *Francesco Boi (1767-1855), primo cattedratico* cit., p. 38.
[58] Castaldi L., *Francesco Boi (1767-1855), primo cattedratico* cit., p. 43.
[59] De Renzi S., "Storia della Medicina in Italia", vol. V, Naples, Tip. Filiatre Sabezio, 1848, pp. 932-934 in Castaldi L., *Francesco Boi (1767-1855), primo cattedratico* cit., pp. 43-44.

One of the major differences between the Italian and English wax models is constituted by the fact that the former are 'alive' whilst the latter are 'lifeless'. I have had discussions about this with Mr W.G.J. Edwards, keeper of the Gordon Museum at the Kings College, London. The Florentine waxes were, moreover, irrespective of the subject portrayed, remarkably attractive; bodies seemed to be alive, pulsating; statues had a gentle look, a languid gaze; the 'Venuses' (which could be dismantled) had long hair left loose or gathered into seductive plaits and were often adorned by pearl necklaces… the English waxes merely reproduced cadavers. Having deemed it of no value to embellish an anatomical model intended for use exclusively by the medical world, Towne's waxes are practical, crude, true to life; the complete lack of any attempt to render the works attractive for 'the uninitiated' is clearly evident. The pallor, the livid flesh, glazed eyes: all evoke the impression of being faced with a cadaver. The waxes created in the Florence workshop are lightly reclining on purple silk cushions and snow-white cloths edged with gold and silver, thereby enhancing the feeling that they are 'alive' and inducing us to worry about their 'comfort'. The English waxes are roughly leaning on wooden blocks (carved from the original block of wax) and their frozen grimaces locked in rigor mortis emphasise the fact that cadavers used for dissection were obtained chiefly among prisoners and those condemned to death.

From an artistic point of view the Cagliari collection of waxes created by Susini stands situated somewhere in the middle. Contrary to the Florentine figures, the anatomical statues exhibited in Sardinia are 'lifeless'; this can be perceived from the glazed eyes, the pallor of the skin and the lack of colour in the cheeks and lips, all of which are typically present in the Florence 'Venuses', causing them to resemble lavish dolls. However, the most substantial difference is afforded by the uniqueness of each statue; their faces do not merely resemble human beings but are real portraits. Each individual wax model seems to tell a story: the features and characteristics and the approximate age of the unknown men and women who had ended up under the dissector's scalpel had been rendered immortal by the wax modeller Clemente Susini. In this case the artist did not merely execute a perfect reproduction of an internal anatomical specimen but gave in to the desire of concentrating on external details which went beyond the scientific scope, even to the careful reproduction of the somatic traits of faces, be they of a young adolescent or an adult male, with a long soft beard or harsh stubble. Far from the dreamy or sleepy gaze of statues on show in Florence and Vienna, the severe rigid faces of these waxes with their heavy glare and half-closed lips convey a sense of sadness. Being cadavers, no superfluous adornment or comfortable mattresses were required and they were therefore banished to wooden cabinets (finely made but with no elaboration as seen in the Florentine cabinets) and laid upon bare white sheets.

Contrary, however, to the English waxes which brutally reproduce to perfection reality, the wax models exhibited in Cagliari are realistic figures which show elegant Neoclassical artistic forms corresponding to the predominant taste of the period.

One of the associated techniques which helped in these achievements was the technique of moulage, which was put into practice as early as the Renaissance. This technique consisted of making a plaster or clay cast of the object to be subsequently reproduced in wax. This allowed a perfect reproduction and facilitated the possibility of creating a series of items from the same matrix. Moulage was perfected during the eighteenth century and was widely applied in Italy, Germany, France as well as other European countries in the creation of numerous collections representing chiefly dermatological and venereal diseases.

Among the more renowned artists in moulage mention should be made of Jules Baretta (1834-1923) who worked in Paris at the Saint-Louis hospital from 1863 to 1914, during which time he modelled more than two thousand wax moulages depicting skin diseases. In the same way as his English colleague Joseph Towne, Baretta did not reveal the secrets of the technique he used but, following the remarkable results obtained and his contribution to the renown of French dermatology, was awarded the Legion of Honour in 1889.

As a general rule wax modellers and creators of moulages were particularly jealous of their art and were not keen on revealing the secrets of the techniques applied. The moulages artist Alfons Kröner from Breslau (died 1937) took out a patent on his moulages in 1902, marking them with the letters 'DRP' or *Deutsches Reichspatent* (German patent). It is thus that we have been able to gain an insight into the method used by the artist; indeed, although intended as a form of protection, the patent

document gives a detailed description of the wax mixtures and techniques used in the production of the moulages.
In London, the majority of skin diseases portrayed was reproduced from patients undergoing treatment at Guy's Hospital, who were sent to Towne by Doctor Addison for copying.
These waxes were created using the same method applied in the Florentine models; they were hollow and built around a wooden frame. However, whilst the Florentine models were lightweight and not very thick, the English dermatological waxes were heavy, solid, thick and particularly suited to frequent handling by physicians during teaching demonstrations.
The English anatomical models were chiefly intended for use as a teaching aid; the dermatological wax models in particular were used continuously and at times the students seemed to prefer using the wax preparations rather than studying the actual patients, as in this way they could spend more time observing the features of the disease. For this reason the waxes were required to be particularly solid and hard-wearing.
It is indeed due to the necessity of duplicating permanent pathological models capable of allowing the detailed study of the disease throughout its various stages, that the use of moulages rapidly spread throughout Europe.
In this field the English invariably displayed a considerable degree of practical common sense; during the nineteenth century, the wax figures created by Madame Tussaud are not seen merely from an artistic point of view and Madame Tussaud herself insisted on underlining the historic and pedagogical importance of her museum. Similar to the wax models created by Towne, a visit to Madame Tussaud's waxworks represented an interactive event; one could walk freely amongst the 'personalities' originating from different ages and situations, touching them and viewing them up close.
Irrespective of their origin and the period to which they referred, these life-sized wax figures, whether of an anatomical nature or not, were disconcerting in their excessive realism.
A particular example of this is to be found in the reproduction of the eyes. As David Freedberg recalls: the eyes are particularly capable of arousing emotions; however, even the singularly realistic eyeless wax figures are capable of upsetting us in the same way as statues bearing coloured or glass eyes, precisely because we are shocked by the realisation of their absence from the very place we expect to see them.[60]
The importance of the eyes in figures has been manifested in numerous religions and is common to many countries. Buddhist figures have at times been treated as mere objects and carelessly handled until their eyes were added, but once these had been painted in by an artist the statue took on a quite different guise and was seen as a god. In China Chang Seng-yu, a famous painter of old, refused to paint the eyes of his dragons for fear that they would subsequently fly away.[61]
Tales recounting the illusionist potential of works of art refer also to ancient legends of mythical artists and their skill in creating life and movement through the use of the magic of imagery.[62] As early as the sixth century B.C. Dedalus was ascribed as having created automaton capable of walking and talking; all reasonable explanations, according to which "Dedalus had merely been the first to sculpt statues standing with their feet apart, arms hanging by their sides and with their eyes open,"[63] were obliged to acknowledge the firm conviction that the statues created by Dedalus had to be tied down to prevent them from fleeing (Plato, Menone, 97D).
During the Middle Ages it became customary to create funeral effigies of members of the Royal Family with their eyes open and exactly as they had appeared during their lifetime, treating the figures as though they were indeed actual kings and queens. These effigies were displayed during the funeral ceremony and were even served meals, a tradition used previously in Ancient Egypt.
The wax models created in the Florence workshop were all provided with 'animated' eyes: coloured irises and candid whites give the impression of the eyes of a living person, or at the least those belonging to a still warm body. They however also represent magnificent works of art which, with their soft and at times sensual expressions, proved capable of attracting people to the subject of

[60] Freedberg D., *op. Cit.,* pp. 259-260.
[61] Freedberg D., *op. Cit.,* pp. 110-111.
[62] Kris E., Kurz O., *La leggenda dell'artista* (1934), (Italian translation) Turin, Boringhieri, 1980, cap. 2, pp. 60-88.
[63] Robert, in Pauly, vol. 4, col. 2002, in Kris E., Kurz O., *La leggenda dell'artista* cit., pp. 60-88.

anatomy, eliminating the sense of disgust afforded by the view of a cadaver. This issue was extolled by Fontana who, on referring to a jointed wooden statue (never finished) stated: "… it will be of infinite use in providing a perfect knowledge of all organs of the human body, allowing all and sundry to learn without any feeling or disgust or hesitation the more intricate details of anatomy…"[64]
The repugnance produced by cadavers was certainly not an issue taken into account by Towne: his magnificent and brutally realistic waxes are faithful copies of the cadavers lying on the dissecting table. It is interesting to note how the eyes of anatomical wax models reproduced from cadavers are open—lifeless, opaque, glazed, but nevertheless open; whilst the eyes of dermatological wax models copied from living patients undergoing treatment at Guy's Hospital are all closed. A form of respect for patients who are still alive but are unfortunately diseased? We have no means of proving this hypothesis but wish to think it may be so. Moreover, the dermatological wax models taken from adults reveal a particular attention to detail, whilst those reproducing the heads of children tend to be sketched, with only the features of the disease being accurately modelled. Two hypotheses have been put forward to explain this occurrence: Mr. Edwards maintained that it was a mere question of practicality and that it was only the medical features which were deemed sufficiently important to be reproduced in detail, but Towne was indeed a father and, although in that period child mortality rates were high, I cannot imagine that he deemed it pleasant for a parent to have his or her child recognised in a medical-dermatological model. Naturally these are but mere hypotheses, but we are rather taken with the idea of such respect being shown by the man not only in the guise of an artist but also as a father.
Although their productions are different in style, there are several similarities between the Englishman Joseph Towne and his illustrious Italian predecessor Clemente Susini; both had started to work in earnest as wax modellers at the age of 19 and had gone on to dedicate their entire lives to this form of art: Towne worked for more than 50 years at Guy's Hospital in London, Susini for 40 years at the Museum of Physics and Natural History in Florence.
Clemente Susini was born towards the middle of the eighteenth century in Florence; at an early age he was sent to study fine arts, particularly the sculpting of bronze, window painting, copper engraving and scagliola; he was a member of the Academy of Fine Arts in Florence.
He was already working in the workshop of a Florentine artist when, on 15th November 1773 at the age of 19 he was admitted as apprentice wax modeller to the Royal Imperial Museum of Physics and Natural History in Florence where he was taught his first notions of anatomy by Felice Fontana.
As an apprentice he was expected to assist the wax modeller Giuseppe Ferrini. However, the pupil soon surpassed his master and in August 1782 Susini, more perceptive and with a better artistic talent, took the place of Ferrini. Although Ferrini had worked as a wax modeller for a considerable length of time, he did not create any works of particular renown, he is never again mentioned and the only letter acknowledging his presence is dated 1773; in the letter Fontana refers to "several piles of wood required by Ferrini to stoke the fire and melt the wax."
Clemente Susini was gradually acknowledged as the designer of the majority of anatomical models made from coloured wax exhibited in both the Florence museum and in numerous other museums in Italy and abroad.
The value of anatomical wax collections was soon acknowledged by artists and physicians, although underlining how the use of anatomical models made from coloured wax could in no way substitute studies performed on cadavers.
Antonio Scarpa (1752-1832), professor of anatomy and surgery in Pavia, visited the Museum in 1786 and in a letter to Fontana's brother Father Gregory, at that time professor of Sublime Mathematics and rational mechanics in Pavia, wrote: "… on purveying in detail the Physics Room, which is undoubtedly one of the most interesting Collections, or to be more precise, the only example of its kind in Europe. I cannot begin to convey my astonishment on being introduced to the anatomy rooms. The beauty of the works, together with the care for fact and precision, the veritable anatomical order displayed in the collocation of items, the ease with which knowledge is imparted to all and sundry, all concur to form such a rare and useful complex that exceeds by far the image that one may have of art. Would you believe it? I have been able to view the last of my works on the olfactory organ performed

[64] Fontana F., "Memoria del Direttore del Real Museo" (1786), in Castaldi L., *Francesco Boi (1767-1855), primo cattedratico* cit., p. 41.

in wax with such skill that I was persuaded I was looking on the piece of cadaver from which my figures had been taken. I must confess that I would never have thought that a wax model could be performed with such attention to detail in creating a forest of minute nerves. Your Brother will not model any piece in wax without the presence of a cadaver, and he does not rely on the Drawings, be they even prepared by great Men; this makes the Collection even more precious and bears honour to he who has directed the same. I have also had the pleasure of observing these magnificent nerve structures under the microscope; this fact alone would have sufficed to justify the trip."[65]

The anatomical collection was not only appreciated by physicians and scientists but even Antonio Canova, a contemporary of Susini, is reported to have extolled particular praise on the male statue representing the superficial lymphatic system,[66] still on display today in the Museum 'La Specola.' On the other hand, it is an acknowledged fact that the arts tend to exert an influence each on the other, indeed, during the nineteenth century the "segmented anatomical statues of reclining women" came to be known as 'Venus', namely referring to the work *Venus de Medici* created by an unknown Greek sculptor at the opening of the third century B.C. and on show today in the Uffizi Gallery in Florence. Furthermore, as an artist Susini could not avoid being influenced by the Neoclassical taste whereby the predominant perception of beauty was the smooth, refined and sensual expression portrayed by Canova who ironically was apt to cover his statues with a fine layer of wax in order to soften the coldness of marble.

Susini also modelled works in wax which were not anatomical subjects: he is reported as having modelled various figures of the Dying Christ or Christ on the Cross for several churches in Tuscany, although very few of these figures, all of rather small dimensions, have survived. Susini had been brought up as an artist and it is therefore quite probable that the subjects chosen as an alternative to anatomy in the creation of wax models were of a religious nature, both in view of the client, and to the fact that, as stated by Carobbi in 1929, the portrayal of the Dying Christ or Christ on the Cross afforded a magnificent opportunity for an anatomical study which could not have failed to attract someone like Susini.

In Florence Giuseppe Carobbi compiled a considerable collection of artistic waxes which, following his death, was acquired by the Sardinian general Nino Villa Santa. Nowadays the collection is housed in Sardinia in the Castle of Sanluri, residence of the Earls of Villa Santa, and comprises several pieces of considerable worth attributed to Susini. Among the latter, particular mention should be made of a small Dying Christ purchased by Carobbi on March 21st 1917 from Father Giuseppe Mazzoni of Florence. The figure is approximately thirty centimetres long and portrays the Dying Christ covered with a frayed cloth lying on a rock; the body is lying on its right side with the left knee bent and the head resting on the rock, the crown of thorns and the three nails lying on the ground. The modelling of the hands, feet and the muscular mass all concur towards attributing the piece to Susini; the brownish colouring of the body resembles that of cadavers reproduced by Zumbo, although in my opinion this is due rather to the dust and the passing of time (the figure is not protected in a cabinet). Possibly a thorough cleaning would reveal the original colours applied by Susini, lighter and more vivid tones resembling those used in his anatomical models. Contrary to comment made by Carobbi who refers to an "unquestionably dead Christ," the work represents the dying Christ with a half-open mouth apparently exhaling his last breath; he expresses a sensation of pain in a serious dignified manner, he is frowning slightly and his muscles are well defined. Despite the small size, this piece is exceptionally beautiful and intense, a worthy example of Susini's work.

Likewise, for all the above mentioned reasons, very few works of a non-scientific nature have survived; wax is a rather ephemeral material which deteriorates rapidly if suitable care is not taken in its preservation.

In 1801 the Sardinian anatomist Francesco Antonio Boi (Olzai 1767-Cagliari 1855) visited the Italian mainland. Having realised that for that year no students had enrolled in his courses at the University of Cagliari, Boi therefore requested authorisation from Carlo Felice of Savoia, Viceroy in Sardinia, to travel to the mainland to "obtain further insights into his Profession." The trip was authorised and Boi

---

[65] Zanobio B., *Le cere anatomiche di Clemente Susini dell'Università di Cagliari testimonianza di una stagione della scienza italiana,* Rassegna Medica Sarda, Cagliari, Valdès, 1978, pp. 2-3.

[66] Martini T., "Egisto Tortori e l'arte di modellare in cera", "Rassegna Nazionale", 1895, pp. 82, 484-500, in Castaldi L., *Francesco Boi (1767-1855), primo cattedratico* cit., p. 48.

was awarded one hundred Sardinian escudos for expenses. Boi first travelled to Pavia where Scarpa taught in the University, then proceeding on to Pisa and Florence, where he stayed for four years working as assistant in the school of anatomy led by Mascagni. Following Boi's sojourn in Florence the Susini collection of anatomical waxes, still today on display in the Museum Complex in Cagliari, was brought together.

There is no certainty as to whether the wax models were commissioned directly by Carlo Felice himself, in line with the 'fashion' of forming collections which had developed in Vienna and Paris, or whether they were first created and subsequently procured by the Sardinian Viceroy. It would however seem more likely that the latter authorised Boi to purchase the wax models for the Museum of Antiquities and Natural History he had set up in the Viceroy's Palace in Cagliari.

Thanks to the enterprise of the curator Prof. Alessandro Riva, this inestimable collection has been housed since 1991 in the University Museum Complex in Piazza Arsenale. The collection comprises numerous anatomical specimens modelled in coloured wax mounted on twenty-three wooden plaques each bearing the autographed signature of Clemente Susini, the date of creation in Florence between 1803 and 1805, and the royal coat of arms with the Four Moors. According to the physician Prof. Meloni Satta, Boi's first biographer, the Cagliari collection of waxes was reproduced from dissections performed by Boi at the Florence School of Anatomy; furthermore, in 1877 he reports how the collection was modelled by Clemente Susini between 1803 and 1805 in the workshops 'La Specola.' Thus, the Cagliari waxes were produced later than the Florentine or Viennese collections but are not however mere copies of previously performed works, they are unique pieces, each signed and dated, for which a considerable sum was paid at the time.

These particular models differ vastly form those previously created in La Specola because finally Susini was able to express his own individual approach to the creation of anatomical models, free from the rather domineering Felice Fontana, the Director of the Royal Imperial Museum of Physics and Natural History in Florence ('La Specola').

Fontana was a renowned authoritarian and was not held in high esteem in the Tuscan scientific community. He was slandered in front of the Grand Duke Peter Leopold, with the aim of causing his downfall. His difficult character and lack of ability in dealing with the museum staff diminished the esteem in which he was held by the Grand Duke.

In 1790 Peter Leopold, on listing the chief employees of the Grand Duchy, wrote: "The Physics room is headed by Abbott Fontana, of acknowledged calibre, capability and organisation: but it would be desirable that he had a more of a natural ability in dealing with people … and that he knew better how to keep his employees and craftsmen happy."[67]

Between 1775 and 1780 Fontana went on a long research trip to Paris and London, taking Giovanni Fabbroni as his assistant. Following his return to Florence, Fabbroni became the Director's personal assistant, although their relationship, which had previously faltered during their travels, deteriorated even further.

Towards the end of 1789 the Grand Duke entrusted the management of the museum to Fabbroni, leaving Fontana in charge only of scientific matters. Marginalised from the museum that he himself had designed and created, Fontana gradually moved all his works from the museum to his own house.

In view of the authoritarian character of Fontana and the fact that he personally inspected all waxes produced in 'La Specola' workshops would appear to imply that the wax modellers were not allowed any degree of artistic freedom. His main aim was to create anatomical models of scientific value for teaching purposes whilst removing the sense of repulsion produced by cadavers. The Florentine waxes were accomplished using plaster casts, thus providing for the possibility of creating several copies of the same piece, which could then be included in collections on display in other cities. Although not obtained from the same matrix, the waxes included in the collection belonging to the Josephinum Military Academy of Medicine and Surgery in Vienna, formed by order of the Emperor Joseph II, brother to Peter Leopold, clearly bore Fontana's traits.

The Cagliari collection does not originate from the Florentine casts, being solid pieces (with the exception of the last item)—a somewhat unusual feature in view of the weight of the resulting waxworks and the cost of the raw materials. Rather they are unique pieces of work with an

[67] Mazzolini R.G., *Omaggio a Felice Fontana (1730-1805),* ehibition catalogue, Museo Civico di Rovereto 15 October 2005-19 February 2006, Rovereto, Osiride, p. 17.

exceptionally remarkable care for detail in the internal anatomy as well as in the realistic and individual modelling of the external 'casing'.
These works were carried out in a period during which Fontana was no longer involved with 'La Specola' workshops and indeed was nearing the end of his life. The Florentine waxes are thus solely the result of the wide experience of Susini who, probably in the absence of Fontana's strict supervision, had finally been able to express his artistic traits freely. If the previous wax models had been created on a sort of 'assembly line' in order to meet the numerous orders received, I very much doubt that there would have been sufficient time and interest to pay particular attention to such details as facial features.
As was the case with Joseph Towne, quite possibly Susini was obliged to give up or lessen his artistic work beyond the production of anatomical wax models in view of the fact that this would have interfered with his job which finally took up his time completely.
The Cagliari waxes can therefore be seen as the outcome of a privileged private commission. Without limitations and constraint the artist was finally able to focus on artistic detail, thus satisfying aesthetics whilst at the same time not omitting any anatomical feature.
With the Cagliari collection of wax models one can certainly speak of the artistic maturity of Susini; it is indeed common for many artists approaching old age to acknowledge the frailty of things and the ephemeral nature of physical beauty. If we add to this the difficult life led by Susini embittered by not having been blessed with good health, an extremely personal, almost biographical, involvement in the pieces modelled is easily recognisable.
Fontana died in 1805 and we know that Susini himself was not in good health, having been badly affected by the stench emanating from the cadavers and the poisonous exhalations in the workshop. As early as 1786 in the *Memoirs of the Director of the Royal Museum* Fontana wrote: "… The 30 anatomy rooms have drained not only all vestiges of human patience, but have likewise depleted the most robust and courageous of characters. It has proved necessary to work in both the most severe winter chill and in the fiery heat of the summer; a similar trial has never before been endured due to the near certainty of succumbing to the vile exhalations issued by the cadavers in the heat. Indeed, over the last seven years I have been at death's door and in a hopeless position five times, and although I continue to survive, I am forced to live a life of gloom, full of inconvenience and pain…"
This state of affairs is not surprising in view of the excessive enthusiasm of Fontana for the study of anatomy: on terminating his meal he was given to requesting the delivery of parts of cadavers to be studied in minute detail to the same table where he had eaten![68]
As revealed by his obituary, Susini himself died of a "slow nervous fever" in 1814; in the same way that Fontana, almost twenty years earlier, had been affected by his work. It is certainly no surprise to learn that Susini was in exactly the same condition, having started working with cadavers and poisonous substances at an early age.
Whatever speculative theory is put forward, the fact remains that the Cagliari collection of wax models is characterised by a display of realism dictated both by artistic expertise and a profound knowledge of anatomy; in no way do the works resemble the first, often quite beautiful, pieces created in Florence, the brutal reality of Towne or the macabre pleasure in the decay of the flesh of Zumbo. There is present in these works in Cagliari a strict adherence to reality in reproducing the cadavers, and a seriousness and composure in the faces of the figures that makes one imagine a 'private dialogue' between Boi, Susini and probably even Mascagni.

