

## Cuerpos de cera un patrimonio olvidado. Religiosidad, superstición o ciencia en la representación del cuerpo humano<sup>1</sup>

---

Alicia SÁNCHEZ ORTIZ

Sandra MICÓ BORÓ

Nerea DEL MORAL

Universidad Complutense de Madrid

Artículo recibido: 22-3-2012 / Aceptado: 8-6-2012

*RESUMEN:* Desde el punto de vista antropológico se considera a la cera como uno de los materiales más adecuados para la representación del cuerpo humano debido a su peculiar capacidad para mostrarse similar a su aspecto físico y para imitar las calidades de la piel y simular la carne. Al observar un modelo artificial anatómico nuestra mirada se deleita ante la extraordinaria habilidad manual desarrollada por el creador para alcanzar la máxima verosimilitud con el original, pero también puede verse sorprendida por la desazón provocada por la escasa distancia existente entre el cadáver y el cuerpo ceroso de su representación, ya que aquél no es más que una sustitución, un pasaje de lo real a lo imaginario.

El presente trabajo ofrece un recorrido por las diferentes tipologías de objetos en cera efectuados en el pasado con la intención de vencer a la muerte o a la enfermedad sugiriendo la presencia de vida mediante la similitud entre la apariencia de la imagen y la de la persona que ya no está.

*Palabras clave:* Exvoto, Efigie, Arte y Religión, Modelos anatómicos, Figuras de cera

*ABSTRACT:* From an anthropological point of view wax is considered one of the most suitable materials for the representation of the human body due to its unique ability to appear similar to its appearance and to imitate the qualities of skin and simulate the flesh. When observing an artificial anatomical model our glance delights in view to the extraordinary manual skill developed by the craftsman for achieving the maximum likeness with the original, but it can also be surprised at the unease caused by the short distance between the corpse and its waxy body representation, since it is just a replacement, a passage from real to imaginary.

This paper provides an overview of the different types of wax objects made in the past with the intention of defeating the death or the disease suggesting the presence of life by the resemblance between the appearance of the image and the person who is not present anymore.

*Keywords:* Ex-vote, Effigy, Art and Religion, Anatomical models, Wax figures

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de los resultados obtenidos en el Proyecto *El arte de la ceroplástica anatómica: caracterización de materiales y metodología de actuación en conservación de colecciones de modelos anatómicos en cera*, con nº ref.: HAR2009-10679, concedido por el MICINN.

## UNA AUSENCIA DELIBERADA EN LA HISTORIA

El naturalismo excesivo al que se presta la cera unido a la facilidad de alteración del material ha contribuido a su marginación dentro del campo del arte. Moldear un rostro o una mano fue considerado un mero acto mecánico, ligado a lo manual, algo puramente material y, en consecuencia artesanal, pues conforme la imagen gana en exactitud y se parece más a la realidad del referente, acaba por ser considerada más mecánica y menos artística<sup>2</sup>. Es por ello que Vasari relegó de su discurso estético a este conjunto de objetos, refiriéndose únicamente a los *ceraiuoli* en sus *Vidas* cuando relata cómo Orsino Benintendi, un simple artesano, amigo y discípulo de Verrocchio, enseñó a éste la técnica de realización de un molde por impresión directa<sup>3</sup>, dejando constancia de que dicha competencia pertenecía a las labores propias del cerecero y no del cero-escultor. Debido a las propiedades intrínsecas, la cera siempre ha estado considerada como un material de segundo orden, adecuado para el esbozo y no para las obras finales; por ello, el estatus del escultor aquí es el de un artesano asalariado, en contraste con el artista que negocia el valor de su obra. La adición de cabello postizo, ojos de vidrio o de indumentarias, elementos todos ellos utilizados como decoración complementaria, contribuyó a hacer que las obras resultantes quedaran fuera de la definición canónica de la escultura y, por ende, excluidas de la historia. Sus propias características ligadas a su materialidad la condenaron a ser censurada con el fin de no degradar la idea académica de género y de arte en general.

<sup>2</sup> D. FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, Madrid, 1992, p. 253.

<sup>3</sup> G. VASARI; G. MILANESI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari, pittore aretino*, Florencia, 1906, 3, pp. 373-374. Freedberg recoge el pasaje en el que Vasari describe la contribución de Verrocchio al género de la escultura relacionado con la técnica de sacar moldes de cuerpos vivos y de los rostros de los muertos, *Ídem*, p. 264.

Sin embargo, las figuras de cera constituyeron uno de los fenómenos más importantes del Renacimiento italiano, dentro del arte del retrato florentino. Fue una práctica ampliamente extendida entre los ciudadanos poderosos de la época a tenor de la exhaustividad con la que Cennini analiza la cuestión en relación al procedimiento técnico en su *Libro dell'Arte*<sup>4</sup>. A partir de los moldes negativos elaborados en yeso, se obtenían los correspondientes positivos en cera. El rostro y las manos así trabajados eran, a continuación, montados sobre un maniquí de madera y el conjunto se revestía con la indumentaria del personaje, se le dotaba de peluca y finalmente se le aplicaba una coloración natural "*carnicino*". El efecto conseguido era un hiperrealismo que iba más allá de lo natural "*anco[r] più ch'al naturale*". La extensión dedicada a estos menesteres deja constancia de la importancia y reputación que este tipo de trabajos tuvo en la sociedad italiana del momento, constituyendo durante los siglos XIV y XV un aspecto central de la actividad artística. A pesar de ello, su existencia fue evocada, por primera vez, en un ensayo sobre el retrato y la burguesía florentina elaborado por Aby Warburg, cuando este investigador analizó los *boti* y las figuras de cuerpo entero de la basílica de la Santissima Annunziata de Florencia<sup>5</sup>. Con posterioridad Schlosser<sup>6</sup> señaló la necesidad de establecer una historia donde el material en sí mismo, la cera, se colocase en la posición de ser una herramienta crítica dentro de una nueva construcción metodológica de la supervivencia de las

<sup>4</sup> C. CENNINI, *El Libro del Arte*, Madrid, 1988, pp. 226-234.

<sup>5</sup> A. WARBURG, *L'art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage* (1902), París, 1990, pp. 108-110 y 125-127.

<sup>6</sup> En 1911 Julius von Schlosser señaló el carácter mágico de las imágenes en cera como una forma de supervivencia del pasado dentro de la historia de la antropología. Véase J. von SCHLOSSER, "Geschichte der Porträtbildnerie in wachs", *Jahrbuch der Kunshist Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, nº 29, 1911, pp. 171-258.

imágenes. En su opinión, las figuras en cera planteaban el problema del empleo de materiales naturales (cabello, tejidos y huesos), cuya presencia había contribuido a lesionar la idea de arte al robarle su autonomía. Schopenhauer ya había rechazado el engaño de la imagen de cera por no separar la forma de la materia<sup>7</sup>. La diferencia que el arte establece entre la copia, llevada a cabo con algún material de trabajo, y la imagen original de la que está partió se ve reducida al extremo cuando el resultante es una figura de cera debido a la extraordinaria verosimilitud y apariencia de vida que se puede alcanzar con ella. Su visión nos causa inquietud, cuando no espanto<sup>8</sup>. Aquí el juicio estético está basado en las consideraciones empáticas y emocionales de las imágenes en cera. Precisamente fue ese carácter artístico incierto el que contribuyó a excluirlas de la categoría de arte<sup>9</sup>. Esta dicotomía entre la historia del arte y la historia de las imágenes se agudizó aun más en el siglo XIX.

#### CUERPO FICTICIO

Una antigua leyenda referida al nacimiento del arte de las formas volumétricas ligada a la ausencia narra cómo una joven doncella, al recibir la triste noticia de la partida de su amado, dibujó el contorno del perfil de éste a partir de la sombra proyectada sobre la pared iluminada con una vela (Fig. 1). De un modo similar a si se tratase de una máscara fúnebre, logró mantener consigo el alma del ser querido e hizo presente lo ausente a través de su recuerdo. Un siglo des-

pués de que Plinio refiriese este pasaje en su Historia Natural<sup>10</sup>, Atenágoras vuelve al mismo relato para indicar el origen de la fabricación de muñecos (*coroplastiké*)<sup>11</sup>. Reconstruir la vida sólo puede conseguirse por medio de una figura que se asemeje a la forma humana. La creencia del poder mágico de la imagen, capaz de conservar una parte de la persona que ya no está entre nosotros, comporta una concepción de la muerte no como anulación total, sino como supervivencia muda de aquello que fue en otro tiempo<sup>12</sup>. Al igual que la sombra, la impronta con la que se obtiene la máscara fúnebre posibilita reproducir las facciones humanas y constituye el signo más inmediato y tangible de la existencia de una persona.

