

DESDE LA CONTORSIÓN DE LA REALIDAD A LO SINIESTRO: EL INCÓMODO HIPERREALISMO DE MANIQUÍES, MUÑECAS, EFIGIES Y FIGURAS DE CERA

ROBERTA BALLESTRIERO

University of the Arts, London.

The Gordon Museum of Pathology, London

robin_hoodwax@yahoo.co.uk

Recibido: 01-04-2016

Aceptado: 28-11-2016



RESUMEN

La ceroplástica puede ofrecer obras muy realistas y fuertemente emocionales, suscitando sensaciones que pueden ir desde la adoración a la repulsión más absoluta. Precisamente en esta dualidad radica la cercanía de la escultura en cera a los efectos de lo fantástico: esta escultura a menudo juega con una apariencia de verosimilitud que, al contrastar la realidad con lo imposible —por mucho que lo parezcan, las estatuas no pueden estar vivas—, genera esa inquietud que se vincula a lo fantástico. Presente a menudo en la literatura, este arte suele asociarse con el concepto del doble inquietante, el *Doppelgänger* del cual hablaba Freud, subrayando el tipo de respuesta psicológica que la ceroplástica provoca en el espectador. Así, podemos argumentar que el vínculo entre la escultura en cera y lo fantástico se puede explicar desde las categorías estéticas de lo siniestro y la idea de *Valle inquietante* acuñado por Masahiro Mori.

PALABRAS CLAVE: Ceroplástica, figuras de cera, arte fantástico, doble, *Uncanny Valley*.

ABSTRACT

Ceroplastics can offer very realistic and strongly evocative works, arousing sensations that can range from adoration to absolute repulsion. Precisely in this duality resides the proximity of the wax sculpture to the effects of the fantastic: this medium often plays with a semblance of verisimilitude, contrasting reality with the impossible —however much it may seem, the statues can not be alive—, that generates uneasiness that links to the fantastic. Often present in literature, this art is usually associated with the concept of

the unsettling double, the *Doppelgänger* of which Freud talked, emphasising the type of psychological response that ceroplastics provoke in the viewer. Thus, we can argue that the link between wax sculpture and the fantastic can be explained from the aesthetic categories of the sinister and the idea of the Uncanny Valley coined by Masahiro Mori.

KEY WORDS: Ceroplastics, waxworks, fantastic art, double, *Uncanny Valley*.



Non tacerò ancora che i moderni artefici hanno trovato il modo di fare nella cera le mestiche di tutte le sorti colori, onde, nel fare ritratti di naturale di mezzo rilievo, fanno le carnagioni, i capegli, i panni e tutte l'altre cose in modo simili al vero che a cotali figure non manca, in un certo modo, se non lo spirito e le parole.

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568), cap. IX

Como subrayaba Vasari en el siglo XVI, parece que a las figuras de cera sólo les falta un aliento de vida, el espíritu y las palabras. El poder de sacudir al observador, de complacerlo o molestarlo como ninguna otra manifestación figurativa es, probablemente, el elemento que más claramente permite vincular la ceroplástica a la inquietud generada por lo fantástico cuando lo considerado imposible choca con una cierta idea de lo que es la realidad.

1. LA BLANDURA Y LA AMBIGÜEDAD DE LO FANTÁSTICO

La cera ha sido el material idóneo, por excelencia, para la realización de ex-votos. Didi-Huberman ha realizado uno de los análisis más interesantes sobre las ofrendas votivas y sobre el hecho de que sean habitualmente materiales blandos, como la cera, y más ocasionalmente, papier mâché, arcilla, madera blanda o plata repujada; para comprender este privilegio hay que entender «los juegos simbólicos y fantasmales, temporales y figurales de la *plasticidad*» de estos médiums cuando se trata de ligar ofrenda y cuerpo (2007: 34). Para este autor la cera es un material dotado de una plasticidad que por sí misma está predestinada a la fabricación de *images*.

