



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO**

**ESCULTURA CEROPLÁSTICA Y EL SISTEMA DE LAS ARTES**

**TESIS  
PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
Maestro en Artes Visuales**

**PRESENTA:  
EMILIANO ORTEGA ROUSSET**

**TUTOR:  
DR. HORACIO CASTREJÓN GALVÁN  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

**10/08/2020**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCIÓN .....	1
CAPÍTULO I .....	6
HISTORIA GENERAL DE LA ESCULTURA CEROPLÁSTICA.....	6
1.1 historia de los usos escultóricos de la cera.....	6
1.1.1 Edad Antigua: Prehistoria y Edad de Bronce. ....	6
1.1.2 Edad Antigua: Egipto; magia, religión y representación.....	8
1.1.3 Antigüedad Clásica: La estatuaria griega.....	12
1.1.4 Antigüedad Clásica: República Romana e Imperio, las máscaras funerarias...	14
1.1.5 Antigüedad Tardía y Edad Media: Iconoclasmo, alegoría y exvotos. ....	18
1.1.6 Renacimiento: Florencia .....	21
1.1.7 Renacimiento: Los cuerpos relicarios de la contrarreforma.....	25
1.1.8 Renacimiento: Las efigies funerarias .....	27
1.1.9 Ilustración: La ceroplástica anatómica .....	34
1.2 Romanticismo.....	38
1.2.1 La irrupción de lo sublime. ....	38
1.2.3 El sistema de las artes.....	41
1.2.4 La feminización del trabajo ceroplástico .....	43
1.2.5 Los salones y primeros museos de cera.....	46
1.2.6 La estética de los museos de cera: horror y terror .....	49
1.2.7. La Novedad .....	53
1.3 La ceroplástica en México .....	55
1.3.1 El uso de la cera en la América prehispánica .....	55
1.3.2 La colonia .....	58
1.3.3 Las figurillas costumbristas y lo mexicano. ....	61
1.3.4 Relieves y retratos .....	66
1.3.5 Ceroplástica siglo XX.....	69

1.3.6 La génesis de los museos de cera en México.....	70
CAPÍTULO II .....	77
NARCISO EN EL ESPEJO HUMEANTE .....	77
2.1 Identidad, retrato y desidentificación.....	77
2.1.1 El rostro como asiento de la personalidad .....	77
2.1.2 El espejo y el rostro .....	79
2.1.3 Fantasmas en el espejo: el rostro como idea o fetiche.....	81
2.1.4 La imagen como mecanismo de individuación heterónoma .....	83
2.1.5 El retrato como espejo.....	85
2.1.6 Los simulacros como dispositivos ideológicos hetero-individuadores. ....	88
2.2 El espejo humeante.....	91
2.2.1 El espejo humeante como metáfora.....	91
2.2.2 Los muchos rostros de Tezcatlipoca.....	94
2.2.3 Ixiptla; el doble encarnado o la semántica de lo material .....	96
2.2.4 Memento mori; la melancolía y la risa.....	99
2.2.5 Ecos a través del espejo.....	102
2.2.6 La risa.....	105
Capítulo III Escultura Ceroplástica .....	107
3.1 Ceroplástica y umbrales críticos en la escultura .....	107
3.1.1 Monumento, identidad y museo .....	107
3.1.2 El museo de cera como cartografía del imaginario .....	111
3.1.3 Anacronismo, historia e hiperrealidad.....	115
3.1.4 Supervivencias .....	121
3.1.5 La casa de los sueños .....	125
3.1.6 El museo de cera como obra de arte total.....	130
3.2 La escultura ceroplástica .....	137
3.2.1 El maniquí, lo efímero y lo amorfo .....	137

3.2.2 Estética de los simulacros hiperreales .....	143
3.2.3 Ensamblaje y moulage.....	145
3.2.4 Carne de cera, escultura Polícroma.....	150
Capítulo IV Conclusiones experimentales .....	155
4.1 Mimesis, imaginario y retrato: Simulacros críticos.....	155
4.2 El espejo negro como proceso: El desollado re-encarnado .....	164
4.3 Densidad matérica y distancia estética .....	174
4.4 La cera como símil de la carne: melancolía. ....	178
4.5 El pastiche etnológico: El rostro de lo abyecto.....	184
4.6 Conclusiones generales .....	190
V ANEXOS.....	196
5.1 La cera de abeja.....	196
5.2 Grasas, ceras y resinas .....	198
5.3 Método de policromía .....	206
Fuentes de investigación.....	211

A Mildred y Nicolás

## INTRODUCCIÓN

La hipótesis general de esta tesis es que el retrato ceroplástico es un tipo de escultura conmemorativa cuya condición de simulacro arrastra supervivencias antropológicas en torno al cuerpo y la imagen que no se agotan en una simple representación denotativa, sino que por el contrario connotan una serie de significados culturales complejos.

Su investigación sirve como un estudio de control, que permite el análisis de una forma de escultura que no fue afectada por las “evoluciones” estilísticas de la modernidad. El análisis de su desarrollo, cuyo fin sigue siendo la mimesis, permite establecer una serie de referencias cruzadas para completar el panorama de la escultura y explicar de otra manera el origen de algunas expresiones artísticas contemporáneas como adaptaciones, influencias y contrainfluencias de procesos dinámicos presentes en museos de cera, panópticos e industrias culturales.

El tema de esta investigación surgió de la experiencia profesional que tuve trabajando en el Museo de Cera de la Ciudad de México. Ahí trabé contacto con la fabricación de efigies de cera y me percaté de algunas de las aristas que tenía como tema de investigación; los objetivos de este estudio se podrían resumir en la identificación de los imaginarios que se encuentran en el retrato en cera, determinar las razones por las que la ceroplástica se halla entre las artes menores dentro del sistema de las artes; definir el rol que juega la persona en el retrato escultórico y hallar los “aires de familia” entre esta forma de escultura y demás objetos escultóricos. Finalmente, en un plano productivo, determinar la posibilidad de hacer un giro artístico y estético en la obra ceroplástica personal.

La ceroplástica figurativa (retrato en cera, modelos anatómicos, ex votos) es una forma de escultura que ha sobrevivido casi sin cambios desde hace más de dos milenios. Tanto en la historia del arte como en las taxonomías del sistema de las artes se la ha colocado en un sitio marginal cuando se analizan estilos y producciones escultóricas. A pesar de ello en la primera mitad del siglo XX fue objeto de estudio para entenderla como una práctica importante en el desarrollo del retrato europeo (Julius Von Schlosser, 1997; Aby Warburg, 2005) y como parte de la cultura popular (Walter Benjamin, 1999). A finales del mismo

siglo se la abordó como un tipo de representación del cuerpo en la escultura (Tom Flynn, 2002), y más recientemente ha sido materia de reflexión para problematizar los modelos históricos evolucionistas e indagar sobre las analogías entre plasticidad y carne (Didi-Huberman, 2003, 2008, 2009, 2011, 2016, 2017).

Para este estudio es clave la idea de las supervivencias (Burnett-Tylor, 1871), concepto que a grandes rasgos indica configuraciones mentales, imaginarios, motivos artísticos, expresiones, decoraciones, prácticas, etc. cuyo vehículo son las imágenes (Warburg, 2005; Benjamin, 1999) y que perviven entre épocas. Podrían considerarse ejemplos suyos: la figura del Vampiro, palabras como salario, las grecas, la condición mágica de la semejanza, lo siniestro del doble, la impresión por contacto, la gestualidad codificada en el retrato o el impulso conmemorativo en la escultura.

En la escultura ceroplástica contemporánea se encuentran presentes diferentes estratos de sentido, supervivencias de prácticas e ideologías que tienen sus orígenes en tiempos muy remotos. Como la noción de simulacro; objetos “en todo punto semejantes a los objetos que representan” (Lucrecio Cfr. Stoichita 2006). Tipo de representación a la que se le han atribuido connotaciones negativas como mera imitación aparental (Platón) que emborrona los límites entre realidad e imaginario (Baudrillard 2007).

Otro concepto importante para comprender la ceroplástica es el de representación mimética en el arte, cuyo núcleo es la reproducción objetiva del cuerpo y que funge como centro de la práctica de la escultura en cera hasta el presente, si bien su contexto se ha desplazado desde lo principesco funerario hacia la industria del entretenimiento popular.

Mímesis y simulacro son dos regímenes de la imagen a los que se agregó un tercero; el de Ixiptla (López Austin 1973, Carreón, 2014). En los dos primeros la superficie cumple un rol total para su significación como apariencias verosímiles, por otra parte, en el tercero, la noción de crear coberturas significantes que se superponen y construyen una imagen, fue capital para abordar el trabajo escultórico desde una estética procesual cuyo objetivo podría definirse como una representación simbólica presencial.

Por otra parte, el retrato, como parte sustantiva o más generalizada de la escultura en cera, desencadenó una serie de reflexiones sobre el rostro como parte del cuerpo donde está cifrada la identidad. Los múltiples pliegues morales, estéticos, políticos, ideológicos e imaginarios que se dan cita en su construcción social determinan la manera en la que



interpretamos el retrato escultórico y en particular el simulacro en cera. De la problemática que sugirió este análisis se destacó el rol del espejo para la construcción de la personalidad y la identificación del propio rostro (Lacan, 2009).

Finalmente el concepto de sistema de las artes (Shiner, 2004) ha sido útil para comprender las coordenadas culturales que condicionan la recepción de la escultura ceroplástica como un arte menor; trazar puntos de contacto con la ideología hegemónica de las ideas artísticas y articular las maneras que se conecta con la categoría de escultura y su historiografía.

El método que se ha seguido para comprender la problemática de la efigie en cera y la escultura ceroplástica es el del análisis comparativo; por una parte, se ha abordado la detección de imaginarios en su práctica contemporánea y efectuar un rastreo de las mismas hasta su probable origen histórico para determinar si se pueden considerar supervivencias. Por otra se ha cotejado la historiografía de los procesos escultóricos y se han trazado analogías con la escultura en cera a fin de insertarla y repensar la categoría.

La metodología que se ha seguido para obtener las imágenes ha sido mayoritariamente a través de internet, intentando ampliar los horizontes de resultados buscando palabras y conceptos claves en los idiomas español, inglés, francés, italiano y alemán haciendo uso de herramientas gratuitas como “google translator” en las lenguas con las que no se está familiarizado. En este mismo sentido conviene apuntar que se ha navegado en diferentes repositorios institucionales, públicos y privados, así como colecciones museísticas en línea, como son: el Victoria & Albert Museum, El Museo de América, Musée d’Orsay, etc. cuando se detectó que era relevante para este estudio.

En cuanto a las colecciones nacionales, se ha seguido la misma metodología cuando no fue posible visitarlas en vivo. En los casos en los que fue posible realizar una visita en persona se procuró hacer registros fotográficos a fin de utilizarlos en la tesis y hacer un archivo para su estudio.

En lo que concierne al cuerpo de tesis se abordaron cuatro capítulos y un anexo; en el primero se trazó una perspectiva histórica de largo aliento concretada en torno a los episodios paradigmáticos de las supervivencias que se hallaron en la práctica de la escultura en cera en el presente. Se enfatizaron el retrato conmemorativo (Schlosser

1997, Warburg, 2005), la asociación de la cera con la carne (Sánchez, 2012), su utilización en hechizos de brujería (INAH, Frazer, 1981), su presencia como material inmaculado en el ámbito religioso (Sánchez Ramos, 2016) y por supuesto su papel como material intermedio en la escultura en bronce. Se destacó el periodo del romanticismo como periodo que fijó las normas de la ceroplástica contemporánea; la aparición de los museos de cera; la irrupción de categorías estéticas como lo sublime, el terror, el horror, lo sobrenatural y la novedad; el papel que la figura del genio y la imaginación tuvieron en el giro empirista de las artes (González, 2014, 28-37), el cómo surgieron las distinciones modernas de artista y artesano (Shiner, 2004, 169); y la feminización del trabajo ceroplástico (Korsmeyer, 2017).

A manera de colofón y como tópico obligado se revisó la historia de la ceroplástica en México; los pocos ejemplos prehispánicos, las diferencias entre abejas nativas e introducidas, el uso religioso de la ceroplástica en la colonia, el costumbrismo romántico (Esparza, Fernández, 1994, 48), los relieves de la academia (Rodríguez, 2006, 255-258) y la introducción de los museos de cera en el país durante el siglo XX.

Al ser el retrato una de las partes sustantivas de la escultura en cera, en el segundo capítulo se analizaron, en primer lugar: el rol que cumple el espejo para la formación del yo (Lacan, 2009) los diferentes imaginarios presentes en el rostro; su papel como repositorio de la personalidad (Altuna, 2010); los imaginarios sociales en el semblante y el cómo configuran un dispositivo hetero-individuador formativo de la personalidad; las proyecciones identitarias en el retrato, la comparación propioceptiva del cuerpo a través de los simulacros y su incorporación didáctica a un régimen hegemónico ideológico-visual (Althusser, 2005). En segundo lugar se analizó el fenómeno de la desidentificación, el rechazo de la auto-imagen, el deterioro de la identidad (Goffman, Guinsberg 1970) y el extrañamiento ante los valores de los simulacros ideológicos (Bertolt Brecht, 2004/2010).

La metáfora del espejo humeante se ha usado como un fulcro mitopoético autorreferencial para efectuar una exploración de las posibilidades del distanciamiento estético en la escultura en cera. Agrupadas bajo el tópico de la totalidad fracturada simbolizada por el motivo de Tezcatlipoca. Personaje que engloba: reflejos no gestálticos, heterónomos, multiplicidades y burlas (Oliver, 2004). De estas reflexiones se derivó el concepto de Ixiptla y, a partir de este último, se elaboró un proceso escultórico de recubrimientos emparentado con las melancolías y la ceroplástica anatómica.

En el tercer capítulo se hizo un análisis comparativo de los valores formales de la escultura en cera buscando insertarla dentro de la categoría de escultura como un elemento problematizador de tópicos como novedad, genealogía y vanguardia. Se revisó la ligadura de la escultura con la denominada crisis del monumento (Krauss, 1978, Maderuelo, 1994) y se definió al museo de cera como una gliptoteca enfocada en una cartografía conmemorativa del presente. Asimismo se examinó la curaduría de los museos de cera y sus conexiones con los conceptos de hiperrealidad (Baudrillard 2007, Eco, 2014), anacronismo (Benjamin 1999), supervivencias (Benjamín, Warburg, Didi-Huberman, 2009, 2011) y sus conexiones con diferentes ideas estéticas. En otro orden de ideas se analizó el papel de la escultura en cera y su exhibición como precursora de diferentes prácticas contemporáneas en la escultura, como son; el hiperrealismo, instalación, ensamblaje y moulage, además de su papel como pionera en los campos de la escultura sin pedestal, polícroma, efímera y en el uso de materiales blandos y amorfos como ropas y pelo.

En el cuarto capítulo se presentan los resultados de los diferentes procesos de laboratorio y las conclusiones escultóricas y artísticas que han acompañado al proceso de investigación. En él se presentan algunos objetos que apuntan a reflexionar sobre mimesis, simulacro y crítica paródica; las analogías entre diferentes imaginarios como son la descripción verosímil y la distancia estética; entre los roles de lo objetivo, lo subjetivo y lo abyecto en la conformación de imaginarios; reflexiones sobre el cómo diferentes densidades en la escultura pueden conformar un objeto cuyo sentido se encuentre en transición temporal; respuestas a las similitudes entre cera y carne y, finalmente; las conclusiones generales de este estudio.

Finalmente, como anexos se han incluido algunos temas relativos a la naturaleza de la cera de abeja, diferentes formulados de ceras, grasas y resinas y procedimientos de policromía.

## CAPÍTULO I HISTORIA GENERAL DE LA ESCULTURA CEROPLÁSTICA

### 1.1 historia de los usos escultóricos de la cera

#### 1.1.1 Edad Antigua: Prehistoria y Edad de Bronce.

La cera de abeja ha sido utilizada desde el Neolítico. Existen registros y trazas de su utilización temprana en Asia menor y Europa en 7000 A.C.<sup>1</sup>. Siendo usada como: sellador, combustible, plastificante, repelente de insectos, ingrediente medicinal y material para modelados en metalurgia y orfebrería<sup>2</sup>.

La versatilidad de la cera como material, su ductilidad y maleabilidad, han permitido desde antiguo el modelado manual. Debido a la fragilidad del material, no quedan restos materiales de periodos tan antiguos, sin embargo, para estudiar su uso escultórico se pueden seguir sus huellas en cobres fundidos y bronce a la “Cera perdida”.

El gran avance técnico que implicó la traslación de un modelado hecho en cera al metal permitió el calco de texturas y detalles que hubiesen sido imposibles de realizar de otro modo, la ductilidad del material se aprecia en figuras cuyas extremidades son más gráciles, delgadas y ligeras. Juego de formas que integró a la plástica una mayor libertad compositiva que contrasta con las producciones realizadas en piedra del periodo Calcolítico (Fig. 1). En la región mesopotámica, sumerios y acadios utilizaron la cera de abejas para fundición a la cera perdida (Fig. 2)<sup>3</sup> desde el año 2450 A.C., obteniéndola de las montañas al norte de lo que hoy es Turquía.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Mélanie Roffet-Salque, et al. “Widespread exploitation of the honeybee by early Neolithic farmers”. *Nature*, 534, (2015) <http://dx.doi.org/10.1038/nature18451> (Consultado el 25 de agosto del 2018).

<sup>2</sup> Abdulrauf S. Mayyas, Mahmoud A. Al-Qudah, Khaled A. Douglas, Fardous Al-Ajlouny. “Beeswax preserved in Archaeological Ceramics: Function and use”. *Annals of the Faculty of Arts*, volumen 40, Julio-septiembre. (2012) 346. [https://www.researchgate.net/publication/280066615\\_Beeswax\\_Preserved\\_in\\_Archaeological\\_Ceramics\\_Function\\_and\\_Use](https://www.researchgate.net/publication/280066615_Beeswax_Preserved_in_Archaeological_Ceramics_Function_and_Use). (Consultado el 25 de agosto del 2018).

<sup>3</sup> Annenberg Learner, “Art Through Time: A. Global View - Royal Portrait Head, Head of Sargon the Great”, Annenberg Learner, <https://www.learner.org/courses/globalart/work/266/index.html>. (Consultado el 16 de septiembre de 2018).

<sup>4</sup> Ethel Eva Crane. *The world history of Beekeeping and Honey Hunting*. (Routledge. 2013) 46. [https://books.google.com.mx/books?id=WVh3AAAAQBAJ&pg=PA498&lpg=PA498&dq=wax+tribute&source=bl&ots=-JzO1nnck\\_&sig=EybjNKE4I7hJmc6RMn9hzVGmyL0&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwj1pPm3wLjdAhUY24MKHUbNBLMQ6AEwEnoECAQQAQ#v=onepage&q=wax%20tribute&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=WVh3AAAAQBAJ&pg=PA498&lpg=PA498&dq=wax+tribute&source=bl&ots=-JzO1nnck_&sig=EybjNKE4I7hJmc6RMn9hzVGmyL0&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwj1pPm3wLjdAhUY24MKHUbNBLMQ6AEwEnoECAQQAQ#v=onepage&q=wax%20tribute&f=false) (Consultado el 13 de septiembre del 2018).



Figura 1: Tesoro de Nahal Mishmar, periodo Calcolítico (3500 A.C). Museo de Israel. Imagen: Wikimedia Commons.

Figura 2: Anónimo, Gobernante Acadio (posiblemente Sargón I), Bronce a la cera perdida. 30.7 cm. 2300-2200 A.C. Museo Nacional de Irak. Imagen: SCALA/Art Resource, NY.

### 1.1.2 Edad Antigua: Egipto; magia, religión y representación

En la religión de muchas sociedades alrededor de la cuenca mediterránea, la abeja y sus productos fueron importantes simbólicamente, como se atestigua por la variedad de usos religiosos, mágicos y sacrificiales en los que miel y cera jugaban un rol prominente: “Ritos de nacimiento, circuncisión, casamiento, purificación y muerte”.<sup>5</sup>

De acuerdo con Frazer los procedimientos mágicos se pueden englobar en dos métodos: La magia imitativa, fundada en que lo semejante produce lo semejante. En ella el mago produce el efecto con sólo imitarlo. Y la magia contaminante o contagiosa; aquellas cosas que alguna vez estuvieron cerca se actúan recíprocamente a la distancia, lo que se haga con un objeto, afectará a la persona con la que estuvo en contacto. Ambas prácticas frecuentemente se combinan y pueden ser comprendidas dentro del conjunto de la magia simpática, pues ambas se fundan en que las cosas se afectan recíprocamente mediante una atracción secreta, por intermedio de lo invisible.<sup>6</sup>

En el mundo egipcio la magia no se distinguía de la religión, como tampoco existía la división entre orden natural de causa-efecto y métodos sobrenaturales. Las actividades que los egipcios llamaban magia, eran una parte de la naturaleza y los mismos dioses eran expertos en su uso. Incluso había un dios de la magia, *Heka*, el doble (*ka*, esencia vital)<sup>7</sup> de Ra (El dios creador). Es decir que para los antiguos egipcios la magia era una forma de teúrgia.<sup>8</sup> “Templo, amuleto, imagen y hechizo ritual son los ingredientes primarios de la práctica ceremonial egipcia”<sup>9</sup>, la cera de abeja fue utilizada en todos ellos. La representación más antigua de la apicultura se encuentra en los relieves del templo Solar de Niuserre en Abu Gurab construido en honor al dios Ra (2500 A.C. Aproximadamente) (Fig.3). El culto solar fue el más importante de la historia del antiguo

---

<sup>5</sup> Eric H. Ericson, et al., *A scanning Electron Microscope Atlas of the Honeybee*. (Iowa: Iowa University Press, 2009) 5. <https://www.ars.usda.gov/ARUserFiles/20220500/AtlasoftheHoneybee.pdf> (Consultado el 30 de agosto del 2018).

<sup>6</sup> James George Frazer (Sir). “Capítulo III Magia Simpatética”, en *La rama dorada*. (España: Fondo de Cultura Económica (FCE), 1981) 33-73. <http://home.iscte-iul.pt/~fgvs/Frazer.pdf> (Consultado el 30 de agosto del 2018)

<sup>7</sup> Robert Kriech Ritner. “The Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice”. *Studies in Ancient Oriental Civilization*, 54. (Chicago, Oriental Institute of University of Chicago, 2008) 24. [https://oi.uchicago.edu/sites/oi.uchicago.edu/files/uploads/shared/docs/saoc54\\_4th.pdf](https://oi.uchicago.edu/sites/oi.uchicago.edu/files/uploads/shared/docs/saoc54_4th.pdf) (Consultado el 2 de septiembre del 2018)

<sup>8</sup> Kriech, “The Mechanics of Ancient,” 24.

<sup>9</sup> Kriech, “The Mechanics of Ancient,” 246.

Egipto. Las abejas parecen asociadas al mismo, quizá por sus hábitos diurnos o la coloración ámbar de su miel semejante a una fluida esencia solar, o por la capacidad de la cera de reblandecerse con el calor solar para volverse modelable y asumir la apariencia de carnalidad. Abejas<sup>10</sup> y humanos<sup>11</sup> tenían un principio común; ambos fueron creados cuando las lágrimas del dios Ra cayeron al suelo. Al compartir un origen, una naturaleza común, se emparentaban y esto permitía afectos entre ellos.



En el aspecto político se sabe que el símbolo del país del bajo Egipto fue la abeja y uno de los títulos del faraón era *rey abeja*<sup>12</sup>. Nemes, el unificador de Egipto y fundador de la primera dinastía se llamaba a sí mismo “El apicultor”. En este contexto en el que humanos y abejas se parecen metafóricamente y simbólicamente, es fácil imaginar que la cera fuese vista como una sustancia similar a la carne, capaz de operar mágicamente por semejanza.

Figura 3: Anónimo, Relieves del templo de Niuserre. Viejo reino. 2500 A.C. Imagen: <https://www.picsunday.com>

En las prácticas mágico-rituales egipcias se conoce la utilización de figurillas de cera; para exorcizar, perturbar, baldar, encantar, curar, prevenir y proteger. Estas figuras se modelaban ya sea con la forma de un dios o con la imagen de un enemigo cautivado. Algunas se quemaban acompañadas de tiras de papel con el nombre del dios o enemigo.<sup>13</sup> Otras formaban parte del ajuar funerario; como las figurillas-talismán que representaban a los cuatro hijos de Horus. Realizadas como sustitutos de vasos

<sup>10</sup> Kirsten Traynor, “The Tears of Re: Beekeeping in Ancient Egypt”. *American Entomologist* 62. (2016): 194-96. <https://doi.org/10.1093/ae/tmw069>. (Consultado el 16 de septiembre).

<sup>11</sup> Ancient Egypt online, “The Egyptian God Ra, Sun God of Egypt, Eye of Ra,” Ancient Egypt online, <https://www.ancient-egypt-online.com/egyptian-god-ra.html>

<sup>12</sup> Reshafim, “Ancient Egypt: Bee-keeping,” Reshafim, <http://www.reshafim.org.il/ad/egypt/timelines/topics/beekeeping.html>

<sup>13</sup> Kriech, “The Mechanics of Ancient,” 198.

canópicos durante la XXI dinastía<sup>14</sup>; cada una acompañaba una víscera (Estómago, hígado, pulmones e intestinos), las cuales se removían del cuerpo durante la momificación, para luego ser devueltas acompañadas de estas figurillas (Fig. 4). En este mismo proceso de preparación del cuerpo del difunto para la otra vida, se utilizaba cera para rellenar el interior del estómago, y una vez relleno de hierbas, grasas y los órganos embalsamados, se sellaba con una placa de cera en la que se había grabado el ojo de Horus.<sup>15</sup>



Figura 4: Natrón en Bolsa de lino. Placa rectangular de cera roja mostrando el ojo Wedjat. Figuras de cera de Imsety, Qebehsenuf, Hapy y Duamutef. XXI Dinastía. Altura: 13.3 cm. Imagen: British Museum

<sup>14</sup> Louvre, "Padiuf's false canopic jars", *Gates of heaven, vision of the world in the ancient egypt*, Hall Napoléon, marzo 6-junio 29, 2009. <http://minisite.louvre.fr/portesduciel/EN/01expo/notice030204.php>

<sup>15</sup> Albert Champdor, *El libro egipcio de los muertos*. (Madrid: Edaf, 2010) 157-158. <https://kodesubstanz.files.wordpress.com/2013/08/champdor-albert-el-libro-egipcio-de-los-muertos.pdf> (Consultado el 6 de octubre del 2018)





Es frecuente encontrar menciones a la cera en los textos mágicos egipcios: “La cera de abeja fue utilizada por su facilidad de ser modelada, consumida por el fuego o fundida para renacer en una nueva forma”<sup>16</sup>. Su plasticidad, la habilidad para imitar, quizá fue una de las causas de que este material tuviera un papel tan señero en la magia egipcia, solo equiparado por el barro<sup>17</sup>.

La religión del antiguo Egipto cuenta una de las primeras sustituciones del cuerpo por la cera de Abeja: “Isis moldeó con cera y especies aromáticas unas imágenes humanas de la hechura de Osiris y colocó dentro de cada una de ellas uno de los pedazos del cadáver de éste”<sup>18</sup>, para luego engañar a los sacerdotes con cada una de las copias al presentarlas como el “cuerpo de Osiris” y así asegurar que en cada sitio donde se encontró una parte de su cuerpo se construyera un templo o santuario<sup>19</sup>. En estos templos cada año se confeccionaba una falsa momia hecha de semillas y simientes con el rostro de cera verde de Osiris. Era enterrada con la finalidad de que estas semillas germinaran, simbolizando la resurrección del dios (Fig. 5,6).<sup>20</sup> En ese mito la cera es capaz de asemejarse a la piel humana y mantiene una eficacia mágica para operar como catalizadora del ritual cíclico de renovación agrícola.



Figuras 5 y 6: Falsa momia de grano con la forma del dios Osiris. 22-26 dinastías (945-525 A.C.), 46.99 cm de altura, Imagen: LACMA

<sup>16</sup> Nerea del Moral. “Cirugía restauradora: restauración estructural de modelos anatómicos en cera”. (Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2016) 18, <http://eprints.ucm.es/39026/> (Consultado el 16 de septiembre de 2018).

<sup>17</sup> Kriech, “The Mechanics of Ancient,” 113.

<sup>18</sup> Frazer, *La rama*, 421.

<sup>19</sup> El santuario de Osiris era el *Hwt bjt*, la morada de la abeja. Reshafim, “Ancient Egypt: Bee-keeping,” Reshafim, <http://www.reshafim.org.il/ad/egypt/timelines/topics/beekeeping.htm>.

<sup>20</sup> Frazer, *La rama*, 433.

### 1.1.3 Antigüedad Clásica: La estatuaria griega

En la mitología de la antigua Grecia y el mundo ático, la cera cumple un rol discreto y siempre funcional: Las alas de Ícaro, construidas con este material, se derriten por el calor del sol. De manera semejante el templo de Apolo fue elevado por alas de cera y plumas para viajar hasta la región hiperbórea<sup>21</sup>. En cambio la miel aparece alimentando a los olímpicos Zeus y Dionisos<sup>22</sup>, comida divina asociada a la ambrosía y los ritos funerarios. Acompañando esta simbología la abeja fue símbolo de la inmortalidad, ligada a los cultos de Deméter y Artemisa.<sup>23</sup>

Como parte de la panoplia de ingredientes mágicos de la cuenca mediterránea la cera no faltó en la hechicería griega. Se utilizaba en pequeños muñecos "vudú" que se quemaban para maldecir: los *Kolosoi*<sup>24</sup>. Sin embargo, la utilización de la cera en el ámbito helénico en su mayoría tuvo fines más mundanos; como instrumento de escritura en las tablillas de cera, velas, figurillas, selladores<sup>25</sup> y por supuesto material intermedio para la escultura en bronce.

Plinio el viejo, polígrafo romano que vivió en el siglo primero después de cristo, atribuye al escultor griego Lisítrato, hermano del célebre escultor Lisipo (artista predilecto de Alejandro Magno), la invención de hacer máscaras de personajes vivos<sup>26</sup>, —según algunas fuentes también de los muertos<sup>27</sup>—, y luego trasladarlas a la cera para luego retocarlas y hacer bronce; llevando la retratística a un nuevo derrotero al representar no un retrato

---

<sup>21</sup> Rachel D. Carlson. *The honey Bee and Apian Imagery in Classical Literature*. Disertación. (E.U. A. Universidad de Washington, 2015) 46. En [https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/33129/Carlson\\_washington\\_0250E\\_14276.pdf?sequence=1](https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/33129/Carlson_washington_0250E_14276.pdf?sequence=1) (Consultado el 18 de septiembre del 2018).

<sup>22</sup> Planet Bee Foundation, "The Sacred Bee: Ancient Greece and Rome," Planet Bee Foundation. <https://www.planetbee.org/planet-bee-blog//the-sacred-bee-ancient-greece-and-rome>.

<sup>23</sup> Anne Baring, Jules Cashford. *El mito de la diosa*. (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1997) [https://books.google.com/books/about/El\\_mito\\_de\\_la\\_diosa.html?id=mUqw-ydNB\\_4C](https://books.google.com/books/about/El_mito_de_la_diosa.html?id=mUqw-ydNB_4C). (Consultado 18 de septiembre de 2018).

<sup>24</sup> Matthew W. Dickie. "What Is a Kolossos and How Were Kolossoi Made in the Hellenistic Period?" *Greek, Roman and Bizantine Studies*, Vol. 37, No 3 (1996) <https://grbs.library.duke.edu/article/viewFile/2801/5855>. (Consultado el 18 de septiembre de 2018).

<sup>25</sup> Carlson. *The honey Bee*, 6.

<sup>26</sup> John Polini. "Ritualizing death in republican Rome: Memory, religion, class struggle, and the wax ancestral mask tradition's origin and influence on veristic portraiture". En *Performing death, social analyses of funerary traditions in the ancient near east and Mediterranean, Oriental Institute Seminars*, no. 3 (2008) 249.

<sup>27</sup> Moral (del), "Cirugía restauradora," 9.

idealizado, sino a un personaje individual con exacta semejanza<sup>28</sup>. Invento que, según investigadores como John Polini, ejerció una influencia directa en las máscaras funerarias romanas. De las esculturas en bronce que han sobrevivido de este periodo se infiere que el retrato realista helenístico centrado en la copia de rasgos fisonómicos fue un tipo de escultura que escapó del hieratismo que presentan las efigies "oficiales" de los reyes, como Alejandro Magno o sus herederos los Diádocos, en donde lo individual da paso a lo ideal.

Los personajes que son representados en este estilo realista son filósofos, dramaturgos o atletas ganadores en los juegos olímpicos, personajes de "segunda línea" conmemorados por sus logros en esculturas consagradas a los dioses en templos y oráculos como el de Delfos. Excepción notable es el reciente hallazgo en Bulgaria del retrato de Seuthes III, monarca tracio contemporáneo a Filipo II de Macedonia y Alejandro Magno. Efigie de gran parecido anatómico, atribuido al círculo de Silanion, que incluso retrata lesiones y traumatismos en el pómulo y ojo del gobernante<sup>29</sup>(Fig. 7).

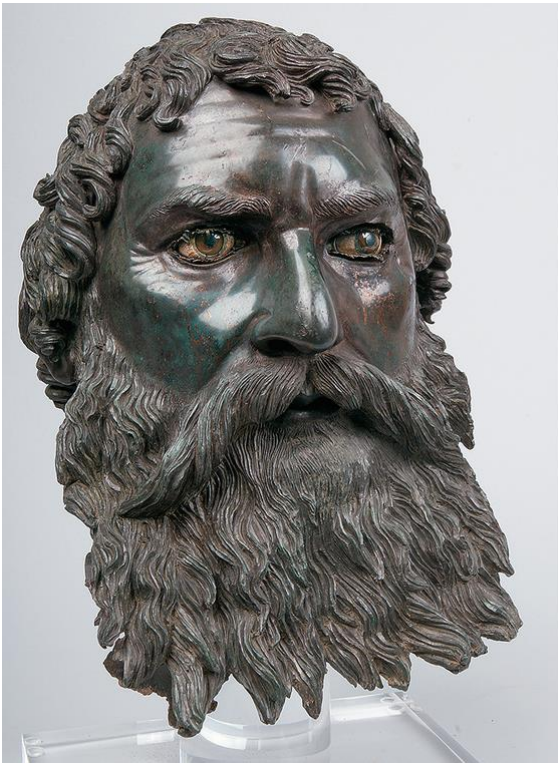


Figura 7: Retrato de Seutes III, alrededor del 310–300 A.C. bronce, cobre, calcita, alabastro y vidrio, altura: 32 cm, ancho: 28 cm, diámetro: 27.9 cm. Foto: Krasimir Georgiev

<sup>28</sup> Polini. "Ritualizing death," 250.

<sup>29</sup> Esaù Dozio, Guido Von Allmen. "La tête de la statue de bronze du roi Thrace Seuthès III, un cas historique de chirurgie maxillo-faciale au cours de l'Antiquité". *Rev Mens Suisse Odontostomatol*, Vol. 118. (2008), [https://www.sso.ch/fileadmin/upload\\_sso/2\\_Zahnaerzte/2\\_SDJ/SMfZ\\_2008/SMfZ\\_06\\_2008/f-smfz-06-praxis2.pdf](https://www.sso.ch/fileadmin/upload_sso/2_Zahnaerzte/2_SDJ/SMfZ_2008/SMfZ_06_2008/f-smfz-06-praxis2.pdf) (Consultado el 27 de septiembre del 2018).

#### 1.1.4 Antigüedad Clásica: República Romana e Imperio, las máscaras funerarias.

Las máscaras de cera romanas llamadas *imago* (Fig. 8), aparecieron durante el siglo IV antes de cristo, lo que quiere decir que son contemporáneas a la “invención” del retrato realista de Lisítrato. Creación original de la república romana, aunque, como se dijo más arriba, hay investigadores que quieren ver en ellas cierta influencia griega, lo que parece probable dada la hegemonía helénica en el ámbito mediterráneo resultado de las conquistas de Alejandro Magno.



Este tipo de efigies de los ancestros florecieron durante una época convulsa en la república en la que los romanos lucharon contra otros pueblos itálicos por el control del centro de la península itálica. Durante esta coyuntura se gestó el ascenso de la plebe enriquecida hacia una “Nueva nobleza” que implicaba poder político y acceso a las altas magistraturas. Las imágenes de cera fueron una estrategia de los patricios para distinguirse de estos “hombres nuevos” y mantener una ventaja simbólica sobre sus competidores a los cargos públicos<sup>30</sup>, al presentarse como miembros de una prestigiosa dinastía. Las máscaras, mostradas en los atrios de las casas romanas, eran un objeto que indicaba el estatus social de la familia, que señalaba una genealogía ilustre de antepasados destacados al servicio de la república.

Figura 8: Anónimo, Togato Barberini, mármol, siglo I A.C. (la cabeza no corresponde) imagen: Wikipedia, A. Heckler, Greek & Roman Portraits, Nueva York, 1912, pl. 127a.

<sup>30</sup> Polini, “Ritualizing death,” 245-247.

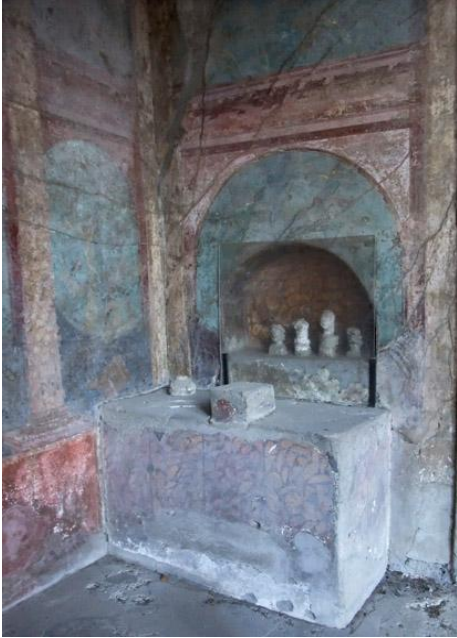


Figura 9: Pompeya, Larario de la casa de Menandro  
imagen: <http://www.vroma.org/>

Las máscaras de cera se mantenían a la vista en un espacio especial en el atrio de la casa señorial de la época romana. Habitación pública y principal, lujosamente decorada y amueblada y donde se encontraba el *larario* (Fig.9), adoratorio destinado a los espíritus guardianes familiares. Ahí se colocaban las efigies de los antepasados ilustres, conectadas por una línea genealógica. En conjunto funcionaban como un dispositivo didáctico que informaba y recordaba a los miembros jóvenes pertenecientes al clan de dónde venían y que se esperaba de ellos, al tiempo que cumplían la función de propaganda doméstica al indicar el prestigio social, ascendencia y agencia de la familia a clientelas y visitantes.



Figura 10: Anónimo, máscara funeraria romana. Foto de Heinrich Drerup. 1980. Tomada de <https://www.penn.museum/sites/expedition/recreating-roman-wax-masks/>

El derecho a tener un retrato en cera, *lus Imaginis* (Fig. 10), era un derecho masculino exclusivo de los nobles romanos que hubieran tenido algún cargo público (*cónsul, pretor, censor o edil*), que implicaba tener un funeral público<sup>31</sup> en donde actores utilizaban dichas máscaras para personificar a los antepasados y, a través de ellas, señalar su genealogía aristocrática y derecho a gobernar<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Polini. "Ritualizing death," 237.

<sup>32</sup> "En el cortejo fúnebre romano, adaptado del griego, la *laudatio funebris*, algunos de los concurrentes utilizaban máscaras de ancestros fallecidos llamados *imagines* [...] La coloración de estas máscaras de cera incrementaba la similitud de estos actores con la gente que representaban. Por los medios de esta mímica simbólica de los participantes en la procesión, el fallecido dejaba el mundo de los vivos para unirse a sus antepasados".

"In the adapted Roman version of the funerary courtship, the *laudatio funebris*, some attendants used to wear wax portraits of the deceased's ancestors, called *imagines*. [...] The coloration of these wax masks increased the similarity of the participants of the procession, the deceased left the world of the living to join its ancestors. In some occasions, the attendants also carried busts and

A pesar de que las máscaras de cera son conocidas como funerarias, se coincide en señalar que eran hechas cuando el modelo estaba vivo. A la persona que alcanzaba un cargo público se le hacía un molde del rostro con yeso al que se le sacaban copias de cera para colocarse en el atrio. A su muerte, la máscara, junto con las de sus otros antepasados de la misma jerarquía, se llevaba en procesión por la calle (Fig. 11) y desembocaba en el foro en donde se elogiaba y recordaba al difunto, luego se incineraba al cuerpo, se celebraban banquetes póstumos y para finalmente guardar los huesos en urnas y colocarlos en suntuosas criptas.



Figura 11: Anónimo, tumba de Amiternum, 50-1 A.C., museo de Aquila. Foto: Erin Taylor, fuente: <https://smarthistory.org>

La costumbre de conservar las máscaras de los ancestros y utilizarlas en funerales y algunos sacrificios públicos, implicaba no sólo el autoelogio político de las personalidades destacadas de las familias notables con el fin de mantenerles presentes dentro de la memoria colectiva de la comunidad, sino también "una victoria de la memoria sobre la muerte al convertir a los portadores en intermediarios de los mundos natural y supernatural"<sup>33</sup>.

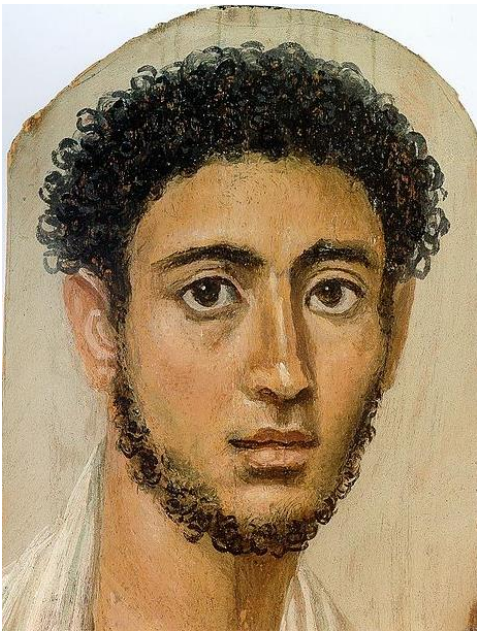
---

portraits of the deceased that were kept in the atria of the family house" [Traducción personal]. Jesus Martínez. "Identity, Death and Faces. A social approach to the analysis of the Graeco-Roman funerary masks from the Rijksmuseum van Oudheden". (Tesis de maestría, Universidad de Leiden, 2014) 19. <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/29505>

<sup>33</sup> Polini, "Ritualizing death," 241-245.

La Hipótesis que ha sido defendida por expertos como Visconti, Mommsen u Otto Bendorff<sup>34</sup>, entre otros, de que el retrato funerario romano, con su exigencia de un parecido al detalle, influyó grandemente en el “Realismo” romano parece probable. La movilidad de escultores hacia zonas de gran desarrollo económico en búsqueda de trabajo, llevando consigo técnicas, secretos del oficio y conocimientos que se transmitían entre sí, y que compartían en talleres escultóricos que trabajaban simultáneamente en distintos proyectos se antoja como un ámbito propicio para el intercambio técnico, lo que no descarta la consideración de que el prestigio conmemorativo de las mascarillas influyera en el estilo adoptado en otras formas de escultura conmemorativas.

La práctica de los retratos en cera fue una constante mientras duró la república romana (siglos IV al I A.C.). Durante el imperio (siglos I-IV) la concentración de los cargos públicos en la familia imperial hizo que la práctica cayera en desuso. Sin embargo, sus funciones como ritual cívico conmemorativo fueron asimiladas en la estatuaria pública.



La cera tuvo otros roles y funciones dentro del ámbito del imperio romano; eran comunes las tablillas de cera utilizadas para escribir en testamentos o emitir votos para las magistraturas y otros asuntos jurídicos. Durante el gobierno romano de Egipto es que aparecen los retratos funerarios de El Fayum realizados en encáustica (Fig. 12) y, por otra parte, si bien la magia estaba prohibida estatalmente, era comunes ciertas prácticas como la de maldecir haciendo figurillas de cera a las que se les enterraban clavos o, por ejemplo: “Una cura romana para la fiebre fue recortar las uñas del paciente y pegarlas con cera en la puerta del vecino antes de la aurora; la fiebre pasaba entonces del enfermo a su vecino”<sup>35</sup>.

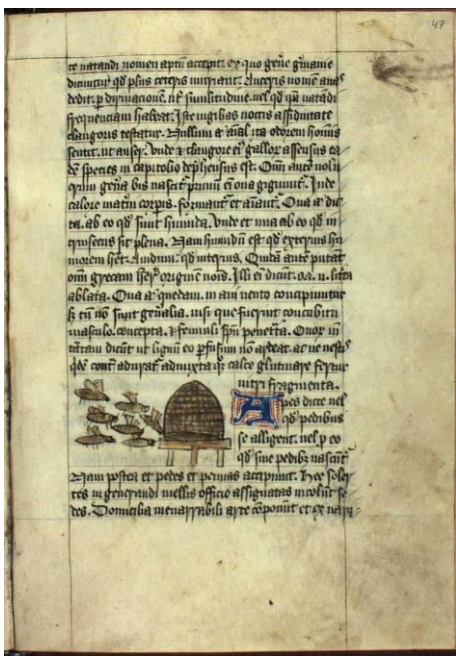
Figura 12: Anónimo, retrato funerario de El-Fayum, temple y encáustica sobre madera, siglo III D.C, 37,5 cm de altura. Imagen: Wikicommons, foto: Matthias Kabel.

<sup>34</sup> Polini, “Ritualizing death,” 253.

<sup>35</sup> Frazer, *La rama*, 614.

### 1.1.5 Antigüedad Tardía y Edad Media: Iconoclasmo, alegoría y exvotos.

Según Julius Von Schlosser, primer historiador en estudiar sistemáticamente el retrato en cera, en la antigüedad tardía se da un abandono consciente de la estatuaria pública como fruto de una nueva espiritualidad que conjuntó filosofía neoplatónica y religión cristiana. En esta concepción del mundo se consideraba lo individual particular como sombra, o apariencia, de una realidad eterna. Es por ello que desaparecen las trazas de toda individualidad por considerárselas idolátricas, carentes de valor, pecaminosas y son sustituidas por representaciones “realistas” en un sentido medieval que ya no son imágenes fisonómicas, sino que representan una idea del individuo, como expresión del tipo ideal, un universal<sup>36</sup>. Existía un terror religioso para con las obras de arte figurativas, muy particularmente hacia las esculturas, pues se les atribuía una vida demoníaca, inquietaban por sus detalles minuciosos y levantaban sospechas de que con ellas se pudieran realizar toda clase de encantamientos<sup>37</sup>



Ante este temor hacia las imágenes, la escultura y el relieve pasan a tener una posición secundaria en el mundo cristiano. La ceroplástica entonces se transforma y adapta a la nueva situación, encontrando un sitio dentro del culto, primero como cirios y velas y después en la forma de exvotos y talismanes.

Figura 13: Anónimo. Bestiario de Anne Walsh, la abeja, Kongelige Bibliotek, Gl. kgl. S. 1633 4º, Folio 47r. Foto: Manuscrito digital de la Biblioteca Real de Dinamarca.

<sup>36</sup> Julius Von Schlosser. *El arte de la edad media*. (Barcelona, Editorial Gustavo Gili. 1981) 66-67

<sup>37</sup> Schlosser, *El arte*, 90-91.



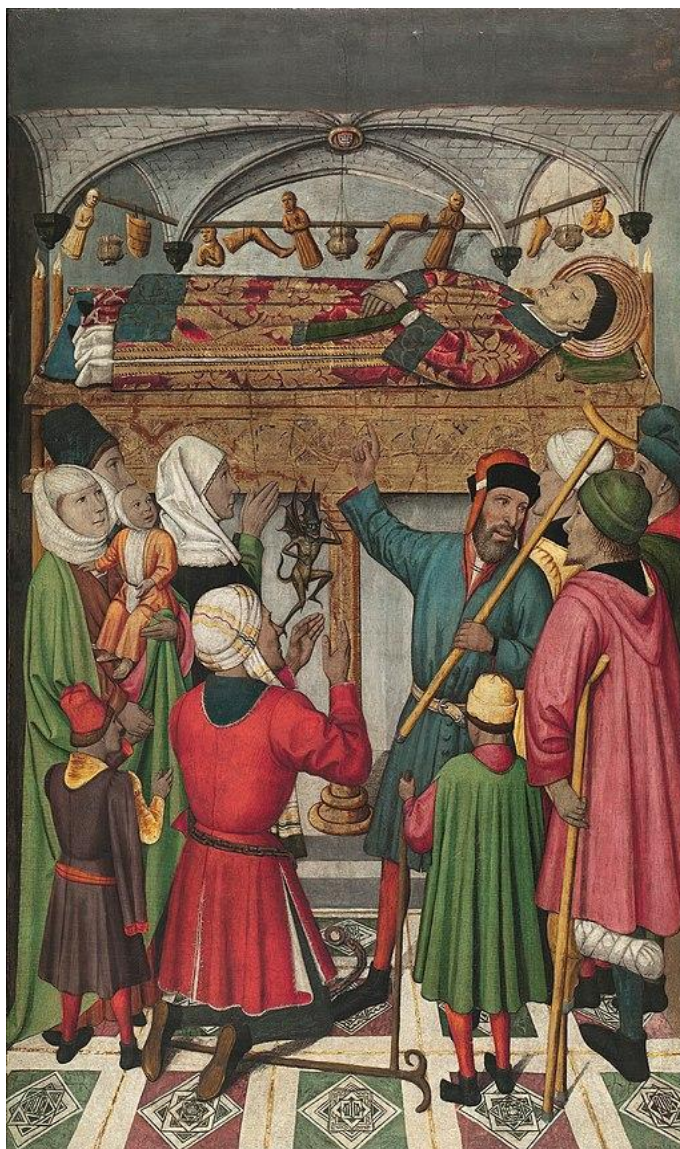
La cera de abeja sólo es mencionada en la Biblia tres veces, todas ellas como metáforas de la debilidad extrema, sin embargo la asociación entre cera y cuerpo de Cristo, encarnada en el cirio pascual, en donde la cera representa la carne, el pabito el alma y la llama al espíritu, conoció una gran difusión en occidente. Uno de los medios para su difusión fueron los bestiarios (Fig. 13); compendios fantásticos en los que exploraban la relación de la naturaleza con el mundo eterno e ideal de la divinidad. Estas recopilaciones escolásticas creaban un entramado totalizador de significaciones alegóricas para explicar el mundo, una rica literatura que elaboró estas identificaciones con una gran riqueza retórica; San Ambrosio (340-397 D.C.), uno de los cuatro pilares de la Iglesia, él mismo ligado legendariamente a las abejas, afirmó: “que la *madre abeja* producía la cera “*de su propia sustancia, sin mezclas heterogéneas*”, identificándola con la Virgen María , misma que engendró a Cristo exclusivamente de su sustancia “*sin corrupción de su carne virginal*”<sup>38</sup>. De este modo la cera de abeja quedó establecida simbólicamente como un material “virgen”, análogo a la carne.

La forma dominante de las ofrendas devocionales en la edad media fue el exvoto en cera. Tipo de ofrenda que se usa hasta el presente. Las donaciones medievales han sido clasificadas en: panes de cera virgen, algunos equivalentes en peso o dimensiones a los del ofrendante; animales; caballos, asnos, mulas, bovinos, algún puerco y hasta una serpiente<sup>39</sup>, cirios y veladoras, testigos de una peregrinación o un voto; el medallón de cera del Agnus Dei, talismán con forma de un cordero, hecho con los sobrantes del cirio pascual, considerado aún hoy como un poderoso amuleto, y finalmente figuras de cera que representaban figurillas humanas, partes del cuerpo, órganos y objetos diversos (Fig. 14).

---

<sup>38</sup> Valeriano Sánchez Ramos, “María: colmena de virtudes. Las abejas en la simbología mariana barroca”, *Regina Mater Misericordiae: estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*, coord. por Juan Aranda Doncel, Ramón de la Campa Carmona (España, Litopress, 2016), 613-666 <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/5816307.pdf> (Consultado el 19 de octubre del 2018).

<sup>39</sup> Pierre André Sigal, “l'ex-voto au moyen age dan les régions du nord-ouest de la méditerranée (XIIe-XVe siècles)”, en *Provence Historique*, fascículo 131, (1981) [http://provence-historique.mmsch.univ-aix.fr/n/1983/Pages/PH-1983-33-131\\_02.aspx](http://provence-historique.mmsch.univ-aix.fr/n/1983/Pages/PH-1983-33-131_02.aspx) (Consultado el 20 de octubre del 2018).



(Figura 14: Jaume Huguet, Milagros póstumos de san Vicente. Témpera, relieves de estuco y hoja de oro sobre madera. 165 x 97 cm. 1455-1460. Foto: Google Art Project.

Los exvotos en cera colgados del techo de las iglesias y en torno a las imágenes de los santos fueron un espectáculo común durante la edad media. Los fieles estaban acostumbrados a visitar estos sitios religiosos abarrotados de partes del cuerpo y en donde no escaseaba el retrato, al cual se particularizaba con las dolencias de cada uno y en algunos casos con su fisonomía. Este tipo de ofrenda votiva conoció una gran expansión durante el siglo XIII y el XV en muchos adoratorios europeos, especialmente los Florentinos, de los que nos ocuparemos a continuación.

### 1.1.6 Renacimiento: Florencia

En la Ciudad de Florencia los exvotos en cera eran populares desde el siglo XIII, ofrecidos a la Virgen a la que se le consideraba protectora especial de la república. Originariamente de carácter popular, se disponían en torno a la imagen milagrosa de la iglesia de Orsanmichele y otros santuarios florentinos. Los nobles utilizaban exvotos de metales preciosos y contaban con el privilegio de enviar armas, escudos y estandartes como ofrenda. Impedidos para donar armas, el pueblo “inventó” una nueva ofrenda, los *voti*, retratos votivos de tamaño natural, vestidos con ropas y accesorios. A mediados del siglo XV Orsanmichele y las demás iglesias florentinas fueron desplazadas por la iglesia de la Santissima Annunziata (Fig.15) cuyo patronato estaba ligado a la familia Médici, en donde los *voti* se convertirían en un tipo de ofrenda de extremado realismo y gran importancia, que finalmente quedó reservada a los principales de la república<sup>40</sup>. Toda esta producción desapareció bajo el fuego y sólo se la puede intuir por piezas derivadas (Fig.16).



Figura 15: Santa María de la Anunciación, iglesia católica medieval, matriz de la orden de los servitas. Fachada de Giovanni Battista Caccini, (1601) imagen tomada de Wikimedia, Foto: Sailko.

Figura 16. Donatello, busto de Niccolò da Uzzano, terracota policromada, alrededor de 1432, imagen: Wikimedia, foto: ShaKko.

<sup>40</sup> Roberta Panzanelli, “Una presencia innegable: Efigies de cera en la Florencia Renacentista”, *El poder de las imágenes: Exvotos, ofrendas y otras prácticas votivas*, Revista Sans Soleil-Estudios de la Imagen, Vol 5, N° 2, (2013) <http://revista-sanssoleil.com/volumen-5-num-2/> (Consultado el 21 de octubre del 2018).

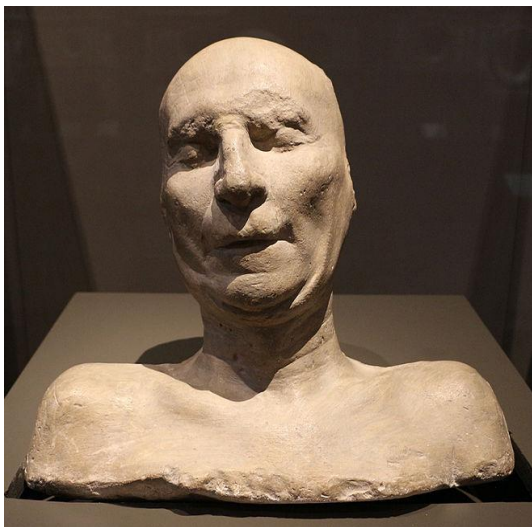


Figura 17: Máscara funeraria de Filippo Brunelleschi, museo dell'Opera del Duomo, Florencia.



Figura 18. Donatello, Judith y Holofernes, Bronce, 236 cm. (copia) El drapeado de los brazos fue hecho con ropas verdaderas empapadas en cera.

La iglesia de SS. Annunziata albergaba alrededor de 600 figuras de cera de tamaño natural vestidas y ornamentadas, incluyendo la figura de Lorenzo el magnífico, varios prominentes condottieri en armadura completa a caballo, los papas León X, Alejandro VI y Clemente VII, el rey Cristian I de Dinamarca, varios santos y vírgenes, los siete fundadores de la orden de los servitas, literatos como Dante, e incluso un Pasha Turco musulmán, además de miles de exvotos “tradicionales” suspendidos con cuerdas y posiblemente pegados a las paredes. “...la hechura de efigies (voti) era una rama del arte muy prestigiada y desarrollada, dominada por los Benintendi, pupilos de Andrea Verrochio, quienes por generaciones manejaron un gran negocio de manufacturas en beneficio de la iglesia y de manera acorde llevaron el nombre de “Fallimagini” (hacedores de imágenes)”<sup>41</sup> . Los exvotos y efigies eran tantos que los muros de la misma tuvieron que reforzarse con tirantes. Para el año de 1665 todas las figuras de cera fueron prohibidas por los continuos desprendimientos y trasladadas a una cruzía lateral<sup>42</sup>. En donde sus remanentes todavía podían verse en el siglo XVIII.

<sup>41</sup> Warburg, Aby. “El arte del retrato y la burguesía florentina”. En *El renacimiento del paganismo, Aportaciones a la historia cultural del renacimiento europeo*. Madrid, Alianza, 2005. 147-175

<sup>42</sup> Warburg, “El arte,” 151

La representación realista nunca se perdió del todo durante la edad media, ya que sobrevivió gracias a la tradición votiva religiosa. En el renacimiento se revaloró y a ello contribuyeron factores como la emergencia de la individualidad humanista, el redescubrimiento de fuentes filosóficas, principalmente el aristotelismo y su teoría de la mimesis como copia de la naturaleza y, finalmente, la supervivencia de la magia por contagio medieval, presente en el fetichismo de las ofrendas votivas en cera. "Los florentinos, descendientes del supersticioso pueblo pagano de los etruscos, mantuvieron esta práctica mágica hasta bien entrado el siglo XVII"<sup>43</sup>.