Siempre que se ha perseguido elaborar un tipo de artefactos que requerían una gran verosimilitud, la cera ha sido el material más utilizado para lograrlo, probablemente debido al cambio orgánico intrínseco al mismo: se funde y se consume sugiriendo la inconsistencia de la carne. Las múltiples cualidades naturales de la cera impedían la corrupción de la carne no sólo literalmente sino también en el ámbito figurativo<sup>13</sup>. Su simbolismo reúne diversos significados entre los que se encuentran el engaño, la simulación, en definitiva, el intento de mostrar el cuerpo como si aun estuviese vivo.

El origen del arte de modelar con cera se remonta a la civilización egipcia<sup>14</sup>, pero apenas quedan testimonios de esa época a causa de la gran fragilidad del material. Algunos ejemplares conservados en las tumbas de los faraones corroboran la costumbre de enterrar al difunto junto a una serie de esta-

<sup>7</sup> H. BERLTING, *Antropología de la imagen*, Madrid, 2007, p. 21.

<sup>8</sup> D. FREEDBERG, *Op. cit.*, p. 260; H. BERLTING, *Op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>9</sup> Didi-Huberman ha analizado las posibles causas por las cuales Vasari mantuvo en silencio dentro de su historia ideal del arte los retratos "*dal vivo*" tomados mediante la técnica del molde (*improntare*), contribuyendo a su destrucción mental y física. Véase G. DIDI-HUBERMAN, "Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la legend du portrait "sur le vif", *Mélanges de l'École française de Roma-Italie et Méditerranée*, CVI, n° 2, 1994, pp. 410-432; H. BERLTING, *Op. cit.* p. 22.

<sup>10</sup> PLINIO: XXXV, 43.

<sup>11</sup> ATENÁGORAS, *Legatio pro Christianis*, en MIGNE, *Patrología Cursus completos*, 6, col. 923-924, pp. 107-108.

<sup>12</sup> D. FREEDBERG, *Op. cit.*, p. 238.

<sup>13</sup> M. WARNER, *Phantasmagoria*, Nueva York, 2006, p. 23; D. FREEDBERG, *Op. cit.*, p. 265.

<sup>14</sup> S. BLONDEL, "Les modeleurs en cire I", *Gazette de Beaux-Arts*, vol. 25, 1882, p. 497.

tuillas en cera, de unos 20 cm de alto, con la finalidad de acompañarle en su tránsito por el más allá. También este material sirvió para realizar amuletos que se colocaban sobre las momias antes de introducir el cuerpo en su sarcófago, siendo uno de los más comunes el que representa a Horus<sup>15</sup>. Estos objetos, con carácter mágico-religioso, eran elaborados mediante diversas técnicas que van desde la simple yuxtaposición de cordoncillos de cera amasados con la palma de las manos, hasta las más complejas llevadas a cabo superponiendo diferentes estratos del material para conformar el relieve compacto. Asimismo, se han encontrado algunas figurillas en las que se utilizaron bandas de telas impregnadas en cera.

Situados en la larga tradición de las prácticas funerarias egipcias, los retratos de El Fayum constituyen la imagen particularizada de quien fue un ser vivo (Fig.2) y son los ejemplos más antiguos de retratos de individuos de que disponemos de la Antigüedad<sup>16</sup>. Pintados sobre delgadas tablas de sicomoro, acacia, ciprés o tilo, eran colocados a la altura del rostro y sujetos con los vendajes que se empleaban para amortajar al difunto. La cera púnica, mezclada con pigmentos, podía ser aplicada en caliente o en frío con la ayuda de una herramienta dura -el *cauterium*-, o de un pincel vegetal; muy probablemente hubo secretos de taller con infinidad de ligeras variantes en el empleo de estos materiales y las técnicas.

También en la Grecia Antigua estuvo difundido el uso de imágenes construidas en cera, a modo de pequeñas estatuillas que se exponían en la entrada de las casas o sobre las tumbas, cuya costumbre prosiguió en el mundo romano con las divinidades menores (domésticas), conocidas como los *Lares* y los *Penates*. Ciertos exvotos caracterizados por un elevado grado en el detalle bien pudieron

cumplir con el objetivo de servir de apoyo en el estudio de la anatomía y de las enfermedades<sup>17</sup>. Los romanos consideraban que la única forma de conseguir plasmar la identidad del rostro de una persona era a través del *imago* obtenido por la impronta directa sobre la piel. Aristóteles, al referirse al alma como sustancia, recurrió a la metáfora de la impresión de cera para indicar que no es necesario preguntarse si el cuerpo y el alma son uno ni si la cera y la impresión que recibe son uno<sup>18</sup>. Las máscaras funerarias y las figuras de cera conservan activa esta metáfora aristotélica usada en relación a una persona compactada en cuerpo y alma. Ciertamente que en el caso de las máscaras funerarias, el cadáver está ausente físicamente pero, sin embargo, se mantiene la materia de la representación a través del contacto con la carne del fallecido. Cuando el alma abandona el cuerpo, la carne se hace cera.

Estas máscaras se realizaban en vida cuando un miembro de la familia obtenía un cargo social importante. El proceso de fabricación consistía en sacar un molde en yeso del rostro de la persona y; una vez endurecido éste, se vertía en su interior cera fundida. Sobre la *efigie* de cera se procedía a aplicar los colores hasta conseguir la ilusión de identidad buscada. La buena plasticidad del material y su capacidad de imitar de manera excepcional la transparencia y luminosidad de la piel contribuyeron a la elección de la cera para personificar las partes visibles del cuerpo, pues a la vez que se conseguía materializar la vida en la figura representada, se lograba provocar en el espectador un efecto de empatía. Según relata Plinio el Viejo<sup>19</sup>, el primer artista en realizar una máscara de

<sup>15</sup> M. TRUSTED, (ed.), *The making of sculpture: the materials and techniques of European sculpture*, Londres, 2007, p. 21.

<sup>16</sup> J. C. BAILLY, *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*, Madrid, 2001.

<sup>17</sup> Th. N. HAVILAND; L. Ch. PARISH, "A Brief Account of the Use of Wax Models in the Study of Medicine", *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, vol. 25, nº 1, 1970, p. 52.

<sup>18</sup> ARISTÓTELES, *De Anima*, III, 3; *De memoria et reminiscencia*, 449 b ss.

<sup>19</sup> PLINIO: XXXV, 153.

cera fue Sicyunio Lysistratos, que vivió en el siglo IV a.C.<sup>20</sup>.

Referente a la función que ejercían las *imagines majorum* en el mundo romano<sup>21</sup>, resulta de gran interés la descripción de Polibio en su *Historias*, donde explica que tras exponer el cuerpo muerto del hombre ilustre en el Foro romano "... se lleva la imagen del difunto a la casa y se la coloca en una hornacina de madera que está situada en un lugar preferente de la casa. La imagen es una escultura que sobresale por su calidad; en la plástica y en el colorido guarda gran semejanza con la persona desaparecida..."<sup>22</sup>. Estos retratos de cera blanca, cuya superficie era coloreada en una segunda fase, servían de acompañamiento en los funerales gentilicios "*funus gentilitium*"<sup>23</sup>. Cicerón lo expresó de este modo en su quinto discurso contra Verres "*Ius imaginis ad memoriam posteritatemque prodendam*"<sup>24</sup>.

La duración de la ceremonia dependía del poder y de la riqueza del difunto, pudiendo prolongarse varios días, lo que imposibilitaba la exposición del cadáver si éste no era sometido a un embalsamamiento previo. La efigie de cera permitía obtener una forma más duradera y del todo semejante al cuerpo verdadero y embalsamado. Tras concluir los actos rituales correspondientes, y una vez inhumado o quemado el cuerpo, se obtenía una nueva copia de cera sacada del molde de la máscara, la cual se colocaba en su correspondiente peana y se guardaba en un armario (*singulis armariis*) junto a la del resto de los antepasados. De nuevo es en la *Historia Natural* de Plinio donde aparece descrita esta costumbre: "*Otras clases de imágenes eran las que se veían en los atrios de las casas de nuestros mayores. No eran obras de artistas extranjeros ni eran de bronce ni de mármol, sino los rostros hechos de cera guardados cada cual en su armario*

*correspondiente, y destinados a figurar en los enterramientos de los miembros de la familia como imágenes de sus antepasados...*"<sup>25</sup>. Cada máscara se acompañaba de inscripciones o *tituli*, con el nombre y una enumeración o *elogium* de las dignidades que la persona había alcanzado en vida. La posesión de estos árboles genealógicos a través de *honoratissimae imagines* era un medio que utilizaban las familias patricias romanas para legitimar su antigüedad (Fig.3), una especie de recordatorios de la posición social y de la influencia derivada de los cargos que ostentaban. La costumbre del uso de la máscara de cera se extendió desde los primeros tiempos hasta el fin del Imperio romano<sup>26</sup>. Plinio señala que dicha tradición acabó cuando las *clipeatae imagines*, medallas de bronce o de plata, comenzaron a colocarse en los atrios de las casas<sup>27</sup>.