A story of repugnancy: the wax figures in the literary imagery.

The main characteristic of wax is represented by its capacity to afford a remarkable mimetic likeness far surpassing that given by any other material. It is flexible, easy to work, can be coloured, and can be adorned using organic materials such as body-hair, hair, teeth and nails; the result thus obtained oversteps reality and, as stated by Ernst H. Gombrich in *'Art and Illusion'*[69], "often makes us feel

[68] Mangili G., "Elogio di Felice Fontana", orazione inaugurale degli studi il 12/11/1812 nella Grand'Aula della R. Università di Pavia, Milano, Stamperia Reale, 8º, p. 80, (1813), a p. 79, nota 3 in Castaldi L., *Francesco Boi (1767-1855), primo cattedratico* cit., p. 40, nota 83.
[69] Gombrich E. H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation,* London: Phaidon, 1960.

uneasy with its exceeding of the limits of symbolic representation."[70] It is however thanks to these properties that, towards the beginning of the sixteenth century as the art of wax modelling reached its peak, wax was deemed the artistic material per excellence; the possibility of being able to create faithful reproductions led, particularly in Florence, to the use of this material by the gentry of the time for the creation of life-sized effigies of themselves to be set up as votive offerings in the church of SS. Annunziata in Florence.

The opportunity of reproducing remarkably true likenesses immediately linked the fortune of the art of wax modelling to the creation of portraits and funeral effigies. From the fourteenth century onwards, during funeral ceremonies, the corpse was no longer displayed for viewing: for this reason, during funeral services held for illustrious persons, the use of wax effigies as a substitute for the deceased was introduced. During the fifteenth and sixteenth centuries these life-sized figures were customarily dressed in the dead person's clothes and put on display in the churches as a sign of devotion. It is likely that the art of wax modelling for votive purposes reached its prime in this period, both from a point of view of artistic worth and notoriety.

In 1786 the clergy were ordered to remove all ex-votos from their churches and no traces of the offerings once displayed in the Church of SS. Annunziata remained. In the seventeenth century, a hundred years after the era of Vasari, the art of creating wax figures no longer revolved around the Church but tended increasingly towards the commemorative art depicting the most representative figures of the time. Additionally, little of this type of work created has reached us intact.

We have however gained numerous museums of anatomy confined to hospitals or faculties of medicine, many of which have survived due to the scientific interest of their contents.

The main problem posed by the conservation of wax models is represented by the fact that they are often viewed as a 'minor art' or craft and so there was less interest in renovating the articles. Additionally there was a total ignorance of the material itself and appropriate forms of treatment. Fortunately, today the concepts of conservation and cultural heritage are widely emphasised and renovation and restoration works are not confined merely to the 'classical' works of art but are applied also to artistic objects and artisan handicrafts. Undeniably this type of restoration work is rather unusual; the performing of work on an item necessarily implies a detailed knowledge of the materials used to create the piece. In the case of pieces made from wax, remarkably unusual and particular materials are encountered; chiefly the wax used (it must first be ascertained whether the wax has been coloured only on the surface or whether coloured wax has been obtained by mixing pigments with the paste), as well as other organic products such as horsehair, hair, body hair, bone or tissue.

With regard to the patrimony of wax models which have been passed down to us, due thanks should go to the few enthusiasts who, particularly during the wars, made every possible effort to safeguard the pieces, often hiding them. It was thus that during the Second World War the anatomical wax models created by the English artist Joseph Towne were concealed in caves in Chislehurst, not far from London, the funeral effigies of the English kings and queens were removed from Westminster Abbey, undressed, and hidden in Piccadilly underground station, whilst the works created by Susini exhibited in Cagliari were wrapped in newspaper by Carlo Maxia and concealed in a remote location where they remained until their discovery by Prof. Cattaneo during the nineteen-sixties.

For other lost works we have to rely on literature. The art of ceroplastics or wax modelling was often an interesting and fascinating subject in literary sources throughout the centuries. In fact there are numerous written testimonies of opinions, stories and feelings all relating to wax figures.

In one of his novels Giovanni Papini tells the story of Duke Hermosilla of Salvatierra, the last descendant of one of the most distinguished families of old Castile, who was given to keeping wax statues of family ancestors in one of the family palaces. The Duke proudly displayed these five centuries of history to the protagonist of the tale whose reaction was no different from that of the majority of people on observing a similar spectacle:

"In truth, many of the ashen masks had been deformed by the effects of heat and time and have become even more frightening. Several contorted mouths seemed to taunt the Duke behind his back. The glass eyes concealed beneath the curls of faded wigs had gone cross-eyed over the centuries through gazing into nothingness. A few noses were missing. Several ears had cracked or fallen off.

[70] Gombrich E. H., *Art and Illusion,* in M. Praz, *La ceroplastica nella scienza e nell'arte,* Atti del I Congresso Internazionale, Florence, Olschki, 1977, p. 549.

The gowns, nearly all beautiful, were covered in dust and had been eaten by moths. The Duke appeared not even to notice."[71]
Five centuries of history, a place of memory, that the Duke adds, is not his home but the shelter of his ancestors, while the protagonist of the story defines it as a domestic necropolis.
For the Duke, there is nothing strange or frightening in his palace, because he is a part of it. In fact his greatest concern is that after his death no one will take care of these venerable simulacra of the most ancient lineages of Castile. The Duke, indeed, is the last of his family and realised with sadness that there will be no one to place him among the dead. He wants to be part, after his death, of this garden of deception, of this place of uncanny memory along with his ancestors.
Historically we know of the repulsion or the perplexity that often arises in the viewer of wax (or a similar material) dolls. They are "objects" related to terror, deceit and death. We associate them with corpses or mummies, and are they are the protagonists of misleading scenographies, places of terrifying memory and oblivion.
In this sense, the Spanish philosopher and essayist Ortega y Gasset on the Dehumanisation of Art, argues that the human figures in wax produce a peculiar disturbance in the observer:
"The origin of this uneasiness lies in the provoking ambiguity with which wax figures defeat any attempt at adopting a clear and consistent attitude toward them. Treat them as living beings, and they will sniggeringly reveal their waxen secret. Take them for dolls, and they seem to breathe in irritated protest. They will not be reduced to mere objects. Looking at them we suddenly feel a misgiving: should it not be they who are looking at us? Till in the end we are sick and tired of those hired corpses. Wax figures are melodrama at its purest."[72]
This philosopher actually echoes an ancient tradition that saw human figures as being very close to the model shown: dummies, automatons, moving sculptures animated by a dark and evil force. In early Greek culture there are famous anecdotes that deal with the illusionist power of works of art, especially sculptures, and ancient legends reappear about the mythical artist and his ability to create life and movement through the power of images.
The suggestion of this power led to numerous stories and tales where these artificial beings were confused with living things. Since then, this fiction has continued to inspire the symbolic imagery of writers and philosophers. The accounts that stand out remarkably are those that specifically refer to wax figures; images that arouse in the spectator a variety of feelings but rarely leaving them indifferent. The attitude towards museums and wax works generally changed according to the age and the fluctuations of artistic taste. In the eighteenth century the English writer James Boswell (1740-1795) in his London Journal, July 3, 1763 found amusing the images that filled others with fear and also he pointed out the proximity between the sinister and the comic. Talking about his visit to Mrs Salmon's famous wax museum in Fleet Street, he considered it a "an excellent exhibition of its kind" that entertained him for a quarter of an hour.
James Boswell reacted as a man of the 1700s, whose fantasy was not influenced by the Romantic sensitivity. During the 1800s, this situation changed drastically and the atmosphere at these museums was filled with a genuine feeling of horror. The French novelist J.H. Champfleury, (1821-1889), argues that the wax museum is a type of show that *corrupts and turn into evil* the spectators.[73]
He further claims that the wax figures are scary because they look like corpses. And talking about the room of the museum where the court of Spain is represented at a table dramatically lit by a candle, he

[71] Papini G., "El Duque Hermosilla de Salvatierra", in *Gog, Obras de Giovanni Papini*, 1962, p. 351.
[72] Ortega y Gasset J., *La Deshumanización del Arte*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1994, p. 33. Ante las figuras de cera todos hemos sentido una peculiar desazón. Proviene ésta del equívoco urgente que en ellas habita y nos impide adoptar en su presencia una actitud clara y estable. Cuando las sentimos como seres vivos nos burlan descubriendo su cadavérico secreto de muñecos, y si las vemos como ficciones parecen palpitar irritadas. No hay manera de reducirlas a meros objetos. Al mirarlas, nos azora sospechar que son ellas quienes nos están mirando a nosotros. Y concluimos por sentir asco hacia aquella especie de cadáveres alquilados. La figura de cera es el melodrama puro.
[73] Champfleury J. H. (1821-1889), *L'homme aux figures de cire*, in Praz M., *Le figure di cera in letteratura*, in *La ceroplastica nella scienza e nell'arte***,** Atti del I Congresso Internazionale*,* (Florence, 3–7 June 1975), Florence, Olschki, 1977, p. 550.

adds: "I've never seen anything so lugubrious. The characters seemed to have been taking venom for an entire month."[74]
Sometimes a wax portrait, with its exasperating realism, was used to create an ineradicable memory of the dead in the living.
According to Mario Praz these macabre customs sounded like magic or witchcraft, and he does not exclude other cases in the decadent literature as told in the pages of *"Monsieur Vénus"* (1884) of Rachilde where the neurotic Raoule kept a wax statue representing her deceased lover, with some parts (teeth, nails, hair) pulled from the same body.[75] It was a way, albeit a macabre one, to stop death, to deceive with the belief that loved ones could be kept a love forever. It was, in essence, what was sought in another time with embalming to prevent corruption of the body. There was a period, in fact, in which it was believed that true death came with the decomposition of the body and that the more this was delayed then there was more hope that life still existed inside the body
In literature, because it was possible to create a strong resemblance to the model, wax was used to create hoaxes, mistakes or even to lead people to madness and death through cruel performances. Among these *"The Duchess of Malfi"*, of John Webster (1613) deserves a particular mention because wax figures were used in a cruel manner to torment the Duchess. In fact the evil brothers, Ferdinando, Duke of Calabria, and the Cardinal, organised a lugubrious staging to drive the sister to despair: in fact they presented wax figures of the Duchess' dead husband and children in a room.
In Ann Radcliffe's "*The Mysteries of Udolpho: A Romance",* (1790), a wax figure was featured in the setting of a dark, Italian medieval castle. Considered one of the most famous Gothic novels of the eighteenth century, it tells the story of the beautiful orphan Emily St. Aubert who tried to resist the rapacious demands of her master, Lord Montoni. Within the Montoni castle walls the boundaries between real and imaginary horror fuse and the heroin is catapulted into a circle of Gothic mystery and intrigue. In one of the last chapters, Emily finds a secret room behind a black veil with: "…a human figure of ghastly paleness, stretched at its length, and dressed in the habiliments of the grave. What added to the horror of the spectacle, was, that the face appeared partly decayed and disfigured by worms, which were visible on the features and hands. On such an object, it will be readily believed, that no person could endure to look twice".[76]
The horrific figure was not human but formed of wax and the author explains the extraordinary story successively. In the past a member of the house of Udolpho, having committed some offence against the church, had been condemned to contemplate, a few hours a day, a wax figure representing a human body in the state reduced after death. This punishment, which served as a memento of the conditions at which he must himself arrive, was created to reprove the pride of the Marques of Udolpho. The Marques had not only superstitiously respected the punishment for the forgiveness of all sins, but had included in his will that his successors maintain the image of wax on pain of forfeiting to the church a certain part of his domain.[77]
The ceroplastics that much aroused the interest of writers and philosophers were the Dantesque and convulsed imagery of the Sicilian abbot Gaetano Giulio Zumbo, whose works have been described above.
Zumbo depicts, with a relish typical of his time, the process of deterioration of the flesh with the meticulousness of an anatomist and the taste for the macabre absorbed from the culture of Mannerism and the early Baroque. His four tableaux, the " theatres of Death", have greatly influenced some writers.
American writer Nathaniel Hawthorne, author of novels such as 'The Scarlet Letter' (1850), in 1858 observed:
"Under glass cases, there were some singular and horribly truthful representations, in small wax figures, of a time of pestilence; the hasty burial, or tossing into one common sepulchre, of discoloured

[74] Champfleury J. H., *op. cit.*, in Praz M., *Le figure di cera...*, p. 550.
[75] Gantz K., *The Difficult Guest: French Queer Theory Makes Room for Rachilde,* South Central Review, Vol. 22, No. 3, Natalie Barney and Her Circle (Fall, 2005), pp. 113-132, The Johns Hopkins University Press, p. 127, in www.jstor.org, access 30 January 2012.
[76] Radcliffe A. *The Mysteries of Udolpho: A Romance,* (1790), ed. Bonamy Dobrée, London Univ. Press, 1970, p. 662.
[77] Radcliffe A. *Ibidem,* p. 662.

corpses, -a very ugly piece of work, indeed. I think Murray says that these things were made for the Grand Duke Cosmo; and if so, they do him no credit, indicating something dark and morbid in his character."[78]

A few years before the Goncourt brothers, had had the opportunity to admire Zumbo waxes and in *L'Italie d'hier, Notes de voyages,* they described them in detail. Then they make a quite interesting claim: all the horror and revulsion that the viewer feels in front of these scenes of plague decreases due to the small size of the works which in some way minimises the scale of the horror. Goucourt in fact stated:

"The three plagues of Florence, Rome, Milan, modelled in wax. Admirable modelling, but the smallness of the execution remove the horror of the horrors, and give them something of the character of a toy."[79]

In his 'Portrait Waxes', 1953, Robin Reilly, praised Zumbo as an artist, however flatly refuses to describe his most famous works:

"These scenes have not been illustrated because, although they excel in colour and modelling, the subjects are particularly unpleasant. Zumbo appears to have taken a peculiar pleasure in depicting the most gruesome and horrible details with the minutest care."[80]

It is no surprise perhaps that the only one who appreciated the art of Zumbo was the Marquis de Sade who was also challenging the opinion of contemporaries who condemned his art. As written in 'Saggio istorico della Real Galleria di Firenze' (1779) of Bencivenni-Pelli, these inventions "…had no other merit than to show, as an offence to the sensitivity of others, the singular ability of Zummo." Sade talks about him in *'Juliette'*, making a reference to the theatres of Zumbo and particularly to the scene of the Plague in which the gravedigger carries the body of a young person into the crowd of plague victims.

Anatomical waxes made in the workshops of 'La Specola' also appeared in a novel by Johann Wolfgang von Goethe. He probably had the opportunity to see the anatomical models on his journey to Florence in 1788, and in his *'Wilhelm Meister's Journeyman Years'* (1821, revised in 1829), the protagonist follows anatomical studies during his training as a surgeon. The novel reflects on the controversy of those years about the lack of cadavers for dissection and the dilemma that arose. He discussed and approved new laws authorising the dissection of corpses from criminals and successively from other sources such as the poor and the mentally ill. The novel highlights the dramatic conflict between the understandable public opposition and the urgent requirement of pursuing knowledge.

In the novel, Wilhelm, the protagonist, was beginning the dissection of the corpse of a beautiful young woman who, despairing of love, had drowned herself. A visiting Proplastiker (plastic anatomist) sees Wilhelm's hesitation and suggests an alternative to anatomical destruction. He leads Wilhelm to his workshop and introduces him to ceroplastics. The artist, based on the work of Fontana in Florence, romantically explains that: "building up teaches more than tearing apart, joining together more than separating, animating what is dead more than killing over again what has already been killed."[81]

So Wilhelm becomes an artist of "plastic anatomy," which was autobiographical, as this was one of the objectives of Goethe. In fact the poet dissected corpses and, as minister of state, was responsible for a school of anatomy. However, with news of increasing tomb robberies, body snatchers and murders in Britain, Goethe objected to the new laws on the bodies, advocating the use of models as surrogates for human dissections. However in 1832, a few weeks before his death, his proposal of an institute of plastic anatomy for Berlin was rejected and the start of the history of anatomical modelling was postponed until the 1890s.

---

[78] Hawthorne N., *Passages from the French and Italian note-books of Nathaniel Hawthorne,* 1858, p. 22. In quod.lib.umich.edu, access 30 March 2012.

[79] Goncourt E. de, *L'Italie d'hier. Notes de voyages,* Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, p. 140. Les trois pestes de Florence, de Rome, de Milan, modelées en cire. Un modelage admirable, mais dont la petitesse de l'exécution enlève l'horreur de ces horreurs, et leur donne un peu le caractère d'un joujou.

[80] Reilly D.R., *Portrait Waxes,* London, B.T. Batsford LTD, 1953 p. 21.

[81] Goethe J.W., *Wilhelm Meister's Travels,* trad. Edward Bell, London, Bell and Sons, 1882, pp. 301, 305; in Hopwood N., *Artists versus anatomist, models agonists dissections: Paul Zeiller of Munich and the revolution of 1848,* Medical History, 51, p. 280.

III.IV Conclusions

"Non tacerò ancora che i moderni artefici hanno trovato il modo di fare nella cera le mestiche di tutte le sorti, colori, onde, nel fare ritratti di naturale di mezzo rilievo, fanno le carnagioni, i capegli, i panni e tutte l'altre cose in modo simili al vero che a cotali figure non manca, in un certo modo, se non lo spirito e le parole."[1]

Giorgio Vasari
Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, 1568.

As Vasari underlined in the 16th century, it seems as if wax figures lack nothing but a breath of life, the spirit, the power of speech. Nobody can remain indifferent to the power of this particular kind of art. Ceroplastics is an uncomfortable and excessive art, but magical and fascinating at the same time.
Initially I was able to confirm the scarcity of information and the lack of appreciation surrounding anything connected to this art. Paradoxically, it was this lack of recognition that encouraged me, to an even further extent, in doing research into the use of wax. This is a rich and complex medium that seems to lend itself, in a very natural way, to reproducing the human body. It achieves its best results above all in the depiction of the human anatomy, thanks to its boldly lifelike and extreme realism. At the same time I was also able to establish that, sadly, this art was not held in high regard. This stigma prevented this art form from receiving any attention from museums or from art historians over the centuries. As a result, gradually, many of the most beautiful waxwork pieces suffered damage and eventually disappeared.
The research activities carried out in Italy, Spain and the United Kingdom demonstrated the need of writing a coherent and thorough classification of the many uses of wax in the artistic and scientific fields, which is the only effective way of understanding the importance and the significance of this technique that has proved to be amazingly adaptable and flexible.
At the start, that was the objective of my dissertation. However, throughout my research I realised how difficult a task that was, because of the many varied uses of this material, and above all thanks to its rediscovery in contemporary art.
After verifying that in all likelihood this type of art developed and was most successful in Florence, and then showing how from here it spread all over Europe, I went on to analyse how it spread to countries such as Spain and the United Kingdom. Actually in my thesis I wanted to emphasise the similarities and differences among these three countries, where I have had the most important experiences in my professional career to date. What was at the start just a fortuitous association of countries, turned out to be a fascinating and exceptional field of study that allowed me to observe ceroplastics in totally different societies. These countries acted as a mirror and a reflection of the topic under discussion. Throughout my research I confirmed how the art of modelling in wax was developed aesthetically in very different ways in these three countries. In Roman Catholic countries, such as Spain and Italy, it was used and encouraged as a tool of religious propaganda through the use of votive offerings or to preserve the relics of saints. In a Protestant country such as England it was mainly used to make funeral effigies or wax figures for museums.

[1] Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, (1568), Chapter IX, Milan, Newton & Compton, 1997, p. 64. Nor shall I conceal that modern artists have discovered the method of working in wax all sorts of colours, so that in taking portraits from the life in half-relief, they make the complexion, the hair, the clothes and all the other details so lifelike that to these figures there lacks nothing, but the spirit and the power of speech.

However, the macabre tendency of this art is to be seen from the fact that in all three countries the most interesting outcomes were achieved in the field of anatomical models. From my own investigations in these countries I was able to see the huge stylistic differences among the Italian, Spanish and Northern European anatomical collections. I wished to emphasise the difference between the beautiful, delicate, pure wax figures of La Specola in Florence and the brutal and ruthlessly lifelike British models.
For this reason the leitmotiv of this dissertation was mainly the human body portrayed as a corpse, an effigy, a diseased body in the art of wax modelling both in past and present. Actually, one of the most important finds of this work is the vitality of this technique: out of a lesser and almost despised form of art (associated with the world of popular devotion or confined to the sinister world of doctor's surgeries and laboratories for centuries) contemporary art has taken possession of this material as an instrument of artistic creation.

Votive Offerings:

It was confirmed that wax was par excellence the most suitable material to make votive offerings, not only thanks to its resemblance to the human skin, but also for its plasticity, which derives, as Didi-Huberman explains, from the "life" that the simple warmth of the hands confers on it. The fact that it is possible to add colours, organic matter such as hair, nails and teeth gives wax something supernatural, mystic, religious and magical, hence its use in the production of votive offerings, voodoo dolls or *Agnus Dei* reliefs.
It was shown that nowadays, even though the old practice of votive offering has considerably decreased, it still survives especially in Roman Catholic countries, while in the Anglo- Saxon countries these objects are often kept in the showcases of anthropology museums.
Further studies on this topic will be undertaken in the future. I will consider the little church of Saint Joseph in Lendinara (Rovigo), which houses full-scale wax statues of saints and martyrs, containing relics from Rome. This work will be part of an article for the third issue of «Annuario» of the Venice Academy of Fine Arts, due to be published towards the end of 2012.

Anatomical models:

As far as the use of wax modelling in the scientific environment is concerned, the different directions taken by anatomical ceroplastics were investigated. Those led to the creation of models of pathological and normal anatomy, of *moulages* and wax Venuses. It was also discovered that even nowadays there are many collections of scientific wax works all around Europe and in many other countries, but with the exception of some famous museums in Florence, Cagliari and Bologna, the majority of these models are in danger.
The concerns about the fate of these many anatomical collections all over the world led to the *Leiden Declaration on Human Anatomy / Anatomical Collections* written by Ruth Richardson, Rina Knoeff, Cindy Stelmackowich and Rob Zwijnenberg. This document was the result of the Leiden conference in which I spoke in February 2012.
By signing and disseminating this declaration, I tried to raise public awareness regardning the preservation of this cultural heritage that belongs to all. Moreover, my studies will investigate the "paradox of wax anatomical models" and the connection between the fluctuation of aesthetic values and that of scientific criteria in anatomical collections. These studies will contribute to an article, to be published in the book *The Fate of Anatomical Collections* in 2014, Ashgate Publishing.

Wax museums:

If on the one hand the waxworks kept in anatomical museums are still in danger, on the other hand it is clear that the business of wax museums has never been healthier. Inheritors of the tradition of English and French effigies and funeral masks, wax museums are so successful that Madame Tussaud, for example, has opened 13 branches in locations all over the world.

Literature and 'Uncanny Valley':

Throughout this study, the psychological reactions towards the peculiarity of wax modelling over centuries were pointed out and analysed. For this purpose several literary resources, from ancient times until today, were taken into consideration.