Figura 19: Baccio Bandinelli, Hércules y Caco, Cera roja, 73 cm. Imagen: Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Antje Voigt

El renovado respeto por la estatuaria greco-latina llevó a los escultores y productores de imágenes a emular y en algunos casos a reinventar procedimientos tales como máscaras mortuorias (Fig.17) y vivas, encerado de ropas (Fig. 18), la utilización de la cera de abeja como material para bocetos preparatorios (Figs. 19, 20 y 21 ) y por supuesto el fundido de bronce a gran escala.

El manejo de ceras para modelar altorrelieves se conjuntó con las renovadas técnicas de fundición de las cuales la obra más emblemática son las monumentales puertas del Baptisterio de Florencia (Fig. 24) y se extendió hacia el retrato cortesano que se puede apreciar en monedas y ceras policromadas (Fig. 22). El género de pequeños dioramas de cera (Fig. 23) (a veces policromados pero otras veces no) que representaban escenas devotas se extendió a través del barroco y supervivió de manera popular en Sicilia hasta el presente. En todos estos procedimientos escultóricos, la cera jugó un papel sustantivo, ya sea durante el proceso directo del modelado, o como medio transitorio cuya sublimación se puede admirar en las obras definitivas.

---

<sup>43</sup> Warburg, "El arte," 151

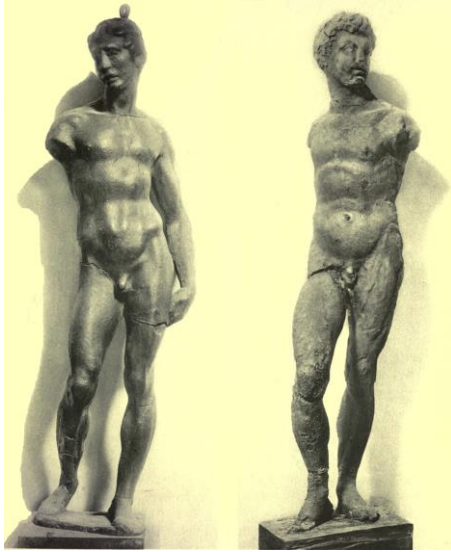


Figura 20: Miguel Ángel, modelos en cera para el David, Museo Casa Buonarroti. Imagen: [http://www.gutenberg.org/files/ 32362/32362-h/32362-h.htm](http://www.gutenberg.org/files/32362/32362-h/32362-h.htm)



Figura 21: Benvenuto Cellini. Modelo en cera para Perseo. 1540. Imagen: Museo Nacional de Bargello, foto: <http://wikioo.org>.



(Página anterior)Figura 22: Benvenuto Cellini (atribuido). Retrato en cera de Francisco I, cera policromada, (Sin fecha) museo Bargello. Imagen <http://www.thetudorswiki.com> (sin autor)

(Página anterior) Figura 23: Jacopo Sansovino. Descendimiento de la cruz. Cera y madera. 1513. Imagen: Victoria & Albert Museum.

Figura 24: Ghiberti, “Josue” Puertas del cielo-Jericó, 1425. Imagen: Wikimedia/ Kandi.



### 1.1.7 Renacimiento: Los cuerpos relicarios de la contrarreforma

Ahora bien; en el marco de la contrarreforma religiosa derivada del Concilio de Trento (1545-1563) se desarrolló un tipo de ceroplástica votiva muy particular: Los cuerpos-relicarios de cera. En el año de 1578 un derrumbe en la Vía Salaria de Roma descubre el Cementerio de los Jordanes, primera de las catacumbas y cementerios que fueron excavados en la ciudad eterna. Dentro de ellas se hallaron cientos de tumbas o Lóculos con los cuerpos de los primeros cristianos. Fueron bautizados como *corpi santi*, o cuerpos santos y se interpretaron como mártires. La Sagrada Congregación de Indulgencias y Reliquias desde el año de 1668 se encargó de certificar los signos a través de los cuales se podía reconocer el martirio en una tumba; palmas, palomas, vasos con sangre, tenazas e instrumentos de tortura presentes dentro o fuera de los sepulcros eran considerados indicios del martirio y entre ellos el vaso de sangre o las palmas se estimaban como signos inequívocos<sup>44</sup>. Dados estos atributos, el Vaticano emitía un

---

<sup>44</sup> Montserrat A. Báez Hernández. “El cuerpo como relicario: Mártir, reliquia y simulacro como experiencia visual”, *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico. Anejos de imago, revista de emblemática y cultura visual no. 4*. García Mahiques, Rafael, y Sergi Doménech García, eds. (Valencia, Universitat de València, 2015) 323-326. <http://unam.academia.edu/MontserratB%C3%A1ezHern%C3%A1ndez> (Consultado el 30 de octubre del 2018).

documento o “auténtica” que certificaba su autenticidad. Estas reliquias se colocaban en un cuerpo-relicario de cera que contenía un fragmento o, más raramente, la osamenta completa del mártir. Efigies ricamente vestidas, acompañadas de palmas, corona de laurel o flores, *vas sanguinis* (vaso con sangre) y otros elementos iconográficos religiosos se presentaban acostadas dentro de una especie de vitrina o urna (Fig. 25), impolutas, excepto por las marcas del martirio; una herida sangrante en la cabeza o el cuello<sup>45</sup>. Estos cuerpos fueron extraídos extensivamente con fines devocionales durante los siglos XVI y XIX y exportados a todos los países católicos para su veneración pública.



Figura 25: Santa mártir, Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. Imagen: Emiliano Ortega.

---

<sup>45</sup> Montserrat A. Báez, “El cuerpo como relicario,” 327-329.



### 1.1.8 Renacimiento: Las efigies funerarias



Figura 26: Anónimo, busto de Carlos VII a partir de su mascarilla funeraria. Saint Denis, 1461. Imagen: Wikipedia/P. Poschadel.

Volviendo un poco hacia atrás en el tiempo, encontramos otra tradición paralela, más no menos importante: la utilización de efigies funerarias reales en el renacimiento. Su utilización se remonta hasta la baja edad media con el funeral de Eduardo II de Inglaterra en 1327<sup>46</sup>. Originalmente hechas de madera cubierta de yeso policromado, estas efigies proporcionaban un sustituto del cuerpo real y se cargaban durante las procesiones fúnebres rendidas a los monarcas. La costumbre pasó de Inglaterra a Francia y es ahí donde se adopta la ceroplástica para luego volver triunfante a las islas británicas. En 1461, durante los funerales de Carlos VII de Francia (Fig. 26), una mascarilla funeraria fue utilizada para hacer un modelado en cera y el encargado de finalizar el retrato abriéndole los ojos fue Jean Fouquet<sup>47</sup>.

La importancia de estas efigies que se llevaban en procesión durante los funerales de los reyes y de las máscaras funerarias con las que después se confeccionarían estatuas conmemorativas fue creciendo en un tiempo relativamente corto. En Francia, del 1461 desde el funeral de Carlos VII al año de 1610 con la muerte de Enrique VI, median 150 años en los que reinaron 10 soberanos, de reinados muy breves, con notables

<sup>46</sup> Ralph E. Giesey, "Funeral effigies as emblems of sovereignty: Europe, 14<sup>th</sup> to 18<sup>th</sup> centuries". *Lecture delivered to the Collège de France*. (University of Iowa. 1987) 2, [http://www.regiesey.com/Lectures/Funeral\\_Effigies\\_as\\_Emblems\\_of\\_Sovereignty\\_Lecture\\_\[English\]\\_College\\_de\\_France.pdf](http://www.regiesey.com/Lectures/Funeral_Effigies_as_Emblems_of_Sovereignty_Lecture_[English]_College_de_France.pdf) (Consultado el 25 de septiembre del 2018).

<sup>47</sup> Giesey, "Funeral effigies," 4.

excepciones, y sus funerales se realizaron con cortejos en los que el simulacro del rey cumplió un rol político. En 1498 el Parlamento Francés determinó que se debía tratar al monarca muerto como si estuviera vivo hasta su enterramiento final, de acuerdo a la idea del doble cuerpo de rey; un cuerpo “orgánico” del rey y un cuerpo “político”. Mientras el gobernante estuviera vivo, su cuerpo encarnaba la soberanía y los poderes constitucionales. A su muerte, las dos dimensiones se separaban; los restos mortales del rey debían ser enterrados, sin embargo el poder político y constitucional del rey, no podía morir; “le roi ne meurt jamais”<sup>48</sup>, y el repositorio de esta dignidad política era su efigie funeraria de cera (Fig. 27), hasta que el nuevo rey fuera coronado solemnemente.

Figura 27: Guillaume Dupré, Busto de Enrique IV, 1610. Cera policromada, altura 62 cm. ancho 37 cm. Musée Condé de Chantilly. Imagen: <https://www.altesses.eu> / Guillaume Attlane



Las efigies funerarias de cera se encontraban en el epicentro político durante el hiato que significaba el enterramiento y coronación de un nuevo dignatario. Muchas veces los restos de los reyes acompañaban al séquito en la parte de atrás en una carroza y eran discretamente enterrados (cuando no se hacía apresuradamente de un día para otro por miedo a la peste u otras enfermedades) mientras la efigie real era llevada en hombros en una litera y se le tributaban toda clase de honores, incluso servirle alimentos dentro de un salón de honor en las habitaciones palaciegas, *service à la royalle*, costumbre adoptada desde los funerales de Francisco I en el año de 1547.

---

<sup>48</sup> Giesey, “Funeral effigies,” 9.

Este ritual político-religioso, cuya función era transmitir simbólicamente la dignidad soberana se replicó en diferentes países y territorios. Las pompas fúnebres diferían en los detalles, pero la constante que las reúne para los fines de este estudio es la procesión de una efigie de cera seguida de los símbolos de autoridad (espada, corona y mano de justicia), que desembocaba en un gran catafalco o capilla ardiente en donde la imagen reposaba a la vista pública, ceremonial que concluía con la transmisión de poderes a los sucesores. Así aparece descrita en los ducados de Lorena (en los periodos de 1481-1608) y Toscana (durante los años de 1575-1687)<sup>49</sup>. Un ceremonial similar se dió en la república de Venecia; en el intervalo entre los años 1623 y el 1797; los funerales del Dogo se practicaban rápidamente y en privado, mientras un segundo funeral público del fallecido tenía lugar algunos días después, mientras se realizaban las votaciones para elegir a uno nuevo. En este segundo funeral la pieza central era un retrato en cera (Fig. 28) que se exhibía durante tres días, rodeado de los emblemas de autoridad de la república, pero de cabeza, para demostrar que el fallecido había dejado de detentar los poderes soberanos y exaltar el hecho de que Venecia era republicana<sup>50</sup>.



Figura 28: Anónimo, Efigie funeraria del Dogo Alviso IV Mocenigo, 1779, Cera, tejidos, pelo natural. Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco. Imagen: <http://fortuny.visitmuve.it> /sin autor.

<sup>49</sup> Giesey, "Funeral effigies," 17.

<sup>50</sup> Giesey, "Funeral effigies," 13.

En Inglaterra, existió una gran tradición de figuras funerarias cuyas raíces se originan en la baja edad media y que se extendió hasta el siglo XIX. Originariamente formaban parte de los rituales funerarios reales; efigies sedentes se colocaban sobre los ataúdes, se llevaban en procesión hasta su último descanso en la Abadía de Westminster, y se solían colocar a un lado del sepulcro, vestidas con los mejores atuendos del difunto. En un principio eran de madera policromada, sin embargo, después de la guerra civil inglesa (1642-1651) se adoptó la costumbre de hacerlas de cera.

Irónicamente la primera efigie de cera no fue comisionada para conmemorar la muerte de ningún rey, sino para el Lord Protector Oliver Cromwell; a su muerte en 1658, se sacó un molde de su rostro y de este molde se hicieron algunas máscaras funerarias y al menos dos copias de cera (Figs. 29, 30, 31). Una de ellas se mostró en el palacio de Somerset House, ataviada con ropajes asociados a la realeza; capa de terciopelo ribeteada de armiño, cetro y orbe en las manos. Esta efigie fue coronada de manera póstuma, sin embargo, a sólo dos años de esto, durante la restauración de los Estuardo en el año de 1660, ambas figuras, fueron violentadas; una, destruida por el fuego en Westminster y otra fue ahorcada en Whitehall<sup>51</sup>.



Figura 29: Anónimo, funeral en efigie de Oliver Cromwell en Somerset House, grabado, Imagen: <https://erenow.com/biographies/cromwellourchiefmen/30.html>, sin crédito.

<sup>51</sup> Ashmolean Museum, British Archaeology in the Ashmolean Museum, "Death mask of Oliver Cromwell", Universidad de Oxford, <http://britisharchaeology.ashmus.ox.ac.uk/highlights/cromwell-mask.html> (Consultado el 28 de octubre del 2018).



Figura 30: Thomas Simon, Efigie de Oliver Cromwell, Yeso, copia de su efigie funeraria (atribución), imagen: <https://erenow.com/biographies/cromwellourchiefmen/30.html>, sin crédito.

Figura 31: Anónimo, Apoteosis de Oliver Cromwell en Somerset House, grabado, 1659, Imagen: <https://erenow.com/biographies/cromwellourchiefmen/30.html>, sin crédito.

La ceroplástica funeraria inglesa, se desarrolló durante 150 años más o menos. Su construcción, realización y muestra, de la mano con incipiente liberalismo muy a tono con la ilustración, mostró una construcción social híbrida en la que los usos políticos y votivos de la efigie no estuvieron reñidos con el espectáculo y la ganancia económica. Algunos años después de los hechos mencionados arriba, en el mismo sitio que albergaría la efigie del Lord Protector, se exhibieron una docena de figuras de cera de corte religioso:

”...tan temprano como 1672, John Evelyn se quejó sobre la muestra, en Somerset House en Londres, del Salvador y sus Discípulos en figuras y maniqués de tamaño natural hechos de cera, curiosamente vestidos y sentados alrededor de una larga mesa, a los cuales “toda la ciudad ha venido a ver”<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> “As late as 1672, John Evely complained about the display, in Somerset House in London, of the Saviour ang the Discípulos ‘in figures and puppets made as big as the life, of wax work, curiously clad and sitting round a large table’ which ‘all the City came to see’[Traducción personal]. Billie



Figura 32: Anónimo, efígie de Carlos II, Cera, madera y vestiduras, Imagen: Abadía de Westminster.

Carlos II, a su muerte en 1685, no permitió que se le hiciera un funeral con gran pompa. En lugar de la acostumbrada figura funeraria sedente, mandó hacer para sí un retrato de pie. El rostro fue tomado de una mascarilla que se le hizo en vida y se le representó con las ropas de la Orden de la Jarretera, con espada, joyería y peluca (Fig. 32). Se colocó a un lado de la tumba y permaneció ahí alrededor de cien años, antes de que la movieran junto al resto de las efígies funerarias en la capilla Islip<sup>53</sup>. Quizá como un sutil mensaje político esta figura se diferencia de todas sus predecesoras (y sucesoras) al ser representada de pie, pero más significativamente por carecer de los símbolos soberanos, tal vez como un recordatorio de su restauración en el trono inglés tras los turbulentos años de la guerra civil.

El privilegio de tener una figura de cera funeraria no sólo se reservó para los reyes, sino que se extendió a nobles y pares del reino, como Frances Stewart, Duquesa de Richmond, quien comisionó, eligió ropas y adornos para una figura de cera de sí misma que arrastró a multitudes para verla. Otras personalidades para las que se ordenó una figura funeraria fueron: El príncipe Edmundo Duque de Buckingham (1735), Catalina la Duquesa de Buckingham (1735) y su pequeño hijo el Marqués de Normanby (1715).

---

Melman, *The culture of History: English Uses of the Past 1800-1953*. (Oxford, Oxford University Press, 2006) 33.  
[https://books.google.com.mx/books?id=GHUTDAAAQBAJ&pg=PA33&lpg=PA33&dq=mrs+goldsmith+h+wax&source=bl&ots=qXfXE0hxK&sig=jGcOCK-H8iBAOp\\_Z-XmuJEPBGjg&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjKq7TpxqveAhUEa60KHeugDIIQ6AEwC3oECAYQAQ#v=onepage&q=mr%20goldsmith%20wax&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=GHUTDAAAQBAJ&pg=PA33&lpg=PA33&dq=mrs+goldsmith+h+wax&source=bl&ots=qXfXE0hxK&sig=jGcOCK-H8iBAOp_Z-XmuJEPBGjg&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjKq7TpxqveAhUEa60KHeugDIIQ6AEwC3oECAYQAQ#v=onepage&q=mr%20goldsmith%20wax&f=false) (Consultado el 29 de octubre del 2018).

<sup>53</sup> Abadía de Westminster, "Charles II", Abadía de Westminster, <https://www.westminster-abbey.org/abbey-commemorations/royals/charles-ii/#i17857> (Consultado el 29 de octubre del 2018).

Estas figuras al interior de la Abadía de Westminster participaron del gran atractivo que suscitaban las figuras de cera en las capitales europeas y eran visitadas por multitudes. Por esa razón los mismos frailes de la abadía, quienes recibían “propinas” por mostrarlas, comisionaron otras efigies como las de la Reina Ana (1714), el rey Guillermo III (1725), la reina María II (1725), el primer ministro William Pitt el viejo (1775), la reina Elizabeth I (rehecha a partir de una efigie funeraria en 1776) y Horacio Nelson (1806) la cual fue la última figura de cera en ser colocada en la Abadía a razón de las críticas que provocaba su explotación económica<sup>54</sup>.

Un caso aislado se dio en Prusia: a la muerte de Federico II, en el año de 1797: Se le tributaron funerales en los que dos figuras de cera jugaron un papel importante; la primera ataviada con su uniforme de gala favorito se sentó en la antecámara de duelo, y una segunda, situada en la sala principal, se colocó dentro del féretro, fuera de la vista<sup>55</sup>. Poco después dos empresarios, los hermanos Page, compraron las ropas y vistieron con ellas a una figura de cera con la que recorrieron Alemania, Francia y los territorios Hasburgueses, pero no fueron los únicos, para los inicios del siglo XIX había 16 figuras de Federico en exhibición sólo en Berlín<sup>56</sup>. La popularidad que alcanzaron estas figuras revela el desplazamiento de un arte cortesano y áulico hacia una explotación comercial, más acorde con el liberalismo económico, tema que se explorará más adelante.

---

<sup>54</sup> Roberta Ballestrero. “The dead in wax: Funeral ceroplastics in the european 17th - 18th century tradition”. *Art of Death & Dying Symposium Proceedings*, Texas: Universidad de Houston, 2018. Disponible en: <https://journals.tdl.org/add/index.php/add/article/view/7031> (Consultado en 2018)

<sup>55</sup> Giesey, “Funeral effigies,” 15-16.

<sup>56</sup> Tim Blanning, *Frederick the Great*. (Random House, 2016)  
[https://books.google.com/books/about/Frederick\\_the\\_Great.html?id=Kh92CgAAQBAJ](https://books.google.com/books/about/Frederick_the_Great.html?id=Kh92CgAAQBAJ). (Consultado el 25 de septiembre de 2018)

### 1.1.9 Ilustración: La ceroplástica anatómica

Por otra parte, el cambio de actitud hacia el cuerpo humano y su funcionamiento que se presentó durante el renacimiento, hizo que los estudios anatómicos pasaran de la clandestinidad a verdaderos espectáculos públicos. El beneplácito estatal para con esta forma de ciencia médica propició tanto el estudio de la anatomía superficial, importante para la representación artística, como el de la anatomía interna, fundamental para la describir y comprender correctamente órganos, funciones y tejidos. Es en este periodo que se construyeron los anfiteatros en las principales universidades, donde público en general, médicos, cirujanos y artistas estudiaron el cuerpo humano a partir de cadáveres<sup>57</sup>

La corruptibilidad del cuerpo humano fue el principal problema a vencer por los médicos, quienes buscaban una forma de poder preservar los órganos y tejidos durante más tiempo a fin de facilitar las disecciones. Se experimentó durante varios años con diferentes materiales que se inyectaban a los tejidos a fin de solidificarlos y pigmentarlos lo suficiente para su estudio. Las inyecciones de cera fueron utilizadas con éxito por la escuela holandesa. De ella destacan J. Swammerdam, el primero en utilizar cera roja, amarilla y blanca en los vasos sanguíneos de un aparato reproductor femenino<sup>58</sup> y F. Ruysch, quien destacó en este arte y hasta preparó un museo de momias, adquirido por el Zar Pedro I el Grande en 1717 en ocasión de su segundo viaje europeo<sup>59</sup>

Es a finales del siglo XVIII que aparecen los primeros modelos anatómicos en cera coloreada. La paternidad de esta "anatomía artificial" se le reconoce a Gaetano Giulio Zumbo (1656-1701) quién había trabajado para el Gran Duque de la Toscana Cosme III de Medici en la elaboración de pequeños teatros macabros y modelos anatómicos que mostraban la corrupción de cuerpo. Zumbo, después de asistir a Bolonia a la escuela de anatomía humana se asoció con un cirujano francés apellidado Desnues para producir varios preparados anatómicos; su método consistía en diseccionar y preparar cadáveres por parte del cirujano, para que luego el anatomista Zumbo los copiara perfectamente en cera (Fig. 33).

---

<sup>57</sup> Roberta Ballestrero, "Efigie, cadáver y cuerpo enfermo en la ceroplástica" (Tesis doctoral, España: Universidad Complutense, 2013). <http://eprints.ucm.es/22304/1/T34608.pdf>

<sup>58</sup> Ballestrero, "Efigie, cadáver," 116.

<sup>59</sup> Ballestrero, "Efigie, cadáver," 116.



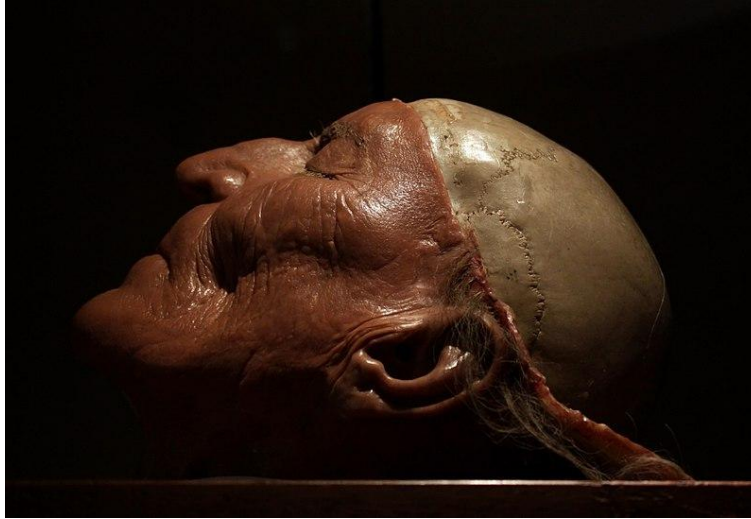


Figura 33: Gulio Gaetano zumbo, Cabeza del hombre viejo, 1701 cera policromada, Musée de l'Homme, imagen Wikimedia Commons/Vassil.



Figura 34: Ercole Lelli, Modelos anatómicos, tamaño natural, 1747, cera, osamentas, palacio Poggi, Bolonia, Imagen: <https://www.rocaille.it/museo-palazzo-poggi/> Annalisa P. Cignitti

En la primera mitad del siglo XVIII se funda la escuela de Notomía Humana (Antropometría exterior e interior con el fin de embellecerla y hacerla útil) en la Universidad de Bolonia. Gracias al impulso dado por el Cardenal Lambertini, que ascendió

al solio pontificio como Benedicto XIV y al artista y excelente escultor ceroplástico Ercole Lelli (Fig. 34) se conformó la colección de ceroplástica científica más antigua de Europa en donde se describió con éxito Osteología y Miología. Entre sus colaboradores destacó Giovanni Manzolini, quien, junto a su mujer, la célebre Anna Morandi, modelaba preparados anatómicos de los órganos de los sentidos, vísceras y obstétricos.<sup>60</sup>

Estos preparados anatómicos conocieron gran éxito durante el siglo de la ilustración y se difundieron por toda Europa. Especialmente en Florencia, donde los modeladores alcanzaron un gran nivel de representación. Es durante este siglo que se funda el Imperial y Real Museo de Física e Historia Natural de Florencia “La Spécola” (Fig. 35), fruto de la ambición del duque Pedro Leopoldo de Habsburgo-Lorena de conjuntar en un sólo sitio los gabinetes “científicos” dispersos, que comprendían colecciones mineralógicas, zoológicas, botánicas y modelos de anatomía humana en cera<sup>61</sup>.



Figura 35: Clemente Susini, modelo anatómico, museo de la Spécola, modelado en cera, imagen: Wikipedia/Lucarelli.

<sup>60</sup> Roberta Ballestriero, “Efigie, cadáver,” 125-139.

<sup>61</sup> Roberta Ballestriero, “Efigie, cadáver,” 127.

La facilidad de la cera para imitar la piel, así como su poder para asumir la apariencia de los tejidos internos propició que fuera usada para describir el cuerpo humano. De acuerdo con los nuevos paradigmas científicos, se elaboraron importantes colecciones de modelos anatómicos hechos en cera en muchos países europeos como; España, Italia, Francia e Inglaterra entre otros. Práctica que llegó a ser una verdadera industria y popularizó salones en los que todo público podía visitar colecciones que antes estaban reservadas para las élites. La ceroplástica, de gran ayuda para la descripción anatómica, especialmente las enfermedades de la piel, se extendió por todo el siglo XIX gracias al uso de estos modelados, como parte de las colecciones consagradas a la anatomía humana y medicina (Fig. 36). En la actualidad ha sido desplazada en parte por otras tecnologías de la representación, sin embargo, subsisten como modelo didáctico aún en uso.

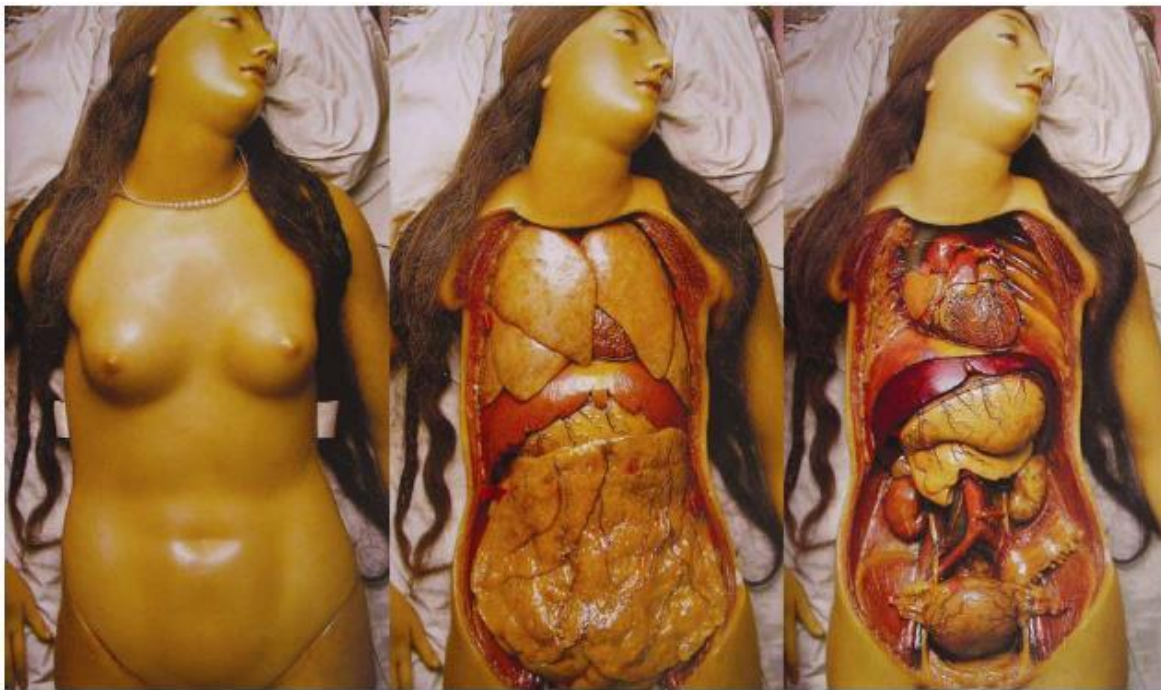


Figura 36: Clemente Susini (1754-1814), Venus anatómica, museo la Spécola, cera modelada, imagen: <http://blog.uwomj.com/2015/02/07/anatomical-fascination-wax-venuses/>

## 1.2 Romanticismo

### 1.2.1 La irrupción de lo sublime.

Durante la ilustración se dio una revisión de la estética tradicional. Esta última, basada en teorías platónicas, conjuntaba armonía, bondad, belleza y proporción. Ética y estética se hallaban en unidad<sup>62</sup>. La filosofía empirista separó las partes de este binomio y con ello se aceptaron nuevas categorías como lo feo o lo sublime.

La noción de sublime, originalmente asociada a la elevación del lenguaje, se conocía desde el renacimiento gracias a la traducción de los escritos del Pseudo-longino, escritor neoplatónico de los primeros siglos de esta era, pero es a mediados del siglo XVII y durante el siglo XVIII que la categoría es revisitada y gana influencia; aparece asociada con la majestad, dominio, poder y fuerza invencible, la grandeza en general y en especial la natural, el espacio infinito y la oscuridad. Concepto estético que englobó asombro, éxtasis, pasión, miedo, terror, horror, dolor, evocación, silencio y vacío<sup>63</sup>, y que sirvió durante la ilustración como contrapeso de la belleza.

La subjetividad individual, asociada a lo sublime, se antepuso a la racionalización objetiva colectiva, y los partidarios de este cambio ontológico pugnaron por un nuevo orden donde fantasía e imaginación se colocaron al centro de las cualidades artísticas<sup>64</sup>. Hubo una especie de *giro empirista* que desplazó el eje de la realidad; dejó de ser comprendida como algo meramente objetivo para convertirse en un fenómeno de la percepción. La afirmación de que todo conocimiento era una construcción mental planteó una nueva ontología: la conciencia se definió como centro, de ella nacían placeres, displaceres, estéticas o monstruos. El giro hacia la imaginación desplazó el énfasis creativo de lo reproductivo hacia lo creativo. Como consecuencia el gusto y la percepción estética, productos individualismos de la imaginación creativa se entendieron como experiencias libres que no respondían a otras leyes salvo las propias. La Mente dejó de ser vista como un espejo de la realidad que captaba las sensaciones de un mundo exterior, para pasar a

---

<sup>62</sup> Beatriz González Moreno, *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: La experiencia estética del romanticismo inglés*, (España, universidad de Castilla-la Mancha, 2014) 28-37.

<sup>63</sup> González, *Lo sublime, lo gótico*, 28-37.

<sup>64</sup> González, *Lo sublime, lo gótico*, 20, 44, 72.

ser entendida como un abismo, o caverna, que era iluminada por la lámpara de la imaginación (Fig. 37). Metafóricamente el ojo físico que percibía la realidad, fue sustituido por el *inward eye*, el ojo interior, libertador de la tiranía del mundo físico<sup>65</sup>.

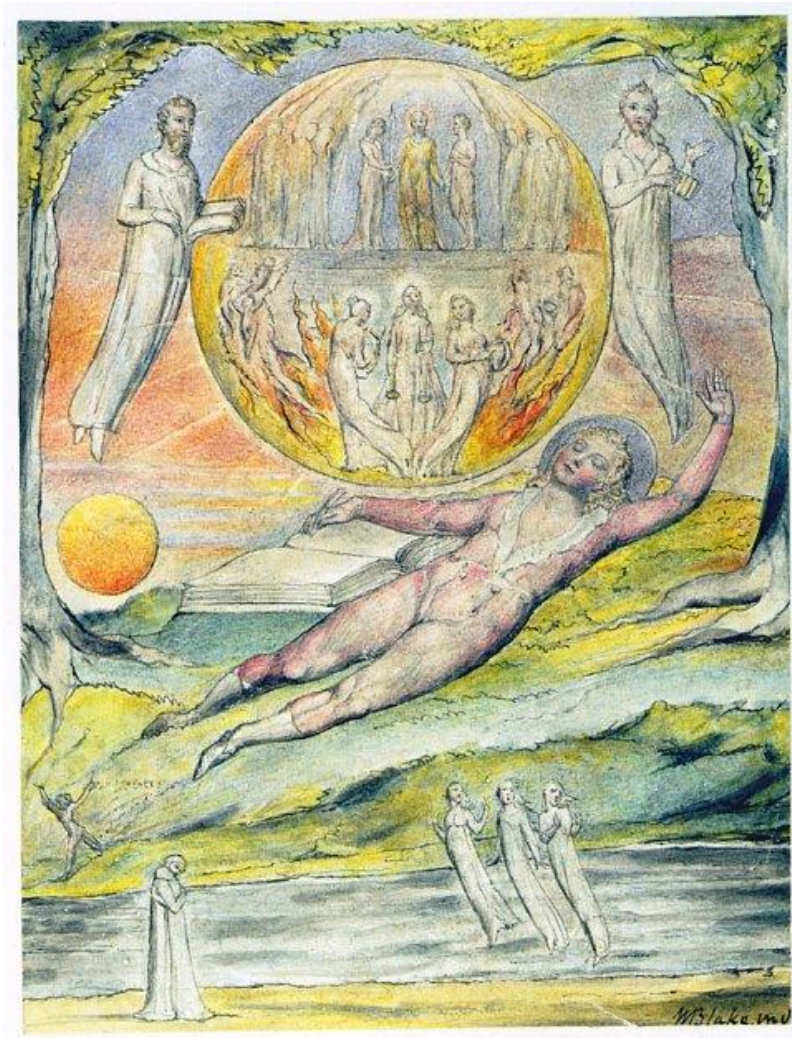


Figura 37: William Blake, The Youthful Poet's Dream. Ilustraciones para: Milton "L'Allegro" y "Il Penseroso" 1816-20. Imagen: <http://www.blakearchive.org/copy/but543.1?desclid=but543.1.wc.06>

<sup>65</sup> González, *Lo sublime, lo gótico*, 20, 133.

El traslado del centro de gravedad de lo visual objetivo hacia lo imaginario-subjetivo modificó la manera en la que se percibía a la ceroplástica, ya que el retrato en cera y la ceroplástica anatómica médica, al enfocarse en la representación fidedigna de una realidad objetiva, quedaron situados fuera de lo que se consideró esencial para el artista y el arte. Aún más; la vocación comercial de los populares salones de figuras de cera, sumada a la función didáctica de los gabinetes anatómicos, contribuyeron a excluir a la ceroplástica de la categoría taxonómica de los “conocimientos de la imaginación” (Fig. 38), como se desarrollará brevemente en el inciso siguiente.

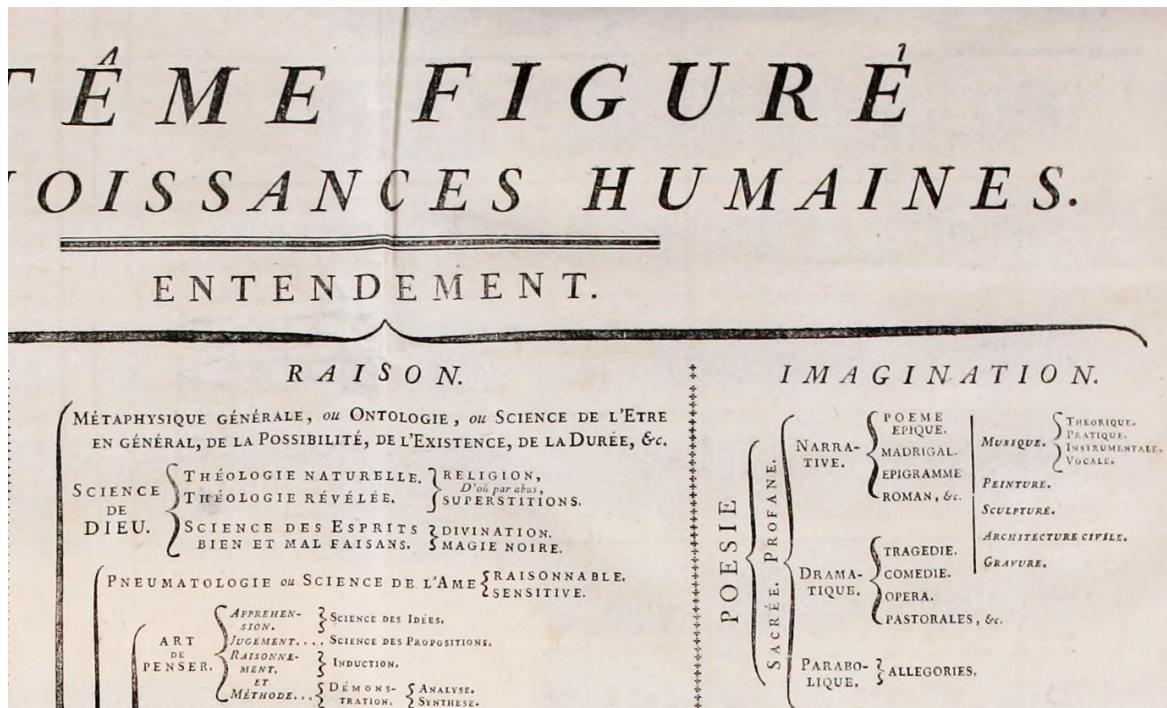
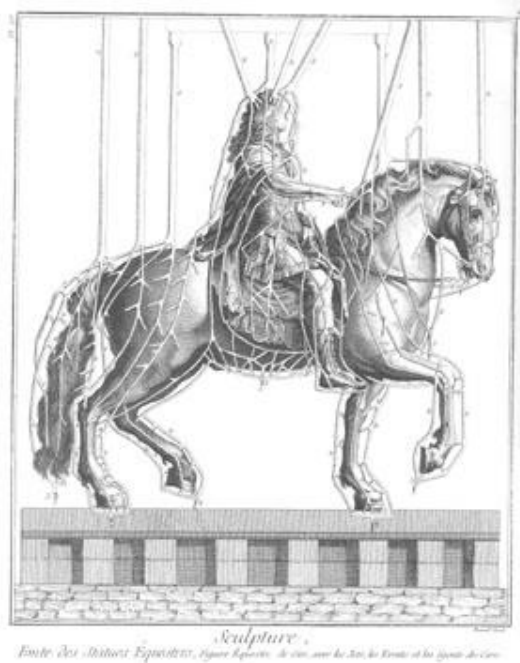
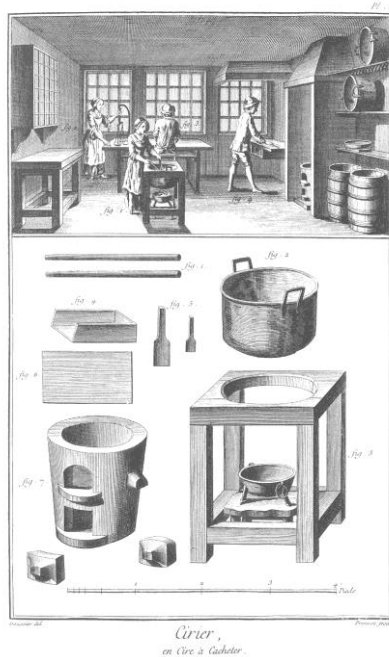


Figura 38: Denis Diderot y Jean le Rond D'Alembert, Sistema Figurado de los conocimientos humanos (detalle), Enciclopedia, 1751-1772. Imagen: Wikipedia

### 1.2.3 El sistema de las artes

En la antigüedad y durante la edad media el artista promedio se diferenciaba muy poco del artesano; vinculado a talleres y gremios realizaba una serie de trabajos misceláneos, desde lo decorativo, hasta lo que hoy consideraríamos arte culto y sostenía vínculos profesionales con oficios de todo tipo: ebanistas, orfebres, maestros albañiles, ceramistas, etc. Los artistas pugnaron desde el renacimiento por elevar su condición social y ostentar un estatus superior al del servil artesano asalariado por príncipes y mecenas y es en el Romanticismo donde lo lograron plenamente. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII los marcos conceptuales de las artes vivieron una transición desde las antiguas categorías de las Artes Liberales hacia las modernas categorías de Bellas Artes. En esta transición las cualidades que compartían artistas y artesanos (Figs. 39, 40) se dividieron de acuerdo a nuevos criterios que separaron los atributos poéticos de los mecánicos:

Al ser distinguida de la inspiración, no hubo dificultad de estigmatizar la facilidad como mera técnica; separada del genio, la regla se convirtió en la imitación rutinaria de modelos pasados; separado de la libertad el servicio podía ser descalificado como ocupación mercenaria. Mientras se decía que el artista actuaba con la espontaneidad propia de la naturaleza, se creía que el artesano actuaba “mecánicamente”, siguiendo reglas, usando la imaginación sólo para combinar, sirviendo sólo por la vía de cumplir con órdenes. En consecuencia las antiguas virtudes de la regla, la imitación, la destreza, la invención y el servicio se convirtieron poco a poco en reproches, cuando no en vicios. (Shiner 2004, 169)



Figuras 39 y 40: Denis Diderot y Jean le Rond D'Alembert, Fabricación de cera para sellos y descripción de escultura a la cera perdida, Enciclopedia, 1751-1772. Imágenes:

39: <https://firatgualva312.wordpress.com/2010/11/23/encyclopedie/#jp-carousel-50>

40: <https://libraries.mit.edu/exhibits/diderots-encyclopedia-exhibit-preview/>

La distinción moderna entre artista y artesano, no surgió de golpe, sino que fue un proceso gradual al que contribuyeron numerosos factores: la aparición de numerosas academias de arte elevó la condición de algunos artistas; la relación de subordinación entre mecenas y artistas fue sustituida por un mercado especializado, interesado cada vez más en estilo, originalidad, expresión creativa y firma; finalmente los cambios en los sistemas estéticos a través de los cuales se analizaban las producciones artísticas<sup>66</sup>. Entonces; ¿Cómo se identificaba una obra de arte? En términos generales se contemplaban cuatro factores; genio, imaginación, placer (estético) y gusto<sup>67</sup>.

Usando estos parámetros podemos hacer un ejercicio heurístico para comprender cómo la ceroplástica anatómica pasó a estar asociada a las ciencias y no a las bellas artes: En primer lugar la descripción precisa de órganos no es lo que se llamaría una "imitación de

<sup>66</sup> Describir las ideas y sistemas que contribuyeron a nuestra idea actual de estética y arte es una tarea muy vasta y rebasa el ámbito de este estudio. Para una mejor comprensión del tema se puede revisar: Larry Shiner, *La invención de arte, una historia cultural* (Barcelona, Paidós Ibérica, 2004)

<sup>67</sup> Shiner, *La invención de arte*, 113-129



la naturaleza bella” ni permitía juego alguno a la creación fantasiosa del *genio*, aún más, su carácter *funcional* didáctico limitaba el rol del *gusto*, pues el enfoque no era el *placer estético* sino una pormenorización exacta que descartaba cualquier interpretación de la *imaginación*.

El caso de las figuras de cera es similar; también sufrió el prejuicio de que la imitación, copia verosímil de la apariencia física de un personaje, significaba un obstáculo para la *frucción estética* al no presentar una distancia para que esta sensación aparezca en la *imaginación*. La pretensión de representar *in extremis* los accidentes de la fisonomía, la excluyó de los productos del *genio*, al que se le atribuía la capacidad de “corregir los defectos del mundo siguiendo los ideales de (la) mente”<sup>68</sup>; fidelidad absoluta que en última instancia limitaba la capacidad del *gusto* para juzgar la invención del autor.

Este par de ejercicios pretende explicar brevemente algunas de las razones posibles por las que los escultores ceroplásticos pasaron a ser considerados artesanos y no artistas en la mentalidad artística moderna. Sin embargo hubo otros factores que se deben considerar; como la notable participación femenina en este trabajo y que merecen tratarse aparte.

#### **1.2.4 La feminización del trabajo ceroplástico**

De acuerdo con Shiner, desde los siglos XIV y XV declina la participación de mujeres en las artes de mayor categoría, al multiplicarse las ordenanzas gremiales, dictadas por hombres, en las que se prohibía el trabajo femenino. Esto se debió a la ideología sexual del renacimiento, en la que la función primordial de la mujer era el cuidado de los niños y el mantenimiento del hogar, y eventualmente, a la transformación de la familia, de unidad de trabajo, a moderno hogar doméstico<sup>69</sup>. La concepción romántica del genio artístico expandió y continuó la retórica de la exclusión sexual del renacimiento, continuando una tradición que representaba a lo femenino como inferior<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> “...de su mente...” en el original: González, *Lo sublime, lo gótico*, 87

<sup>69</sup> Shiner, *La invención de arte*, 78-80

<sup>70</sup> Battersby, Christine. “The Clouded Mirror”, *Gender and Genius*, EUA: Indiana University Press, 1989. En <https://pafa.instructure.com/courses/193/files/6032/download?...> (Consultado el 16 de enero del 2019)



El “término ‘genio’ estaba asociado con el sexo masculino y los poderes reproductivos como en el Latín *genius*, que originalmente denotaba al espíritu procreador de la familia encarnado en el paterfamilias, En el siglo diecisiete su significado se mezcló con ingenio; calificativo renacentista del talento, buen juicio y conocimiento que se sumaba ahora a la habilidad y facilidad consideradas inherentes a los grandes artistas<sup>71</sup>. La categoría resultante del genio romántico acusó un sesgo misógino al demeritar a la mujer por razones ideológicas y culturales, atribuyéndole un carácter y mentalidad débil, menos intelectual, más sensible y emocional, incapaz de alcanzar al genio.

Figura 41: Anna Morandi Manzolini (1716-1774). Autorretrato. Modelado en cera. Palacio Poggi. Imagen: Lisa Rocaille, Flickr.

Por otra parte, las actividades artísticas eran consideradas benéficas en la educación de las señoritas para que fueran capaces de realizar obras cuya circulación quedaba restringida al ámbito privado<sup>72</sup>. El retrato en cera, considerado un género menor, fue practicado por damas de la nobleza, como fueron la Condesa de Denbigh, Anne Seymour y Lady Beauclerk hija del Duque de Marlborough<sup>73</sup>. A despecho de esta consideración general, durante el siglo XVIII hubo un gran número de mujeres participando *públicamente* en todas las etapas de la producción ceroplástica; Ana Morandi (Fig. 41), en Bolonia como docente y escultora de figuras anatómicas de cera podría parecer un caso excepcional, sin embargo el diccionario biográfico de modeladores de cera de E.J. Pyke<sup>74</sup> enumera a más de 67 mujeres trabajando en Inglaterra y de las cuales destacan las señoras: Goldsmith,

<sup>71</sup> Battersby, “The Clouded,” 562.

<sup>72</sup> Carolyn Korsmeyer, “Feminist Aesthetics”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta editor (2017), <https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/feminism-aesthetics> (Consultado en enero del 2019)

<sup>73</sup> Melman, *The culture*, 33-36.

<sup>74</sup> Cfr. En Melman, *The culture*, 35.

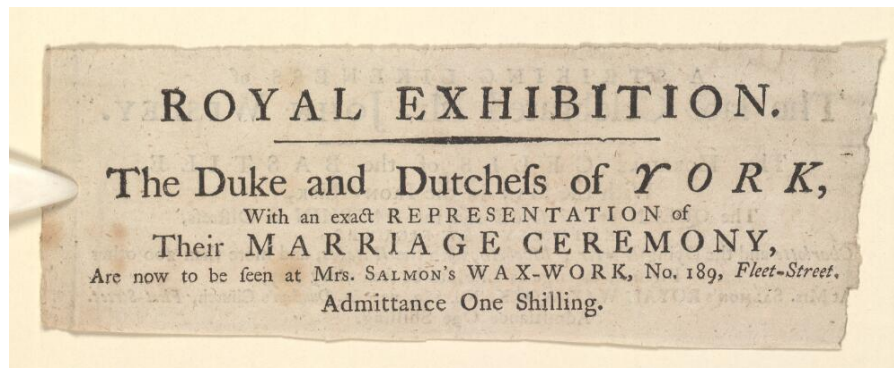
Mills, Madame Tussaud, Patience Wright (Fig. 42), Mrs. Salmon (Fig. 43) y Catherine Andras, algunas de las cuales alcanzaron a tener su propio salón.

Es conveniente detenerse para destacar el sitio que tuvieron estos lugares como antecedentes de los modernos museos de cera, pero también para remarcar su carácter excepcional al ser unos de los pocos espacios en donde las mujeres podían exponer su trabajo públicamente y ejercer una “mirada femenina” autoral<sup>75</sup>.

Figura 42: Anónimo, retrato de Patience Wright, London Magazine (nov. 1775), p. 557, Imagen: [https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-63609-2\\_2](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-63609-2_2)



Figura 43: Charles Benjamin 1763-1826 (Impresor), boleto para la exhibición de la “Ceroplástica real” en el salón de Mrs. Salmon, Biblioteca Bodleian, Colección John Johnson de efímeros impresos.



<sup>75</sup> Korsmeyer, "Feminist Aesthetics", *ibid.*

### 1.2.5 Los salones y primeros museos de cera



Los salones de cera, eran conocidos en Inglaterra y Francia desde finales del siglo XVII. En 1668 en el país francés, André Benoist (Fig. 44) recibió el privilegio monopólico de mostrar retratos del círculo cortesano de Luis XIV durante 30 años en una exhibición itinerante<sup>76</sup>. En Inglaterra en 1710, la señora Solomon (Salmon) mostró una serie de dioramas en los que se entremezclaban el cadalso de Carlos I, el harem de Mahoma tercero, sacrificios a Moloch con mujeres ofrendando a sus primogénitos y un autómata de la vieja madre Shipton, la adivina que predijo la muerte de Carlos I. Esta mezcla de personajes reales e imaginarios tuvo un gran éxito que pronto fue imitado en otros salones similares<sup>77</sup>.

Figura 44, Antoine Benoist, Retrato de Luis XIV a los 68, siete años antes de su muerte, 1706, relieve en cera, vidrio, pelo natural, seda y encaje. Imagen: Château de Versailles, © Château de Versailles [dist-RMN-Grand Palais], fotografía: Christophe Fouin

La producción de figuras de cera se asumía como una forma artística asociada a la calidad y la vida cortesana, que se expandió en el mercado comercial gracias a que también se les veía como un medio democrático y abierto. Por un precio muy accesible los visitantes podían ver y reconocer a las personalidades del momento. Los salones eran espacios complejos, mezcla de studiolo renacentista, wunderkammer, gabinete anatómico y galería de personajes.

---

<sup>76</sup>Vanessa R.Schwartz, *Spectacular Realities: Early mass culture in the fin-de-siècle Paris*, (California: Los Ángeles, University of California press, 1998) en [https://books.google.com.mx/books?id=ZbAwDwAAQBAJ&pg=PA92&lpg=PA92&dq=benoist+musee+du+cire&source=bl&ots=df3gNHvSyA&sig=ACfU3U1s9B5K96tz-wNH5XSj1\\_U6PMFGHQ&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwj96\\_WJ-4PgAhVIOq0KHfmlB244ChDoATABegQICRAB#v=onepage&q=benoist%20musee%20du%20cire&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=ZbAwDwAAQBAJ&pg=PA92&lpg=PA92&dq=benoist+musee+du+cire&source=bl&ots=df3gNHvSyA&sig=ACfU3U1s9B5K96tz-wNH5XSj1_U6PMFGHQ&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwj96_WJ-4PgAhVIOq0KHfmlB244ChDoATABegQICRAB#v=onepage&q=benoist%20musee%20du%20cire&f=false)

<sup>77</sup> Melman, *The culture*, 33-34.

Uno de los precursores de los modernos museos de cera fue John Christopher Curtius (1737-1794) anatomista y escultor ceroplástico que expuso su trabajo simultáneamente en el Palais-Royal y en el boulevard del Temple. Considerada uno de los shows más importantes del París pre-revolucionario su colección se distinguía por tener efigies de celebridades del momento, asociadas a la corte, aparentemente tomados del natural y, además, notorios criminales eran exhibidos aparte, en la *Caverne des grands voleurs*, idea afortunada que posteriormente retomó su discípula Madame Tussaud en la cámara de los horrores de su propio museo<sup>78</sup>.

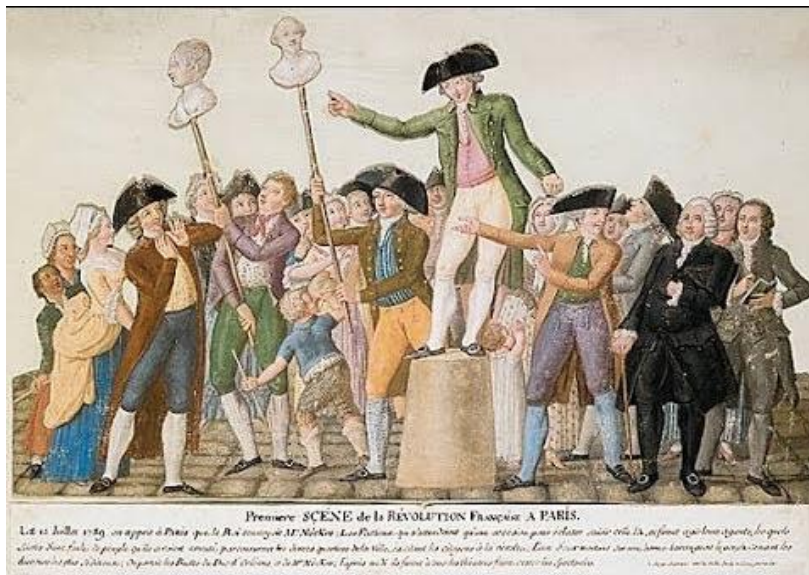


Figura 45: Pierre-Étienne Le Sueur, primera escena de la revolución francesa, 12 de Julio de 1789, cabezas de cera en picas, Gouache sobre cartón. Imagen: Musée Carnavalet, Paris.

El negocio de Curtius siempre estuvo ligado a la política. Originalmente las efigies eran retratos de los cortesanos de Luis XVI. Su importancia como simulacros queda manifiesta por el hecho de que dos días antes de la toma de la Bastilla, multitudes invadieron su salón en el Palais-Royal, tomaron los bustos del depuesto ministro Necker y el Duque de Orleans, los envolvieron en negro y los pasearon en medio de vítores populares (Fig. 45).

Después de la revolución de 1789, el empresario-escultor supo adaptarse a las exigencias de los tiempos revolucionarios; cambió de bando, se unió al club jacobino y la guardia

<sup>78</sup> Melman, *The culture*, 36.

nacional, presentándose a sí mismo como un patriota republicano que había participado en la toma de la Bastilla el 14 de julio. Recibió comisiones de la asamblea general y, más tarde, del comité de salud pública, para hacer máscaras funerarias de las víctimas del terror, acompañado de su célebre discípula Marie Grosholtz (La futura Madame Tussaud).

Después de su muerte en 1795, Marie Grosholtz heredó su negocio y colección, continuando el trabajo para el Directorio y el Consulado, antes de emigrar a Inglaterra en 1802 por invitación del mago Paul de Philipsthal<sup>79</sup> quién tenía un espectáculo de ilusiones ópticas con temas paranormales y fantásticos; “fantasmagorías”.



En Inglaterra, Madame Tussaud (nombre de casada, que conservó después del divorcio) se forjó una nueva identidad: monárquica y legitimista; enemiga de todo aquello que significaba revolución. Presentándose a sí misma como víctima de la revolución, forzada a trabajar, prisionera, durante el terror. Con esta enseña viajó por todo el Reino Unido con un espectáculo itinerante de figuras de cera y una gran colección de reliquias Napoleónicas (Fig. 46). Hasta acomodarse su museo en el bazar de la calle Baker Street 38 de donde se mudó en 1884 a su ubicación actual en Marylebone road<sup>80</sup>.

Figura 46: Afiche publicitario de la exhibición en Baker Street, 1835, G. Cole, impresor por Westminster. Imagen: Dominio público, Wikipedia.

<sup>79</sup> Lela Graybill, “A Proximate Violence: Madame Tussaud's Chamber of Horrors”, en *Nineteenth Century Art Worldwide, a journal of nineteenth-century visual culture*, Volumen 9, (2010), en [http://w.19thc-artworldwide.org/index.php/autumn10/a-proximate-violence#\\_ftnref27](http://w.19thc-artworldwide.org/index.php/autumn10/a-proximate-violence#_ftnref27) (Consultado en enero del 2019)

<sup>80</sup> Melman, *The culture*, 37.

La celebridad de su museo ha perdurado hasta el presente y se ha convertido en un paradigma del género. A Madame Tussaud se le ha creado un aura de leyenda; heroína romántica perteneciente al círculo de la realeza en contacto con prominentes filósofos y próceres que cayó prisionera de los calabozos del Terror (Fig. 47) y fue obligada a trabajar con los restos de las víctimas de la revolución, para luego renacer como exitosa mezcla de artista y empresaria que forjó un emporio que sobrevive hasta nuestros días. Excepción de la condición subordinada de muchas mujeres de la época, a la que se le ha creado una reputación como genio excepcional.



Figura 47: Madame Tussaud trabajando durante el terror, cámara de los horrores, Londres. Imagen: <http://onlineresize.club/news-club.html>

### 1.2.6 La estética de los museos de cera: horror y terror

Ya hablamos de lo sublime y convendría explicitar que, *mutatis mutandis*, esta sensación estética está plenamente presente en los museos de cera desde su origen. Las representaciones de los monarcas, ostentando todos los atributos de la majestad, dominio y poder, fácilmente se reconocen como sublimes. Más aún, la dicotomía entre las salas dedicadas a la realeza y las cámaras de los horrores expresan en un abanico los extremos asociados a lo sublime, que van de la grandiosa majestad al horror y la oscuridad.

La unión entre majestad, idealización y belleza hunde sus raíces en las estéticas tradicionales (Fig. 48). Como contraste, en la experiencia inglesa, la representación del Terror revolucionario se conectó con el Terror sublime, asimilando los hechos de la revolución francesa al crimen y presentando a los revolucionarios ajusticiados junto a criminales del orden común (Fig. 49). Planteamiento de exhibición que puede ser interpretada como un uso estético de lo sublime para reforzar lo bello<sup>81</sup> a través de una moraleja política tácita.



Figura 48: Grupo del salón de dibujo. Guía de Madame Tussaud & Sons, 1884-90, Imagen: Waxpedia.



Figura 49: Marie Tussaud (atribuido) Marat asesinado, presuntamente tomado inmediatamente después de su muerte. Madame Tussaud, Londres, cámara de los horrores: Imagen: Flickr: Matt Retallick.

---

<sup>81</sup> González, *Lo sublime, lo gótico*, “Las sombras de lo bello” 97-105.