Ya en tiempos medievales, la exposición del cuerpo durante los funerales nobiliarios precisó de un tratamiento particular, consistente en, una vez embalsamado el difunto, envolverle en una tela impregnada en cera, a excepción de su rostro que, para ser expuesto, era recubierto de una fina capa de cera pintada, tal y como recomendaban los cirujanos<sup>28</sup>. El trabajo de sacar el molde del cuerpo del difunto era realizado por el escultor, encargándose después el pintor de policromarlo<sup>29</sup>. En esta época, la tarea de preparar las máscaras y efigies mortuorias para

<sup>25</sup> PLINIO: XXXV, 6.

<sup>26</sup> El recurso a la efigie mortuoria aparece en los funerales de César por medio de una escultura de cuerpo entero dotada de un complejo mecanismo que permitía a la figura moverse, la cual durante su exhibición, en lugar del cadáver, causó gran impresión entre los asistentes por su extraordinario grado de verosimilitud. Esta costumbre se mantiene en los funerales de Augusto y en los ritos post mortem en honor de emperador Pertinax organizados por Septimio Severo, para finalmente desaparecer tras éste último.

<sup>27</sup> PLINIO: XXXV, 4.

<sup>28</sup> C. BEAUNE, "Mourir noblement à la fin du Moyen Âge", *La Mort au Moyen Âge. Colloque de l'Association des historiens médiévistes français réunis à Strasbourg*, 1977, pp. 129.

<sup>29</sup> D. FREEDBERG, *Op. cit.*, pp. 254-255.

<sup>20</sup> M. TRUSTED, *Op. cit.*, p. 21.

<sup>21</sup> J. SCHLOSSER, *Op. cit.*, pp. 177-178; D. FREEDBERG, *Op. cit.*, pp. 251-252.

<sup>22</sup> POLIBIO, *Historias*, VI, 53 (1-6).

<sup>23</sup> PLINIO, XXXV, 6.

<sup>24</sup> CICERÓN, *In Verrem*, 5.14.

que se pareciesen lo más posible al modelo vivo solía recaer en algún pintor de renombre que trabajaba para las cortes europeas. Pero el uso de máscaras e imágenes de cera no se limitó a la aristocracia ya que existen series enteras de imágenes conmemorativas que se utilizaron en un amplio espectro social fuera del contexto funerario<sup>30</sup>.

Las figuras de cera asociadas a ceremonias suntuosas, donde la muerte era reemplazada por un cuerpo ficticio, una efigie o un maniquí, dotado de un elevado naturalismo, eran objeto de un ritual en el que servían tanto como sustitutos del sujeto como elementos para aparentar la presencia de vida. Algunos documentos que datan de la segunda mitad del siglo XIV recogen la costumbre de recurrir a actores con máscaras, como una solución más simple y más económica que la fabricación de un maniquí o muñeco. Por ejemplo, durante la ceremonia conmemorativa de la muerte de Duguesclin, en 1379, cuatro caballeros “representaron a la persona del muerto, cuando vivía”<sup>31</sup>. Sin embargo, lo habitual era que, si no se disponía del cadáver -debido a su desaparición-, se emplease una efigie, como lo atestiguan las disposiciones testamentales del duque Luis de Orleans que previó, en 1403, la presencia de una “representación”: “... se mon corps ne se pouvoit garder sans trop puyr”<sup>32</sup>. Parece ser que la primera vez que se usó este sistema fue en 1327, durante los funerales del rey de Inglaterra Eduardo II<sup>33</sup>: para la ceremonia y como sustituto del cuerpo real se fabricó un maniquí revestido con ropajes, dotado de una cabeza y manos tallados en madera y cera

modelada “*sur le vif*”<sup>34</sup>. En este caso no se trata de una representación idealizada, sino de un extraordinario esfuerzo por copiar la vida. Las ceras de la abadía de Westminster se convirtieron en una de las primeras colecciones abiertas al público (Fig.4). Aunque las efigies fúnebres fueron realizadas fundamentalmente con motivo de las exequias de soberanos<sup>35</sup>, también se encuentran ejemplos análogos para otras categorías de personajes poderosos, como hombres de Iglesia o personajes nobles. Por ejemplo, en Venecia, cuando el Doge moría, su estatua en cera era revestida con el traje tradicional y se exhibía durante tres días en una sala del Palazzo dei Dogi.

Aunque la imagen realista en cera servía como simulacro sustitutivo del cuerpo del difunto, también cabe la posibilidad de que su uso respondiese a una exigencia de tipo político, sobre todo teniendo en consideración que las efigies mostraban, bien a la vista, una serie de inscripciones con nombres y títulos que la persona poseyó en vida. Estas representaciones simbólicas de la realeza han sido objeto de análisis por parte de algunos historiadores del arte, distinguiéndose en general dos usos y dos sentidos opuestos del ritual. Kantorowicz analiza una teoría jurídico-política denominada “dos cuerpos del rey”, un principio típico del pensamiento jurídico inglés pero presente también en la teología antigua, según el cual existen dos vidas, dos cuerpos en la misma persona: un cuerpo individual, físico, y otro colectivo, perfecto e inmortal. Mientras que el rey está vivo, los dos cuerpos permanecen unidos, pero cuando muere, el cuerpo natural sigue su propio destino mientras que el político subsiste reencarnándose en el nuevo reinante. Y es precisamente en el acto de representar la inmortalidad de la institución monárquica donde encuentra su pleno senti-

<sup>30</sup> G. VASARI; G. MILANESI, *Op. cit.*, pp. 372-373.

<sup>31</sup> Por ejemplo, durante la ceremonia conmemorativa de la muerte de Duguesclin, en 1379, cuatro caballeros “representaron a la persona del muerto, cuando vivía”. B.N.Fr. 4317, fº 15-16.

<sup>32</sup> A. BOUREAU, *Le simple corps du roi*, París, 1988, p. 38 (B.N.Fr. 7112, 1403, f.260).

<sup>33</sup> Para suplir la ausencia del cadáver véase R. GIESEY, *Cérémonial et puissance souveraine. France XV-XVII siècles*, Armand Colin, París, 1987, p. 23.

<sup>34</sup> R. GIESEY, *Le roi ne meurt jamais. Les obseques royales dans le France de la Renaissance*, París, 1987, p. 132.

<sup>35</sup> J. von SCHLOSSER, *Op. cit.*, p. 254.

do y aplicación el simulacro en cera<sup>36</sup>. Si durante el Medioevo, la efigie estuvo asimilada al cuerpo del difunto<sup>37</sup>, ya en el período del Renacimiento aquella tendió a convertirse en la expresión ceremonial de la teoría de los "dos cuerpos" del rey; en consecuencia, la efigie pasó a ser el soporte del cuerpo político inmortal que sobrevive a la persona física.

#### OFRENDAS DE VIDA

Con el cristianismo, la cera tuvo un nuevo uso dentro del ritual litúrgico a partir de los trozos obtenidos del cirio pascual que se empleaba en las ceremonias que tenían lugar en las basílicas romanas. Sobre este soporte ceroso, dotado con forma a menudo oval o circular, se imprimía por una cara la imagen del Cordero Místico y por la otra, imágenes de santos o del Papa (Fig.5). El *Agnus Dei* es, junto con los sellos, el ejemplo de objeto más antiguo en cera de época medieval que nos ha llegado, aunque muy probablemente se trate de una costumbre que se remonta al siglo IV<sup>38</sup>. Estas piezas, de carácter conmemorativo, eran muy veneradas y se consideraban regalos muy estimados que el Papa hacía a los reyes y a otros importantes personajes de la época. Se elaboraban con motivo de la celebración del primer año del Pontificado y normalmente trascurridos siete años<sup>39</sup>. La cera de los sellos es una materia metafórica de los contratos simbólicos que hace referencia a la genealogía por medio del parecido por impresión directa.

A partir del Medioevo, la primera forma artística en ceroplástica fue de carácter votivo. Y aunque en la producción de este tipo de objetos se encuentran diversos materiales -hojas metálicas de plata y latón, ma-

dera, cuero, marfil, etc.- de entre todos ellos destaca uno: la cera. Este material había sido ya empleado en la Antigüedad para realizar modelos de órganos enfermos o sanos que se daban como ofrendas votivas, según lo corroboran los restos encontrados en las necrópolis de la época etrusca. A partir del siglo IX, su uso alcanzó un simbolismo máximo en el mundo cristiano al representar la carne del Salvador, luz y esencia divina. Dicha significación encuentra su sentido dentro del contexto de los bestiarios medievales, los cuales otorgan un lugar preponderante y una importante carga simbólica a la abeja, insecto asexuado que, libre de cualquier impureza, se afana en la fabricación de una sustancia pura.