No es ningún misterio que la característica más peculiar de la cera sea su versatilidad y la posibilidad de transformarse constantemente,¹ el concepto de *plasticidad* del que Didi-Huberman habla se aplica en los campos más distintos, y no sólo en los devocionales. Sin embargo en este campo el autor comenta que

la cera permite alargar, y también construir, el tiempo del voto: se adapta plásticamente a los sufrimientos y a las oraciones, y puede cambiar cuando varían los síntomas y los deseos. (...) La cera, como material para cada *plasticidad*, se presta perfectamente a cada *labilidad* del síntoma que el objeto votivo intenta mágicamente englobar, sanar, transfigurar. La cera aparece y desaparece; puede constantemente reaparecer fijándose en nuevas figuras orgánicas. Es polivalente, reproducible y metamórfica, exactamente como los síntomas que esa tiene la función sea de representar sea de conjurar (2007: 39-40).

En el ámbito religioso la cera desarrolla un papel importante especialmente por su procedencia. Material orgánico creado por las abejas, huele y reacciona a los cambios de temperatura sudando y agrietándose como la piel humana. Éstas, más sus posibilidades metamórficas, la rinden atractiva y repulsiva al mismo tiempo, perfecta para custodiar las esperanzas y plegarias de los fieles que la eligen para la creación de ex-votos. La cera contiene algo sobrenatural, místico que fascina y atrae, se pliega dócilmente a las voluntades del creador que la moldea y transforma y, como añade Didi-Huberman, «su plasticidad deriva, de la “vida” que le confiere el simple calor de las manos» (2007: 43).

Las particulares características físicas y químicas de la cera y la posibilidad de que se pueda añadir materiales orgánicos como pelo, uñas y dientes hace que la cera contenga algo sobrenatural, místico, religioso y mágico, una ambigüedad muy conveniente para la construcción de imágenes fantásticas. De entrada, porque, como dice Marcel Brion en su texto de referencia sobre el arte fantástico —*L'Art fantastique* (1961)—, es una constante en este tipo de representación la ambigüedad entre elementos y reinos de la naturaleza: «[en referencia a algunos de los grabados más conocidos del artista renacentista Wolf Huber] Le monde minéral n'a pas encore acquis sa forme définitive; il

1. Características como la blandura, la transparencia, el hecho de que se pueda teñir y que sea económica y fácil de conseguir, hicieron que la cera fuera un material largamente utilizado en distintos campos. Sin embargo, el antiguo arte de la ceroplástica, o modelación en cera, ha sido a menudo considerado como un «arte menor». Además, el riesgo de que las obras se deterioren con los años, el hecho de que necesiten la protección de escaparates de cristal y que el material se pueda fundir y reutilizar nuevamente hacen que a menudo se defina éste también como un «arte efímero».

est plastique et mobile; on l' imagine capable d' étonnantes métamorphoses, comme d' imiter des formes des homes et d' animaux» (1989: 15).

El hecho de que la cera se pueda quemar explica, además, la amplia utilización de imágenes de cera en rituales mágicos a menudo con fines destructivos; recordemos con este propósito las muñecas vudú, para la cuales se emplean también otros materiales. Estas piezas con fines esotéricos se utilizaban ya desde la antigua Grecia y se ponen de moda hasta la introducción de la fotografía.² Esta asociación entre la ceroplástica y el pensamiento mágico, relegado a la superstición y a la consideración de elemento disruptivo —por sobrenatural— en el mundo racionalista erigido a partir de la Ilustración, es el segundo elemento que explica la clara cercanía con lo construcción de la imagen fantástica: «lo fantástico se construye a partir de la convivencia conflictiva de lo real y lo imposible. Y la condición de imposibilidad del fenómeno fantástico se establece, a su vez, en función de la concepción de lo real» (Roas, 2011: 45).

2. UN RELATO SOBRE LA REPUGNANCIA FANTÁSTICA: LAS FIGURAS EN CERA EN EL IMAGINARIO LITERARIO

La desaparición de la ceroplástica artística se debe al cambio de gusto y de actitud hacia las obras de cera: en los siglos XVII y XVIII se reconocía sin duda la capacidad artística del escultor, mientras que en el siglo XIX ocurre, a menudo, que los retratos en cera sean llamados muñecos (Gatacre y Dru, 1977: 623).

Las figuras de cera crean una proximidad perturbadora con el modelo representado como si de alguna manera el alma del retratado se hubiera quedado pegada a la piel de un material demasiado «orgánico», quizá demasiado humano. Maniqués, autómatas, esculturas con movimiento, parecen obedecer a un mecanismo secreto, a una fuerza oscura y malvada que anima sus movimientos. La sugerencia de este poder dio lugar a numerosos relatos y cuentos dónde estos seres artificiales eran confundidos con seres vivientes.