Es posible imaginar una acumulación de signos y síntomas que culturalmente se van sedimentando a lo largo del tiempo para formar una gramática que se percibe como un todo orgánico por la sociedad después del paso del tiempo. El romanticismo en los museos de cera es un caso similar: Anteriormente se mencionaron los ejemplos de las representaciones del sacrificio de niños a una imagen ardiente de Moloch<sup>82</sup>, representaciones de ajusticiamientos explícitos en la cámara de los horrores e ilusiones ópticas con temas paranormales y fantasmales. Sumemos a esta lista verdaderas momias egipcias e instrumentos de tortura<sup>83</sup>, truculentos modelados de cadáveres anatómicos, la polémica representación de asesinos famosos<sup>84</sup> y la amplia constelación de monstruos románticos: Hombres lobo, espectros, vampiros, jorobados y por supuesto el monstruo de Frankenstein, para finalizar con el tópico de la casa, o museo, embrujados. Al terror se le sumó el horror sobrenatural (Fig. 50).



Figura 50: Emil Edward Hammer. La pesadilla (Basada en Fuseli) Hammer's popular Munich Panopticon, Foto: Valentin-Karlstadt-Musäum, Munich. Imagen: <https://www.collectorsweekly.com/articles/sacred-anatomy/>

<sup>82</sup> Melman, *The culture*, 33.

<sup>83</sup> Marie Tussaud, *Catálogo de pinturas y reliquias históricas*, 1901. Documento de la Universidad de Toronto. <http://www.archive.org/details/catalogueofpictuOOtussuoft>

<sup>84</sup> Richard Doyle, *Manners & Customs of ye Englyshe*, (Londres, T.N. Foulis, 1911), en [http://www.gutenberg.org/files/37745/37745-h/37745-h.htm#Illustration\\_MADAME\\_TUSSAUD\\_HER\\_WAX\\_WERKES](http://www.gutenberg.org/files/37745/37745-h/37745-h.htm#Illustration_MADAME_TUSSAUD_HER_WAX_WERKES) (Consultado el 19 de marzo del 2019)

La preferencia del romanticismo inglés por los temas sobrenaturales es herencia de la literatura Gótica y se encuentra cimentada sobre las definiciones hechas por el filósofo Edmund Burke (1729-1797)<sup>85</sup>, para quién lo sublime es una experiencia psicológica y estética, con cierto grado de horror, que genera un estado del alma en la que se suspende todo movimiento<sup>86</sup>. El poeta Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), en el prefacio a las baladas líricas, verdadero manifiesto romántico, escribió sobre la repercusión que tienen las *realidades* sobrenaturales sobre la mente humana: "Mientras la belleza nos ofrece realidades parciales, recortadas y aseguibles de un golpe de vista, la sublimidad nos ofrece la inmensidad del Todo; y permite, por tanto el acceso a ese otro mundo de los invisibles"<sup>87</sup>. La tendencia a lo fantástico y lo sobrenatural no es exclusivamente inglesa, sin embargo es una temática que tuvo un gran impulso en este país y que ejerció una gran influencia en lo posterior.



El concepto de los museos de cera como espacios que guardan misterios sobrenaturales, o más señaladamente, sitios en donde crímenes macabros suceden, es producto de la sensibilidad romántica. La presunción de una mirada objetiva incumbía sólo a la verosimilitud de los simulacros presentados y se desvaneció a lo largo del siglo XIX para dar sitio a un dispositivo multimedial en donde la experiencia sublime del terror, crimen y horror sobrenatural se unieron a la belleza para crear un espectáculo que ha dejado huella en la mentalidad popular (Fig. 51).

Figura 51: Jules Chéret. Cartel para el museo Grévin, 1887, litografía. Imagen: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9015196c>

<sup>85</sup> Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de lo sublime*, traducción de Juan de la Dehesa (España, Alcalá, 1807)

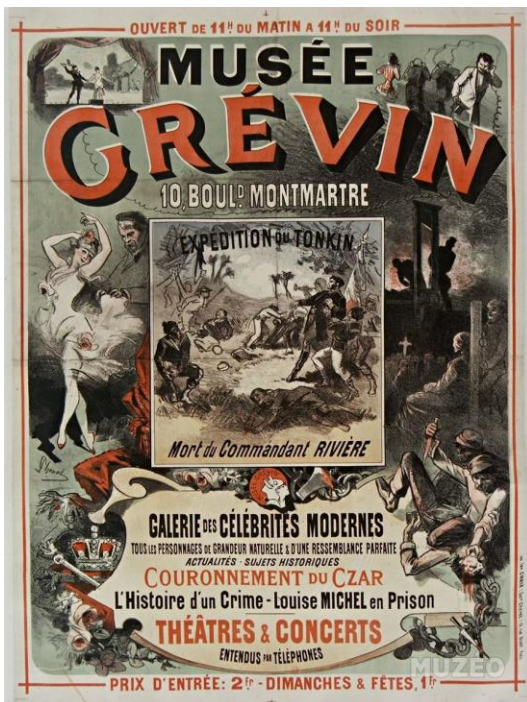
<sup>86</sup> Jack G. Voller, "Todorov among the Gothics: Structuring the Supernatural Moment," *Contours of the Fantastic: Selected Essays from the Eighth International Conference on the Fantastic in the Arts*, ed. Michele K. Langford, (New York: Greenwood Press, 1987): 197-206. en <http://graduate.engl.virginia.edu/enec981/Group/liz.sublime.html> (Consultado el 21 de marzo del 2019)

<sup>87</sup> González, *Lo sublime, lo gótico*, 73,81.

### 1.2.7. La Novedad

Ya se trató anteriormente sobre las transformaciones que sufrió la epistemología artística durante la ilustración y como desembocó en la concepción romántica del genio. Una de sus características era la “originalidad de la construcción intelectual que produce las más fuertes impresiones de novedad”<sup>88</sup>. Esta última fue considerada la piedra angular de la emoción estética. Ya Edmund Burke anotaba que: la “costumbre es menoscabo de la experiencia estética, lleva al aburrimiento y desidia”<sup>89</sup>. El apego a la tradición artística como eje rector de la creación cedió paso a la innovación y culturalmente se inició un periodo en donde las ideas de modernidad, actualidad y vanguardismo permearon todas las capas de la sociedad.

Figura 52: Jules Chéret. Expedición a Tonkin, Cartel para el museo Grévin, litografía. Imagen: Muzeo <https://fr.muzeo.com/reproductionoeuvre/musee-grevin-expedition-du-tonkin/jules-cheret>



En los museos de cera esta novedad se expresó a través de la presentación de los personajes del momento y las “reliquias” de actualidad. Sirvan de ejemplo: la memorabilia de Napoleón mencionada anteriormente o la bañera de Marat, aún con las manchas de sangre de su asesinato. Más aún, algunos museos, como el Grévin de París (Fig. 52) fueron concebidos como una especie de periódicos, un *Journal Plastique*, en donde se reproducían “los principales sucesos de la actualidad con escrupulosa fidelidad y una precisión asustadora”<sup>90</sup>. En su primer catálogo se describió su ethos como:

<sup>88</sup> González, *Lo sublime, lo gótico*, 89

<sup>89</sup> González, *Lo sublime, lo gótico*, 88

<sup>90</sup> Susana Ponces Rodrigues de Castro Camanho, “Instantes caleidoscópicos,” (Tesis de doctorado, Universitat de Barcelona, 2015) en [https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/373631/SPRdCC\\_TESIS.pdf?sequence=1](https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/373631/SPRdCC_TESIS.pdf?sequence=1)

“...Un periódico con todas sus secciones: La vida política, los ecos de la sociedad, el teatro, las artes, la literatura y la gaceta de tribunales. Todo lo que interesa al público ha encontrado y encontrará su lugar en este museo: el humilde y honesto hombre coronado con el premio Montyon por la academia y el criminal famoso; el ocioso puesto en evidencia al lado del laborioso que ha atraído la atención por su última obra, los autores que escriben las piezas y los actores que las interpretan: los hombres de Estado que hacen la historia y los publicistas que la escriben”<sup>91</sup>.

Esta condición de mantenerse al día ha perdurado en los museos de cera hasta la actualidad. Casi toda celebridad es candidata a ser representada en un museo de cera, independientemente del signo o profesión que tenga, sin embargo hay que hacer notar diferencias importantes con los museos del siglo XIX; en primer lugar, la criminalidad ha dejado el museo, las cámaras del horror no muestran más a asesinos en serie. Su sitio ha sido ocupado por los monstruos románticos y leyendas locales, y acaso formas de violencia que se remiten a un pasado lejano. La segunda es que se ha abandonado el diorama que mostraba la noticia contemporánea porque su rol informativo ha sido sustituido por la fotografía y los medios audiovisuales.

---

<sup>91</sup> Albert Wolff, “Primer catálogo del Museo Grévin”, en: Vicente Pla Vivas, *La ilustración gráfica del siglo XIX: funciones y disfunciones*, (España, Universidad de Valencia, 2010) en <https://books.google.com.mx/books?id=EBEJWc5Wk1EC&pg=PA95&lpg=PA95&dq=gr%C3%A9vin+historia+XIX&source=bl&ots=kdZhbPnrFO&sig=ACfU3U2Z282jADQGlfSYfNkh7OFJnD26hA&hl=es419&sa=X&ved=2ahUKEwi6vqKQudngAhUL5oMKHeJtDoYQ6AEwBnoECAMQAQ#v=onepage&q=gr%C3%A9vin%20historia%20XIX&f=false> (Consultado el 25 de marzo del 2019)

### 1.3 La ceroplástica en México

#### 1.3.1 El uso de la cera en la América prehispánica

En América el método de la cera perdida se originó en el norte de Sudamérica; Colombia, Perú y Costa Rica. Llegó a Mesoamérica entre el 600 y el 800 a. de C. Los objetos hechos con este método a menudo se asociaban con procesos mágico-religiosos de renacimiento y transformación<sup>92</sup>.



Figura 53 y 54: Fray Bernardino de Sahagún, Libro XI, Códice Florentino. Fundido, aplanado y aplicación de cera de abeja. Imagen: Edición facsimilar del Club Internacional del Libro, Madrid 1994. Foto: [https://www.mexicolore.co.uk/images-5/579\\_06\\_2.jpg](https://www.mexicolore.co.uk/images-5/579_06_2.jpg)

La fuente principal para el conocimiento de la joyería azteca y prehispánica en México (y lo poco que se puede colegir de la ceroplástica asociada a ella) se encuentra en el código florentino (Fig. 53 y 54). En él se describen algunos procesos utilizados por los orfebres mesoamericanos para realizar el proceso de la cera perdida. La materia prima era probablemente cera de Campeche u otras ceras de abejas meliponas ya que la *apis mellífera* fue introducida a América en el año de 1770. Otra fuente es la relación de las cosas de Yucatán por Fray Diego de Landa, misma que testimonia la importancia de la producción apícola. La explotación de estos recursos revestía de gran importancia al ser utilizada la miel como azúcar para la fermentación de bebidas alcohólicas utilizadas de

<sup>92</sup> Raúl Ybarra, "The ancient secret of Pre-Hispanic Jewellery", Aztecs at Mexicolore. <http://www.mexicolore.co.uk/aztecs/home/ancient-secret-of-pre-hispanic-jewellery>

manera ritual y la cera como ofrenda agrícola a los chaneques. Las múltiples representaciones del dios-descendente el cual se encuentra asociado a las abejas, testimonian los vínculos religiosos de las comunidades con estos animales. En las fechas posteriores a la conquista, la cera de abeja fue un producto importante que las comunidades mayas tributaban a los dominadores. Las listas de tributos de 1549 informan que 163 comunidades mayas aportaban cera para los conquistadores<sup>93</sup>.

En torno al retrato; según Christian Duverger: “En el mundo prehispánico el hecho de ver la propia cara es considerado peligroso pues da la posibilidad al alma de salir del cuerpo. El ámbito indígena ignoraba la esencia misma del retrato”.<sup>94</sup> Hipótesis que no compartimos al contrastarla con la evidencia arqueológica; las efigies de Pakal (adolescencia, madurez, vejez y máscara funeraria), los retratos de los reyes 1 Terremoto y la señora 10 Caña en la tumba 6 en Lambityeco, o las cabezas Olmecas las cuales según cierta convención académica se consideran ya imágenes de los gobernantes o de individuos sacralizados; de igual manera se contrasta con lo relatado por Fray Diego de Landa, quien afirma:

"A los antiguos señores Cocom, habían cortado las cabezas cuando murieron, y cocidas, las limpiaron de la carne y después aserraron la mitad de la coronilla para atrás, dejando lo de adelante con las quijadas y dientes. A esta medias calaveras suplieron lo que de carne les faltaba con cierto betún y les dieron la perfección muy al propio de cuyas eran, y las tenían con las estatuas de las cenizas y todo lo cual tenían en los oratorios de las casas, con sus ídolos, en gran reverencia y acatamiento"<sup>95</sup>.

---

<sup>93</sup> Crane Cfr. en Dylan M. Imre, “Ancient Maya Beekeeping (ca. 1000-1520 CE)” *University of Michigan Undergraduate Research Journal* 7, (2013)  
[https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/96996/UMURJ-Issue07\\_2010DMIImre.pdf?sequence=1](https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/96996/UMURJ-Issue07_2010DMIImre.pdf?sequence=1) (Consultado el 10 de junio del 2019)

<sup>94</sup> (Christian Duverger, 2013, Cfr.) en Herbert González Zyma, “Los retratos de Hernán Cortés”, *Itinerario de Hernán Cortés: catálogo de la exposición, Centro de Exposiciones Arte Canal*, 3 diciembre 2014 - 3 mayo 2015. En  
[https://www.academia.edu/23623178/Los\\_retratos\\_de\\_Hern%C3%A1n\\_Cort%C3%A9s](https://www.academia.edu/23623178/Los_retratos_de_Hern%C3%A1n_Cort%C3%A9s)  
(Consultado el 12 de junio del 2019)

<sup>95</sup> Fray Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán*, (S/D: S/E, S/F) XXXIII en  
<https://www.wayeb.org/download/resources/landa.pdf> (Consultado el 14 de junio del 2019)

Este párrafo reviste de especial importancia para esta investigación pues indica la existencia no sólo de una particular forma de efigie funeraria, sino que además permite suponer que la materia elegida para hacer la superficie era un tipo de mezcla cerosa; “betún”<sup>96</sup>, palabra que podría señalar alguna mezcla de chapopote (Fig. 55), copal o hule<sup>97</sup>. El texto permite suponer la existencia, mutatis mutandis, de un retrato ceroplástico funerario en el que una mezcla cerosa (el betún) cumplía un rol análogo a la carne para envolver los huesos de los difuntos, práctica que presenta similitudes con la ceroplástica anatómica europea, pero que aquí cumplía una función ritual<sup>98</sup> que se explorará más adelante.



Figura 55: Anónimo, Cabeza de guerrero, Cerámica de Veracruz con el rostro recubierto con chapopote, 12.1 x 14 cm. 600-900 D.C.  
<https://www.worthpoint.com/worthopedia/veracruz-pottery-head-warrior-heavy-1811462909>

<sup>96</sup> El betún, químicamente se hace de una mezcla de hidrocarburos naturales complejos y de productos oxidados, es lo que queda después de ciertos petróleos crudos en la eliminación de componentes volátiles.” Carl J. Wendt, *Fuentes de Origen del Betún en la Región Olmeca*, Famsi, <http://www.famsi.org/reports/03059es/index.html>

<sup>97</sup> Emilie Carreón Blaine, “Del hule al chapopote en la tradición plástica mexicana. Una tradición historiográfica”, *Trace* 70, *cemca*, julio (2016), págs. 9-44. En <http://www.scielo.org.mx/pdf/trace/n70/2007-2392-trace-70-00009.pdf> (Consultado en enero del 2019)

<sup>98</sup> Se ha querido contrastar la información del cronista con registros arqueológicos que comprueben la práctica de cubrir los cráneos con betún, sin embargo, no se ha podido confirmar plenamente, aunque Thompson indica que un cráneo procedente de Nebaj en Alta VeraPaz, fue tratado de forma semejante. En J.Eric. S. Thompson. *Historia y Religión de los mayas*, (México: Siglo XXI, 2008) 382, en <https://books.google.com.mx/books?id=-KLhwKNiUNkC&pg=PA382&lpg=PA382&dq=bet%C3%BA+craneo+maya&source=bl&ots=cwpsnLE0ip&sig=ACfU3U1V81NIKvfkBj1IBpDuhmA8Fw8xsw&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjU3aDurfDiAhVDXqwKHe3IB2QQ6AEwDXoECAgQAQ#v=onepage&q=bet%C3%BA&f=false> (Consultado el 17 de junio de 2019)

### 1.3.2 La colonia

El aprovechamiento de la cera para la iluminación era desconocido para los naturales de México y en las crónicas de la conquista abundan relatos y anécdotas relacionadas con los momentos en el que los antiguos mexicanos descubrieron su uso a través de los conquistadores<sup>99</sup>. Desde los primeros años de la colonia las industrias cereras adquirieron gran auge debido a las necesidades coloniales de velas tanto para uso doméstico como para la liturgia católica. La primera ordenanza para regular al poderoso oficio de los cereros es temprana y data del año 1570<sup>100</sup>, aunque en las actas de Cabildo de la Ciudad de México existen documentos del año 1534 que buscaban regular los abusos y precios excesivos de las velas de cera<sup>101</sup>. La manufactura de la cera de abeja se encontraba centrada en producir objetos para el culto; flores, velas y cirios y exvotos, tradiciones artesanales que, si bien han perdido importancia, aún se practican cotidianamente en el ámbito devocional (Fig. 56).

Las reliquias de cera de los santos que aún hoy se pueden admirar en diversas iglesias de la ciudad de México (la catedral metropolitana, la iglesia de San Miguel Arcángel) son de origen italiano. Género que se comenzó a importar al país en el año de 1588<sup>102</sup> y que ha sido tratado anteriormente (ver capítulo 1.1.7).

---

<sup>99</sup> Edelmira Ramírez et al., *De candelas y Candelillas* (México: Universidad Autónoma de México, Azcapotzalco, 1992) 28. En [http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1390/De\\_Candelas\\_y\\_Candelitas.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1390/De_Candelas_y_Candelitas.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (Consultado el 20 de julio del 2019)

<sup>100</sup> María José Esparza Liberal e Isabel Fernández de García-Lascurain, *La cera en México: arte e historia* (México: Fomento Cultural Banamex, 1994) 48

<sup>101</sup> Ramírez, et al. *De candelas*, 28.

<sup>102</sup> INAH. "Examinan relicarios de ceroplástica de la Catedral Metropolitana y de San Ángel" *Boletín No. 176*. (México: Dirección de medios de comunicación, 2016) (Consultado el 20 de julio del 2019)





Figura 56: Cerería de Jesús. Instalación de velas escamadas para la exposición “Velas de cera para la virgen del Carmen”. Convento del Carmen San Ángel, México. 2018. El origen de las velas escamadas se remonta a los padres agustinos siglo XVII. Foto: Melitón Tapia INAH. <https://www.inah.gob.mx/foto-del-dia/7426-foto-del-dia-flores-en-cera-velas-para-la-virgen-del-carmen>

Durante la colonia si bien existía cierta tradición escultórica ceroplástica secular, esta se concentraba en artesanías muy naturalistas como la representación de frutas en cera. Son escasos los ejemplos de retrato escultórico novohispano, situación que contrasta con la amplia producción escultórica religiosa. Habría que esperar hasta finales del siglo XVIII con la fundación de la academia para encontrar los primeros ejemplos de ceroplástica intermedial; el busto de Cortés (Fig. 57) y la escultura ecuestre de Carlos IV, ambos de la autoría de Manuel Tolsá (1757-1816).



Figura 57: Manuel Tolsá, Retrato de Hernán Cortés, bronce, 1794. Archivo de Indias de Sevilla. Imagen: Wikipedia, Fotografía CarlosVdehasburgo.

Durante el dominio español en México la cera mantuvo su carácter mágico-religioso entre las poblaciones del área maya, condición reforzada por el imaginario que los conquistadores transliteraron a América. Como tal su uso fue perseguido por la Inquisición que prohibía este tipo de prácticas; se acusaba a los judíos de hacer escarnio de la pasión; haciendo imágenes en cera y crucificándolas, se desaprobaba la hidromancia, en la que se vierte cera sobre el agua y se adivina a partir de las figuras que se forman, se amenazaba con la excomunión a todos los que mantuvieran la costumbre de hacer ofrendas de cera (entre otras) a ojos de agua, cerros y cuevas con el fin de “regalar al aire u otros elementos” <sup>103</sup> (Fig. 58 y 59).



Figuras 58 y 59: Anónimo, Figurillas contemporáneas de Aluxes hechas de cera, en la localidad de Xcambó, Yucatán. Imagen: Fotos: centro INAH. Imágenes:<https://sites.google.com>

El barón de Von Humboldt en su viaje por México (1803) describe la importancia económica que tenía la cera de abeja utilizada para el culto católico. Describe volumen y valor de la producción de cera en Campeche y Yucatán que se comerciaba hacia Veracruz para consumo local o exportarse, e identifica a la abeja melipona como la principal productora de este material. También informa del impacto que tuvo la introducción de la abeja europea (*apis mellifera*) en la isla de cuba (1772), que para el año del viaje del sabio alemán, exportaba a la nueva España (contando el contrabando) 483 toneladas de cera anuales<sup>104</sup>.

<sup>103</sup> J. Toribio Medina, *Historia del tribunal del santo oficio de la inquisición en México*. (México: Ediciones Frente cultural, S/F) 97, 163, 300. en <http://historiayverdad.org/Inquisicion/Historia-del-tribunal-del-santo-oficio-de-la-inquisicion-en-Mexico.pdf> (Consultado el 10 de mayo del 2019)

<sup>104</sup> Alexander Von Humboldt, “Capítulo X” *Libro VI*, p. 411. [http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080012467\\_C/1080012468\\_T2/1080012468\\_MA.PDF](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080012467_C/1080012468_T2/1080012468_MA.PDF) (Consultado el 12 de junio del 2019)

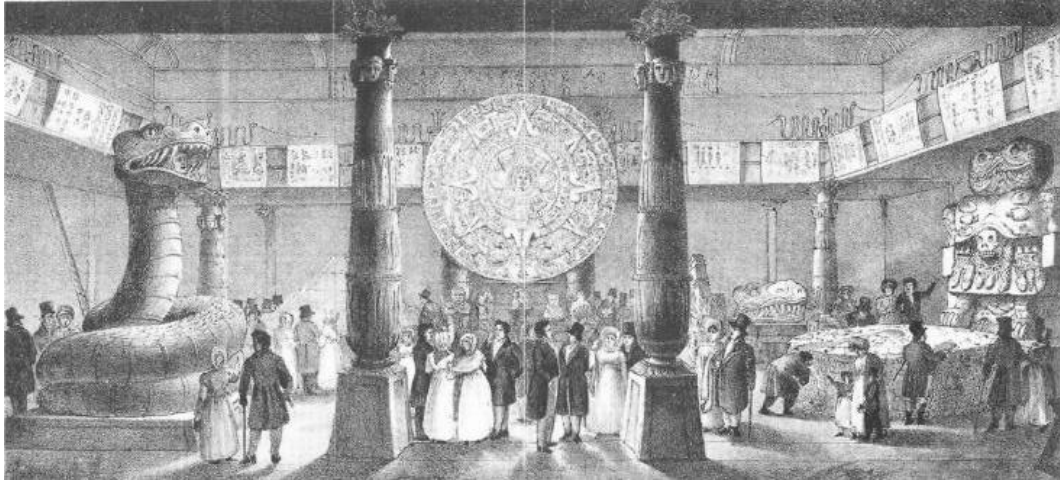


Figura 60: Agostino Aglio, Litografía de la exposición de William Bullock “Ancient México”, 1824. [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Agostino\\_Aglio#/media/Fichier%3ABullock\\_ancient\\_mexico.jpg](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Agostino_Aglio#/media/Fichier%3ABullock_ancient_mexico.jpg)

### 1.3.3 Las figurillas costumbristas y lo mexicano.

A comienzos del siglo XIX, poco después de la independencia, hubo un gran interés en Europa por visitar México derivado de la notoriedad que alcanzaron los viajes de Humboldt. Esta moda motivó la visita de varios viajeros a nuestra nación, interesados en la cultura y la manera en la que se vivía en el país. Uno de ellos fue William Bullock (1773-1849) quién armó una exhibición sobre el México antiguo y moderno en su negocio el “Egyptian Hall” de Piccadilly, (Fig. 60), *wunderkammer* que conjuntaba reproducciones de monumentos aztecas, animales disecados, colecciones botánicas, ¡un mexicano vivo! y en el centro de la sala dedicada al México moderno, una vitrina con figuras de cera con representaciones de personajes con trajes típicos, algunos de pie y otros a caballo, indios artesanos, criollas bailando y una paisana tocando la guitarra<sup>105</sup> (Fig. 61). La presentación de lo mexicano como algo exótico tuvo un gran éxito, y puso de moda las figurillas costumbristas elaboradas en cera.

<sup>105</sup> “Case 29, centre of the room. — Group of figures of Mexican gentlemen on horseback, and on foot, in the full costume of the country, finely modelled in wax, by the Indians. Indian man and woman from the interior provinces. Gentleman on horseback, and gentleman and lady on foot, curiously modelled by the natives. An Indian brush-maker and his wife. A young female Creole dancing. A Paysana playing on the guitar”. William Bullock, *Catalogue of the exhibition called modern Mexico*, (Londres: 1824) en <https://www.biodiversitylibrary.org/item/134436#page/6/mode/2up> (Consultado el 3 de junio del 2019)



Figura 61: Litografía de la exhibición Modern México de William Bullock en el Egyptian Hall de Piccadilly, en ella se pueden distinguir las vitrinas que contenían las figurillas de cera con tipos nacionales. Imagen: <http://vamonosalbable.blogspot.com/2014/07/william-bullock-el-que-diera-conocer-la.html>

Veinte años más tarde Edward Burnett-Tylor (1832-1917), uno de los pioneros de la etnología, en compañía de Henry Christy (1810-1865) etnógrafo, arqueólogo y coleccionista, realizó un viaje por el país en el año de 1856 y que consignó en un libro llamado “Anáhuac, o México y los mexicanos, antiguos y modernos”<sup>106</sup>. Durante este viaje de juventud que ambos viajeros realizaron, Christy compró una serie de figurillas de cera que representan diversos personajes populares (Fig. 62) que fueron los modelos para las ilustraciones del libro de Burnett-Tylor<sup>107</sup>.

Este libro tiene una importancia singular, ya que sus conceptos sobre las “supervivencias” de motivos artísticos más allá de los contextos que les dieron origen fueron seguidos por importantes investigadores; Aby Warburg quién retomó sus ideas para estudiar el paganismo en el renacimiento; y finalmente inspirarse en esta idea para

<sup>106</sup> Edward Burnett-Tylor, *Anáhuac, o México y los mexicanos, antiguos y modernos* (México: 2007) en <https://tristesantrotropicos.files.wordpress.com/2012/03/eduard-burnett-tylor-anahuac1.pdf> (consultado el 3 de junio del 2019)

<sup>107</sup> Esparza y Fernández, *La cera*, 87.



elaborar su famoso “*Atlas Mnemosyne*”, en donde elabora una visión diacrónica de la historia; Julius Von Schlosser quien fue el primero en publicar un libro especializado sobre el retrato en cera y más recientemente Didi-Huberman.

Figura 62: Andrés García. Tlachiadero. Cera, textiles. 28 cm. de altura x 28 cm. de ancho x 28 cm. de profundidad. 1801-1850. Museo de América imagen: [www.mexico-europa.org](http://www.mexico-europa.org)

Las modestas figurillas, que paradójicamente han tenido de una notable influencia en el mundo académico, son paradigmáticas del “anhelo de decantar las esencias nacionales conforme el espíritu romántico de la época”<sup>108</sup>. Representan panaderos, aguadores, vendedores, mecapaleros, etc. Modelos que se podrían inscribir dentro de la corriente costumbrista y representan oficios y “tipos” nacionales, acaso castas. Su importancia radica en que son fuentes primarias para conocer una parte del pasado mexicano<sup>109</sup> y que como dispositivo museo-etnográfico han servido de modelo a seguir para diversas reconstrucciones antropológicas. Las piezas que sobreviven se encuentran en diferentes instituciones europeas y nacionales, como son el Museo de América, el Museo británico y otras instituciones europeas y mexicanas

---

<sup>108</sup> Esparza y Fernández, *La cera*, 67.

<sup>109</sup> Esparza y Fernández, *La cera*, 132.



Figura 63: Anónimo, “Lépero Guanajuateno”, cera, 33.5 cm. de altura, 11 cm. de ancho, 17 cm. de profundidad, antes de 1830, imagen: <https://www.britishmuseum.org>

El siglo XIX fue testigo de una importante producción de este tipo de figurillas destinadas a los niños o como adornos domésticos. Realizadas por artistas y artesanos situados en el fondo de la escala social; léperos (Fig. 63), clase proletaria de las ciudades<sup>110</sup>, en condiciones de trabajo y vida muy precarias, presuntamente al margen de gremios y academia<sup>111</sup>, aunque se podría argumentar que es reconocible en el estilo de las figurillas cierta influencia académica.

<sup>110</sup> “El *Lépero* es una variedad del indio, y combina en si muchas de las malas cualidades de las dos clases de cuya unión deriva su existencia. Habita ciudades y pueblos, y, es a México lo que el *Lazzaroni* es a Nápoles. Ni blanco ni negro ni bronceado de color, ni civilizado o salvaje; Ni agricultor ni mecánico, el *lépero* ocupa una equívoca posición entre los márgenes de estos personajes... Como el indio, es hábil en imitación, y hace figuras de cera o trapo, que no sólo son singularmente fieles como retratos, sino que poseen un cierto grado de gracia que es digna de un artista”. (Traducción personal). “The *Lepero* is a variety of the Indian, and combines in himself most of the bad qualities of the two classes from whose union he derives his being. He is the inhabitant of cities, towns or villages, and, is in Mexico, what the *lazzaroni* are in Naples. Neither white, black nor copper colored; neither savage nor civilized; neither an agriculturist nor a mechanic, the *lepero* occupies an equivocal position upon the boundaries of all these characters... Like the Indian, he is remarkably skilful in imitation, and makes figures of wax or rags, which are not only singularly faithful as portraits, but possess a certain degree of grace that is worthy of an artist”. Brantz Mayer, *México; Aztec, Spanish & Republican: a Historical, Geographical, political, statistical and social account of that country from the period of the invasion by the spaniards to the present* (Connecticut: Sidney Drake, 1850) <https://www.gutenberg.org/files/49538/49538-h/49538-h.htm>

<sup>111</sup> Esparza y Fernández, *La cera*, 118, 135.



Michoacán, Puebla y la ciudad de México tuvieron una importante producción de estas figurillas en el siglo XIX. A esta actividad se dedicaron muchos artesanos de los cuales sólo se conocen los nombres de algunos: Margarito del Pozo, Andrés García, Joaquín Zeferino y la importante dinastía Hidalgo; entre ellos se distingue Luis Hidalgo (1899-1967)<sup>112</sup>, caricaturista que logró reconocimiento artístico y expuso sus trabajos junto a J.C. Orozco, el Corcito y Roberto Montenegro en la ciudad de Nueva York (Fig. 64). La cerería aún se practica y ha sobrevivido gracias a los temas religiosos y especialmente los nacimientos<sup>113</sup>, tradición que sigue viva en el bajío.

Figura 64: Luis Hidalgo, retrato de W.E. Woodward. Cera, (sin medidas) 1927. Imagen: <https://www.printmag.com/illustration/writers-in-wax/> (consultado el 4 de agosto del 2019)

---

<sup>112</sup> Esparza y Fernández, *La cera*, 119.

<sup>113</sup> Esparza y Fernández, *La cera*, 135.

### 1.3.4 Relieves y retratos

A finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX se fundó en México la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos. Su primer director, Gerónimo Antonio Gil (1731-1798), fue un artista-académico especializado en el grabado, que también laboraba como el Tallador Mayor de la ceca de la Casa de Moneda de México. Bajo su dirección de la Academia el modelado de altorrelieves de motivos numismáticos fue una de las materias en las que se utilizó la cera intermedialmente. Bustos, alegorías, heráldicas, medallas y monedas fueron producidas como parte de la enseñanza académica de las artes y constituyen ejemplos de la emblemática neoclásica (Fig. 65). Los altorrelieves producto de esta actividad fueron mostrados sin interrupción desde la segunda exposición de la academia hasta la vigésimo tercera<sup>114</sup>.

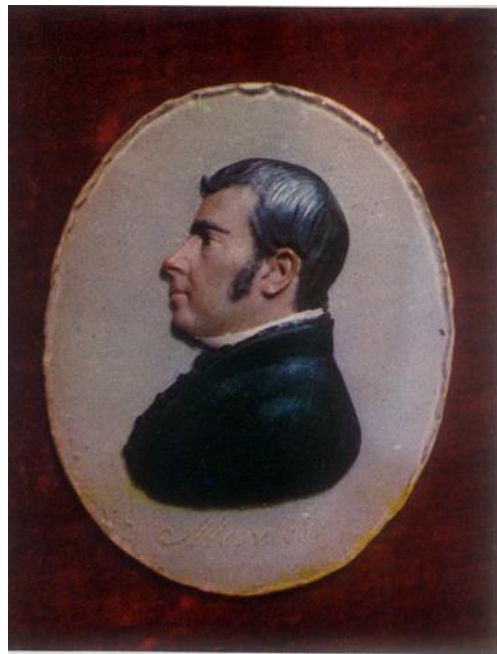
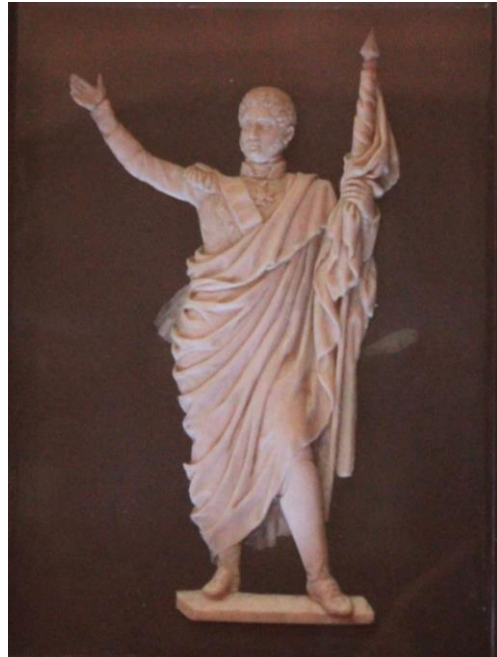


Figura 65: (Basada en la obra de Manuel Vilar) relieve del gabinete de ceras numismáticas de la academia de San Carlos representando a Iturbide. Foto: Emiliano Ortega

Figura 66: José Francisco Rodríguez, retrato de José María Morelos. 1813. Imagen: <http://congresosentimientosdelanacion.blogspot.com/2013/08/>

<sup>114</sup> Esparza y Fernández, *La cera*, 73.





Contemporánea a los esfuerzos académicos, la moda aristocrática de hacer retratos policromados en cera, utilizando el ensamble de cabellos, telas y otros aditamentos para añadirle más verosimilitud, que se había expandido por diversas cortes europeas durante el siglo XVIII, es continuada en México. Algunos se protegían detrás de un vidrio oval en pequeños medallones-relicario, otros, como el de José María Morelos y Pavón (Fig. 66), están hechos de pura cera, a la manera numismática.

Figura 67: José Francisco Rodríguez. Busto de Miguel Hidalgo y Costilla. Museo Nacional de las Intervenciones. Imagen: <https://www.jornada.com.mx/2004/07/15/ima-epoca.html> (consultado el 4 de agosto del 2019)

El escultor José Francisco Rodríguez (¿1780?-1835), es el principal exponente de esta forma de relieves. Activo en la época de la independencia y ligado al bando insurgente<sup>115</sup>, a su muerte se ofrecieron al estado mexicano 80 retratos de próceres presuntamente tomados del natural<sup>116</sup>. Algunos se conservan en los museos de historia del país y al menos una quinta parte en colecciones privadas. Estas pequeñas imágenes tuvieron una suerte de aura heroica al ser hechas durante la persecución de los caudillos independentistas. Gozaron de gran prestigio en su época y fueron el modelo para los icónicos retratos posteriores de los independentistas (Fig. 67). El mismo autor retrató varias veces la imagen de Iturbide, quien tuvo una especie de programa artístico para la legitimación de su régimen, después de su coronación como emperador de México, uno de estos relieves, en manos privadas, es de tamaño natural y se fabricó con cabello y telas verdaderas un poco a la manera de los retratos de Luis XIV (Fig. 68). Otro escultor destacado; Bonifacio Reina, en 1819 realizó el espléndido relieve de Don Diego Fernández de Ceballos, mismo que se encuentra en la Capilla de San Miguel Arcángel<sup>117</sup>.

---

<sup>115</sup> Esparza y Fernández, *La cera*, 68.

<sup>116</sup> Inmaculada Rodríguez, *El retrato en México, 1781-1867, Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*. (España: Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla, 2006) 255-258 <https://books.google.com.mx/books?id=ZlJtnk7mCPwC&printsec=frontcover&dq=isbn:8400084640&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjll4a2sarZAhVF-6wKHciHBTIQ6AEIJzAA#v=onepage&q&f=false> (consultado en febrero del 2018).

<sup>117</sup> Rodríguez, *El retrato*, 255.

Como señala Francisco Montes al escribir sobre la investigación de Inmaculada Rodríguez, “el retrato en México”: El proceso de independencia trajo cambios conceptuales y estéticos que transformaron los paradigmas ciudadanos y en los que el retrato apareció como “...un manifiesto de una visión objetiva y tangible del individuo mexicano de época, que se contempla a sí mismo y que mira los continuos cambios sufridos en la convulsa historia de los siglos XVIII y XIX”. Quiero detenerme en este punto pues da a pie a tratar un tema que se verá más adelante a detalle: El párrafo apunta hacia una visión del retrato como vehículo del imaginario ideológico inmanente que en el periodo independentista testimonia el “nacimiento de la imagen romántica”...”donde la importancia social no se marcaba tanto como la individual”<sup>118</sup>, reflejo de la auto-imagen romántica que se afirma y proyecta en el retrato.

Figura 68: José Francisco Rodríguez. Retrato de Iturbide. 12.8 x 10.5 cm. Imagen: <http://mediateca.inah.gob.mx>  
Fotografía: Omar Dumaine



La importancia de las manufacturas en cera conoce un declive durante el siglo XIX, las industrias artesanales que producían los tipos mexicanos para un consumo popular son sustituidas primero por litografías y después fotografías en diferentes medios impresos. De manera similar el artista académico sustituyó al artista gremial en la producción del retrato cortesano primero al óleo, o en bronce, roles que eventualmente también fueron sustituidos por el daguerrotipo a mediados del siglo<sup>119</sup>.

---

<sup>118</sup> Rodríguez, *El retrato*, 406.

<sup>119</sup> Rodríguez, *El retrato*, 255.

### 1.3.5 Ceroplástica siglo XX



Figura 69: Familia Martínez Barrientos. Moldes de barro y yeso. Cuerpos tallados en madera de patol. Copias de cera para imaginería religiosa y nacimientos. Imagen: [https://www.artepesebre.com/Boletines/figuras\\_de\\_cera.htm](https://www.artepesebre.com/Boletines/figuras_de_cera.htm)

La ceroplástica en el país en los albores del siglo XX subsistía entre las artes populares gracias a los nacimientos de cera (originarios de Italia en el siglo XVIII). Actualmente aún se trabajan en el Bajío mexicano; León Guanajuato, Salamanca, Celaya, Apaseo, Morelia, Pátzcuaro y Michoacán; para su elaboración se utilizan cera y parafina pigmentadas con tierras y anilinas. Se producen serialmente gracias a moldes de barro o yeso y se ensamblan y confeccionan a partir de maderas, trapos, alambres, telas ahogadas en cera<sup>120</sup> (Fig. 69).

En el estado de Puebla se fabricaban muñecas para vestir de tela, de las que cabezas y extremidades se elaboraban en cera. Se producían en serie; las copias se retocaban y reforzaban con un cascarón de 3cm de yeso. Sus superficies eran coloreadas por fricción con lienzos de colores<sup>121</sup>. Esta manufactura a comienzos del siglo XXI está prácticamente olvidada y sobrevive gracias al rescate de especialistas como Miranda Razo (Fig. 69).

<sup>120</sup> Esparza y Fernández, *La cera*, 175-193-236.

<sup>121</sup> Esparza y Fernández, *La cera*, 170.



Figura 69: Marco Antonio Miranda Razo. Muñecas para vestir, reinterpretación del juguete popular originario del estado de Puebla. 2019. Imagen: <https://www.facebook.com/arte.encera>

Figura 70: Carmen Carrillo de Antúnez, músico, museo del Carmen INAH, foto: Emiliano Ortega

Figura 71: Carmen Carrillo de Antúnez, Danza de la pluma, museo del Carmen INAH, foto: Emiliano Ortega



La supervivencia de una mirada antropológica en la ceroplástica se debe a Carmen Carrillo de Antúnez (León Guanajuato 1900-1981), quien confeccionó varias series de danzantes y músicos de las fiestas populares para el museo de Etnografía. La escultora se documentaba del natural, foto y películas. Sus piezas oscilan entre una reconstrucción etnológica que cita el dispositivo original de las figurillas dieciochescas y el costumbrismo caricaturesco (Fig. 70, 71).



### 1.3.6 La génesis de los museos de cera en México

La primera galería de personajes de tamaño natural en el país, a la manera de los museos europeos, de la que se tiene noticia estuvo en la calle de la independencia en el año de 1902. Ahí se expusieron a varios personajes de la realeza europea y otras figuras de la época. En la muestra, continuando el concepto de las exhibiciones periodísticas, se encontraba al presidente McKinley de E.U.A. en sus últimos momentos al ser asesinado (murió a causa de las heridas

provocadas por un anarquista) y a “un chino en el acto de perpetrar un asesinato”<sup>122</sup>. A pesar de este antecedente se tuvo que esperar varias décadas para que el primer museo mexicano abriera sus puertas, estuvo ubicado en centro de la ciudad de México, fundado al final de la década de los veinte por Dilea Castillo y José Neira Ocejo (Fig. 72).



Figura 72: Dilea Castillo y José Neira Ocejo vaciando cera en un molde de yeso. 1940-45. Foto: Archivo Casasola, imagen: <http://mediateca.inah.gob.mx>

Este último, fue un obrero anarquista militante que salió del país después de la revolución para evitar tanto las persecuciones políticas como la precariedad económica. Neira Ocejo entró en contacto con los museos de cera (tal vez el Castán's Panópticum) gracias a su asistencia a un congreso socialista organizado en Berlín en el año de 1919. Ahí quiso aprender a hacer figuras de cera y lo logró trabajando como obrero en una fábrica que las manufacturaba. A su regreso, en compañía de su esposa, inauguró el que fuera su primer museo en el portal de la colmena en 1929; ahí se mostraban figuras de Emilio Carranza, Álvaro Obregón, y una efigie funeraria del arzobispo José Mora y del Río. Las figuras de esta pequeña galería fueron confiscadas por el gobierno de Plutarco Elías Calles por considerarlas propaganda clerical (era la guerra cristera) y la efigie del arzobispo quemada en el patio de gobernación<sup>123</sup>. Este tropiezo significó el final de este pequeño museo; el regreso vino en el año de 1933 cuando la Columbia pictures los contrató para hacer las efigies de Juárez, Maximiliano y Carlota como promoción para la una película con el mismo tema (Fig. 73).

<sup>122</sup> La voz de México, Domingo 2 de marzo del 1902. en [http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a37df7d1ed64f16df82ac?resultado=2&tipo=pagina&intPagina=1&palabras=Figura\\_de\\_cera](http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a37df7d1ed64f16df82ac?resultado=2&tipo=pagina&intPagina=1&palabras=Figura_de_cera) (Consultado el 3 de agosto del 2019)

<sup>123</sup> Alfonso Morales, “Evocación de José Neira, fabricante de semejanzas”, *Luna córnea* 23, *Museos*, (2002) 32-37. en <https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/publicaciones/luna-cornea/luna-cornea-23.html> (Consultado en Julio del 2019)



Figura 73: Dilea Castillo y José Neira Ocejo. La princesa de Salm visita a Benito Juárez 1960. Foto: Archivo Casasola, imagen: <https://mediateca.inah.gob.mx>

Figura 74: Anónimo (atribuido a Castillo y Ocejo) Personaje prehispánico en cera. 1905-1910 Foto: Archivo Casasola, imagen: <http://mediateca.inah.gob.mx>



Su siguiente local estuvo ubicado en la calle de Uruguay 23 en el centro, pero no duró más que 9 meses al haber desavenencias con sus asociados; posteriormente se mudaron a la calle de Argentina 21 en donde el 1934 abrieron un “Museo Exposición de Figuras de Cera” (Fig. 74) mismo que permanecería abierto hasta el año de 1985 cuando cerró sus puertas a causa del temblor.

Neira Ocejo murió en el año de 1939, su esposa, Dilea Castillo, nacida en Colombia y emigrada a México a muy temprana edad, fue quién se encargó del museo a su muerte. Escultora por derecho propio, aprendió el arte de hacer esculturillas en cera en Michoacán en un internado religioso, actividad que se

consideraba apropiada para señoritas<sup>124</sup>. Ella fue quién se encargó de la parte creativa del negocio ayudada por sus tres hijos. Autora de muchas de la figuras de cera que aún están en exhibición en el museo de cera de la Villa (Fig. 75)<sup>125</sup> y de muchos otros trabajos que se pudieron ver en películas del cine mexicano. El matrimonio de escultores ceroplásticos fue el origen de una dinastía que se encargó de continuar y expandir las galerías y

<sup>124</sup> El siglo diez y Nueve, 16 de octubre de 1880. “Anuncio de Colegio Católico par a niñas y señoritas”, Hemeroteca UNAM en [http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/crearPDF/558a3e4a7d1ed64f171791ed.pdf?palabras=escultura\\_en\\_cera#view=fitH&toolbar=0navpanes=0&scrollbar=1page=1&pagemode=bookmarks](http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/crearPDF/558a3e4a7d1ed64f171791ed.pdf?palabras=escultura_en_cera#view=fitH&toolbar=0navpanes=0&scrollbar=1page=1&pagemode=bookmarks)

<sup>125</sup> Julio Tarime, “Antonio Neira Castillo esculturas en cera México 1920-1987,” Slideshare, <https://www.slideshare.net/raovao/antonio-neira-castillo-esculturas-de-cera-en-mexico1920-1987>



museos de cera. Sus tres hijos se dedicaron a esta forma de arte; Carlos Neira, José Neira y Antonio Neira. Al museo de cera de la calle de Argentina, le siguieron el museo de cera de la Villa (1957), el museo de cera de Tijuana (1965) y el museo de cera de la ciudad de México (1979) (Fig. 76), todos fundados por integrantes de la misma familia, aunque los dos últimos sólo a cargo de Antonio Neira Castillo en sociedad con terceros. Con excepción del museo de la Villa, todos estos recintos han cerrado sus puertas o han cambiado de manos.

Figura 75: Dilea Castillo (atribuida). Figura de cera de la borracha. Museo de cera de la Villa. 2019. Foto: Emiliano Ortega.



Figura 76: Antonio Neira (atribuido). Efigie y retrato de Cantinflas. 1979. Foto: Museo de Cera de la Ciudad de México, imagen: <https://www.flickr.com/photos/museodeceramx>

Gracias a la práctica seminal de la familia Neira-Castillo el retrato ceroplástico se afincó en el país. Esta dinastía transmitió los secretos y técnicas para su elaboración y crearon una escuela al formar a diferentes escultores que continuaron y expandieron esta práctica. En las últimas décadas se ha dado una expansión de este tipo de museos; Tijuana (1993) (Fig. 77), Guadalajara (1994) (Fig. 78), Veracruz (2002), Guanajuato (2006) (Fig. 79), Monterrey (2014) (Fig. 80) y Cancún (2016) (Fig. 81).



Figura 77: Museo de Cera de Tijuana. Sacrificio Azteca. Imagen: <https://www.zonaturistica.com/que-hacer-en-el-lugar-turistico/619/museo-de-cera-tijuana.html>

Figura 78: Museo de Cera de Guadalajara. Foto: México a través de la mirada de una cubana. Imagen: <http://adligmary.blogspot.com/2011/02/>

Figura 79: Museo de Cera de Guanajuato. Foto: Manuel Carrillo. Imagen: <https://periodicocorreo.com.mx>





Figura 80: Museo de Cera de Monterrey. Foto: Pedro Montes Campos, 2018. Imagen: <https://www.mexicoenfotos.com/MX15301629572701>

En otros casos el simulacro ceroplástico ha constituido una estrategia museística para recintos que cuentan con una colección limitada para su infraestructura y que elaboran un discurso a través de recreaciones, como es el caso del Museo del mundo Maya (2012) (Fig. 82) o que desean hacer un relato histórico a través de personajes y dioramas, como es el caso del Museo regional de Parral, Chihuahua (2016) y el museo regional de Guerrero (1986).



Figura 81: Museo de Cera de Cancún. Foto: El Grillo, periodismo sin mordaza, crítico y libre. 2016. <https://grilloporteno.com/2016/01/15/artistas-deportistas-entre-otros-engalanaran-el-nuevo-museo-de-cera-en-cancun/>

Se puede hacer un análisis de la museografía de los museos de cera nacionales a través de su genealogía histórica; estos recintos fueron influenciados por diferentes tradiciones; los panópticos alemanes de fin de siglo en donde se entremezclaban retrato áulico, terror criminal, horror sobrenatural romántico y discurso etnológico; el costumbrismo y mexicanismo asociados a los nacionalismos románticos y postrevolucionarios; el papel periodístico coyuntural que se expresaba como *Journale Plastique* de eventos resonantes; la reconstrucción historicista de carácter didáctico y la lubricidad de poder contemplar la desnudez del cuerpo representada verosímilmente. El resultado devino como un dispositivo que mezclaba entretenimiento, conmemoración de los personajes nacionales y cámara de maravillas, cuyas poéticas perviven en mayor o menor grado en los diferentes museos y se han adaptado al gusto popular de cada época y región ya sea morbosa, melodramática, didáctica o religiosa.

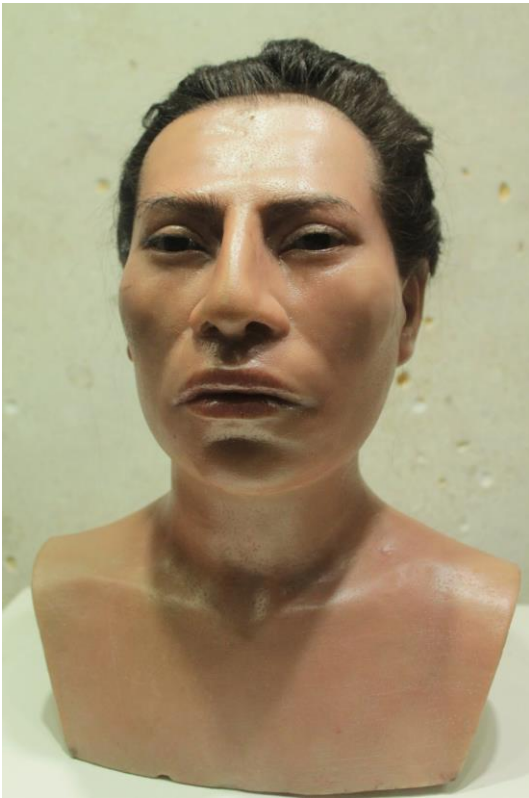


Figura 82: César Cervera Obregón. Reconstrucción forense etnológica. Gran Museo del Mundo Maya. 2018. Foto: Emiliano Ortega.

## CAPÍTULO II NARCISO EN EL ESPEJO HUMEANTE

### 2.1 Identidad, retrato y desidentificación

#### 2.1.1 El rostro como asiento de la personalidad

Todos los humanos tendemos a hacer una *lectura* de los rostros ajenos como si fueran una *síntesis*, el retrato o el espejo de su portador, como si nos transmitieran de antemano la información que el despliegue de sus acciones y sus palabras en el tiempo no hará sino confirmar (Belén Altuna, 2010)

En el rostro, entre todas las partes del cuerpo, es donde se reconoce la individualidad de una persona. Este hecho cultural está presente en diferentes ámbitos contemporáneos; desde una credencial con fotografía como medio de identificación, el derecho a la autoimagen, una fotografía de perfil en redes sociales o hasta una *selfie*.

En la cultura occidental el rostro se considera el representante de la persona, palabra cuya etimología remite a las antiguas máscaras de los actores romanos. El préstamo revela la necesidad de centrar al individuo en una parte del cuerpo que parece haber sido hecha ex-profeso para ser mostrada públicamente, aunque el resto del cuerpo, o su mayoría, permanezca cubierto.

Emmanuel Levinas dice: “el rostro habla. La manifestación del rostro es ya discurso”<sup>126</sup>. Al reconocer al otro, surge el lenguaje como cuestionamiento del yo<sup>127</sup>. Este autor sitúa al rostro como una presencia del ente en el mensaje, como un ser que se presenta a sí mismo en su expresión (Fig. 83), una superficie interior que se transforma en exterior, como la fachada de un edificio, que se expone para ser vista<sup>128</sup> y define al rostro como el sostén desde donde surge toda la significación: “El rostro, expresión por excelencia, formula la primera palabra: el significante que surge en la punta de su signo, como los ojos que os miran”<sup>129</sup>

---

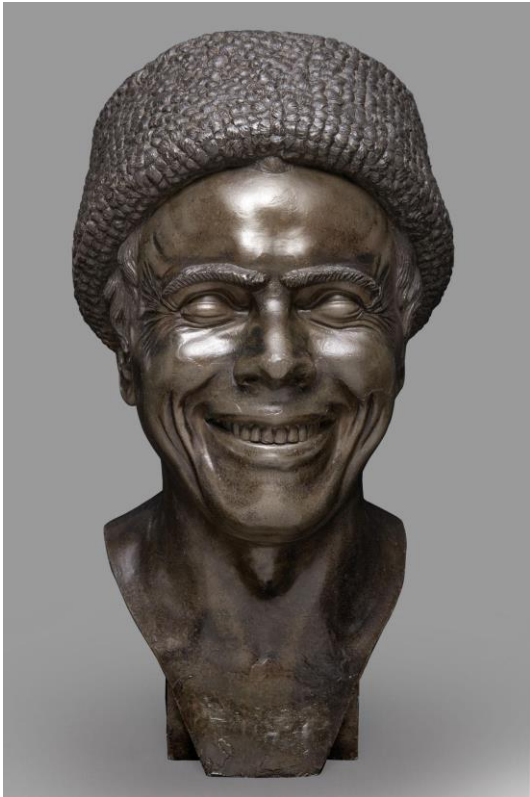
<sup>126</sup> Emmanuel Levinas, *Totalidad e infinito*, (Salamanca: ediciones sígueme, 2002) 89

<sup>127</sup> Levinas, *Totalidad*, 189

<sup>128</sup> Levinas, *Totalidad*, 206, 207

<sup>129</sup> Levinas, *Totalidad*, 195

El rostro es la parte del cuerpo donde se condensa la significación<sup>130</sup>. En la cara se reconoce, sexo, pertenencia familiar, racial y edad aproximada. Información que se expresa para los demás y que el ser humano se ha acostumbrado a interpretar desde una edad temprana de la vida.



El gesto es la huella en los rostros que demarca la manera emocional, la actitud con la que se reciben, procesan y enfrentan los estímulos externos. Es decir que el rostro no sólo indica con sus particularidades la identidad de una persona, también muestra sobre su superficie las marcas dejadas por sus sentimientos y experiencias, la expresión externa de su vida interior y carácter. La suma de individualidad, emoción y gesto es lo que consideramos que convierte al rostro en índice de la personalidad.

Figura 83: Franz Xavier Messerschmidt, “el artista como se imagina a sí mismo riendo”, 1777-81. Estaño fundido, colección privada. Imagen: <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/franz-xaver-messerschmidt10-7-10.asp>

---

<sup>130</sup> Belén Altuna, *Una historia moral del rostro* (Valencia: Pre-textos, 2010) 27

## 2.1.2 El espejo y el rostro

“El rostro es el representante *no elegido* de cada cual, ante el cual con frecuencia nos sentimos *traicionados, extrañados...* son pocas las personas que aceptan o aman sin ambigüedad su rostro...es como si al mirarse en el espejo se hiciera una comparación de la imagen ideal que se tiene de sí mismo con la imagen visible”<sup>131</sup>.

La función del espejo, artefacto común y corriente en las sociedades industrializadas modernas, ha sido estudiado como un factor importante en la formación del Yo por diversos psicólogos, entre ellos Jacques Lacan, quién asume que el “estadio del espejo” supone una identificación inicial del yo con su *imago*, misma que será el “tronco de identificaciones secundarias” (Lacan, 2009). En esta teoría, para el niño de entre 6 y 18 meses, reconocerse en el espejo cumple la función de una identificación fundacional del yo como unidad gestáltica. Totalidad que unifica la, hasta entonces, imagen fragmentada del cuerpo gracias a una forma “ortopédica” (reflejada en el espejo) que se asume como imagen corporal completa, una matriz simbólica desde donde se desarrollará el yo psíquico<sup>132</sup>.

Esta imagen, que completa la percepción del individuo sobre su propio ser, contiene también la revelación de su propio rostro. Ahora, si asumimos que el rostro es una parte del cuerpo que está hecha para ser vista y su función social es la de expresar emociones e identificar a los individuos<sup>133</sup> su hallazgo en el espejo no puede dejar de ser significativa para el infante; la ratificación de la correspondencia entre sensaciones interiores y percepciones exteriores, las confirma propioceptivamente<sup>134</sup> y le comunica que tiene un rostro como el de los demás, un rostro identificable y particular que puede reclamar como propio. “Identificación primigenia” que identifica al Yo con el rostro a través de la imagen especular.

---

<sup>131</sup> Altuna, *Una historia*, 31-33

<sup>132</sup> Jacques Lacan, “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Jacques Lacan, Escritos 1* (México: siglo XXI, 2009) 99-105, en <https://arditiesp.files.wordpress.com> (Consultado el 18 de marzo del 2019)

<sup>133</sup> “... prestar atención a las caras es obligarnos a prestar atención a lo que será una cuestión vital en los primeros años de vida y de gran importancia los años posteriores. Somos seres sociales, y el reconocimiento de caras es uno de los pilares fundamentales de los procesos sociales”. Patri Tezanos, “Reconocimiento de caras: expertos desde el nacimiento”, *Antroporama, divulgación sobre el ser humano*, S/F, en <https://antroporama.net/reconocimiento-de-caras-expertos-desde-el-nacimiento/> (Consultado el 18 de marzo del 2019)

<sup>134</sup> Román Gubern, “Del rostro al retrato”, en *Anàlisi* 27, (2001): 37

El espejo divide y traza distinciones que acompañarán al sujeto el resto de su vida; desdobra la mirada. En el reflejo se mira y se es mirado por un doble que es uno mismo (Fig. 84). De cierto modo permite comprender la mirada del otro; se aprende a verse, se simula actitudes ante el espejo con las que se ensaya socialmente, se imita a los demás y se juega remedando actitudes. Ante el espejo se actúa para sí, y en este proceso se adquiere una imagen propia que acompaña e identifica ante sí mismo y ante los demás. Dicho sintéticamente: El espejo forma parte de las tecnologías del yo<sup>135</sup>.