El léxico constituye también una fuente importante de conocimiento sobre la extraña relación que se estableció entre estos objetos votivos y la persona a la que representaban. Por ejemplo, en los relatos medievales sobre curaciones milagrosas, los términos latinos empleados insisten en la relación de similitud establecida entre el objeto y el donante (*similitudines, imagines, efigies,...*) En origen, los exvotos eran simulacros de partes anatómicas -miembros heridos, mutilados, con cicatrices, etc.- ofrecidos a la divinidad bien para que ésta aplacase su ira sobre dichas formas simuladas o, más frecuentemente, para que constituyesen un testimonio de su posterior recuperación. Si bien es un signo de reconocimiento para una plegaria respondida, de igual modo puede ser una ofrenda propiciatoria hecha con la intención de obtener la gracia divina<sup>40</sup>.

El acto del creyente que se acerca a una iglesia y cuelga un objeto en cera al lado de la efigie de una Virgen o de un santo, im-

<sup>36</sup> E. H. KANTOROWICZ, *I due corpi del Re: l'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Turín, 1989, p. 358.

<sup>37</sup> C. BEAUNE, *Op. cit.*, pp. 125-143.

<sup>38</sup> E. MOLINIER, *Les meubles du Moyen Âge à la Renaissance. Les sculptures microscopiques. Les cires*, París, 1897, p. 220.

<sup>39</sup> M<sup>a</sup>. E. CIANCAS y B. MEYER, *Miscelánea de Artes Aplicadas*, Méjico, 2002, pp. 71-72.

<sup>40</sup> Las investigaciones llevadas a cabo por Giordana Charuty, consagradas al estudio de los exvotos en cera, son de gran interés al analizar las connotaciones simbólicas diversas asociadas al empleo de dicho material. Véase G. CHARUTY, "Le voeu de vivre. Corps morcelés, corps sans âme dans le pèlerinages portugais", *Terrain*, n<sup>o</sup> 18, 1992, pp. 46-60. [En línea 02 julio 2007]. URL: <http://terrain.revues.org/3031>. Consultada el 05/03/2012.

plorando la curación de sus males, puede ser considerado un método de expulsión, ya que mediante el exvoto, la propia enfermedad (o la negatividad en general incluyendo la muerte) es proyectada hacia el exterior, fijada sobre un objeto y entregada a otro ser, en este caso divino. De ese modo, todo lo negativo es neutralizado y la posibilidad de muerte por causa de enfermedad desaparece. En consecuencia, la muerte es dominada usando como medio el objeto en cera. Asimismo, el exvoto actúa como una unificación temporal. El pasado (en el cual se verificó el mal) es recuperado en el presente (momento en el que se hace la ofrenda) para que la persona sea protegida también en el futuro<sup>41</sup>.

La cera adopta una función mágica, en el sentido de que el cuerpo real del fiel o algunas partes del mismo son sustituidos por simulacros dispuestos de manera próxima a la imagen para la finalidad perseguida por la persona que los realiza o encarga. Aquello que es más semejante a la naturaleza es considerado altamente eficaz para el fin que se propone. En este sentido, al referirse a la búsqueda de la verosimilitud en los objetos votivos, Freedberg ha resaltado la importancia de garantizar el parecido con la víctima, con el accidente, la enfermedad o el suceso<sup>42</sup>. Numerosos documentos escritos constatan la costumbre extendida desde la Antigüedad de efectuar rituales de magia con imágenes. Por ejemplo, el *Policrations* de Juan de Salisbury, datado a mediados del siglo XII, expone que el encantamiento lo llevaban a cabo personas que, con la intención de manipular la mente y el cuerpo de otros, recurrían a fabricar muñecos de cera o de barro con los que representaban al ser que deseaban dañar<sup>43</sup>. En *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Tommaso Garzoni (1549-1589) hace referencia a los hechiceros que

habían usado figuras de cera para inducir al “*amor loco y odio trastornado*”. Ya a mediados del siglo XVII, en Bolonia, este tipo de conjuros que requerían la preparación de figuras de cera cayeron bajo el escrutinio de la Inquisición. Aunque la iglesia católica siempre ha considerado la tradición votiva como una superstición, un culto subyacente de la naturaleza, un paganismo que se habría conservado a través de los tiempos, parece que el ex voto favorece el fortalecimiento de la fe en los fieles.

En el ámbito religioso y a fin de evitar las múltiples tentativas de apropiación del cuerpo real por parte de una ciudad, de una parroquia, de una orden o de un grupo de fieles, se optaba por reproducir en cera el cuerpo del santo venerado. Poseer reliquias verdaderas por parte de los devotos llevaba implícita la posibilidad de obtener una acción milagrosa del santo; en los casos en los que no se disponía del cuerpo real los fragmentos elaborados con cera han llegado a ser considerados verdaderas reliquias y como tales han sido objeto de veneración.

Muchos de estos objetos que se encuentran en el interior de los espacios de culto, a menudo han sido hechos por los artesanos para ser vendidos, pero en ocasiones algunos peregrinos derriten una vela y elaboran con sus propias manos una figurilla u órgano que le ofrecen a la divinidad<sup>44</sup>. Son muchas las iglesias que en su interior muestran un sinfín de imágenes en cera a modo de brazos, piernas, dedos, pies, etc., cuya presencia abrumba al espectador. Quizá la más conocida sea la Santissima Annunziata. Desde 1200 hasta finales de 1600 surgió en esta ciudad una prolífera industria de figuras votivas en cera, concentrándose en la Via d’Servi las principales tiendas y talleres de trabajadores en cera (Fig.6), los *ceraiuoli*<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> G. DIDI-HUBERMAN; G. MOORE, “Exvoto: Image, Organ, Time”, *L’Esprit Créateur*, vol.47, nº3, 2007, pp. 7-16; P. SÉBILLOT, “Les exvoto”, *Revue des Traditions Populaires*, XXI, nº 4-5, 1906, pp. 161-165.

<sup>42</sup> D. FREEDBERG, *Op. cit.*, p. 192.

<sup>43</sup> *Idem*, p. 303.

<sup>44</sup> F. REGNAULT, “Exvoto en cire modelés par les fidèles”, *Bulletins et Mémoires de la Société d’Anthropologie de Paris*, VI Série, T. 5, fasc. 1, 1914, p. 69.

<sup>45</sup> Sobre la manufactura de la cera en Florencia consúltese “Notizie dei ceraioli e lavoratori d’immagini di cera”, Ms. II, I, 454, Biblioteca Nazionale di Firenze.



Los "bóti" –como se los denominaba en la lengua vernácula florentina– eran realizados por los hermanos de la orden de los clérigos apostólicos de San Girolamo, conocidos como los jesuitas. De todos ellos, el monje Giovannangelo Montorsoli destacó como el más importante ceroplasta activo de la primera mitad del siglo XVI<sup>46</sup>. Este tipo de objetos estaban presentes en casi todas las iglesias de Florencia, pero en la Annunziata llegaron a amontonarse hasta tal punto que su interior se transformó como si se tratase de un enorme museo de figuras de cera. Vicente Carducho aporta su propia impresión tras visitar el interior de dicha iglesia<sup>47</sup>. La sorpresa y el desconcierto debieron ser enormes para los espectadores de la época que se acercaban a contemplar bajo la luz de las velas estas imágenes con una apariencia un tanto espectral por el contexto espacial que las rodeaba<sup>48</sup>. Los retratos en cera de los exvotos de la Annunziata se preparaban mediante un vaciado del modelo vivo. A mediados del siglo XVII, los religiosos de esta iglesia acordaron retirar del culto la mayoría de dichas imágenes que terminaron por desaparecer bien a causa del abandono o por la acción del fuego durante el incendio que

sufrió dicha iglesia en 1630<sup>49</sup>. Parece ser que la práctica de ubicar en los edificios religiosos efigies de cera finalizó en 1786, cuando la reforma realizada por Leopoldo II, Emperador del Santo Imperio Romano desde 1790 a 1792, ordenó a los clérigos liberar a las iglesias de todas las ofrendas votivas. Los *ceraiuoli* no dejaron de existir aunque los exvotos de la Annunziata fueron eliminados de la exposición pública. La transformación de sus condiciones artísticas y religiosas les llevó a abandonar la tradicional práctica que sustituyeron por los trabajos en colaboración con artistas de renombre como Donatello o Verrocchio. No olvidaron su pertenencia a la Corporación de médicos y boticarios (*Arte dei medici e speziali*) y transmitieron sus conocimientos y sus habilidades técnicas en un ámbito que les era próximo, el de la anatomía<sup>50</sup>. Se puede considerar que los *fallimagini* florentinos constituyeron la primera gran escuela de ceroplástica médica.