Historical research through documents aimed at achieving an overall view of the psychological reactions caused by not only the kind of figures used (the diseased body, the fragmented body in votive offerings, the mutilated body in anatomical models, the funeral effigies), but also, and to a further extent, by the horror felt in front of human replicas. As David Freedberg pointed out, we all have to face up to the fear inspired by what looks alive, but is not. The ambiguity of wax bodies makes them fall in the *'uncanny valley'* phenomenon. This ambiguity puts such wax bodies in the *"Uncanny Valley",* a phenomenon relating emotional response to the realism of models. It was shown that the *"Uncanny Valley"* theory, conceived by Professor Masahiro Mori to describe the emotional response human observers have when they are confronted by robots or human replicas that are lifelike, or hyperrealsitic. This theory applies very well to wax figures.

In 1970 Professor Mori, a Japanese roboticist, termed *"Uncanny Valley"* the response of revulsion caused in human observers by the appearance of robots that appeared 'too human', as they can trigger the same psychological alarms associated with ill or dead people. Viewing wax figures causes very similar reactions and this underlines the morbid nature of a material that we seem to find deeply disturbing.

The tension between the lifelike impression conveyed by these figures and the aesthetical value, traditionally awarded to them, gave me the opportunity to put myself in the best position to reflect on subjects which I had already analysed from different points of view, such as that of the imitation and representation of reality.

Change of attitude:

One of the most important things I was able to establish was the change in attitude towards this material and the art of ceroplastics, especially in the last ten years.

Throughout the different eras in art history, the art of wax modelling often followed in the footsteps of the periods characterised by the poetics of the *arte ilusoria*, the *mímesis* that was at the height of its glory during Mannerism and the Early Baroque.

This art began its decline with the advent of photography in the first half of the 19th century, even though it is also true that it had already begun to decline, slowly but relentlessly, with the advent of Classicism with its poetics of sobriety and severity in representing reality.



Fig. III.IV.1 *Bob Marley,* figura de cera en el museo de Madame Tussauds de Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Nearly forgotten from an artistic point of view, this art saw a resurgence of interest at the end of the 20th century in Italy thanks to the work of Medardo Rosso. However, Rosso is a transitional artist and we had to wait until the 21st century to see the return of wax as an artistic medium in its own right. Nowadays we can see that wax has become a fascinating and fashionable material, but the art of ceroplastics was rediscovered mainly thanks to the centenary of the publication of the first study devoted to the history of wax portraits *"Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs"* (1911), written by the Viennese art historian Julius von Schlosser.

Contemporary artists:

Throughout my research, not only were the beautiful collections of ancient waxworks taken into consideration, but it was also shown that many contemporary artists have started to use this material in their work, and that in the last few decades it was possible to see international exhibitions consisting exclusively of waxworks. It was confirmed that some artists have rediscovered the huge potential of wax as an artistic medium, thanks to its versatility, flexibility and above all to its amazing mimetic capacity, far better than any other material. As a good example of how the artists of the last three/four decades have interpreted and used this material to represent the human body, an 'autopsy' of/by contemporary art was shown in connection with the 'wax body'. I have deliberately left out some artists due to time and space limits, and some others because their use of wax was not aimed at representing the human body. I finally decided to study the work of two little-known British contemporary artists, Eleanor Crook and Wendy Mayer, who both use mainly wax in their work.

I consider these two artists to be very important and deserving of fame as they are among the last wax artists to create their own work without the help of 'ghost artists' or craftsmen. It is an interesting fact that they are both women and, even more interesting, that they have a very different, nearly antithetical approach to this material.

Some special features of wax are reflected in the work of Crook and Mayer. In the work of Crook we are often presented with the dark and sinister features of this material and its link to the macabre liturgy of relics or funeral effigies, as well as the possibility to represent human anatomy and the pathologies of the human body in three dimensions. In the work of Mayer we see instead the fascination for dolls, dummies and the funny and childish side of art. I chose these two artists to end my research as it was possible to see Eleanor Cook as a follower of the tradition of anatomical ceroplastics, whereas Wendy Meyer continues that of wax museums, such as Madame Tussaud's.

Conservation:

When I first started my research there was hardly any interest in the restoration of waxworks. I often came across a total lack of knowledge about this material, and therefore about the best methods of intervention. This led me to include in my dissertation not only the issue of studying works of art made of a non-durable and not readily available material, but also that of their restoration and preservation. The material (wax), the nature of this process (the techniques used) were more diverse than one might think and are an essential part of my thesis.

Getting to know restorers from different countries helped me acquire an even deeper understanding of this subject and its artistic and psychological effects, as well as comparing the different restoration and preservation techniques. This information was and still is very useful. In fact I often put the restorers I had the chance to meet during my travels across different countries in contact with each other, and I also acted as an intermediary, supplying them with the details of the make-up of chemical wax solutions.

My stay at the West Dean College, UK in 2006 and 2009 gave me the opportunity to see how important the restoration of waxworks has become in Europe in the last ten years. Students who attended the course on *"Conservation of wax objects"* within the framework of the

"Professional Conservators in Practice" project run by the West Dean College came from all over Europe and this is a clear sign of changing attitudes towards the restoration and the preservation of unprecedented and unusual materials and techniques, such as the art of ceroplastics.[2]



Fig. III.IV.2 Clemente Susini, *Il Músculos dorsales profundos desde el sacro al occipital,* 1803-1805, tamaño natural, Cittadella dei Musei, Universidad de Cagliari. (Foto: Dessì & Monari)

The wax paradox:

Finally, one of the most interesting conclusions that emerged in my research was the discovery of the 'wax paradox'. Wax allows an incredibly faithful reproduction of the original that it takes you in and leads to that which Georges Didi-Huberman calls the imprint paradigm. In this case the art historian refers to the technique of casting, or of *moulage*, where the artist takes a mould of the original: *this way we are in front of one more paradox: the figure emerging from the mould is devalued on the one hand because of its excessive resemblance to the original, which is ontological, corporal and material (the contact with its referent) on the other hand because of its lack of artistic origin and originality (it is not invented, it is produced mechanically, embodiment of mass production). This is why philosophers, especially phenomenologists, find the imprint paradigm interesting, but art historians usually find it repellent.* Didi-Hubermann shows how this repugnance, which deals also with the problem of realism in sculpture, is applicable from the funeral masks and the Florentine votive offerings to the hyperrealist works. However, this attitude is due to the changes in taste and fashion, since in the more recent decades realism and hyperrealism have become very prominent in the contemporary artistic scene.

The paradox of ceroplastics is further apparent if we consider the different appreciation of this method of work: if on the one hand duplication by a cast, the *moulage,* has been criticised and

[2] Among the participants there were restorers and conservators from Nottinghamshire, Hampshire, East- Sussex, Cumbria, Surrey as well as from Oxford, London, Cambridge and Manchester, a Scottish conservator from the County of West Lothian, one from Dublin, as well as conservators from Valletta (Malta), Paris (France), Copenhagen (Denmark) and Stockholm (Sweden).

considered aesthetically inferior to great works of art, on the other hand this perfect resemblance is a key feature and sign of authenticity and success in wax museums. Without any doubt Madame Tussaud was the most surprising example of this. Even though she was in all likelihood a real artist and a very skilled sculptor, she did her best to make the public believe that each portrait was modelled directly on the death mask of the person.
Madame Tussaud seems to have taken great care in hiding her talent, ascribing the credit for the beautiful outcomes to the controversial technique of moulding. This technique contributed to create the myth and the aura of authenticity, which characterises her wax statues, as Madame Tussaud wanted to be known not only as an artist, but also as a chronicler of the events of her time.
As previously stated, the appreciation for ceroplastics was subject to changes in taste, such as the illusory art, the *mímesis*, or simply realism and hyperrealism. The Neoclassical period coincides with the decline of wax modelling and the birth of scientific models of coloured wax. The Enlightenment saw the development of the great collections of anatomical, pathological and botanical wax works. The paradox of scientific ceroplastics begins in this moment. Some of these models escaped destruction only thanks to their scientific importance. However, with the advent of new techniques and methods these collections became outdated and were kept just because of their artistic value.
It is worth repeating it once again: the art of ceroplastics was not held in high esteem. Therefore in the case of scientific collections, where the reproduction has to look exactly like the original, this extreme realism, condemned by art historians, becomes a positive and intentionally sought feature. The stigma of being a minor art form had the positive consequence that travelling exhibitions and wax museums escaped the French Revolution censorship in 1789. In a period when theatre productions underwent harsh censorship and newspapers were strictly monitored, wax figures with their hyperrealism, immediacy and simplicity, were easily available to everybody, mirroring accurately contemporary politics.
And finally another paradox of this art concerns the beautiful wax Venuses. Throughout the centuries, because of its characteristics, wax has been used for many different purposes. There have always been different attitudes towards the '*boti*' in Florence, which range from rough votive offerings to beautiful figures. The latter are to be considered the prototypes of English and French funeral effigies. In Westminster Abbey the statues of members of the Royal Family resemble more and more those exhibited in wax museums. Eventually this will cause a decline in this art form. The success of Madame Tussaud's business lies both in the exhibition of royal effigies and the lack of indecent anatomical models. In fact Madame Tussaud's museum was directed at a wider and more respectable public, whereas in other London exhibitions it was possible to see a mixture of effigies, anatomical models and especially female bodies of questionable scientific or artistic value.
The final paradox of ceroplastics is found in the differing views of the artistic merit of the wax Venuses. These beautiful female models were at the same time a symbol of feminine beauty and sexual dolls. They were invented by Felice Fontana at the end of the 18th century to allow doctors to study the human body, without having all the disadvantages of handling corpses, such as blood, noxious smells and, decomposition etc. They later became sexual objects to be put on display in the exhibitions of travelling fairs. He wanted to create a fake anatomy to replace dead bodies, so that doctors would not get their hands dirty, but eventually those models became sexual dolls. Therefore, on the one hand the scientific world showed no appreciation for votive offerings and wax museums were branded as poor craftsmanship, but on the other hand Madame Tussaud is very critical towards anatomical models which she found indecent and not worthy of exhibiting in her museum.
This fascinating material, which involves many of the senses, especially sight, touch and smell, is used throughout the centuries to create amazing art and craftwork. Even though it is

thought to be a short-lived material, if preserved correctly wax is, on the contrary, very resistant and durable as demonstrated by the beautiful anatomical collections of the 17th century.
The research for this dissertation will continue in a further and detailed study of the works of the English wax artist Joseph Towne. Considering the absence of a catalogue at the London Gordon Museum and the limited amount of information, I intend to carry out a project in the next few years: my plan is to write a catalogue of Towne's works in collaboration with Mr Bill Edwards, the museum curator, Dr Ruth Richardson, writer and historian of medicine and the artist Eleanor Crook. In addition to that we are also planning to organise a conference and an exhibition of contemporary wax anatomical models with works by Eleanor Crook. My research will also take me to investigate the fate of some works by Towne, which were sent to the USA in the 19th century. In order to do so, I will visit the Reynolds Historical Library in Alabama, where allegedly some English models are kept.
Therefore my research, to which I have dedicated many years, is not going to stop after my dissertation. The many facets of my work and the very long period of time taken into consideration allowed me to get closer to various worlds that I now wish to explore more in depth.
The privilege I have had, for example, to meet artists who work with wax, allowed me to approach the world of contemporary art from another point of view.
One of the most important conclusions of this work is proving that ceroplastics is not an art of the past, but that it reappears in contemporary art as a vital extension of past techniques.
With its incredible metamorphic characteristics wax moves through different domains of artistic creation, to be rediscovered in this century as a material of modernity.
Although repulsive, puzzling and fascinating at the same time, wax and the art of ceroplastics deserve to be studied and preserved and above all, considering the latest contemporary developments, to be included in the category 'Art'.



Fig. III.IV.3-4 Roberta Ballestriero, *Bocetos de un dogo y una monja,* 2012, *Doge:* 11 x 6 x 10 cm., *Monja:* 11 x 10 x 7 cm., Min Y Coed, Bodelwyddan. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.)

Fuentes Fotográficas

Las imágenes reproducidas en esta tesis están protegidas por la legislación sobre derechos de autor y son propiedad intelectual de FroggyFotos.co.uk (Ballestriero R. & Burke O.).

Fig. 0.0 Joseph Towne, *Disección de la cabeza, cuello y parte del tronco, detalle,* mitad del siglo XIX, Museo Gordon, Kings College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) **(Portada)**
Fig. 0.0.0 *San Emante mártir, detalle,* reliquias: siglo III, escultura en cera: 1937, 135 x 50 cm., Santuario de Nostra Signora del Pilastrello, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) **(Contraportada)**
Fig. 0.1 Richard Cockle Lucas, *Ninfa del mar*, hacia 1830 – 1865, Museo Victoria & Albert, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 0.
Fig. 0.2 Casa Tramond, París, *Preparación de una extremidad superior,* siglo XIX-XX, tamaño natural, Museo de Anatomía de la Universidad de Valladolid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. III.
Fig. 0.3 Giovambattista Manfredini, *Hemisección del útero al final de la gestación, con el feto en presentación cefálica, periodo expulsivo del parto,* 1765-69, 45 x 25 cm., Clínica Ginecológica y Obstétrica, Universidad de los Estudios de Padua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. VI.
Fig. 0.4 Wendy Mayer, *You Have to Watch What You Say on Postcards, y detalle,* 2010, 224 x 60 x 36 cm. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. XI.
Fig. 1.1 *Togato Barberini*, 100 d.C., mármol, 165 cm., Musei Capitolini, Roma. (Foto: www.arte.it, consulta el 17 julio 2012) p. 1.
Fig. 1.1.1 *Retrato femenino de momia,* 55-70 d.C., encáustica sobre madera de tilo, 41.6 x 21.5 cm., Hawara, Fayum. Museo Británico de Londres. (Foto: Archivo British Museum) p. 3.
Fig. 1.1.2 *Retrato femenino de momia*, 160-170 d.C., encáustica sobre madera, er-Rubayat, Egipto. Museo Británico de Londres. (Foto: Archivo British Museum) p. 3.
Fig. 1.1.3 *Mascara funeraria* encontrada en 1852, tras excavar en una tumba de los alrededores de Cuma. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. (Foto: 'Archivo Soprintendenza Arqueológica') p. 6.
Fig. 1.1.4 *Agnus Dei pintado*, siglo XVI-XVIII, Castillo de Sanluri, Cerdeña. (Foto: Archivo Castillo de Sanluri) p. 7.
Fig. 1.2.1 Michelangelo Buonarroti – Miguel Ángel (atribuido a), modelo dicho *El Pensativo,* primera mitad del siglo XVI, cera roja, 17.8 cm., Museo Nacional del Bargello, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 14.
Fig. 1.2.2, 1.2.3 Escuela de Miguel Ángel, *Deposición y detalle,* hacia 1628, cera amarilla sobre pizarra, 36 x 22 cm., Museo Nacional del Bargello, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 16.
Fig. 1.2.4 Miguel Ángel (atribuido a), *figura masculina écorché,* florentino, finales del siglo XVI, cera roja, Museo Victoria & Albert, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 17.
Fig. 1.2.5, 1.2.6, 1.2.7 Jan de Boulogne – Juan de Bolonia, siglo XVI, bajorrelieves en cera sobre pizarra que muestran los acontecimientos más importantes de la vida de Francisco I de' Medici, 8.5 x 11 cm., **Fig. 1.2.8 -** 7 x 15.5 cm., Museo Nacional del Bargello, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 18.
Fig. 1.2.9 Antonio Canova, *Hércules mata a sus hijos, detalle*, siglo XVIII-XIX, bajorrelieve en yeso, Gipsoteca, Possagno, Treviso. (Foto: Ballestriero R. 1997) p. 22.
Fig. 1.2.10-1.2.11 Antonio Canova, *Las furias de Hércules, y detalle,* siglo XVIII-XIX, cera, 72 x 28.5 x 27.5 cm., Museo Correr, Venecia. (Foto: Ballestriero R. 1997) p. 22, 23.
Fig. 1.3.1 *Holiday time at a waxwork exhibition,* Ilustración representante el Museo de Madame Tussaud en el periódico: The Illustrated London News, 30 marzo 1872, página 317, propiedad de la autora. (Foto: Ballestriero R.) p. 25.
Fig. 1.3.2-1.3.3 *La Cámara de los Horrores, (victimas famosas de la guillotina de la Revolución Francesa),* Museo de Madame Tussauds, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 26, 27.
Fig. 1.3.4 *La Cámara de los Horrores, Marat asesinado,* Museo de Madame Tussauds, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p.27.

Fig. 1.3.5 *La muñeca de cera de Ramón Gómez de la Serna, "en la intimidad"*. (Foto: www.geocities.org, consulta el 30 mayo 2012) p. 33.
Fig. 1.3.6 *Ramón Gómez de la Serna, entrevistando a su muñeca de cera*, (Foto: www.geocities.org, consulta el 30 mayo 2012) p.33.
Fig. 1.3.7 Gaetano Giulio Zumbo, *El Triunfo del Tiempo, detalle, los "Teatros de la Muerte",* finales del siglo XVII, Museo de 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 36.
Fig. 1.3.8 Gaetano Giulio Zumbo, *La Peste, detalle, los "Teatros de la Muerte",* finales del siglo XVII, Museo de 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 36.
Fig. 1.3.9 *The Sleeping Beauty, (La Bella durmiente),* Museo de Madame Tussauds, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 40.
Fig. 2.1.1 *San Emante mártir, detalle,* reliquias: siglo III, escultura en cera: 1937, 135 x 50 cm., Santuario de Nostra Signora del Pilastrello, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 41.
Fig. 2.1.2 *Columna de madera pintada cubierta con ex-votos de cera,* siglo XVI, Santuario de Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 42.
Fig. 2.1.3-2.1.4 *Ex-votos que representan a niños, y detalle,* 30 x 9 x 9 cm., Santuario de Nuestra Señora de Fátima, Fátima. propiedad de la autora (Foto: Ballestriero R.) p. 46, 51.
Fig. 2.1.5 – 2.1.6 *Exposición - México y España un océano de Exvotos: gracias concebidas, gracias recibidas,* 2008, Museo Etnográfico de Castilla y León, Zamora. (Foto: www.museo-etnografico.com, consulta el 13 septiembre 2008. p. 54.
Fig. 2.2.1-2.2.5 *Ex-votos fálicos,* siglo XVIII, Isernia, Napoles. Museo Británico de Londres. (Foto: Archivo British Museum) p. 57, 59, 62.
Fig. 2.3.1 *Estructura de madera pintada cubierta con ex-votos anatomicos de cera,* siglo XVI, Santuario de Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 64.
Fig. 2.3.1.1 Michelozzo (diseñado por), *detalle del Tabernáculo que custodia la imagen de la Virgen milagrosa,* 1447 – 1448, Basílica de la SS. Annunziata, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 66.
Fig. 2.3.1.2, 2.3.1.4 Michelozzo (diseñado por), "*Chiostrino dei Voti",* 1447-48, Basílica de la SS. Annunziata, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 70, 73.
Fig. 2.3.1.3 *Plan de la Basílica de la SS. Annunziata,* La iglesia se encuentra donde antes existía el oratorio de los Siervos de María. Fue reconstruida entre 1440 y 1481 gracias a Michelozzo, y sucesivamente a Leon Battista Alberti. (Foto: www.museumsinflorence.com, consulta el 15 enero 2012) p. 71.
Fig. 2.3.1.5 Michelozzo (diseñado por), *detalle del Tabernáculo que custodia la imagen de la Virgen milagrosa,* 1447-48, SS. Annunziata, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 73.
Fig. 2.3.1.6 *nave central,* 1447-48, SS. Annunziata, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 75.
Fig. 2.3.2.1 *Santuario de Santa Maria delle Grazie, fachada,* iniciado en el 1399 y consagrado el 15 agosto 1406, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 77.
Fig. 2.3.2.2 / **Fig. 2.3.2.3** *Santuario de Santa Maria delle Grazie, interior,* iniciado en el 1399 y consagrado el 15 agosto 1406, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 80.
Fig. 2.3.2.4 *Soldado en el acto de agradecimiento,* cartón piedra, Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 83.
Fig. 2.3.2.5 *Figura en el acto de agradecimiento,* cartón piedra, Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 83.
Fig. 2.3.2.6 *Detalle del interior,* madera, estatuas en cartón piedra, ex-votos anatómicos en cera, Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 83.
Fig. 2.3.2.7 *Condenado por ahogamiento,* cartón piedra, Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 84.
Fig. 2.3.2.8 *Giuanin d'la masöla,* cartón piedra, Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 84.
Fig. 2.3.2.9 *Detalle del interior,* madera, estatuas en cartón piedra, ex-votos anatómicos en cera, Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 86.
Fig. 2.3.2.10 – 2.3.2.11 *Detalle de los ex-votos anatómicos en cera,* siglo XVI, Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 86.

Fig. 2.3.2.12 *Detalle de los ex-votos anatómicos en cera,* siglo XVI, Santuario de Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 87.
Fig. 2.3.2.13 *Detalle de los tondos con inscripciones y los ángeles infantes,* Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 87.
Fig. 2.3.2.14 *El artillero,* cartón piedra, Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 89.
Fig. 2.3.2.15 *Detalle del interior,* Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 89.
Fig. 2.3.2.16 *Detalle de los Amorcillos y de las bubas apestosas en cera,* siglo XVI, Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 89.
Fig. 2.3.2.17 *Detalle de los ex-votos anatómicos en cera,* siglo XVI, Santuario de Santa Maria delle Grazie, Curtatone, Mantua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 91.
Fig. 2.4.1 *reliquias de mártires cristianos de las catacumbas romanas incluidas en estatuas en cera a tamaño natural, detalle,* expuestas al público en 1862, Iglesia de San Giuseppe (San José), finales del siglo XV – consagrada en 1500, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 92.
Fig. 2.4.2 *estatua de mártir cristianos, (Corpus S. Leopardi Mar. Nom. PR),*tamaño natural, siglo XIX, Iglesia de San Giuseppe, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 93.
Fig. 2.4.3 *San Emante mártir,* reliquias: siglo III, escultura en cera: 1937, altar por Sartorelli: 1802, Santuario de Nostra Signora del Pilastrello, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 94.
Fig. 2.4.4 *Santuario de Nostra Signora del Pilastrello, nave central* Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 96.
Fig. 2.4.5 *San Vincenzo mártir,* 1941, Santuario de Nostra Signora del Pilastrello, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 96.
Fig. 2.4.6 / Fig. 2.4.7 *San Emante mártir,* reliquias: siglo III, escultura en cera: 1937, Santuario de Nostra Signora del Pilastrello, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 97.
Fig. 2.4.8 *Santuario de Nostra Signora del Pilastrello,* 1577-1579, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 98.
Fig. 2.4.9 *Iglesia de San Giuseppe,* finales del siglo XV – consagrada en 1500, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 98.
Fig. 2.4.10 *Iglesia de San Giuseppe, nave central,* finales del siglo XV – consagrada en 1500, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 100.
Fig. 2.4.11 / Fig. 2.4.12 *estatua de mártir cristianos, (C. S. Benigni M.),* tamaño natural, siglo XIX, Iglesia de San Giuseppe, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 101.
Fig. 2.4.13 *(C. S. Vincentii M.) detalle,* tamaño natural, siglo XIX, Iglesia de San Giuseppe, Lendinara, (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 102.
Fig. 2.4.14 *(C. S. Verecundi M. – N. P.), detalle,* tamaño natural, siglo XIX, Iglesia de San Giuseppe, Lendinara, (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 102.
Fig. 2.4.15 *(C. S. Vincentii M.) detalle de las reliquias de las piernas,* tamaño natural, siglo XIX, Iglesia de San Giuseppe, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 102.
Fig. 2.4.16 *(C. S. Benedictii M.) detalle de las reliquias de las piernas,* tamaño natural, siglo XIX, Iglesia de San Giuseppe, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 103.
Fig. 2.4.17 *(C. S. Verecundi M. – N. P.), detalle de las reliquias de las piernas,* tamaño natural, siglo XIX, Iglesia de San Giuseppe, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 103.
Fig. 3.1 Clemente Susini y escuela, *Preparación de todo el cuerpo con representación de la circulación venosa*, siglo XVIII, Museo Zoológico de 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 104.
Fig. 3.1.1 Ludovico Cardi – llamado **el Cigoli,** *'Lo scorticato',* (el desollado) hacia 1597-1600, cera roja sobre base de madera, 65 cm., y copia en bronce de **Giovan Battista Foggini,** 1678, 60 cm., Sala dei Bronzetti, Museo Nacional del Bargello, Florencia. (Foto: Ballestriero & Burke O.) p. 108.
Fig. 3.1.2 Ludovico Cardi – llamado **el Cigoli** (atribuido a), *figura anatómica,* hacia 1580, bronce, Museo Victoria & Albert, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 108
Fig. 3.1.1.1 *Esqueleto,* siglo XIX, tamaño natural, Museo de Anatomía "Javier Puerta", Facultad de Medicina, UCM, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 111.