2. La cera, de todas formas, no es utilizada sólo en magia. Sus características de pureza la llevan a ser empleada también en la liturgia. Por otro lado, hay que subrayar que el arte de la ceroplástica se ha desarrollado estéticamente de forma distinta en diversos lugares de Europa. Fue utilizado y propulsado por la religión católica, como arma de propaganda cristiana, en España, Italia, Francia y Portugal a través del uso de ex-votos y para custodiar reliquias, mientras que, en un país protestante como Inglaterra, por ejemplo, ha sido principalmente empleado para la realización de efigies funerarias y museos de cera. Sin embargo, la predisposición a un arte de tendencia macabra hace que los más hermosos e interesantes resultados, en la mayoría de los países europeos, se hayan obtenido sobre todo en el campo de la modelación anatómica. Aunque teniendo en cuenta las enormes diferencias estilísticas entre las colecciones anatómicas italianas, españolas y nórdicas, destacando las hermosas, delicadas e incruentas ceras de La Specola de Florencia, frente a los brutales y despiadadamente veristas modelos británicos.

Tal y como indican los estudios de Otto Kurtz y Ernest Kriss, ya desde la Antigüedad se conocía en la cultura griega la fascinación por estas figuras artificiales de seres humanos a través de celebradas y conocidas anécdotas que tienen que ver con la potencia ilusionista de las obras de arte, sobretodo de las esculturas. Para estos autores se trata de una actualización de las antiguas leyendas sobre el artista mítico y su capacidad para crear vida y movimiento a través del *poder de las imágenes*.³ Desde entonces, esta ficción no ha dejado de inspirar el imaginario simbólico de literatos y filósofos. Entre estos relatos destacan llamativamente aquellos que hacen referencia, en concreto, a las figuras de cera, imágenes tan realistas que ponen en funcionamiento mecanismos siniestros suscitando en el espectador los sentimientos más ocultos sin dejarle indiferente. Es decir, poniendo de manifiesto lo fantástico a través de la fricción entre la realidad convencional de una realidad en la que una figura de cera no debería resultar casi viva.

Por ejemplo, en uno de sus relatos cortos más sorprendentes inserto en *Gog*, Giovanni Papini, cuenta la historia del Duque Hermosilla de Salvatierra, último descendiente de una de las más gloriosas familias de la vieja Castilla, que tenía en uno de sus palacios una sala dedicada exclusivamente a las estatuas en cera de todos sus antepasados. El Duque, orgulloso de su linaje, enseña cinco siglos de su historia familiar al protagonista del cuento sin percibir, absolutamente ciego, la reacción de desagrado y espanto que provoca en su invitado:

En verdad, muchas de aquellas lívidas máscaras se habían deformado por efecto del calor y del tiempo y se habían vuelto todavía más espantosas. Algunas bocas contraídas parecía que hiciesen burla tras las espaldas del Duque. Los ojos de cristal, entre los mechones de las pelucas desteñidas, se habían hecho estrábicos a fuerza de contemplar, durante siglos, la nada. Alguna nariz había desaparecido, alguna oreja se había agrietado o había caído. Los vestidos, casi todos bellísimos, se hallaban cubiertos de polvo y mordidos por la polilla. El Duque parecía no darse cuenta de nada (1962: 350).

Desde siempre es notoria la repulsión o perplejidad que a menudo suscitan las figuras en cera entre los espectadores. Son, por decirlo de alguna manera, «objetos» realizados en un material que siempre asociamos con el terror, el engaño y la muerte, en definitiva, con el malestar que provocan los cadáveres y las momias como protagonistas de escenografías engañosas, lugares de

3. Véase Freedberg (1992), especialmente el capítulo 9: «Verosimilitud y semejanza: de la montaña sagrada a la figura de cera» (pp. 229-284).