Fue también en el ámbito religioso italiano donde se multiplicaron las representaciones de hombres ilustres –nobles florentinos, reyes, papas y personajes extranjeros eminentes–, en forma de figuras de tamaño natural a modo de maniqués (Fig.7). El lujo en este tipo de artefactos llegó a tal extremo que fue preciso un decreto para limitar el uso de las estatuas enteras de cera sólo para los dignatarios. La cera es, desde su aspecto visual, el equivalente de la piel. Al añadirle cabellos reales y dotar a la figura de una indumentaria apropiada, se realizaba aún más la ilusión de una realidad tangible de carne y hueso. La verosimilitud era el modo de dar vida a la imagen y la fórmula adoptada para atrapar al espectador en una relación directa de empatía con la escena<sup>51</sup>.

<sup>46</sup> F.L. DEL MIGLIORE, *Firenze città nobilissima illustrata*. [en línea]. Florencia: Nella stamp. della Stella, 1684. Tercera Parte del Primer Libro. Disponible en: <http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/indici/libri-di-viaggio/VEAE002671>. [Consulta: 14 de diciembre de 2011].

<sup>47</sup> "Toda la iglesia está tan llena de milagros pintados, y de escultura, que apenas se ven las paredes, ni la bóveda; porque como ya no caben por los lados, están colgados de arriba, como lámparas. Un gran número de Papas, Cardenales, Obispos, Emperadores, Reyes y otros Señores, y personas particulares, en quienes esta Santa Imagen ha obrado grandes milagros: de cera, de pasta, de madera, y de plata buena cantidad, todas figuras del natural y muchas de ellas de excelentes Escultores, que con atención miré, y vi que muchas eran vaciadas por el natural". V. CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura*, Madrid, 1979, p. 34.

<sup>48</sup> R. PANZANELLI, "Compelling Presence. Wax Effigies in Renaissance Florence", en R. PANZANELLI (ed.), *Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the Human Figure*, Los Ángeles, 2008, p. 31.

<sup>49</sup> G. MASI, "La ceroplastica in Firenze nei secoli XV-XVI e la familia Benintendi", *Rivista d'arte*, vol. 9, nº 2, 1916-18, p. 134.

<sup>50</sup> R. CIASCA, *L'arte dei medici e speziali nella storia e nel commercio fiorentino dal secolo XII al XV*, Florencia, 1927 (reed. 1977).

<sup>51</sup> D. FREEDBERG, *Op. cit.*, p. 234.

## LAS CERAS CIENTÍFICAS

Conforme la escultura en cera se fue alejando de sus antiguas funciones, sus características naturalistas la hicieron adecuada para expresar los nuevos gustos estéticos derivados, por una parte, del ilusionismo teatral del barroco y, por otra, de la objetividad científica en los avances de la anatomía. En relación con el primero, Schlosser y Freedberg han señalado acertadamente el virtuosismo alcanzado por los imagineros españoles, con un uso de materias naturales como cabellos, ojos de vidrio, policromía realista, que contribuía a despertar la empatía del fiel<sup>52</sup>. Este tratamiento ilusionista encontró un amplio campo de aplicación en las figuras de cera.

Respecto al otro factor señalado, cuando el estudio de la anatomía comenzó a ser más científico, surgió la necesidad de difundir este tipo de conocimiento de manera más profunda. Se experimentó con nuevos sistemas que permitiesen conservar las partes anatómicas para su observación y estudio. De nuevo, la cera fue considerada el material más idóneo para tales fines. Caliente y mezclada con sustancias ligeramente corrosivas, ésta era inyectada junto a algunos colorantes en los vasos sanguíneos por medio de una jeringa. Una vez enfriada y gracias al uso de colores diversos permitía conservar los vasos dilatados y, por tanto, facilitaba la observación atenta por parte del cirujano y de los estudiantes en las clases de medicina. La pionera en la técnica de la inyección de cera para el aprendizaje de la anatomía fue la joven Alessandra Giliani de Persiceto quien a comienzos del siglo XIV llevaba a cabo disecciones para Mondino de'Luzzi (ca.1270-1326), también conocido como *Mundinus*, anatomista y profesor de medicina en la Universidad de Bolonia<sup>53</sup>. Más tarde dicha técnica

fue perfeccionada por Frederick Ruysch (1638-1731). Aunque los resultados de estas pruebas fueron razonablemente buenos, las preparaciones tendían a deteriorarse en poco tiempo por lo que se siguió investigando para poner a punto nuevas técnicas que proporcionasen una reproducción exacta de los diferentes órganos del cuerpo humano.

Igual que el grabado en madera irrumpió con fuerza durante el Renacimiento, trastocando en grado sumo la organización y práctica de la disección anatómica a la que elevó a disciplina honorable, la escultura en cera contribuyó al surgimiento de una nueva manera de hacer y de ver adecuada al decoro. Las demandas de realismo e ilusionismo de la sociedad del momento como espectáculo visual pero también como objeto científico, llevaron al abandono de la madera y a su sustitución por otro material que se adaptase mejor a las exigencias funcionales y al extremo naturalismo.

Los primeros modelos anatómicos artificiales en cera, sustitutos de los especímenes humanos diseccionados, surgieron hacia finales del siglo XVII de la estrecha colaboración entre Gaetano Giulio Zumbo (1656-1701), un artista siciliano, y el cirujano francés Guillaume Desnoues (h.1650-1735)<sup>54</sup>. Pero las desavenencias entre ambos surgieron pronto, por lo que la relación se rompió y su puesto lo ocupó Lacroix, un tallista de marfil alemán. Sus trabajos fueron mostrados a la vista de los curiosos en el año 1719, en Londres, bajo el nombre de "*anatomías de cera*". El abad siciliano es el autor de los cuatro Teatrini ético-escatológicos denominados *La Plaga*, *La Vanidad de la Grandiosidad Humana*, *El Triunfo del Tiempo* y *La Sífilis*. Todos ellos son miniaturas realizadas con un elevado grado de precisión en los detalles, en los que logró plasmar con enorme acierto el tema de la fugacidad de la vida tan de moda en la Europa del siglo XVII por causa de las epidemias de peste que asolaban a la población. Las ceras de la peste (Fig.8), con-

<sup>52</sup> J. von SCHLOSSER, *Op. cit.*; D. FREEDBERG, *Op. cit.*, p. 234.

<sup>53</sup> T. N. HAVILAND y L.C. PARISH, "A Brief Account of the Use of Wax Models in the Study of Medicine", *Journal of the History of Medicine and Allied Science*, 25, 1, 1970, pp. 52.

<sup>54</sup> *Idem*, pp. 52-75.

servadas en La Specola de Florencia, muestran con extremo realismo escenas macabras.

La popularización del uso de los modelos de cera en Italia se dio gracias a los trabajos de Ercole Lelli (1702-1766), pintor, grabador y modelador de cera, versado en la anatomía humana. En 1743, éste contrató a un joven asistente, Giovanni Manzolini (1700-1755), un escultor boloñés para que le ayudase en la elaboración de una serie de modelos artificiales destinados al museo creado por el mecenazgo del papa Benedicto XIV, en 1740. De nuevo, los temperamentos artísticos terminaron por chocar y se produjo su separación. Pero para entonces, Manzolini ya había alcanzado un conocimiento amplio de la técnica y sus logros en relación a la composición de la pasta cerosa se difundieron con rapidez.

Las primeras colecciones ceroplásticas formaron parte de las galerías científicas a partir del siglo XVIII. En 1771, el gran duque Pedro Leopoldo de Habsburgo-Lorena decidió reunir en un solo museo de ciencias naturales las colecciones “científicas” de las galerías ducales, conocido más tarde como “La Specola” (del italiano observatorio)<sup>55</sup>. Felice Fontana (1730-1805) proyectó una serie sistematizada de modelos anatómicos que posibilitasen el estudio de la anatomía mediante modelos de cuerpo entero (Fig.9). El primer modelador contratado en el taller florentino fue Giuseppe Ferrini (?-1819) quien había aprendido en Bolonia las técnicas de esculpir en cera; algo después, en 1773, se incorporó como aprendiz el joven

artista Clemente Susini (1754-1814), formado como escultor en la Galería Real, el cual se convirtió en modelador jefe en 1782. El taller de ceroplástica florentino se mantuvo activo hasta 1893, siendo el último modelador Egisto Tortori (1829-1893)<sup>56</sup>.