Figura 84: Fotógrafo inidentificado, Retrato múltiple de Marcel Duchamp (Five-Way Portrait of Marcel Duchamp) Plata sobre Gelatina, 1917. Colección privada cortesía de M. Naumann Fine Art. Imagen: <https://npg.si.edu/exhibit/duchamp/pop-ups/01-02a.html>

---

<sup>135</sup> Michel Foucault, en la obra del mismo nombre, sólo menciona al espejo una sólo a vez al referirse al primer diálogo platónico; el Alcibiades, sobre el cuidado de sí: “¿Cómo debemos cuidar este principio de actividad, el alma? ¿En qué consiste este cuidado? Uno debe saber en qué consiste el alma. El alma no puede conocerse a sí misma más que contemplándose en un elemento similar, un espejo. Así, debe contemplar el elemento divino. En esta contemplación divina, el alma será capaz de descubrir las reglas que le sirvan de base únicamente para la conducta y la acción política. El esfuerzo del alma por conocerse a sí misma es el principio sobre el cual solamente puede fundarse la acción política, y Alcibiades será un buen político en la medida en que contemple su alma en el elemento divino”. Michel Foucault, *Tecnologías del yo y otros textos afines*. (Buenos Aires: Paidós/Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2008) en [https://monoskop.org/images/7/70/Foucault\\_Michel\\_Tecnolog%C3%ADas\\_del\\_yo\\_y\\_otros\\_textos\\_afines\\_1990\\_2008.pdf](https://monoskop.org/images/7/70/Foucault_Michel_Tecnolog%C3%ADas_del_yo_y_otros_textos_afines_1990_2008.pdf) (Consultado el 14 de septiembre del 2019)

### 2.1.3 Fantasmas en el espejo: el rostro como idea o fetiche.

Un rostro es identificado y categorizado colectivamente por las fantasmagorías que encarna para y por lo colectivo. Desde antiguo se considera que ciertos rostros representan mejor que otros ideas y valores apreciados por las sociedades y, viceversa, hay caras que encarnan vicios y defectos aborrecidos grupalmente.

De este modo no es lo mismo ver un rostro bello cualesquiera que ver el rostro de la persona que es considerada la mujer más bella del mundo, ante el segundo, un etiquetado<sup>136</sup> social invitará a estremecerse, sentir deseo, reverencia, o adelantar las preferencias propias sobre el tópico. Estos etiquetados sociales concernientes al rostro han sido tipificados en muchas culturas y es por ello que se han establecido patrones o cánones en cada sociedad para codificar gestos y fisonomías que a lo largo del tiempo se han convertido en una norma.

En las artes representativas se llama idealización o estetización cuando se cambian algunos valores objetivos de un rostro para hacerlos coincidir con un modelo, ya sea de belleza, valentía, fuerza o alguna otra virtud social codificada que una cultura identifica en algún tipo de fisonomía particular. El retrato escultórico ha sido históricamente un medio para recordar a personajes ilustres y ciudadanos destacados que ha utilizado el recurso de la codificación social de rasgos y posturas para establecer afinidades imaginarias entre el poder, las virtudes de la ideología dominante, los cuerpos de los gobernantes y por supuesto, los cuerpos de los gobernados.

---

<sup>136</sup> La teoría de los etiquetados sociales (Howard Becker, 1963) establece que los grupos sociales crean las desviaciones estableciendo reglas cuya infracción constituye una desviación y aplicando sanciones a personas particulares a las que se etiquetan como outsiders. Dentro de este párrafo se habla del etiquetado en otro sentido, apuntando no a la desviación sino señalando la regla social que así como etiqueta a quién se *desvía* de la norma, también etiqueta socialmente a quién *encaja* en ella (*outsiders V.S. insiders*) Criminología moderna, "Teoría del etiquetamiento, según Becker", *Criminología moderna blogspot*, <http://criminologiamoderna.blogspot.com/2013/08/teoria-del-etiquetamiento-segun-becker.html>



Figura 85: Jesusa Rodríguez junto a máscara olmeca, performance en el Senado mexicano para la defensa del maíz. 2019. Imagen: <https://news.culturacolectiva.com>



La capacidad del rostro para personificar virtudes asociadas a los imaginarios ha sido explotada en numerosas culturas a través de la máscara (Fig. 85). El ocultarse tras una permite a quien la lleva asumir otra personalidad, aquella representada en la máscara, con todos los agenciamientos y cualidades asociados al personaje representado.

Asimismo, culturalmente se ha establecido la convención de que el rostro tiene la capacidad de personificar entidades abstractas como la nación, justicia, pecado, etc. Ejemplos como el del Tío Sam en E.U.A. (Fig. 86), John Bull en Inglaterra, Marianne en Francia o las innumerables representaciones de la justicia, la patria etc. nos confirman esta capacidad del rostro de personificar alegóricamente un ente abstracto, o la identidad colectiva de un pueblo.

Figura 86: James Montgomery Flagg, cartel de reclutamiento para la primera guerra mundial, 1917.

Imagen: [https://es.wikipedia.org/wiki/James\\_Montgomery\\_Flagg#/media/File:Unclesamwantyou.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/James_Montgomery_Flagg#/media/File:Unclesamwantyou.jpg)



### 2.1.4 La imagen como mecanismo de individuación heterónoma

En las sociedades modernas se identifica particularmente imagen facial con persona. La función de replicación del espejo ha migrado hacia los diversos medios de captura de imágenes. Esto ha creado la costumbre de ver y verse de múltiples maneras, creando un gran énfasis cultural contemporáneo en las imágenes.

De este modo, se reconoce el rostro propio entre muchos otros rostros y se comparan sus rasgos con los demás con base en diferencias físicas, étnicas, estéticas entre otras y se es educado desde la infancia para reconocer estas diferencias y categorizarlas a partir de jerarquizaciones y calificativos que las convenciones sociales tienen tipificadas. Por ello es que se considera un rostro bonito, feo, confiable o amenazador a partir de su identificación con alguna de las categorías que la sociedad tiene disponibles y también se coloca al propio rostro en alguna de estas coordenadas a partir de lo que los demás leen en uno (Fig. 87). Es decir que de cierto modo los demás crean la significación del rostro de cada quién y contribuyen a la imagen que se tiene de sí. Incluso estas identificaciones, al encasillar a los sujetos con lo que representan para el grupo, fuerzan comportamientos sociales y roles determinados dentro de él.

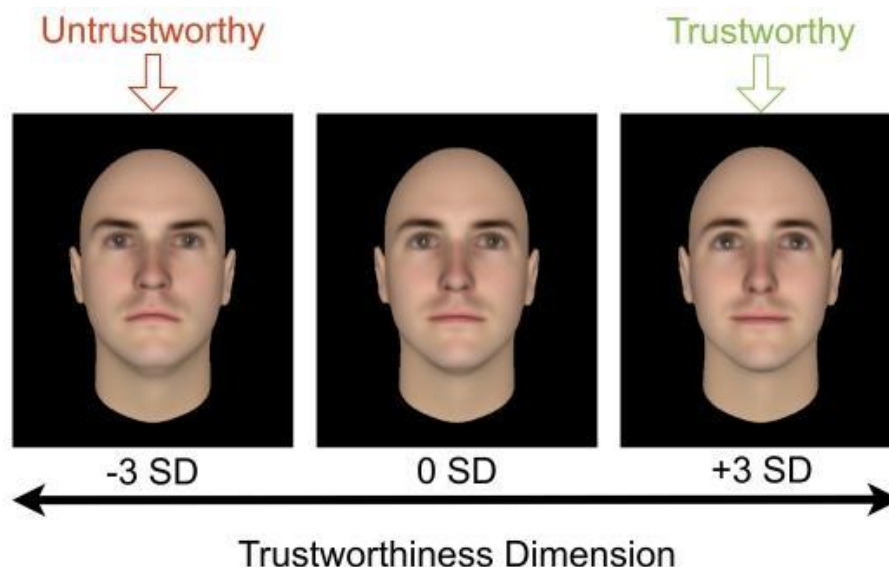


Figura 87: Constantin Rezlescu, Unfakeable Facial Configurations Affect Strategic Choices in Trust Games with or without Information about Past Behavior, 2012. Imagen: [https://www.researchgate.net/publication/223983141\\_Unfakeable\\_Facial\\_Configurations\\_Affect\\_Strategic\\_Choices\\_in\\_Trust\\_Games\\_with\\_or\\_without\\_Information\\_about\\_Past\\_Behavior/figures?lo=1](https://www.researchgate.net/publication/223983141_Unfakeable_Facial_Configurations_Affect_Strategic_Choices_in_Trust_Games_with_or_without_Information_about_Past_Behavior/figures?lo=1)

Construyendo sobre la base de los etiquetados sociales (Becker 1963), podría decirse que la mayoría ha creado normas de interacción social por las que determinados rostros se definen como detentadores de cualidades positivas y son tratados como *insiders*, cumpliendo a su vez diferentes roles protagónicos dentro del campo de lo aceptado. Otros, excluidos tácitamente por no encajar en estos moldes, son etiquetados entre los matices de lo *outsider*, que contemplan roles de subordinación, comparsa, servicio, caricatura, etc. hasta llegar a la noción de *desviación* que implica sanciones sociales por el grupo mayoritario; discriminación, exclusión, criminalización, estigma etc.



Tanto la mirada social como la fotografía representan al individuo y lo identifican. Le dan un sitio en donde sus rasgos son comparados con muchos otros y representan determinadas cualidades e ideales sociales, o viceversa, defectos y estigmas. Es decir que la noción cultural de identificación de la persona con la imagen crea un campo en donde el rostro en cuanto signo es interpretado relacionamente dentro de un contexto de rostros<sup>137</sup>, así es posible pensar que imagen social, en tanto sistema, cumple una función individuadora y diferenciadora en la construcción de la personalidad al señalar cada semblante como un texto portador de un significado (Fig. 88).

Figura 88: Jean Mascii, cartel para el bueno, el malo y el feo, 1970. Imagen: <https://filmartgallery.com/products/the-good-the-bad-and-the-ugly>

<sup>137</sup> El valor del signo está definido por su entorno, o en términos más radicales: no hay significación en el signo, sino en el tramado relacional de los signos, es decir en los *textos*. El texto se halla en relación productiva con dos instancias generatrices: el *sistema* y el *contexto*. Diego Lizarazo, "La imagen poética", en *Íconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes* (México: Siglo XXI, 2004)



### 2.1.5 El retrato como espejo

“Así esta Gestalt, cuya pregnancia debe considerarse como ligada a la especie, aunque su estilo motor sea todavía irreconocible, por esos dos aspectos de su aparición simboliza la permanencia mental del yo [je] al mismo tiempo que prefigura su destinación alienante; está preñada todavía de las correspondencias que unen el yo [je] a la estatua en que el hombre se proyecta como a los fantasmas que lo dominan, al autómeta, en fin, en el cual, en una relación ambigua, tiende a redondearse el mundo de su fabricación.” (Lacan, 2009)

Figura 89: Beyoncé. Selfie junto a “Apolo matando a la serpiente Pitón” en el museo del Louvre. Imagen: <https://www.beyonce.com/image/my-life-498/>

El retrato escultórico ha sido visto culturalmente como un mecanismo de conmemoración. Del monumento en la plaza pública al exvoto en cera, la tradición del retrato lo identifica como vehículo de la memoria de un individuo al que se quiere evocar o invocar.

El retrato realista tal como lo entendemos hoy en día debe mucho al realismo romano y su descripción minuciosa de las imperfecciones del rostro, por ello, una gran proporción de los retratos escultóricos contemporáneos reflejan, o si se prefiere, imitan, la fisonomía del retratado aun cuando hayan sido transformados por convenciones de estilo, norma estética, etiquetado social, así como por los valores históricos y culturales que se desea encarnar con él, es decir su contexto. Así un retrato hierático egipcio, o un simulacro hiperrealista contienen un cúmulo de información tácita sobre el valor que se le concede al retrato, a la persona, las codificaciones culturales de postura y rostro, las corrientes estéticas del momento, etc. Por ello un retrato representa a un individuo como también presenta las huellas de múltiples imaginarios sociales encarnados en la escultura (Fig. 89).

Uno de estos imaginarios es el del arte. Culturalmente se asume que la obra artística auténtica no es un producto cualquiera, sino que guarda en su naturaleza una relación

“esencial” entre productor y producto. Se considera que las obras de arte trascienden el concepto de mercancía y que como productos de la libre imaginación son proyecciones del yo interno de su creador. Esta condición permite pensar metafóricamente la obra de arte como espejo del interior del artista, es decir, su reflejo cristalizado.

Como ya se dijo anteriormente, desde los primeros momentos de la infancia se aprende que el cuerpo es un objeto en un mundo de objetos, identificación en la que el espejo juega un papel importante. Dentro de todos los objetos del mundo las imágenes del rostro humano tienen un sitio especial para representar identidades: La fugacidad de la imagen en el espejo, el ícono fotográfico, un retrato, etc. son ejemplos del poder que tienen los íconos entre todos los demás signos para designar al rostro como referente cultural de la identidad. Es decir que les otorgamos a estas formas de retrato un grado de equivalencia mutua.

Todas las formas del retrato contienen este potencial identificador. El retrato escultórico, además de compartir esta cualidad, por su carácter volumétrico y espacial, supone un segundo nivel de semejanza ausente en las representaciones bidimensionales. La representación del cuerpo como volumen, cuando es objetiva, permite una comparación fidedigna entre espectadores y lo representado, por el contrario, cuando es transformada para enfatizar un discurso social o estético implica un juego de sensaciones comparativas que involucra respuestas específicas ante la representación del cuerpo humano y el propio cuerpo (Fig. 90)



Figura 90: Davide Dormino, “Anything to say? A monument to courage”, Bronce, 2015. Retratos de Chelsea Manning, Edward Snowden y Julian Assange. Imagen: <https://www.pressenza.com/it/2016/12/amnesty-anything-say-monument-courage/>

La comparación entre el propio cuerpo y los demás es un tema en el que vale la pena detenerse, para reflexionar brevemente en cómo responde el individuo al categorizar cuerpos y rostros en mapas mentales que organizan su imaginario corporal. Estímulos ante los cuales se compara tácitamente, pues ha interiorizado un pensamiento *de propiocepción especular*. El sujeto asimila o interpreta la representación volumétrica con nociones sobre el cuerpo, imagen e identidad que son fruto de sus percepciones primarias, el contexto humano en el que se desenvuelve, la identificación de su propio rostro ante el espejo y los imaginarios sociales encarnados (Fig. 91), factores que han cumplido una función estructuradora del yo. Es decir que el sujeto ha cifrado su propio ser y en torno a la imagen y es por ello que tiene una percepción corporal de sí y esta conciencia es la piedra de toque con la cual interpreta a todos los demás individuos y representaciones antropomórficas. Especie de narcisismo subjetivo que oscila entre la identificación, el deseo o el rechazo.



Figura 91: Catherine Deneuve posando junto a diferentes bustos de Marianne (alegoría de la república francesa) cuando fue elegida para representarla en 1985. Imagen: Getty Images, Keystone-France\Gamma-Raph.

Recapitulando, todo retrato es el espejo de las concepciones del artista sobre la fisonomía de su modelo, del imaginario social y estético de su época. Igualmente, cuando este retrato se considera como una obra artística, se le ve como un reflejo de la vida interna del artista, una reverberación del “sí mismo”. Concepto cultural que traza un símil entre la obra de arte y un espejo que refleja la esencia del artista, el tiempo de su hechura, el contexto que permite entender su significación y, eventualmente, a sus espectadores o interpretantes<sup>138</sup>.

---

<sup>138</sup> "MPA [Sic]: Es una especie de provocación en contra de la idea de significación. No creo que nos acerquemos a las obras de arte de ningún tipo, con el mero propósito de recibir una comunicación, sino que, con frecuencia esperamos que éstas nos sirvan de espejo y guía, en el

### 2.1.6 Los simulacros como dispositivos ideológicos hetero-individuadores.

Aunque culturalmente se ha desarrollado la idea de que una imagen es vivida como la representación fidedigna de un individuo, el carácter bidimensional tanto de reflejo como de fotografía dejan fuera una importante dimensión corporal, el volumen. El énfasis en el rostro de los individuos como portador de la personalidad a menudo descuida identificaciones perceptuales importantes y necesarias para el yo como la relación que guardan los cuerpos entre sí y que forman parte de nuestra experiencia diaria. No es lo mismo experimentar las relaciones humanas desde la altura, la obesidad, o desde la corta estatura por poner algunos ejemplos.



El cuerpo, más allá de la imagen facial, es un medio a través del cual se comprende y compara a los demás cuerpos de la sociedad y sitúa al propio en relación a otros (Fig. 92). Es decir que sólo a través de este paralelismo se le mira de manera objetiva. Paradójicamente en esta objetividad se refleja la subjetividad de los valores grupales: lo que el propio cuerpo significa para los demás, lo que el cuerpo ajeno nos significa.

Figura 92: Museo Madame Tussauds N.Y. Efigie de Scarlett Johansson. 2015, Foto: Cindy Ord, imagen: Getty Images North América)

---

sentido en el que, como los oráculos antiguos, plantean una interrogación sobre nuestro momento y nuestra práctica". María Paz Amaro, "Entrevista con Cuauhtémoc Medina, acerca de Proregress, edición XII, de la bienal de Shanghai". *Literal Magazine*, enero 29 (2019). <http://literalmagazine.com/entrevista-con-cuauhtemoc-medina/> (Consultado el 25 de mayo del 2019)

Esta problemática lleva a pensar el papel que juegan los simulacros ceroplásticos en un museo de cera, idealmente objetivo. En estos recintos un espectador podría comparar su cuerpo con el simulacro de las celebridades retratadas y formarse una idea de las relaciones corporales entre su propio cuerpo y el de los personajes representados. Y en cierto modo es así hasta cierto punto, pues siempre hay un margen de idealización en las representaciones que obedecen al deseo de favorecer a los representados de acuerdo a convenciones como belleza, poder, carisma, racismo, mercadotecnia, etc. Es decir, de acuerdo a una imagen ideológica o imaginaria.

Entonces en estas gliptotecas no sólo se enfrenta a las imágenes-cuerpos más o menos objetivos, sino que también a las ideas, codificadas socialmente, que estos representan. En un museo de cera se lee una gama de valores ideológicos y corporales ante los cuales el espectador puede compararse e identificarse o, por el contrario, rechazar como poco fidedignos. Esto último ejemplifica el poder que tienen los medios de comunicación para edificar un constructo sobre la imagen “real”, poco importa si esta construcción es una ficción alimentada por fotografías retocadas digitalmente, maquillaje, o la idea que se pudiera tener de un cuerpo re-espacializado en una pantalla verde. Ninguna representación análoga puede equipararse a la imaginación vívida de una fantasía (Fig.93).

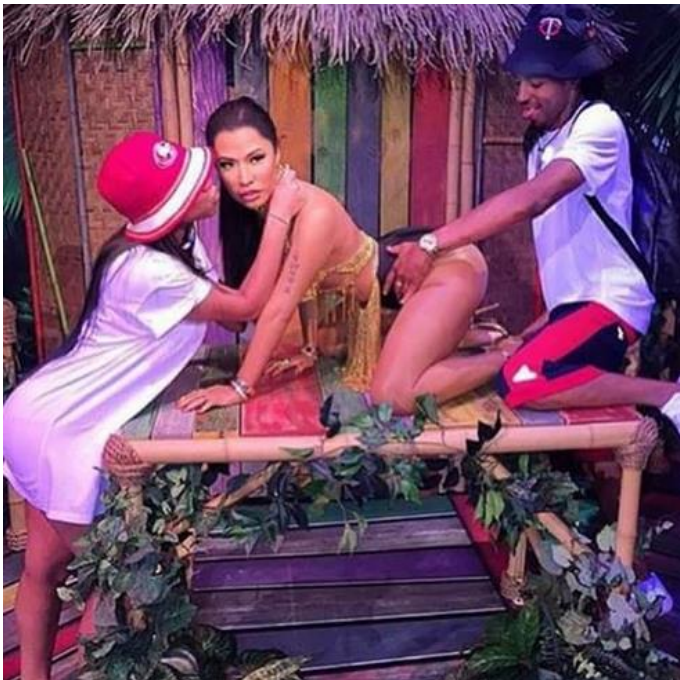


Figura 93: Museo Madame Tussauds, Las Vegas, Efigie de Nicki Minaj, 2015. Imagen: <http://www.plj.com/2015/08/20/nicki-minaj-wax-figure>

La identificación del espectador con los valores fantasmagóricos de los retratos es un acto que frecuentemente toma la forma de educación cuando es experimentada por los grupos de niños que visitan los museos, pero que significa, en última instancia, una acción de subordinación hacia la hegemonía visual-ideológica (Fig. 94). Un adulto, ya expuesto a los mensajes de los *mass-media*, lo vive como refuerzo ideológico de su educación icónica-imaginaria<sup>139</sup>. Ahora, como objetivo de investigación deseo delimitar, entre todos los fenómenos probables de recepción e identificación ideológica, la percepción des-identificada, aquella que rechaza los valores propuestos, ya sea por una marginación corporal o ideológica, en el siguiente subcapítulo explicaré mis motivos.



Figura 94: Arca, museo de esculturas, Yogyakarta-Indonesia. Diorama de Hitler frente al campo de concentración de Auschwitz. 2017 Imagen: <https://www.rt.com/news/409488-indonesia-museum-auschwitz-wax-hitler/>

---

<sup>139</sup> Los públicos objetivo de la franquicia Madame Tussauds (Singapur) son adultos jóvenes de 19 a 30 años y familias de 10 a 50 años. Fuente: Anouk Van Sterkenbourg et al. "Marketing communication plan merlin entertainments" en Issu, [https://issuu.com/anoukvansterkenbourg/docs/marketing\\_communication\\_plan\\_merlin](https://issuu.com/anoukvansterkenbourg/docs/marketing_communication_plan_merlin)



## 2.2 El espejo humeante

### 2.2.1 El espejo humeante como metáfora

Yo no podía ser esa persona reflejada en el espejo. En mi interior me sentía una persona saludable, corriente y afortunada; ¡oh, no como la del espejo! Pero cuando volví mi rostro hacia el espejo, eran mis propios ojos los que me miraban ardientes de vergüenza. Como en los cuentos de hadas, me habían puesto el disfraz sin mi aprobación ni mi conocimiento, y era yo mismo quien resultaba confundido respecto de mi propia identidad. Me miraba en el espejo y me sobrecogía de horror al no reconocirme.

(Katharine Butler Hathaway, 1943)



Quisiera comenzar este subcapítulo con una anécdota personal, que servirá para dar a conocer la importancia que reviste para mí el retrato, la autoidentificación y la marginación de la imagen; a la edad de 30 años, más o menos, mi padre me dio la noticia de que no lo era. La noticia me conmocionó y antes de aceptarlo caí en la negación; simplemente perdí la memoria de la revelación.

Figura 95: Bárbara Kruger, You Are Not Yourself, 1981, imagen: Wikipedia.

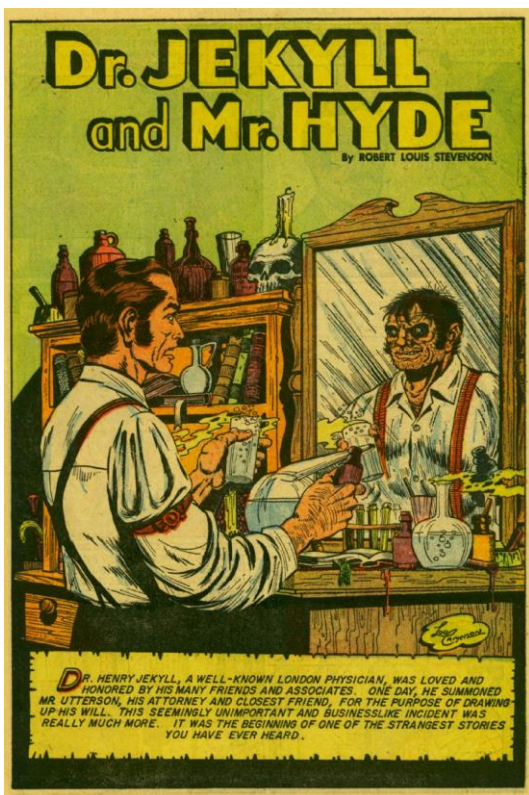


Figura 96: Lou Cameron, Dr. Jekyll and Mr. Hyde by Robert Louis Stevenson, Classics Illustrated No. 13, Gilberton, 1953, imagen: <https://www.comicartfans.com>

reflejado como el que siempre había tenido. Simplemente me miraba en el espejo y me preguntaba ¿quién es este rostro que me mira? Disociación entre un yo interno y una lectura externa sobre uno mismo que se resolvía como autoaversión o estigma<sup>140</sup>.

Una vez que se mira en el espejo y no se reconoce el propio rostro; la mirada que ejercemos sobre nosotros mismos se desplaza al desidentificarse e implica un parteaguas: El perder el referente de una identidad encarnada en la imagen, al encontrar la mirada con un extraño, es encontrarse con un no-mismo, un heterónimo (Fig. 96).

Esta interrupción de la mirada transforma radicalmente la percepción del espejo mismo, el de la autoimagen y el retrato. El espejo deja de ser un objeto que devuelve la mirada para

<sup>140</sup> Erving Goffman y L. Guinsberg, *Estigma, la identidad deteriorada*, 1970 en [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/44361245/Goffman\\_\\_Erving\\_-\\_Estigma.\\_La\\_identidad\\_deteriorada.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1554914432&Signature=xKEbSn5tIrBsmPongixVjcQDqzU%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DEstigma.\\_La\\_identidad\\_deteriorada.pdf](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/44361245/Goffman__Erving_-_Estigma._La_identidad_deteriorada.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1554914432&Signature=xKEbSn5tIrBsmPongixVjcQDqzU%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DEstigma._La_identidad_deteriorada.pdf)

transformarse en el sitio donde aparece el otro/el doble, el sitio en donde nunca más se mirará de igual manera que antes. Sobre la base de los escritos de Freud, se puede asumir que este doble también, al representar algo familiar que retorna transformado hasta el grado de una desidentificación parcial, se conforma como algo siniestro<sup>141</sup>. El rostro se nos presenta como ruina de lo que fue, se trastoca como significado. Aunque rastros y huellas de su significación anterior aún aparezcan legibles, ha ocurrido un desplazamiento temporal-icónico, que señala al significado desplazado como un pasado al que se superpone una nueva lectura que conlleva otras fantasmagorías significantes que fuerzan a la reinterpretación.

La inversión del sentido que se le concede al espejo como sitio de la identificación fundacional, lleva a pensar en un anti-espejo. En el anti-espejo no hay una proyección narcisista que integra un yo gestáltico, al contrario, en él se presenta una disolución del yo en múltiples fantasías des-individuadoras. Este fenómeno de no reconocerse en el espejo, de desidentificarse, de disolverse en lo fantasmático, es lo que quiero metaforizar a través de la idea del espejo humeante (Fig. 97); una identidad que sufre una cesura y a partir de ahí debe reinterpretar los índices de su rostro desde un enfoque diferente, forzada a leerse desde un código distinto del original y remitirse a otros referentes fantasmales o imaginarios para explicarse.



Figura 97: Espejo negro de los espíritus de John Dee, Procedencia: Azteca, Siglos 14-16. Museo Británico. Imagen: British Library.

---

<sup>141</sup> Sigmund Freud, "CIX. Lo Siniestro". *Sigmund Freud: Obras Completas*, en *Freud total 1.0* (versión electrónica). LibroDot: 1919. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf> También disponible en versión impresa y pdf. (Consultado en 2018)

## 2.2.2 Los muchos rostros de Tezcatlipoca.

El espejo humeante, como espacio de la desidentificación y la aparición siniestra de un rostro que es el propio, pero al que se es incapaz de reconocer como tal y al que se cuestiona desde el escepticismo, lleva naturalmente a preguntarse: ¿Quién es ese otro que mira desde el espejo? La disociación de lo identitario permite encontrar más de una especulación a esta pregunta; el devenir introspectivo para reencontrarse en imagen es capaz de hallar muchas identidades transitorias en el proceso de refundarse fijando la mirada en alguna de ellas.



Figura 98: Raúl Novo, S/T, collage digital, 2019, Imagen: [https://www.instagram.com/profile/raul\\_no\\_vo1](https://www.instagram.com/profile/raul_no_vo1)

El desencontrarse en el espejo plantea interrogantes que no pueden ser resueltas lógicamente. La ausencia de la identificación primaria deja un vacío que es rellenado por fantasías identitarias<sup>142</sup>. Mecanismos de defensa que compensan una realidad insatisfactoria y frustrante que se ha internado en uno mismo. De entre toda esta producción fantasmática quisiera destacar el de la introyección, que consiste en un proceso de identificación identitaria, que asimila de características de otros sujetos, personas o personajes al propio carácter para resolver las dificultades emocionales del desencuentro con la imagen<sup>143</sup>: El humo del espejo se corporiza y aparece Tezcatlipoca (Fig. 98).

<sup>142</sup> Fantasear: la facilidad adolescente por abstraerse y sumergirse en sus pensamientos es una manera de huir de lo que se le imponen desde afuera y desde su propio cuerpo. La afición por productos de la ficción como programas de televisión o películas y poder transportarse como si se fuera un personaje activo de ellos es una manera según la cual el adolescente se defiende. Fuente: Psicopsi, comunidad de estudio, "Mecanismos de defensa en el adolescente: la intelectualización y el fantaseo", Psicopsi, <http://psicopsi.com/Mecanismos-defensa-adolescente-intelectualizacion-fantaseo> (consultado el 4 de mayo del 2019)

<sup>143</sup> ibíd.

El símbolo de Tezcatlipoca<sup>144</sup> parece conveniente para representar la disolución de la identificación del yo con su *imago*. Figura divina, multiforme, capaz de asumir muchos rostros y nombres<sup>145</sup> por medio de los cuales engaña a hombres y dioses. Su personalidad múltiple encarna el hallazgo de las identidades fantasmales que se desdoblán en el espejo; el yo, incapaz de reconocer su imagen, en lugar de encontrar la totalidad acostumbrada, solo encuentra fragmentos de esa totalidad perdida.

En la suma de fragmentos se puede encontrar lo unitario, sin embargo, cuando estos fragmentos se encuentran distorsionados por miedos, fantasías, proyecciones e introyecciones, las sumas de sus partes reflejan un rostro desfigurado en el que no se desea reconocerse, una totalidad paródica, una burla siniestra, una ruina. Ironía que se enlaza con otro de los atributos del dios supremo de los mexicas: Tezcatlipoca es el dios siempre joven, el que se burla de sí mismo, el que se burla de lo humano. Una visión opuesta a la beatífica cosmovisión eurocéntrica de la totalidad que se presenta como la armonía de la trinidad en donde el ser puede encontrar reposo y consuelo. Por el contrario en la totalidad del espejo humeante, uno encuentra el reflejo del *Necoc Yaotl* “El enemigo por ambos lados”, pluralidad identitaria de la totalidad que no se resuelve en una fusión pacífica, sino que por el contrario se resuelve en el desacuerdo de una oposición hostil.

La figura de Tezcatlipoca emerge como alegoría simbólica de la incapacidad de la identidad de reencontrarse una vez que se ha fragmentado. Una búsqueda cuyos resultados sólo hallan un rostro emborronado, desfigurado; demonizado, identificado sólo como antagonista. En suma; una cosmovisión del yo que busca explicarse infructuosamente desde el sincretismo de la introyección fantasmal; el palimpsesto resultante, más que conjuntar una idea totalizadora que se consolide en una imagen, representa la incapacidad de interpretar el reflejo propioceptivamente.

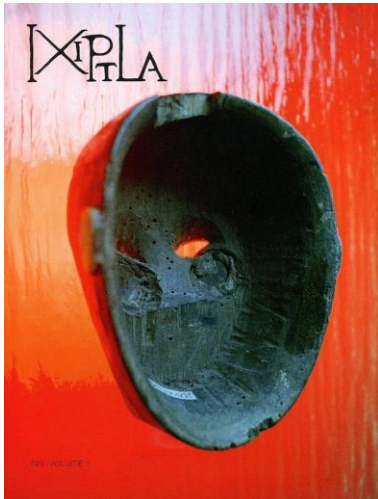
---

<sup>144</sup> Tanto la metáfora del espejo humeante como el símbolo de Tezcatlipoca han sido apropiados y resignificados para expresar una relación de extrañamiento del autor, tanto con la imagen reflejada en el espejo como de distanciamiento ideológico para con las imágenes presentadas como modelos de valores y comportamiento social, El tropo es utilizado para ahondar en un tipo específico de relación reflejo-identidad entre artista y obra.

<sup>145</sup> En el códice florentino se mencionan 360 maneras de referirse a Tezcatlipoca. Doris Heyden, “Tezcatlipoca en el mundo náhuatl”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, 19, (1989) en <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn19/304.pdf> (Consultado en 2018)

### 2.2.3 Ixiptla; el doble encarnado o la semántica de lo material

En Mesoamérica la cabeza y el rostro también se identificaban con la identidad, persona y ser. Asimismo existían valores estéticos en el rostro que se consideraban semejantes a la divinidad, pero en lugar de ser tratados como “imagen” (imagen y semejanza), al presentarse trazaban una unión esencial que fusionaba imagen y prototipo<sup>146</sup>: El *Ixiptla*. Concepto con varias traducciones posibles como son: Imagen, imagen del dios, delegado, avatar de los dioses, sustituto, representante, personificador, apoderado, lugarteniente, semblanza, copia, máscara, e incluye tanto a los avatares o representantes vivos como a las esculturas de las deidades.<sup>147</sup> La partícula *Xip* indica la idea de piel, cáscara, cobertura, corteza, envoltura<sup>148</sup>, la partícula *Ix(tli)* indica ojos, rostro<sup>149</sup> (Fig. 99)



De acuerdo a Carreón el concepto de *Ixiptla* es más que únicamente imagen/representación, sino que es una unión inmanente entre representante y representado, lo que le confiere un estatuto particular como forma de entender la imagen. De acuerdo a esta noción, en la que la hechura ritual transfiere la sacralidad al objeto. La invocación a la esencia divina en un soporte material conjunta semejanza, intención, atributos y substancia en un significado, formado a través de los índices conceptuales de los materiales que la conforman<sup>150</sup>.

Figura 99: Mariana Castillo Deball, Edit. Portada de la revista *Ixiptla*, 2014. Imagen: <https://shop.oogaboogastore.com/products/mariana-castillo-deball-editor-ixiptla-volume-1>

<sup>146</sup> Emilie Carreón Blaine, “Un giro alrededor del ixiptla”, en *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014) 254. en <http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/items/show/20> (Consultado el 4 de mayo del 2019)

<sup>147</sup> Emilie Carreón, “Un giro,” 254-255.

<sup>148</sup> Alfredo López Austin, *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1973), 118-119.

<sup>149</sup> Danièle Dehouve, El papel de la vestimenta en los rituales mexicas de “personificación” en *Textiles amérindiens. Recherches récentes: du présent au passé et inversement*, Coord. Sophie Desrosiers y Paz Núñez Regueiro (2016), <https://journals.openedition.org/nuevomundo/69305>. (Consultado el 5 de mayo del 2019)

<sup>150</sup> Emilie Carreón, “Un giro,” 258.



Figura 100: Jesús Juan de Tovar (Atribuido) Códice Tovar, Tezcatlipoca en su templo, siglo 16. Imagen: Wikipedia.

Como se ha visto más arriba la imagen de Tezcatlipoca se ha tomado como la alegoría simbólica de la desidentificación identitaria, pero: ¿cómo llevar esto a términos plásticos? En el simulacro ceroplástico, cuya concepción mimética implica una identificación con la persona representada, se puede lograr a través de la crítica, que implica una disidencia ideológica, o la sátira, que involucra un distanciamiento. Sin embargo también es posible efectuar una ruptura con la mimesis misma a través de una poética de los materiales que genere una semántica adicional<sup>151</sup> de distanciamiento. Para ello se ha apostado por una reflexión comparativa sobre los materiales culturalmente considerados como similares a la piel y un análisis de sus analogías con otros materiales cuya naturaleza es semejante. La cera es uno de estos materiales, similitud que comparte con el barro en la cultura judeocristiana y la pasta de amaranto o incluso el hule en Mesoamérica<sup>152</sup>.

Al mirarse en el espejo se crea un circuito de ida y vuelta en el que el doble se percibe como la imagen de sí, sin embargo, cuando se mira en el espejo humeante, este circuito se rompe, desaparece la autoimagen y aparece una imagen compleja, a la vez semejante y extraña. La encarnación de este proceso de mirar lo conocido a través de la metáfora del extrañamiento implica la sustitución en la escultura de lo mimético por lo simbólico.

<sup>151</sup> Horst Bredekamp Cfr. en Emilie Carreón, "Un giro," 259.

<sup>152</sup> Emilie Carreón, "Un giro," 260.



Ahora, son escasas las representaciones escultóricas de Tezcatlipoca<sup>153</sup>, sin embargo los cronistas coinciden en mencionar que eran de obsidiana y en lugar de cabello tenían plumas para indicar las volutas de humo (Fig. 100). Con base en esta descripción se tomó la idea de una superficie negra y grasa para representar la carne y un material con características que simbolizara lo evanescente; el ixtle.

Figura 101: Emiliano Ortega Rousset, Didi-Huberman como Tezcatlipoca, madera, espuma de poliuretano, resina poliéster, chapopote, estearina, cera de abeja, ixtle. 2019.

El concepto detrás de esta operación supone un “mirar a través” del espejo humeante que transforma lo conocido (la mimesis) por lo extraño (el *ixiptla*). De esta manera la especulación sobre representación e identidad se conjuntó con la exploración plástica de materiales cerosos como la estearina<sup>154</sup> y el chapopote<sup>155</sup>, además de ixtle, madera, espumas de poliuretano y resinas, para desembocar en la construcción de esculturas que se alejan de la noción de simulacro mimético para acercarse a la de *Ixiptla* (Fig. 101), en la cual la naturaleza física de los materiales encarna determinados atributos: hueso por madera, carne por poliuretano, piel por chapopote, etc. y donde la substancia material es parte integral del proceso de hechura de la imagen en el cual los diversos materiales actúan como “una creación multiforme, un conjunto organizado de materiales y substancias...que tienen un sentido, que se reconocen en la imagen por su color, textura, procedencia y la conforman para otorgarle su significado<sup>156</sup>.”

---

<sup>153</sup> Guilhem Olivier, “II. Las representaciones de Tezcatlipoca”, en *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*. (México: FCE, 2004) 90-156

<sup>154</sup> Substancia compuesta por ácido esteárico y glicerina, derivado del procesamiento de la carne animal y que es utilizada como aditivo para endurecer las velas.

<sup>155</sup> Emilie Carreón Blaine, “Del hule al chapopote en la tradición plástica mexicana. Una tradición historiográfica”, *Trace 70, cemca*, julio (2016), págs. 9-44. En <http://www.scielo.org.mx/pdf/trace/n70/2007-2392-trace-70-00009.pdf> (Consultado en enero del 2019)

<sup>156</sup> Gruzinsky Cfr. en Emilie Carreón, “Un giro,” 260-63.



## 2.2.4 Memento mori; la melancolía y la risa.



Una vez que se ha mirado (metafóricamente) el espejo negro y se ha experimentado la fragmentación de la unidad gestáltica entre imagen y persona, se da un desplazamiento de la interpretación: el río de la conciencia se sale de su cauce y sus aguas corren por un nuevo lecho sin poder volver a su antigua torrencera. La imposibilidad de retornar al origen motiva una mirada melancólica desde la otra orilla que se manifiesta como risa<sup>157</sup> (Fig. 102) ante la tragedia del yo escindido.

Figura 102: Zoe Leonard. Anatomical Model of a Woman's Head Crying. 1993. Imagen: <http://www.neuro-memento-mori.com/hello-world/>

Tezcatlipoca a su vez es un dios amante de las bromas. Es muy conocido su papel en la caída de Tollan; disfrazado de anciano se entrevista con Quetzalcóatl, le muestra un espejo y le dice: "...ximiximati, "conócete a ti mismo". Conocerse es, en este contexto, más allá de la vejez, tomar conciencia de la finitud de la existencia, de la mortalidad del ser y de la necesidad de partir, es decir, de morir"<sup>158</sup>. El espejo, que se consideraba como la imagen del dios mismo<sup>159</sup>, en la tradición iconológica occidental se ha asociado en ocasiones a la melancolía: "La coquetería, en el espejo de la verdad, es futilidad, reflejo

<sup>157</sup> "...una constante y estrepitosa risa les surge incluso frente a las noticias más trágicas." Hipócrates Cfr. en: Juan Horacio de Freitas, "Elogio de la melancolía: una historia marginal de la bilis negra". *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5 (2016), 817-826. <http://dx.doi.org/10.6018/daimon/269091>(Consultado el 5 de mayo del 2019)

<sup>158</sup> Patrick Johansson K. "Vejez, muerte y renacer de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl", *Arqueología Mexicana*. 139 (2016) 16-25. en <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/vejez-muerte-y-renacer-de-ce-acatl-topiltzin-quetzalcoatl-0> (Consultado el 6 de mayo del 2019)

<sup>159</sup> Johansson "Vejez," Ibid.



perecedero. Y no existe melancolía más "profunda" que la que surge, frente al espejo, ante la evidencia de la precariedad, de la falta de profundidad, y de la Vanidad sin recursos"<sup>160</sup> (Fig. 103). Melancolía, superficialidad y mortalidad son el cóctel perfecto para el género barroco de la Vanitas, que emparentado con el bodegón y la naturaleza muerta, reflexiona sobre la fugacidad de la vida y la futilidad de los placeres mundanos<sup>161</sup>.

Figura 103: Museo Grevin Seúl. Retrato de Paris Hilton, (S/F) Imagen tomada del reportaje: Taking selfies with the great or famous at the Grevin Seoul wax museum, Julio del 2017. <https://lifestyle.inquirer.net/267717/taking-selfies-great-famous-grevin-seoul-wax-museum/>

En el presente trabajo el complejo Melancolía-Superficialidad-Vanidad aparece de diferentes formas y se superponen como capas de sentido. Una primera dimensión se refiere a la cera como medio artístico y sujeto de estudio. La capacidad de este medio de representar miméticamente la carne con exactitud y verosimilitud así como su fragilidad<sup>162</sup>, le otorga cualidades formales y matéricas idóneas para representar-presentar con ella el tema de la *Vanitas* o *memento mori*: "El poder metafórico de la cera posibilita establecer referencias a temas eternamente sometidos a cuestionamiento por el ser humano: la

<sup>160</sup> Jean Starobinsky, "La melancolía en el espejo", *Revista de la Universidad de México*, No. 483 (1991): 19-21 en [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/13345/14583](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/13345/14583) (Consultado el 7 de mayo del 2019)

<sup>161</sup> Museo del Prado, "Vanitas, de Jacques Linard, 1645," Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vanitas/6ae85887-498f-4421-980a-fd9814035c8b> (Consultado el 16 de mayo del 2019)

<sup>162</sup> Alicia Sánchez Ortiz, "Crear en cera, una obsesión constante por un material metafórico", en *Actas del IV congreso de História do Arte Portuguesa Em homenagem a José-Augusto França*, (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012) 175.

mortalidad, la fugacidad del tiempo o la congelación del instante<sup>163</sup>. En ese mismo sentido, la elección de la cera como material final, íntegra, a través de su plasticidad y fragilidad análogas a la carne humana, el actuar del tiempo como una dimensión que implica deterioro, desintegración, inestabilidad y la (posible) destrucción como construcción de significado<sup>164</sup>. Decaimiento que se expresa en los productos escultóricos derivados de esta investigación como la yuxtaposición de distintos valores de densidad, dureza y resistencia al paso del tiempo. Conjuntos-envoltorios (Ixiptlas) que son conglomerados de densidades y resistencias diseñados para ofrecer diferentes niveles de perduración y transformación de su significado a través del tiempo (Fig. 104).



Figura 104: Emiliano Ortega Rousset, Sycorax (detalle), madera, espuma de poliuretano, lámina de hierro resina poliéster, chapopote, estearina, cera de abeja, cera de Campeche, manta, ixtle, fibras de maguey. 2019

---

<sup>163</sup> Alicia Sánchez Ortiz, "Crear en," 179

<sup>164</sup> Alicia Sánchez Ortiz, "Crear en," 175-179

## 2.2.5 Ecos a través del espejo

Toda figura es un mundo, un retrato cuyo modelo ha aparecido en una visión sublime, teñido de luz, señalado por una voz interior, desnudado por un dedo celeste que ha descubierto, en el pasado de toda una vida, las fuentes de la expresión.

Honoré de Balzac “La obra maestra desconocida”<sup>165</sup>

La segunda dimensión corresponde a la lectura cultural que se ha hecho de las figuras de cera como exacerbación de la superficie, hiperrealismo agotado en la “vacuidad del detalle”<sup>166</sup>. Como se vio más arriba esto emparenta la lectura cultural del retrato en cera con la vanidad melancólica. Si a esta lectura sumamos el retrato peyorativo de la ceroplástica como artefacto mimético sin posibilidad de un distanciamiento estético<sup>167</sup>. Se tiene como resultado una práctica virtuosa que desemboca en mera apariencia sin sustancia.

La representación de la celebridad es la ocasión perfecta para explorar esta *vanitas*. De manera general la escultura es un medio de festejar la importancia de un individuo y lo que representa para la sociedad, sin embargo el hacerlo desde la perspectiva de una *vanitas* nos recuerda que toda apoteosis triunfal es pasajera y que todo ser humano está en tránsito hacia la muerte. La representación de la carne, en la cultura judeo-cristiana ha

---

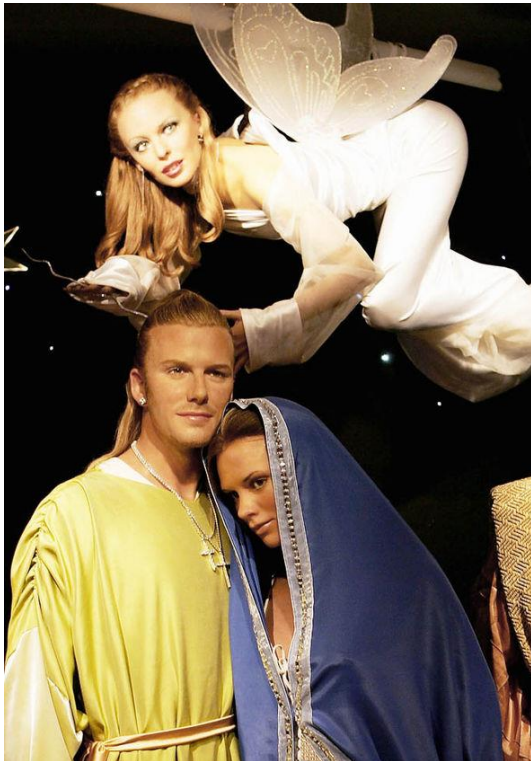
<sup>165</sup> Honoré de Balzac, *La obra maestra desconocida*, (Argentina: Ediciones del Sur, 2005) 14. En <https://wiki.ead.pucv.cl/images/f/f4/Obramaestra.pdf> (Consultado el 28 de mayo del 2019)

<sup>166</sup> “Quizá producimos imágenes mutiladas, desilusionadas. La misma vacuidad de detalle totalmente realista del museo de cera a la máxima potencia, deshaciendo toda la profundidad de la ilusión. Semiótica de la exacerbación, que desconoce el poder significativo de la alusión, la metáfora, del lapso, del terreno sin nombre. No hay ilusión genuina sin vacío, sin espacios en blanco. No hay ilusión genuina sin silencio. Pero este exceso de realismo quizá muestre una extraña forma de *temer los símbolos*. Semiótica que teme los símbolos y ama los efectos, porque el efecto es un trastocamiento circunstancial y epidérmico, un rompimiento momentáneo, un develamiento que no muestra nada, sólo impacto instantáneo que no compromete nada crucial”. Diego Lizarazo et al, “Encantamiento de la imagen”, en *Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura en la imagen / Seminario Internacional de Interpretaciones Icónicas*. (México: Siglo XXI editores, 2007) 43.

<sup>167</sup> Pietro Conte, “Sembra Viva! Estética del perturbante nell’arte contemporanea”, *Atque materiali tra filosofia e psicoterapia nuova serie*, n.17. (2015) 265-281. [http://www.atquerivista.it/wp/wp-content/uploads/pdf/atque\\_17ns\\_11.pdf](http://www.atquerivista.it/wp/wp-content/uploads/pdf/atque_17ns_11.pdf) (Consultado el 20 de mayo del 2019)

sido vista con recelo al mantener una postura dualista que opone cuerpo y espíritu, concepción que se ha transliterado en el canon del arte contemporáneo como la necesidad a ultranza de centrarse en el concepto más que en el objeto.

Estas coordenadas culturales en torno al retrato, la carne, el objeto mimético y su interpretación como envoltorio ilusorio han desarrollado un vaciamiento de su significación discursiva que no corresponde con el ascenso social de su importancia como imagen. Como crítica a estos planteamientos que caricaturizan a las efigies de cera presentándolos como sitios vacíos (Fig. 105), es que me he aventurado una exploración de la superficie vacía como un valor sustantivo.



Se vio más arriba que todo retrato (y por extensión la efigie) contiene no sólo el reflejo mimético de un modelo, sino también el reflejo de múltiples valores culturales encarnados. Es por ello que este mismo retrato de la vacuidad puede ser denotado en un personaje icónico. Ahora bien, el vacío es un espacio imaginario y su aparición como concepto depende de la imaginación del espectador. Su vasta totalidad, carente de toda substancia, puede interpretarse como sublime. Como consecuencia de esta idea se puede trazar una relación entre sublimidad como percepción estética del vacío y la apariencia mundana de la carne: la piel como superficie sublime.

Figura 105: Museo Madame Tussauds, Escena de la natividad (David Beckham como José, Victoria Beckham como María y Kylie Minogue como Ángel), 2004. Imagen: <https://www.express.co.uk/celebrity-news/625390/Kylie-Minogue-hot-waxwork-double>

Así pues, aparece en el horizonte la sublimidad corporal de lo epidérmico. Concepto que recuerda la sensualidad del éxtasis místico representada por Bernini en la Transverberación de Santa Teresa (Fig. 106): grupo escultórico que representa la unión amorosa de lo divino con lo humano. Esta referencia, trastocada al ser mirada a través del espejo humeante, es el vehículo que articulará diferentes nociones de vacío en un código decodificable para el espectador. En primer lugar lo epidérmico de la ceroplástica con su exacerbación de la superficie mimética; en segundo, la presencia icónica de un personaje que encarne el vacío: Avelina Lésper; en tercero, una relación compositiva del cuerpo con el espacio que establezca un éxtasis ante la nada; y, finalmente, en cuarto lugar, la alegoría de la imposibilidad de alcanzar una epifanía a través del arte. En otras palabras: la exploración de la vanitas se ha establecido como una puesta en abismo, en donde diversos estratos de superficialidad vacía se conjuntan para articular un discurso plástico enfocado en la estructuración de una experiencia estética sublime que desemboca en el ridículo.



Figura 106: Gian Lorenzo Bernini, Boceto para el Éxtasis de Santa Teresa, 1640, terracota, Hermitage, Saint Petersburg. Imagen: <http://spenceralley.blogspot.com/2017/01/berninis-terracotta-sketches.html>

## 2.2.6 La risa

La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable. Bastaría con recordar que manifestaciones como la parodia, la caricatura, la mueca, los melindres y las «monerías» son derivados de la máscara. Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras”. (Bajtín, 2003, 36)



La tercera dimensión del complejo Melancolía-Superficialidad-Vanidad se conecta con la risa y su sitio en las jerarquías culturales. Arriba ya se vio como la escultura se distingue por hacer representaciones de los personajes y valores imaginarios que la sociedad considera pertinentes y dignos de conmemorarse. Esta regla general puede ser subvertida como parte de un proceso de reflexión acerca de la representación, el poder y la ideología en la escultura: “...todas las formas de lo cómico (Fig. 107), en especial aquellas que obtienen sus efectos de la parodia y la sátira de los “grandes” satisfacen al gusto y sentido de la fiesta, de la libertad de expresión y de la risa abierta, que liberan al poner el mundo social patas arriba, al derribar convenciones y las conveniencias”<sup>168</sup>.

Figura 107: Wendy Mayer, “After Louise”, papel maché, cera, acrílico, medios mixtos. 85 x 75 x 70, 2011.  
Imagen: [https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/wendy\\_mayer\\_after\\_louise\\_2.htm](https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/wendy_mayer_after_louise_2.htm)

<sup>168</sup> Pierre Bourdieu, *La Distinción criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1998) 32.

La risa, lo cómico, tiene una posición subordinada en la cultura occidental. La falta de seriedad es vista como un defecto de la persona o proyecto y se le considera una forma superficial de diversión en torno a las cosas y sus problemáticas, sin embargo la disidencia ideológica se expresa con facilidad cotidiana en el chiste: “La risa sirve para indicar que un mundo diferente es posible”<sup>169</sup>, es decir expresa un desplazamiento transgresor ante la hegemonía y por ende conlleva una crítica implícita a lo establecido (Fig. 108).



Figura 108: Maurizio Cattelan (escultor Maurice Drouet). La nona Ora. 1999. Imagen: <https://www.ignant.com/2016/12/28/maurizio-cattelans-macabre-sculptures/>

La *vanitas* como género barroco invita a mirar el teatro del mundo como una antesala de la muerte. En este escenario la importancia de sí mismo y los problemas de la existencia quedan reducidos por su carácter efímero. El dispositivo conector entre vanidad y risa es que ambas reducen la importancia concedida a los objetos de sus reflexiones o burlas. En síntesis: lo cómico es una especie de *vanitas* festiva, pero su poder no acaba ahí. La risa es una actitud estética, una forma de la visión artística y del conocimiento de la realidad y representa una manera particular de estructurar la imagen artística<sup>170</sup>.

<sup>169</sup> Fernando Romo Feito. “La risa en Mijail Bajtín como hermenéutica” en *Risa: Luces y sombras. Estudios disciplinarios*. Editado por Claudia Gidi y Martha Elena Munguía, (México: Universidad veracruzana, 2012) 19-39.

<sup>170</sup> Bajtín Cfr. (1986, 231) en: Martha Elena Munguía, “La risa y el humor. Apuntes para una poética histórica de la literatura mexicana”, en *Acta poética* vol.27 no.1 México abr./may. (2006), en



## CAPÍTULO III ESCULTURA CEROPLÁSTICA

### 3.1 Ceroplástica y umbrales críticos en la escultura

#### 3.1.1 Monumento, identidad y museo

La escultura tradicional cumple el rol de representación conmemorativa<sup>171</sup>. Como monumento cumple una función de hito urbano que se halla simbolizada en el pedestal, artefacto que delimita el espacio al funcionar de base y elevar la estatua para facilitar su vista. Recientemente se ha planteado que el monumento como tal atraviesa una crisis (Fig. 109) por varios factores que se enumerarán a continuación : el primero es a causa de las transformaciones del espacio público que han minimizado su



Figura 109: Rodrigo de la Sierra, Timo, Alameda central CDMX. 2017. Foto: TW. Imagen: <https://www.chilango.com/cultura/expo-timo-alameda-central-df/>

carácter de hito urbano por el aumento en la elevación de los edificios circundantes y ha reorganizado la ciudad con preferencia al fluido automovilístico, acontecimientos que han roto la lógica pedestre tradicional<sup>172</sup>; el segundo factor es ideológico, que se expresa en la ausencia de un consenso social para que determinado personaje o hazaña sean merecedores de honores públicos<sup>173</sup>; el tercero se refiere a lo artístico, con el

---

[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-30822006000100010](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822006000100010)  
(Consultado el 3 de junio del 2019)

<sup>171</sup> Conmemorar, Del lat. *commemorāre*. 1. tr. Recordar solemnemente algo o a alguien, en especial con un acto o un monumento. *El monasterio de El Escorial conmemora la victoria en San Quintín*. Fuente: Real Academia Española, en <https://dle.rae.es/?w=conmemorar> (Consultado el 10 de diciembre del 2019). Sobre la escultura como representación conmemorativa: Javier Maderuelo, *La pérdida del pedestal*, (Madrid: círculo de Bellas Artes, 1994) 17-19. En el mismo sentido se manifiesta Krauss: “La lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esa lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar” Rosalind E. Krauss, “La escultura en el campo expandido”, En *La posmodernidad*, coord. por Hal Foster, (España: Kairós, 2002) 63.

<sup>172</sup> Maderuelo, *La pérdida*, 44-49.

<sup>173</sup> Maderuelo, *La pérdida*, 37.

desplazamiento de la representación clásica de la figura humana por la adopción de las estéticas de las vanguardias, y el último factor apunta hacia las nuevas corrientes espaciales, denominadas “expandidas”, que han modificado las nociones constitutivas del monumento mismo, hasta llegar a una dislocación total que Rosalind Krauss definió como: “una especie de ausencia ontológica”<sup>174</sup> de la escultura (Fig. 110).



Figura 110: Federico Silva, Helen Escobedo, Hersúa, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz y Sebastián, *Espacio escultórico* UNAM. Foto: Cuartoscuro. Imagen: <https://www.maspormas.com/ciudad/espacio-escultorico-de-la-unam/>

Estas consideraciones generales, pueden considerarse con cautela, sobre todo al confrontar a detalle diferentes casos de espacio público y tendencias escultóricas en diversos países<sup>175</sup> ya sea en Asia o América. Sin embargo pueden estimarse como premisas basales para bosquejar brevemente las generalidades del monumento escultórico al presente día. Hecho esto, se pasará a otro ámbito en donde la escultura, o al menos cierto tipo de escultura, se distingue sustantivamente por la conmemoración personal: El museo de Cera (Fig. 111).

Como se ha visto anteriormente, desde su origen los museos de cera son básicamente galerías de personajes y muchos de ellos contienen dioramas que representan eventos y situaciones históricas. Como edificios algunos representan un hito urbano a raíz de la particularidad de ser una “casa de efigies” y de ciertas cualidades formales de las construcciones mismas. Por estas razones de semejanza, sin ser monumentos escultóricos per sé, esta clase de establecimientos podría ser calificados de para-monumentales.

<sup>174</sup> Krauss, “La escultura,” 65-66.