memoria y de olvido terroríficos, temas frecuentes en el imaginario relacionado con lo fantástico —«El mundo de los no-muertos retoma sus derechos, y junto con él, lo fantástico» (Todorov, 2009: 45)—. En este sentido, el pensador y ensayista español Ortega y Gasset, precisamente en un texto donde se analizan las características del arte de vanguardia a comienzos del siglo xx, *La deshumanización del arte* (1925), sostiene que las figuras humanas en cera producen una peculiar perturbación, que solo ellas suscitan en el observador:

Ante las figuras de cera todos hemos sentido una peculiar desazón. Proviene ésta del equívoco urgente que en ellas habita y nos impide adoptar en su presencia una actitud clara y estable. Cuando las sentimos como seres vivos nos burlan descubriendo su cadavérico secreto de muñecos, y si las vemos como ficciones parecen palpitar irritadas. No hay manera de reducir las a meros objetos. Al mirarlas, nos azora sospechar que son ellas quienes nos están mirando a nosotros. Y concluimos por sentir asco hacia aquella especie de cadáveres alquilados. La figura de cera es el melodrama puro (1994: 33).

Este texto refleja a la perfección la ambivalencia que provocan estas imágenes, situada claramente en el terreno de lo fantástico: demasiado «vivas» para que las tomemos por estatuas distantes y alejadas de nosotros, demasiado «muertas» para tranquilizar nuestro espíritu en su contemplación. Sin embargo Ortega y Gasset responde como un individuo de su época ya que esta «peculiar perturbación» frente a las figuras de cera no siempre se ha producido. Tiene una historia y la actitud hacia los museos y las obras de cera en general ha cambiado según los siglos y las fluctuaciones del gusto artístico. Así, en el siglo xviii el escritor inglés James Boswell (1740-1795) en su *London Journal*, el 3 de julio de 1763, encontró divertidas las imágenes que a otros llenaban de pavor, señalando con ello la intuición de la proximidad entre lo siniestro y lo cómico: «Esta tarde he ido a ver las famosas figuras de cera de Mrs Salmon en Fleet Street. Es una excelente exposición dentro de su género, y me ha divertido bastante durante un cuarto de hora». Autores clásicos relacionados con el estudio de lo fantástico como Louis Vax, dice: «No se ríe ante lo grotesco de la misma manera que ante lo cómico. Los maniqués, retratos animados y *robots*, seres ambiguos que participan, a la vez, de la máquina y del hombre, figuran en las tiras humorísticas ilustradas al mismo tiempo que en las narraciones terroríficas. El espanto, de la misma manera que lo cómico, se origina con frecuencia en una contaminación de lo viviente y lo inanimado» (1973: 16).

Por otra parte, James Boswell se expresa como un hombre del siglo xviii, cuya fantasía no había sido todavía encendida por la sensibilidad

romántica y, por lo tanto, era capaz de reaccionar con humor frente a estas imágenes. Durante el siglo XIX, esta situación cambia drásticamente, en paralelo al desarrollo del concepto del «doble» —motivo decimonónico tradicionalmente fantástico: «Es conocida la aterradora fascinación que llegaron a ejercer las famosas personalidades dobles del siglo pasado» (Vax, 1973: 28)—, y la atmósfera se impregna de verdadero sentimiento de horror por estos museos. De esta manera, podemos entender la reacción, por ejemplo, del novelista francés J. H. Champfleury (1821-1889), que tan solo un siglo después, sostiene que el Museo de Cera pertenece a un tipo de espectáculos que *corrompen y convierten en malos* a los espectadores:

Nos turbamos entrando en aquellas salas, se piensa en el crimen, en el asesinato. Es un espectáculo como el de la Morgue o el matadero (...). Abandonados los sujetos bíblicos, no preocupándose ya del rey y de los emperadores. Nuestros museos de ceras habían terminado por ser la gaceta de los tribunales de pie, tamaño natural y vestidos coloreados. Era la consagración del delito, los que no pudieron ir a la Barrière Saint-Jacques, encontraban en la exposición al criminal con su cabeza. Los que no habían leído los resúmenes del juicio, asistían al delito, reconstruido y muy parecido (citado en Praz, 1977: 550).

Champfleury, afirma, además, que las figuras de cera dan miedo porque se parecen a los cadáveres. Y hablando de la sala del museo en la que está representada la Corte de España en una mesa dramáticamente iluminada por una vela, añade: «Nunca he visto algo tan lúgubre. Los personajes parecían haber estado tomando venenos durante un mes entero» (en Praz, 1977: 550).