El emperador José II de Austria quedó tan impresionado ante su visita al citado museo durante su viaje a Florencia, que solicitó disponer de una vasta colección de copias de los modelos anatómicos en cera, destinada a enriquecer el material de la Academia de Medicina (Josefin Museum de Viena)<sup>57</sup>. Esta institución alberga la segunda colección más importante de modelos anatómicos de cera del mundo y la mayor colección de modelos obstétricos. Las piezas fueron hechas bajo la supervisión del anatomista Paolo Mascagni, en Florencia entre 1784 y 1788, destacando la conocida como *Mediceische Venus* desmontable. A principios del siglo XIX, Francia desplazó a Italia en la realización de ceras anatómicas; las colecciones del museo Dupuytrel, así como las del Hospital de San Luis son ejemplos significativos.

Dos fueron las principales causas que favorecieron la difusión y el éxito de las exhibiciones públicas de las figuras de cera en la corte madrileña<sup>58</sup>. Por un lado, los gustos de Luis XIV difundidos a través de su nieto, Felipe V, quien contribuyó durante su reinado a la consolidación de este tipo de espacios de sociabilidad, por otro, la reputación que había logrado alcanzar la cera como material artístico en el reino de Nápoles bajo la tutela de su hijo, Carlos III. El interés despertado hacia el conocimiento del cuerpo humano hizo que existiese un público asiduo a las

<sup>55</sup> Sobre la colección de ceras anatómicas de La Specola remitimos a M. L. AZZAROLI PUC CETTI, “La Specola, the zoological museum of Florence”, en *La ceroplastica nella scienza e nell'arte*, Florencia, 1972, pp. 1-22; R. HILLOOWALA et al., *The anatomical waxes of La Specola* (supplement to *Le cere anatomiche della Specola*), Florencia, 1995; L. DACOME, “Women, wax and anatomy in the ‘century of things’”, *Renaissance Studies*, nº 21, 2007, pp. 522-550; A. MAERKER, “The anatomical models of La Specola: production, uses and reception”, *Nuncius*, nº 21, 2006, pp. 295-321; “Turpentine hidez everything’: autonomy and organization in anatomical model production for the state in late eighteenth-century Florence”, *History of Science*, nº 45, 2007, pp. 257-286.

<sup>56</sup> Modelos de cera realizados por el taller de La Specola se encuentran en las Universidades de Cagliari, Padua, Pisa, Pavia y Módena.

<sup>57</sup> A. MAERKER, “Uses and publics of the anatomical model collections of La Specola, Florence, and the Josephinum, Vienna, around 1800”, en M. BERRETTA (ed.), *From private to public: natural collections and museums*, Nueva York, 2005, pp. 81-96.

<sup>58</sup> J. VEGA, *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*, Madrid, 2010, p. 442.

disecciones de cadáveres que se llevaban a cabo en los Reales hospitales. Así, en la ciudad de Madrid, durante el período de tiempo comprendido entre 1795 y 1806, hubo una creciente afluencia de espectadores a las disecciones anatómicas del Hospital General, como lo constatan dos hechos dignos de mención: el cambio que efectuó Lacaba en los horarios de las mismas, pasándolas de la mañana a la tarde para que los aficionados pudieran asistir y la queja manifestada por el anatomista Rodríguez del Pino en relación a lo insano que era la aglomeración de más de doscientas personas agolpadas en un espacio tan reducido como era la sala donde se celebraban las disecciones<sup>59</sup>.

Además, la medicina ofrecía otros entretenimientos, en concreto, el Colegio de Cirugía de San Carlos exhibía al público su colección de modelos anatómicos de cera. Las universidades más importantes de Europa buscaron tener en sus cátedras de anatomía modelos tridimensionales con los que llevar a cabo el proceso de enseñanza-aprendizaje donde los maestros y sus alumnos pudieron palpar esos objetos, montarlos y desmontarlos, manipularlos como si se tratara de un rompecabezas.

A diferencia de las efigies fúnebres, en las que toda la atención se concentraba sobre el rostro, reproducido gracias al molde, y donde el cuerpo estaba hecho con madera o cuero relleno, la escultura anatómica respondía a los intereses de la ciencia y, en consecuencia, renunciaba a indagar en el individuo, en su historia, en su ser, para concentrarse en el cuerpo como una máquina compuesta de vasos sanguíneos, nervios, músculos y huesos, carente de alma. No cabe duda que los modelos anatómicos de cera ayudaron a propagar un tipo de anatomía sintetizada, con un acabado idealizado en perfecta sintonía con el pensamiento ilustrado del siglo XVIII. De ahí que los artefactos en cera representasen una simbiosis óptima

entre el arte y la ciencia, fusionando a su vez didáctica, estética y teología. Un poderoso argumento filosófico sostiene la imposibilidad de aprender la verdad última del objeto de conocimiento, en cuanto a que éste se modificó en el mismo acto de conocer. Si el objeto de conocimiento es el cuerpo del ser vivo, la investigación anatómica *post mortem* comienza en un territorio que es, *ipso facto*, otro bien diferente respecto a la verdad que se desea aprender. Dibujos, grabados y, más tarde, los modelos anatómicos tridimensionales en madera u otros materiales más dúctiles, como la cera, eran tentativos que se afanaban en superar este obstáculo.

Los artistas no se limitaron a reproducir de manera verosímil lo que el bisturí del disector enseñaba. Muchos modelos en cera muestran partes del cuerpo imposibles de obtener a partir de una disección real y probablemente sus artífices utilizaron como fuentes de documentación las ilustraciones de dibujos anatómicos contenidas en los tratados de prestigiosos médicos. Al pasar de lo real al artefacto y de lo artificial al modelo, éstos conseguían obtener un producto final que sobrepasaba el realismo del propio cuerpo muerto. La representación hiperrealista del modelo artificial en cera induce a la aversión porque propone un desafío al gran tabú psicológico y cultural: el descubrimiento del cuerpo.

David Le Breton se ha interrogado sobre el estatus antropológico del cadáver dentro de los usos médicos, considerando que la imagen anatómica y, por tanto, también el maniquí en calidad de su análogo plástico, presentan un cuerpo animado y vital para oponerse a la separación radical entre el hombre y el cuerpo que está implícitamente en la práctica anatómica<sup>60</sup>. La importancia alcanzada por los estudios de la anatomía en las Academias de Arte a partir del siglo XVI hizo que éstas estuviesen dotadas de figuras tridimensionales de despellejados, modelos equivalentes al hombre-músculo de Vesalio.

<sup>59</sup> Cf., M. E. BURKE, *The Royal College of San Carlos. Surgery and Spanish Medical Reform in the Late Eighteenth Century*, Durham, 1977, p. 93.

<sup>60</sup> D. LE BRETON, *La chair à vif. Usages médicaux et mondains du corps humain*, París, 1993, p. 233.

Aunque el cuerpo masculino en estado cadavérico debía ser mostrado inmóvil, lívido y en posición horizontal, los cero-escultores solían dotarle de un carácter animado, con una carnación rojo sanguinolento y en poses verticales (Fig.10). Es una figura que sintetiza dos cuerpos: el del modelo vivo que posa, que muestra sólo la piel, y el del muerto, accesible en profundidad, pero privado de movimiento. Uniendo ambos surge este ser irreal, situado a mitad de camino entre la vida y la muerte, entre la superficie y el interior del cuerpo. En general sus rostros quedan reducidos a huesos y músculos.

La imagen femenina que se deseaba transmitir era la de un objeto pasivo, ligado a la maternidad, a la atracción erótica<sup>61</sup> y al temperamento nervioso, en oposición a la imagen del hombre como sujeto físicamente activo y racional. La asociación de la carnalidad con las clases bajas, lo sexual y lo anatómico, siempre fueron de la mano cuando de lo que se trataba era de representar el cuerpo de la mujer. La creación primero de las ilustraciones y más tarde de las esculturas anatómicas –conocidas como venus médicas-, con capas superpuestas de papel, madera, marfil o cera, recuerda el proceso disectivo de revelación. El intento estético común a la mayoría de estas figuras femeninas se manifiesta en poses nobles, una puesta en escena que hace soportable la representación de lo insoportable (Fig.11).

Desde el momento en que la obra tiene como fin descubrir una patología que se manifiesta externamente, la superficie del cuerpo se vuelve el principal sujeto de la representación y, por este motivo, se persigue una fidelidad absoluta con el original. Se trata de representaciones plásticas de individuos reales y no de figuras convencionales como las venus desmontables o los despellejados anatómicos, fruto de numerosas disecciones realizadas en diversos cuerpos humanos.

<sup>61</sup> L. JORDANOVA, "Body image and sex roles", *Sexual visions. Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*, Gran Bretaña, 1989; "La donna di cera", *Kos*, n° 4, 1984, pp. 82-87.