Fig. 3.1.1.2, 3.1.1.3 Casa Tramond, París, *Preparación de la cabeza, visión frontal y visión lateral,* siglo XIX, tamaño natural, Museo de Anatomía de la Universidad de Valladolid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 113.
Fig. 3.1.1.4 *Sistema linfático superficial, (detalle),* siglo XIX, tamaño natural, Museo de Anatomía "Javier Puerta", Facultad de Medicina, UCM, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 114.
Fig. 3.1.1.5 *figura anatómica, italiana (Florencia),* Siglo XVIII o principios del siglo XIX, Museo Victoria & Albert, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 115
Fig. 3.1.2.1 Günther von Hagens junto a una de sus piezas anatómicas en la presentacion de su exhibición BODY WORLDS 4 en el Museo de Ciencia e Industria de Manchester, Inglaterra, el 21 de febrero de 2008. (Foto: Christopher Furlong / Getty Images Europe. 20 de febrero de 2008) p. 119.
Fig. 3.2.1 Gaetano Giulio Zumbo, *Cabeza anatómica,* modelada en cera sobre cráneo humano, finales del siglo XVIII, Museo de 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 121.
Fig. 3.2.1.1, 3.2.1.2 Anna Morandi, *Autorretrato y retrato de Giovanni Manzolini,* siglo XVIII, Museo de Palazzo Poggi, Bolonia. (Foto: Archivo Museo de Palazzo Poggi) p. 124
Fig. 3.2.1.3, Fig. 3.2.1.4 Anna Morandi, *Preparación del ojo y preparación de las manos,* siglo XVIII, Museo de Palazzo Poggi, Bolonia. (Foto: Ballestriero R. 1997) p. 124.
Fig. 3.2.2.1 *Preparación de todo el cuerpo representante el sistema linfático superficial, (detalle),* Museo de Historia Natural y Zoología La Specola, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 127.
Fig. 3.2.2.2-3.2.2.3 *Museo de 'La Specola', (vista general),* Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 127, 129.
Fig. 3.2.2.4 *Preparación de todo el cuerpo con representación de las arterias, (detalle),* Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 130.
Fig. 3.2.2.5 *Preparación de todo el cuerpo con representación de los ligamentos, articulaciones y algunos músculos y tendones. (detalle),* Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 130.
Fig. 3.2.2.6 *Preparación de todo el cuerpo representante el sistema linfático superficial,* 'La Specola', Florencia. (Foto: Archivo de 'La Specola') p. 132.
Fig. 3.2.2.7 *Preparación de todo el cuerpo representante el sistema linfático superficial, (detalle),* 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 132.
Fig. 3.2.2.8, Fig. 3.2.2.9 *Preparación de todo el cuerpo representante el sistema linfático superficial, (detalles),* Sala XXVIII, vitrina 740, 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 133
Fig. 3.2.2.10 *Preparación de todo el cuerpo con representación del sistema linfático, (detalle),* Sala XXVII, vitrina 646, finales del siglo XVIII, 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 135.
Fig. 3.2.2.11 *Museo de 'La Specola', (vista general),* Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 136.
Fig. 3.2.2.12 *Preparación del útero abierto de una mujer gestante con dilatación del cuello uterino,* Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 136.
Fig. 3.2.2.13 *Preparación de todo el cuerpo representante el sistema linfático superficial, (detalle),* Sala XXVIII, vitrina 740, 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 136.
Fig. 3.2.2.14 *Colección de modelos botánicos en cera,* finales del siglo XVIII – mitad del siglo XIX, vaso en porcelana de Doccia realizado por Ginori, Museo botánico, Università degli Studi, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 138.
Fig. 3.2.2.15 Luigi Calamai, *Citrus decumana,* siglo XIX, Museo botánico de la Universidad degli Studi de Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 139.
Fig. 3.2.3.1 Clemente Susini y Giuseppe Ferrini, *Venus anatómica, preparación desmontable de mujer embarazada, (La Venere de' Medici),* 1782, tamaño natural, Museo de 'La Specola', Florencia. (Foto: Archivo 'La Specola') p. 140.
Fig. 3.2.3.2 *La Venere de' Medici,* mármol, tamaño natural, Tribuna de las Galerías de los Uffizi, Florencia. (Foto: www.apollodoro.it, consulta el 20 agosto 2012) p. 144.
Fig. 3.2.3.3 *estatua anatómica descomponible, (con la misma pose de la Venere de' Medici),* estilo francés, tamaño natural, Museo de Anatomía "Javier Puerta", Facultad de Medicina, UCM, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p.144.
Fig. 3.2.3.4 Clemente Susini y Giuseppe Ferrini, *Venus anatómica, preparación desmontable de mujer embarazada, (detalle),* 1782, tamaño natural, Museo de 'La Specola', Florencia. (Foto: Archivo 'La Specola') p. 145.

Fig. 3.2.3.5 Clemente Susini, *La Venerina, (detalle),* 1780-1782, Museo de la Universidad de Bolonia. (Foto: www.museocereanatomiche.it, consulta el 4 mayo 2011) p. 148.
Fig. 3.2.3.6 Clemente Susini, *La Venerina,* 1780-1782, Museo de la Universidad de Bolonia. (Foto: www.museocereanatomiche.it, consulta el 4 mayo 2011) p. 148.
Fig. 3.2.3.7 *Venus Anatómica,* segunda mitad del siglo XIX, Museo de Historia de la Medicina de Cataluña, Barcelona. (Foto: www.museudelamedicina.cat, consulta el 4 mayo 2011) p. 150.
Fig. 3.2.3.8 *Venus Anatómica, detalle,* segunda mitad del siglo XIX, Museo de Historia de la Medicina de Cataluña, Barcelona. (Foto: Ballestriero R. 2003) p. 150.
Fig. 3.2.3.9-3.2.3.12 Juan Cháez y Franceschi, *Embarazada, y detalles,* tamaño natural, Museo de Anatomía "Javier Puerta", Facultad de Medicina, UCM, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 152, 153, 154.
Fig. 3.3.1.1 Giuseppe Astorri, *Joven mujer con pelagra, "La Pellagrosa",* 1827-28, 50 x 67 x 20 cm., Museo Luigi Cattaneo, Bolonia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O. 1997) p. 157.
Fig. 3.3.1.2 Pietro Sandri, *Acromegálico,* 1811, cera: 36.5 x 43, base: 7.5 x 21.5 x 21.5. Museo Luigi Cattaneo, Bolonia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O. 1997) p. 157.
Fig. 3.3.1.3 Giuseppe Astorri, *Albino,* 1820-30, 46 x 21.5 x 21.5 cm., Museo Luigi Cattaneo, Bolonia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O. 1997) p. 157.
Fig. 3.3.1.4 Cesare Bettini, *Gemelos siameses unidos por el tronco y la cabeza, esqueleto original y vísceras disecadas y coloreadas,* siglo XIX, Museo Luigi Cattaneo, Bolonia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O. 1997) p. 158.
Fig. 3.3.1.5 Cesare Bettini, *Bicéfalo,* después 1840, 50 x 38 x 12 cm., Museo Luigi Cattaneo, Bolonia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O. 1997) p. 159.
Fig. 3.3.1.6 *Enfermedad de Darier,* siglo XIX, Museo de Anatomía Patológica de la 'Università degli Studi' de Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 162.
Fig. 3.3.1.7 Giuseppe Ricci, *Psoriasis,* siglo XIX, Museo de Anatomía Patológica de la 'Università degli Studi' de Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 162.
Fig. 3.3.2.1, 3.3.2.2 Joseph Towne, *Viruela y Vaccinia virus,* mitad del siglo XIX, Museo Gordon, Kings College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 167.
Fig. 3.4.1.1 Joseph Towne, *Disección de la cabeza y lengua,* mitad del siglo XIX, Museo Gordon, Kings College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 173.
Fig. 3.4.1.2 Joseph Towne, *Disección de la cabeza y cuello,* mitad del siglo XIX, Museo Gordon, Kings College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 173.
Fig. 3.4.1.3, 3.4.1.4 Joseph Towne, *Disección de la cabeza, cuello y parte del tronco y detalle,* mitad del siglo XIX, Museo Gordon, Kings College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 175.
Fig. 3.4.1.5 Joseph Towne, *Disección del cuello,* mitad del siglo XIX, Museo Gordon, Kings College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 177.
Fig. 3.4.1.6 Clemente Susini y escuela, *747 Preparación de todo el cuerpo con representación de los vasos y ganglios linfáticos de la cavidad abdominal, detalle,* siglo XVIII, Museo 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 180.
Fig. 3.4.1.7 Clemente Susini y escuela, *746 Preparación de todo el cuerpo con representación de los vasos linfáticos de la cavidad abdominal, detalle,* siglo XVIII, Museo 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 180.
Fig. 3.4.1.8 Clemente Susini y escuela, *446 Preparación de todo el cuerpo con representación de las arterias, detalle,* siglo XVIII, Museo 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 181.
Fig. 3.4.1.9 Joseph Towne, *Sección del tórax a la altura del corazón,* mitad del siglo XIX, Museo Gordon, Kings College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 181.
Fig. 3.4.1.10 Joseph Towne, *Base de la cabeza con tórax y abdomen abiertos,* mitad del siglo XIX, Museo Gordon, Kings College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 184.
Fig. 3.4.1.11 Joseph Towne, *Disección de la cabeza y ojo,* mitad del siglo XIX, Museo Gordon, Kings College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 184.
Fig. 3.4.1.12 Joseph Towne, *Disección del corazón,* mitad del siglo XIX, Museo Gordon, Kings College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 184.
Fig. 3.4.2.1, 3.4.2.2 Jules Baretta, *Lepra y Sífilis,* finales siglo XIX principio siglo XX, Museo de Moulages del Hospital St. Louis. (Foto: www.bium.univ-paris5.fr, consulta el 11 marzo 2011.) p. 188.

Fig. 3.4.3.1, 3.4.3.2 Enrique Zófio Dávila, *Escrofúlide exudativa del cuello de un niño, frontal y posterior,* finales siglo XIX principio siglo XX, tamaño natural, Pabellón 8 de la Facultad de Medicina de la UCM, Escuela Nacional de Medicina del Trabajo, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 195.
Fig. 3.4.3.3 Enrique Zofío Dávila, *Niño con tiña favosa generalizada*, finales siglo XIX, tamaño natural, Pabellón 8 de la Facultad de Medicina de la UCM, Escuela Nacional de Medicina del Trabajo, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 196.
Fig. 3.5.1 *Programa del Museo Roca,* Museu d'Història de la Medicina de Catalunya, Barcelona. (Foto: Ballestriero R.) p. 205.
Fig. 3.5.2, 3.5.3 *"Oltre il Corpo, l'Uomo",* dirigida por Elisabetta Susani, 12/11/2010 – 12/07/2011, OSA, L'Osservatorio dei saperi e delle arti, Careggi, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 207.
Fig. 3.5.4 Luigi Calamai, *Sarna noruega, (el leproso)* 1851, cera: 170 cm, vitrina: 66 x 65 x 200 cm, Museo de Anatomía Patológica de la 'Università degli Studi' de Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 208.
Fig. 3.5.5 Luigi Calamai, *modelo de hidrocefalia y esqueleto real del niño,* siglo XIX, Museo de Anatomía Patológica de la 'Università degli Studi' de Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 209.
Fig. 3.5.6 Luigi Calamai, *modelo de hidrocefalia y esqueleto real del niño,* siglo XIX, Museo de Anatomía Patológica de la 'Università degli Studi' de Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 210.
Fig. 4.1 *Pablo Picasso, Vincent van Gogh, Oscar Wilde y Charles Dickens,* Museo de Madame Tussauds, Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 211.
Fig. 4.1.1 *San Emante mártir, detalle,* reliquias: siglo III, escultura en cera: 1937, 135 x 50 cm., Santuario de Nostra Signora del Pilastrello, Lendinara, Rovigo. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 216.
Fig. 4.2.1 *Efigie funeraria del Doge Alvise IV Mocenigo,* 1779, 33 cm., 'Scuola Grande di San Rocco', Venecia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 220.
Fig. 4.2.2 *Efigie funeraria del patriarca de Venecia Francesco Antonio Correr, ante de la restauración,* 1741, 27.5 x 18.5 cm., Museo Correr, Venecia. (Foto: Ballestriero R. 1997) p. 222.
Fig. 4.2.3 *Mascara y manos funerarias,* vitrina: 42.3 x 47 x 41.5 cm., Museo Correr, Venecia. (Foto: Ballestriero R. 1997) p. 222.
Fig. 4.2.4 *Efigie funeraria del Doge Alvise IV Mocenigo, detalle,* 1779, 33 cm., 'Scuola Grande di San Rocco', Venecia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 222.
Fig. 4.2.5, 4.2.6 *Retratos de niños aristocráticos venecianos,* 1790-1795, altura niño: 71.5 cm., niña 73 cm., Palacio Mocenigo. (Foto: Ballestriero R. 1997) p. 224.
Fig. 4.2.7 *almirante Horatio, Vizconte Nelson,* cabeza hacia 1800, efigie 1806, Abadía de Westminster, Londres. (Foto: Malcolm Crowtherst) p. 228.
Fig. 4.2.8 *Francés Teresa Steward, Duquesa de Richmond y Lennox,* 1702, Abadía de Westminster, Londres. (Foto: Malcolm Crowtherst) p. 228.
Fig. 4.2.9 – 4.2.15 *Torsos de once Santos capuchinos,* segunda mitad del siglo XVIII, altura 60 cm., Iglesia del SS. Redentore, Venecia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 231.
Fig. 4.2.9 *S. Fidelis A Sigmaringa Protomart. (1578 – 1629)*
Fig. 4.2.10 *B. Bernardi Ab Offida Or. Cap. (1604 – 1694)*
Fig. 4.2.11 *Seraphinus A Montegr. Ordin Cappuc. (1540 – 1604)*
Fig. 4.2.12 *S. Felix A Cantalicio Ordin. Cappuc.(1515 – 1587)*
Fig. 4.2.13 *Seraphicus Patriarca S. Franciscus Assisiensis, (1182 – 1226)*
Fig. 4.2.14 *B. Bernardus A Corleone Ordin. Cappuc.(1605 – 1667)*
Fig. 4.2.15 *S. Veronica De Julia Ord. Cappuccinarum Abbatissa (1660 – 1727),* segunda mitad del siglo XVIII, altura 60 cm., Iglesia del SS. Redentore, Venecia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 233.
Fig. 4.3.1-4.3.3 Gaetano Giulio Zumbo, *"Teatros de la Muerte", El Triunfo del Tiempo. La Peste. La Vanidad de la Gloria Humana.* siglo XVII, Museo de 'La Specola', Florencia. (Foto: Liberto Perugi) p. 236.

Fig. 4.3.4 Mattia Preti, *La Peste a Napoli,* siglo XVII, óleo sobre lienzo, 127 x 76 cm., Museo de Capodimonte, Nápoles. (Foto: Pedicini) p. 238.
Fig. 4.3.5 G. G. Zumbo, *La Peste, detalle,* siglo XVII, Museo de 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 238.
Fig. 4.3.6 Luca Giordano, *San Gennaro libera Napoli dalla Peste,* siglo XVII, óleo sobre lienzo, 240 x 169 cm., Palacio Real, Nápoles. (Foto: Pedicini) p. 238.
Fig. 4.3.7 Nicolas Poussin, *La Peste de Ashdod,* 1630, óleo sobre lienzo, 148 x 198 cm., Museo de Louvre, París. (Foto: www.wga.hu, consulta el 7 octubre 2011) p. 238.
Fig. 4.3.8 Marcantonio Raimondi, *Il Morbetto, (copia de Rafael),* 1515-16, grabado, 198 x 252 mm., Colección Joseph Brooks. (Foto: www.artic.edu, consulta el 7 octubre 2011) p. 239.
Fig. 4.3.9 Caterina de Julianis, (atribuito a), *El Tiempo y la Muerte,* Museo Victoria & Albert, Londres. (Foto: Giansiracusa P., (editado por), *Gaetano Giulio Zumbo,* Milán, Fabbri, 1988) p. 242.
Fig. 4.3.10 Gaetano Giulio Zumbo, *Morbo Gálico* o *Los efectos de la Sífilis*, siglo XVII, Museo de 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 244.
Fig. 4.3.11 Gaetano Giulio Zumbo, *El Triunfo del Tiempo, detalle,* siglo XVII, Museo de 'La Specola', Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 245.
Fig. 4.3.12, 4.3.13 Escuela de Gaetano Zumbo, *Deposición, y detalle,* Museo Nacional del Bargello, Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 247.
Fig. 4.3.14-4.3.17 Gaetano Giulio Zumbo, (atribuito a), *Natividad y detalles,* siglo XVII, Museo Victoria & Albert, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 249, 251.
Fig. 4.4.1 *Marie Grosholtz después Madame Tussaud, representada con las victimas de la Revolución Francesa,* figuras de cera en el museo de Madame Tussauds de Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 253.
Fig. 4.4.2 *Enrique VIII, rey de Inglaterra y señor de Irlanda (1491-1547),* figura de cera en el museo de Madame Tussauds de Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 254.
Fig. 4.4.3 *Marie Grosholtz después Madame Tussaud, representada en Versailles dibujando la familia real,* museo de Madame Tussauds, Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 256.
Fig. 4.4.4 *La Cámara de los Horrores, Marat asesinado,* Museo de Madame Tussauds, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 257.
Fig. 4.4.5 *Isabel I, reina de Inglaterra e Irlanda (1533-1603),* figura de cera en el museo de Madame Tussauds de Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 259.
Fig. 4.4.6 *Maria I - Maria Estuardo, reina de los escoceses (1542-1587),* figura de cera en el museo de Madame Tussauds de Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 259.
Fig. 4.4.7 Catherine Andras (1775-1860), *moldes de yeso y retratos en cera,* principio del siglo XIX, Museo Victoria & Albert, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 261.
Fig. 4.4.8 *Carlos I, rey de Inglaterra y de Escocia (1600-1649),* museo de Madame Tussauds, Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 262.
Fig. 4.4.9 *almirante Horatio Nelson, (1758-1805)*, museo de Madame Tussauds, Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 262.
Fig. 4.4.10 *el ingeniero inglés Isambard Kingdom Brunel (1806-1859),* 1857, fotografía en blanco y negro, (Foto: Robert Howlett (1831–1858) p. 264.
Fig. 4.4.11 *el ingeniero inglés Isambard Kingdom Brunel (1806-1859),* museo de Madame Tussauds, Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 264.
Fig. 4.4.12 *Oscar Wilde escritor y poeta irlandés (1854-1900),* museo de Madame Tussauds, Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 266.
Fig. 4.4.13 *Oscar Wilde escritor y poeta irlandés (1854-1900),* 1882, fotografía en blanco y negro, (Foto: Napoleon Sarony en http://ocw.mit.edu, consulta el 6 marzo 2012) p. 266.
Fig. 4.4.14 *The Sleeping Beauty, (La Bella durmiente), detalle*, figura de cera en el museo de Madame Tussauds de Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 266.
Fig. 4.4.15 *Sir Winston Churchill y Adolf Hitler, detalle*, figuras de cera en el museo de Madame Tussauds de Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 267.
Fig. 4.4.16 *La réplica del ex marido de la infanta Elena, Jaime de Marichalar, sale del Museo de Cera de Madrid,* (Foto: Juan M. Espinosa en www.lavozdegalizia.es, consulta el 6 marzo 2012) p. 268.
Fig. 5.1 Vanessa Beecroft, *Blonde Figure Lying,* 2008, 195.6 x 91.4 x 25.9 cm., Colección Jeffrey Deitch, Nueva York. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 269.