<sup>175</sup> Analizar la variedad que reviste el monumento mexicano rebasa los límites de este estudio. Para una mayor comprensión del tema, revisar: Helen Escobedo (coordinadora) et. al, *Monumentos Mexicanos. De las estatuas de sal y piedra*, (Madrid: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Editorial Grijalbo, 1992)



Figura 111: Museo de cera de Tijuana. Fundado en 1993. Imagen: <https://www.mexicoenfotos.com/estados/baja-california/tijuana/museo-de-cera-de-tijuana-MX12182341218039>

En el interior de estos recintos se encuentran objetos que bien pueden ser englobados dentro de la generalidad de las estatuas, pero que se diferencian por una serie de características que las convierten en una especie de pariente incómodo que se resiste a las catalogaciones: Son figuraciones “clásicas”, frecuentemente sin pedestal (Fig. 112) ni sitio fijo, que carecen del aura sagrada reservada a las obras de arte; son definitivamente conmemorativas, sin embargo, efímeras al ser hechas de cera, telas y fibras, materiales blandos y amorfos; algunas resultan rememoraciones de personajes con fama pasajera que a la distancia resultan perfectamente anónimos; otras, efigies de criminales abyectos, desafían la representación de valores sociales positivos; ignoradas por la historiografía convencional de la escultura, a menudo comparecen como tozudas supervivencias de aquello que se consideraba muerto, o por el contrario ofrecen presagios que anteceden el porvenir. En los siguientes subcapítulos se desglosarán estos atributos para entender con mayor profundidad sus implicaciones y vasos comunicantes.



Figura 112: Prague legends wax Museum by Grevin. Jim Carrey , sin pedestal. S/M, S/F. Imagen: Sin acreditar.

### 3.1.2 El museo de cera como cartografía del imaginario

Cuando se ve a Tom Sawyer después de Mozart o cuando se entra en el Planeta de los Simios tras haber asistido al Sermón de la Montaña con Jesús y los apóstoles, la distinción lógica entre mundo real y mundos posibles ha quedado definitivamente resquebrajada. Incluso si un buen museo, que presenta una media de sesenta o setenta escenas con un conjunto de doscientos o trescientos personajes, separa las diferentes zonas, haciendo distinción entre el mundo del cine y el de la religión o la historia, al final de recorrido nuestros sentidos se encontrarán también sobrecargados de modo acrítico: Lincoln y el doctor Fausto han sido reconstruidos en el mismo estilo de realismo socialista chino, y Pulgarcito y Fidel Castro pertenecen definitivamente a la misma zona ontológica.

(Umberto Eco, 2014, 28)

Se ha admitido en lo general que un monumento expresa cierta identidad social de una región, la memoria colectiva de un evento, personaje o abstracción que se considera importante por ser relevante para la historia de un pueblo. En un museo de cera esta condición conmemorativa llega ciertamente a un paroxismo. Ahí se dan cita decenas o centenas de efigies en un mismo sitio. Diferentes conmemoraciones históricas convergen y articulan una curaduría que, en el mejor de los casos da sentido a los personajes en la historia y el territorio (Fig. 113).



Figura 113: Museo Grevín. París. Imagen: <https://www.traveloka.com/en-sg/activities>

Como institución los museos de cera tienen una deuda con el nacionalismo romántico; la constante de estos sitios es presentar la historia nacional y en algunos casos regional a través de simulacros, reconstrucciones y dioramas más o menos correctos históricamente.

La lógica recurrente de la mayoría de estas instituciones es representar a los personajes que marcaron la historia local y contextualizarlos en el marco de una historia universal a través de la yuxtaposición de sus efigies con las de otros personajes. El resultado, las más de las veces, representa la narrativa histórica particular del país; mito fundacional, próceres, gobernantes destacados, artistas e intelectuales relevantes, etc. Narrativa nacionalista que no es exclusivamente histórica, sino que también abarca ámbitos religiosos, deportivos, televisivos, ficcionales, etc., en una proporción que varía de museo en museo.

Del cotejo entre de diversos museos de cera, sus colecciones y programas se extrae la hipótesis de que estos recintos representan una cartografía de un imaginario<sup>176</sup> (nacional, histórico, ideológico, e identitario) del sitio en donde se encuentren emplazados. La presencia de personajes de los *mass media* globalizados, más que rebatir el argumento, revela los desplazamientos de este imaginario y sus adaptaciones a una cultura de masas mundial que se ha hecho hegemónica. Estos recintos se basan en un modelo híbrido (Fig. 114) que mercantiliza pasajes de la historia local y sus personajes, entremezclados con artistas pop y deportistas (que estrictamente también son parte de una historia reciente si se quiere), presentados como un nuevo canon de los valores cívicos contemporáneos<sup>177</sup>, en los que la celebridad cumple un rol total.

---

<sup>176</sup> “Se ha creído necesario afirmar que los hechos sociales no son cosas. Lo que hay que decir, evidentemente, es que las cosas sociales no son “cosas”: que no son cosas sociales y precisamente esas cosas sino en la medida en que “encarnan” – o mejor, figuran y presentifican – significaciones sociales. Las cosas sociales son lo que son gracias a las significaciones que figuran, inmediata o mediatamente, directa o indirectamente”. Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad* (Barcelona: Tusquets, 1989) 551.

<sup>177</sup> “Los antiguos valores patrióticos, religiosos o cívicos que se exhibían a través de los monumentos públicos para educar la conciencia de los ciudadanos han quedado definitivamente obsoletos” [...] “La publicidad es capaz de encontrar emblemas y símbolos actuales, que en un lenguaje casi universal, nos hablan de sueños e ilusiones con una potencia visual realmente eficaz” Maderuelo, *La pérdida*, 38-39.

## LAYOUT / ZONIFICACIÓN

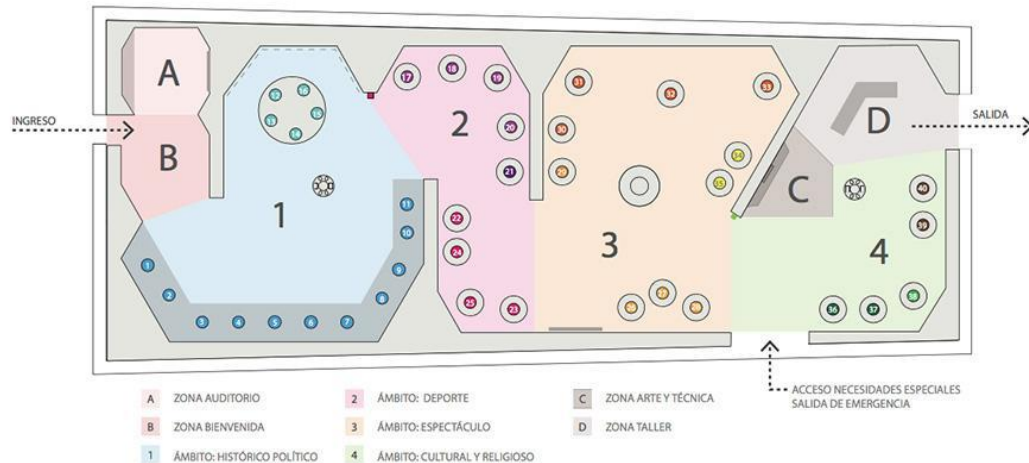


Figura 114: Edukdiseño para Mucera SPA. Plano de museo de cera de Chile. Ámbitos: 1-histórico-políticos, 2-deportivo, 3-espectáculo, 4-cultural y religioso, C-arte y técnica, D-taller. 2018. imagen: <http://www.edukdiseno.cl/home/portfolio/museo-de-cera/>

Umberto Eco clasifica tácitamente a los museos de cera norteamericanos como parte de lo hiperreal; cuyos vasos comunicantes se extienden de la “cultura culta” a la industria del entretenimiento. En su ameno “Viaje a la hiperrealidad” a través de los estados sureños de E.U.A., describe que “la imaginación norteamericana quiere la cosa verdadera y para ello debe realizar lo falso absoluto; [...] donde los límites del juego y la ilusión se confunden, donde el museo de arte se contamina con la barraca de feria”<sup>178</sup>.

Su análisis arrastra una amplia carga de ironía contradictoria, que al parecer se considera inmune a la ilusión de las imitaciones hiperreales de los numerosos sitios que visita (Fig. 115). Su postura mira el palimpsesto americano desde la superioridad eurocéntrica de la alta cultura; a su observación no escapan las inconsistencias estilísticas de la arquitectura restituida, ni el conocimiento de los detalles históricos, que utiliza como la piedra de toque para decantar lo real de lo hiperreal<sup>179</sup>.

<sup>178</sup> Umberto Eco. *La estrategia de la ilusión*, (México: Ghandi, 2014) 20-21.

<sup>179</sup> “Actualmente existe también en Nueva Orleans un museo de figuras de cera, dedicado a la historia de Luisiana. Las figuras están bien realizadas; las ropas y mobiliarios son de honesta precisión, pero el clima es diferente: están ausentes la atmósfera de circo y la sugestión mágica. Los carteles explicativos están marcados por el escepticismo y el sense of humor: cuando se trata



Figura 115: Conti Wax Museum. Napoleón en el baño en el episodio de la venta de Luisiana.  
Imagen: roadsideamerica.com

---

de un episodio legendario se indica así, admitiendo que era más divertido reconstruir la leyenda que la historia. El sentido de la historia permite evitar las tentaciones de la hiperrealidad: Napoleón, que discute la venta de Luisiana sentado en la bañera, debería, según los memoriales de la época, ponerse nerviosamente en pie salpicando a los presentes, pero el museo advierte que, como los trajes son muy costosos, se ha evitado la verosimilitud absoluta, excusándose por ello". Eco, *La estrategia*, 48. (el subrayado es mío)



### 3.1.3 Anacronismo, historia e hiperrealidad

“La figura de cera como maniquí de la historia. -En el museo de cera el pasado experimenta el mismo estado de agregación que experimenta la lejanía en el interior”<sup>180</sup>  
(Benjamin, 1999)

Pero ¿es realmente el sentido de la historia un antídoto eficaz para la ilusión hiperreal? Conocer la historia es algo imposible, a lo sumo se puede conocer la historiografía, y representaciones de la misma, textos e imágenes que no son ajenas a giros ideológicos en forma y contenido. Asociarle un “sentido” es arrojarse de la sartén al fuego de la hiperrealidad, pues la historia es también una cartografía de eventos y como tal un simulacro. Tomemos como ejemplo la imagen de Napoleón, a tenor de lo desarrollado en el segundo capítulo de esta misma tesis; su retrato no está exento de representar ideales, posturas, visiones personales ya sean antagónicas o simpatías, valores cívicos del momento, una estética del individuo romántico, las supervivencias fantasmagóricas del imperio romano e incluso hasta una visión o filosofía de la historia (Fig.116). Con esta sucesión lo que se desea recalcar es que aún en una visión contemporánea las múltiples lecturas ideológicas impiden mirar al hecho histórico en sí, sin desplazar la mirada hacia un imaginario específico<sup>181</sup>.

---

<sup>180</sup> “The waxwork figure as mannequin of history. -In the wax museum the past enters into the same aggregate state that distance enters into in the interior”, en Walter Benjamin, *The Arcades Project*, (Cambridge-England: Harvard University Press, the Belknap Press, 1999) 527-536. en [https://monoskop.org/images/e/e4/Benjamin\\_Walter\\_The\\_Arcades\\_Project.pdf](https://monoskop.org/images/e/e4/Benjamin_Walter_The_Arcades_Project.pdf) (Consultado en octubre del 2019)

<sup>181</sup> Para la historia, como para la imagen, se pueden trazar las mismas fases que la definirían como un simulacro hiperreal:

- Es el reflejo de una realidad profunda
- Enmascara y desnaturaliza una realidad profunda
- Enmascara la ausencia de realidad profunda
- No tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro.

Jean Baudrillard, *Cultura y Simulacro*, (Barcelona: Kairós, 2007)



Figura 116: Diferentes rostros de napoleón. El retrato como simulacro de diferentes registros ideológicos. En la imagen incluso hay tres máscaras mortuorias diferentes del mismo individuo. Imagen. Emiliano Ortega, Fotos: Internet

Ahora bien: la historia es un campo complejo en el que inciden diferentes posturas; la más socorrida y que se podría denominar hegemónica es el modelo que mantiene una progresión lineal que marca distinciones temporales (edad media, renacimiento, ilustración, etc.) y estilísticas (románico, gótico, renacentista, manierista, barroco, etc.)<sup>182</sup>, sin embargo existen otros modelos teóricos, que se explorarán muy brevemente para ayudarnos a comprender la supervivencia de las figuras de cera.

Se podría decir que la representación en cera del rostro humano tiene un estatuto comparable al del celacanto. Según Didi-Huberman<sup>183</sup> es una especie de fósil viviente de la historia del arte que ha resistido cambios estilísticos y conceptuales a través de la historia e incluso ha sobrevivido a la muerte de las condiciones sociales e ideológicas que le dieron origen y sentido, es decir; a su propia muerte. El retrato en cera se basa en la semejanza, originalmente una "*similitudo naturae*" que tenía el propósito de establecer una relación entre la imagen y la dignidad jurídica de la clase de los patricios a través de la impresión directa del molde de yeso sobre el rostro (Fig. 117,118)<sup>184</sup>. En la cultura occidental este vector conmemorativo se ha mantenido como una constante del impulso escultórico centrado en el rostro, una supervivencia. El espacio de inscripción de la dignidad ha mutado y, a la vez ha conservado su esencia constitutiva, ya no es sólo el atrio de la casa familiar ni la iglesia ni el monumento público o el museo de bellas artes; el espacio de conmemoración de la dignidad es la historia misma. Y todo museo de cera se basa en esta premisa de trascendencia individual.

---

<sup>182</sup> Carlos Mario Fisgativa Sabogal, "Imágenes dialécticas y anacronismo en la historia del arte (según Georges Didi-Huberman)", *Filosofía UIS*, Volumen 12, Número 1 (2013) 155-180.

<sup>183</sup> Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente, historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. (España: Abada Editores, 2009)

<sup>184</sup> Georges Didi-Huberman, "La imagen matriz, historia del arte y genealogía de la semejanza", *Ante el tiempo, historia del arte y anacronismo de las imágenes*. (Argentina: Adriana Hidalgo editora, 2011).

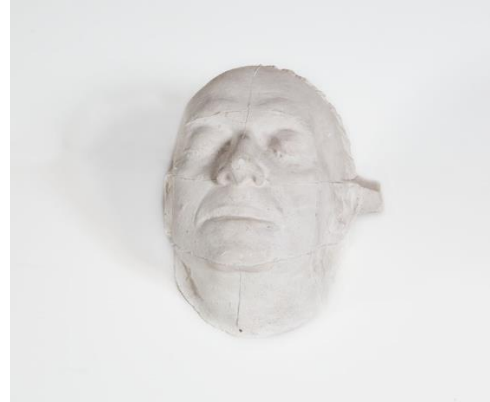


Figura 117: Federico Canessi. Monumento funerario a diego Rivera en la rotonda de los Hombres Ilustres del panteón de Dolores. Foto: R.M. Imagen: <https://www.cultura.gob.mx/noticias/descargar/c-24461-diego-rivera-fue-motivo-de-homenaje-en-ocasion-de-su-55-aniversario-luctuoso.html>

Figura 118: Federico Canessi Mascarilla mortuoria de Diego Rivera. Yeso, 21.5 x 18 x 24 cm, Foto: colección INBA/MACG, imagen: <http://www.museodeartecarrillogil.com/>.

Walter Benjamin<sup>185</sup> en su libro inconcluso de los pasajes, que pensaba dedicar al estudio del ocio y entretenimiento del París decimonónico, recoge algunas menciones a las galerías de personajes históricos inscritos en los “panoramas”, tan en boga entonces. (Fig. 119) Entre las cuales se ha destacado la siguiente: “La figura de cera en calidad de maniquí de la historia. En el gabinete de figuras de cera, el pasado se encuentra exactamente en ese estado de agregación que vive en el *interieur* la lejanía”<sup>186</sup>. Los dioramas de efigies de cera representaban lugares variopintos: paisajes, sitios históricos, personajes, épocas y tiempos lejanos se sucedían unos a otros dentro de las galerías cubiertas (pasajes) en las que se encontraban y creaban una especie de mundo ilusorio (el *interieur*, que se interpreta aquí como el interior de los pasajes mismos, especie de fenómeno postmoderno *avant la lettre*) en el que diferentes espacios y tiempos se percibían como ambiguos y simultáneos<sup>187</sup>. Benjamin halla lo *anacrónico* en el choque dialéctico de sus diferencias, que entremezclaban lo viejo con lo nuevo, lo lejano con lo próximo y se entremezclaban en la experiencia simultánea del *Flaneur*. Esta simultaneidad basada en la imagen es un concepto útil para comprender su propuesta de tomar la historia a contrapelo.

<sup>185</sup> Walter Benjamin, *The Arcades*, 527- 536.

<sup>186</sup> Comprender el concepto de historia en Walter Benjamin rebasa con mucho las intenciones de este estudio, para ahondar en el mismo se recomienda revisar la monumental obra de Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Op. cit.

<sup>187</sup> Benjamin, *The Arcades*, 406, 409, 528-536.



Figura 119: Madame Tussaud & Sons Exhibition. Baker Street Station. Panoramas de las guerras coloniales, 1884. Foto: Waxipedia, Imagen: [https://www.facebook.com \(grupos: waxipedia\)](https://www.facebook.com/grupos/waxipedia)

En sus notas sobre los pasajes, Benjamin retoma una imagen que puede servirnos de ejemplo para explicar el choque dialéctico entre pasado y presente en los museos de cera:

“El Versailles post revolucionario como efigie de cera: “Las estatuas reales remanentes fueron remodeladas. La de Luis XIV en las gran Sala de la Orangerie portaba un gorro frigio en lugar de la peluca removida a cincelazos, cargaba una pica en lugar de bastón oficial; así que ninguno se equivocaba en la identidad del nuevo dios de la guerra, estaba escrito a los pies de la estatua: ‘Marte Francés, protector de la libertad del mundo’” [La traducción es mía]<sup>188</sup>

<sup>188</sup> “The postrevolutionary Versailles as waxworks: “The leftover royal statues were remodeled. That of Louis XIV in the great Salle de l’Orangerie wears a liberty cap in place of the chiseled-away peruke, carries a pike instead of the official baton; and so that no one mistakes the identity of the newly created god of war, there is written at the foot of the statue: ‘French Mars, protector of the liberty of the world.’ Colportage 0 F. J. L. Meyer, *Fragmente aus Paris im TV.] ahr der Französischen Republik* (Hamburg, 1797), vol. 2, p. 315. en Walter Benjamin, *The Arcades*, 527.

La mezcla de estos dos elementos heterogéneos; gorro frigio y efigie real, puede servir de modelo para comprender la frase de “maniquí de la historia”: La significación de una escultura de cera dista mucho de ser definida. La plasticidad del material parece extenderse sobre la significación de la efigie y su contexto; unos cuantos retoques a la cera, otra policromía, un cambio de peluca, de contexto o simplemente un cambio de ropa, permite una permutación<sup>189</sup> de sentidos históricos, simbólicos, políticos, etc. Tal plasticidad es un ejemplo temprano de escultura que juega irreverentemente con las nociones de conmemoración, dignidad y silueta que se han asumido como consustanciales a la práctica escultórica figurativa y que en conjunto cuestionan su supuesto carácter unívoco: “Las estatuas y bustos de cera, de los cuales uno es hoy un emperador, mañana un subversivo político, y al día siguiente un asistente con librea”<sup>190</sup>.

La confluencia de numerosos factores maleables en la efigie ceroplástica es tal, que puede ser calificada de amorfa; telas, fibras capilares, permutación de cabezas, de cabello, incluso la movilidad de ciertos maniqués son elementos “que no pueden conservar exactamente su forma de una instalación a otra”<sup>191</sup> y esta condición, entre otras, permite insertarlas como un objeto originario de ciertas prácticas escultóricas contemporáneas y contribuyen al replanteamiento de “una nueva concepción de la historia [del arte]. Una nueva percepción de la temporalidad, que rompe con el evolucionismo y la filosofía del progreso”<sup>192</sup> y que en el contexto de la historia de la escultura, una vez más, fungen como anacronismos (Fig. 120) que forman parte de la problematización que cuestiona el modelo lineal de la sucesión de los estilos y su patrón de rupturas crono-epistémicas.

---

<sup>189</sup> “El verbo *permutare* aparece, desde ese momento, como la operación por excelencia de una *muerte de la semejanza*. Evoca la práctica...que consiste en “permutar la cabeza de las estatuas” Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 121.

<sup>190</sup> The wax statues and busts-of which one is today an emperor, tomorrow a political subversive, and the next day a liveried attendant. Benjamin, *The Arcades*, 531. [Traducción propia]

<sup>191</sup> “Una definición de escultura tan frecuente como “el arte de los volúmenes en el espacio” necesitaría una inmediata revisión ya que la característica más acusada desde los años sesenta ha sido, en muchas obras escultóricas, la imposibilidad de definir una silueta concreta, de dotarlas de un contorno que perfile un volumen determinado” Maderuelo, *La pérdida*, 23.

<sup>192</sup> Michael Löwy Cfr. en Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 75.

### 3.1.4 Supervivencias

La problemática de las supervivencias está conectada con la ceroplástica por muchos vasos comunicantes; como se dijo en el subcapítulo dedicado a las figuras costumbristas que se hacían en el joven México independiente, estas mismas esculturillas fueron utilizadas como modelos para ilustrar el libro seminal de Burnett Tylor “Anáhuac, o México y los mexicanos, antiguos y modernos” en donde se dio origen al concepto de las *survivals*, mismo que fue retomado por Aby Warburg, quien condujo sus investigaciones de nuevo a la ceroplástica en el retrato renacentista y su dialéctica entre individuo moderno y magia pagana; Von Schlosser, quién fue el primero en dedicar un libro al tema del retrato en cera; Walter Benjamin acuñó o ilustró parte de su visión de la historia a través del fenómeno del “*colportaje*” (simultaneidad perceptual) en una galería de efigies de cera y finalmente; Didi-Huberman quién retoma el trabajo de todos los anteriores para analizar y recuperar modelos alternativos para la historia de las imágenes (y del arte).

Cuando Rosalind Krauss afirma “...sabemos muy bien que es la escultura. Y una de las cosas que sabemos es que se trata de una categoría históricamente limitada y no universal”<sup>193</sup>, afirma tácitamente que el modelo temporal subyacente en la argumentación de su famoso ensayo es progresivo. En esta configuración, esculturas individuales se perciben como paradigmáticas de desplazamientos que hacen pasar a la escultura de una fase histórica a otra y con este paso hay una redefinición de la categoría misma.

La crítica que se puede hacer a este modelo, es que toma a la escultura como un ente homogéneo que progresa con cada nuevo hallazgo o accidente de su historia. Pensar que tres o más ejemplos pueden considerarse de importancia universal para una práctica humana global es sobredimensionar la importancia de las mismas obras. En mi opinión hay que imaginar la práctica escultórica mundial, que se define por las actividades de talla, modelado y construcción, como un río muy ancho, cuya corriente no se altera por lanzarle piedras, aunque estas sean de considerable tamaño, ya que la escultura se ha expresado de maneras muy diversas en todo el orbe y cada civilización tiene sus propias supervivencias que reaparecen como constantes en las prácticas vivas.

---

<sup>193</sup> Krauss, “La escultura”, 63.

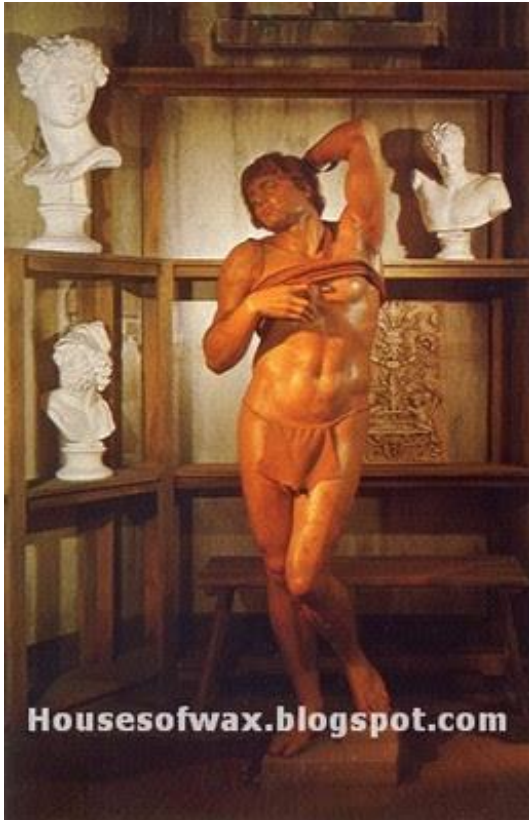


Figura 120: Palace of Living Art. Movieland Wax Museum. California (cerró sus puertas en 2005)  
Imagen: <http://housesofwax.blogspot.com/>

El modelo histórico de las supervivencias rompe con la noción genealógica vasariana, que calca de la historia humana un patrón de sucesiones, nacimientos, muertes, influencias, decadencias, parentescos, etc.<sup>194</sup> y por el contrario se basa en la ahistoricidad consustancial de las imágenes. Ya que estas tienen una vida propia que trasciende su época y su creación y cuyo desarrollo y relación formal con otras obras no puede estar determinada por las mismas leyes que la historia humana (Fig. 121). En palabras de Walter Benjamin:

“...estoy reflexionando sobre cuál es la relación de la obra de arte con la vida histórica. A este respecto, me parece probado que no existe la historia del arte. Mientras que para la vida humana, por ejemplo, la concatenación de acontecimientos temporales no sólo implica que ésta tiene una esencia causal, sino que, sin esa concatenación en el desarrollo, la madurez, la muerte y otras categorías de la vida humana no existirían en absoluto, el caso de la obra de arte es totalmente distinto. Según su esencia, la obra de arte es ahistórica”<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> Mariela Silvana Vargas. “La vida después de la vida. el concepto de “Nachleben” en Benjamin y Warburg”, *THÉMATA. Revista de Filosofía* N°49, (2014): 317-331 en [http://institucional.us.es/revistas/themata/49/estudio\\_17.pdf](http://institucional.us.es/revistas/themata/49/estudio_17.pdf) (Consultado el 24 de octubre del 2019)

<sup>195</sup> Walter Benjamin. “Cartas 1918-1939” Traducción Guadalupe González. (Berlín: Suhrkamp Verlag, 1989), *Minerva, revista del círculo de Bellas Artes*, IV época, 17, 2011. En <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=468> (Consultado el 24 de octubre de 2019)



El concepto de “*Nachleben*” que aquí traducimos como supervivencias, fue un tópico importante en la cultura alemana del siglo XIX en los ámbitos antropológico e histórico. Para Aby Warburg; quien utilizó el término para analizar el papel que tuvieron la magia pagana, efigies votivas de cera, exvotos y máscaras funerarias en el origen del retrato moderno, su planteamiento confrontaba a la historiografía que afirmaba que dicha “invención” se debía al “...creciente antropocentrismo y del progreso en las técnicas artísticas imitativas”<sup>196</sup>. El análisis de las supervivencias<sup>197</sup> permite comprender el contexto en el que las imágenes son producidas, no sólo sincrónicamente sino también diacrónicamente, ya que los “diálogos” de la imagen con otras imágenes no se limitan a lo contemporáneo, sino que también abarcan “las sedimentaciones históricas y antropológicas”<sup>198</sup> de otras épocas. Asimismo permite trazar la particularidad de las imágenes, que sobreviven a su propia muerte: “corrientes, estilos, tendencias, prácticas, símbolos, significados, no mueren del todo, sino que sólo asumen otras formas de vida, parasitan, enriquecen, contaminan las formas de expresión de las nuevas generaciones”<sup>199</sup>.



Figura 121: Museo Delle Cere Roma. Diferentes efigies conviven en un mismo espacio entremezclando registros ideológicos y temporales en un mismo sitio conmemorativo. Imagen: <https://www.alamy.es/imagenes/museo-delle-cere.html>

<sup>196</sup> Mariela S. Vargas. “La vida,” 11.

<sup>197</sup> Un análisis muy detallado y extenso sobre este tema se puede encontrar en: Didi-Huberman, *La imagen*, Op. cit.

<sup>198</sup> Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 74.

<sup>199</sup> Mariela S. Vargas. “La vida,” 13. (ligeramente modificado)

Las supervivencias escultóricas de la ceroplástica contemporánea se centran en la representación mimética del cuerpo con un gran énfasis en el rostro y en la narración social que resume la mitología del individuo republicano. El repertorio de inscripción conmemorativa varía de museo en museo y depende de su curaduría, sin embargo se puede decir que la celebridad es un paso previo, sustantivo y necesario; ya sea la fama deportiva, artística, histórica, política o religiosa, a la que se le suman resabios cortesanos en efigies de reyes y familias reales. A diferencia del resto de las artes visuales, en la que es lugar común definir al museo como el espacio instituyente de la obra de arte, los museos de cera son espacios conmemorativos instituidos<sup>200</sup> por imaginarios sociales dados.

Un factor interesante es que si bien los museos de cera en el siglo XIX se distinguían por la representación de criminales famosos, en la actualidad estas representaciones han desaparecido de los principales museos y se han sustituido por monstruos de ficción y fantasía. Las galerías de criminales, asesinos seriales y otras abyecciones aún subsisten como un espectáculo marginal en vías de extinción (Fig. 122)<sup>201</sup>.



Figura 122: Museo de la Policía, ciudad de México. Muestra Asesinos seriales 2. 2014. Foto: Francisco Gómez. Imagen <https://www.vice.com>

<sup>200</sup> Cornelius Castoriadis. “El imaginario social instituyente”, *Zona erógena* N° 35 1997. en <http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/Castoriadis%20Cornelius%20-%20EI%20Imaginario%20Social%20Instituyente.pdf> (Consultado el 13 de noviembre del 2019)

<sup>201</sup> Nota al margen: En la imagen la ya desaparecida muestra de asesinos seriales del museo de policía de la ciudad de México, la cual fue removida para dar paso al flamante: “Centro Cultural Policial de la SSC, cuya finalidad es la reivindicación de la labor y la imagen policial”, en Infobae, “Exposición de asesinos seriales y monstruos fue desalojada del Museo de la Policía en CDMX”, Infobae, jueves 16 de enero del 2020, en <https://www.infobae.com/america/mexico/2019/12/28/exposicion-de-asesinos-seriales-y-monstruos-fue-desalojada-del-museo-de-la-policia-en-cdmx/>



### 3.1.5 La casa de los sueños

“Cada época sueña a la siguiente”

Michelet, diario íntimo

Figura 123: Castan's Panóptikum. Foto: Herbert List, *Operation des Schielens*. 1944/46. Imagen: <https://whitecubediaries.wordpress.com/2013/02/21/the-uncanny-where-psychology-meets-art/>

La ceroplástica no sólo ha sido una forma de escultura conectada con el pasado, sus simulacros antecedieron y presagiaron también formas de arte contemporáneo y prácticas sociales, es decir que son objetos originarios. Ahora, si todo objeto que se plantea como origen “pide ser reconocido como una restitución y como algo inacabado, siempre abierto”<sup>202</sup>, luego entonces, se explorará la ceroplástica como una práctica anacrónica que conjunta dialécticamente repetición y novedad (Fig. 123).

¿A que da origen entonces la ceroplástica? de golpe aparece la categoría de lo hiperreal en la escultura. Al margen de retratos cortesanos y efigies del poder político, en la ceroplástica decimonónica hubo espacios para lo cotidiano y el costumbrismo; el desencanto de Husserl al encontrar que la bella mujer en las escaleras del “poliorama” no era sino un simulacro le llevó a afirmar que las efigies de cera no podían ser disfrutadas estéticamente al no anteponer una distancia a la mimesis<sup>203</sup>. Esta forma de pensamiento

<sup>202</sup> Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 128. (ligeramente modificado)

<sup>203</sup> El pasaje relativo al poliorama se puede encontrar en: Edmundo Husserl, *Investigaciones lógicas*. 2, (Madrid: Alianza universidad, 1982) 147. A efectos de analizar su relación con la estética se siguen las aportaciones de: (Pietro Conte, 2015, 2019)

basada en las nociones del genio romántico traza una distinción que se piensa categórica para rechazar la mimesis como un valor estético y sus críticas aún resuenan al hablar de escultores como John de Andrea (Fig. 124), Duane Hanson (Fig. 125), o Gavin Turk, por mencionar algunos cuyas obras, emparentadas formalmente con la efigie ceroplástica, oscilan entre ícono, simulacro, costumbrismo o la cita a la escultura clásica. Ante estas obras de arte no podemos ser ingenuamente realistas y pensar que señalan una realidad objetiva; toda imagen presupone una convención y está inserta en una correlación cultural determinada. El cuerpo como sujeto de lectura necesita de códigos de reconocimiento y códigos de representación de orden óptico, ontológico y convencional<sup>204</sup>. Las cualidades estéticas de un simulacro hiperrealista entonces parecen estar incluidas en los códigos de una realidad cultural que se presupone objetiva, pero que en realidad es una fabricación mediada por codificaciones perceptivas. Constructo social que articula cuerpo, carne, rostro, gesto, postura, mimesis, personaje, virtudes sociales (belleza, valor, riqueza, etc.) historia, arte, sociedad, e identidad entre muchos otros factores.

Figura 124: John de Andrea. El artista y su modelo. Mixta, 1976. El artista se muestra como una especie de Pigmalión moderno a la vez que juega con los límites entre representación mimética y distancia estética en la escultura. Imagen: <http://arteparaninnos.blogspot.com/2016/05>



---

<sup>204</sup> Umberto Eco. "3.5 crítica del iconismo", en *Tratado de semiótica general* (México: 1980) 325-358.



Figura 125: Duane Hanson. Artista con escalera. Poliéster, resina, fibra de vidrio, medios mixtos y accesorios. 180.3 x 114.3 cm. 1972. Foto: Sotheby's. Imagen: <https://www.artsy.net/artwork/duane-hanson-artist-with-ladder>

El simulacro realista ceroplástico es una práctica escultórica que tiene siglos de tradición (al menos en Europa). La denotación minuciosa de una apariencia viva forma parte de un dispositivo cultural que apunta hacia una dimensión imaginaria que hunde sus raíces en fantasías muy antiguas; El dotar de vida a lo inanimado es una fanasmagoría que ha acompañado a la humanidad y que consta de muchos ejemplos; la creación del hombre del barro o el maíz, los múltiples dobles egipcios, los mitos de Pandora, Galatea, el golem, estatuas animadas; efigies milagrosas que lloran o hablan, etc. son ejemplos de una pulsión superviviente de conceptualizar energías mágicas en la imagen y el retrato que pueden ser halladas aún hoy. A propósito:

“...el auge de las múltiples modulaciones a través de las cuales se encarna lo imaginario en la cultura contemporánea, tales como el cine, la literatura o incluso la iconografía de la cultura de masas, puede ser interpretado como una demanda antropológico-cultural por reintroducir la fantasía y el ensueño en una inerte vida cotidiana, por reencantar, en suma, la realidad. En ellas, la imaginación busca trascender lo real por medio de la ficción, edifica realidades alternativas que desafían la identificación de lo posible con lo dado. La cultura contemporánea testimonia un abanico de espacios sociales que nutren el irrefrenable anhelo de una imaginación que ansía substraerse a la coerción del espacio y el tiempo cotidianos.” (Ángel E. Carretero, 2004, 7)

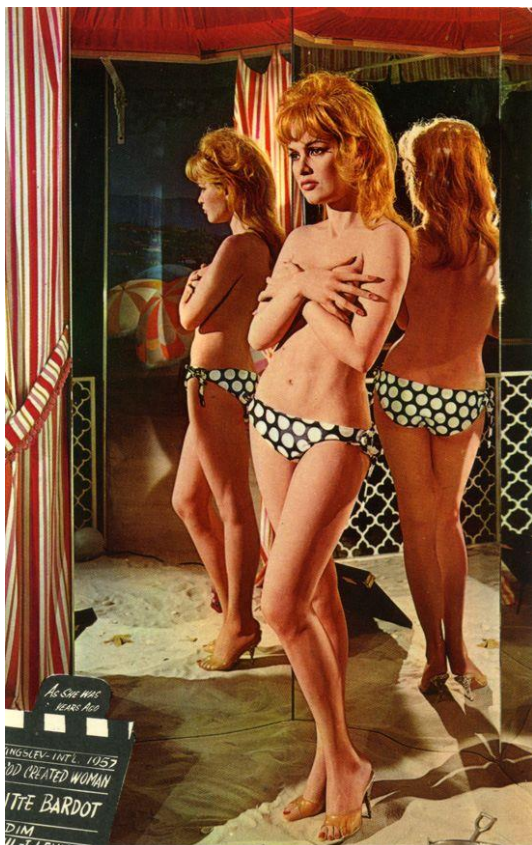


Figura 126: José Neira. Brigitte Bardot, S/F. Foto: Postal de "movieland wax museum" imagen: <https://card.weibo.com/article/m/show/id/2309404296228933384812>

El aspecto de vida en un simulacro detona reacciones pragmáticas complejas; transitamos del pasmo Husserliano a la aseveración de André Breton de que una efigie del museo Grévin, la de una mujer abrochándose el ligero "...en su inmutable pose, es la única estatua, que yo sepa, que tiene ojos: los de la propia provocación"<sup>205</sup>. Reacción que permite entender un viraje; ya no se ve a la escultura, sino que esta es la que nos mira. En esta ficción se connota una dimensión imaginativa del simulacro mimético ceroplástico.

La capacidad del deseo de proyectarse sobre un objeto, en concreto una escultura (Fig. 126), ha provocado la migración y adaptación de las técnicas y prácticas escultóricas simulativas a ámbitos parafilicos como el de la industria Agalmatofílica<sup>206</sup> de muñecas sexuales y robots con recubierta de silicón (Figs.127,128) de los que la efigie ceroplástica es un antecedente.

<sup>205</sup> André Breton, *Nadja*, (Sin sitio, Editor digital: Blok, 1962) en Bajaebbooks.com (Consultado el 4 de noviembre del 2019) Ch. Duits (A. Breton a-t-il dit passe, pág. 72) pone en boca de Breton el siguiente comentario, que prolonga con una descripción: "—De manera que voy a tener el placer de explicarle que los ligeros son cintas que, fijadas en la cintura, sujetan las medias mediante unas pincitas, mientras que las ligas son cintas elásticas que se ajustan en torno a la parte más carnosa del muslo... No hay nada tan encantador como el gesto de una mujer que vuelve a subirse su liga. En otros tiempos había en el Museo Grévin una encantadora estatua de cera —la habían situado en un rincón oscuro, de manera que la ilusión era perfecta— que figuraba una muchacha en dicha postura. Me tenía loco. Yo la he visto más tarde, aquella estatua que sólo Breton podía amar, en la que sólo él podía fijarse".

<sup>206</sup> La palabra agalmatofilia designa a un trastorno psicosexual (parafilia) que consiste en sentir una atracción sexual enfermiza hacia objetos inanimados como estatuas, muñecas, maniqués. etc. Diccionario Etimológico Español en Línea, "Agalmatofilia" Etimologías de Chile, <http://etimologias.dechile.net/?agalmatofilia>



Figura 127: Muñeca maniquí “Angela” Tipo A. Elastómero termoplástico TPE, esqueleto metálico, medidas: 80-56-82, a 152 cm. de altura. Imagen: <https://www.passiondolls.com/product/celebrity-sex-doll-angela>



Figura 128: Muñeca sexual japonesa. Foto: Getty. Imagen: <https://www.telemundo.com/sites/nbcutelemundo/files/styles/large/public/robot-sexual-tina.jpg?itok=0Me9C6mE>

Imágenes de simulacros de silicona expresamente fabricados para tener relaciones sexuales con ellos. Si bien es técnicamente posible obtener uno con la imagen de una celebridad famosa, su implementación comercial se ha topado con barreras legales y autorales que protegen la imagen pública de las actrices y actores representados, aunque siempre es posible obtener un “*look a like*” o similar.

### 3.1.6 El museo de cera como obra de arte total

El museo de cera (panoptikum) una manifestación de la obra de arte total. El universalismo del siglo diecinueve tiene su monumento en las figuras de cera. Panoptikon: uno no sólo ve de todo, sino que lo ve de muchas maneras.

(Benjamin, 1999, 531 [traducción mía])



Figuras 129-130: Gaetano Giulio Zumbo, la Plaga, 1691-1694. teatrino de cera moldeada y coloreada. 90 x 90 x 45 cm. Museo de historia natural "La Specola", Florencia. Fotografía: akg-images/Orsi Battaglini. Imagen: <http://www.journal18.org>

Como continuación del tópico sobre la cualidad de diversas esculturas ceroplásticas como objetos originarios pertinentes a la historia de la escultura, en este apartado se explorará la posible influencia que ejercieron los teatrinos de cera y dioramas como antecedentes de algunas prácticas escultóricas e instalaciones contemporáneas.

Se habló someramente sobre el género menor de los teatrinos de cera de los que se tiene noticia desde el renacimiento y aún subsisten en la actualidad elaborados por las manos de artistas populares<sup>207</sup>. El exponente más conocido de este tipo de escenas en pequeño formato es Gulo Gaetano Zumbo (Figs. 129,130), del que se podría decir tiene trabajos que se encuentran a caballo entre el barroco y la ilustración. Sus imágenes de la peste combinan narratividad escultórica con un fino modelado. Las obras que realizó en este género son objetos alegóricos complejos del ámbito de las *wunderkammern* que constituyen ejemplos notables de la fusión de los lenguajes de las bellas artes en la

<sup>207</sup>(Ver 1.1.6 Renacimiento: Florencia. Para mayor información sobre el tema ver: (Gerbino, 2013) (Insinna, 2014) (Esparza y Fernández 1994)



construcción de una imagen que combinaba, entre muchas otras; anatomía, pintura, escultura, geometría, óptica, arquitectura y teatralidad. Este tipo de diorama *avant la lettre*, fue un tipo de los muchos dispositivos artísticos del renacimiento, y constituyó una forma de exposición habitual de las esculturillas ceroplásticas, que con el transcurrir del tiempo modificó sus temas, aparatos y contexto, pero permaneció en uso como una manera de mostrar la imagen o el simulacro con un fin didáctico o estético.

Otro ejemplo de esta forma de exhibición (Fig. 131), con la que intermedia una diferencia de un siglo aproximadamente, muestra una escena de un paraje idealizado donde parecen conversar tres filósofos de la ilustración. Sólo rostros y manos de las efigies se han modelado en cera. Sus cuerpos, transformados en maniquíes, están confeccionados de elementos textiles y carecen de la maestría escultórica del modelado de zumbo. El ámbito de la alegoría y los tropos clásicos se han sustituido, las efigies funcionan como un índice de las ideas de los autores representados que añaden una lectura literaria a la escena de acuerdo a la ideología política de la época.



Figura 131: Francesco Orso. Gabinete con Franklin, Voltaire y Rousseau. 89cm x 85cm x 60cm. 1790. Imagen: <http://rodama1789.blogspot.com/2017/02/the-waxworks-of-francesco-orso.html>

El catálogo de reliquias napoleónicas, imágenes, obras de arte y otras curiosidades de la exhibición de Madame Tussaud e Hijos<sup>208</sup> es un documento extraordinariamente interesante al presentar el contexto real de las esculturas de cera a finales del siglo XIX; entre una momia egipcia verdadera, las pistolas de Robespierre, un ciento de reliquias Napoleónicas, retratos cortesanos hechos por David<sup>209</sup> y bustos de Thorvaldsen<sup>210</sup> entre otras notables obras de arte. Cotejados contra otros documentos de las exhibiciones de esta misma firma constituyen el testimonio de una exhibición compleja sin límites claros que delimiten alta y baja cultura. Sus líneas museales se podrían generalizar entre un *continuum* de gliptotecas ceroplásticas, pinacotecas, dioramas históricos (Fig. 132), “periodísticos” y gabinetes de curiosidades.

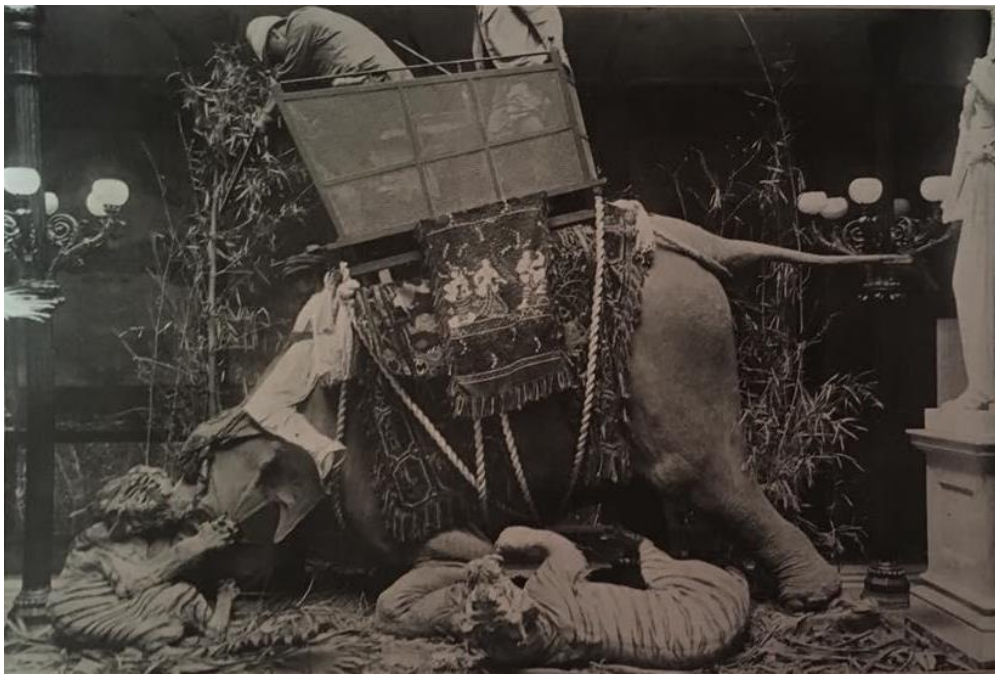
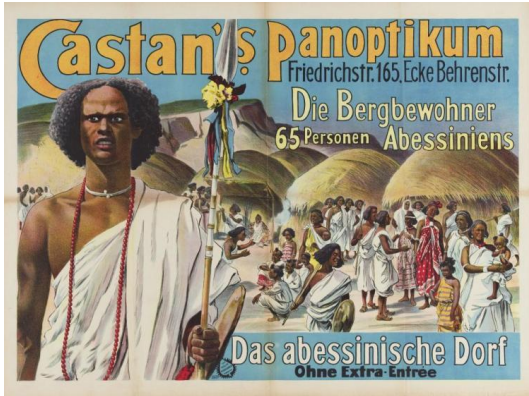


Figura 132: The tiger hunt. Museo Tussaud & sons. S/M. Posterior a 1893.  
Fotografía: Waxpedia. Imagen:  
<https://www.facebook.com/media/set/?set=oa.1785683988193839&type=3>

<sup>208</sup> Madame Tussaud & Sons Exhibition. W. Wheeler compilador. *Catalogue of Napoleonic relics, pictures and other Works of Art & curiosities*. (Inglaterra: Marylebone road, 1901) en <https://ia802700.us.archive.org/0/items/catalogueofpictu00tussuoft/catalogueofpictu00tussuoft.pdf> (Consultado el 28 de enero del 2020)

<sup>209</sup> Jacques-Louis David, 1748-1825. Destacado pintor francés de estilo neoclásico

<sup>210</sup> Bertel Thorvaldsen, 1770, 1844. Importante escultor danés de estilo neoclásico.



No menos interesante es el artificio del Castan Panoptikum (Fig. 133) que en líneas generales es similar al ejemplo antecedente pero que además suma simulacros etno-antropológicos, exhibición de fenómenos y deformidades, gabinetes anatómicos, autómatas de incógnito, orquestas mecánicas, aldeas africanas trasplantadas con todo y pobladores, máscaras funerarias y espectáculos de magia. Estos espacios de entretenimiento popular, en estrecha sintonía y colaboración con espectáculos muy variados, echaron mano de todo tipo de estrategias museísticas, artísticas y expositivas, frecuentemente sensacionalistas, para atraer a su clientela.



Figura 133: Adolph Friedländer. Cartel del panóptico Castan. 1905 Exhibición de Abisinios. Imagen: <https://tin.nl/16664-2/>

Figura 134: Frederick Blaschke. Figura de hombre de Neanderthal. Principios de 1930. Foto: Field Museum. Imagen: Getty



Figura 135: Dioramas de hombres de las cavernas. Field museum. S/F. Imagen: <https://www.fieldmuseum.org/blog/what-happened-caveman-dioramas>

Otro tipo de exhibiciones que utilizaron de la escultura ceroplástica y la presentaron inserta en algún tipo de diorama como parte de un dispositivo museístico fueron las reconstrucciones antropológicas de los museos de ciencias naturales (Figs. 134, 135). En estos ejemplos la ceroplástica anatómica, etnológica y antropológica fabricó la reconstrucción superficial del pasado remoto y gracias a su verosimilitud crearon imágenes de gran fuerza expresiva que contribuyeron en la formación de un imaginario tanto de la evolución, como de la humanidad contemporánea.

La representación de conjuntos escultóricos dentro de un diorama es una fórmula familiar de exhibición para muchos museos que aún hoy se encuentra en uso. Su estructura típicamente integra: efigie, escenografía, panorama pictórico e iluminación. En la mayoría de los casos también se encuentran presentes mobiliario, utilería, reproducción de sonido y parafernalia diversa que ayuda a crear la atmósfera de la escena. Si a estos factores se les suma contexto museológico y continente arquitectónico se obtiene una máquina que se articula por la interacción de diferentes formas de arte, objetos y sentidos para lograr una significación compleja.

En el ámbito de las bellas artes el diorama reaparece en la década de 1960 aproximadamente. Como antecedente importante queda la obra que Marcel Duchamp produjo en secreto durante 20 años, y que se develó de manera póstuma, en el año 1969 en el museo de Philadelphia, cuya estructura general coincide con un diorama-ensamblaje<sup>211</sup>(Fig.136).

---

<sup>211</sup> “Duchamp comenzó a trabajar en su ensamblaje-diorama cuando él se encontraba activamente envuelto en el diseño de la exhibición surrealista y cercano a los objetivos e ideales del movimiento internacional surrealista”. (Traducción personal) Duchamp began work on his diorama-like assemblage when he was actively involved in Surrealist exhibition design and closely aligned with the aims and ideals of the international Surrealist movement. Museo de Arte de Philadelphia,



Figura 136. Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage* (Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas). Ensamblaje mixto, puertas de madera, ladrillos, terciopelo, cuero sobre una armazón metálica, ramas, aluminio, vidrio, plexiglás, linóleo, luces eléctricas, lámpara de gas (del tipo Bec Auer) 242.6 x 177.8 cm. 1946-66 imagen: <https://www.philamuseum.org>

De manera paralela Edward Kienholz<sup>212</sup> (1927-1994) centró su producción en la construcción de ensamblajes escultóricos; algunos de ellos, que llamó *Tableaux*, son un conjunto más o menos heterogéneo de objetos escultóricos que representan escenas, habitaciones-*environnements*, dioramas penetrables (Fig. 137), instalaciones y esculturas cuyos interiores son a su vez escenarios de composiciones escultóricas.

La posibilidad de inscribir efigies y objetos escultóricos en un contexto simulado, ya sea un pequeño teatrino o un diorama de grandes dimensiones, permite al escultor controlar la noción de emplazamiento<sup>213</sup> y transformarla creativamente en un escenario. En este entorno figurado la utilización de lenguajes de otras ramas de las bellas artes se conjugan para convertirlos en elementos sensoriales al servicio de la verosimilitud, el impacto estético, histórico, didáctico o científico.

---

“About *Étant donnés...*”, Museo de Arte de Philadelphia <https://www.philamuseum.org/exhibitions/324.html?page=2> (Consultado el 2 de febrero del 2020)

<sup>212</sup> Si bien Edward Kienholz comenzó su práctica escultórica en solitario, desde principios de la década de los setentas colaboró con su esposa Nancy Reddin (1943-2019) y es a esta dupla a la que se le debe atribuir la autoría de las obras producidas después del año 1972.

<sup>213</sup> “Parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar...Dado que funcionan así en relación con la lógica de la representación y la señalización, las esculturas son normalmente figurativas y verticales, y sus pedestales forman parte importante de la escultura, puesto que son mediadores entre el emplazamiento verdadero y el signo representacional”, Krauss, “La escultura,” 63-64.

Este tipo de artificios, los dioramas, han sido utilizados y explotados por numerosos artistas deseosos de "...proveer un encuentro visual y corporal con una locación específica o un evento histórico" <sup>214</sup> o ficticio. Diseñados para "Transportar a los espectadores en el tiempo y espacio a través de la ilusión de la representación realista"<sup>215</sup>.

La yuxtaposición o concatenación de muchos de ellos un solo recinto o museo, sumada a la saturación conmemorativa de las gliptotecas de efigies ceroplásticas crea una "sobrecarga de los sentidos"<sup>216</sup> que en el caso de Walter Benjamin funcionan como las antecámaras de un *studiolo* de Urbino<sup>217</sup>. Arcadas que al atravesarse unifican diversos espacios-tiempos en un todo hiperreal. Un umbral que una vez penetrado incorpora a la propiocepción háptica una dimensión *hipercrónica* de la historia.



Figura 137. Edward & Nancy Kienholz, *Five Car Stud*, mixta. 1969-1972. En esta especie de diorama penetrable los artistas representan una escena nocturna iluminada de manera teatral por los faros de los automóviles, en el centro del círculo de luz un conjunto de esculturas representa la castración de un hombre negro en presunto castigo por relacionarse con una mujer blanca.

<sup>214</sup> (Schwartz, Cfr.1998) en Mónica Inés Huerta, "Encountering Mimetic Realism: Sculptures by Duane Hanson, Robert Gober, and Ron Mueck" (Tesis de Doctorado, Universidad de Michigan: 2010)

<sup>215</sup> (Sandberg, Cfr. 1984-85) en Huerta

<sup>216</sup> (Umberto Eco, *Las estrategias*, 28

<sup>217</sup> A propósito del papel que se le concede al *studiolo* como artefacto *espacial*: "el dominio de un espacio simulado está en la base del poder, que la política no es una función, un territorio o un espacio real, sino un modelo de simulación cuyos actos manifiestos no son más que el efecto realizado" Baudrillard, *Cultura*, 29. (El subrayado es mío)

## 3.2 La escultura ceroplástica

En el subcapítulo anterior se exploró la relación de la ceroplástica con historia de la escultura atendiendo al modelo de las supervivencias, implicando continuidades “espurias” que rompen con la visión de los periodos históricos como una sucesión evolutiva de compartimientos estancos sin vuelta atrás. Como resultado se formularon las premisas hipotéticas de que si bien la ceroplástica presenta conceptos, métodos e ideas supervivientes de épocas pretéritas, también es una práctica seminal de diversas prácticas escultóricas contemporáneas; atendiendo a esto último, en este subcapítulo se intentará hacer un análisis formal de las particularidades de la escultura ceroplástica para analizar su estructura interna y procesos de fabricación como una forma de entender cómo se relacionan sus productos con la categoría de escultura.

### 3.2.1 El maniquí, lo efímero y lo amorfo



La cera de abeja es un material de una gran plasticidad, idóneo para representar la carne humana, sin embargo esta misma cualidad hace que sea un material demasiado frágil para confiarle las labores estructurales de carga en una escultura. Este problema es salvado tradicionalmente por su uso combinado con otros materiales más resistentes, capaces de mantenerse erectos y la cera sólo es utilizada como un recubrimiento para modelar cabeza, manos<sup>218</sup> u otras partes en donde la carne es expuesta. El resto del cuerpo ha sido confeccionado expresamente como un maniquí de madera (Fig. 138) y telas para ser vestido.

Figura 138. Anónimo. Efigie funeral de Elizabeth de York 1465-1503. Madera y cera. S/M. Abadía de Westminster. Foto: Dean & chapter of Westminster. Imagen: <https://andrewpink.org/>

<sup>218</sup> Moral (del), “Cirugía restauradora,” 26. Esparza y Fernández, *La cera*, 170.

Figura 139. Anónimo. Efigie funeraria de Elizabeth I de Inglaterra. Cera, madera y telas. S/M. Abadía de Westminster. Imagen: <https://wutheringkites.livejournal.com/172372.html>



Esta costumbre se deriva del origen votivo y funerario de las esculturas en cera (Fig. 139) y las emparenta con la tradición de las efigies religiosas católicas. Ahora bien, el maniquí o figura articulada es común a la cultura europea religiosa y su uso rebasa al ámbito sacro. En lo artístico aparece en la edad media y renacimiento como un arte menor de carácter preparatorio y que servía como modelo para observar, dibujar y representar los drapeados.



El tener una efigie que se puede vestir es una circunstancia que cumple un rol toral en el retrato ceroplástico (Fig. 140) y “ha funcionado por igual como evidencia formal e iconográfica y como un significante de clase y estatus social”<sup>219</sup>. Mientras estos maniqués permanecieron en el ámbito religioso y funerario de reyes y grandes nobles la circunstancia de ser vestidos efectivamente con la ropa de sus donantes aseguró una presentificación indicial directa<sup>220</sup>, una huella de la persona. Por otra parte, en los modernos museos de cera esta presentación da paso a la representación y el simulacro. Ropa y atrezzo pasan de ser reliquias a atuendos que señalizan redondean el sentido de la figura.

Figura 140. Southwood Smith, Jacques Talrich. *Jeremy Bentham's Auto-Icon in Display Box*. Cera, huesos, ropa, pelo humano, madera. 196 x 98 x 120 cm. 1832-1842, South Cloisters, University College, London. imagen: <http://www.preservedproject.co.uk/jeremy-bentham-auto-icon/>

<sup>219</sup> Nina Felshin, “Clothing as Subject,” *Art Journal* 54, no 1 (1995) 20. Cfr. en Huerta, “Encountering,” 84.

<sup>220</sup>(Revisar 1.1.8) “en 1478, después de sobrevivir al atentado de los Pazzi, Lorenzo de Médici mandó colocar tres efigies votivas de sí mismo en tres iglesias florentinas, una de ellas con la misma ropa empapada de sangre que llevaba ese día”. Aby Warburg. “The art of portraiture,” 151.





Esta forma sintética de representar el cuerpo como un maniquí es un ejemplo temprano de ensamble *avant la lettre*, una solución económica y eficiente para la fabricación de efigies y su exhibición comercial (Fig. 141). La articulación permitía a esta especie de muñecos adoptar una gran variedad de poses y la cabeza, en calidad de retrato y eje conmemorativo, siempre podía cambiarse por otra o retocarse cuando su fama se había extinguido y así personificar a otra persona.