Los bustos de la anatomía patológica surgen de la observación directa del individuo enfermo. Mientras que los preparados de anatomía normal permitían al cero-escultor expresar su propia sensibilidad artística, a pesar de estar bajo el control del anatomista, la cera patológica no deja espacio alguno a la iniciativa personal del modelador que queda relegado al rango de simple técnico y debe someterse a la estricta voluntad del médico<sup>62</sup>. Al igual que en el pasado, la máscara de cera permite reproducir no ya la fisonomía exacta para obtener una representación verosímil del personaje, sino plasmar con total realismo la enfermedad que se pretende curar. Lemire ha analizado por qué se produjo en los modelos de cera dermatológicos esta voluntad de mostrar con fidelidad la enfermedad, alejada de todo lirismo y de cualquier búsqueda formal<sup>63</sup>.

#### ESPECTÁCULO DE LO MUNDANO

Hasta 1883 fue costumbre exhibir en las ferias y en los circos a personas que por sus peculiaridades faciales o corporales eran consideradas fenómenos o calificadas como "errores de la naturaleza humana", pues su exposición pública suponía un atractivo entretenimiento para las multitudes<sup>64</sup>. Sobre esta cuestión es interesante anotar el modo como Viera y Clavijo durante su estancia en París, en 1778, describen las impresiones que les produjo la visita a la feria de Saint Germain: "Es admirable la multitud de tiendas de géneros y mercerías; los cafés, los puestos de curiosidades y rarezas, casas de farsas, volatines, danzas, fuegos de manos, animales extraños y otras cosas que divierten al público. Hoy enseñaban los verdaderos retratos, en bustos de cera, de la Reina de Nápoles, el famoso Paolí de Córcega, del desgra-

<sup>62</sup> L. C. PARISH; A. NOE, "Wax models of the skin", *International Journal of Dermatology*, n° 28, 1989, p. 230; L. C. PARISH et al., "Wax models in dermatology", *Transactions and Studies of the College of Physicians of Philadelphia*, n° 13, 1991, pp. 29-74.

<sup>63</sup> M. LEMIRE, *Artistes et mortels*, París, 1990.

<sup>64</sup> Sobre el uso de las figuras de cera como espectáculo de masas véase J. VEGA, *Op. cit.*, p. 444.

*ciado Struense de Dinamarca, y de Brandot, del Moscovita Purchascore, del Almirante Inglés”*<sup>65</sup>

El enorme revuelo que este tipo de demostraciones provocaba en la población llevó a su prohibición tanto en Francia como en Reino Unido. En Gran Bretaña la primera mención a las ferias con figuras de cera se remonta a 1647<sup>66</sup>, encargándole a la Asistencia Pública el trabajo de situarlas en hospitales hasta el fin de sus días. Por parte de los empresarios hubo ciertas reticencias a abandonar tan fácilmente un tipo de entretenimientos de los que obtenían importantes recaudaciones, por lo que buscaron posibles alternativas que acabaron plasmadas a modo de figuras de cera (Fig.12).

Durante el siglo XVIII, este tipo de escultura había encontrado un campo fértil para su desarrollo en el ambiente cortesano e ilustrado, a través de la formación de galerías de personajes ilustres que, a modo de gabinetes de cera, eran expuestas ante un público deseoso de contemplarlas. El objetivo principal de ello no era sólo mostrar a individuos relevantes socialmente, sino ante todo saciar la curiosidad de las gentes al hacerlas partícipes de un espectáculo único. La popularidad alcanzada por las figuras de cera llevó a la difusión de las mismas en exposiciones y barracas de feria que cautivaban a un público cada vez más numeroso<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> J. VIERA Y CLAVIJO, *Apuntes del diario e itinerario de mi viaje a Francia y Flandes, en compañía de mi alumno el Excmo. Sr. D. Francisco de Silva y Bazán de la Cueva, Marqués del Viso, primogénito del Excmo. Sr. Marqués de Santa Cruz, de su esposa la Excmo. Sra. Doña María Leopolda; de los padres de esta señora, Excmos. Duques del Infantado y de toda su familia y comitiva, en los años 1777 y 1778, Santa Cruz de Tenerife, 1849, p. 99.*

<sup>66</sup> P. PILBEAM, *Madame Tussaud and the History of Waxworks*, Londres, 2003, p. 8.

<sup>67</sup> Pío Baroja escribió *La nocturna* “canción de la ceroplastia”, donde señaló la decadencia de un arte que tuvo su esplendor en el pasado: “Las figuras de cera son algo atrayente, sobre todo para los chicos y la gente del pueblo. Es un espectáculo de gran curiosidad, emocionante... pero al mismo tiempo, de extraña repulsión” (P. BAROJA, *Memorias de un hombre en acción. Las figuras de cera*, Madrid, 1979, pp. 150-155 y 140-141).

Los negocios de entretenimientos de finales del siglo XVIII y principios del XIX, se contaban en gran parte en las guías o almanaques publicados anualmente para publicitarlos; estos últimos incluían valoraciones críticas detalladas sobre las representaciones teatrales y las exposiciones<sup>68</sup>. Por ejemplo, en Inglaterra éstas se convirtieron en un respetable entretenimiento de masas de la mano de Christopher Curtius y de su famoso gabinete de curiosidades abierto, en 1770, en el boulevard de Saint Martin; sus figuras, a modo de pequeñas figurillas eróticas de mesa, fueron altamente apreciadas por la aristocracia de la época<sup>69</sup>.

Estos gabinetes de cera también existieron en el Madrid del siglo XVIII. La primera referencia a los mismos aparece en el Memorial Literario de abril de 1784 bajo el epígrafe “Anatomía”. Uno de los primeros fue el abierto por los artistas Sicili y Salerni en la calle del Caballero de Gracia, en cuyas dependencias se mostraban las figuras de cuerpo entero de Carlos III, los príncipes, el Infante don Gabriel y la Infanta de Portugal Dña. María de Portugal, junto a algunos modelos de anatomía<sup>70</sup>. Este tipo de espacios de ocio debieron tener una buena acogida, pues solían disponer de un amplio horario de entrada y proliferaron con rapidez. Otro gabinete famoso fue el que ofrecía sus servicios en la Posada de los Flamencos, abierto el 31 de julio de 1801 y en el que se exponían “... estatuas de pie, de lo mejor que se ha manifestado hasta ahora al público, y son dichas estatuas los personajes más ilustres y famosos interesados en el gobierno político y militar de la República Francesa, vestidos con sus trajes rica-

<sup>68</sup> Idem, p. 26.

<sup>69</sup> V. SCHWARTZ, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in fin-de-siècle*, París, Berkeley, University of California Press, 1998, pp. 93-95; P. PILBEAM, *Op. cit.*, pp. 17-36; I. JUNYK, “Spectacles of virtue: Classicism, waxworks and the festivals of the French Revolution”, *Early Popular Visual Culture*, vol.6/3, 2008, pp. 281-304.

<sup>70</sup> J. E. VAREY, *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*, Londres, 1995, doc. 34.

mente tejidos, según su empleo y republicanas costumbres”<sup>71</sup>.

Aunque en principio fueron entretenimientos propios de las clases más privilegiadas de la sociedad, terminaron por popularizarse bajo el gusto burgués y las figuras de cera pasaron a ser objeto de la banal curiosidad visual<sup>72</sup>. Fue así como la imitación perfecta de los seres vivientes pasó a formar parte de los conocidos “museos de cera”, entre los que cabe citar como primeros ejemplos el Madame Tussauds de Londres <sup>73</sup> o el Grevin de París. En Francia, el interés del público hacia los personajes de cera desapareció al ser reemplazado por el interés hacia las marionetas animadas conocidos como autómatas.

Al mismo tiempo que el público en general se sentía atraído por la asombrosa falsificación del cuerpo alcanzada por medio de las figuras de cera expuestas en el gabinete de Madame Tussaud, los artistas y filósofos se apartaban de este género con repulsión y manifestaban su rechazo ante cualquier ilusión del cuerpo puesta en imagen<sup>74</sup>.

Poco a poco la apropiación que antaño tuvo la figura de cera de la ilusión corporal cedió paso ante la nueva realidad impuesta por los avances tecnológicos y el descubrimiento del daguerrotipo, lo que contribuyó

aun más al proceso de democratización de la imagen en la era burguesa. Los logros del naturalismo dieron paso a la denigración y descalificación de las imágenes de cera que, contaminadas por su asociación sentimentalista con el trabajo manual y el ilusionismo, se vieron descalificadas y quedaron fuera de la clasificación de obras de arte, siendo excluidas del museo moderno. El lento languidecer al que este tipo de artefactos se ha visto sometido no ha escapado tampoco a la pérdida del aura que los objetos artísticos han ido sufriendo a partir de la era de la reproducción mecánica.