Fig. 5.2 Oleg Kulik *Tennis Player, y detalles,* (de la serie 'Museum of Nature') 2002, 250 x 200 x 200 cm., Colección Ekatarina y Vladimir Semenikhin. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 270.
Fig. 5.1.1 Medardo Rosso, *Ateas aurea,* 1886, 51 x 45 x 51 cm., Galería Cívica de Arte Moderno y Contemporáneo, Turín. (Foto: Caramel L. (editado por), *Medardo Rosso, Le Origini della scultura moderna,* Catálogo exposición MART; Museo de Arte Contemporáneo de Trento y Rovereto, 28/05 – 22/08/2004) p. 275.
Fig. 5.1.2 Medardo Rosso, *Carne altrui,* 1883-1884, 41 x 36 x 15 cm., Museo de Arte Contemporáneo de Trento y Rovereto. (Foto: Caramel L. (editado por), Catálogo exposición MART) p. 280.
Fig. 5.1.3 Medardo Rosso, *Carne altrui,* 1883-1884, 33 x 37 x 30 cm., Colección privada Amedeo Porro de Arte Moderno y Contemporáneo, Milán. (Foto: Caramel L. (editado por), Catálogo exposición MART) p. 280.
Fig. 5.1.4 Medardo Rosso, *Carne altrui,* 1883-1884, 37 x 37 x 18 cm., Museo Cantonale de Arte, Lugano. (Foto: Caramel L. (editado por), Catálogo exposición MART) p. 280.
Fig. 5.1.5 Medardo Rosso, *Bambina che ride,* 1889, 27.5 x 18 x 19 cm., Galería Kamakura. (Foto: Caramel L. (editado por), *Medardo Rosso, Le Origini della scultura moderna,* Catálogo exposición MART; Museo de Arte Contemporáneo de Trento y Rovereto, 28/05 – 22/08/2004) p. 282.
Fig. 5.1.6 Medardo Rosso, *Bambino malato,* 1889-1893, 25.4 x 20.8 x 17.9 cm., Museo Hakone Open-Air. (Foto: Caramel L. (editado por), *Medardo Rosso, Le Origini della scultura moderna,* Catálogo exposición MART; Museo de Arte Contemporáneo de Trento y Rovereto, 28/05 – 22/08/2004) p. 282.
Fig. 5.1.7 Medardo Rosso, *Hecce puer,* 1905-1906, 45 x 38 x 27 cm., Galería de Arte Moderno y Contemporáneo Palacio Forti, Verona. (Foto: Catálogo exposición MART; Museo de Arte Contemporáneo de Trento y Rovereto, 28/05 – 22/08/2004) p. 283.
Fig. 5.2.1 Wendy Mayer *Johnny B Goode*, 2012, 65 x 125 x 60 cm. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 285.
Fig. 5.2.2 *Bob Marley,* músico reggae jamaiquino, figura de cera en el museo de Madame Tussauds de Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 286.
Fig. 5.2.3 *Grafico de la teoria del 'Uncanny Valley' de Masahiro Mori.* (Foto: http://spectrum.ieee.org, consulta el 25 marzo 2012.) p. 287.
Fig. 5.2.4 *Morgan Freeman,* actor y director estadounidense, figura de cera en el museo de Madame Tussauds de Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 289.
Fig. 5.2.5 *Nicole Kidman,* actriz australiana, Madame Tussauds, Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 290.
Fig. 5.2.6 *Bruce Willis,* actor y productor estadounidense, Madame Tussauds, Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 290.
Fig. 5.2.7 *retrato de Madame Tussaud,* figura de cera en el museo de Madame Tussauds de Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 291.
Fig. 5.2.8 *Dame Judi Dench,* actriz británica, figura de cera en el museo de Madame Tussauds de Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 292.
Fig. 5.2.9 el diseñador de moda francés *Jean Paul Gaultier y Naomi Campbell*, modelo británica, Madame Tussauds de Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 293.
Fig. 5.3.1 Vanessa Beecroft, *Blonde Figure Lying,* 2008, 195.6 x 91.4 x 25.9 cm., Colección Jeffrey Deitch, Nueva York. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 296.
Fig. 5.3.2, 5.3.3 Vanessa Beecroft, *Blonde Figure Lying, detalles,* 2008, 195.6 x 91.4 x 25.9 cm., Colección Jeffrey Deitch, Nueva York. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 298.
Fig. 5.3.4, 5.3.5 Gavin Turk *Somebody's Son,* 2007, 280 x 100 x 100 cm., cortesía Live Stock Market Ltd. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 300.
Fig. 5.3.6, 5.3.7 Michael Elmgreen & Ingar Dragset, *Modern Moses,* 2006, cera: 35 x 75 x 37 cm., Colección Vanmoerkerke, Bélgica. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 302.
Fig. 5.3.8 Christian Lemmerz, *Nihil est, Instalación,* 2010-2011, cortesía Faurschou. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 304.
Fig. 5.3.9, 5.3.10 John Isaacs, *Pool of Narcissus weeping,* 2009, 70 x 130 x 80 cm., Colección Ella, Aedan &Darya Casimiro. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 304.

Fig. 5.3.11 – 5.3.14 Brigitte Waldach, *Simultaneously – Depiction in Space, detalles,* 2000, tamaño natural, Galería Bo Bjerggaard. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 305.
Fig. 5.3.15-5.3.19 Oleg Kulik *Tennis Player, y detalles,* (de la serie 'Museum of Nature') 2002, 250 x 200 x 200 cm., Colección Ekatarina y Vladimir Semenikhin. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 306, 307, 308, 309.
Fig. 6.1 Brigitte Waldach, *Simultaneously – Depiction in Space, detalles,* 2000, tamaño natural, Galería Bo Bjerggaard. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 310.
Fig 6.1.1 Maurizio Cattelan, *La nona ora,* 1999, (Foto: face_sofie en www.flickr.com, consulta el 29 octubre 2011) p. 312.
Fig 6.1.2 Siobhan Hapaska, *Saint Christopher legless,* 1955, 90 x 50 x 70 cm., (Foto: www.ngca.co.uk, consulta el 29 octubre 2011) p. 314.
Fig 6.1.3 Siobhan Hapaska, *The Inquisitor,* 1997, instalación, 125.7 x 106.7 x 88.9 cm., (Foto: www.artnet.com, consulta el 29 octubre 2011) p. 314.
Fig 6.1.4 Jim Murrell, *Chocolate peppermint Christ,* or *'Look at what we have done to Easter',* 1971, 61 x 38 cm. (Foto: Ben Campbell) p. 318.
Fig 6.1.5 Jim Murrell, *Soul bowl,* 1968, 42.5 x 32.5 cm. (Foto: Ben Campbell) p. 318.
Fig 6.1.6 Jim Murrell, *Crux,* or *the Eternal Father,* 1970, 34.7 x 33.7 cm. (Foto: Ben Campbell) p. 318.
Fig. 6.1.7 Eleanor Crook, *Bellini's Doge,* 2000, tamaño natural. (Foto: cortesía de la artista) p. 319.
Fig 6.2.1 Jim Murrell, *The Laying out of Dicky Dowe,* 1967, 15 x 16 cm. (Foto: Ben Campbell) p. 320.
Fig 6.2.2 Jim Murrell, *Bugs,* 1974, 54 x 36.5 cm. (Foto: Ben Campbell) p. 320.
Fig 6.2.3 Kiki Smith, *Blood Pool,* 1992, cera y papel maché, tamaño natural. (Foto: http://minerva.union.edu, consulta el 20 agosto 2012) p. 325.
Fig 6.2.4 Kiki Smith, *Sitter,* 1992, cera y papel maché, tamaño natural. (Foto: www.neiu.edu, consulta el 20 agosto 2012) p. 325.
Fig 6.2.5 Kiki Smith, *Tale,* 1992, cera y papel maché, tamaño natural. (Foto: www.learn.columbia.edu, consulta el 20 agosto 2012) p. 325.
Fig 6.2.6 Kiki Smith*, Untitled,* 1990, tamaño natural, Museo Whitney de Arte Americano, Nueva York. (Foto: http://whitney.org, consulta el 20 agosto 2012) p. 325.
Fig 6.2.7 Kiki Smith, *Untitled (Train),* 1993, tamaño natural, Colección Mandy y Cliff Einstein. (Foto: http://faculty.etsu.edu, consulta el 20 agosto 2012) p. 325.
Fig 6.2.8 Kiki Smith, *Pee Body,* 1992, cera y cristal, 68.6 x 71.1 x 71.1 cm., Museo Fogg Art, Cambridge. (Foto: Michael Nedzweski) p. 325.
Fig 6.2.9 Gavin Turk, *Death of Marat,* 1998, 200 x 170.2 x 250 cm. (Foto: www.gavinturk.com, consulta el 29 octubre 2011) p. 327.
Fig 6.2.10 Gavin Turk, *Death of Che,* 2000, 130 x 120 x 255 cm. (Foto: Stephen White, en www.gavinturk.com, consulta el 29 octubre 2011) p. 327.
Fig 6.2.11 Gavin Turk, *Che,* 1999, 115 x 279 x 115 cm. (Foto: www.gavinturk.com, consulta el 29 octubre 2011) p. 329.
Fig 6.2.12 Gavin Turk, *Another Bum,* 1999, 70 x 167 x 70 cm. (Foto: www.gavinturk.com, consulta el 29 octubre 2011) p. 329.
Fig 6.2.13 Gavin Turk, *Gentleman Jim,* escultura mecánica, 214 x 100 x 100 cm. (Foto: www.gavinturk.com, consulta el 29 octubre 2011) p. 329.
Fig 6.2.14 Gavin Turk, *Pop,* 279 x 115 x 115 cm. (Foto: www.gavinturk.com, consulta el 29 octubre 2011) p. 329.
Fig 6.2.15 Maurizio Cattelan, *Him,* 2001, 101 x 41 x 53 cm. (Foto: Paolo Pellion di Persano) p. 332.
Fig 6.2.16 Maurizio Cattelan, *La rivoluzione siamo noi*, 2000, 189.5 x 52 x 52.7 cm. (Foto: www.rfc.museum, consulta el 9 octubre 2011) p. 332.
Fig 6.2.17 Maurizio Cattelan, *Frank & Jamie,* 2002, Jamie: 182 x 63 x 45.5 cm., Frank: 191.5 x 63.5 x 52.5 cm. (Foto: www.christies.com, consulta el 9 octubre 2011) p. 332.
Fig 6.2.18 Maurizio Cattelan, *Now,* 2004, 85 x 225 x 78 cm. (Foto: Attilio Maranzano) p. 332.
Fig 6.2.19 Maurizio Cattelan, *Betsy,* 1999, 188 x 75 x 66 cm. (Foto: Attilio Maranzano) p. 336.

Fig 6.2.20 Maurizio Cattelan, *Stephanie,* 2003, 110 x 65 x 42. cm., colección privada. (Foto: André Morin) p. 336.
Fig 6.2.21 Maurizio Cattelan, *Portada del catálogo "Carte Blanche" subasta Phillips de Pury,* (Foto: www.phillipsdepury.com, consulta el 9 octubre 2011) p. 336.
Fig 6.2.22 Maurizio Cattelan, *Maurizio Cattelan: All, detalle,* retrospectiva del artista curada por Nancy Spector, 4 noviembre 2011 – 22 enero 2012, Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York. (Foto: David Heald/Solomon R. Guggenheim Foundation) p. 340.
Fig 6.2.23 Maurizio Cattelan, *Maurizio Cattelan: All, detalle,* retrospectiva del artista curada por Nancy Spector, 4 noviembre 2011 – 22 enero 2012, Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York. (Foto: Chang W. Lee / The New York Times) p. 340.
Fig. 6.3.1 Pia Stadtbäumer, *Susi,* 1995. (Foto: www.galerie-weigand.de, consulta el 28 agosto 2011) p. 342.
Fig. 6.3.2 Egisto Tortori, *Escrófula,* 1865, Museo de Anatomía Patológica de la 'Università degli Studi' de Florencia. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 342.
Fig. 6.3.3 John Isaacs, *Say it isn't so,* 1994, 204 x 129 x 132 cm., Colección Charles Saatchi, Londres. (Foto: www.artscouncilcollection.org.uk, consulta el 28 agosto 2011) p. 344.
Fig. 6.3.4 John Isaacs, *In advance of the Institution,* 1996, 185.5 x 66 x 83 cm. Colección Antoine de Galbert, Paris. (Foto: http://isaacs.aeroplastics.net, consulta el 28 agosto 2011) p. 344.
Fig. 6.3.5 John Isaacs, *Fat Man – The Matrix of Amnesia,* 1998. (Foto: http://isaacs.aeroplastics.net, consulta el 28 agosto 2011) p. 344.
Fig. 6.3.6 John Isaacs, *Bad Miracle,* 2002, 190 x 150 x 150 cm., Colección privada, Corea del Sur. (Foto: http://isaacs.aeroplastics.net, consulta el 28 agosto 2011) p. 344.
Fig. 6.3.7 John Isaacs, *Is more than this more than this, detalle,* 2000, 120 x 140 x 280 cm. (Foto: http://isaacs.aeroplastics.net, consulta el 28 agosto 2011) p. 344.
Fig. 6.3.8-6.3.10 John Isaacs, *I Can't Help the Way I Feel, vista trasera*, *detalle,* 2003, 220 x 150 x 170 cm., Colección Wellcome Trust, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 346, 348.
Fig. 6.3.11-6.3.12 Petah Coyne, *Untitled # 1093 (Buddha Boy), y detalle,* 2002-03, (Foto: http://galerielelong.com, consulta el 28 agosto 2011) p. 353.
Fig. 6.3.13 Petah Coyne, *Untitled #1180 (Beatrice),* de 2003-2008, (Foto: http://galerielelong.com, consulta el 28 agosto 2011) p. 355.
Fig. 6.4.1 Katharine Dowson, *Cabinet of Curiosities,* 1995, 109 x 154 x 63 cm. (Foto: cortesía de la artista) p. 358.
Fig. 6.4.2 Katharine Dowson, *Bubbling Glass,* 1990. (Foto: cortesía de la artista) p. 358.
Fig. 6.4.3 Katharine Dowson, *Glass Spine*, 1995. (Foto: cortesía de la artista) p. 358.
Fig. 6.4.4 Katharine Dowson, *Spine*, 1992, 91 x 36 cm. (Foto: cortesía de la artista) p. 358.
Fig. 6.4.5 Katharine Dowson, *Barium Follow Trough,* 1994. (Foto: cortesía de la artista) p. 360.
Fig. 6.4.6 Katharine Dowson, *Examine,* 1995, 48.5 x 37 x 28. (Foto: cortesía de la artista) p. 360.
Fig. 6.4.7 Katharine Dowson, *Incisión, detalle,* 1994. (Foto: cortesía de la artista) p. 360.
Fig. 6.4.8 Katharine Dowson, *Incisión,* 1994. (Foto: cortesía de la artista) p. 360.
Fig. 6.4.9 Katharine Dowson, *Growth 1,* 1994. (Foto: cortesía de la artista) p. 361.
Fig. 6.4.1.1 Robert Gober, *Untitled,* 1990, cera, madera, óleo, pelos, 48 x 37.5 x 19 cm. (Foto: www.artnet.com, consulta 12 mayo 2010) p. 363.
Fig. 6.4.1.2 Robert Gober, *Untitled,* 1991, 33.6 x 41.9 x 117.2 com. (Foto: www.moma.org, consulta el 10 diciembre 2011) p. 363.
Fig. 6.4.1.3 Robert Gober, *Untitled,* 1991, 61 x 39 x 30.5 cm. (Foto: www.guggenheim-bilbao.es, consulta el 10 diciembre 2011) p. 363.
Fig. 6.4.1.4 Robert Gober & Sherrie Levine, *Untitled,* 1990, 20 x 7.5 x 7.5 cm. (Foto: www.christies.com, consulta el 20 agosto 2012) p. 365.
Fig. 6.4.1.5 Robert Gober, *Untitled (Candle),* 1991, 20.3 x 12.3 x 16.5 cm. (Foto: www.christies.com, consulta el 20 agosto 2012) p. 365.
Fig. 6.5.1 Bärbel Rothhaar *wuchs-Object 1,* 1999, 20 x 35 cm. (Foto: www.baerbel-rothhaar.de, consulta el 9 agosto 2011) p. 367.
Fig. 6.5.2 Bärbel Rothhaar *Aphrodite, vista de la instalación,* 2003. (Foto: www.baerbel-rothhaar.de, consulta el 9 agosto 2011) p. 369.

Fig. 6.5.3 Bärbel Rothhaar *Aphrodite 1,* 2003. (Foto: www.baerbel-rothhaar.de, consulta el 9 agosto 2011) p. 369.
Fig. 6.5.4 Bärbel Rothhaar *Portrait Evans, Apis Dakar 1,* Senegal, 2002. (Foto: www.baerbel-rothhaar.de, consulta el 9 agosto 2011) p. 370.
Fig. 6.5.5 Bärbel Rothhaar *Portrait of a Beekeeper 6,* 2007. (Foto: www.baerbel-rothhaar.de, consulta el 9 agosto 2011) p. 370.
Fig. 6.5.6 Bärbel Rothhaar *Portrait of a Beekeeper 1,* 2000/2004. (Foto: www.baerbel-rothhaar.de, consulta el 9 agosto 2011) p. 370.
Fig. 6.5.7 – 6.5.9 Bärbel Rothhaar *Apis Regina / Osmose*, *y detalles,* 2007, Instalación. (Foto: www.baerbel-rothhaar.de, consulta el 9 agosto 2011) p. 372.
Fig. 6.5.10 Bärbel Rothhaar *Talking Heads*, Berlín, 2009, Instalación. (Foto: www.baerbel-rothhaar.de, consulta el 9 agosto 2011) p. 374.
Fig. 6.5.11 Bärbel Rothhaar *Sleeping in a Beehive*, 2004, Instalación y Vídeo. (Foto: www.baerbel-rothhaar.de, consulta el 9 agosto 2011) p. 374.
Fig. 6.5.12 Berlinde de Bruyckere *Robin V,* 2007, 112 x 76.5 x 235.5 cm. (Foto: www.galleriacontinua.com, consulta el 9 agosto 2011) p. 376.
Fig. 6.5.13 Berlinde de Bruyckere *Romeu 'my deer' I, II, III, IV, V,* 2010 (Foto: www.broadsheet.com.au, consulta el 6 junio 2012) p. 376.
Fig. 6.5.14 Berlinde de Bruyckere *Romeu 'my deer', V,* 2010, 76 x 43 x 29 cm. (Foto: http://artnews.org, consulta el 6 junio 2012) p. 376.
Fig. 6.5.15 Berlinde de Bruyckere *Les deux II,* 2008-2010, 2010, 251 x 134.6 x 69.7 cm. (Foto: Stefan Altenburger) p. 379.
Fig. 6.5.16 Berlinde de Bruyckere *Marthe,* 2008, 280 x 172.5 x 119.5 cm. (Foto: www.saatchi-gallery.co.uk, consulta el 6 junio 2012) p. 379.
Fig. 6.5.17 Berlinde de Bruyckere *0.28,* 2007, 293.5 x 392 x 74 cm. (Foto: www.galleriacontinua.com, consulta el 9 agosto 2011) p. 379.
Fig. 6.5.18 Petah Coyne, *Untitled #1205 (Virgil),* 1997-2008. (Foto: www.galerielelong.com, consulta el 1 septiembre 2011) p. 382.
Fig. 6.5.19 Petah Coyne, *Untitled #1103 (Daphne),* 2002-2003. (Foto: www.galerielelong.com, consulta el 1 septiembre 2011) p. 382.
Fig. 7.1 Eleanor Crook, *Modelo anatómico*, tamaño natural, 2008, propiedad de la artista. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 384.
Fig. 7.1.1 Eleanor Crook, *Modelo de cera preparatorio para la obra "This Fatal Subject",* 2008, antiguo taller de la artista, Ceshunt. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 386.
Fig. 7.1.2, 7.1.3 Eleanor Crook, *Bubonic Plague, y detalle,* 2008, altura 40 cm., Museo Gordon de Patología, King's College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p.387, 388.
Fig. 7.1.4, 7.1.5 Eleanor Crook, *Procedimientos de cirugía plástica de la Primera Guerra Mundial, y detalle,* 2005, tamaño natural, Museo Hunter del Real Colegio de Cirujanos, Londres. (Foto: cortesía de la artista) p. 389.
Fig. 7.1.6, 7.1.7 Eleanor Crook, *This Fatal Subject*, 2009, Silicona, mecanismo animatrónico, técnica mixta, tamaño natural, instalación en The Old Operating Theatre, Museum & Herb Garret, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 391.
Fig. 7.1.8 Eleanor Crook, *Wax Portrait Effigy 1,* 2007, propiedad de la artista. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 392.
Fig. 7.1.9 Eleanor Crook, *Wax Portrait Effigy 2,* 2007, propiedad de la artista. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 392.
Fig. 7.1.10, 7.1.11 Eleanor Crook, *The Failing Consciousness, y detalle* 2008, primera fase del proyecto artístico *This Fatal Subject,* Museo Gordon de Patología, King's College, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 393.
Fig. 7.1.12, 7.1.13 Eleanor Crook, *Boceto de una cabeza para la enseñanza,* 2011, propiedad de la artista. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 395.
Fig. 7.1.14, 7.1.15 Eleanor Crook, *Modelo anatómico*, *y detalle*, tamaño natural, 2008, propiedad de la artista. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 396.
Fig. 7.1.16 Eleanor Crook, *Modelo anatómico*, *detalle*, tamaño natural, 2008, propiedad de la artista. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 398.

Fig. 7.2.1, 7.2.2 Wendy Mayer, *After Louise, y detalle,* 2011, 85 x 70 x 70 cm., Colección Charles Saatchi. (Foto: cortesía de la artista) p. 401.
Fig. 7.2.3 Wendy Mayer, *Thirty Pieces of Silver,* 2009, 94 x 146 x 94 cm. (Foto: cortesía de la artista) p. 403.
Fig. 7.2.4, 7.2.5 Wendy Mayer, *Petite Danseuse Quatre-Vingt-Quatre Ans, y detalle,* 2009, 110 x 30 x 25 cm., Colección privada, Londres. (Foto: cortesía de la artista) p. 403.
Fig. 7.2.6, 7.2.7 Wendy Mayer, *You Have to Watch What You Say on Postcards, y detalle,* 2010, 224 x 60 x 36 cm. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 406, 407.
Fig. 7.2.8 Wendy Mayer, *Paper Chain Dolls Y Fersiwn Gymraeg,* 2010, 110 x 180 x 26 cm. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 409.
Fig. 7.2.9, 7.2.10, 7.2.11 Wendy Mayer, *Oes Gafr Eto?, y detalles,* 2011, 60 x 130 x 175 cm. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 410, 411
Fig. 7.2.12 Wendy Mayer, *Worry Dolls, detalle,* 2012, 252 x 36 x 55 cm. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 413.
Fig. 7.2.13 Wendy Mayer, *"Still Life",* 5 abril – 12 mayo 2012, Galería Charlie Smith, Londres. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 414.
Fig. 8 *retrato de Madame Tussaud,* figura de cera en el museo de Madame Tussauds de Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 420.
Fig. 8.1 *Professional Conservators in Practice, Conservation of Wax Objects,* 20-23 de Junio de 2006, West Dean College, Chichester, West Sussex, U.K. p. 423.
Fig. 8.2-8.9 *Proceso de realización de un pequeño modelo de cera coloreada tomando como ejemplo los retratos victorianos ingleses*, experimento realizado en los talleres del West Dean College. *Professional Conservators in Practice, Conservation of Wax Objects,* West Dean College, Chichester, West Sussex, U.K. 20-23 de Junio de 2006. (Foto: Burke O.) p. 424.
Fig. I.1 Eveline Jenkins, *Lepista Nuda,* décadas del 1930 y 1950, Museo Nacional y Galerías de Gales, Cardiff. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 425.
Fig. II.1 Roy Herbert, *Primula vulgaris,* hacia 1960, Museo Nacional y Galerías de Gales, Cardiff. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 430.
Fig. II.2 Taller Ziegler de Ámsterdam, *Modelo de Pasiflora alata,* siglo XIX, Museo Nacional y Galerías de Gales, Cardiff. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 434.
Fig. II.II.1 *Estatua anatómica,* siglo XIX, tamaño natural, Museo de Anatomía "Javier Puerta", Facultad de Medicina, UCM, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 437.
Fig. II.II.2 *Preparaciones obstétricas,* siglo XIX, tamaño natural, Museo de Anatomía "Javier Puerta", Facultad de Medicina, UCM, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 439.
Fig. II.II.3, II.II.4 *Preparaciones obstétricas,* siglo XIX, tamaño natural, Museo de Anatomía "Javier Puerta", Facultad de Medicina, UCM, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 440.
Fig. II.II.5 *Talles de restauración del Museo Olavide,* Pabellón 8 de la Facultad de Medicina de la UCM, Escuela Nacional de Medicina del Trabajo, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 441.
Fig. II.II.6, II.II.7 José Barta y Bernardotta, *Lepra, infiltraciones subagudas placulares extensas en reabsorción, y detalle de la restauración*, principio del siglo XX, tamaño natural, Pabellón 8 de la Facultad de Medicina de la UCM, Escuela Nacional de Medicina del Trabajo, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 442.
Fig. II.II.9, II.II.10 Enrique Zofío Dávila, *Detalles de un modelo de sifílide gomosa ulcerada del pie y pierna de un hombre*, en la parte de atrás se puede apreciar como la pieza fue realizada con un tejido coloreado embebido en cera y moldeado, 1879, Pabellón 8 de la Facultad de Medicina de la UCM, Escuela Nacional de Medicina del Trabajo, Madrid. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 443.
Fig. II.III.1 *Venus Anatómica, detalle,* segunda mitad del siglo XIX, Museo de Historia de la Medicina de Cataluña, Barcelona. (Foto: Ballestriero R. 2003) p. 447.
Fig. II.IV.1 *Restauración de un modelo anatómico florentino, radiografía.* (Foto: cortesía del laboratorio londinense Plowden and Smith Ltd.) p. 451.
Fig. II.IV.2 *modelo anatómico florentino antes de la restauración,* (Foto: cortesía del laboratorio londinense Plowden and Smith Ltd.) p. 452.
Fig. II.IV.3, II.IV.4 *Restauración de un modelo anatómico florentino, detalle del cuello,* (Foto: cortesía del laboratorio londinense Plowden and Smith Ltd.) p. 452.