Figura 141. Maniqués salvados del incendio que sufrió el museo de madame Tussaud en 1925. Se pueden apreciar claramente las uniones constructivas de los maniqués y las juntas en donde se colocan los postes de los ensambles de brazos y manos. Imagen: por atribuir.

Dejando de lado la confección de indumentaria de época se puede decir que la exigencia comercial de exhibir lo más novedoso y coyuntural dentro de los museos de cera responde a los cambios culturales de la modernidad del siglo XIX. Es por esta razón que el diseño de las efigies ceroplásticas se ha adaptado y seguido a los cambios en la moda e implementado las innovaciones en diseño, materiales y tintes de las industrias textiles. Participó de la tendencia moderna de incorporar materiales atípicos en el ámbito de la escultura<sup>221</sup> en consonancia con las vanguardias artísticas. El maniquí, como tal, fue sujeto de atención por parte de dadaístas y surrealistas, sin embargo la cera tiene apariciones extremadamente raras como material final, aunque se la suponga omnipresente como componente intermedial del bronce a la cera perdida.

---

<sup>221</sup> El análisis del ensamble como método escultórico rebasa las intenciones de este estudio, para mayor información favor de revisar; William C. Seitz, *The art of assemblage*, (The museum of Modern Art: MOMA, Doubleday, 1961) Pablo Joaquín Estévez Kubli, "El ensamblaje escultórico: análisis y tipologías objetuales en el Arte Contemporáneo Mexicano". (Tesis de Doctorado, Universidad Politécnica de Valencia, 2012)

En la segunda mitad del siglo XX la utilización de la cera como medio para representar la piel humana en un simulacro antropométrico se dio en medio de cambios tecnológicos muy acelerados. A causa de ello, su rol como material análogo a la carne fue disputado por materiales sintéticos como plásticos, poliuretanos, acrílicos y especialmente siliconas. Esto ha hecho que algunos artistas (Bruce Nauman, Urs Fischer, Vanessa Beecroft, entre otros) hayan vuelto sus ojos hacia la cera como un material muy plástico que, liberado de su funcionalidad mimética, ha decantado su simbolismo para aludir lo efímero del cuerpo humano haciendo innecesario el simulacro policromado (Fig. 142).



Figura 142: Bruce Nauman. Sin título. Cera de abeja, cuerda y alambre. S/M. 1967. Foto: Bruce Nauman y ProLitteris Zurich, imagen: <https://starkandart.com/>

Por otra parte el uso de telas y fibras textiles como materiales escultóricos referidos al cuerpo humano ha encontrado esporádicos puntos de contacto con la industria del diseño de alta costura y se podría decir que hay todo un desarrollo esculto-antropométrico en las artes visuales que parte de la significación de la ropa en particular y de los textiles en general (Fig. 143) para articular discursos en torno al cuerpo, estatus social, identidad personal, identidad colectiva, decolonialidad, etc.



Figura 143: Mary Sibande, Rubber Soul, Monument of Aspiration. Maniquí de resina, algodón, tul, caucho. 101.9 x 82.2 x 82.2 cm. 2011. Foto: Exposición Life Like: La escultura, el color y el cuerpo. Met Breuer NY Imagen: <http://rarasartes.com/like-life-la-escultura-el-color-y-el-cuerpo-2a-parte-de-la-exposicion-del-met-breuer-de-ny/>



Figura 144: Vanessa Beecroft. Blonde figure lying, cera de abeja y pelo sintético. S/M. 2008. Imagen: <https://contemporaryartdaily.com/2009/07/the-female-gaze-women-look-at-women-at-heim-reid/b8d9593f/>

Se podría afirmar que dentro de la categoría de escultura la efigie de cera conjunta valores conmemorativos que se coordinan en torno al simulacro y del cual sus soluciones representacionales hacen uso de elementos como ropas, pelo, telas y fibras. Todos estos son materiales amorfos<sup>222</sup> que dentro del perímetro de la escultura figurativa fungen como corolario del retrato. Las capacidades formales y simbólicas de estos materiales han sido revaloradas como una estrategia artística cuya efectividad radica en su proximidad sensorial con la experiencia cotidiana (Fig. 144).

---

<sup>222</sup> Los materiales amorfos son aquellos que “...no pueden conservar exactamente su forma de una instalación a otra”. Maderuelo, *La pérdida*, 23.

### 3.2.2 Estética de los simulacros hiperreales

Las figuras de cera en las cuales se llega a la más extremada fidelidad en la imitación de la naturaleza no producen ningún efecto estético, ni son consideradas por consiguiente, como obras de arte; es que no dejan nada al trabajo de la imaginación. En efecto; la escultura no nos presenta más que la forma sin el color, la pintura nos ofrece el color con la mera apariencia de la forma; por lo tanto, ambas se dirigen a la imaginación del espectador, pero la figura de cera presenta a la vez forma y el color, lo cual produce la apariencia de la realidad y no deja lugar a la imaginación.

Schopenhauer, *el mundo como voluntad y representación*<sup>223</sup>

El retrato y la representación fidedigna de la figura humana son el centro de la escultura ceroplástica comercial y en cierto modo en esta práctica se involucra una manera de entender lo humano en el marco de la representación mimética. Esta manera de reproducir, al día de hoy, es una prueba de la supervivencia de las formas artísticas del renacimiento y la edad media con todo su bagaje votivo.

Esta filiación mimética es una de las razones por las cuales desde el siglo XVIII la ceroplástica es vista como un arte menor (Ver 1.2 Romanticismo) y esta categorización en cierto modo permanece activa dentro de las taxonomías del sistema de las artes contemporáneo.

Las vanguardias artísticas del siglo XX presentaron una tendencia por extender los dominios temáticos y materiales de las bellas artes; lo que ha terminado por hacer aceptables ciertas producciones miméticas figurativas como obras de arte<sup>224</sup>, como en el caso del hiperrealismo, cuya estética más que fundamentarse en el rol de la imaginación para completar la imagen se funda sobre la capacidad de los simulacros de diluir las fronteras de lo real y lo imaginario. Es decir, de conformarse como un objeto liminar en el que el juego y la admiración estéticos consisten en descubrir el artificio después de un momento de suspensión del escepticismo<sup>225</sup>.

---

<sup>223</sup> Arturo Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, vol. III (Madrid: España Moderna, S/F) 71-72 en [http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020024794\\_C/1020024796\\_T3/1020024796\\_MA.PDF](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020024794_C/1020024796_T3/1020024796_MA.PDF) (Consultado el 27 de enero del 2018)

<sup>224</sup> En la escultura está el caso concreto del Hiperrealismo, pero incluso se podría problematizar este mismo tópico en la fotografía y algunas clases de video.

<sup>225</sup> Samuel Taylor Coleridge, *Biographia literaria* (Inglaterra: 1817), capítulo XIV, en <http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/biographia.html> (Consultado en enero del 2020)



No todas las esculturas hiperrealistas caben en esta estética liminar pues las hay tan grandes o pequeñas que su misma escala impide su inscripción imaginara en el registro de lo real y generan *ipso facto* un distanciamiento estético<sup>226</sup>. De manera similar funciona la inserción de los objetos dentro del continente del museo o galería, pues genera un “marco” contextual que actúa como un índice de la función artística de los simulacros<sup>227</sup>.

Este tipo de esculturas comparten constantes ópticas y hápticas que permiten el uso del reconocimiento propioceptivo del cuerpo para articular una estética táctil que recurre a la memoria corporal del espectador<sup>228</sup>. Y así generar una respuesta compleja a las texturas, materiales y colores (Fig. 145) que se podrían de calificar de estética háptica<sup>229</sup>.

Figura 145: Berlín de Bruyckere. MARTHE.  
Cera, epoxi, madera y metal. 159 x 51 x 90 cm.  
2008. Imagen: <http://www.artnet.com>

---

<sup>226</sup> Huerta, “Encountering,” 154.

<sup>227</sup> Pietro Conte, “Sembra,” 270.

<sup>228</sup> El cuerpo, sirve “...como vehículo para articular una mayor presencia psicológica”. Tom Flynn, *El cuerpo en la escultura*, (Madrid: Akal, 2002) 34-35.

<sup>229</sup> El estudiar las funciones artísticas de la háptica rebasan las intenciones de este estudio, para efectos de profundizar en el tema ver: Thelma Gómez Arias, “*Un acercamiento a la escultura háptica*”, (Tesis de maestría, UNAM, 2014)

### 3.2.3 Ensamblaje y moulage



Edgar Degas (1834-1917), artista fascinado por los materiales efímeros como el pastel, se interesó por la cera como un material con ventajas para responder a las problemáticas realistas<sup>230</sup>. Su “pequeña bailarina a la edad de 14 años” (Fig. 146), expuesta dentro de una vitrina en el sexto salón independiente de 1881, fue construida con elementos heterogéneos recubiertos de cera, además de utilizar pelo de caballo y ropas reales. La escultura, que erosionaba las fronteras entre arte, cultura de masas y ciencia del París del siglo XIX<sup>231</sup> fue rechazada en su momento por la crítica; se le tachó de inmoral por el tema, de cruda por el tratamiento fisionómico y fue comparada negativamente con las efigies de cera comerciales y esculturas etnológicas. Se la calificó de bestial, parecida a un simio o un azteca<sup>232</sup>. Una muñeca<sup>233</sup>.

Figura 146: Edgar Degas. Petite Danseuse de quatorze ans, cera policromada, arcilla, armazón metálica, cuerda, pelo humano (o de caballo según la fuente), pinceles, seda, lino, corpiño de algodón, tutú de algodón y seda, zapatillas de lino, sobre base de madera. Medidas (sin la base) 98.9 x 34.7 x 35.2 cm. 1878-1881. Foto National Gallery of Art, imagen: Wikipedia.

<sup>230</sup> Su fascinación por materiales como el pastel, que le permitían representar plásticamente la inestabilidad y fragilidad del mundo moderno, lo llevarán a interesarse por las ventajas de la cera como un material capaz de responder a las problemáticas realistas. (traducción personal) “...sa fascination pour les matériaux comme le pastel, qui lui permet de rendre plastiquement l’instabilité et la fragilité du monde moderne, le mènera à s’intéresser davantage à la cire comme matière capable de répondre aux problématiques réalistes” en Marie-Josée Parent, “La Petite danseuse de quatorze ans: Une analyse de la fonction subversive de l’oeuvre,” (Tesis de maestría, Universidad de Montreal, Facultad de artes y ciencias, 2009) 24. [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/3320/Parent\\_Marie-Josée\\_2009\\_memoire.pdf?sequence=7&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/3320/Parent_Marie-Josée_2009_memoire.pdf?sequence=7&isAllowed=y)

<sup>231</sup> Parent, “La Petite,” 42.

<sup>232</sup> Huysmans, Cfr. en Corchia, Laura, “La scultura di Degas: i Raggi X svelano la tecnica esecutiva # restaurars, <https://restaurars.altervista.org/la-scultura-di-degas-i-raggi-x-svelano-la-tecnica-esecutiva/>

<sup>233</sup> Parent, “La Petite,” 70.

Ya se habló de que la escultura en cera a menudo contiene elementos rígidos que ayudan a estructurar y cargar el peso escultórico y esta no es la excepción. Su armazón es una mezcla variopinta de objetos encontrados e improvisados a los que la cera aglutina en un todo. Situación por lo demás común en los bocetos preparatorios y que parece no influye en su catalogación como un modelado. Sin embargo; el uso de ropa, pelo y vitrina, destacan, pues son elementos “cargados”<sup>234</sup> culturalmente y contribuyeron a desplazar el sentido con el que se percibió la bailarina ante sus contemporáneos. Las críticas que le hicieron en su momento arrojan luz sobre estos parentescos de familia; no es que los materiales utilizados fueran “no convencionales”, al contrario, lo eran, pero en una forma de escultura a la que se percibía como no artística.

La producción de esculturas ceroplásticas implica procesos de construcción que se alejan de las técnicas tradicionales de la escultura (talla y modelado) y constituyen ejemplos de empalme de elementos, por ello se podrían considerar una especie de ensamblajes. La principal dificultad para categorizarlas de este modo radica en que estos elementos convergen en la representación del cuerpo humano y se subsumen al ilusionismo del simulacro, lo que choca con la definición que hace del ensamblaje un tipo de escultura fundamentalmente conceptualizada como un collage tridimensional (147).

Si bien hay autores como Tom Flynn, quien integra a las obras hiperrealistas de Hanson y de Andrea como exponentes del *cuerpo ensamblado*, el sentido de su exposición apunta hacia su relación con el contexto de dioramas, ambientes y demás objetos y no indaga ulteriormente en la forma de su construcción<sup>235</sup>. Otros autores como Esteves exploran a fondo los procesos del ensamble y proponen diversas definiciones para diferenciar el *assemblage*<sup>236</sup> de lo que el autor llama ensamblaje-construcción<sup>237</sup> atendiendo a los

---

<sup>234</sup> Aunque en su estructura el ensamblaje es como la pintura abstracta y la escultura constructivista, difiere bruscamente de estas tradiciones, no solo porque sus elementos en bruto están asociativamente “cargados”, preformados y a menudo identificables (Traducción personal) “Although in its structure assemblage is like abstract painting and constructivist sculpture, it diverges sharply from these traditions not only because its raw elements are associatively “charged”, preformed, and often precisely identifiable”, Seitz, *The art*, 25.

<sup>235</sup> Flynn, *El cuerpo*, 152-158.

<sup>236</sup> “...el *assemblage* es un proceso técnico conceptual que consiste en: acoplar fragmentos híbridos de la naturaleza que se empalman con objetos encontrados o seleccionados al azar. Su morfología es frágil, ya que unifica desechos de objetos en forma yuxtapuesta, con una tendencia a lo heterogéneo en su estructura final. Estévez, *El ensamblaje*, 40-41.

<sup>237</sup> “...nuestra definición de ensamblaje-construcción consiste en: la acción de integrar la forma con yuxtaposición de materiales neutros y procesos industriales. Utiliza superficies como chapas de metal, objetos encontrados o seleccionados con un sistema de sujeción como el atornillado,



procesos constructivos. Sin embargo, las definiciones que hace dejan fuera tanto a efigies de cera como a esculturas hiperrealistas por su carácter figurativo y representacional, aunque formalmente estos objetos y obras de arte tengan algunas características emparentadas con las categorías que el autor propone.



Figura 147: Philippe Curtius (1737–1794). Bella durmiente, Hoja de oro, madera, tapicería de terciopelo, cera de abeja, pelo humano, fibra de vidrio, relojería de acero, seda, encajes. 83 x 166 x 74 cm. Reproducción de 1989 del original de 1765. Imagen: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/736081>

Sobre la base de las descripciones apuntadas más arriba, se adelanta la siguiente definición tentativa para el proceso de construcción de las esculturas ceroplásticas como un: *ensamble-simulacro* lo cual es la acción de acoplar materiales híbridos, ya sean naturales o sintéticos, con la finalidad de representar objetivamente la apariencia de un cuerpo humano o animal. Dependiendo del proceso constructivo, así como de los materiales empleados, la estructura final puede oscilar entre lo efímero y lo estable.

---

remachado o ensamblado. La composición requiere de una libre disposición de sus partes heterogéneas en una estructura estable y permanente”. Estévez, *El ensamblaje*, 53.

Por otra parte la industria ceroplástica se distingue por un segundo proceso constructivo que si bien es muy conocido y utilizado en el campo de la escultura tampoco goza de un sitio autónomo entre las denominadas técnicas tradicionales; la impresión por moulage. A través de este proceso mecánico se pueden crear "...una imagen matriz producida por adherencia, por contacto directo de la materia (el yeso) con la materia"<sup>238</sup>. El moldeo sobre el cuerpo es una técnica eficaz para la reproducción: funeraria, votiva, escultural y médica, etc. Como ya se vio su uso se remonta a la antigüedad, ya que es un procedimiento que ha sido utilizado continuamente durante más de dos mil años en el área mediterránea. Este recurso, que no necesita de habilidades artísticas especiales, fue utilizado de manera extensiva tanto en la ceroplástica médica como en la comercial.

La consecuencia del uso generalizado de moulages y moldes hizo que la mayoría de las efigies sean una carcasa (Fig. 148) en la que la cera sólo es una capa superficial en rostro y manos a la que se le refuerza con yesos, papel y fibras vegetales para hacerlas más densas y resistentes.

El cuerpo de las figuras también se realizaba como un maniquí armado de piezas de papel maché que se modelaban posteriormente con yeso y se reforzaban con madera para ensamblarlas. Actualmente si bien los materiales han cambiado y se han sustituido por resinas y fibra de vidrio, el proceso no ha variado en lo esencial.



Figura 148. Hervé Guibert, Musée Grévin, Paris, plata sobre gelatina, 1978. 20.32 x 27.94 cm. Imagen: <http://lesdoucheslagalerie.com>

<sup>238</sup>Didi-Huberman. *Ante el tiempo*, 112. (ligeramente modificado)

La duplicación directa tuvo otra consecuencia; una aurificación de ciertos retratos ceroplásticos, al ser estos una impresión de importantes personajes históricos (Fig. 149). En opinión de Didi-Huberman el calco más que una mimesis, es una duplicación, lo cual nos lleva a pliegues estéticos sugerentes para determinar las razones por las cuales diversos autores consideraron a esta forma escultura como no artística. Si bien se podría pensar que el moulage en sí mismo no es capaz de engendrar una emoción estética, su reconversión en un objeto escultórico ceroplástico determina una lectura conmemorativa que no está exenta de distancias ideológicas e imaginarias, mismas que, a través de la puesta en escena de dioramas y escenarios, se desarrollan como mimesis representacional (150).



Figura 149: (izquierda) Mascarilla mortuoria de Robespierre. Imagen: <https://maysuryan.livejournal.com/151153.html>

Figura 150: (Derecha) la misma mascarilla reconvertida en una efigie de cera del museo madame Tussaud expuesta en la cámara de los horrores. Tomada del natural en 1795 Foto: Archivos de Madame Tussaud. Imagen: <https://www.19thc-artworldwide.org/autumn10/a-proximate-violence>

### 3.2.4 Carne de cera, escultura Polícroma

Ceras coloreadas: Hermoso invento encontrado por los modernos para dar a la cera todos los colores, por lo tanto, con ella se hacen figuras de bajo y completo relieve, y retratos tan hermosos, que no les falta sino el espíritu. En esta facultad, tanto en el pasado como en el presente siglo, han sido y son hombres de gran valor; de que han hecho muchas obras de diferentes proporciones, que fueron recogidas en la gloriosa memoria del serenísimo Cardenal Leopoldo de Toscana en su Galería: dije invención encontrada por los modernos; por qué se descubrió que se usaba desde la antigüedad; hizo figuras de cera natural Panfilo en Sición, y su dignísimo discípulo Apelles, como parece concluir Stazio en aquel verso. Lib. I. Selv. I.<sup>239</sup>

El impulso representativo en la escultura nunca ha sido ajeno al color y prácticamente en todas las épocas y latitudes hay casos de policromía escultural ya sea mimética o no. Tanto así que la escultura policromada es una categoría dentro de la escultura. En el caso del retrato escultórico ceroplástico esta condición parece haber sido la norma generalizada tal vez por su inserción en el contexto votivo religioso durante el renacimiento en el que las imágenes eclesíásticas también eran coloreadas y vestidas. No es casualidad que uno de los nombres que recibían sus hacedores fuera el de *Fallimagini*, el cual se puede traducir como hacedores de imágenes, término que se emparenta notablemente con el de “imageros” que es el que reciben los escultores actualmente encargados de hacer las efigies del culto.

---

<sup>239</sup> Cere colorate: Bella invenzione ritrovata da' moderni, di dare alla cera ogni colore; onde con essa fanno figure di basso e intero rilievo, e ritratti così belli, che non manca loro se non lo spirito. In tal facoltà, tanto nel passato che nel presente secolo, sono stati, e sono Uomini di gran valore; di che fanno fede molte opere di proporzioni diverse, state raccolte dalla gloriosa memoria del Serenissimo Cardinale Leopoldo di Toscana nella sua Galleria: dissi invenzione ritrovata dai moderni; perchè trovasi ch'ella fu usata dall'antichità; fece di cera figure al naturale Panfilo in Sicione, ed il suo dignissimo discepolo Apelle, come par che concluda Stazio in quel verso, Lib. I. (traducción personal) Balduccini, Filippo, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Scuola Normale Superiore, Centro Ricerche Informatiche per i Beni Culturali, en <http://balducci.sns.it/html/index.html> (Consultado el 10 de febrero del 2020)

La capacidad de la cera para teñirse con colorantes de origen animal o vegetal y pigmentos minerales, su versatilidad para ser transparente, opalescente u opaca a través de la preparación del color desde la masa o aplicación con pincel a modo de veladuras<sup>240</sup> formó parte de un proceso complejo en el que las ventajas plásticas y hápticas del material se sumaron a aristas ideológicas y mágico-religiosas para favorecer su uso como componente sustantivo en el retrato votivo. Con el paso del tiempo se afinaron como una costumbre matérica que perduró aun cuando hubo un cambio de registro cultural que trasplantó el medio hacia la escultura anatómica médica y las industrias culturales.



Figura 151: Jean Désiré Ringel D'Illzach, retrato de Sarah Bernhardt, cera policromada con un pedestal de madera, 1895, foto: Pierre 73, imagen: <https://commons.wikimedia.org/>

Si bien estos dos ámbitos utilizaron la cera coloreada como medio, difieren ampliamente en las maneras en las que se utilizó; en la ceroplástica anatómica médica se puede apreciar el color de la cera blanqueada en la superficie de la piel, a la que se le añadían algunos toques de color cuya policromía varía de ejemplar en ejemplar con mayor o menor grado de realismo, reservando para el interior del cuerpo un trabajo más denotativo que describe con exactitud los órganos internos y para lo cual es frecuente el uso de ceras coloreadas desde la pasta a las que se enriqueció con apliques de capas pictóricas encáusticas y barnices para algunos detalles. Por el contrario, en el retrato ceroplástico comercial la policromía se desarrolló a través de una capa pictórica a base de óleos y colorantes vegetales sobre la superficie.

---

<sup>240</sup> del Moral, "Cirugía restauradora," 71.

Merece una mención especial el ámbito de la escultura policromada europea de la segunda mitad del siglo XIX en la que hubo diversos planteamientos artísticos y estéticos en torno a la forma y el color que llevaron a procesos de experimentación en diversos materiales; cerámica engobada y vidriada, ensamble de mármoles de diferentes colores, el resurgimiento del mármol teñido y por supuesto la cera coloreada<sup>241</sup>. Algunos artistas que ensayaron con este material optaron por una policromía mimética (Fig.151), otros, abandonando la representación objetiva, utilizaron el color con un enfoque más decorativo (Fig.152), un tanto en la línea del modernismo.

Un tratamiento particular del color lo da Medardo Rosso (1858-1928) escultor italiano quién hizo la mayoría de sus esculturas en yeso recubierto de una capa de cera coloreada. Esta fungía como una pátina que junto a los valores de claroscuro del modelado se llamó escultura impresionista<sup>242</sup>, por su búsqueda de la síntesis escultural de luz, forma, color y atmósfera (Fig.153).



Figura 152: Sir Georges James Frampton, retrato de santa Elizabeth, cera pigmentada, 47 cm de altura. Peso 3.2 k. 1902, Foto: Victoria & Albert Museum, Imagen: <http://collections.vam.ac.uk/item/O111254/st-elizabeth-head-frampton-george-james/>

<sup>241</sup> Musée d'Orsay, "En colores: la escultura policroma en Francia 1850-1910" Museo de Orsay, <https://www.musee-orsay.fr/>

<sup>242</sup> Margaret Scolari Barr, *Medardo Rosso* (EUA: The Museum of Modern Art, Doubleday 1963) en [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_3437\\_300062266.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3437_300062266.pdf) (Consultado el 14 de febrero del 2020) En la camisa.



Como ya se dijo más arriba, al día de hoy, la cera ha sido relegada en algunos ámbitos escultóricos debido a su fragilidad y su poca capacidad estructural, siendo sustituida por resinas plásticas y silicones. Sin embargo es precisamente este carácter efímero de la cera, combinado con las cualidades de propiocepción espacial inherentes a la escultura lo que ha permitido su supervivencia en el ámbito del arte contemporáneo.

El color de la cera blanqueada, procesada y policromada cumple un papel importante en esta gramática objetual que hace del cuerpo humano su eje sustantivo (Fig. 154), al permitir la similitud mimética del objeto escultural con una idea que reedita la analogía entre carne y cera. Reedición atravesada por discursos como; decaimiento, fragilidad, indexabilidad, *memento mori* y género (Fig.155).



Figura 153: Medardo Rosso: Ecce Puer, Yeso cubierto de cera, 20 x 15 x 13 cm. 1906, Imagen: Wikipedia, Foto: Saiko

Figura 154: Kiki Smith, Sin título, "la niñera", Cera, gasa, madera y pigmentos, 71.1 x 61 x 91.4 cm. 1992, Foto: David C. Walker-Kiki Smith-Pace Gallery, imagen: <https://www.metmuseum.org/art/>



Figura 155: Robert Gober, Sin título, cera de abeja, algodón, madera, cuero y pelo humano, 28.9 x 19.7 x 50.8 cm, 1989-90 Imagen: <https://www.moma.org/collection/works/81067>



## CAPÍTULO IV CONCLUSIONES EXPERIMENTALES

### 4.1 Investigaciones y comprobaciones prácticas en laboratorio

#### 4.1.1 Mimesis, imaginario y retrato: Simulacros críticos.

...la fetichización contemporánea última del cuerpo humano toma una dirección muy diferente en las estatuas de Duane Hanson: aquí se trata de lo que he llamado el simulacro, cuya función peculiar reside en lo que Sartre habría denominado la desrealización del mundo circundante de la realidad cotidiana. El momento de duda y vacilación acerca de la vitalidad y el calor de estas figuras de poliéster, en otras palabras, tiende a revertirse sobre los seres humanos que recorren el museo, y a transformarlos a ellos también, por un breve instante, en simulacros inanimados de color carne. El mundo pierde momentáneamente su profundidad y amenaza con convertirse en una superficie brillante, una ilusión estereoscópica, un flujo de imágenes fílmicas carentes de densidad. Pero ¿es esta una experiencia regocijante o aterradora?

(Jameson, IV Lo Sublime histórico, 1991)

Al comienzo de esta investigación y debido a la experiencia previa como escultor en el museo de cera de la ciudad de México, pensé que el mecanismo artístico a través del cual deseaba establecer una poética personal más allá de la técnica de representación era construir una serie de simulacros críticos que, emparentados con las efigies de cera comerciales, se inscribieran en un registro cultural distinto; en el del mundo del arte (Figs. 156,157). De ahí la decisión por hacer un par de retratos de personajes conocidos, tratados de manera irónica o paródica, a manera de exploración del cómo diferentes significados identitarios pueden consolidarse en una efigie y desde ahí ejercer una crítica.



Figura 156 y 157: Emiliano Ortega, “Ce n’est pas de hors-texte”, cera, resina poliéster, cerámica de media temperatura (cono 05) atrezo, 2018-19.

El primer proyecto fue un retrato de un conocido filósofo; Michel Foucault (1926-1984), el cual es un ejemplo del como la iconicidad de los rasgos particulares del autor se condensan en un estereotipo<sup>243</sup> especie de “paquete” que une identidad, imagen y obra para conformar una impresión mental compleja, un imaginario. El cual, leído desde la

---

<sup>243</sup> “...Estereotipo. Es otra forma escueta, elemental de lo que llamamos “imagen” ...Conlleva el estereotipo una definición esencial del otro, siendo el enunciado reducido de un saber colectivo (archivado o almacenado por el proceso histórico y cultura) ...El estereotipo es el atributo que pasa a constituir una definición generalizada del otro”. Daniel-Henri Pageaux, “El campo de la Imagología: de la Imaginería al Imaginario,” Instituto Juan Andrés de comparatística y globalización, edición de Pedro Aullón de Haro, <https://indd.adobe.com/view/f5c953c1-3f7a-40cc-af3f-fc242ba6d4bd> (Consultado el 20 de febrero del 2020)

distancia de lo paródico, busca problematizar los mecanismos culturales que hacen de la rebeldía (o cierta forma de rebeldía) una nueva forma de autoridad; el retrato es un discurso intensificador de poder <sup>244</sup> y en el caso específico de esta efigie de cera es una especie de retorno de un saber sometido<sup>245</sup> (el simulacro ceroplástico), que juega deliberadamente con las tensiones implícitas en la imagen para crear una especie de paratexto icónico intertextual.



---

<sup>244</sup> Francisco Ávila-Fuenmayor, “El concepto de poder en Michel Foucault”, *Telos* Vol. 8, No. 2 (2006) 215 – 234.

<sup>245</sup>“Los saberes sometidos son “esos bloques de saberes históricos que estaban presentes y enmascarados dentro de los conjuntos funcionales y sistemáticos...Conjunto de conocimientos que estaban descalificados pues, estaban señalados como no conceptuales o como insuficientemente elaborados. Es decir saberes ingenuos, jerárquicamente inferiores...” Ávila-Fuenmayor, “El concepto,” 220.

El segundo ejemplo es un proceso aún inacabado; una efigie de Avelina Lésper. La ceroplástica, como fenómeno cultural de masas se centra en la representación de personajes mediáticos y esta persona cumple con las condiciones de ser una cara conocida en el campo cultural mexicano. El enfoque de esta pieza se centra en lo cómico, lo carnavalesco, como una inversión de la que se entiende como función común de la escultura, que consiste en celebrar la dignidad de un personaje.

La pieza es un juego entre los diversos niveles de lectura de una imagen: Un chiste relacional y una caricatura los más inmediatos. Por otra parte esta pieza desea articular una relación por yuxtaposición en la que distintas superficies “vacías” se combinan para crear una lectura más profunda, en la que la incapacidad de la percepción por comprender el hecho estético subjetivo y la expectativa fracasada de hallar una revelación a través del arte se conjuntan para alumbrar una nueva oscuridad en la que el nihilismo sublime resulta cómico (Fig. 158).

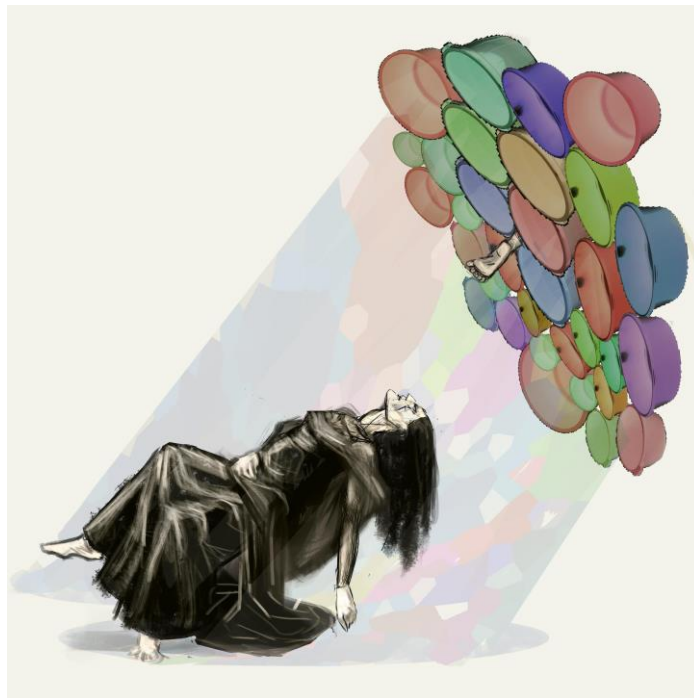


Figura 158: Emiliano Ortega, boceto para “la búsqueda de lo absoluto”, grafica digital 2018.

¿Cómo es posible que diferentes superficies vacías sean capaces de crear una lectura más profunda? El mecanismo para lograrlo es una especie de reducción al absurdo que se basa no en las cualidades intrínsecas de los objetos representados en sí, sino en su inserción dentro de los discursos que los toman como un objeto vacío al cual hay que rechazar con la finalidad de fundamentar la propia posición. Se concibió como un dispositivo fundamentado en tres vértices; el primero es la lectura que hace de la ceroplástica mimética una mera superficie cuyo detalle es sinónimo de vacuidad epidérmica; discurso que se haya encarnado en el cuerpo (Figs. 159-162). El segundo es la crítica que interpreta al arte contemporáneo como una mercancía sin valor artístico y que se delinea en la elección de los objetos que circundan al cuerpo y lo contextualizan; la tercera es la detracción hacia las ideas y credenciales de la crítica de arte representada. Cada una de estas lecturas peyorativas en el fondo consiste en un reduccionismo que señala la vacuidad de determinado objeto, sujeto o práctica, lo cual se ha considerado atractivo como un *mise en abyme* para intentar hacer una pieza que combine estos elementos y construya una lectura intertextual en la que las yuxtaposiciones plantean una serie de distanciamientos<sup>246</sup> que se resuelven como una superficialidad continua cuyo significado es el vacío. Presentar aquello que se considera digno de la *Imago* en una clave humorística o representar a quien se considera indigno, ejemplifican posturas ante la problemática de la representación conmemorativa que se integran en una poética del extrañamiento.

---

<sup>246</sup>Brecht en sus escritos sobre teatro define conceptos que son de gran ayuda para dilucidar las relaciones entre el espectador y lo representado; “la catarsis se consigue gracias al mimesis, mediante la cual el actor imita al héroe y lo hace con tal sugestión y capacidad de transformación que el espectador le sigue en esa imitación”, cuando existía una contradicción racional y emocional con ellos se les critica. El autor propone un efecto distanciador como parte central de una nueva técnica teatral, que consistía en procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado. Bertold Brecht, *Escritos sobre teatro*, (Barcelona, alba editorial S.L.U. 2004-2010) en [http://ciml.250x.com/archive/communists/brecht/spanish/brecht\\_escritos\\_sobre\\_teatro.pdf](http://ciml.250x.com/archive/communists/brecht/spanish/brecht_escritos_sobre_teatro.pdf) (Consultado el 21 de mayo del 2019)



Figuras 159-162: Emiliano Ortega, Retrato de Avelina Lésper, “Eco, la búsqueda de lo absoluto”, registros fotográficos hechos durante el confinamiento del año 2020 por la pandemia del Covid-19. Cera, parafina, estearina, resina colofonia, policromía al óleo, resina poliéster, pelo sintético, pelo natural, espuma de poliuretano, poliestireno, cartón, vinilo, madera, alambre recocido, plastilina epóxica, atrezzo. Escala 1:1. 2018-19.2018.





Emiliano Ortega



Formalmente ambas piezas son deudoras de las experiencias laborales en el museo de cera; en el caso de la efigie de Avelina, se ha construido con base en bloques de poliestireno convitec unidos entre sí con palitos de madera y espuma de poliuretano a los que se ha dado forma con un procedimiento híbrido de talla-modelado y se ha recubierto de cartoncillo y pegamento. El maniquí así obtenido es ligero y similar a los que se utilizan en diferentes museos de cera de México y el mundo. Las manos fueron resueltas con madera, alambre recocido y plastilina epóxica pigmentada al óleo a raíz del confinamiento debido a la pandemia del Covid-19.

Al retrato de Foucault se optó por resolverlo como busto, utilizando para ello unicel reciclado y espuma de poliuretano a la que se recubrió con resina, pasta automotiva, madera, cartón y yeso. Originalmente se pensó en colocarla sobre un pedestal de fibra de vidrio, pero más tarde se optó por hacer una pequeña base de cerámica. La inspiración provino algunos retratos de cera franceses e italianos de la primera mitad del siglo XIX. El hecho de elegir un género tradicional de la estatuaria europea (el busto) que se define por representar sólo un fragmento del cuerpo y se haya atravesado por estilemas tradicionales como los pedestales arquitectónicos o el drapeado, permitió en esta pieza, que por lo demás es en todo similar a las figuras de cera comerciales, establecer una distancia estética.

Ambas piezas funcionaron como un primer intento para establecer una distancia crítica con la ceroplástica comercial manteniendo el régimen de representación mimética, basada la dicha distancia en las posibilidades de la disidencia ideológica y el recurso de lo cómico, que siempre entraña un examen de la situación al pregonar una verdad alternativa (Ver 2.2.7 La risa).

#### 4.1.2 El espejo negro como proceso: El desollado re-encarnado.



Figura 163: Emiliano Ortega, *Ixiptla-Écorché Tezcatlipoca*. Cera de abeja, estearina, sebo, cera de Campeche, resina colofonia, parafina, chapopote, ixtle, cerámica vidriada y engobada (cono 05) cemento, resina poliéster, dientes prostéticos. 106 x 57 x 40 cm. 2018-19

Como una exploración paralela al retrato se decidió explorar ciertas formas de escultura anatómica. En algunos casos de la ceroplástica médica se utilizaban huesos de criminales ajusticiados. Este hecho truculento llamó mi atención al ser una práctica similar a ciertas ceremonias mesoamericanas conectadas al retrato funerario y a la concepción de *Ixiptla* (ver 1.3.1 y 2.2.4) en la que a los huesos, una vez limpios de carne, se les modelaba un retrato del difunto con betún. El proceso de recubrir un volumen previo pareció como una buena manera de establecer un método distinto a la superficialidad asociada con el retrato ceroplástico (Fig. 163). El paralelismo entre dos dimensiones muy lejanas en lo imaginario que convergen en un acto por demás primitivo; reencarnar lo óseo (Fig. 164), invitó a establecer una estética procesual basada en el recubrimiento de cera como una carnación que añade una dimensión simbólica conectada con lo efímero (Fig. 166).

Las semejanzas entre imaginarios ilustrado y prehispánico no dejan de tener aristas complejas pues la ceroplástica anatómica a menudo hizo un retrato caricaturesco de lo americano. El estatuto de verdad que obtuvieron estos simulacros dentro de panópticos y museos etnológicos desarrolló un imaginario salvaje de las naciones americanas en las que el sacrificio humano se aparejó a la lujuria caníbal con la que se utilizaban los despojos de las víctimas. Por otra parte la ceroplástica anatómica médica, realizada a través de numerosos moldes tomados directamente de cuerpos de criminales conseguidos en anfiteatros, fue una forma de representar al cuerpo humano que se nutrió

de una violencia forense arropada por la ley (Fig. 165). Lo paradójico es que ambos productos, al margen de la verdad epistémica, moral y/o utilitaria con la que se les quiera interpretar desde el presente, fueron producto de un hecho violento y plásticamente son semejantes.



Figura 164: Anónimo, cráneo recubierto de Jericó. Osamenta, barro y conchas, 8200-7500 A.C. Foto: © The trustees of the British Museum, imagen: <https://blog.britishmuseum.org/the-walls-of-gericho/>

Figura 165: Anna Morandi Manzolini, músculos de la cara y cavidad nasal, osamentas, cera, cristal, madera, siglo XVIII Palazzo Poggi. Foto: Renée DeVoe Mertz Imagen: <https://www.reneedevoemertz.com>

Figura 166: Pueblo de Capula, calavera de Capula, osamenta (reconstruida según algunas fuentes) y ceras. Imagen: <https://elobservatoriodelsur.com/Notas/Nota.aspx?Nota=507&titulo=La%20calavera%20del%20pueblo%20de%20Capula>.

Las correspondencias fueron el punto de partida para imaginar un *écorché*, o especie de modelado anatómico del cual el rostro fuera una representación de Tezcatlipoca. La elección de este dios mesoamericano obedece a que se la consideró un símbolo mítico de lo abyecto<sup>247</sup>, ya sea como el fracaso de encontrar una imagen protésica del yo en el rostro reflejado en el espejo (ver 2.2.2 el espejo humeante) o en lo histórico social como la desidentificación con un pasado identitario; condición que se ha considerado paradigmática del Mexicano, quien se encuentra imposibilitado, por el trauma de la conquista y la aculturación, para encontrar su identidad en las figuras de su historia.

Todo material se encuentra atravesado por una red de simbolismos que fijan su sentido dentro de una tradición cultural. Estos simbolismos, cuando remiten al cuerpo humano, se encuentran basados sobre una relación de similitud. Tal es el caso de barro, y por supuesto, la cera, que ha sido señalada como similar a la carne por su plasticidad, color y textura<sup>248</sup>. En el retrato ceroplástico, aun cuando existen resabios de estos simbolismos, están claramente subordinados a una función representativa mimética y es por ello que se les cubre de una capa pictórica que cancela sus posibilidades simbólicas intrínsecas. Sin embargo, esta relación de semejanza ha sido una línea de investigación sugerente ya que a través de este concepto es que se han integrado materiales cerosos que terminaron resultando importantes. La cera de abeja (*apis mellífera*) se ha sustituido o mezclado con cera de Campeche (*melipona Beecheii*), estearina, parafina<sup>249</sup> y finalmente chapopote<sup>250</sup>. Estas sustancias son de origen muy diverso, sin embargo, tienen comportamientos plásticos más o menos similares y simbólicamente quedan subsumidos a la cera, con la excepción del chapopote, ya que su negrura desplaza el registro simbólico.

---

<sup>247</sup> “Del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo” en, Julia Kristeva, *Poderes de la perversión* (México: Siglo XXI, 1988) 8.

<sup>248</sup> Si bien la cera blanqueada y purificada puede asemejarse a la carne humana, el material “crudo” tal como puede aparecer en los panales de abeja tiene un rango cromático muy variable al depender su color de las floraciones de las que se hayan alimentado las abejas, así como de la edad del panal y el método de extracción de la cera.

<sup>249</sup> Sustancia sólida, blanca, translúcida, inodora y que funde fácilmente, que se obtiene de la destilación del petróleo o de materias bituminosas naturales y se emplea para fabricar velas y para otros usos. Fuente: google search.

<sup>250</sup> “Otro de los usos que se le dio a este material en la época prehispánica fue el ritual. Se ponía en las ofrendas y se quemaba mezclado con copal, como si fuera incienso, este rito estaba relacionado, a decir del especialista, con el culto a Tezcatlipoca, deidad azteca del cielo nocturno, creadora y a la vez destructora, vinculado con la pureza y el pecado, inventor del fuego y patrón de los príncipes” Luis Avelino Sánchez Grillet, “Chapopote, uso milenarío,” *INAH, Boletines*, (2008) en <https://www.inah.gob.mx/boletines/3126-chapopote-uso-milenario> (Consultado el 2 de marzo del 2020)

En occidente el color negro se asocia a la muerte, al lujo, lo sucio, lo malo, la mala suerte, la autoridad, etc<sup>251</sup>. Simbolismo coincidente con el que tuvo en el contexto prehispánico, donde también señalaba la muerte además de lo aciago, lo nocturno, e identificarse con rituales de personificación y nahualismo<sup>252</sup>. En el caso de este proyecto el chapopote es tanto la materialización de una ceroplástica final no mimética como la simbolización de modos de distanciamiento (estético, identitario, social, etc.)

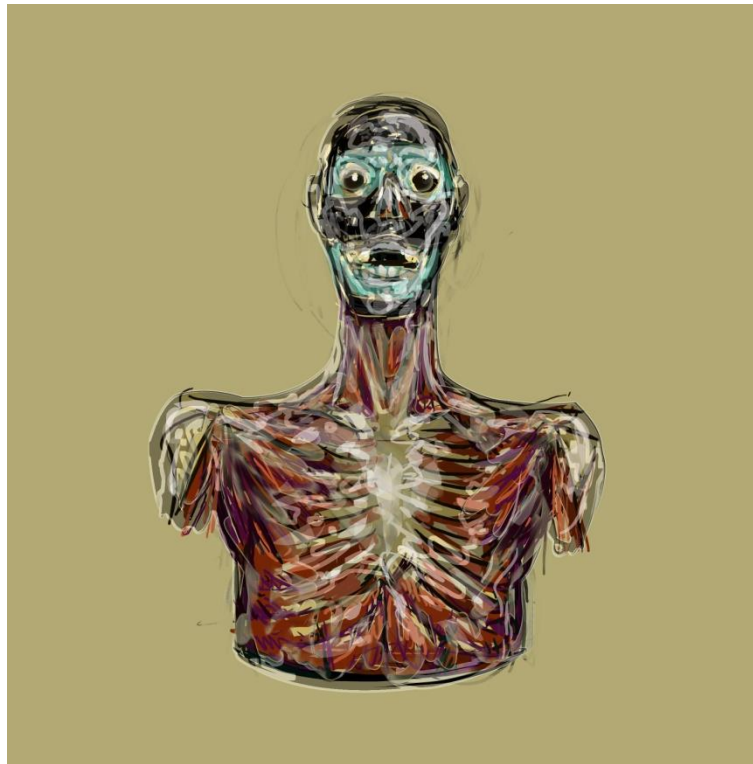


Figura 167: Emiliano Ortega, Boceto para Ixiptla-Écorché Tezcatlipoca, *PhotoBashing* y dibujo digital, 150 x 150 cm. 2018.

---

<sup>251</sup> Para revisar las asociaciones simbólicas del color negro en la cultura occidental y el diseño ver (Eva Heller, 2008) y (Ambrose-Harris, 2006)

<sup>252</sup> Para las connotaciones del color negro y su asociación con Tezcatlipoca ver Roberto Martínez González, *El Nahualismo* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2016) en <http://ru.historicas.unam.mx/handle/20.500.12525/118> (Consultado el 3 de marzo del 2020)



Figuras 168, 169: Emiliano Ortega, Ixiptla-écorché, fotos del proceso constructivo cerámico, 2018.

En la idea original (Fig. 167) se quería crear un recubrimiento ceroso translúcido con parafina, sebo y estearina<sup>253</sup>, sin embargo, en el transcurso de la investigación se vio que el material graso, al cubrir la cerámica (Figs. 168, 169), era mucho más opaco de lo que se pensaba y esto llevó a investigar diferentes mezclas de ceras y resinas.

Al ser el negro el color representativo de Tezcatlipoca (Fig. 170), se pensó la posibilidad de integrar chapopote como una materia grasa que sustituyera la cera y simulara la carne. Después de diversas pruebas se llegó a la conclusión de que por sí mismo el chapopote no tenía las cualidades plásticas para modelar con él, así que se mezcló con resina colofonia, cera de abeja y estearina hasta lograr una consistencia apta para modelar con la pasta (Ver Anexos 5.2 Grasas, ceras y resinas).

El boceto inicial fue modificado durante la marcha y se añadió una base dividida en dos piezas. La pieza fue hecha en cerámica de media temperatura (como 05) pintada y engobada en cuatro piezas (Fig. 171) que luego se unieron con resina, pasta automotiva, varilla y concreto para actuar como pedestal. Por último se le fijaron unas barbas de Ixtle que sobresalen de la parte superior del pedestal y que una vez acopladas las partes superior e inferior de la escultura envuelven el torso como si se tratara de una especie de tilma o drapado de fibras que simulan humo.

<sup>253</sup> Sustancia blanca e insípida compuesta de ácido esteárico y glicerina; es el componente que da consistencia a los cuerpos grasos. Fuente: Google search.



Figura 170: Emiliano Ortega, Ixiptla-écorché, foto de proceso constructivo cerámico (cabeza engobada sin cocer)

Si bien parte la investigación tomó como referencia la máscara de Tezcatlipoca que se encuentra en el museo británico como punto de partida, a través de la revisión de diferentes fuentes iconográficas y arqueológicas se determinó que el color azul turquesa de la máscara no era un atributo típico de la deidad, así que se decidió cambiar ese color por el más representativo amarillo. La yuxtaposición de colores, patrón similar al del abdomen de la abeja, indica la dualidad del personaje.

El mayor simulacro no es imagen alguna, sino el lenguaje. A menudo, ya sea por costumbre o deformación profesional, se piensa que las cosas deben adaptarse a determinadas palabras y conceptos que definen su sentido. En virtud de ello, la palabra representación determina una relación fija entre imagen o efigie con un modelo que la antecede. Es decir que estatuye un orden de prelación que va de la naturaleza a la obra en la que la segunda es una copia de la primera. Concepción toral del realismo mimético que tiene una gran importancia como tópico en diferentes concepciones del arte y el retrato no es la excepción. A despecho de esta situación, es posible indagar de otro modo la relación entre imagen y realidad, a través del concepto de Ixiptla (Ver 2.2.3), cuya finalidad no es la representación en segundo grado de una realidad considerada modélica, sino una aglutinación de índices y signos codificados que una vez reunidos, delinean y apersonan a un ente, concepto o personaje.

Ya en el capítulo segundo se había hablado de que el origen de todas las proyecciones gestálticas protésicas es la autoidentificación propioceptiva frente al espejo (Lacan, 2009). Esta condición se entiende como extensiva al autorretrato y aquí se afirmó que puede extenderse a todo el cuerpo de obra de un creador. De esto se desprende que toda obra habla implícitamente de su hacedor y de su personalidad artística. Un factor a ponderar sobre la pertinencia de la ceroplástica al sistema de las artes es precisamente esta falta de carácter autoral. La óptica que sustenta estas críticas se encuentra asociada al régimen laboral en el que el escultor/a es un profesional asalariado que ejecuta un trabajo en cuya concepción no hay una participación personal.



Esta desidentificación en el plano laboral se define como una alienación entre creador y obra; producto de la cosificación objetual necesaria para la explotación de la plusvalía<sup>254</sup> que define el papel del escultor como artesano u obrero, mera mano de obra, que se aleja de la figura del artista.

Figura 171: Emiliano Ortega, Ixiptla-écorché, fotos del proceso constructivo. Presentación, previa a su ensamble, de los elementos cerámicos ya cocidos 2018.

---

<sup>254</sup> “El término «alienación» fue utilizado [...] por Hegel para expresar la escisión entre el sujeto y la sustancia, o sea, entre la actividad y la pasividad, entre el dinamismo puro y la petrificación. Sujeto es autoactividad y devenir; sustancia es anquilosamiento y reificación del movimiento. Cuando el sujeto se proyecta como sustancia la vida se hace cosa y la actividad se detiene: el sujeto pasa a ser exterior a sí mismo, se produce la exteriorización (*Entäusserung*), el extrañamiento (*Entfremdung*), es decir, la alienación. Hegel piensa que la alienación tiene que darse para que el despliegue de la Idea absoluta se enriquezca, precisamente superando la alienación. Marx afirma que Hegel confundía «objetivación» o exteriorización con «alienación» e intentaba eliminar la alienación superando la naturaleza en la que la Idea se había extrañado. Marx replica que la «objetivación» es un proceso por el que el hombre necesariamente se expresa o se exterioriza en la naturaleza por medio del trabajo: no es la manera de hacerse el sujeto ajeno a sí mismo; sino la manera de expresarse naturalmente. Por tanto, la «objetivación» no es un mal, sino el único modo por el que el hombre realiza su unidad con la naturaleza. En cambio, la «alienación» es un proceso por el que el hombre se convierte en cosa y viene a ser extraño para sí mismo, hasta el punto de que no se reconoce. La alienación es un mal, un daño que se inflige al hombre” Juan Cruz Cruz, “La alienación Histórica según Marx”, *Ley Natural*, (2013), en <http://www.leynatural.es/2013/09/17/la-alienacion-historica-segun-marx/> (Consultado el 20 de marzo del 2013)





La metáfora del espejo humeante es también una deformación hermenéutica en la que la búsqueda de lo absoluto no revela una unión inmanente entre objeto y sujeto, entre concepto y percepto<sup>255</sup>, sino que al contrario revela una fragmentación; la desidentificación del sujeto y su reflejo en el espejo de obsidiana.

La imagen reverberada es simbolizada por Tezcatlipoca, dios supremo, todopoderoso y omnipresente, que se burla de la gente<sup>256</sup> (Figs. 172-176). Su carcajada es la expresión de una totalidad hostil, la alienación cotidiana entre semejantes que se miran con recelo, la contradicción arbitraria que conduce al escepticismo. Sin embargo, a pesar de todas estas estas consideraciones negativas, cuasi demoníacas, el símbolo contempla aspectos positivos en sí.

Figuras 172-176: Emiliano Ortega, Ixiptla-Ecorché Tezcatlipoca. Cera de abeja, estearina, sebo, cera de Campeche, resina colofonia, parafina, chapopote, ixtle, cerámica vidriada y engobada (cono 05) cemento, resina poliéster, dientes prostéticos. 106 x 57 x 40 cm. 2018-19

<sup>255</sup> “Los conceptos son la verdadera invención de la filosofía, y luego están los que podríamos denominar perceptos: los perceptos son el dominio del arte. ¿Qué son los perceptos? Creo que un artista es alguien que crea perceptos. Entonces, ¿por qué emplear una palabra rara, «percepto», en lugar de percepción? Precisamente porque los perceptos no son percepciones. Diría: ¿qué quiere un hombre de letras, un escritor, un novelista? Yo creo que quiere llegar a construir conjuntos de percepciones, de sensaciones que sobreviven a aquellos que las experimentan. Y eso es un percepto. Un percepto es un conjunto de percepciones y de sensaciones que sobrevive a aquél que las experimenta”. Gilles Deleuze, *Abecedario, Documental*, 1996. En <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2009/08/gilles-deleuze-abecedario-h-i-j-k.html> (consultado el 12 de Mayo del 2020)

<sup>256</sup> Cfr. Sahagún, libro VI, cap. 2 en Ferdinand Anders et al., *Manual del Adivino, libro explicativo del códice vaticano B* (México: FCE, 1993) 339. en <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/9937> (Consultado el 2 de marzo del 2020)



En mi experiencia como escultor asalariado, he realizado numerosos retratos de trascendencia e importancia autoral nula. Por el contrario la representación de esta deidad defenestrada y la exploración del concepto de Ixiptla me han permitido una doble restitución simbólica, definida por los extremos Tezcatlipoca-Tezcatlanexia: “espejo doble que ahúma las cosas por la noche y las hace brillar durante el día”<sup>257</sup>. Por una parte recuperar y reinterpretar la efigie de Tezcatlipoca y sus aspectos duales<sup>258</sup>, y, por otro, una recuperación autoral que permitió reflexionar sobre mis propios *leitmotivs*, poéticas y procesos creativos. Mirar a través del humo me ha permitido recobrar mi propia voz, y verme reflejado en ella; lo cual opera como una transfiguración, por demás contradictoria, de identificarse en lo abyecto.

Al margen de toda consideración óptica o metafísica, se podría considerar que el concepto de Ixiptla-Tezcatlipoca funciona como: 1) una estética procesual de la carnación ceroplástica; 2) una exploración de la identificación antagónica; 3) una recuperación simbólica de un ídolo cuyas efigies fueron destruidas; 4) una recuperación de una voz autoral y por último 5) La exploración de un régimen de la imagen idolátrico, a través de la sedimentación de atributos que comunican diferentes aspectos de un sujeto hasta que lo delinear conceptualmente.

---

<sup>257</sup> Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2019), <http://ru.historicas.unam.mx/handle/20.500.12525/145> (Consultado el 3 de marzo del 2010)

<sup>258</sup> León-Portilla, *La Filosofía*, 205.



### 4.1.3 Densidad matérica y distancia estética

La mezcla de chapopote, ceras y resinas se reveló como un material versátil, capaz de trabajarse muy bien una vez caliente y cuya adherencia y plasticidad no se demeritaban al encontrarse a temperatura ambiente. Es decir que plásticamente sus cualidades son muy similares a aquellas que se han descrito como propias de la cera, sin embargo, su color, de un negro profundo y lustroso, rompe por completo con la pretendida similitud entre cera y carne.

Este material graso se pensó como un buen sustituto para modelar y es por ello que fue utilizado para explorar cierto distanciamiento matérico del objeto ceroplástico y con esta pasta se modelaron dos bustos-envoltorios. Las premisas generales de los mismos siguen la lógica procesual definida anteriormente con relación al Ixiptla; y es por ello que ambas piezas contienen dentro de sí un busto o máscara rígida al cual se envolvió con materiales blandos como la espuma de poliuretano, resina, fibras vegetales y maderas; mismos que quedaron ahogados parcial o totalmente bajo la capa aparental de chapopote. El concepto subyacente fue jugar con la materialidad de la cera, que tiende a la desaparición por su blandura e integrarla con otros materiales de densidades variadas, y diferentes resistencias ante el paso del tiempo. Al mismo tiempo se continuó con la investigación sobre la distancia mimética y como esta podía encontrar sitio como parte de una poética matérica a través de la observación de diversos ejemplares ceroplásticos y la consideración de sus cualidades formales y simbólicas; por esta razón también se experimentó con el Ixtle<sup>259</sup>, como sustituto de fibras capilares.

---

<sup>259</sup> Nombre genérico de todas las plantas que producen fibras vegetales, especialmente el agave. Fuente: Google Search.



Figura 177: Emiliano Ortega, “Didi-Huberman como Tezcatlipoca”, Chapopote, cera, poliuretano, ixtle, madera. 2019.

Al ser el retrato parte sustantiva de la investigación se definió que estas piezas, concebidas como experimentos matéricos, serían retratos; por una parte, y a tenor con las primeras reflexiones sobre el ámbito fundacional de la ceroplástica, se pensó en representar a un personaje conocido del mundo del arte y para ello se eligió a la figura de Didi-Huberman. Crítico de arte y prolífico escritor que se pensó como ideal para el proyecto ya que, de manera similar a los anteriores retratos de críticos e intelectuales, cumplía las condiciones necesarias para hacer una efigie reconocible y, como imagen de autor, permitía integrar cierta metatextualidad<sup>260</sup> desde la imagen ceroplástica hacia la teoría y viceversa.

El resultado si bien puede ser catalogado por su materialidad como una obra de ceroplástica, se aleja notablemente de los exponentes del retrato comercial hechos en este material. Su textura plástica se asemeja, por su negrura, al bronce con pátina oscura y en este sentido es que se acerca formalmente a las ceras intermedias. No obstante, las similitudes quedan desmentidas por el pelambre de ixtle que transforma lo que podría ser un retrato abocetado convencional en una especie de ídolo tribal o escultura moderna (Fig. 177).

---

<sup>260</sup> Metatextualidad: Relación que un texto mantiene con otro que habla de él, esto es, la relación crítica. En: Retorica, Manual de Retórica y recursos estilísticos, “Metatextualidad”, Retórica. <http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/metatextualidad> (Consultado el 24/ 02/2020)



Pues bien, continuando con las reflexiones en torno al retrato se planteó un segundo busto, esta vez de una persona no afamada. Formalmente similar al anterior, se construyó sobre una cabeza realizada hace varios años hecha con lámina negra de hierro. Se adaptó y se le dio más altura al colocarla sobre una base de madera. Se recubrió parcialmente con espuma de poliuretano, fibras de agave, estearina, ixtle, parafina coloreada. Sobre esta base se modeló un retrato con la mezcla de chapopote y ceras. Formal y plásticamente se pensó en este ejemplar como una continuación de las exploraciones matérico-estéticas mencionadas más arriba.