A pesar de ello, el material ceroso ha resurgido con fuerza al suscitar un gran interés entre numerosos creadores contemporáneos, puesto que se adapta a una infinidad de variantes en la praxis artística: desde el hiperrealismo, donde domina la presencia de lo real, pasando por lo abstracto y minimalista, hasta llegar a una focalización centrada en potenciar los sentidos del espectador. Con todo, quizás aún no se ha establecido una reflexión crítica sobre los géneros históricos, los motivos y las expresiones de la praxis escultórica en cera. Queda por desarrollar un estudio que contribuya a una mejor comprensión de algunas cuestiones esenciales ya señaladas por Didi-Huberman, tales como las tensiones dialécticas o los tabúes establecidos entre el arte y la artesanía, entre el modelo pictórico y el modelo escultórico, entre un tótem de vida y uno de muerte. Y en este contexto, consideramos que es esencial el reconocimiento de la importancia y pertinencia que tienen los gabinetes de cera en el ámbito de la historia del arte como verdaderos tesoros del conocimiento.

<sup>71</sup> J.E. VAREY, *Op. cit.*, doc. 162.

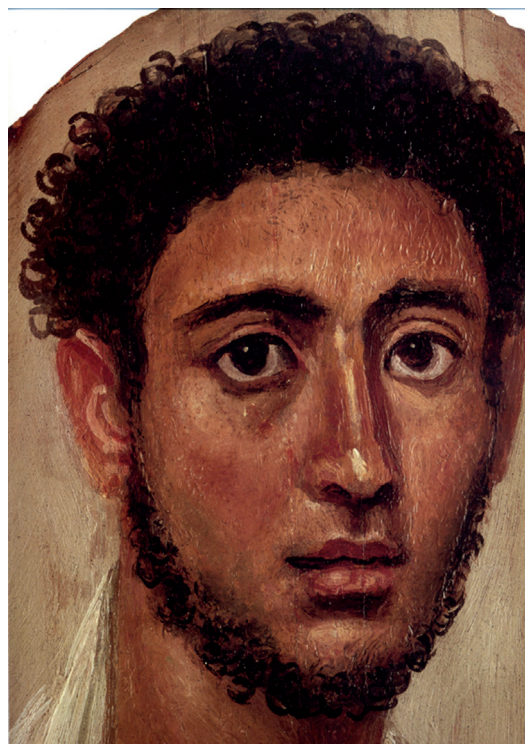
<sup>72</sup> H. BERLTING, *Antropología de la imagen*, Madrid, 2007, p. 132.

<sup>73</sup> Madame Tussaud se convirtió en feriante ambulante con su exposición de figuras de cera, que exhibía en una caravana. Al final de su vida se instaló en Londres para inaugurar el famoso museo que lleva su nombre. Véanse, entre otros, A. LESLIE; P. CHAPMAN, *Madame Tussaud: waxworker extraordinary*, Londres, 1978; P. PILBEAM, *Op. cit.*; M. WARNER, “Waxworks and wonderlands”, *Visual display: culture beyond appearances*, en L. COOKE; P. WOLLEN (eds.), Seattle, 1995, pp. 179-201; A. YARRINTONG, “Under the spell of Madame Tussaud. Aspects of “high” and “low” in 19th century polychromed sculpture”, en A. BLÜHM (ed.), *The Colour of Sculpture 1840-1910*, Amsterdam, 1996, pp. 83-92.

<sup>74</sup> H. BERLTING, *Op. cit.*, p. 132.



▪ Fig.1. Joseph Benoit Suvee, *La invencion del arte del dibujo*, Óleo sobre lienzo, 267 x 131,5 cm. Groeningemuseum, Brujas.



▪ Fig.2. *Retrato de El Fayum* donde aparece retratada Eirene, hija de Sileno (siglo I.d.C.) Encaústica sobre madera. Stuttgart, Wüttembergisches Landesmuseum, Antikensammlung.





▪ Fig.3. Patricio romano portando las efigies de sus antepasados. Roma, Palazzo Barberini.



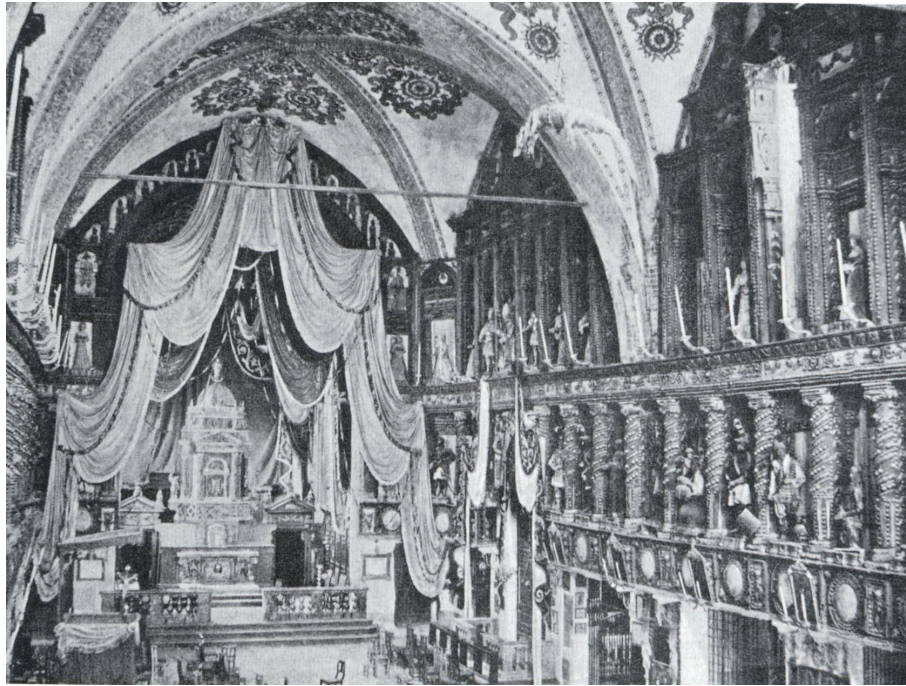
▪ Fig.4. Figura en cera de Carlos III. Abadía de Westminster.



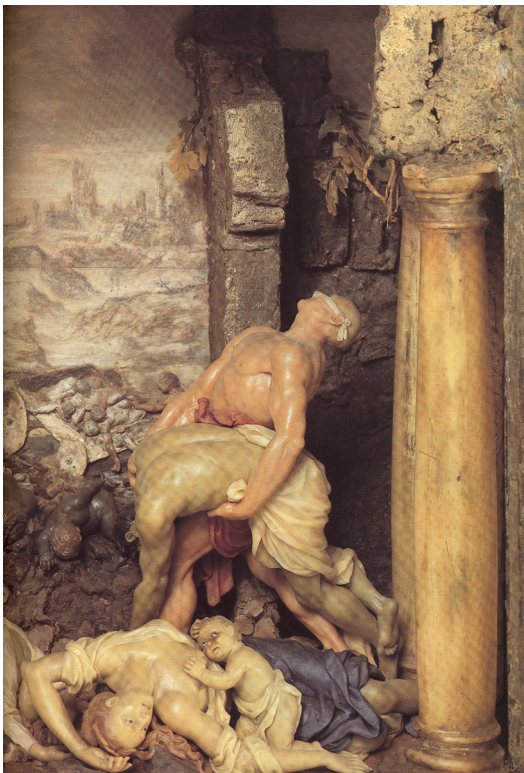
▪ Fig.5. Agnus Dei (Papa León XIII, 1878-1903). Colección privada.



▪ Fig.6. Venta de cera. Miniatura *Tacuina Sanitatis*, siglo XIV.



▪ Fig.7. Iglesia Santa Maria delle Grazie, Mantua.



▪ Fig.8. Gaetano Zumbo. *La Plaga*. ca. 1690. Cera, 76 x 100 x 48 cm. Florencia, Museo di Storia Naturale, Sección Zoología, La Specola.



▪ Fig.9. Clemente Susini y Giuseppe Ferrini, *Venus anatómica*.1770-75. Cera 180 x 80 cm. Florencia, Museo di Storia Naturale, Sección Zoología, La Specola.



▪ Fig.10. Juan Cháez y Luis Franceschi, *Despellejado*, siglo XVIII. Cera. Gabinete anatómico del Real Colegio de Cirugía de San Carlos. Actualmente en el Museo de Anatomía de la Universidad Complutense de Madrid. (Fotografía: Luis Castelo)



▪ Fig.11. Juan Cháez y Luis Franceschi, *Mujer pariturienta a término*, siglo XVIII. Cera. Gabinete anatómico del Real Colegio de Cirugía de San Carlos. Actualmente en el Museo de Anatomía de la Universidad Complutense de Madrid. (Fotografía Luis Castelo)



▪ Fig.12. A. Friedländer, *Plakat für ein anatomisches Museum, Hamburgo 1913*. Münchner Stadtmuseum Puppentheatremuseum. © Ebenbilder. Kopien von Köpen – Modelle des Menschen.