Fig. II.IV.5 *Restauración de un modelo anatómico florentino, detalle del corte en el torso.* (Foto: cortesía del laboratorio londinense Plowden and Smith Ltd.) p. 452.
Fig. II.V.1 Taller Ziegler de Ámsterdam, *Modelo de Aceranthus Diphyllus,* siglo XIX, Museo Nacional y Galerías de Gales, Cardiff. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 455.
Fig. II.V.2, II.V.3 Roy Herbert, *Taraxacum Officinale, y detalle (después de la restauración)* hacia 1960, Museo Nacional y Galerías de Gales, Cardiff. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 457.
Fig. II.V.4 Roy Herbert, *Viola Lutea, (después de la restauración),* hacia 1960, Museo Nacional y Galerías de Gales, Cardiff. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 459.
Fig. II.V.5 *Modelo botánico antes de la restauración,* siglo XX, Museo Nacional y Galerías de Gales, Cardiff. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 460.
Fig. II.V.6-II.V.9 Eveline Jenkins, *Lepista Nuda. Clavaria Fusiformis. Clathrus Ruber. Chroogomphus Rutilus.*décadas del 1930 y 1950, Museo Nacional y Galerías de Gales, Cardiff. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p.462.
Fig. III.I *Portada del Journal of Anatomy,* Volumen 216, Número 2, pp 223-234, Wiley-Blackwell, Febrero 2010. (Foto: Dessì & Monari) p. 463.
Fig. III.II Clemente Susini, *XII Cabeza, tronco y miembro superior izquierdo de hombre*, 1803-1805, tamaño natural, Cittadella dei Musei, Universidad de Cagliari. (Foto: Dessì & Monari) p. 463.**Fig. III.III Giovambattista Manfredini,** *Hemisección del útero al final de la gestación, con el feto en presentación cefálica, periodo de la dilatación del parto,* 1765-69, 45 x 25 cm., Clínica Ginecológica y Obstétrica, Universidad de los Estudios de Padua. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 466.
Fig. III.IV.1 *Bob Marley,* figura de cera en el museo de Madame Tussauds de Londres, mayo 2012. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 497.
Fig. III.IV.2 Clemente Susini, *II Músculos dorsales profundos desde el sacro al occipital,* 1803-1805, tamaño natural, Cittadella dei Musei, Universidad de Cagliari. (Foto: Dessì & Monari) p. 499.
Fig. III.IV.3-4 Roberta Ballestriero, *Bocetos de un dogo y una monja,* 2012, *Doge:* 11 x 6 x 10 cm., *Monja:* 11 x 10 x 7 cm., Min Y Coed, Bodelwyddan. (Foto: Ballestriero R. & Burke O.) p. 501.
Fig. III.V Clemente Susini, *XIV Órgano del tacto,* 1803-1805, tamaño natural, Cittadella dei Musei, Universidad de Cagliari. (Foto: Dessì & Monari) p. 514.



BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Ambre, Avori, Lacche, Cere,* Milán, Fabbri, I Quaderni dell'Antiquariato, 1981.
- AA.VV., *Archivio Italiano per la Storia della Pietà*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, Vol. IV, 1965.
- AA.VV. *Atti del 3° Congresso in Sardegna di Storia della Medicina*, Cagliari 7-8 octubre 2006, Cagliari, Edizioni Sole, 2008.
- AA.VV., *Encyclopaedia Anatomica*, Museo La Specola Florence, Con articulos de M. v. Düring, M. Poggesi, G. Didi-Huberman, Colonia, Taschen, 1999.
- AA.VV., *Encyclopaedia Anatomica*, Museo La Specola Florence, con articulos de M. v. Düring, M. Poggesi, Colonia, Taschen, 2001.
- AA.VV., *I Materiali dell'Istituto delle Scienze*, Università degli Studi Bologna, Accademia delle Scienze, Catalogo de la exposición, Bologna, Clueb, 1979.
- AA.VV., *L'opera completa del Canova*, II edizione, presentación de Mario Praz, Pavanello G., Milán, Rizzoli, 1981.
- AA.VV., *La ceroplastica nella scienza e nell'arte*, Atti del I Congresso Internazionale, (Florencia, 3-7 junio 1975), Florencia, Olschki, 1977.
- AA.VV., *Le Cere Anatomiche della Specola*, Florencia, Arnaud, 1979.
- AA.VV., *Le Muse, Enciclopedia di tutte le arti,* Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1968.
- AA.VV., *Leonardo da Vinci. Disegni anatomici della Biblioteca Reale di Windsor*, trad ital., Florencia, Giunti-Barbèra, Palazzo Vecchio, mayo-septiembre, 1979.
- AA.VV., *Madame Tussauds London*, Catalogo de la exposición, Poole, Merlin Entertainments Group, 2012.
- AA.VV., *Nascere a Venezia, dalla Serenissima alla Prima Guerra Mondiale,* Turín, Gruppo Editoriale Forma, 1985.
- AA.VV., *Ritrattini in Cera d'epoca Neoclassica, La Collezione Santarelli e un appendice sulle cere antiche del Museo Nazionale di Firenze,* Florencia, Centro Di, 1981.
- AA.VV., *Storia della Chiesa, vol. XVIII / 2, La chiesa nell'età dell'Assolutismo confessionale 1563-1648,* Milán, Ed. Paoline, 1988.
- AA.VV., *Studiare i mostri per curare l'uomo,* en Il Venerdì, supplemento de La Repubblica, 6 Novembre 1987, n° 4, p. 85.
- AA.VV., *Tate,* The art magazine, 13 / 1997, pp. 40-45.
- AA.VV., *The Medical Museum of Guy's Hospital,* UMDS, London, M & T J Printers.
- AA.VV., *Vida de Cristo-Parques Temáticos*, Catalogo del Museo, Fatima, 2008.
- Abbagnano N., Fornero, G., *Filosofi e filosofie nella storia, Volume primo, Pensiero antico e medievale,* Turín, Paravia, 1986.
- ABC, *San Andrés de Teixido. El santuario al que todos habremos de viajar*, inserto cultural del periódico ABC, Junio 2000.
- Adam, *Hôpital St Louis - le Musée des Moulages,* Wednesday 23 September 2009, www.parisinvisible.blogsspot.com, (consulta: 11/03/2011).
- Adorno F., Gregory T., Verra V., *Storia della Filosofia, I,* Bari, Laterza, 1978.
- Adorno P., *L'Arte Italiana, Le sue radici greco-romane e il suo sviluppo nella cultura europea, volume I, II, III,* Florencia, D'Anna, 1990.
- *Aeroplastics contemporary: GAVIN TURK + YOU KNOW I KNOW HE KNOWS WE KNOW* - 20 septembre 2008 - 8 noviembre 2008, en www.re-title.com (consulta: 07/11/2011).

- Alberti L.B., *Della Pittura* (1435) *e della Statua* (1464), Milán, Classici italiani, 1804.
- Alberti S.J.M.M., *Wax Bodies, Art and Anatomy in Victorian Medical Museums,* en *Museum History Journal,* Volume 2, Number 1, enero 2009, Left Coast Press.
- Allegaert P., Couckhuyt A., Sliggers B., Pirson C., *Kermis of Kennis: Wassen Beelden Uit de Roca-collectie*, Museum Dr. Guislain, 2008.
- Allen J., *No immunity for Cattelan art vandal,* 07 julio 2008, www.artforum.com, (consulta: 07/07/2008).
- www.aliasnet.it/scrigno/grazie.htm, (consulta: 14/07/2000).
- Apaolaza F., *El exilio de cera de Urdangarín. Como la Casa Real, el museo madrileño ha apartado al duque de Palma de los reyes. Lo 'muda' a deportes. Podría acabar en el almacén con Marichalar,* 16 diciembre 2011, en www.hoy.es, (consulta: 06/03/2012).
- Apolloni M. F., *Canova,* Art e Dossier, Inserto redazionale allegato al n° 68, mayo 1992, Florencia, Giunti.
- Aragón L., *El campesino de París*, (1926), Barcelona, ed. Bruguera, 1979.
- http://archivoex-votos.revista-sanssoleil.com, (consulta: 10/05/2012).
- Argan G. C., *Storia dell'Arte Italiana, volume I, II, III*, Florencia, Sansoni, 1985.
- www.argentiumastrum.org, (consulta: 13/07/2011).
- Arie S., *'I don't do anything. I just eat images',* The Guardian, miércoles 23 junio 2004, en www.guardian.co.uk, (consulta: 18/07/2008).
- Ariès P., *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi,* (1977), trad. it. Garin M., Bari, Laterza, 1980.
- Ariès P., *Storia della morte in Occidente, dal Medioevo ai giorni nostri,* (1978), trad. It. Vigezzi S., Milán, Rizzoli, 1994.
- Armaroli M., (editado por), *Le Cere Anatomiche Bolognesi del Settecento,* Università degli Studi Bologna, Accademia delle Scienze, Catalogo de la exposición 1981, Bologna, Clueb, 1995.
- *Art vandal Polish MEP's diplomatic immunity waived,* viernes 8 julio 2008, www.polskieradio.pl, (consulta: 18/07/2008).
- Art.view, *Against the odds, The strange case of Maurizio Cattelan,* The Economist, 2 octubre 2009, en www.economist.com, (consulta: 31/10/2011).
- www.arte.it, (consulta: 17/07/2012).
- Aristos, *NOTES & COMMENTS,* November 2004, en www.aristos.org, (consulta: 07/07/2008).
- Artusi L., Gabrielli S., *Orsanmichele in Firenze*, Florencia, Becocci, 2006.
- Aschettino A., *Le origini del Presepe e il Presepe Napoletano,* en www.presepenapoletano.it, (consulta: 06/10/2011).
- Azzaroli Puccetti M. L., Lanza B., *La Venere scomponibile*, en KOS, Año I, n. 4, mayo 1984, Milán, Franco Maria Ricci, pp. 65-81.
- Baldinucci F., *Notizie dei professori di disegno*, I, p. 538, Florencia, Batelli e C., 1846.
- Ballestriero R., *Anatomical models ond Wax Venuses: art masterpieces or scientific craft works?,* en Journal of Anatomy Development, Evolution, Function, Vol. 216, Issue 2, Febrero 2010, Oxford, Wiley-Blackwell, pp. 223-234.
- Ballestriero R., apuntes del curso de historia del arte: *Artists and techniques of the Renaissance,* 2008 - 2010, Bangor University, U.K.
- Ballestriero R., *Flesh and Wax-Flesh of Wax. The development of the Wax modelling in art and science,* 2010, en R08 Arts Scholarship Network, The Open University in the North

West, Manchester, http://www.open.ac.uk/uk/north-west/artsteachingandscholarshipnetwork/p2.shtml (consulta: 10/05/2011).
- Ballestriero R., *La Ceroplastica. Splendore ed eclissi dal Rinascimento al Romanticismo*, tesina final de licenciatura, Academia de Bellas Artes de Venecia, 1998.
- Ballestriero R., *Storia della Ceroplastica,* 2005, en www.ginecologia.unipd.it, (consulta: 06/06/2006).
- Basile G., *Che cos'è il restauro*, Roma, Editori Riuniti, 1989.
- Bassi E., *Antonio Canova a Possagno*, Treviso, Canova, 1981.
- Bates A. B., *"Indecent and Demoralising Representations": Public Anatomy Museums in mid-Victorian England,* Med Hist. 52(1): 1–22., 1 enero 2008, en www.ncbi.nlm.nih.gov, (consulta: 24/09/2011).
- Benvenuto E., *Guida storico-artistica della chiesa e del reliquiario di Santa Maria del Paradiso in Verona,* Verona, Grafiche Fiorini, 2009.
- Bergeron D. M., *The Wax Figures in The Duchess of Malfy, Studies in English Literature*, 1978, pp. 331-339.
- *Berlinde De Bruyckere Exhibited at the Saatchi Gallery*, en www.saatchi-gallery.co.uk, (consulta: 28/08/2011).
- *Berlinde de Bruyckere 13 junio – 24 julio 2010,* exposición, Hauser & Wirth Zürich, en www.hauserwirth.com, (consulta: 28/08/2011).
- *Berlinde de Bruyckere 13 octubre – 20 diciembre 2008,* exposición, Espace Claude Berri, Paris, en www.claudinecolin.com, (consulta: 28/08/2011).
- Berridge K., *Waxing Mythical: The Life and Legend of Madame Tussaud,* Londres, John Murray, 2006.
- Bertelli C., Briganti G., Giuliano A., *Storia dell'Arte Italiana, volume I, II, III,* Milán, Electa-Bruno Mondadori, 1988.
- Bianchi Bandinelli R., *La pittura antica,* editado por Filippo Coarelli y Luisa Franchi dell'Orto, Roma, Editori Riuniti, 1980.
- Binstock J. P., en Time Out New York, www.newyorktimeout.com, (consulta: 03/11/2011).
- van Bleys R., Heller P., van Luipen J., de Raat R., van der Gevel J., *Petrus Koning, anatomie in was*, Utrecht, Universitair Medisch Centrum Utrecht, 2006.
- Bontempelli M., *La cura comodissima*, en KOS, Anno I, n. 4, mayo 1984, Milán, Franco Maria Ricci, pp. 90-94.
- Blunt A., Le teorie artistiche in Italia, Dal Rinascimento al Manierismo, Turín, Piccola Biblioteca Einaudi, 1966.
- Boettger S., *Petah Coyne,* International Review, Art in America, 9/1/10, en www.artinamericamagazine.com, (consulta: 01/09/2011).
- Bonami F., Cattelan M., *Artistic License, On the eve of a career-spanning retrospective at New York's Guggenheim, the ever-elusive Maurizio Cattelan—with a little help from a friend—explains himself and his art. Sort of.,* en Wmagazine, noviembre 2011, www.wmagazine.com, (consulta: 29/10/2011).
- Bontempelli M., *L'avventura novecentista*, Florencia, Vallecchi, 1974.
- Bontempelli M., *Racconti,* vol. IV, 1938, en *KOS*, anno I, n. 4, Milan, Franco Maria Ricci, mayo 1984.
- Bonuzzi L., Ruggeri F., *Appunti preliminari ad un'indagine sulle cere anatomiche, in Quaderni di Anatomia Pratica*, Serie XXXVI n° 1-4, Padova, 1980.

- Bonuzzi L., Ruggeri F., *La cera in medicina e in anatomia*, in πoiein/Quaderni di Cultura Artistica, del Ministero della Pubblica Istruzione, n° 7/93, Milán, p. 49-68.
- Borsi F., *Bernini. La straordinaria avventura umana e artistica*, Vicenza, Newton Compton, 1986.
- Brandi C., *Teoria del restauro*, Turín, Piccola Biblioteca Einaudi, 1977.
- www.britannica.com, (consulta: 23/06/2011).
- www.britishmuseum.org, (consulta: 23/06/2011).
- Brown R., *John Isaacs, Chant Down Babilón*, Julio 2003, en www.isaacs.aeroplastics.net, (consulta: 12/08/2011).
- Browning T., *"Freaks"* (*La parada de los monstruos*), película 64 minutos, Metro-Golden-Mayer, Estados Unidos, 1932.
- Brückner D., Rothhaar, *Bee Spaces Honeybees in Art and Science*, Bremen, Haus der Wissenschaft, 2010.
- Brunelli R., *Il santuario di Santa Maria delle Grazie presso Mantova*, Genova, Edizioni d'Arte Marconi, 2004.
- Burckhardt J., *La Civiltà del Rinascimento in Italia,* trad. it. Valbusa D., Florencia, Sansoni, 1961.
- Burgess M., *What's on? – Surrogate Corpses,* The Biochemical Society, the magazine, Volume 31 No 5, Octubre 2009, en www.biochemist.org, (consulta: 24/09/2011).
- Bussagli M., *Il corpo umano, Anatomia e significati simbolici*, I Dizionari dell'Arte, Milán, Electa, 2005.
- Bulman L. M., *Artistic Patronage at SS. Annunziata 1440-c. 1520,* (Tesis doctoral), University of London, Courtauld Institute of Art, 1971.
- Butler S., *Ex Voto: An Account of the Sacro Monte or New Jerusalem at Varallo-Sesia with Some Notice of Tabachetti's Remaining Work at the Sanctuary of Crea*, Middlesex, The Echo Library, 2006.
- Calvesi M., Caravaggio, Art e Dossier, Inserto redazionale allegato al n°1, abril 1986, Florencia, Giunti.
- Calvino I., *Collezione di sabbia,* Milán, Grazanti, 1984.
- Camporesi P., *La carne impassibile. Salvezza e salute fra Medioevo e Controriforma*, Milán, Garzanti, 1994.
- Camporesi P., *Le officine dei sensi,* Milán, Garzanti, 1991.
- www.cappadociaweb.it/santagiustina.htm, (consulta: 17/07/2011).
- Carabelli G., *In the Image of Priapus,* Londres, Duckworth, 1996.
- Caramel L., *Medardo Rosso, Le Origini della scultura moderna*, catalogo exposición, MART; Museo di Arte Contemporanea di Trento e Rovereto, 28 mayo – 22 agosto 2004, Ginebra-Milan, Skira, 2004.
- Carducho V., *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y deferencia*, Madrid, Martínez, 1634.
- Carobbi G., *Arte ceroplastica*, manuscrito inédito, 1929.
- *Carte Blanche,* Contemporary Art Selected by Philippe Ségalot, Phillips de Pury, Nueva York, 6 PM, Noviembre 8, 2010, Sale NY010710, en www.thecityreview.com, (consulta: 31/10/2011).
- Castaldi L., *Francesco Boi 1767-1860, primo cattedratico di Anatomia Umana a Cagliari e le cere anatomiche fiorentine di Clemente Susini, Florencia*, Leo S. Olschki, 1947.
- Cattaneo L., Riva A., *Le Cere Anatomiche di Clemente Susini dell'Università di Cagliari, Università degli Studi di Cagliari*, Cagliari, S.T.E.F., 1993.

- Cattelan M., en *"A Fear of Regret Has Always Been My Inspiration": Maurizio Cattelan on His Guggenheim Survey,* ARTINFO, 2 noviembre 2011, en www.artinfo.com, (consulta: 02/11/2011).
- Chambers M., Reuters, *Wax Hitler to return to museum after head repairs,* lunes, 7 de julio 2008, (consulta: 07/07/2008).
- Chapman P., *Madame Tussaud's chamber of horrors, two hundred years of gruesome murder,* Londres, Collins, 1987.
- Cherchi G., *Il Ceroplasta. Un'oscura vicenda nella Firenze del 1700,* Florencia, L'autore libri Florencia, 2008.
- *Christian Lemmerz Creates Large Installation "Hipnosis" for First Solo Show in China,* en www.artdaily.com, y www.nyartsmagazine.com, (consulta: 03/01/2012).
- Christian Lemmerz - *Ghost* - Aarhus - Dinamarca, 9 octubre 2010 – 6 febrero 2011, Aarhus Museum of Modern Art, en www.pbart.com, (consulta: 03/01/2012).
- www.christies.com, (consulta: 22/06/2011).
- Cimino M., *Storia dell'Ostetricia,* 2005, en www.ginecologia.unipd.it, (consulta: 06/06/2006).
- Ciotti F., Luppi G., Vigorelli A., Zanette E., *Il Testo Filosofico, Storia della Filosofia: autori, opere, problemi. Vol. 1 L'età antica e medievale*, Milán, Bruno Mondadori, 1991.
- Clair J., editado por, *L'âme au corps. Arts et sciences 1793-1993,* París, catalogo de la exposición, Galeries nacionales du Grand Palais, 19 octubre 1993-24 de enero 1994, Gallimard.
- Clarke C. D, *Molding and casting for moulage workers, sculptors, artists, physicians, dentists, criminologists, craftsmen, pattern makers and architectural modelers*, Butler, The Standard Arts Press, 1972.
- Clayton M., Philo R., *Leonardo da Vinci Anatomist*, Londres, Royal Collection Publications, 2012, catalogo de la exposición, 4 mayo – 7 octubre 2012, Queen's Gallery, Buckingham Palace, Londres.
- Close C., *Kiki Smith by Chuck Close,* BOMB 49/ Fall 1994, en www.bombsite.com, (consulta: 05/08/2011).
- www.collection.britishcouncil.org, (consulta: 18/07/2008).
- www.collegeofphysicians.org, (consulta: 22/11/2011).
- Collings M., *Siobhán Hapaska, ICA, London, U.K.*, Numero 27 Marzo – Abril 1996, en www.frieze.com, (consulta: 18/07/2008).
- Conde-Salazar Gómez L. (editado por), *Piel de Cera, Olavide, San Juan de Dios y el Museo*, Madrid, 2006.
- Conde-Salazar Gomez L, Heras-Mendaza F. *Nuevas aportaciones a la historia del Museo Olavide y sus figuras,* Actas Dermosifiliogr. 2012, doi:10.1016/j.ad.2011.11.006.
- Contradi S., *La casa di Salomone a Firenze, l'imperiale e reale Museo di fisica e storia naturale (1775-1801),* Florencia, L. S. Olschki, 2002.
- Cooper H., Hecker S., *Medardo Rosso Second Impressions*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2003.
- Corbin A., (editado por), *Historia del cuerpo vol. II: De la Revolución francesa a la Gran Guerra,* trad. esp., Gómez P., Hernández M. J. y Martorell A., Madrid, Taurus, 2005.
- Cotter H., *From the Ethereal to the Unmentionable,* Art review, Kiki Smith, The New York Times, 17 noviembre 2006, en www.nytimes.com, (consulta: 15/09/2011).
- Courtine J.J., (editado por), *Historia del cuerpo vol. III Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*, trad. esp. Martorell A. Y Rubio M., Madrid, Taurus, 2006.