En esta pieza se quiso hacer un juego plástico entre denotación y connotación. Como complemento se integró un drapeado de manta cruda que cubrió parte de la cabeza y la transición entre cera, metal e ixtle. El resultado fue satisfactorio, ya que manta, ixtle, chapopote, maguey, espuma de poliuretano, las diferentes clases de cera y elementos diversos que aparecen en la escultura fueron el atisbo de una gramática escultórica ceroplástica no emplazada completamente en un lenguaje realista, sino en una construcción matérica centrada en diferentes densidades, resistencias y fragilidades ante el tiempo (Figs, 178-180)



Figuras 178, 179 y 180: Emiliano Ortega Rousset, Sycorax (detalle), madera, espuma de poliuretano, lámina de fierro resina poliéster, chapopote, estearina, cera de abeja, cera de Campeche, manta, ixtle, fibras de maguey. 2019

#### 4.1.4 La cera como símil de la carne: melancolía.

Con el advenimiento de la ruptura posmoderna se ha hecho manifiesto otro aspecto de la materialización realista de los cuerpos en el arte: al ser precisamente un elemento que cada individuo comparte con otros seres como parte de una misma especie, cualquier imagen del cuerpo incide en los más profundos desacuerdos políticos, sexuales, religiosos y estéticos.

(Marco-Conaculta, 2011)

Como se dijo más arriba, la mezcla de chapopote y ceras funcionó como medio efectivo para hacer efigies modeladas. Si bien formalmente aún puede llamarse ceroplástica, sus cualidades cromáticas producen cierto extrañamiento que desliza las lecturas del objeto hacia lo estético ya que el sentido de la propiocepción mimética corporal entre la escultura y el espectador no haya un justo paralelo. Sin embargo precisamente en la toma de conciencia corporal que se establece como diálogo entre esculturas miméticas y público radica un potencial narrativo y artístico que valía la pena explorar.

De ello resultó que el siguiente proyecto, del que se hablará a continuación, consistió en una indagación sobre la equiparación entre la escultura como cuerpo y las reacciones que esta es capaz de suscitar (Fig. 181).







(Página anterior) Figura 181: Emiliano Ortega, Melancolía. Cera de abeja, estearina, sebo, cera de Campeche, resina colofonia, parafina, chapopote, Zacate, cerámica (cono 05), resina poliéster, 101 x 45 x 27 cm. 2018-19

Figura 182: Emiliano Ortega, Melancolía, foto del proceso constructivo, piezas cerámicas ensambladas, 2018.

Por consiguiente se trabajó en un torso cerámico femenino dividido en tres partes con la finalidad de “encamarlo”. Concebido como un maniquí anatómico cuya estructura se modeló con una mezcla de barro rojo de Oaxaca y Zacatecas<sup>261</sup> de media temperatura (Fig. 182). La idea general, continuando con la idea del recubrimiento era crear una estructura a la cual se le agregaría sólo una capa ligera de cera en la mayoría del cuerpo, mientras que, en ciertas partes, como el rostro y tórax era más esquemática con la idea de que el recubrimiento fuese más grueso y permitiera ahondar en el detalle una vez recubierto de cera.

Horneadas las piezas y unidas con resina poliéster y pasta automotiva, se procedió a recubrirlas con un compuesto de cera de abeja, parafina, estearina, resina colofonia, cera de Campeche y sebo. Para ello se calentó la mezcla para combinarla y se formaron panes de cera para aplicarlos calientes en diferentes jornadas. Durante las primeras etapas se modeló el “interior” del tórax con la mezcla de chapopote y cera mencionada anteriormente. La idea era mantener la disposición general de la anatomía interna, para luego ir avanzando por jornadas cada vez más exteriores intentando emular algunas texturas de la carne y los órganos humanos.

---

<sup>261</sup> La arcilla de Zacatecas es un material refractario que, una vez mezclado con otros cuerpos arcillosos, les otorga una densidad mayor, apropiada para la escultura cerámica.

La cera se aplicó en caliente a través de dos métodos; con brocha a través de capas sucesivas y con espátula como pasta blanda, una vez que se hubiera enfriado un poco, en donde era necesario más volumen. Después de hacer el recubrimiento general se fue modelando con gasas y estiques para retirar el material excedente a la vez que fue necesario utilizar espátulas muy calientes en otras zonas a fin de integrar las capas de cera. Una vez logrados los volúmenes generales se procedió a suavizar con ayuda de lijas, fibras de limpieza y solventes para preparar la superficie para la capa pictórica.

El resultado es una pieza que juega deliberadamente entre dos extremos; uno, cierto realismo mimético asociado a la representación de la carne, propio de los simulacros anatómicos de cera, otro, la ruptura con la representación realista a través del color del chapopote. La yuxtaposición de estos dos factores funciona como un dispositivo fincado en los diferenciales representativos entre el exterior mimético y el interior modelado con cera negra.



Para comparar las cualidades formales del lenguaje ceroplástico quisiera utilizar como medio de contraste una pieza realizada anteriormente. Entre ambas median más de 25 años. Esta pieza es pertinente toda vez que constituye un antecedente, al ser también una representación figurativa del cuerpo humano y comparte la particularidad de que tiene el abdomen abierto y se pueden ver los órganos internos (Fig. 183).

A despecho de estas similitudes el tratamiento no podría ser más diferente ya que la primera está realizada con piezas de lámina de hierro forjada y modelada y la segunda, como ya vimos más arriba, está construida con cerámica cubierta de un compuesto ceroso.

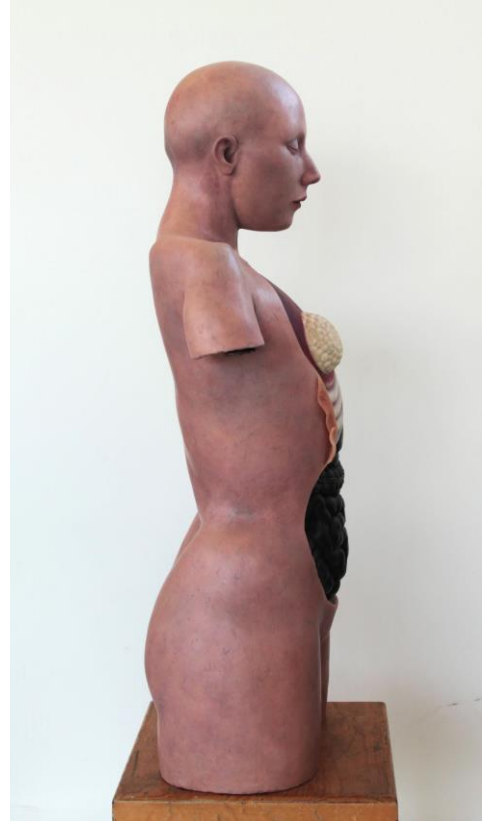
Figura 183: Emiliano Ortega, Prometeo, Lámina de hierro repujada y modelada, tubo, hierro forjado, manteca, laca automotiva, 76 x 100 x 106 cm. 1990-1992

El motivo anatómico permite ver preocupaciones y obsesiones de índole diacrónica, sin embargo las diferentes texturas visuales permiten contrastar las cualidades de los materiales y con base en ellas concluir que la semejanza descrita entre cera y la carne tiene un fundamento sólido. Por otra parte las dos esculturas no pueden tener un tratamiento del cuerpo más disímulo; la pieza metálica busca un dramatismo patético y la pieza ceroplástica tiene un tratamiento más esquemático y reposado del cuerpo a la vez que su textura se asemeja más a la piel humana.



Entonces, los puntos de apoyo en los que descansa la poética de la cera como carne son sus cualidades texturales y la capacidad material de ser coloreada para asemejarse a la piel; como también en la cognición de su fragilidad que, alimentándose de semejanzas metafóricas, traza un paralelo con el género de la melancolía y la *vanitas*.

Ahora, esta cualidad de la cera para aludir a la mortalidad se finca en la representación del cuerpo humano como un fulcro que detona lecturas e interpretaciones diversas basadas en la identificación entre objeto y sujeto (Figs. 184-188)





Figuras 184-188: Emiliano Ortega, Melancolía. Cera de abeja, estearina, sebo, cera de Campeche, resina colofonia, parafina, chapopote, Zacate, cerámica (cono 05), resina poliéster, 101 x 45 x 27 cm. 2018-19

#### 4.1.5 El pastiche etnológico: El rostro de lo abyecto

“El pastiche, como la parodia, es la imitación de una máscara peculiar, un discurso en una lengua muerta: pero es una práctica neutral de tal imitación, carente de los motivos ulteriores de la parodia, amputada de su impulso satírico, despojada de risas y de la convicción de que junto a la lengua anormal, de la que se ha echado mano momentáneamente, aún existe una saludable normalidad lingüística. El pastiche es, pues una parodia vacía, una estatua con cuencas ciegas”

(Jameson, IV Lo Sublime histórico, 1991)

Como bocetos preparatorios se planearon diferentes piezas de pequeña escala, cada una pensada para experimentar diferentes valores matéricos e imaginarios pertenecientes a la constelación de la escultura ceroplástica. Pueden considerarse una serie basada en un tópico plástico común; todas ellas están realizadas sobre una base de cerámica de media temperatura (cono 05) y se han diseñado como piezas para ser recubiertas con diferentes mezclas de cera. Como línea de investigación exploran diferentes figuraciones del rostro cuya intención es abordar tópicos de la desidentificación antropométrica a través una reducción al absurdo (Fig. 189).



Figura 189: Anónimo, fotomontaje de cráneo elongado de paracas junto a una reconstrucción antropométrica y un extraterrestre ficticio.



Figura 190: Museo de antropología criminal Cesare Lombroso, máscaras mortuorias de criminales de la colección Tenchini, cera, cabello natural, finales del siglo XIX. Imagen: <https://www.larampa.it/2015/10/04/italiani-bianchi-contro-italiani-neri-chiudere-il-lombroso-si-deve/>

Como ya se dijo el rostro es donde se condensa la significación<sup>262</sup> y recurrentemente se han querido encontrar en él diferentes lecturas para codificar su significado y categorizar a las personas de acuerdo a su fisonomía con base en la creencia de que el rostro se expresa el interior de las personas. Esta problemática no es nueva y, aunque en el siglo XX su carácter científico quedó desacreditado debido a los infames excesos de los atlas lombrosianos (Fig. 190) o las teorías del suprematismo racial, el interés académico por la forma del rostro ha resurgido de la mano de las tecnologías de reconocimiento facial como también del estudio de las respuestas conductuales asociadas al rostro (Fig. 191).



Figura 191: Tecnología de reconocimiento facial china identifica a los visitantes de la exhibición digital China en Fuzhou, en la provincia de Fujian. Foto: Reuters. Imagen: <https://asia.nikkei.com/Business/China-tech/China-s-sharp-eyes-offer-chance-to-take-surveillance-industry-global>

<sup>262</sup> Altuna "Una historia," 27.

Un resurgimiento extremo se ha dado de la mano de la cultura pop que arma un discurso para-etnológico el cual ha cosechado cierto éxito como parte del imaginario cinematográfico. Entre sus componentes se encuentran: colonialismo, romanticismo, *new age*, teorías de la conspiración, influencias de la ciencia ficción o de la literatura de duda, pero sobre todo una interpretación abyecta de los restos humanos prehispánicos que pone en entredicho su humanidad y conduce a la negación de su participación como creadores de una cultura original.

La serie como tal se divide en dos etapas. La primera está dominada por una intención por parodiar a las piezas ceroplásticas etnológicas de los panópticos del siglo XIX. Con tal intención es que se modelaron diferentes cráneos, cuyas diferencias antropométricas con un canon normalizado plantean una condición liminar del ser humano. Imaginario hiperreal que difumina sus fronteras entre la realidad y la ficción (Figs. 192-196). La segunda serie se encuentra dominada por la investigación de las analogías matéricas como un factor significativo connotativo (Fig. 197-198).



Figura 192: Emiliano Ortega, "Falsario", cerámica de media temperatura (cono 05) engobada, recubierta de cera y policromada con óleo. 2018-2019.





Figs. 193-194 Emiliano Ortega, "Impostor", etapas del proceso constructivo, cerámica de media temperatura (cono 05), cera de abeja, cera de Campeche, estearina, resina colofonia e ixtle. 2018-2019

Figuras 195-196 Emiliano Ortega, "Falsario", "Calibán", registros del proceso constructivo, cerámica de media temperatura, 2018-2019



Figura 197: Emiliano Ortega, "Reconstrucción simbólica, Omácatl", fotografía digital. 2018



Figura 198: Emiliano Ortega, "Calibán", cera, poliéster, dientes prostéticos, cerámica (cono 05), manta. 2018-19.

#### 4.1.6 Conclusiones generales

Recapitulando sobre el tema, se han revisado, en rasgos generales, la práctica de la escultura ceroplástica en diferentes etapas históricas, además de las conexiones que esta disciplina mantenía con ciertos imaginarios hegemónicos. Se han seleccionado los casos que ha parecido perduran como “sedimentaciones antropológicas” en la práctica ceroplástica del presente.

Esta cartografía, desplegada a través de las épocas, lejos de encerrar las prácticas como ejemplos pertinentes de épocas ya clausuradas, al contrario; pretende señalar las supervivencias de ciertas visiones del mundo, que lejos de haber sido suplantadas, emergen desde los pliegues psíquicos asociados a la escultura ceroplástica e incorporan múltiples significaciones traslapadas. El paso de las concepciones antiguas, en donde la imagen cumplía una función mágico-ritual gracias a su semejanza o proximidad, hacia el retrato como expresión conmemorativa humanista, hasta la despersonalización de la escultura de cera anatómica, implica desplazamientos discursivos en el que la imagen arrastra consigo fantasmas contradictorios y cuya invocación artística reviste un potencial crítico.

En otro tenor se hallan las definiciones del sistema de las artes que determinaron parte de lo que se comprende como arte y estética hoy en día y en las que descansa la percepción de la ceroplástica como arte menor. Digo parte porque, de la misma manera a los imaginarios irracionales y mágicos, las nociones contemporáneas de lo que es el arte también descansan sobre un sustrato de supervivencias imaginarias colectivas que no han desaparecido, sino que conviven sincrónicamente en el presente en mayor o menor medida. Un factor a destacar por su importancia es la filiación romántica de museos de cera, que constituyen la cara más visible de la ceroplástica en el mundo. Estos recintos se distinguen por una serie de elementos aún en juego como son: las industrias culturales del entretenimiento; la exaltación de los nacionalismos; la supervivencia de lo mágico en poéticas fantásticas y terroríficas; moralejas hegemónicas y por último la celebración de la fama y el poder.

Ahora, la noción conmemoración individual expresada en el retrato es una parte total de la ceroplástica contemporánea. Al respecto de ello es evidente que cultural, animal y

evolutivamente el rostro es identificado como el repositorio de la identidad personal; la idea que cada quién se hace de su rostro y el de los demás se encuentra atravesada por un campo social que funciona como contexto estructurante que codifica diferentes valores ideológicos como son: belleza, fealdad, confianza, inteligencia, amenaza, estupidez, raza, etc.; representar alguno de estos valores es una condicionante estructuradora para el proceso de formación de la personalidad de todos los individuos. Los que deja una temática contradictoria: El rostro es una característica personal única que no podemos elegir ni ver, sin embargo, funciona como una carta de presentación visible para todos los demás en donde se asienta la personalidad social.

En el retrato se encarnan estos imaginarios sociales y culturales como un reflejo de la idiosincrasia del autor, su sociedad y su época. Ahora, cuando este tipo de artefacto cultural se interpreta como una obra de arte, se considera como una reverberación fidedigna del interior del artista y su cosmovisión; es decir una proyección identitaria del autor. En el caso concreto de la mayoría de los simulacros escultóricos ceroplásticos hay poco margen para la expresión individual de sus autores, sin embargo todo personaje se encuentra asociado a una imagen pública, a una ideología y por ello guarda una dimensión imaginaria.

La experiencia personal me ha enseñado que la disociación entre imagen e imaginario es una posibilidad al mirarse el rostro en el espejo. Como proceso es pasajero; para el Yo es necesario fijar la identidad en la imagen, sin embargo, el tránsito permite una introspección especulativa de la conciencia habitada por fantasmas, proyecciones, miedos y fantasías. Estos reflejos heteronómicos, con todo lo que conllevan, surgen de la incapacidad de la conciencia por identificarse con su imagen. Uno de los resultados psíquicos (entre los muchos que pudiera arrojar esta afección) es la aceptación de una identidad fracturada que es consciente de la multiplicidad de fuerzas que operan en algo en apariencia tan sencillo como el rostro reflejado en el espejo. Este proceso de encuentro en el desencuentro es metaforizado como el espejo humeante. Derivada de ello es la apropiación del símbolo de Tezcatlipoca: encarnación de las distintas imágenes fractales del Yo. Esta figura se plantea no como un modelo unívoco para expresar la unión gestáltica entre rostro e identidad, sino como un patrón de la totalidad múltiple y multiforme que conduce hacia diferentes formas de extrañamiento: escepticismo, contradicción, disforia, disidencia, burla y rechazo.

El desencuentro con la proyección identitaria es el eje sustantivo del proyecto de producción que he llevado a cabo. Hay varios caminos eficientes para cristalizar estos conceptos en la obra; el primero es la caricatura cómica como mecanismo crítico para crear un desplazamiento de sentido; el segundo consiste en una sustitución de los materiales usualmente utilizados en la ceroplástica mimética. El tercer camino aborda diferentes estilemas asociados al retrato ceroplástico como el desollado (*écorché*), los cuales se han transliterado a un nuevo contexto y forma americanos, para representar una alegoría paródica de la similitud entre las formas de ver el cuerpo humano y así construir un relato crítico de la escultura ceroplástica desde una posición poscolonial. La cuarta vertiente consiste en la exploración de la significación cultural de la escultura en cera contrapuesta a la noción de permanencia conmemorativa. Plasticidad, densidad, fragilidad y vulnerabilidad configuran un objeto mimético cuya sustancia se asemeja a la carne humana y metafóricamente expresa su efimeridad. Esto ha llevado a explorar y reflexionar en torno a los materiales en función de su declinación estructural por el paso del tiempo como una especie de *vanitas* que conjunta materias primas con diferentes densidades y resistencias ante los agentes externos. Su superposición por capas trabaja como palimpsesto del que sus sentidos atraviesan, retrato, ceroplástica anatómica, escultura efímera, el *ixiptla*-envoltorio ritual, y desembocan en un objeto complejo cuyos significados se transfigurarán con el tiempo.

En conjunto el cuerpo de obra producido durante la maestría traza un arco que tiene como hilo conductor la representación del cuerpo humano; va de la efigie-icóno mimética trabajada desde la distancia cómica y transita hacia la exploración matérica que se aleja parcialmente de lo mimético y finaliza en objetos emplazados en los imaginarios corporales semejantes al *memento mori*.

En otro orden de ideas, el análisis formal de la ceroplástica como escultura ha llegado a una serie de conclusiones que apuntan hacia un resultado paradójico; si bien la escultura ceroplástica es un territorio propicio para las sedimentaciones antropológicas<sup>263</sup> que la hacen ver como una práctica anticuada y hasta anacrónica, sus métodos de elaboración han sido muy dinámicos y en cierto modo anteceden y dan origen a algunas prácticas escultóricas contemporáneas. Las soluciones formales escultóricas presentes en la

---

<sup>263</sup> Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 74.

tradición ceroplástica han orbitado en torno a la representación del cuerpo humano y es por ello que son ejemplos tempranos de diversas técnicas enfocadas a lograr una mayor verosimilitud mimética. Muchos de estos hallazgos se mantuvieron asociados a los espectáculos populares de museos de cera y panópticos hasta ser revalorados constructiva y estéticamente gracias a la apertura de las vanguardias artísticas modernas y han terminado por hacer aceptable incluso al simulacro mimético dentro del marco de las bellas artes.

Se acepta como un hecho histórico indiscutible que los métodos escultóricos tradicionales son modelado y talla<sup>264</sup>, a los que la historia del arte suma el ensamble-construcción como un proceso que surgió durante el cubismo como parte de las vanguardias. En contraposición a esta narrativa histórica, en esta investigación se plantea que en la escultura ceroplástica existieron diversos ejemplos de ensambles-simulacros que anteceden con mucho tal origen y su sentido, ligado a la mímesis, difiere notablemente en lo estético. Más aún; la persecución de la imitación verosímil integró una panoplia de materiales, subordinados a la representación mimética, que rebasan los límites impuestos por dicha narrativa historiográfica de la escultura y cuyo uso no aparecería en las artes cultas hasta la segunda mitad del siglo XX; ropas, pelo, fibras vegetales, mobiliario, utilería y memorabilia etc. son ejemplos de objetos cargados de sentido, insertos, confeccionados ex profeso, apropiados o ensamblados que fueron utilizados para crear una ilusión mimética en un contexto escultórico.

Análogamente se analizó el papel del moulage tomado del natural como una estrategia constructiva escultórica omnipresente a lo largo de la historia del retrato en cera. Este proceso en su momento fue minusvalorado por la preeminencia de las ideas estéticas románticas las cuales rechazaban el calco mimético como un lenguaje ajeno a la imaginación creativa. Sin embargo esta táctica para obtener un volumen escultural ha sido revalorada por escultores hiperrealistas y artistas contemporáneos y en esta investigación se plantea que como método es lo suficientemente particular como para obtener un sitio autónomo entre los procesos escultóricos (Fig. 199).

---

<sup>264</sup> Rudolf Wittkower, *La escultura procesos y principios*. (Madrid: Alianza, 1997)

**Talla**  
(sustracción de material)

**Modelado**  
(adición de material)

**Repujado**  
(desplazamiento de material)

**Ensamble-Construcción**  
(Unir en un todo diversos materiales)

**Moulage**  
(calco del natural de un volumen previo)

**Vaciado**  
(Copia hecha a través de un molde)

Figura 199: Distintos tipos de procedimientos o técnicas escultóricas.

También se analizó el papel que jugaron las formas de exhibición de las esculturas en cera; reconstrucciones históricas, escenas, dioramas, panoramas, panópticos, etc. como antecedentes directos de algunos tipos de *environments*, penetrables e instalaciones tridimensionales. La museografía de galerías y museos de cera hizo un uso indistinto de actores, autómatas, animales disecados, esculturas sin pedestal, escenarios teatralizados, objetos de arte, reliquias etc. como contextos para las efigies escultóricas, con la intención de definir el carácter imaginario y la significación social de un personaje. En conjunto los resultados permiten repensar estos dispositivos museales como lugares en donde hubo una gran experimentación pragmática en torno a la espacialidad, sentido y contexto del objeto escultórico.

En el mismo sentido se ha analizado a los museos de cera como un tipo específico de gliptoteca conmemorativa, que se puede definir en lo general como un museo nacional. Por esta razón sus narrativas mantienen la fórmula de mostrar personajes, momentos históricos e imaginarios regionales con un sesgo didáctico y turístico. Ahora, este tipo de sitios, por estar enfocados a la exhibición de simulacros miméticos, detonan una comparación propioceptiva entre el cuerpo del espectador con el cuerpo simulado de los personajes representados y lo que significan personal y socialmente, lo que ha llevado a afirmar que implican un relato identitario cuya poética descansa en la comparación



háptica del cuerpo. En adición, existe un giro interpretativo hiperreal que ha permeado todo el discurso de los simulacros en cera con el cual coincide esta investigación, y por ello, se ha propuesto que este desvanecimiento de las fronteras entre lo real y lo imaginario está presente expresamente estos sitios como un discurso formador de una imagen pública e identidad ciudadana.

A la vez y de acuerdo a lo dicho más arriba en torno a las supervivencias, se ha estudiado el papel que ha ejercido la ceroplástica en la construcción de modelos teóricos de la historia del arte como una práctica perturbadora de la hegemonía historiográfica evolucionista. Dicho estudio apunta hacia la problematización de la definición de historia cuestionando las nociones de periodicidad, corte, ruptura, etapa histórica, estilo, etc. Planteamiento crítico que encuentra en el retrato ceroplástico un caso de estudio clave precisamente por su perduración como práctica y la gran cantidad de supervivencias que arrastra hasta el presente. Las conclusiones señalan que dicho modelo histórico evolutivo es más un relato imaginario formativo que crea una visión del individuo y su relación con el tiempo, el cual tiene características que se asemejan a las descritas para la hiperrealidad. Asimismo, esta exploración ha propiciado el encuentro de la noción de anacronismo como un aspecto consustancial a la vida de las obras de arte. Esta idea establece que los efectos sensibles e influencias estéticas que puede producir un objeto nada tienen que ver con la época en la que fue producido, sino por el contrario son inmanentes a su forma. En mi opinión este hallazgo teórico ha permitido formular académicamente lo que hasta este momento fue una forma personal de entender los productos creativos; más que un constructo teórico me parece una profesión de fe de mi identidad artística.

Concluyendo, La inserción de la escultura en cera al campo disciplinario de la escultura me parece revestida de singular interés por su presencia problematizadora que extiende los umbrales críticos de la categoría misma. Como artista ha planteado la oportunidad de profundizar en el sentido de una práctica más allá de lo epidérmico y en esta excavación de significados hallar un hilo conductor que atraviesa aquello que superficialmente es evidente hasta hallar los vínculos que lo conectan con la autoimagen. En este sentido la investigación ha cumplido la misión de una cartografía que sitúa conceptualmente en el tiempo y el espacio no sólo al objeto de estudio sino también al investigador.

### 5.1 La cera de abeja

En orden de dilucidar uno de los tópicos basales de la literatura concerniente a la ceroplástica, la similitud de la cera con la carne, se visitó un apiario (Fig. 200). vinculado a la Facultad de Medicina Veterinaria y Zoología. Las observaciones sobre la naturaleza “cruda” del material (Fig. 201) fueron de gran ayuda ya que permitieron confrontar, cotejar y comprobar los lugares comunes teóricos.

Anteriormente se afirmó que la semejanza plástica entre la cera y la carne cuenta con bases sólidas, sin embargo habría que matizar tal afirmación y decir que la cera procesada y pigmentada puede parecerse a la carne, pero el material tal como se halla en la naturaleza no presenta estas características, ya que su color depende del tipo de flor que las abejas han polinizado, la edad del panal (Figs. 202,203) y en cierto modo del método extractivo de la miel y panales, puesto que se utiliza para ello humo y este ennegrece un poco la cera resultante. El producto que se puede encontrar bajo el nombre de “cera blanca



Figura 200: Panal de abeja producto de la apicultura industrializada, Apiario Acuexcomátl, 2018. Foto: Emiliano Ortega



Figura 201: Vista de las glándulas ceríferas en la parte baja del abdomen de una abeja. Apiario Acuexcomátl, 2018, foto: Emiliano Ortega

pura” en las cererías comerciales ha sido sometido a un proceso de blanqueamiento, refinación y purificación físico-química<sup>265</sup> y ha sido catalogado de acuerdo a su color, dependiendo su precio de la claridad del matiz final.



Figura 202: Panes de cera, obsérvese la diferencia notable de color entre dos panes del mismo apiario. Apiario Acuexcomátl, 2018, foto: Emiliano Ortega

Figura 203: La cera de abeja ennegrecida por el propóleo es puesta aparte durante la desoperculación de los panales. Apiario - Acuexcomátl, 2018, foto: Emiliano Ortega



---

<sup>265</sup> El blanqueado puede ser logrado por radiación solar, químicamente, por absorción o combinando alguno de ellos. En el blanqueado por el sol la cera es expuesta en finas capas. Los blanqueadores químicos incluyen bicromatos, permanganatos, peróxidos y compuestos clorados. El método del blanqueo por absorción requiere tierras filtrantes (diatomea). La mezcla y agitación por algunas horas y luego pasada por filtros-prensa remueve todas las partículas sólidas. Fuente: IMPO, “Reglamentación técnica de ceras de abeja, Decreto N° 215/984 de 30/05/1984 artículo 1”, (IMPO, Centro de Información Oficial, Normativa y Avisos Legales del Uruguay: 1984) en <https://www.impo.com.uy/bases/decretos-reglamento/215-198> (Consultado el 17 de marzo del 2020)

## 5.2 Grasas, ceras y resinas

Figura 204: Diferentes tipos de ceras, grasas y resinas, Cera de abeja oscurecida, cera de abeja pura, parafina, cera de Campeche, resina colofonia, velas de sebo, estearina y mezcla de estearina, colofonia y cera de abeja. Foto: Emiliano Ortega



Parte de la investigación se centró en experimentar con diferentes tipos de ceras y grasas de origen animal, vegetal y mineral (Fig. 204); como resultado de investigaciones previas, hechas durante el periodo de trabajo en el Museo de Cera de la Ciudad de México, se había encontrado un formulado base para realizar los vaciados de cera de los rostros de diferentes personajes a fin de evitar las rajaduras por contracción de la cera, consistente en mezclar cera de abeja blanqueada (80.1%), parafina (19.5 %), resina damar (0.2%) y colofonia (0.2%), con el cual la contracción de la mezcla al enfriarse es baja (alrededor de 0.7 % del diámetro total de una cabeza cuya proporción fuera de 1:1).

Sobre esta base, cuyo rango de éxito se considera aceptable para la elaboración de copias en cera por el procedimiento de vertido en un molde de yeso (ya sea yeso-cemento dental o yeso cerámico), es que se elaboraron las primeras piezas del proyecto (Foucault y Avelina). Como nota al margen es necesario anotar que parte de la cera utilizada para ambos proyectos fue adquirida en la cerería “La purísima” y, a nuestro entender, se encontraba adulterada y era demasiado quebradiza. Fue preciso “corregirla” adicionando cera de Campeche y cera de abeja comprada en la Cerería de Jesús, sin embargo aún con estas correcciones enfocadas a maleabilizar el material los productos resultantes tienden a quebrarse.

(Página siguiente) Figura 205: Joseph Beuys, Unschlitt/Tallow, Wärme Skulptur auf Zeit hin angelegt; (trineo/sebo, escultura térmica temporal). Estearina, sebo, termopares Cromo-aluminio con cables de compensación, mili voltímetro digital, transformador de corriente alterna. Longitud total: 955 cm; altura: 195 cm; ancho: 306 cm, 1977. Foto: LWL / Rudolf Wakonig, Imagen: <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1977/projects/82/>

Luego se halló un formulado que Joseph Beuys utilizó para elaborar esculturas de gran formato (Fig. 205), consistente en 24 partes de estearina (92%) y una de sebo (8%). Esta fórmula se encontró interesante al ser ambos materiales compatibles con la cera y se replicó la fórmula a pequeña escala encontrándola no apta para la elaboración de retratos en cera debido a su alta contracción. Sin embargo un formulado paralelo de erstearina, cera blanca pura y resina colofonia se mezcló con éxito a otras ceras y de las reflexiones sobre las características y naturaleza de los materiales es que se hicieron pruebas con chapopote (Fig. 206) y resinas epóxicas.

Después de las primeras pruebas se llegó a la conclusión de que era necesario poner por escrito las fórmulas de las diferentes mezclas a fin de consignar su efectividad, para ello se elaboraron dos formularios, uno para los diferentes formulados de ceras<sup>266</sup> y otro para identificar la materia prima de cada pieza, mismos que se presentan a continuación.



Figura 206: Carlos Juárez, Roca de chapopote (150 kilos) en playa Miramar. Imagen: <https://heraldodemexico.com.mx/estados/roca-chapopote-150-kilos-tamaulipas-pemex/>

---

<sup>266</sup> Como nota previa a los formulados se ha de advertir al lector que durante el trabajo en el posgrado se careció de una báscula, por lo que las medidas de los materiales utilizados fueron calculadas de acuerdo a su volumen aparental en relación a mi propio cuerpo (típicamente el puño) y unidades más o menos arbitrarias (digamos una vela de sebo por cada cierta cantidad de material, o una canica grande; que en México se llaman “bombochas” de 2.5 cm de diámetro) o utilizando las cantidades en gramos ya pesadas al momento de la compra. La manera que he utilizado para verificar la aptitud de cada fórmula, o receta si se prefiere, es en la práctica, sintiéndola con las manos, revisando cómo se comporta ante el desbaste con gasas o picándola con un punzón, afortunadamente si no se está contento con el resultado la cera se puede calentar todas las veces que se quiera para reformularla (siempre y cuando se haga a baja temperatura).



# Escultura ceroplástica y el sistema de las artes.

Posgrado en Artes y Diseño  
Maestría en artes Visuales

Emiliano Ortega Rousset (UNAM 519012226)



## Ficha de formulados

Fórmula: CH 1  
Fecha: 20 Marzo 2019

Cera de Abeja: 2 puños  
Proveedor: Acuexcomac  
C. Campeche \_\_\_\_\_  
Estearina: 900 Gramos Aprox.  
Sebo: 2 Velas  
C. Candelila \_\_\_\_\_  
C. Carnauba \_\_\_\_\_  
Cera reciclada \_\_\_\_\_  
Parafina: 900 gramos Aprox.  
Chapopote: 2 puños  
Microcristalina \_\_\_\_\_  
Resina Damar: \_\_\_\_\_  
Colofonia: 100 Gramos Aprox.  
Otros \_\_\_\_\_

Carga \_\_\_\_\_  
Fibras \_\_\_\_\_

Pigmentos \_\_\_\_\_  
Óxidos \_\_\_\_\_  
Óleos: Negro de Humo winton

Resultado: B(x) M( ) R( )  
Dureza media \_\_\_\_\_  
Resistencia media \_\_\_\_\_  
P. Fusión A ( x ) M ( ) B ( )  
Maleabilidad buena Placa  
Ductibilidad regular Hilo

Proceso:  
Temperatura ( 62 ) C°  
Gas ( )  
Resistencia ( x )  
Solar ( )

Observaciones: Carezco de báscula.  
Algunos elementos no se integraron (chapopote)  
La mezcla funcionó muy bien para trabajar con pastillaje una vez caliente con la palma de la mano.

Fórmula: CH 2  
Fecha: Finales de agosto 2019

Cera de Abeja: 2 puños  
Proveedor: Acuexcomac  
C. Campeche \_\_\_\_\_  
Estearina: 900 Gramos Aprox.  
Sebo: 2 Velas  
C. Candelila \_\_\_\_\_  
C. Carnauba \_\_\_\_\_  
Cera reciclada \_\_\_\_\_  
Parafina: 900 gramos Aprox.  
Chapopote: 3 puños  
Microcristalina \_\_\_\_\_  
Resina Damar: \_\_\_\_\_  
Colofonia: 100 Gramos Aprox.  
Otros \_\_\_\_\_

Carga \_\_\_\_\_  
Fibras \_\_\_\_\_

Pigmentos \_\_\_\_\_  
Óxidos \_\_\_\_\_  
Óleos: Negro de Humo winton

Resultado: B( x ) M ( ) R ( )  
Dureza media \_\_\_\_\_  
Resistencia media \_\_\_\_\_  
P. Fusión A ( x ) M ( ) B ( )  
Maleabilidad buena Placa  
Ductibilidad regular Hilo

Proceso:  
Temperatura ( ? ) C°  
Gas ( )  
Resistencia ( x )  
Solar ( )

Observaciones: Se trató de repetir la mezcla de chapopote 1, sin embargo de alguna manera esta segunda vez el material no tenía suficiente plasticidad y se quebraba al modelar.  
Se corrigió agregando un puño mas de chapopote.

Fórmula: Chapopoxi  
Fecha 21 junio 2019

Cera de Abeja: x  
Proveedor: \_\_\_\_\_  
C. Campeche \_\_\_\_\_  
Estearina: X  
Sebo: X  
C. Candelila \_\_\_\_\_  
C. Carnauba \_\_\_\_\_  
Cera reciclada \_\_\_\_\_  
Parafina: x  
Chapopote: X  
Microcristalina \_\_\_\_\_  
Resina Damar \_\_\_\_\_  
Colofonia: x  
Otros: Epóxica "Klipton-plast"

Carga \_\_\_\_\_  
Fibras \_\_\_\_\_

Pigmentos \_\_\_\_\_  
Óxidos \_\_\_\_\_  
Óleos \_\_\_\_\_

Resultado: B(x) M( ) R( )  
Dureza media/alta \_\_\_\_\_  
Resistencia Buena \_\_\_\_\_  
P. Fusión A ( ) M ( ) B ( )  
Maleabilidad buena Placa  
Ductibilidad buena Hilo

Proceso: se amasó primero cada material y se mezclaron después.  
Temperatura ( de la mano )  
Gas ( )  
Resistencia ( )  
Solar ( )

Observaciones: Se utilizó la mezcla CH1 y se mezcló con chapopote en dos proporciones 1:3 y 1:1, ambos casos catalizaron bien y presentan buena resistencia



# Escultura ceroplástica y el sistema de las artes.

Posgrado en Artes y Diseño  
Maestría en artes Visuales  
Emiliano Ortega Rousset (UNAM 519012226)



## Ficha de formulados

Fórmula Esteacamp\_1  
Fecha sin fecha

Cera de Abeja \_\_\_\_\_  
Proovedor \_\_\_\_\_  
C. Campeche x  
Estearina x  
Sebo x  
C. Candelila \_\_\_\_\_  
C. Carnauba \_\_\_\_\_  
Cera reciclada \_\_\_\_\_  
Parafina \_\_\_\_\_  
Chapopote \_\_\_\_\_  
Microcristalina \_\_\_\_\_  
Resina Damar \_\_\_\_\_  
Colofonia x  
Otros Aceite mineral menem

Carga \_\_\_\_\_  
Fibras \_\_\_\_\_

Pigmentos \_\_\_\_\_  
Óxidos \_\_\_\_\_  
Óleos \_\_\_\_\_

Resultado: B( ) M ( x ) R ( )  
Dureza baja  
Resistencia suave  
P. Fusión A ( ) M ( ) B ( x )  
Maleabilidad buena Placa  
Ductibilidad buena Hilo

Proceso:  
Temperatura ( ) C°  
Gas ( )  
Resistencia ( x ) parrilla  
Solar ( )

Observaciones: proporciones al tanteo. se calentó la estearina y se mezcló con el sebo, la colofonia, el aceite y la cera de campeche. Se dejó enfriar un poco hasta que se pudo modelar y aún caliente se utilizó.

Fórmula Esteacamp\_2  
Fecha sin fecha

Cera de Abeja \_\_\_\_\_  
Proovedor \_\_\_\_\_  
C. Campeche 1 unidad  
Estearina 1 unidad  
Sebo \_\_\_\_\_  
C. Candelila \_\_\_\_\_  
C. Carnauba \_\_\_\_\_  
Cera reciclada \_\_\_\_\_  
Parafina \_\_\_\_\_  
Chapopote \_\_\_\_\_  
Microcristalina \_\_\_\_\_  
Resina Damar \_\_\_\_\_  
Colofonia una canica  
Otros aceite mineral menem

Carga \_\_\_\_\_  
Fibras \_\_\_\_\_

Pigmentos \_\_\_\_\_  
Óxidos \_\_\_\_\_  
Óleos \_\_\_\_\_

Resultado: B( ) M ( x ) R ( )  
Dureza baja  
Resistencia suave  
P. Fusión A ( ) M ( ) B ( x )  
Maleabilidad buena Placa  
Ductibilidad Buena Hilo

Proceso:  
Temperatura ( ) C°  
Gas ( )  
Resistencia ( x ) parrilla  
Solar ( )

Observaciones: Se mezcló de la misma forma que la anterior. Se vertió aun líquida sobre una losa de cerámica y con ayuda de una espátula se mezcló hasta que estuvo integrada y así se utilizó para modelar.

Fórmula Esteacampoxi\_1  
Fecha 6 de Abril del 2019

Cera de Abeja \_\_\_\_\_  
Proovedor \_\_\_\_\_  
C. Campeche 1 unidad  
Estearina 1 unidad  
Sebo \_\_\_\_\_  
C. Candelila \_\_\_\_\_  
C. Carnauba \_\_\_\_\_  
Cera reciclada \_\_\_\_\_  
Parafina \_\_\_\_\_  
Chapopote \_\_\_\_\_  
Microcristalina \_\_\_\_\_  
Resina Damar \_\_\_\_\_  
Colofonia \_\_\_\_\_  
Otros Klipton plast

Carga Aceite mineral menem  
Fibras \_\_\_\_\_

Pigmentos \_\_\_\_\_  
Óxidos \_\_\_\_\_  
Óleos \_\_\_\_\_

Resultado: B( ) M ( ) R ( x )  
Dureza muy baja  
Resistencia muy baja  
P. Fusión A ( ) M ( ) B ( x )  
Maleabilidad buena Placa  
Ductibilidad buena Hilo

Proceso:  
Temperatura ( ) C°  
Gas ( )  
Resistencia ( x )  
Solar ( )

Observaciones: Se utilizó la mezcla anterior ya amasada a mano, se mezcló 1:1. La mezcla no catalizo propiamente y aún después de meses permanecía con algo de plasticidad. Quebradiza.



# Escultura ceroplástica y el sistema de las artes.

Posgrado en Artes y Diseño  
Maestría en artes Visuales  
Emiliano Ortega Rousset (UNAM 519012226)



## Ficha de formulados

Fórmula Esteacamp 4  
Fecha 29 de Mayo del 2019

Fórmula Epoxicera 2  
Fecha 21 de junio del 2019

Fórmula Epoxicera 3  
Fecha 21 de junio del 2019

Cera de Abeja 2 puños  
Proveedor Acuexcomac  
C. Campeche 2 unidad  
Estearina 1 kilo  
Sebo 2 velas  
C. Candelila \_\_\_\_\_  
C. Carnauba \_\_\_\_\_  
Cera reciclada \_\_\_\_\_  
Parafina \_\_\_\_\_  
Chapopote \_\_\_\_\_  
Microcristalina \_\_\_\_\_  
Resina Damar \_\_\_\_\_  
Colofonia 5 gramos aprox  
Otros cera reciclada de la purisima

Cera de Abeja \_\_\_\_\_  
Proveedor \_\_\_\_\_  
C. Campeche \_\_\_\_\_  
Estearina \_\_\_\_\_  
Sebo \_\_\_\_\_  
C. Candelila \_\_\_\_\_  
C. Carnauba \_\_\_\_\_  
Cera reciclada \_\_\_\_\_  
Parafina \_\_\_\_\_  
Chapopote \_\_\_\_\_  
Microcristalina \_\_\_\_\_  
Resina Damar \_\_\_\_\_  
Colofonia \_\_\_\_\_  
Otros \_\_\_\_\_ se utilizó la fórmula de esteacamp 4 combinada con Klipton plast (1:1)

Cera de Abeja \_\_\_\_\_  
Proveedor \_\_\_\_\_  
C. Campeche \_\_\_\_\_  
Estearina \_\_\_\_\_  
Sebo \_\_\_\_\_  
C. Candelila \_\_\_\_\_  
C. Carnauba \_\_\_\_\_  
Cera reciclada \_\_\_\_\_  
Parafina \_\_\_\_\_  
Chapopote \_\_\_\_\_  
Microcristalina \_\_\_\_\_  
Resina Damar \_\_\_\_\_  
Colofonia \_\_\_\_\_  
Otros \_\_\_\_\_ se utilizó la fórmula de esteacamp 4 combinada con Klipton plast (1:3) (Dos partes de epóxica por una de cera.

Carga \_\_\_\_\_  
Fibras \_\_\_\_\_

Carga \_\_\_\_\_  
Fibras \_\_\_\_\_

Carga \_\_\_\_\_  
Fibras \_\_\_\_\_

Pigmentos \_\_\_\_\_  
Óxidos \_\_\_\_\_  
Óleos \_\_\_\_\_

Pigmentos \_\_\_\_\_  
Óxidos \_\_\_\_\_  
Óleos \_\_\_\_\_

Pigmentos \_\_\_\_\_  
Óxidos \_\_\_\_\_  
Óleos \_\_\_\_\_

Resultado: B( x ) M ( ) R ( )  
Dureza media-alta  
Resistencia media  
P. Fusión A ( ) M ( x ) B ( )  
Maleabilidad buena Placa  
Ductibilidad regular Hilo

Resultado: B( ) M ( x ) R ( )  
Dureza media alta  
Resistencia media  
P. Fusión A ( ) M ( x ) B ( )  
Maleabilidad buena Placa  
Ductibilidad buena Hilo

Resultado: B( ) M ( x ) R ( )  
Dureza alta  
Resistencia alta  
P. Fusión A ( ) M ( x ) B ( )  
Maleabilidad buena Placa  
Ductibilidad buena Hilo

Proceso:  
Temperatura ( ) C°  
Gas ( )  
Resistencia ( x )  
Solar ( )

Proceso:  
Temperatura ( ) C°  
Gas ( )  
Resistencia ( x )  
Solar ( )

Proceso:  
Temperatura ( ) C°  
Gas ( )  
Resistencia ( x )  
Solar ( )

Observaciones: Se ha utilizado para aplicar caliente con herramientas metálicas caldeadas en la parrilla. También se utilizó una placa calentada con un foco "chicharronero" hasta que estuvo blanda y se modeló sobre la cerámica.

Observaciones: Se calentó la mezcla de ceras en la parrilla, se vertió sobre una placa cerámica y se mezcló con espátula hasta que estuvo lista para modelarla con la mano, se mezcló caliente con la epóxica.

Observaciones: Se calentó la mezcla de ceras en la parrilla, se vertió sobre una placa cerámica y se mezcló con espátula hasta que estuvo lista para modelarla con la mano, se mezcló caliente con la epóxica.





# Escultura ceroplástica y el sistema de las artes.

Posgrado en Artes y Diseño  
Maestría en artes Visuales  
Emiliano Ortega Rousset (UNAM 519012226)



## Ficha Técnica de piezas

<p>Título: Didi-Huberman Tezcatlipoca  Fórmula __CH1_____  Fecha __30 marzo 2019</p>	<p>Título __Calibán  Fórmula __Cera de abeja pura,  estearina, esteacamp 2,  Fecha __10 marzo 2019</p>	<p>Título __Falsario _____  Fórmula __Cera de abeja  Fecha __11 de Diciembre 2018</p>
<p>Método de aplicación de la cera  Pastillaje (x)  Brochazos (X)  Moldeado ( )  Vertido ( X )</p>	<p>Método de aplicación de la cera  Pastillaje ( )  Brochazos ( x )  Moldeado ( )  Vertido ( x )  Espátula ( x )</p>	<p>Método de aplicación de la cera  Pastillaje ( )  Brochazos ( x )  Moldeado ( )  Vertido ( )</p>
<p>Tiempo de calentado __variable____  Temperatura máx. __65° C.____  Temp. de aplicación _____  Forma de C. _____</p>	<p>Tiempo de calentado __Variable____  Temperatura máx. __65°____  Temp. de aplicación _____  Forma de C. _____parrilla eléctrica</p>	<p>Tiempo de calentado __30 minutos____  Temperatura máx. _____  Temp. de aplicación _____  Forma de C. __parrilla eléctrica  graduable.</p>
<p>Base  Cerámica ( )  Madera ( x )  Resina ( x )  Alginato ( )  Yeso ( )  Yeso piedra ( )  Otro __Espuma de poliuretano.</p>	<p>Base  Cerámica ( x )  Madera ( )  Resina ( )  Alginato ( )  Yeso ( )  Yeso piedra ( )  Otro _____</p>	<p>Base  Cerámica ( x )  Madera ( )  Resina ( )  Alginato ( )  Yeso ( )  Yeso piedra ( )  Otro _____</p>
<p>Resultado: B(x)M( )R( )  Dureza __Aceptable_____  Resistencia _____</p>	<p>Resultado: B( x)M( )R( )  Dureza __media_____  Resistencia _____</p>	<p>Resultado: B( X)M( )R( )  Dureza __Media_____  Resistencia _____</p>
<p>Defectos:  Líneas M( )R( ) P( )  Burbujas M( )R( ) P( )  Descamamientos M( )R( ) P( )  Accidentes del proceso:</p>	<p>Defectos:  Líneas M( )R( ) P( )  Burbujas M( )R( ) P( )  Descamamientos M( )R( ) P( )  Accidentes del proceso:</p>	<p>Defectos:  Líneas M( )R( ) P( )  Burbujas M( )R( ) P( )  Descamamientos M( )R( ) P( )  Accidentes del proceso:</p>
<p>Bolas de chapopote crudo.</p>	<p>Las orejas son blandas</p>	<p></p>
<p>Observaciones:</p>	<p>Observaciones:</p>	<p>Observaciones:   La cera de abeja sin aditivos se sentía chiclosa.</p>



# Escultura ceroplástica y el sistema de las artes.

Posgrado en Artes y Diseño  
Maestría en artes Visuales  
Emiliano Ortega Rousset (UNAM 519012226)



## Ficha Técnica de piezas

Titulo: Ixiptla- Tezcatlipoca

Fórmula \_\_CH2

Fecha \_\_30 marzo 2019

Método de aplicación de la cera

Pastillaje (x)  
Brochazos (X)  
Moldeado ( )  
Vertido ( )

Tiempo de calentado  
\_\_variable\_\_

Temperatura máx. \_\_65° C.\_\_

Temp. de aplicación \_\_\_\_\_

Forma de C. \_\_Parrilla eléctrica  
Base

Cerámica ( x )  
Madera ( )  
Resina ( x )  
Alginato ( )  
Yeso ( )  
Yeso piedra ( )  
Otro\_\_

Resultado: B(x)M( )R( )

Dureza \_\_Aceptable\_\_

Resistencia \_\_\_\_\_

Defectos:

Líneas M( )R( ) P( )

Burbujas M( )R( ) P( )

Descamamientos M( )R(x) P( )

)

Accidentes del proceso:

La mezcla de CH2 tenía demasiada estearina y se descamó en cierta partes, se corrigió agregando dos puños más de chapopote a la mezcla general.

Observaciones:

Grietas en las superficies delgadas

Titulo \_\_Sycorax

Fórmula \_\_CH1,estearina, Parafina coloreada.

Fecha \_\_5 de junio 2019

Método de aplicación de la cera

Pastillaje ( x )  
Brochazos ( x )  
Moldeado ( )  
Vertido ( x )  
Espátula ( x )

Tiempo de calentado \_\_Variable

Temperatura máx. \_\_65°

Temp. de aplicación \_\_\_\_\_

Forma de C. \_\_parrilla eléctrica

Base

Cerámica ( )  
Madera ( x )  
Resina ( )  
Alginato ( )  
Yeso ( )  
Yeso piedra ( )  
Otro \_\_Hierro, poliuretano, maguey

Resultado: B( x)M( )R( )

Dureza \_\_Alta\_\_

Resistencia \_\_\_\_\_

Defectos:

Líneas M( )R( ) P( )

Burbujas M( )R( ) P( )

Descamamientos M( )R( ) P( )

Accidentes del proceso:

Observaciones:

Titulo \_\_Impostor\_\_

Fórmula \_\_Esteacamp 4

Fecha \_\_04 de Enero 2020

Método de aplicación de la cera

Pastillaje ( x )  
Brochazos ( )  
Moldeado ( )  
Vertido ( )  
Espátula ( x )

Tiempo de calentado \_\_variable\_\_

Temperatura máx. \_\_\_\_\_

Temp. de aplicación \_\_\_\_\_

Forma de C. \_\_parrilla eléctrica / solar

Base

Cerámica ( x )  
Madera ( )  
Resina ( )  
Alginato ( )  
Yeso ( )  
Yeso piedra ( )  
Otro \_\_\_\_\_

Resultado: B( X)M( )R( )

Dureza \_\_Alta

Resistencia \_\_\_\_\_

Defectos:

Líneas M( )R( ) P( )

Burbujas M( )R( ) P( )

Descamamientos M( )R( ) P( )

Accidentes del proceso:

Observaciones:

El método de calentado solar influyó en la adherencia de la cera y su union fue superficial.



# Escultura ceroplástica y el sistema de las artes.

Posgrado en Artes y Diseño  
Maestría en artes Visuales  
Emiliano Ortega Rousset (UNAM 519012226)



## Ficha Técnica de piezas

<p>Titulo: Melancolia</p> <p>Fórmula CH2, Mezcla de Cera de abeja, estearina, parafina, colofonia y sebo.</p> <p>Fecha 14 de Septiembre 2019</p> <p>Método de aplicación de la cera</p> <p>Pastillaje ( ) Brochazos (x) Moldeado ( ) Vertido ( ) Espátula (x)</p> <p>Tiempo de calentado variable</p> <p>Temperatura máx. 65° C.</p> <p>Temp. de aplicación</p> <p>Forma de C. Parrilla eléctrica</p> <p>Base</p> <p>Cerámica (x) Madera ( ) Resina ( ) Alginato ( ) Yeso ( ) Yeso piedra ( ) Otro Esponja-Organó</p> <p>Resultado: B(x) M( ) R( )</p> <p>Dureza Aceptable</p> <p>Resistencia</p> <p>Defectos: Líneas M( ) R( ) P( ) Burbujas M( ) R( ) P( ) Descamamientos M( ) R( ) P(x)</p> <p>Accidentes del proceso:</p> <p>Observaciones:</p> <p>La mezcla de CH2 tenía demasiada estearina y se descamó en cierta spartes, se corrigió agregando dos puños más de chapopote a la mezcla general.</p> <p>Observaciones:</p>	<p>Titulo _____</p> <p>Fórmula _____</p> <p>Fecha _____</p> <p>Método de aplicación de la cera</p> <p>Pastillaje ( ) Brochazos ( ) Moldeado ( ) Vertido ( )</p> <p>Tiempo de calentado _____</p> <p>Temperatura máx. _____</p> <p>Temp. de aplicación _____</p> <p>Forma de C. _____</p> <p>Base</p> <p>Cerámica ( ) Madera ( ) Resina ( ) Alginato ( ) Yeso ( ) Yeso piedra ( ) Otro _____</p> <p>Resultado: B( ) M( ) R( )</p> <p>Dureza _____</p> <p>Resistencia _____</p> <p>Defectos: Líneas M( ) R( ) P( ) Burbujas M( ) R( ) P( ) Descamamientos M( ) R( ) P( )</p> <p>Accidentes del proceso:</p> <p>Observaciones:</p>	<p>Titulo _____</p> <p>Fórmula _____</p> <p>Fecha _____</p> <p>Método de aplicación de la cera</p> <p>Pastillaje ( ) Brochazos ( ) Moldeado ( ) Vertido ( )</p> <p>Tiempo de calentado _____</p> <p>Temperatura máx. _____</p> <p>Temp. de aplicación _____</p> <p>Forma de C. _____</p> <p>Base</p> <p>Cerámica ( ) Madera ( ) Resina ( ) Alginato ( ) Yeso ( ) Yeso piedra ( ) Otro _____</p> <p>Resultado: B( ) M( ) R( )</p> <p>Dureza _____</p> <p>Resistencia _____</p> <p>Defectos: Líneas M( ) R( ) P( ) Burbujas M( ) R( ) P( ) Descamamientos M( ) R( ) P( )</p> <p>Accidentes del proceso:</p> <p>Observaciones:</p>
---	---	---

### 5.3 Método de policromía.

Basado en el curso impartido por Sue Day (ex-trabajadora del museo Madame Tussauds)

Materiales:

(Se utilizaron óleos Winton, excepto para el color blanco que se trabajó con marca Atl)

Óleos:

Terra verde	Bermellón	Sombra natural
Terra Rossa	Amarillo Ocre	Pardo de taller
Violeta de Cobalot	Tinta Carne	Azul Cobalto
Púrpura de Dioxacina	Amarillo de Nápoles	Azul francés ultramarino
Laca Carmín	Gris de Paynes	Blanco de titanio

Cabeza o busto de cera.

Varios pinceles redondos y planos

Paleta desechable

Espátula

Godetes

Aguarrás, gasolina blanca

Thinner o spirit para limpiar pinceles

**Prólogo:** Limpiar y retocar la cera.

Se define el diseño de personaje. Posición, color de pelo y ojos (con una hoja de color de fotografía y un catálogo de pelo) y se elige un par de fotos: una de frente y otra de perfil que van a ser el “*talismán*” que regirá el color y a las que se buscara igualar.

**El objetivo** es matizar la cera dejando que su color natural y textura visual permanezcan.

Se prepara el color en plano, creando una base con óleo y trementina, aplicando el color en pequeñas dosis hasta lograr un tono con que se va a dar una capa general.

Se aplica el color con un pincel redondo y se difumina con un pincel seco. Son capas ligeras que se secan rápido por su misma delgadez. Todo exceso se retira usando un pincel seco. Esto también integra y difumina la capa. Es importante señalar que hay que usar una paleta (desechable) de papel transparente (albanene) grande para preparar suficiente color que alcance a cubrir toda la superficie de cera. Si no es suficiente se prepara más y se iguala el color. La paleta se guarda y se utiliza como registro del diseño para correcciones y reparaciones.

### **Paso 1: Color carne base.**

Base ligera con matices predominantes verdes, violetas y amarillos.  
Pincel redondo mediano. Pincel seco.

- Nápoles
- Terra rossa (o sienna que tiene más verdes)
- Violeta de Cobalto
- Tierra verde
- Tinta Carne
- Alternativo: Azul ultramarino francés, carmín

### **Paso 2: Sombras (Resaltar las partes delgadas de la piel)**

Pincel delgado redondo 5-7. Pincel seco cuadrado mediano-chico 6  
En las partes delgadas, sombras y sitios donde se ve el color. Sutil. Veladuras.  
Matiz frío.

- Violeta
- Tierra verde

### **Paso 3: Matices verdosos de la piel. (Ojeras, arrugas, sombra de barba)**

Pincel delgado redondo 5-7 manchitas, pincel seco cuadrado 6.  
Veladuras delgadas, manchitas. No líneas. Sutil. Poco aguarrás.

- Azul ultramarino
- Tierra verde

### **Paso 4: Manchas rojizas, (labios, rubor, lagrimales)**

Pincel delgado redondo 5-7 manchitas. Pincel seco cuadrado 6  
Veladuras delgadas, manchitas. Sutil. poco aguarrás.

- Carmín.
- Tierra Roja.

### **Paso 5: Color champiñón, (resaltar volúmenes cóncavos)**

Pincel seco cuadrado.

- Violeta
- Sombra
- Verde

Opcional: amarillo de Nápoles

**Paso 6: Manchas cálidas, (integrar valores tonales con un matiz cálido)**

Pincel seco cuadrado.

- violeta
- carmín

**Paso 7: Manchas verdosas, (integrar valores tonales con un matiz café-verdoso)**

Pincel seco cuadrado, esperar a que la base esté seca. Integrar valores con manchas sutiles.

- Violeta
- Carmín
- Tierra verde

**Paso 8: Salpicados. Unificar matices con texturas color carne.**

Pincel redondo mediano: se carga la pintura y con otro pincel grueso se golpea sobre el mango del pincel con pintura. Descargar el exceso en la paleta hasta obtener puntos finos. El color y viscosidad de la pintura se controlan con aguarrás.

- Violeta
- Carmín
- Verde
- Nápoles
- Ocre

**Paso 9: Manchas que representan el daño solar.**

Se colocan en todas las partes de la cabeza de cera en las que el sol golpearía. Textura irregular. Pincel redondo mediano seco.