Algunas veces, de hecho, el retrato de cera, por este exasperado realismo, se utiliza para dotar a los recuerdos de los muertos de un carácter de inmortalidad en el ánimo de los vivos que conduce a situaciones de auténtico delirio: «Lady Godolphin, hija de Sarah, duquesa de Marlborough, adoraba al comediógrafo William Congreve (del cual parece ser que tenía un hijo), el marido toleró la relación y tras la muerte de Congreve, que también él lloró, permitió a la mujer tener una imagen suya en cera cada día como huésped en la mesa, y de noche en su cuarto, y le hablaba, y hasta se preocupaba de hacerle unguir las piernas con linimentos para la gota de la cual sufría en vida» (Boswell en Praz, 1977: 558).

Estas costumbres tan macabras parecen magia, brujería, según Mario Praz, el cual no excluye otros casos en la literatura decadente como el que se cuenta en las páginas de *Monsieur Vénus* (1884), de Rachilde, donde la neurótica Raoule tiene en casa una estatua de cera que representa a su amante di-

funto, con algunas partes (dientes, uñas, pelo) arrancadas del mismo cadáver, por si no era suficientemente macabro el hecho de tener una figura de cuerpo presente en el salón. Era una forma como otra cualquiera, desde luego bastante siniestra, de detener la muerte, para engañarse a sí mismo creyendo que podía mantener para siempre con vida a las personas amadas; era, en sustancia, lo que se buscaba en otro tiempo con el embalsamamiento para evitar la corrupción del cuerpo. Hubo un periodo, de hecho, en el que se creía que la verdadera muerte llegaba con la descomposición del cadáver, cuanto más se retrasaba ésta, más existía dentro del cuerpo alguna esperanza de vida.

Las imágenes en cera, precisamente debido a su gran parecido con el modelo, se utilizarán, sobre todo en la literatura, para crear engaños, errores de personas o hasta para llevar a la locura y a la muerte, a través de crueles puestas en escena que a menudo ofrecerán fecundos temas para lo fantástico, siempre cercano a la ambigüedad entre lo vivo y lo muerto.

Engaño de los sentidos, ilusionismo exacerbado, por ejemplo, que ya encontramos en el truculento drama *La Duquesa de Amalfi*, de John Webster (1613), preludeo de las novelas góticas del siglo XVIII, donde las figuras en cera son utilizadas de manera cruel para atormentar a la Duquesa. El perverso hermano Ferdinando se alegra por la buena consecución del engaño: «Muy bien, exactamente como quería. (...) Estas figuras no son más que estatuas de cera, modeladas por aquel perfecto maestro que es Vincenzo Lauriola, y hasta ella los ha tomado por verdaderos cuerpos humanos [se refiere a los seres amados de la Duquesa]».

El artífice aquí mencionado, Vincenzo Lauriola, es un personaje inexistente, fruto de la fantasía de Webster (Bergeron, 1978: 334), pero, sin duda, su caracterización podría responder a alguno de los grandes artífices en cera que existían en la Inglaterra de su época. De hecho, en su relato probablemente Webster estuvo influido por la costumbre presente en Inglaterra desde el siglo XVI de colocar en la Abadía de Westminster imágenes de cera o madera de los soberanos y de insignes personajes con sus vestimentas de gala. Dichas imágenes se transportaban encima del ataúd, sobre un carruaje, por las calles de Londres, y la efigie más reciente que Webster pudo ver fue la del príncipe Henry, que murió el 6 de noviembre de 1612.

También la Abadía de Westminster, como los museos de cera, sufrió un cambio de actitud en la estima de los espectadores. Lejos del respeto y maravilla que suscitaban en tiempos sus efigies funerarias, ya a finales del siglo XVIII, por ejemplo, Horace Walpole, cuarto conde de Oxford, habla sarcásticamente de «marionetas de cera». Por otra parte, Joseph Nollekens, escultor

inglés, y uno de los fundadores de la Royal Academy de Londres, carga la mano exclamando: «Me pregunto por qué conservan tales cosas... ¡Dios mío, no deberían tener estos cachivaches en la Abadía!» (Nollekens, en Harvey & Mortimer, 1994: 27). De hecho, un informe del 26 de mayo de 1841, aprobado por el deán, recomienda que «todas las efigies de cera sean eliminadas de la Consistory Court, y también el Cofre con Cabezas, etc., al tiempo que se propone no sean enseñadas al público». Toda precaución es poca frente a las «perniciosas» sensaciones que pueden provocar estas imágenes y, en el mismo informe, se insiste en que estas figuras tenían que ser guardadas bajo llave. Un año después, como cuenta una guía turística de la Abadía, todas las efigies ya habían desaparecido de la vista del público (Harvey & Mortimer, 1994: 27).