- Cowan T.W., *Wax Craft, all about beeswax its history, production, adulteration, and comercial value,* Londres, Sampson Low, 1908.
- Crook E., *Getting under the skin: an artist in the Gordon Museum,* King's College, Londres, en www.kcl.ac.uk, (consulta: 30/03/2012).
- Croock E., *An Ecorche Figure Running On Blades,* en www.eleanorcrook.com/sculptors/, (consulta: 29/03/2012).
- www.curtatone.it/storia.asp, (consulta: 14/07/2000).
- Dalla Favera R., *Il Tempio del Redentore,* Venecia-Giudecca, Venecia, Tipografia L'Artigiana, 1981.
- Daniell C., *Death and Burial in Medieval England, 1066-1550: 1066-1550,* Routledge, 1998.
- Daninos A. (editado por) *Avere una bella cera, Le figure in cera a Venezia e in Italia*, Milán, Officina libraria, 2012.
- Daws J.J., *The remarkable Joseph Towne (1806-1879),* Guy's Gazette 1979; 95 no. 2293: 252– 262.
- De Burton S., *Medical waxwork horrors come under the hammer,* Telegraph, 12 diciembre 2001, www.telegraph.co.uk, (consulta: 14/12/2003).
- De Ceglia F. P., *I putridi, la sventrata, lo scuoiato. Immagini del corpo nella ceroplastica fiorentina del XVIII secolo,* Journal of Science Communication, Trieste, SISSA Medialab, 2005.
- De Chirico G., *Memorie della mia vita,* Milán, Rizzoli, 1962.
- De Quetteville H., *Madame Tussauds' Adolf Hitler waxwork causes outrage in Berlin, A waxwork model of Hitler is to go on display in Berlin just 200 yards from the city's Holocaust memorial*, The Telegraph, 30 mayo 2008, en www.telegraph.co.uk, (consulta: 05/07/2008).
- Del Migliore F. L., *Firenze città nobilissima illustrata da Ferdinando Leopoldo Del Migliore,* Florencia, Stamperia della Stella, 1684.
- Del Re P., *Ciclopi e altri mostri*, en il Venerdì, suplemento de *La Repubblica*, 30 mayo 1997, n° 482, p. 102-108.
- Del Río E., *Los orígenes de la escuela madrileña de Dermatología* (Tesis doctoral), Madrid Universidad Complutense, 1996.
- Dei B., *La Cronica di Firenze 1472*, editado por Barducci R, Florencia, Francesco Papafava Editore, 1984.
- Degas E., *"Petite danseuse de 14 ans"*, Musée d'Orsay, París, en www.musee-orsay.fr, (consulta: 30/12/2011).
- DHC/ART - Berlinde de Bruyckere 30/06 – 13/11 2011 / John Currin, en www.dhc-art.org, (consulta: 20/08/2011).
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, Vigésima primera edición, Tomo II, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1992.
- Didi-Huberman G., *Aprire Venere, Nudità, sogno, crudeltà,* trad. it. Chiodi S., Torino, Giulio Einaudi, 2001.
- Didi-Huberman G., *Ex voto*, trad. it. Prezzo R., Milán, Raffaello Cortina Editore, 2007.
- Didi-Huberman G.*, L'empreinte*, Paris, Édicions du Centre Georges Pompidou, 1997.
- DIVORCIO REAL *Jaime de Marichalar sale del Museo de Cera. La réplica del ex marido de la infanta Elena ha sido retirada del Museo de Cera de Madrid*, 10 febrero 2010, en www.lavozdegalicia.es, (consulta: 20/03/2010).

- Dobrzynski J. H., *Steadily Weaving Toward Her Goal; Petah Coyne's Art Strategy Has Its Scary Moments,* New York Times Articles, Arts, 6 octubre 1998, en www.nytimes.com, (consulta: 01/09/2011).
- Donesmondi I., *Historia dell'origine, fondatione et progressi del famosissimo Tempio di S. Maria delle Gratie in campagna di Curtatone fuori di Mantova,* B. Grasso Stampatore Ducale, Casale, 1603.
- Douglas S., *The Elephant in the Room: Maurizio Cattelan Is Retiring ... Sort Of,* Gallerist NY, 11 noviembre 2011, en www.galleristny.com, (consulta: 01/11/2011).
- Dowson K., en www.aeroplastics.net, (consulta: 25.03/2012)
- *'Exquisite Bodies' or the Curious and Grotesque Story of the Anatomical Model,* 30 de julio – 18 de octubre de 2009*,* 26 de junio de 2009, Wellcome Collection, Londres, en www.wellcomecollection.org, (consulta: 24/09/2011).
- Fanelli F., *Maurizio Cattelan: genius or joker? He is stepping down from the art world the day his Guggenheim show opens. But is it just another prank?* The Art Newspaper, en www.theartnewspaper.com, (consulta, 02/11/2011).
- Freedberg D., *El poder de las imágenes*, trad. esp. Jiménez P., Bonafé J. Gª., Fuenlabrada (Madrid), Ediciones Cátedra, 1992.
- Ellegiers S., *5.000 berlineses contemplan en un solo día los cadáveres plastificados de Von Hagen,* EL PAÍS, España, domingo 11 de febrero de 2001.
- Engberg S., *Kiki Smith: a gathering, 1980 – 2005,* U.S., Walker Art Centre, 2005.
- Erlande-Brandenburg A., *L'église abbatiale de Saint-Denis, (Tome II) Les Tombeaux Royaux,* Paris, Editions de la Tourelle, 1980.
- Feeke S., (editado por) *Second Skin, Historical life casting and contemporary sculpture,* catálogo de la exposición, 16 febrero – 10 mayo 2002, Henry Moore Gallery, Leeds, Inglaterra.
- Fernánez Berengué L., Pugés Dorc M., Zarzoso Oreallana A., con la colaboración de González A. y Lebrón Ruiz C., *La restauración de una Venus Anatómica de cera,* XIV Congreso de conservación y restauración de bienes culturales, Libro de Actas, Vol. I, Valladolid, 2002.
- Ferrari O., *Bernini,* Art e Dossier, Inserto redazionale allegato al n.57, mayo 1991, Florencia, Giunti.
- Ferri E., *Sul lago a chiedere grazia alla Madonna*, en Corriere della Sera, Archivio 23 febrero 2003, en http://archiviostorico.corriere.it, (consulta: 23/02/2003).
- Fiorillo A., en www.cappadociaweb.it/santagiustina.htm, (consulta: 17/07/2011).
- Fonnesbech P., Behrndt H., Ørskou G., Ullrich J., *WAX Sensation in Contemporary Sculpture,* catalogo de la exposición, Kunstforeningen Gl Strand Copenhague 5 febrero – 15 mayo 2011, Kunsten Museum of Modern Art Aalborg 29 mayo – 11 septiembre 2011, Copenhague, Kunstforeningen Gl Strand, 2011.
- Freud S., *The Uncanny,* publicado inic. en *Imago,* Bd. V., 1919, republicado en Sammlung, Fünfte Folge, trad. Strachey A., en web.mit.edu, (consulta: 25/03/2012).
- Friedrich K., Mayhoff T., (editado por), Plinio el Viejo, *Naturalis Historia,* trad. ingl., en www.perseus.tufts.edu, consulta el 25 septiembre 2012.
- Gaasch C., *Falling in Love,* Arts, 8 octubre 2006, en www.artvoice.com, (consulta: 01/09/2011).
- Gabbriellini C., Nesi G., Rossi F., Santi R., Speranza L., *La collezione di cere del Museo di Anatomia Patologica di Firenze. Note sulle vicende storiche, sulla tecnica esecutiva e sui*

restauri, en "OPD Restauro, Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze", nº 21, Florencia, Centro Di, 2009.
- García Cubillana J. Aporta*ciones al estudio de la personalidad del doctor José Eugenio de Olavide (1836-1901) y su reconocimiento publico por la municipalidad de Madrid*, (Tesis Doctoral), Universidad de Cádiz, 2006.
- Garcia-Fenech G., *Polish politicians attack Cattelan sculpture,* Artnet News, 22 diciembre 2000, en www.artnet.com/Magazine, (consulta: 18/07/2008).
- Garden Castro J., *Controlled Passion: A Conversation with Petah Coyne,* SCULPTURE, Junio 2002, Vol. 21 No. 5, A Publication of the International Sculpture Center, en www.sculpture.org, (consulta: 01/09/2011).
- www.gargano.it/comunitamontana/guida/pellegrini2.htm, (consulta: 23/02/2003).
- www.gavinturk.com, (consulta: 03/11/2011).
- *Gavin Turk,* en www.thebricklanegallery.com, (consulta: 07/11/2011).
- *Gavin Turk: The Golden Thread*, 23 enero – 28 febrero 2004, Hoxton Square, Londres, en www.whitecube.com, (consulta: 07/11/2011).
- Giansiracusa P. (editado por), *Gaetano Giulio Zumbo*, Siracusa, Exposición 10 Diciembre 1988 - 15 enero 1989, Convenio 9-10-11 Diciembre 1988, Milán, Fabbri, 1988.
- Giansiracusa P. (editado por), *Vanitas Vanitatum, Studi sulla ceroplastica di Gaetano Giulio Zumbo,* catalogo de la exposición, Siracusa, Arnaldo Lombardi, 1991.
- Gioni M., *Like a Virgin,* The Wrong Times, 2003, en Ségalot P., *Carte Blanche,* catalogo de venta, Nueva York, Phillips de Pury & Company, 8 Noviembre 2010.
- Giordano V., *Dalle Avventure ai miracoli, Massimo Bontempelli fra narrativa e metanarrativa,* Leicester, Troubador Publishing Ltd, 2009.
- www.glstrand.dk, (consulta: 01/09/2011)
- Gombrich E.H., *The Story of Art*, (1950), Londres, Phaidon, 2004.
- Gómez de la Serna R., *Sagrada Cripta del Pombo,* (1923), Madrid, Trieste, 1986.
- González-Palacios A., *Retablillos de cera, Un ceroplasta toscano Giovanni Francesco Pieri,* en FMR, 2/1993, n. 20, Barcelona, S.A. Ebrisa/Franco Maria Ricci, pp.41-66.
- Goodwin R., Rothhaar B., 2006, Panzerhalle Potsdam, video, *Bärbel Rothhaar, - Bee Works - 3 Beehive Parasite*, en www.youtube.com, (consulta: 09/08/2011).
- Grandi R. (editado por), *Il Museo Davia Bargellini*, Ayuntamiento de Bolonia, 1987.
- Griffith F., *Joseph Towne, Wax modeller of Guy's Hospital,* Medical Library and Historical Journal, enero 1905, 3(1), en www.ncbi.nlm.nih.gov, (consulta: 26/07/2011).
- Grosenick U., *Women Artists in the 20th and 21th century,* Cologne, 2005, Taschen.
- Guggenheim Collection Online, www.guggenheim.org, (consulta: 05/08/2001).
- Hagens von G., Whalley A., *Körperwelten – Fascination beneath the surface*, Catalogo de la exposición, trad. ingl. Kelly F., Heidelberg, Institute for Plastination, 2001.
- Hall A., *Man rips head off Hitler waxwork at Berlin's Madame Tussauds*, MailOnline, 5 julio 2008, en www.dailymail.co.uk, (consulta: 05/07/2008).
- Harvey J., *If were expected to work miracles…,* Sessional GP, December 2008, en www.nasgp.ork.uk/newsletters/current/NASGPMagazineDec-Jan2009.pdf, (consulta: 13/07/2011).
- Harvey A., Mortimer R., *The Funeral Effigies of Westminster Abbey*, Londres, Boydell, 1994.
- Haskell F., *Mecenati e pittori, Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca,* trad. it. Borea V., Florencia, Sansoni, 1966.
- www.henry-moore.org, (consulta: 19/03/2011).

- Heras Mendaza F., *Figuras e historia clínicas del Museo Olavide: Estudio dermatológico,* (Tesis doctoral), Universidad Autónoma de Madrid, 2009.
- Higgie J., *Out There, Monograph*, Numero 37 Noviembre – Diciembre 1997, en www.frieze.com, (consulta: 18/07/2008).
- Hopwood N., *Artists versus anatomist, models agonists dissections: Paul Zeiller of Munich and the revolution of 1848,* Medical History, 1 Julio, 51(3): 279-308.
- Hopwood N., *Embryos in wax, Models from the Ziegler studio,* Cambridge, University Press, 2002.
- *How to make a wax model, with Eleanor Crook,* video, en www.wellcomecollection.org, (consulta: 15/02/2012).
- Howarth R. G., *Webster's Vincentio Lauriola,* in Notes and Queries, N.S. II, 1955, pp. 99-100.
- *Human +, The future of our species,* exposición 15/04/2011 – 24/06/2011, Science Gallery, Trinity College, Dublín, Irlanda, en www.sciencegallery.com, (consulta: 01/09/2011).
- Humfrey P., *La pittura a Venezia nel Rinascimento,* trad. it. Saibene S., Milán, Leonardo Arte srl, 1996.
- Hunter M. *"Effroyable réalisme": Wax, Femininity, and the Madness of Realist Fantasies, Revue d'art canadienne / Canadian Art Review* [online], volume 33, numero 1-2, 7 enero 2009, p. 43, en www.journals.uvic.ca, (consulta: 04/05/2011).
- Izaguirre B., *Un país de desconocidos*, El País, Madrid 7 enero 2012, en www.elpais.com, (consulta: 06/03/2012).
- Jedin H., *Chiesa della fede Chiesa della storia*, Brescia, Morcelliana, 1972.
- *John Isaacs*, en www.artenews.org, (consulta: 20/08/2011).
- *John Isaacs, "voices from the id"*, exposición 16/11/2001 - 19/01/2002, Aeroplastics, Brusela, en e-flux, 11/13/01, www.e-flux.com, (consulta: 01/09/2011).
- Jonson K., Art in Review*, John Isaacs – 'Dumb Planets Are Round Too',* 29 noviembre 2002, en www.nytimes.com/2002/11/29, (consulta: 20/08/2011).
- Jordanova L., *La donna di cera*, en KOS, Anno I, n. 4, mayo 1984, Milán, Franco Maria Ricci, pp. 82-89.
- *José Eugenio Olavide - Primer Dermatólogo Español,* en www.madridvillaycorte.es, (consulta: 18/05/2011).
- Joshi R., *Moulages in dermatology-venereology.* Indian J Dermatol Venereol Leprol [serial online] 2010, 76; 434-8, en www.ijdvl.com, (consulta: 19/03/2011).
- *Julius Baretta (1833-1923),* en www.aedv.es/JulesBaretta.htm, (consulta: 11/03/2011).
- Karl-Tizian-Platz, *Maurizio Cattelan at Kunsthaus Bregenz, Austria,* miércoles 16 enero 2008, en www.kostasvoyatzis.wordpress.com, (consulta: 07/07/2008).
- Kemp M., Wallace M., *Spectacular Bodies The Art and Sciences of the Human Body from Leonardo to Now,* 19 octubre 2000 – 14 enero 2001, catalogo de la exposición, Londres, Hayward Gallery and the University of California Press, 2000.
- Kemp M., Style and non-style in anatomical illustration: From Renaissance Humanism to Henry Gray, en Journal of Anatomy Development, Evolution, Function, Vol. 216, Issue 2, Febrero 2010, Oxford, Wiley-Blackwell, pp. 192-20.
- Kennedy R., *Hanging With Cattelan*, New York Times, 29 septiembre 2002, en www.nytimes.com, (consulta: 29/09/2011).
- Kiki Smith en LaKay J., *Sculpture, Kiki Smith*, entrevista 21 abril 2006, en www.heyokamagazine.com, (consulta: 05/08/2011).

- Klein p., *Self-portrait sculpture announced as runner-up in national competition*, 18/06/2007, en www.inloughborough.com, (consulta: 10/03/2011).
- Kloc J., *New findings shed light on a century's worth of bizarre explanations for the eerie feeling we get around lifelike robots. Into the Uncanny Valley,* 16 noviembre 2009, en www.seedmagazine.com, (consulta: 24/03/2012).
- Knight R.P., Discourse on the Worship of Priapus And its Connection with the mystic Theology of the Ancients. Esq. London: T. Spilsbury, Snowhill, 1781.
- Kris E., Kurz O., *La leggenda dell'artista*, Turín, Bollati Boringhieri, 1989.
- www.kunsten.dk, (consulta: 01/09/2011)
- *La Battaglia di Anghiari di Leonardo, via alla grande operazione di recupero. Fra un anno sapremo se l'affresco esiste ancora. L'annuncio stamani dal ministro Rutelli e dal sindaco,* 22 octubre 2007, en: www.press.comune.fi.it, (consulta: 24/06/2011).
- Lawrence H.F., *Radium: How and when to Use,* Melbourne, Stillwell, 1911.
- Leonardo da Vinci, *Scritti letterari*, editado por Marinoni A., Milán, Rizzoli, 1974.
- *'Letting Go'* exposición, 8-23 octubre 2011, Sint-Amanduskapel, Historisch kerkhof Campo Santo, St. Amandsberg, Gante, Belgica,
- Lightbown R.W., *Gaetano Giulio Zumbo – I: The Florentine Period,* The Bvrlington Magazine, Vol. 106, No. 740, Nov. 1964, en www.jstor.org, (consulta: 07/10/2011).
- Lightbown R. W., *Gaetano Giulio Zumbo – II: Genoa and France,* The Bvrlington Magazine, Vol. 106, No. 741, Dec. 1964, en www.jstor.org, (consulta: 07/10/2011).
- Lloyd N., *Mary Julia Young, A Biographical and Bibliographical Study,* en Romantic Textualities: Literature and Print Culture, 1780–1840, Editorial Anthony Mandal, en www.cardiff.ac.uk/encap/journals, (consulta: 19/01/2012).
- Lo Bianco A., *Pietro da Cortona e la grande decorazione barocca*, Art e Dossier, Inserto redazionale allegato al n°72, octubre 1992, Florencia, Giunti, 1985.
- Mancini P. F., *Ex-Voto d'argento all'Annunziata nel 1650*, editado por Dina I., in La SS. Annunziata di Florencia, vol. 2, Florencia, 1978.
- Maquiavelo N., *Mandrágola*, Acto V, escena I p. 292; en Opere Minori de N. M., Florencia, Le Monnier, 1852.
- Marini M., *Poussin*, Art e Dossier, Inserto redazionale allegato al n°54, febrero 1991, Florencia, Giunti.
- Mariotti I. (editado por), *Storia e testi della letteratura latina/Da Tiberio a Traiano*, Bologna, Zanichelli, 1984.
- Marks R., Williamson P., *Gothic Art for England 1400-1547,* Victoria & Albert Museum, 2003.
- Martín A., *Las mil y una caras del cuerpo humano*, en Gaceta Complutense, 12 de mayo 1998.
- *Maurizio Cattelan: All,* presentación de la retrospectiva 4 noviembre 2011– 22 enero 2011, museo Guggenheim, Nueva York, en www.guggenheim.org, (consulta: 31/10/2011).
- Mayer W., en www.airspacegallery.org, (consulta: 10/03/2011).
- Mayer W., *Artist statement,* en www.celesteprize.com, (consulta: 08/08/2011).
- Mayer W., *Artist's Statement,* en www.saatchi-gallery.co.uk, (consulta: 10/01/2012).
- Mazzolini R. G. (editado por), *Omaggio a Felice Fontana (1730- 1805),* catalogo de la exposición, Osiride, 2005.
- Mazzoni G., *I bóti della SS. Annunziata in Florencia: curiosità storica,* estratto dalla Rivista fiorentina, periodico mensile, junio 1908, Florencia, Tipografia Galileiana, 1908.

- Mazzotti G., Falconi M., Teti G., Zago M., Lanari M., Manzoli F.A., *The diagnosis of the cause of the death of Venerina*, Journal of Anatomy Development, Evolution, Function, Vol. 216, Issue 2, Febrero 2010, Oxford, Wiley-Blackwell, pp. 271-274.
- McIntyre C.F., *Were the "Gothic Novels" Gothic?,* PMLA, Vol. 36, No. 4, Modern Language Association, diciembre 1921.
- Medical Artists Association of Great Britain, en www.maa.org.uk, (consulta: 20/03/2009).
- Melandri L., *Melted, Molded, and Dripped: Waxwork from fifteenth-century Europe to contemporary Philadelphia,* en *Waxwork,* exposición 15 noviembre – 12 diciembre 1999, Levy Gallery for the Arts in Philadelphia, More College of Art and Design, Filadelfia, en www.thegalleriesatmore.org, (consulta: 06/06/2005).
- Mei Nah Tay, *Dermatological moulages at the Harry Brookes Allen Museum of Anatomy and Pathology,* Chironvol. 5, no. 3, Junio 2005, en www.unimelb.ed.au, (consulta: 12/05/2011).
- Merlo Mons. B., Bagatin P. L. (editado por), *Il Duomo di Santa Sofia, nel bicentenario della consacrazione*, Lendinara-Parrocchia di Santa Sofia, Edizioni Il Pilastrello, 1993.
- Messbarger R., *The lady anatomist: the life and work of Anna Morandi Manzolini*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010.
- Mola P., (editado por), *ROSSO La forma instabile*, Ginevra- Milán, Skira, 2007.
- Monaco D., *Guida novissima del Museo nazionale di Napoli: secondo l'ultimo ordinamento,* Napoles, Vincenzo Morano, 1876.
- www.monasterovisitazione-baggiovara.org, (consulta: 17/07/2011).
- Moore W., *The Knife Man, Boold, body-snatching and the birth of modern surgery*, Londres, Bantam Press, 2006.
- Morelli A., Morelli G., *Anatomia per gli artisti*, IX edizione, Faenza, Fratelli Lega Editori, 1985.
- Mori M., *Bukimi no tani The uncanny valley,* Energy, 7(4), pp. 33–35, 1970, trad. ingl K.F. MacDorman & T. Minato, en www.androidscience.com, (consulta: 25/03/2012).
- Mori M., *On Uncanny Valley,* Mukta Research Institute, 18 agosto 2005, carta a Karl MacDorman, director del Centro de Ciencias de Android en la Universidad de Indiana, en www.androidscience.com, (consulta: 25/03/2012).
- Moroni G., *Dizionario di erudizione storico ecclesiastico,* Venecia, Tipografía Emiliana, 1861.
- Morriss-Kay G., *A new hypothesis on the creation of the Hohle Fels "Venus" figurine*, en: Clottes J. (editado por), L'art pléistocène dans le monde / Pleistocene art of the world / Arte pleistoceno en el mundo, Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège, septiembre 2010, Symposium «Art mobilier pléistocène». N° spécial de *Préhistoire, Art Sociétés, Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées,* LXV-LXVI, 2010-2011, CD: p. 1589-1595.
- Morriss-Kay G., *Book review, Flesh and Wax: The Clemente Susini's anatomical models in the University of Cagliari*, en Journal of Anatomy Development, Evolution, Function, Vol. 213, Issue 4, Octubre 2008, Oxford, Wiley-Blackwell, pp.496-497.
- Morriss-Kay G., *The evolution of human artistic creativity, en Journal of Anatomy Development, Evolution, Function*, Vol. 216, Issue 2, Febrero 2010, Oxford, Wiley-Blackwell, pp. 158-176.
- Morriss-Kay G., Fraher J., *Introduction The art of anatomy*, en Journal of Anatomy Development, Evolution, Function, Vol. 216, Issue 2, Febrero 2010, Oxford, Wiley-Blackwell, p. 157.