Base anterior oscurecida

- +violeta
- +verde
- + carmín

**Paso 10: Veladura violácea fría**

Controlamos matices y colocamos el color en todos los sitios en donde percibimos el color tomando como base nuestro *Talismán*.

Pincel redondo pequeño. Se usa pintura seca.

- Violeta
- Verde
- Carmín

**Paso 11: Luces sobre superficies óseas y cartilaginosas.**

Pincel redondo mediano. Seco y ligeramente empastado. Hueso, cartílagos, luces. Realzamos ligeramente los volúmenes convexos.

Utilizamos la base anterior y le agregamos amarillo de Nápoles

- Violeta
- Verde
- Carmín
- +Amarillo de Nápoles.

**Paso 12: Matiz café rojizo para integrar diferencias cromáticas.**

Salpicados. Pincel redondo mediano: se carga la pintura y con otro pincel grueso se golpea sobre el mango del pincel con pintura. Descargar el exceso en la paleta hasta obtener puntos finos. El color y viscosidad de la pintura se controlan con aguarrás.

- Carmín
- Bermellón
- Tierra verde

**Paso 13: Barba.**

Salpicados. Pincel redondo mediano: se carga la pintura y con otro pincel grueso se golpea sobre el mango del pincel con pintura. Descargar el exceso en la paleta hasta obtener puntos finos. El color y viscosidad de la pintura se controlan con aguarrás. El matiz debe ser grisáceo oscuro, el verde y el violeta se agregan para unificar tonalmente y que no se aleje demasiado de la paleta que estamos manejando.

- Gris de paynes
- Violeta
- Verde

**Paso 14: Barba Mejillas y puntos rojos.**

Algunas personas tienen puntos rojizos en la cara, en el caso de los hombres estos puntos representan los poros rojizos después de rasurarse.

Salpicados: Pincel redondo mediano: se carga la pintura y con otro pincel grueso se golpea sobre el mango del pincel con pintura. Descargar el exceso en la paleta hasta obtener puntos finos. El color y viscosidad de la pintura se controlan con aguarrás.

Matiz cálido

- Violeta
- Carmín

**Paso 15: Barba. Correcciones de poros/silueta**

Corregimos detalles y simetría de la zona de barba. Intensificamos contrastes levemente.

Salpicados: Pincel redondo mediano: se carga la pintura y con otro pincel grueso se golpea sobre el mango del pincel con pintura. Descargar el exceso en la paleta hasta obtener puntos finos. El color y viscosidad de la pintura se controlan con aguarrás.

Matiz verdoso.

- Gris paynes
- Violeta
- +Verde

**Paso 16: Integración cromática**

Se corrigen e integran las diferencias cromáticas que sean muy evidentes. Pintura no muy empastada. Se extiende con pincel redondo y se matiza, seca y difumina con pincel seco.

Manchas a mano y salpicados. Compensación de textura y contraste.

- Carmín
- Tierra Verde

**Paso 17: Integración cromática. Suavizador.**

Se integran, suavizan y difuminan las diferencias cromáticas al crear una fina textura de salpicaduras que se integran con un pincel seco.

Matiz crema.

-Nápoles

-Verde

-Violeta

**Paso 18 sombras y líneas profundas**

Se hace con líneas discontinuas y punteado (no utilizar trazos continuos) Se resaltan los valores que se encuentran en la fotografía “talismán”

Color champiñón

-Violeta

-Verde

-Amarillo

**Paso 19 Ir y venir**

Acentuar contrastes para lograr el máximo parecido con el “talismán”

Se usan los matices champiñón y hueso que ya se describieron anteriormente.

**Paso 20 Venas y detalles.**

Líneas y puntos muy pequeños y sutiles para resaltar algunos detalles.

-Carmín

-Violeta

-Verde

-Tierra rossa

**Paso 21 Luces en los Huesos y partes cartilagosas**

-Nápoles

-Violeta

-Carmín

**Paso 22 Brillos**

Se utiliza Liquin de Windsor & Newton

Se coloca en Ojo, Labios y Pestañas, para simular acuosidades.

**Paso 23**

Boleada con pincel seco para resaltar las luces. (Frente, nariz, pómulos, cráneo)

**Paso 24**

Matar brillos con un pincel de cerda, (punteado o picado leve)



## FUENTES DE INVESTIGACIÓN

### BIBLIOGRÁFICAS

- Althusser, Louis. *Ideología y Aparatos ideológicos del estado: Freud y Lacan*, Argentina: Nueva Visión, 2005.
- Althusser, Louis y Étienne Balibar. *Para leer el capital*. España: Editorial siglo XXI, 2010.
- Altuna, Belén. *Una historia moral del rostro*. Valencia: Pre-textos, 2010.
- Anders, Ferdinand, Jansen Maarten, Luis Reyes García, *Manual del Adivino, libro explicativo del código vaticano B* (México, FCE, 1993) en <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/9937> (Consultado el 2 de marzo del 2020)
- Aristóteles. *Arte poética. Arte retórica*. México: Editorial Porrúa. 4° edición, 2008, 3° Reimpresión. 2016
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. España: Alianza, 1988.
- Balzac, Honoré. *La obra maestra desconocida*. Argentina: Ediciones del Sur, 2005. En <https://wiki.ead.pucv.cl/images/f/f4/Obramaestra.pdf>
- Baring, Anne, Jules Cashford. *El mito de la diosa*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1997.  
[https://books.google.com/books/about/El\\_mito\\_de\\_la\\_diosa.html?id=mUqw-ydNB\\_4C](https://books.google.com/books/about/El_mito_de_la_diosa.html?id=mUqw-ydNB_4C) (Consultado 18 de septiembre de 2018).
- Battersby, Christine. “The Clouded Mirror”, *Gender and Genius*, EUA: Indiana University Press, 1989. en <https://pafa.instructure.com/courses/193/files/6032/download?...> (Consultado el 16 de enero del 2019)
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 2007.
  - *La génesis ideológica de las necesidades*. Barcelona: Anagrama, 1976.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*, Cambridge-England: Harvard University Press, the Belknap Press, 1999 en [https://monoskop.org/images/e/e4/Benjamin\\_Walter\\_The\\_Arcades\\_Project.pdf](https://monoskop.org/images/e/e4/Benjamin_Walter_The_Arcades_Project.pdf) (Consultado en octubre del 2019)

- Blanning, Tim. *Frederick the Great*. Reino Unido: Random House, 2016. [https://books.google.com/books/about/Frederick\\_the\\_Great.html?id=Kh92CgAAQBAJ](https://books.google.com/books/about/Frederick_the_Great.html?id=Kh92CgAAQBAJ). (Consultado el 25 de septiembre de 2018)
- Bourdieu, Pierre. *La Distinción criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.
- Brantz Mayer, *México; Aztec, Spanish & Republican: a Historical, Geographical, political, statistical and social account of that country from the period of the invasion by the spaniards to the present*, Connecticut: Sidney Drake, 1850, en <https://www.gutenberg.org/files/49538/49538-h/49538-h.htm>
- Brecht, Bertold. *Escritos sobre teatro*, Barcelona: alba editorial S.L.U. 2004-2010 en [http://ciml.250x.com/archive/communists/brecht/spanish/brecht\\_escritos\\_sobre\\_teatro.pdf](http://ciml.250x.com/archive/communists/brecht/spanish/brecht_escritos_sobre_teatro.pdf) (Consultado el 21 de mayo del 2019)
- Breton, André. *Nadja*, Sin sitio: Editor digital: Blok, 1962, en [Bajaebooks.com](http://Bajaebooks.com) (Consultado el 4 de noviembre del 2019)
- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de lo sublime*, traducción de Juan de la Dehesa, España: Alcalá, 1807.
- Burnett-Tylor, Edward. *Anáhuac, o México y los mexicanos, antiguos y modernos*, México: 2007, en <https://tristesantrotopicos.files.wordpress.com/2012/03/eduard-burnett-tylor-anahuac1.pdf> (Consultado el 3 de junio del 2019)
- Butler Hathaway, Katharine. *The little locksmith*. Nueva York: Coward Mccann, 1943.
- Calabrese, Omar. *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós ibérica, 1997. [http://www.internet.com.uy/arteydif/SEM\\_UNO/PDF/2017/Calabrese%20Omar%20-%20El%20Lenguaje%20Del%20Arte.%20CAPITULO%201.pdf](http://www.internet.com.uy/arteydif/SEM_UNO/PDF/2017/Calabrese%20Omar%20-%20El%20Lenguaje%20Del%20Arte.%20CAPITULO%201.pdf) (Consultado en marzo del 2018)
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona: Tusquets, 1989.
- Champdor, Albert, *El libro egipcio de los muertos*. Madrid: Edaf, 2010, <https://kodesubstanz.files.wordpress.com/2013/08/champdor-albert-el-libro-egipcio-de-los-muertos.pdf>. También disponible en versión impresa y pdf.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia literaria*, Inglaterra: 1817, capítulo XIV, en <http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/biographia.html> (Consultado en enero del 2020)
- Crane, Ethel Eva *The world history of Beekeeping and Honey Hunting*. Routledge: 2013)

[https://books.google.com.mx/books?id=WVh3AAAAQBAJ&pg=PA498&lpg=PA498&dq=wax+tribute&source=bl&ots=-JzO1nnck\\_&sig=EybjNKE4I7hJmc6RMn9hzVGmyL0&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwj1pPm3wLjdAhUY24MKHUbnBLMQ6AEwEnoECAQQAQ#v=onepage&q=wax%20tribute&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=WVh3AAAAQBAJ&pg=PA498&lpg=PA498&dq=wax+tribute&source=bl&ots=-JzO1nnck_&sig=EybjNKE4I7hJmc6RMn9hzVGmyL0&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwj1pPm3wLjdAhUY24MKHUbnBLMQ6AEwEnoECAQQAQ#v=onepage&q=wax%20tribute&f=false). También disponible en versión impresa.

- Dacome, Lucia. *Malleable Anatomies: Models, Makers, and Material Culture in Eighteenth-Century Italy*. Reino Unido: Oxford University Press, 2017.
- Didi-Huberman, Georges. *Exvoto: Imagen, órgano, tiempo*. España: Sans Soleil ediciones, 2016. [http://www.sanssoleil.es/wp-content/uploads/2016/04/Exvotos\\_nueva\\_edicion.pdf](http://www.sanssoleil.es/wp-content/uploads/2016/04/Exvotos_nueva_edicion.pdf) También disponible en versión impresa y pdf.
  - *La imagen superviviente, historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. España: Abada Editores, 2009.
  - *Ante el tiempo, historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Argentina: Adriana Hidalgo editora, 2011
  - “Wax flesh, vicious circles”, en *Encyclopaedia Anatomica, Museo La Specola Florence*, editado por Monika Von Düring, Marta Poggesi y Georges Didi-Huberman, EUA: Taschen, 1999.
- Doyle, Richard, *Manners & Customs of ye Englyshe*, (Londres, T.N. Foulis, 1911), en [http://www.gutenberg.org/files/37745/37745-h/37745-h.htm#Illustration\\_MADAME\\_TUSSAUD\\_HER\\_WAX\\_WERKES](http://www.gutenberg.org/files/37745/37745-h/37745-h.htm#Illustration_MADAME_TUSSAUD_HER_WAX_WERKES). También disponible en versión impresa y pdf.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. México: 1980.
  - *La estrategia de la ilusión*. México: Gandhi ediciones, 2014.
- Ericson, Eric H. Stanley D. Carlson, Martin B. Garmen, *A scanning Electron Microscope Atlas of the Honeybee*. Iowa: Iowa University Press, 2009. <https://www.ars.usda.gov/ARSUserFiles/20220500/AtlasoftheHoneybee.pdf> También disponible en versión impresa y pdf.
- Escobedo, Helen, Rita Eder, Paolo Gori, Jorge Irbangüeigoitia, Jorge Alberto Manrique, Carlos Monsiváis, *Monumentos Mexicanos. De las estatuas de sal y piedra*, Madrid: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Editorial Grijalbo, 1992.
- Esparza Liberal, María José, Isabel Fernández de García-Lascurain. *La cera en México: arte e historia*, México: Fomento Cultural Banamex, 1994.

- Fernández, Roberto. *Calibán*. Buenos Aires: CLACSO, 1971.
- Flynn, Tom. *El cuerpo en la escultura*, Madrid: Akal, 2002.
- Frazer, James George (Sir). “Capítulo III Magia Simpatética”, en *La rama dorada*. España: Fondo de Cultura Económica (FCE), 1981. <http://home.iscte-iul.pt/~fgvs/Frazer.pdf> También disponible en versión impresa y pdf.
- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con el inconsciente*. México: Gandhi ediciones, 2014.
  - “CIX. Lo Siniestro”. *Sigmund Freud: Obras Completas, en Freud total 1.0* (versión electrónica). LibroDot: 1919. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf> También disponible en versión impresa y pdf. (Consultado en 2018)
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo XXI, 2002.
  - *Tecnologías del yo Y otros textos afines*. Buenos Aires: Paidós/Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2008. en [https://monoskop.org/images/7/70/Foucault\\_Michel\\_Tecnolog%C3%ADas\\_del\\_yo\\_y\\_otros\\_textos\\_afines\\_1990\\_2008.pdf](https://monoskop.org/images/7/70/Foucault_Michel_Tecnolog%C3%ADas_del_yo_y_otros_textos_afines_1990_2008.pdf) También disponible en versión impresa y pdf.
- Erving Goffman, L. Guinsberg, Estigma, la identidad deteriorada, 1970 en [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/44361245/Goffman\\_\\_Erving\\_-\\_Estigma.\\_La\\_identidad\\_deteriorada.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1554914432&Signature=xKEbSn5tlrBsmPongixVjcQDqzU%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DEstigma.\\_La\\_identidad\\_deteriorada.pdf](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/44361245/Goffman__Erving_-_Estigma._La_identidad_deteriorada.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1554914432&Signature=xKEbSn5tlrBsmPongixVjcQDqzU%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DEstigma._La_identidad_deteriorada.pdf)
- Gombrich, Ernst H.J. *Imágenes simbólicas*. Estudios sobre el arte del renacimiento. Madrid: Alianza Editorial.1983.
- González Moreno, Beatriz. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: La experiencia estética del romanticismo inglés*, España: Universidad de Castilla-la Mancha, 2014.
- Gramsci, Antonio. *El materialismo histórico y la filosofía de B. Croce*. México: Juan Pablos Editor, 1986.
- Heller, Eva, *Psicología del color, cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.
- Ambrose, Harris, *Color: Bases de diseño*. España: Parramón, 2006.

- Husserl, Edmund. *Investigaciones lógicas. 2.* España, Madrid, Alianza universidad, 1982.
- Insinna Emanuele, *Cera, cerplasti e cirari.* Italia: Giambra editori, 2014.
- Jameson, Fredric. *Ensayos Sobre el posmodernismo.* Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 1991.
- Krauss, Rosalind E. “La escultura en el campo expandido”, En *La posmodernidad*, coord. por Hal Foster, España: Kairós, 2002.
  - *Pasajes de la escultura moderna.* Madrid: Akal, 2002.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión.* México: Siglo XXI, 1988.
- Lacan, Jacques. “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. en *Jacques Lacan, Escritos 1.* México: siglo XXI, 2009.  
[https://arditiesp.files.wordpress.com/2012/10/lacan\\_estadio\\_del\\_espejo.pdf](https://arditiesp.files.wordpress.com/2012/10/lacan_estadio_del_espejo.pdf). También disponible en versión impresa y pdf.
- Landa, Fray Diego de. *Relación de las cosas de Yucatán*, (S/D: S/E, S/F) XXXIII en <https://www.wayeb.org/download/resources/landa.pdf> También disponible en versión impresa y pdf.
- Lecouteux, Claude. *Hadas, brujas y hombres lobo en la edad media. Historia del doble.* España: José J. de Olañeta editor, 2005.
- León-Portilla, Miguel. *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2019. <http://ru.historicas.unam.mx/handle/20.500.12525/145>. También disponible en versión impresa y pdf.
- Levinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito.* Salamanca: ediciones sígueme, 2002.
- Lizarazo, Diego. “La imagen poética”, en *Íconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes.* México: Siglo XXI, 2004.
- Lizarazo, Diego, Bolívar Echevarría, Pablo Lazo. *Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura en la imagen / Seminario Internacional de Interpretaciones Icónicas.* México: Siglo XXI editores, 2007.
- López Austin, Alfredo. *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl.* México: UNAM Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1973.
- Maderuelo, Javier. *La pérdida del pedestal.* Madrid: círculo de Bellas Artes, 1994.
- Martínez González, Roberto. *El Nahualismo.* México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2016. en

<http://ru.historicas.unam.mx/handle/20.500.12525/118> También disponible en versión impresa y pdf.

- Marx, Carlos y Francisco Engels. *La ideología alemana*. España: Akal, 2014.
- Medina, J. Toribio. *Historia del tribunal del santo oficio de la inquisición en México*. México: Ediciones Frente cultural, S/F en <http://historiayverdad.org/Inquisicion/Historia-del-tribunal-del-santo-oficio-de-la-inquisicion-en-Mexico.pdf>. También disponible en versión impresa y pdf.
- Melman, Billie. *The culture of History: English Uses of the Past 1800-1953*. Oxford: Oxford University Press, 2006. [https://books.google.com.mx/books?id=GHUTDAAAQBAJ&pg=PA33&lpg=PA33&dq=mrs+goldsmith+wax&source=bl&ots=qXfFXE0hxK&sig=jGcOCK-H8iBAOp\\_Z-XmuJEPBGjg&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjKq7TpxqveAhUEa60KHeugDIIQ6AEwC3oECAYQAQ#v=onepage&q=mrs%20goldsmith%20wax&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=GHUTDAAAQBAJ&pg=PA33&lpg=PA33&dq=mrs+goldsmith+wax&source=bl&ots=qXfFXE0hxK&sig=jGcOCK-H8iBAOp_Z-XmuJEPBGjg&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjKq7TpxqveAhUEa60KHeugDIIQ6AEwC3oECAYQAQ#v=onepage&q=mrs%20goldsmith%20wax&f=false) También disponible en versión impresa y pdf.
- Morín, Edgar. *El cine y el hombre Imaginario*. España: Paidós Ibérica, 2011.
- Munguía, Martha Elena, "La risa y el humor. Apuntes para una poética histórica de la literatura mexicana". *Acta poética* vol.27 no.1 (2006), [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-30822006000100010&lng=es&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822006000100010&lng=es&nrm=iso&tlng=es)
- Olivier, Guilhem. *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*. México: FCE, 2004.
- Panofsky, Erwin. *Estudio sobre la iconología*. Madrid: Alianza editorial, 1973.
- Pilbeam, Pamela. *Madame Tussauds and the history of waxworks*. EUA: Bloomsbury USA Academic, 2006.
- Platón. *La república*. España: Universidad de Murcia. S.F. <http://www.um.es/noesis/zunica/textos/Platon,Republica.pdf>
- Ramírez, Edelmira, Guadalupe De la Torre Ríos, Marcela Suárez Escobar, coordinadoras. *De candelas y Candelillas*. México: Universidad Autónoma de México, Azcapotzalco, 1992. En [http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1390/De\\_Candelas\\_y\\_Candelitas.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1390/De_Candelas_y_Candelitas.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Disponible en versión impresa y pdf.
- Rodríguez, Inmaculada. *El retrato en México, 1781-1867, Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*. España: Universidad de Sevilla-Diputación de

Sevilla, 2006.

[https://books.google.com.mx/books?id=ZIJtnk7mCPwC&printsec=frontcover&dq=isbn:8400084640&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjll4a2sarZAhVF-](https://books.google.com.mx/books?id=ZIJtnk7mCPwC&printsec=frontcover&dq=isbn:8400084640&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjll4a2sarZAhVF-6wKHciHBTIQ6AEIJzAA#v=onepage&q&f=false)

6wKHciHBTIQ6AEIJzAA#v=onepage&q&f=false. Disponible en versión impresa y pdf.

- Romo Feito, Fernando. “La risa en Mijail Bajtín como hermenéutica” en *Risa: Luces y sombras. Estudios disciplinarios*. Editado por Claudia Gidi y Martha Elena Munguía. México: Universidad veracruzana, 2012.
- Salazar Híjar y Haro, Enrique. *Los trotes del caballito, una historia para la historia*. México: Diana, 1999.
- Santa Biblia. *Antiguo y nuevo testamento*. E.U.A: Salt Lake City, Iglesia de Jesucristo de los Santos y de los Últimos Días, 2009
- Sartre, Jean-Paul. *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Losada, 1976.
- Scolari Barr, Margaret. *Medardo Rosso*. E.U.A: The Museum of Modern Art, Doubleday, 1963. en [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_3437\\_300062266.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3437_300062266.pdf) También disponible en versión impresa y pdf.
- Seitz, William C. *The Art of Assemblage*. E.U.A.: The Museum of Modern Art, Doubleday, 1961.
- Séjourné, Laurette. *Supervivencias de un mundo mágico, imágenes de 4 pueblos mexicanos*. México: FCE, 1985.
- Schwartz, Vanessa R, *Spectacular Realities: Early mass culture in the fin-de-siècle París*, California: Los Ángeles, University of California Press, 1998. en [https://books.google.com.mx/books?id=ZbAwDwAAQBAJ&pg=PA92&lpg=PA92&dq=benoist+musee+du+cire&source=bl&ots=df3gNHvSyA&sig=ACfU3U1s9B5K96tz-wNH5XSj1\\_U6PMFGHQ&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwj96\\_WJ-4PgAhVIOq0KHfmlB244ChDoATABegQICRAB#v=onepage&q=benoist%20musee%20du%20cire&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=ZbAwDwAAQBAJ&pg=PA92&lpg=PA92&dq=benoist+musee+du+cire&source=bl&ots=df3gNHvSyA&sig=ACfU3U1s9B5K96tz-wNH5XSj1_U6PMFGHQ&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwj96_WJ-4PgAhVIOq0KHfmlB244ChDoATABegQICRAB#v=onepage&q=benoist%20musee%20du%20cire&f=false). También disponible en versión impresa.
- Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del Hombre*. Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, S.F. [http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/7709/schiller-con-tapas.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/7709/schiller-con-tapas.pdf). También en versión impresa y pdf.
- Schlosser, Julius Von. *El arte de la edad media*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1981.

- Schlosser, Julius Von. Thomas Medicus, Gotthold Ephraim Lessing. *Histoire du portrait en cire*. Francia: Éditions Macula, 1997.
- Schopenhauer, Arturo. *El mundo como voluntad y representación*, vol III. Madrid: España Moderna, S/F. [http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020024794\\_C/1020024796\\_T3/1020024796\\_MA.PDF](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020024794_C/1020024796_T3/1020024796_MA.PDF) También en versión impresa y pdf.
- Shiner, Larry. *La invención de arte, una historia cultural*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.
- Thompson, J.Eric. S. *Historia y Religión de los mayas*. México: Siglo XXI, 2008. <https://books.google.com.mx/books?id=-KLhwKNiUNkC&pg=PA382&lpg=PA382&dq=bet%C3%BAAn+craneo+maya&source=bl&ots=cwpsnLE0ip&sig=ACfU3U1V81NIKvfkBj1IBpDuhmA8Fw8xsw&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjU3aDurfDiAhVDXqwKHe3IB2QQ6AEwDXoECAgQAQ#v=onepage&q=bet%C3%BAAn&f=false>. También en versión impresa.
- Von Düring, Monika, Marta Poggesi, Georges Didi-Huberman. *Encyclopaedia Anatomica, Museo La Specola Florence*. EUA: Taschen, 1999.
- Warburg, Aby. *El renacimiento del paganismo, Aportaciones a la historia cultural del renacimiento europeo*. Madrid: Alianza, 2005.
- Warth, Albin H. *The chemistry and technology of waxes*. New York: Waverly Press, 1956.
- Wittkower, Rudolf. *La escultura procesos y principios*. Madrid: Alianza, 1997.

## HEMEROGRÁFICAS

- Abadía de Westminster, “Charles II”, Abadía de Westminster, <https://www.westminster-abbey.org/abbey-commemorations/royals/charles-ii/#i17857> (Consultado el 29 de octubre del 2018).
- Amaro, María Paz. “Entrevista con Cuauhtémoc Medina, acerca de Proregress, edición XII, de la bienal de Shanghai”. *Literal Magazine*, enero 29 del 2019.



- Amuchástegui, Hugo Rodrigo. “Las imágenes y el poder. Observaciones sobre una realidad compleja”. CAIA Centro Argentino de Investigadores de Arte, <http://www.caia.org.ar/docs/Amuchastegui.pdf> (Consultado en febrero del 2018).
- Annenberg Learner, “Art Through Time: A. Global View - Royal Portrait Head, Head of Sargon the Great”, Annenberg Learner, <https://www.learner.org/courses/globalart/work/266/index.html>. (Consultado el 16 de septiembre de 2018).
- Ashmolean Museum, British Archaeology in the Ashmolean Museum, “Death mask of Oliver Cromwell”, Universidad de Oxford, <http://britisharchaeology.ashmus.ox.ac.uk/highlights/cromwell-mask.html> (Consultado el 28 de octubre de 2018).
- Ávila-Fuenmayor, Francisco. “El concepto de poder en Michel Foucault”, *Telos* Vol. 8, No. 2 (2006)
- Báez Hernández, Montserrat A. “El cuerpo como relicario: Mártir, reliquia y simulacro como experiencia visual”, *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico. Anejos de imago, revista de emblemática y cultura visual no. 4*. García Mahiques, Rafael, Sergi Doménech García, eds. (Valencia, Universitat de València, 2015) <http://unam.academia.edu/MontserratB%C3%A1ezHern%C3%A1ndez> (Consultado el 30 de octubre del 2018).
- Balduccini, Filippo. *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Scuola Normale Superiore, Centro Ricerche Informatiche per i Beni Culturali, en <http://baldinucci.sns.it/html/index.html>
- Ballestrero, Roberta. “Efigie, cadáver y cuerpo enfermo en la ceroplástica”. Tesis doctoral, Universidad Complutense, 2013. <http://eprints.ucm.es/22304/1/T34608.pdf>
  - “Desde la contorsión de la realidad a lo siniestro: el incómodo hiperrealismo de maniqués, muñecas, efigies y figuras de cera”, *Brumal, Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, Vol. II n 2, otoño, 2016. <http://www.raco.cat/index.php/Brumal/article/view/316695> (Consultado en febrero del 2018).
  - “The dead in wax: Funeral ceroplastics in the european 17th - 18th century tradition”. *Art of Death & Dying Symposium Proceedings*, Texas: Universidad de Houston, 2018. Disponible en: <https://journals.tdl.org/add/index.php/add/article/view/7031> (Consultado en 2018)

- Bazarte, Martínez Alicia. “Veneración de reliquias y cuerpos de cera en los días de los fieles difuntos y todos los santos”. *Patrimonio cultural y turismo* 16. Cuadernos. <http://www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf16/articulo4.pdf> (Consultado en febrero del 2018).
- Benjamin, Walter. “Cartas 1918-1939” Traducción Guadalupe González, Berlin: Suhrkamp Verlag: 1989, *Minerva, revista del círculo de Bellas Artes*, IV época, 17, 2011. En <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=468> (Consultado el 24 de octubre de 2019)
- Bermúdez Sánchez, Carmen. “Modelos Clínicos de Cera. Proceso de restauración”. *Restauración del Patrimonio de la Universidad de Granada*, Cuaderno técnico; 3. pp. (2016) en <http://digibug.ugr.es> (Consultado en el 2017)
- Bogdanov, Stefan. “Beeswax: History, Uses and Trade”. *Bee-Hexagon* (2016), <https://www.researchgate.net> (Consultado en Julio del 2017).
- Bullock, William. *Catalogue of the exhibition called modern Mexico*, Londres: 1824 en <https://www.biodiversitylibrary.org/item/134436#page/6/mode/2up> (Consultado el 3 de junio del 2019)
- Castrejón, Horacio. “Las huellas del tiempo, vestigios de la naturaleza en los materiales utilizados en un proceso escultórico”. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2010, en [https://repositorio.unam.mx/contenidos/las-huellas-del-tiempo-vestigios-de-la-naturaleza-en-los-materiales-utilizados-en-un-proceso-escultorico-72604?c=pQ8wXB&d=false&q=Horacio%20Castrej%C3%B3n%20vestigios&i=1&v=0&t=search\\_0&as=0](https://repositorio.unam.mx/contenidos/las-huellas-del-tiempo-vestigios-de-la-naturaleza-en-los-materiales-utilizados-en-un-proceso-escultorico-72604?c=pQ8wXB&d=false&q=Horacio%20Castrej%C3%B3n%20vestigios&i=1&v=0&t=search_0&as=0) (Consultado en Febrero del 2020)
- Carlson, Rachel D. *The honey Bee and Apian Imagery in Classical Literature*. Disertación. E.U. A: Universidad de Washington, 2015.
- Carreón Blaine, Emilie. “Un giro alrededor del ixiptla”, *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014. <http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/items/show/20> (Consultado el 4 de mayo del 2019)
  - “Del hule al chapopote en la tradición plástica mexicana. Una tradición historiográfica”, *Trace* 70, *cemca*, julio 2016.

<http://www.scielo.org.mx/pdf/trace/n70/2007-2392-trace-70-00009.pdf>

(Consultado en enero del 2019)

- Castoriadis, Cornelius. “El imaginario social instituyente,” *Zona erógena* N° 35 1997. en <http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/Castoriadis%20Cornelius%20-%20El%20Imaginario%20Social%20Instituyente.pdf> (Consultado el 13 de noviembre del 2019)
- Catecismo de la Iglesia Católica. “El hijo de Dios se hizo hombre, I Por qué el verbo se hizo carne”. Catecismo de la Iglesia Católica, [http://www.vatican.va/archive/catechism\\_sp/p1s2a3p1\\_sp.html](http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p1s2a3p1_sp.html) (Consultado el 25 de mayo del 2019)
- Comisión teológica internacional, “Comunión y servicio: La persona humana creada a imagen de Dios”, Comisión teológica internacional, [http://www.vatican.va/roman\\_curia/congregations/cfaith/cti\\_documents/rc\\_con\\_cfaith\\_doc\\_20040723\\_communion-stewardship\\_sp.html](http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/cti_documents/rc_con_cfaith_doc_20040723_communion-stewardship_sp.html) (Consultado el 25 de mayo del 2019)
- Conte, Pietro. “Sembra Viva! Estética del perturbante nell’arte contemporanea”, *Atque materiali tra filosofia e psicoterapia nuova serie*, n.17. (2015), [http://www.atquerivista.it/wp/wp-content/uploads/pdf/atque\\_17ns\\_11.pdf](http://www.atquerivista.it/wp/wp-content/uploads/pdf/atque_17ns_11.pdf), (Consultado el 20 de mayo del 2019)
  - “Para una fenomenología de las muñecas Hiperrealistas”, en *Valenciana*, número 23, enero-junio (2019), [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2007-25382019000100293](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382019000100293) (Consultado el 28 de septiembre del 2019)
- Corchia, Laura, “La scultura di Degas: i Raggi X svelano la tecnica esecutiva # restaurars, <https://restaurars.altervista.org/la-scultura-di-degas-i-raggi-x-svelano-la-tecnica-esecutiva/> (Consultado el 25 de enero del 2020)
- Criminología moderna, “Teoría del etiquetamiento, según Becker”, Criminología moderna blogspot, <http://criminologiamoderna.blogspot.com/2013/08/teoria-del-etiquetamiento-segun-becker.html> (Consultado el 16 de marzo del 2019)
- Cruz Cruz, Juan. “La alienación Histórica según Marx”, *Ley Natural*, (2013), en <http://www.leynatural.es/2013/09/17/la-alienacion-historica-segun-marx/> (Consultado el 20 de marzo del 2013)
- Dehouve, Danièle. “El papel de la vestimenta en los rituales mexicas de “personificación”. *Textiles amérindiens. Recherches récentes: du présent au passé et*

- inversement*, Coord. Sophie Desrosiers y Paz Núñez Regueiro (2016) <https://journals.openedition.org/nuevomundo/69305> (Consultado el 5 de mayo del 2019)
- Deleuze, Gilles. Abecedario, Documental, 1996. En <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2009/08/gilles-deleuze-abecedario-h-i-j-k.html> (consultado el 12 de Mayo del 2020)
  - Diccionario Etimológico Español en Línea, “Agalmatofilia” Etimologías de Chile, <http://etimologias.dechile.net/?agalmatofilia> (Consultado el 20 de enero del 2020)
  - Dickie, Matthew W. “What Is a Kolossos and How Were Kolossoi Made in the Hellenistic Period?” *Greek, Roman and Bizantine Studies*, Vol. 37, No 3 (1996) <https://grbs.library.duke.edu/article/viewFile/2801/5855>. (Consultado el 18 de septiembre de 2018).
  - Didi-Huberman, Georges, Didier Semin, “Faire une Empreinte...” Extracto de catálogo (Francia: Centro Pompidou, 1997)
  - Didi-Huberman, Georges. “Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait sur le vif”. *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 106, n°2. (1994), [https://www.persee.fr/doc/mefr\\_1123-9891\\_1994\\_num\\_106\\_2\\_4334](https://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_1994_num_106_2_4334). (Consultado el 22 de enero del 2020)
    - “La Matière Inquiète (plasticité, viscosité, étrangeté)”, *Lignes*, n° 1, (2000-1), <https://www.cairn.info/revue-lignes1-2000-1-page-206.htm> (Consultado el 20 de enero del 2020)
    - “Anthropologie du visuel”, *Annuaire de l'EHESS*, (2003), <http://journals.openedition.org/annuaireehess/15883> (Consultado el 23 de enero del 2020)
    - “Artistic Survival. Panofsky Vs. Warburg & the exorcism of impure time”. *Common Knowledge*, volume 9, issue 2. (2003), <http://muse.jhu.edu/article/41437> (Consultado en febrero del 2018).
    - “El gesto fantasma”. *Acto, revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, n°4 (2008) 280-291.
  - Dozio, Esaù, Guido Von Allmen. “La tête de la statue de bronze du roi Thrace Seuthès III, un cas historique de chirurgie maxillo-faciale au cours de l'Antiquité”. *Rev Mens Suisse Odontostomatol*, Vol. 118. (2008), [https://www.sso.ch/fileadmin/upload\\_sso/2\\_Zahnaerzte/2\\_SDJ/SMfZ\\_2008/SMfZ\\_06\\_2008/f-smfz-06-praxis2.pdf](https://www.sso.ch/fileadmin/upload_sso/2_Zahnaerzte/2_SDJ/SMfZ_2008/SMfZ_06_2008/f-smfz-06-praxis2.pdf) (Consultado el 27 de septiembre del 2018).

- El siglo diez y Nueve, 16 de octubre de 1880. “Anuncio de Colegio Católico par a niñas y señoritas”, Hemeroteca UNAM en [http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/crearPDF/558a3e4a7d1ed64f171791ed.pdf?palabras=escultura\\_en\\_cera#view=fitH&toolbar=0navpanes=0&scrollbar=1page=1&pagemode=bookmarks](http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/crearPDF/558a3e4a7d1ed64f171791ed.pdf?palabras=escultura_en_cera#view=fitH&toolbar=0navpanes=0&scrollbar=1page=1&pagemode=bookmarks)
- Estévez Kubli, Pablo Joaquín. “El ensamblaje escultórico: análisis y tipologías objetuales en el Arte Contemporáneo Mexicano”. Tesis de Doctorado, Universidad Politécnica de Valencia, 2012)
- Fernández, Ana Ara. “Hiperrealismos escultóricos contemporáneos. Imagen y realidad”. *Congresos científicos de la Universidad de Murcia*. España: universidad de Murcia, 2008. <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/1571/1551>
- Fernández, Berengué Laia, Montserrat Pugès Dorca, Alfons Zarzoso Orellana, (González Antònia, Lebrón Ruiz Carme, colaboradores). “La restauración de una venus anatómica de cera”, en *Actas del XIV Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, vol. I. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2003, <http://www.museudelamedicina.cat/Upload/Documents/2.pdf> (Consultado en 2017).
- Fisgativa Sabogal, Carlos Mario. “Imágenes dialécticas y anacronismo en la historia del arte (según Georges Didi-Huberman)”, *Filosofía UIS*, Volumen 12, Número 1 enero-junio (2013)
- Freitas, Juan Horacio de. “Elogio de la melancolía: una historia marginal de la bilis negra”. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5 (2016), <http://dx.doi.org/10.6018/daimon/269091>(Consultado el 5 de mayo del 2019)
- García Díez, Sergio. “Del poliéster a la forma escultórica: Rachel Whiteread y Duane Hanson”. *Revista iberoamericana de polímeros*. Volumen 14 (1) (2013). <http://www.ehu.eus/reviberpol/pdf/ENE13/garcia.pdf> (Consultado en 2017).
- Gerbino, Filippo Maria, “Civiltà plastica tra arte muanufatto, La Ceroplastica in Sicilia tra ‘700 e ‘800”. Tesis de doctorado, Università degli Studi di Palermo-Facoltà di Lettere e Filosofia, 2013.
- Giesey, Ralph E. “Funeral effigies as emblems of sovereignty: Europe, 14<sup>th</sup> to 18<sup>th</sup> centuries”. *Lecture delivered to the Collège de France*. (University of Iowa. 1987) 2,

[http://www.regiesey.com/Lectures/Funeral\\_Effigies\\_as\\_Emblems\\_of\\_Sovereignty\\_Lecture\\_\[English\]\\_College\\_de\\_France.pdf](http://www.regiesey.com/Lectures/Funeral_Effigies_as_Emblems_of_Sovereignty_Lecture_[English]_College_de_France.pdf) (Consultado el 25 de septiembre del 2018).

- Gómez Arias, Thelma. “Un acercamiento a la escultura háptica”, Tesis de maestría, UNAM, 2014.
- González, Clemente. “¿Qué significa a imagen y semejanza de Dios?”, Temas actuales de la fe, <https://es.catholic.net/op/articulos/7957/cat/123/que-significa-a-imagen-y-semejanza-de-dios.html#modal> (Consultado el 25 de mayo del 2019)
- González, José María Salvador. “La escultura de John Davies. La esclerosis del hombre solitario”, *El Universal*, p. 4<sup>o</sup>-7. (1982) <https://eprints.ucm.es/8324/>
- González Zymla, Herbert. “Los retratos de Hernán Cortés”, *Itinerario de Hernán Cortés: catálogo de la exposición, Centro de Exposiciones Arte Canal*, 3 diciembre 2014 - 3 mayo 2015. En [https://www.academia.edu/23623178/Los\\_retratos\\_de\\_Hern%C3%A1n\\_Cort%C3%A9s](https://www.academia.edu/23623178/Los_retratos_de_Hern%C3%A1n_Cort%C3%A9s) (Consultado el 12 de junio del 2019)
- Graybill, Lela, “A Proximate Violence: Madame Tussaud's Chamber of Horrors”, en *Nineteenth Century Art Worldwide, a journal of nineteenth-century visual culture*, Volumen 9, (2010) en [http://w.19thc-artworldwide.org/index.php/autumn10/a-proximate-violence#\\_ftnref27](http://w.19thc-artworldwide.org/index.php/autumn10/a-proximate-violence#_ftnref27) (Consultado en enero del 2019)
- Gubern, Román. “Del rostro al retrato”, *Analísi* 27, (2001), 37-34
- Heyden, Doris. “Tezcatlipoca en el mundo náhuatl”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, 19, (1989), <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn19/304.pdf> (Consultado en 2018)
- Huerta, Monica Inés. “Encountering Mimetic Realism: Sculptures by duane Hanson, Robert Gober, and Ron Mueck”. Tesis de Doctorado, Universidad de Michigan: 2010.
- Alexander Von Humboldt, “Capítulo X” *Libro VI*, p. 411. [http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080012467\\_C/1080012468\\_T2/1080012468\\_MA.PDF](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080012467_C/1080012468_T2/1080012468_MA.PDF) También disponible en versión impresa y pdf.
- Hunt, L. B. «The Long History of Lost Wax Casting». *Gold Bulletin* 13, n.º 2 (1980), <https://doi.org/10.1007/BF03215456>. (Consultado en agosto 2018).
- IMPO, “Reglamentación técnica de ceras de abeja, Decreto N° 215/984 de 30/05/1984 artículo 1.” IMPO: Centro de Información Oficial, Normativa y Avisos Legales del Uruguay, 1984. <https://www.impo.com.uy/bases/decretos-reglamento/215-198> (Consultado el 17 de marzo del 2020)

- Imre, Dylan M. "Ancient Maya Beekeeping (ca. 1000-1520 CE)," *University of Michigan Undergraduate Research Journal* 7, (2013) [https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/96996/UMURJ-Issue07\\_2010-DMImre.pdf?sequence=1](https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/96996/UMURJ-Issue07_2010-DMImre.pdf?sequence=1) (Consultado el 10 de junio del 2019)
- Infobae, "Exposición de asesinos seriales y monstruos fue desalojada del Museo de la Policía en CDMX", Infobae, jueves 16 de enero del 2020, en <https://www.infobae.com/america/mexico/2019/12/28/exposicion-de-asesinos-seriales-y-monstruos-fue-desalojada-del-museo-de-la-policia-en-cdmx/> (Consultado el 16 de enero del 2020)
- Instituto Nacional de Antrpología e Historia. "A pantalla una tragedia del galeón de Manila", *De la Nao de China*, (2013), INAH. <https://www.inah.gob.mx/boletines/706-a-pantalla-tragedia-de-galeon-de-manila> (Consultado el 11 de junio del 2019)
  - "Examinan relicarios de ceroplástica de la Catedral Metropolitana y de San ángel". *Boletín No. 176*. INAH (México, dirección de medios de comunicación, 2016) (Consultado el 20 de julio del 2019)
- Internationes, "Joseph Beuys, Todo hombre es un artista" entrevista, en <https://www.youtube.com/watch?v=7DP6m2QgrPc>
- Iversen, Margaret. "Introducción: el concepto de Kunstwollen", *Alois Riegl: Art History and Theory, Introduction*. Massachusetts Institute of Technology: MIT Press: 1993, 2 - 18, en [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=197&vol=6](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=197&vol=6)
- Johansson K, Patrick. "Vejez, muerte y renacer de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl", *Arqueología Mexicana*. 139 (2016) <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/vejez-muerte-y-renacer-de-ce-acatl-topiltzin-quetzalcoatl-0>
- Kriech Ritner, Robert. *The Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice*. Studies in Ancient Oriental Civilization, 54. (Chicago, Oriental Institute of University of Chicago, 2008). [https://oi.uchicago.edu/sites/oi.uchicago.edu/files/uploads/shared/docs/saoc54\\_4th.pdf](https://oi.uchicago.edu/sites/oi.uchicago.edu/files/uploads/shared/docs/saoc54_4th.pdf). También disponible en versión impresa y pdf.
- Korsmeyer, Carolyn. "Feminist Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* Edward N. Zalta editor (2017), <https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/feminism-aesthetics>. (Consultado en enero del 2016)

- La voz de México. *Domingo 2 de marzo del 1902*. en [http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a37df7d1ed64f16df82ac?resultado=2&tipo=pagina&intPagina=1&palabras=Figura\\_de\\_cera](http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a37df7d1ed64f16df82ac?resultado=2&tipo=pagina&intPagina=1&palabras=Figura_de_cera) (Consultado el 3 de agosto del 2019)
- Lemire, Michel. "La representación del cuerpo Humano: Modelos anatómicos de cera". *Revista de Ciencias, UNAM*. 32 (1993) <http://www.revistaciencias.unam.mx/en/182-revistas/revista-ciencias-32/1707-la-representaci%C3%B3n-del-cuerpo-humano-modelos-anat%C3%B3micos-de-cera.html> (Consultado en febrero del 2018).
- Louvre. "Padiuf's false canopic jars". *Gates of heaven, vision of the world in the ancient egypt*. Hall Napoléon. marzo 6 - junio 29, 2009. <http://minisite.louvre.fr/portesduciel/EN/01expo/notice030204.php> (Consultado en 27 de agosto del 2018).
- Martínez, Jesús. "Identity, Death and Faces. A social approach to the analysis of the Graeco-Roman funerary masks from the Rijksmuseum van Oudheden". Tesis de maestría, Universidad de Leiden, 2014. <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/29505>
- Masahiro Mori. "The Uncanny Valley". *Energy*, 7 (1970): 33-35. en <http://www.comp.dit.ie/dgordon/Courses/CaseStudies/CaseStudy3d.pdf> (Consultado en febrero del 2018).
- Mayyas, Abdulrauf, Mahmoud AlQudah, Khaled Douglas, Fardous Al-Ajlouny. "Beeswax preserved in Archaeological Ceramics: Function and use". *Annals of the Faculty of Arts*, volumen 40, julio-septiembre. (2012). [https://www.researchgate.net/publication/280066615\\_Beeswax\\_Preserved\\_in\\_Archaeological\\_Ceramics\\_Function\\_and\\_Use](https://www.researchgate.net/publication/280066615_Beeswax_Preserved_in_Archaeological_Ceramics_Function_and_Use). (Consultado en 25 agosto, 2018)
- Medieval Bestiary. "Bee". Medieval Bestiary. <http://bestiary.ca/beasts/beast260.htm>. (Consultado el 19 de octubre de 2018).
- Moral Azanza, Nerea del. "Cirugía restauradora: restauración estructural de modelos anatómicos en cera". Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2016. <http://eprints.ucm.es/39026/> (consultado el 16 de septiembre del 2018).
- Morales, Alfonso. "Evocación de José Neira, fabricante de semejanzas", *Luna córnea* 23, *Museos*, (2002) en <https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/publicaciones/luna-cornea/luna-cornea-23.html> (Consultado en Julio del 2019)



- Morente Parra, Maribel. “La Venus Anatómica del Museo de Anatomía Javier Puerta de la Universidad Complutense”. *Pecia Complutense*, 18 (2013). <https://biblioteca.ucm.es/pecia/54321.php> (Consultado en el 2017).
  - “De la fascinación anatómica a la perversión en la mirada. Una visión de la ceroplástica en la obra «Las figuras de cera» de Pío Baroja”. *Lienzos del recuerdo: estudios en homenaje a José M. Martínez Frías*. (2015): 417-423. en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5436249> (Consultado en el 2018).
  - “Modelando ciencia. La ceroplástica de Ignacio Lacaba en el Colegio de Cirugía de San Carlos de Madrid”. *Dynamis: Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam*, Núm. 1, Vol. 36, (2016): 27-45. <https://www.raco.cat/index.php/Dynamis/article/view/306605> (Consultado en 2018).
- Musée d'Orsay, “En colores: la escultura policroma en Francia 1850-1910” Museo de Orsay, <https://www.musee-orsay.fr/> (Consultado el 12 de febrero del 2020)
- Museo de Arte Contemporáneo de Monterey (MARCO). *Ron Mueck*. México: MARCO, 2011.
- Museo de Arte de Philadelphia, “About étant doneés...”, Museo de Arte de Philadelphia <https://www.philamuseum.org/exhibitions/324.html?page=2>. (Consultado el 2 de febrero del 2020)
- Museo del Prado, “Vanitas, de Jacques Linard, 1645”, Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vanitas/6ae85887-498f-4421-980a-fd9814035c8b> (Consultado el 16 de mayo del 2019)
- National Gallery of Art. “Edgar Degas, Little Dancer Aged Fourteen.” National Gallery of Art, <https://www.nga.gov/collection/highlights/degas-little-dancer-aged-fourteen.html> (Consultado en octubre del 2019)
- Pageaux, Daniel-Henri. “El campo de la Imagología: de la Imaginería al Imaginario.” Instituto Juan Andrés de comparatística y globalización, edición de Pedro Aullón de Haro. <https://indd.adobe.com/view/f5c953c1-3f7a-40cc-af3f-fc242ba6d4bd> (Consultado en febrero del 2020)
- Panzanelli, Roberta “Una presencia innegable: Efigies de cera en la Florencia Renacentista”, *El poder de las imágenes: Exvotos, ofrendas y otras prácticas votivas, Revista Sans Soleil-Estudios de la Imagen*, Vol 5, N° 2, (2013) <http://revista-sanssoleil.com/volumen-5-num-2/> (Consultado el 21 de octubre del 2018).

- Parent, Marie-Josée. “La Petite danseuse de quatorze ans: Une analyse de la fonction subversive de l’oeuvre.” Tesis de maestría, Universidad de Montreal, Facultad de artes y ciencias: 2009. [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/3320/Parent\\_Marie-Josée\\_2009\\_memoire.pdf?sequence=7&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/3320/Parent_Marie-Josée_2009_memoire.pdf?sequence=7&isAllowed=y)
- Planet Bee Foundation. “The Sacred Bee: Ancient Greece and Rome.” Planet Bee Foundation. <https://www.planetbee.org/planet-bee-blog//the-sacred-bee-ancient-greece-and-rome>. (Consultado el 18 de septiembre de 2018)
- Polini, John. “Ritualizing death in republican Rome: Memory, religion, class struggle, and the wax ancestral mask tradition’s origin and influence on veristic portraiture”, En *Performing death, social analyses of funerary traditions in the ancient near east and Mediterranean, Oriental Institute Seminars*, número 3 (2008): 237-286
- Ponces Rodrigues de Castro Camanho, Susana. “Instantes caleidoscópicos.” Tesis de doctorado, Universitat de Barcelona, 2015. [https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/373631/SPRdCC\\_TESIS.pdf?sequence=1](https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/373631/SPRdCC_TESIS.pdf?sequence=1)
- Psicopsi, comunidad de estudio,” Mecanismos de defensa en el adolescente: la intelectualización y el fantaseo” Psicopsi, <http://psicopsi.com/Mecanismos-defensa-adolescente-intelectualizacion-fantaseo> (Consultado el 4 de mayo del 2019)
- Real Academia Española, en <https://dle.rae.es/?w=conmemorar> (Consultado el 10 de diciembre del 2019).
- Reshafim, “Beekeeping in ancient Egypt.” Reshafim. <http://www.reshafim.org.il/ad/egypt/timelines/topics/beekeeping.html> (Consultado el 8 de octubre, 2018).
- Retórica, Manual de Retórica y recursos estilísticos, “Metatextualidad”, Retórica. <http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/metatextualidad> (Consultado el 24/ 02/2020)
- Rivera García, Antonio. “La realeza medieval según Ernst H. Kantorowicz, Apuntes sobre *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval.*” Biblioteca Saavedra Fajardo de pensamiento político hispánico. <http://www.saavedrafajardo.org/archivos/equipofilosofia/documento8.pdf> (Consultado el 27 de octubre del 2018).

- Roffet-Salque, Mélanie, et al. "Widespread exploitation of the honeybee by early Neolithic farmers". *Nature*, 534, (2015) <http://dx.doi.org/10.1038/nature18451> (Consultado el 25 de agosto del 2018).
- Sánchez Grillet, Luis Avelino. "Chapopote, uso milenario." *INAH, Boletines* (2008) en <https://www.inah.gob.mx/boletines/3126-chapopote-uso-milenario> (Consultado el 2 de marzo del 2020)
- Sánchez Ortiz, Alicia. "Crear en cera, una obsesión constante por un material metafórico", en *Actas del IV congresso de História do Arte Portuguesa Em homenagem a José-Augusto França*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- Sánchez Ortiz, Alicia, Nerea del Moral, Roberta Ballestriero. "Anatomía femenina en cera: Ciencia, Arte y Espectáculo en el siglo XVIII." *Laboratorio de Arte*, 25 (2013) 603-622. [http://institucional.us.es/revistas/arte/25/vol\\_II/art\\_4.pdf](http://institucional.us.es/revistas/arte/25/vol_II/art_4.pdf) (Consultado en 2017).
- Sánchez Ortiz, Alicia, Nerea del Moral, Sandra Micó Boró. "Cuerpos de cera un patrimonio olvidado. Religiosidad, superstición o ciencia en la representación del cuerpo humano." *De Arte*, 11 (2012): 7-26 <http://www.academia.edu> (Consultado en 2017).
  - "La cera, metáfora de vida o muerte. Materiales, técnicas y procedimientos en la elaboración de modelos anatómicos." *Goya*, 346 (2014): 42-57 <https://www.researchgate.net/publication/274081890> (Consultado en el 2017).
  - "Entre la ciencia y el arte. Ceroplástica anatómica para el real colegio de cirugía de San Carlos (1786-1805)" *Archivo español del arte*, 85. (2012): 329-349. [https://www.researchgate.net/publication/276221277\\_Entre\\_la\\_ciencia\\_y\\_el\\_arte\\_Ceroplastica\\_anatomica\\_para\\_el\\_Real\\_Colegio\\_de\\_Cirugia\\_de\\_San\\_Carlos\\_1786-1805](https://www.researchgate.net/publication/276221277_Entre_la_ciencia_y_el_arte_Ceroplastica_anatomica_para_el_Real_Colegio_de_Cirugia_de_San_Carlos_1786-1805) (Consultado en 2017).
- Sánchez Ramos, Valeriano. "María: colmena de virtudes. Las abejas en la simbología mariana barroca." *Regina Mater Misericordiae: estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*, coord. por Juan Aranda Doncel, Ramón de la Campa Carmona (España, Litopress, 2016), 613-666 <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5816307.pdf> (Consultado el 19 de octubre del 2018).
- Sigal, Pierre André. "L'ex-voto au moyen age dan les régions du nord-ouest de la méditerranée (XIIe-XVe siècles)", en *Provence Historique*, fascículo 131, (1981)

[http://provence-historique.mmsh.univ-aix.fr/n/1983/Pages/PH-1983-33-131\\_02.aspx](http://provence-historique.mmsh.univ-aix.fr/n/1983/Pages/PH-1983-33-131_02.aspx)  
(Consultado el 20 de octubre del 2018).

- Starobinsky, Jean. “La melancolía en el espejo”, *Revista de la Universidad de México*, No. 483 abril (1991): 19-21 [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/13345/14583](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/13345/14583) (Consultado el 7 de mayo del 2019)
- Tarime, Julio. “Antonio Neira Castillo esculturas en cera México 1920-1987.” Slideshare. <https://www.slideshare.net/raovao/antonio-neira-castillo-esculturas-de-cera-en-mexico1920-1987raov> (Consultado el 15 de Julio del 2019)
- Tezanos, Patri. “Reconocimiento de caras: expertos desde el nacimiento”, *Antroporama, divulgación sobre el ser humano*, S/F, en <https://antroporama.net/reconocimiento-de-caras-expertos-desde-el-nacimiento/> (Consultado el 18 de marzo del 2019)
- Ancient Egypt online. “The Egyptian God Ra, Sun God of Egypt, Eye of Ra.” Ancient Egypt online. <https://www.ancient-egypt-online.com/egyptian-god-ra.html> (Consultado 18 de septiembre de 2018).
- Traynor, Kirsten, “The Tears of Re: Beekeeping in Ancient Egypt”. *American Entomologist* 62. (2016): 194-96. <https://doi.org/10.1093/ae/tmw069>. (Consultado el 16 de septiembre).
- Madame Tussaud & Sons Exhibition. W. Wheeler compilador. *Catalogue of Napoleonic relics, pictures and other Works of Art & curiosities*. Inglaterra: Marylebone road, 1901) en <https://ia802700.us.archive.org/0/items/catalogueofpictu00tussuoft/catalogueofpictu00tussuoft.pdf> (Consultado el 28 de enero del 2020)
  - Catálogo de pinturas y reliquias históricas, 1901. Documento de la Universidad de Toronto. <http://www.archive.org/details/catalogueofpictu00tussuoft>
- Universidad Autónoma de Madrid. “Citas y elaboración de bibliografía: el plagio y el uso ético de la información: Estilo Chicago.” Universidad Autónoma de Madrid, [https://biblioguias.uam.es/citar/estilo\\_chicago](https://biblioguias.uam.es/citar/estilo_chicago) (Consultado en los años 2018-2019-2020)
- Universidad de Columbia Británica, “Chicago citation style, Okanagan College History Department and Library, (2018).” [https://www.okanagan.bc.ca/Assets/Departments+\(Administration\)/Library/PDFs/chicago.pdf](https://www.okanagan.bc.ca/Assets/Departments+(Administration)/Library/PDFs/chicago.pdf)

- Van Sterkenburg, Anouk, Evi Kemeling, Annelieke de Loyer, Yasmine Vermeer, Amy Langen, et al. "Marketing communication plan merlin entertainments," Issu. [https://issuu.com/anoukvansterkenburg/docs/marketing\\_communication\\_plan\\_merlin](https://issuu.com/anoukvansterkenburg/docs/marketing_communication_plan_merlin) (Consultado el 1 de mayo del 2019)
- Varela, Hilda A. "Los autorretratos de Mónica Castillo. Entre la Identidad y Afectividad". Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, 2012. <http://www.bib.uia.mx/tesis/pdf/015576/015576.pdf>
- Vargas, Mariela Silvana "La vida después de la vida. el concepto de "Nachleben" en Benjamin y Warburg", *THÉMATA. Revista de Filosofía* N°49, (2014): 317-331 en [http://institucional.us.es/revistas/themata/49/estudio\\_17.pdf](http://institucional.us.es/revistas/themata/49/estudio_17.pdf) (Consultado el 24 de octubre del 2019)
- Voller, Jack G. "Todorov among the Gothics: Structuring the Supernatural Moment." *Contours of the Fantastic: Selected Essays from the Eighth International Conference on the Fantastic in the Arts*, ed. Michele K. Langford. 197-206. New York: Greenwood Press, 1987 En <http://graduate.engl.virginia.edu/enec981/Group/liz.sublime.html> (Consultado el 21 de marzo del 2019)
- Wolff, Albert. "Primer catálogo del Museo Grévin". en: Vicente Pla Vivas, *La ilustración gráfica del siglo XIX: funciones y disfunciones*. España: Universidad de Valencia, (2010) en <https://books.google.com.mx/books?id=EBEJWc5Wk1EC&pg=PA95&lpg=PA95&dq=gr%C3%A9vin+historia+XIX&source=bl&ots=kDZhbPnrFO&sig=ACfU3U2Z282jADQGlfSYfNkh7OFJnD26hA&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwi6vqKQuDngAhUL5oMKHeJtDoYQ6AEwBnoECAMQAQ#v=onepage&q=gr%C3%A9vin%20historia%20XIX&f=false>. También disponible en versión impresa y pdf.
- Wendt, Carl J. *Fuentes de Origen del Betún en la Región Olmeca*. Famsi. <http://www.famsi.org/reports/03059es/index.html> (Consultado el 14 de junio del 2019)
- Ybarra, Raúl. "The ancient secret of Pre-Hispanic Jewellery." Aztecs at Mexicolore. <http://www.mexicolore.co.uk/aztecs/home/ancient-secret-of-pre-hispanic-jewellery> (Consultado el 7 de junio del 2019)