Si las estatuas de cera, para la mayoría de los espectadores, pierden su atractivo, su fascinación cuando son contempladas en un entorno real, éstas parecen encontrar, sin embargo, una estupenda acogida en la literatura gótica y, por extensión, en el imaginario fantástico; ciertamente, son figuras extremadamente convenientes para crear engaños, escenas de alta tensión emocional y situaciones que ponen en crisis la percepción de la realidad de sus protagonistas: «La literatura fantástica es aquella que ofrece una temática tendente a poner en duda nuestra percepción de lo real» (Roas, 2001: 24).

Sin embargo, ninguna de las novelas góticas puede superar la extrañeza que provoca el relato de Papini; la repugnancia que sentimos ante el delirio del Duque de Hermosilla de Salvatierra viviendo, como un muerto mas, entre las figuras de sus antepasados, como él mismo manifiesta con orgullo: «Ninguna otra familia en el mundo ha tenido este pensamiento. Los Salvatierra son los primeros, no sólo en la guerra, sino en el culto a los muertos. Yo no estoy nunca solo. (...) aquí encuentra usted la copia fiel de la vida. Dentro de estas paredes aparecen cinco siglos de vida conservada de un modo visible» (1962: 350). Cinco siglos de historia, un lugar de memoria que, como añade el duque, *no es su casa, es el albergue de sus antepasados*, mientras que para el protagonista del cuento se trata de una horripilante *necrópolis doméstica*:

Uno de mis antepasados del siglo xv tuvo esta idea. La familia no debe olvidar a ninguno de los suyos. Los sepulcros, esparcidos en las iglesias, ocultan el aspecto de nuestros muertos, y los retratos tal como se estilan, no dan la impresión de la realidad. Desde el tiempo de Gómez IV, en 1423, de cada difunto se sacó la mascarilla en cera para conservar a través de los siglos su verdadera fisonomía, y un maniquí de las mismas proporciones fue vestido con los mismos trajes que había llevado en sus últimos tiempos su modelo. De cada antecesor

mío, en suma, se ha hecho un *doble*, lo más semejante posible al aspecto que tenía en vida. Nuestra familia, a través de cinco siglos, se halla siempre reunida, al menos en el espacio, aunque separada por el tiempo (1962: 350).

Según el Duque, no hay nada de extraño o espantoso en su palacio, porque él es parte de esta memoria terrorífica; su mayor preocupación será, por tanto, que nadie después de su muerte cuidará de estos *simulacros venerables de una de las más antiguas estirpes de Castilla*. El Duque, en efecto, es el último de la familia y lo que le entristece es que no habrá nadie para colocarle en medio de sus muertos; él quiere ser parte, después de su fallecimiento, de este jardín del engaño, de este lugar de memoria junto a sus antepasados. La visión personal, apasionada y, por supuesto, subjetiva, del Duque hace que éste no se dé cuenta del lado inquietante, siniestro e inevitablemente patético de su colección. El protagonista del cuento, en un verdadero de alarde de esa inquietud tan característica de lo fantástico, reacciona como la mayoría de las personas reaccionarían ante este espectáculo, y subraya que la deformación de las máscaras, por efecto del calor y del tiempo, hace que éstas parezcan todavía más espantosas.

El relato de Papini no es ajeno a la tradición del terror suscitado por las muñecas y las figuras de cera que, en ese momento desarrollaban los surrealistas, auténticos obsesos de estas imágenes, que les llevó, en el año 1938, a organizar una exposición donde cada artista tenía que vestir un maniquí. En esta corriente artística era clara la fascinación por las sensaciones de escalofrío y estupor que producían los *simulacros* de seres humanos, como las muñecas de cera y los maniqués de los escaparates de las tiendas.