- Murdoch J., (editado por) "*Jim Murrell 1934-1994*", Courtauld Institute Galleries, catálogo de la exposición 25 noviembre – 29 enero 1994, Londres.
- Musajo Somma L., *In cera, Anatomia e medicina nel XVIII secolo*, Bari, Progedit, 2007.
- *Musée des moulages. Le Musée de l'Hôpital Saint-Louis*, Société Française d'Histoire de la Dermatologie, en www.bium.univ-paris5.fr, (consulta: 11/03/2011).
- *Museo de Anatomía "Javier Puerta",* Universidad Complutense de Madrid, en http://www.ucm.es/info/museoana/, (consulta: 04/11/2000 y 14/02/2012).
- www.museo-etnografico.com, (consulta: 13/09/2008).
- *Museo Olavide*, vídeo, pagina Web de la Academia Española de Dermatología y Venereología, en www.aedv.es, (consulta: 18/05/2011).
- www.museoolavide.es, (consulta: 29/03/2012).
- www.museudelamedicina.cat, (consulta: 14/02/2012).
- *Museum of Art Lucerne Opens Silence: A Selection of Works from the Collection*, en www.artdaily.com, (consulta: 28/08/2011).
- Nahem R., *Le Musee de Moulages*, 08 agosto 2007, en www.ipreferparis.net, (consulta: 11/03/2011).
- Nepi C., (editado por) *I modelli di piante in cera del museo botanico dell'università degli studi di Florencia,* Florencia, Tipografia Il Sedicesimo, 1990.
- Neri M., *Cecilie e Victoria una storia lontana, ma vicina a tutti*, 23/04/2011, Attualità, La Repubblica, http://d.repubblica.it, (consulta: 19/09/2011).
- Nesi G., Santi R., Taddei G.L., *Art and the teaching of pathological anatomy at the University of Florence since the nineteenth century,* Virchows Archiv, 455:15-19, 9 junio 2009, Springer-Verlag, en http://www.ncbi.nlm.nih.gov, (consulta: 23/03/2011).
- *Obituary of Jim Murrell,* Hamilton Kerr Institute, Fitzwilliam Museum, University of Cambridge, en www-hki.fitzmuseum.cam.ac.uk, (consulta: 25/10/2011).
- Olóriz Aguilera F., *Manual de Técnica Anatómica que comprende todas las materias de la asignatura de disección*, Madrid, El Cosmo Editorial, 1890.
- Ortega Y Gasset J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética,* Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- Panofsky E., *Idea,* Leipzig / Berlín, 1924.
- Panofsky E., *La Prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, trad. it., Milán, Feltrinelli, 1980.
- Panofsky E., *Il significato nelle arti visive*, Turín, Einaudi, 1962.
- Panzanelli R., *Ephemeral bodies, Wax Sculpture and the Human Figure,* Los Angeles, Getty Research Institute, 2008.
- Papagno G., Coda P., Brunelli R., Margonari R., Prandi C., Zanca A., *Santa Maria delle Grazie, sei secoli mantovani di arte storia e devozione,* Mantova, Editoriale Sometti, 1999.
- Papini G., *El Duque Hermosilla de Salvatierra*, en Gog, Obras de Giovanni Papini, 1962.
- Parlatore Melega M., Scarani P., Biavati Santucci E., *Un restauro per i modelli anatomici del Museo dell'Istituto di Anatomia Patologica*, Laboratorio degli Angeli, Bologna, Labanti & Nanni.
- Parrot N., *Mannequins,* New York, Academy Editions/St. Martin's Press, 1982.
- Pastor Vázquez J. F., *El Museo Anatómico,* vídeo de 28 mín., Servicio de medios audiovisuales y nuevas tecnologías, Universidad de Valladolid, 1991.
- Pedretti C., Cianchi M., *Leonardo/I codici*, Art e Dossier, Inserto redazionale allegato al n.100, abril 1995, Florencia, Giunti.

- Pérez-Lanzac C., *Urdangarin, 'separado' ya del Rey*, El País, Madrid 16 diciembre 2011, en www.elpais.com, (consulta: 20/12/2011).
- Perreault J., *Kiki Smith: Glass Is the New Fat,* Artopia, 4 decembre 2006, en www.artsjournal.com, (consulta: 05/08/2001).
- Perry E. E., *Notes on Diligentia as a Term of Roman Art Criticism*, en *Classical Philology*, Vol. 95, No. 4, The University of Chicago Press, Oct. 2000.
- *Petah Coyne: Above and Beneath the Skin*, exposición 21 enero – 7 mayo 2006, en www.smoca.org, (consulta: 01/09/2011).
- www.philamuseum.org, (consulta: 22/11/2011).
- Pilbeam P., *Madame Tussaud and the History of Waxworks*, Londres, Hambledon and Londres, 2003.
- Piva G., *Manuale pratico di tecnica pittorica*, Milan, Hoepli, 1991.
- Plinio, *Historia natural*, Venecia, Domenichi L., 1603.
- Plotino, *Enneadi V,* 8, 31, trad. it., Milán, Bompiani, 2002.
- www.polesineonline.com/lendinara/pilastrello/principale4.hm, (consulta: 17/07/2011).
- Polia M., *El misterio imperial del Grial,* Lima, Globo y Nación, 2000.
- Pollier-Green P., Van de Velde A., Pollier C., *Confronting Mortality with Art and Science, Scientific and Artistic Impressions on What the Certainty of Death Says about Life,* Bruselas, VUBPRESS, 2007.
- Pope-Hennessy J., *Cellini,* Milán, Mondadori, 1986.
- www.postmedia.net, (consulta: 07/07/2008).
- Poundstone W., *The Uncanny Valley (Battle of the Wax Museums),* 9 enero 2012, en www.artinfo.com, (consulta: 25/03/2012).
- Praz M., *Fiori freschi*, Sancasciano Val di Pesa, Tip. Fratelli Stianti, 1943.
- *Press Release: 500 Entries for Samaritan' Art Prize,* 20 de junio 2007, en www.samaritans.org, (consulta: 10/03/2011).
- www.provincia.asti.it/associazioni/cultura/capitello/giorni.htm, (consulta: 17/07/2011).
- Purewal, V. J., *An investigation into the composition of botanical wax models with a view to their conservation*, Collection Forum, Vol Num: 13, 1, 1997, p. 11-19.
- Radcliffe A. *The Mysteries of Udolpho: A Romance,* (1790), ed. Bonamy Dobrée, London Univ. Press, 1970.
- Ransom T., *Madame Tussaud a life and a time,* Thrupp Stroud, Sutton Publishing, 2003.
- Renucci P., S*toria dell'Italia, Volume Secondo, Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, Turín, 1974.
- Reumont D'Aquisgrana A., *Tavole cronologiche e sincrone della Storia Fiorentina*, (1841), Ristampa anastatica, Florencia, Cassa di Risparmio di Florencia, Giunti, 1988.
- Reilly D. R., *Portrait waxes*, Londres, B. T. Batsford LTD, 1953.
- Reuters, *Un hombre arranca la cabeza del Hitler de cera en Berlín,* sábado, 5 de julio 2008, 16.45 hora, (consulta: 05/07/2008).
- Rey JM., *voir et savoir* en *La Collection Spitzner,* Revue Antigone-Mobilum I, 1998.
- Riccobono F., *Il Museo Siciliano di Arti e Tradizioni Popolari*, Taormina, Sicilia, Di Stefano A., 2002.
- Riccomini E., *Vaghezza e furore. La scultura del Settecento in Emilia*, Bologna, Zanichelli, 1977.

- Richardson C. M., Woods K. W., Franklin M. W., *Renaissance Art Reconsidered, An Anthology of Primary Sources*, Oxford, Blackwell Publishing in association with The Open University, 2007.
- Richardson R., *Organ Music .... an insiders' guide to the medical museum,* Londres, Anatomy Press Copenhagen Fields, 2010.
- Rice R., *Artful Oddities, The classic art of wax is explored at Moore College,* Philadelphia citypaper, diciembre 1999, en www.archives.citypaper.net, (consulta: 22/11/2011).
- Rifkin B. A., Ackerman M. J., Folkenberg J., *Human Anatomy, Depicting the Body from the Renaissance to Today,* Londres, Thames & Hudson, 2006.
- Riva A., (editado por), *Cere. Le anatomie di Clemente Susini dell'Università di Cagliari,* Ilisso, 2007.
- Riva A., (editado por), *Flesh & wax: the Clemente Susini's anatomical models in the University of Cagliari,* Ilisso, 2007.
- Riva A., *Le Cere Anatomiche di Clemente Susini dell'Università di Cagliari,* Cagliari, Università di Cagliari, 1999.
- Riva A., Conti G., Solinas P., Loy F., *The evolution of anatomical illustration and wax modelling in Italy from the 16th to early 19th centuries*, en Journal of Anatomy Development, Evolution, Function, Vol. 216, Issue 2, Febrero 2010, Oxford, Wiley-Blackwell, pp. 209-222.
- Rizzi P., *Viaggio intorno al "mistero" Cattelan,* en Il Gazzettino, Miércoles 12 mayo 2004.
- Robecchi M., *Maurizio Cattelan,* entrevista en interview magazine, www.interviewmagazine.com, (consulta: 29/10/2011).
- Romanelli G., *Palladio*, Art e Dossier, Inserto redazionale allegato al n.98, febrero 1995, Florencia, Giunti.
- Rosenberg M., *Deleuze and Guattari, Cognitive Science, and Feminist Visual Arts: Kiki Smith's Bodies Without Organs Without Bodies,* 9 enero 1996, en www.electronicbookreview.com, (consulta: 05/08/2001).
- *Rosso, La forma instabile,* Comunicado de prensa, Peggy Guggenheim Collection, 22 septiembre, 2007 - 6 de enero 2008 en www.guggenheim-venice.it, (consulta: 18/09/2006).
- Rothhaar B., *"Animal Perspectives" at Kolbe Museum Berlin Spring 2009,* video, Bärbel Rothhaar - *Bee Works - 5 Talking Heads* at Kolbe Museum, en www.youtube.com, (consulta: 09/08/2011).
- Rothhaar B., *Apis Regina,* 2007, video, Bärbel Rothhaar - *Bee Works - 4 Apis Regina,* en www.youtube.com, (consulta: 09/08/2011).
- Rothhaar B., *Bee Projects*, en www.barbel-rothhaar.de, (consulta: 09/08/2011).
- Rothhaar B., *Sleeping in a Bee Hive*, 2004-06, video, Bärbel Rothhaar - *Bee Works - 1 Sleeping in a Beehive,* en www.youtube.com, (consulta: 09/08/2011).
- Rothhaar B., *"Wildwuchs",* catalogo de Galerie Nord Berlin, Branderburg, GEDOK, 2000.
- Rumley S., *Wendy Mayer, Still Life,* comunicado de prensa, exposición 5 abril – 12 mayo 2012, Charlie Smith London Ltd.
- Ruggeri F.*, Il Museo dell'Istituto di Anatomia Umana Normale, Estratto da I laboratori storici e i musei dell'Università di Bologna,* I Luoghi del Conoscere, Cinisello Balsamo, A.Pizzi, 1988.
- Sacchetti F., *Il Trecentonovelle*, (1392-1400), editado por Pernicone V., Florencia, Sansoni, 1946.
- Sade D. A. F. de, *Juliette ovvero le prosperità del vizio,* trad. it., Roma, Newton, 1993.

- Sandberg M. B., *Living pictures, missing persons: mannequins, museums, and modernity*, Princeton, Princeton University Press, 2003.
- Sarcone I., en www.presepenapoletano.it, (consulta: 06/10/2011).
- Savoi O.S.B. M., Amedeo D., *Santuario di N.S. del Pilastrello, Lendinara, Guida storico-descrittiva,* IV ed. riveduta, Lendinara, Grafiche il Pilastrello, 1994.
- Shakespeare W., *Amleto,* trad. it. Baldini G., Florencia, Rizzoli, 1972.
- Shakespeare W., *Macbeth*, trad. it. Baldini G., Florencia, Rizzoli, 1972.
- Schlosser J. von, *Histoire du portrait en cire*, (1911), trad. fran. Pommier É., Paris, Macula, 1997.
- Schlosser J. von, (1911), *Storia del ritratto in cera,* trad. it. Doni M., Milán, Medusa, 2011.
- Sclhosser J. von, (1911), *Storia del ritratto in cera*, trad. it. Conte P., Macerata, Quodlibet, 2011.
- Schlosser J. von, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento,* (1908), trad. it. di Paolo P., Florencia, Sansoni, 1974.
- *Seeing In Between: Notes from the Belly of the Beast*, en la pagina web de Indianapolis Museum of Art, 29 agosto 2008, www.imamuseum.org, (consulta: 01/09/2011).
- Sims S., *The Duchess of Malfi,* John Webster, Londres, York Press, 2005.
- Schjeldahl P., *Queen of Arts, A retrospective of Kiki Smith at the Whitney,* The New Yorker, 27 noviembre 2006, en www.newyorker.com, (consulta: 05/08/2011).
- Schnalke T. *A Brief History of the Dermatologic Moulage in Europe, Part I. The Origin.* Int J Dermatol. 1988; 27: 134-9 en www.onlinelibrary.wiley.com, (consulta: 23/03/2011).
- Schnalke T., *A Brief History of the Dermatologic Moulage in Europe Part II. Breakthrough and Rise,* Int J Dermatol 1992; 31:134-141 en www.onlinelibrary.wiley.com, (consulta: 23/03/2011).
- Schnalke T., *A Brief History of the Dermatologic Moulage in Europe Part III: Prosperity and Decline.,* Int J Dermatol 1993; 32:453-463 en www.onlinelibrary.wiley.com, (consulta: 23/03/2011).
- Sender R.J., *Carolux Rex,* Barcelona, Ediciones Destino, 1997.
- Sewell B., *A Curious Wellcome*, 10 septiembre 2007, en www.thisislondon.co.uk, (consulta: 28/08/2011).
- Shelley M., *Frankenstein; or, The Modern Prometheus,* (editado por) Susan J. Wolfson, New York, Pearson Longman, 2007.
- Simon J., David C., *Robert Gober,* Catálogo exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 14 de enero-8 de marzo 1992.
- Simpson M., *Katharine Dowson Myriad*, The Withworth Art Gallery, Manchester, 24 Julio-8 Noviembre 1998.
- Siri Enberg en Sydell L., *Artist Kiki Smith: A Profile,* programa radio NPR, 9 octubre 2006, en www.npr.org, (consulta: 05/08/2011).
- Sirrs C., *Object of the Month: A Fat Lot of Good,* 22 junio 2011, en www.wellcomecollection.wordpress.com, (consulta: 28/08/2011).
- Soar A., *Maurizio Cattelan: All,* 9 octubre 2011, en www.cultureandlife.co.uk, (consulta: 09/10/2011).
- Sofge E., *The Truth About Robotic's Uncanny Valley: Analysis,* Popular Mechanics, 20 enero 20120, en www.popularmechanics.com, (consulta: 25/03/2012).
- Solomon D., *Is the Met Phobic About Contemporary Art?,* The New York Times, 9 enero 200, en www.nytimes.com, (consulta: 05/08/2011).

- Solomon D., *De Montebello Continues Long Tradition At The Met Of Snubbing Contemporary Art,* Chicago Tribune, 14 enero 2000, en www.chicagotribune.com, (consulta: 05/08/2011).
- Spector N., en *"A Fear of Regret Has Always Been My Inspiration": Maurizio Cattelan on His Guggenheim Survey,* ARTINFO, 2 noviembre 2011, en www.artinfo.com, (consulta: 02/11/2011).
- Sticherling M. Euler U, *Klinik für Dermatologie, Venerologie und Allergologie der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel*, en www.ncbi.nlm.nih.gov, (consulta: 11/03/2011).
- Stokes E., *Exquisite Bodies, Wellcome Collection, London,* 5 agosto 2009, Financial Times, Arts, en www.ft.com, (consulta: 24/09/2011).
- *Striking art intrigues shoppers*, BBC – North West Wales, 13 noviembre 2009, en www.news.bbc.co.uk, (consulta: 08/08/2011).
- Susani E., *Oltre il corpo, l'uomo, presentazione*, en www.osservatoriosaperiarti.com, (consulta: 23/11/2010).
- www.telegraph.co.uk, (consulta: 23/07/2011).
- Tenenti A., *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento, (Francia e Italia),* seconda edizione, Turín, Einaudi, 1978.
- Tennant S., *From the East-end to a Dead-end?*, mayo/junio 2004, en www.nyartsmagazine.com, (consulta: 20/08/2011).
- The Art Institute on Chicago, *Kiki Smith,* Collections, en www.artic.edu, (consulta: 15/09/2011).
- The Old Operating Theatre, Museum & Herb Garret, Londres, en www.thegarret.org.uk, (consulta: 20/03/2009).
- *The Tocci Twins,* en http://etext.virginia.edu/railton/wilson/toccitwn.html, (consulta: 28/07/2102).
- Thorne T., *Madame Tussaud: Waxwork Queen of the French Revolution (Who Was...?),* Londres, Short books Bookmarque, 2004.
- Tillman L., *Petah Coyne by Lynne Tillman*, BOMB 80/Summer 2002, ART (Interview, Sculpture), en www.bombsite.com, (consulta: 01/09/2011).
- Tomkins C., Profiles, "*The Prankster",* The New Yorker, October 4, 2004, en www.newyorker.com, (consulta: 07/07/2008).
- *Tous Caníbales,* Exposición 12 febrero – 15 mayo 2011, Comisaria Jeannette Zwingenberger, La Maison Rouges, Paris, en www.lamaisonrouge.org, (consulta: 20/08/2011).
- *Treasures of Heaven, saints, relics and devotion in medieval Europe,* Introducción a la exposición, en www.britishmuseum.org, (consulta: 20/06/2011).
- www.treccani.it, (consulta: 30/01/2011).
- Tussaud J. T., *The romance of Madame Tussaud's*, Londres, Odhams Press Limited, 1921.
- Ulivi F., Macchioni Jodi R., *Prospettive e problemi antologia della critica letteraria e della civiltà italiana, L'Umanesimo*, Florencia, D'Anna, 1971.
- Valery A.C.P., *Historical, literary, and artistical travels in Italy: a complete and methodical guide for travellers and artists - 1789-1847,* Paris, Baudry's European Library, 1839.
- Vallese G., *La mimesi*, despensa del curso monográfico de Historia del Arte, Academia de Bellas Artes Venecia, A.A. 1992/93.
- Van der Velden H., *The Donor's Image, Gerard Loyet and the Votive Portraits of Charles the Bold,* Turnhout, Bélgica, Brepols, 2000.

- Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, testo tratto dall'edizione Giuntina (1568)*, Milán, Edipem, 1981.
- Venturi L., *La pittura del Rinascimento, Da Leonardo a Dürer,* Roma, Newton Compton, 1989.
- Venturi L., *La pittura del Rinascimento, Da Bruegel a El Greco*, Roma, Newton Compton, 1989.
- www.viaggiomolise.it, (consulta: 12/02/2009).
- Vigarello G., (editado por), *Historia del cuerpo vol. I. Del Renacimiento al Siglo de las Luces,* trad. esp. Petit N. y Rubio M., Madrid, Taurus, 2005.
- Viso O. M., *Piccole Epifanie di vita,* in Robert Gober, The United States Pavilion, 49th Venice Biennale 6/10 – 11/4/2001, The Art Institute of Chicago Hirshhorn Museum Smithsonian, 2001.
- Vogel C., *Auction World's Blast of Brash,* The New York Times, 23 septiembre 2010, en www.nytimes.com, (consulta: 31/10/2011).
- *Vriden vardag*, *Removed from the Eyes of Strangers*, Matt Roberts Arts Group Exhibition, Galleri Andersson Sandstrom, Umea, Suecia, 10 octubre – 6 noviembre 2009, en www.vk.se, (consulta: 08/08/2011).
- *Wächserne Identitäten: figürliche Wachsplastik am Ende des 20. Jahrhunderts,* exposición 1 junio - 11 agosto 2002, Georg-Kolbe-Museum, Berlin, en www.georg-kolbe-museum.de, (consulta: 22/11/2011).
- Walther I. F., (editado por), *Art of the 20th Century*, Colonia, Taschen, 2005.
- Warburg A., *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing,* (1932), trad it. Cantimori E., Scandicci-Florencia, La Nuova Italia Editrice, 2000.
- Webster J., *La duchessa di Amalfi*, trad. it. Valles Poli A, Milán, Rizzoli, 1965.
- www.wendymayer.com, (consulta: 10/03/2011)
- White J., *'I'm dying, so put MY body on show': 'Dr Death' Gunther von Hagens plans grim farewell in one of his own corpse displays,* sábado 23 julio 2011, en www.dailymail.co.uk, (consulta: 23/07/2011).
- Wieg C., *Into One-Another: Berlinde De Bruyckere in Dialogue with Cranach and Pasolini,* Mónaco, Hirmer Verlag, 2011.
- Wilks S., Bettany G.T., *A Biographical History of Guy's Hospital*, London, Ward, Loock, Bowden & Co. 1892.
- www.worldpressphoto.org, www.2plus2equals10.wordpress.com, (consulta: 19/09/2011).
- Xenophon, *The Memorabilia, Recollections of Socrates,* tad. ingl. Dakyns H.G., en www.gutemberg.org., consulta el 25 septiembre 2012.
- Zampi G., Giannini A., *Le Cere del Museo dell'Istituto Fiorentino di Anatomia Patologica*, Firenze, Arnaud, 1985.
- Zanobio B., *Le cere anatomiche di Clemente Susini dell'Università di Cagliari testimonianza di una stagione della scienza italiana, Rassegna Medica Sarda*, Cagliari, Tipografia Ditta Pietro Valdès, 1978.
- Zeppegno L., *Dal Manierismo al Barocco,* Verona, Mondadori, 1975.
- Zeppetelli J., Curator, DHC/ART - *Berlinde de Bruyckere 30/06 – 13/11 2011 / John Currin,* video, en www.youtube.com, (consulta: 20/08/2011).
- Zorzi A., *I palazzi Veneziani*, Udine, Magnus, 1989.