Ejemplo notorio de extraña y fascinante alianza entre la literatura y las figuras de cera es el que plantea Ramón Gómez de la Serna. El escritor español inventor de la greguería, poseyó, de hecho, una muñeca de cera —en realidad, varias—, con la que *conversaba*, a la que vestía y llevaba de paseo o a conferencias. Escritor surrealista *avant la lettre*, Gómez de la Serna entendió muy bien lo que André Bretón buscaba con sus metáforas de una belleza convulsa capaz de estremecer el ánimo y no sólo complacer al ojo. Nunca la utilizó como personaje de sus novelas pero forma parte importante de su ensayo inclasificable *La sagrada cripta del Pombo* (1923) cuando describe las «cosas» que se encuentran en su torreón, en su estudio lleno de objetos, la mayoría capturados en sus «expediciones» por El Rastro. Así, en ese apartado comienza con un «yo tuve una muñeca de cera, entrañable, dramática y fascinante» (1986: 586), una muñeca que el escritor asocia con las esclavas sumisas de una desnudez

maravillosa. Allí en el torreón, hoy Hotel Wellington, la arregla como para recibir una visita: «No recuerdo día de más emoción que ese, pasado junto a la muñeca de cera revestida con un traje de raso. La noche se llenó de algo fúnebre y palpitante. Mis familiares no se atrevían a cruzar el pasillo desde el que se la veía haciendo con su cuello un viraje voluptuoso y como enervado» (1986: 586).

Las ilustraciones que tenemos de esta muñeca corresponden, en realidad, a una segunda pues la primera se rompió en un descuido. Gómez de la Serna llevó luto por ella durante mucho tiempo con una corbata negra en señal de duelo como si se le hubiera muerto un familiar. De pura nostalgia, dice, se compró otra, «mas linda pero no tan dramática como la anterior» con la que se fotografió en amable charla o leyéndole sus escritos. De su imagen y su cuerpo destaca el color pálido de su piel: «con aquel amarillo azafrán, que representaba con una hermosura inmortal, a todas las muertas» (1986: 586). Apariencia de muerta que no impide que el escritor la trate, literalmente, como a una joven viva. Así, Gómez de la Serna le compró joyas, ropas de moda, pulsera de pedida, aunque nunca le puso nombre porque así «los tendrá todos» y la esconde celoso de las miradas ansiosas de sus amigos pues es, dice, la *mujer ideal*:

Es la mujer que sueñan tener los hombres: sin envejecer y rotunda y aparentemente, fresca y bonita. ¡Cómo se irritan con ella las demás mujeres! Tiene orgullo de reina de los juegos florales y de primer premio de belleza, y nos evita ya para siempre la tontería de pretender a una mujer así... Cuando se queda sola parece quedarse vengativa y con sonrisa sarcástica. ¡Cómo no desconfiar de soledad de mujer si se desconfía de la de esta mujer de cera! Tiene toda la memoria irritante de los requiebros que escuchó, y tiene la serenidad de la que sabe que hay tiempo para todas las infidelidades (1986: 589).

No exento de ironía, Gómez de la Serna, nos presenta en la figura de cera la representación acabada de la mujer idealizada, perfecta en su inmovilidad y, además, sugerente en la morbosidad de sus formas con la apariencia fúnebre de una muerta, tema eminentemente fantástico, como advierte Todorov: «Más allá de este amor intenso pero “normal” por una mujer [se refiere a *Le Diable amoureux* de J. Cazotte], la literatura fantástica ejemplifica diversas transformaciones del deseo. La mayor parte no pertenecen verdaderamente a lo sobrenatural, sino más bien a lo “extraño social”. (...) La cadena que partía del deseo y pasaba por la crueldad nos llevó hasta la muerte» (2009: 106-109).

3. EL LADO INCÓMODO DE LA CEROPLÁSTICA: LA CAÍDA EN EL *UNCANNY VALLEY*

Las peculiares cualidades de la cera, unidas a supersticiones diversas, hacen que este material fuera asociado a menudo al cuerpo muerto, a las ceremonias funerarias y a la creencia religiosa. Así la cera fue empleada extensamente en el proceso de embalsamamiento y en la creación de máscaras funerarias y retratos de los antepasados.

En el contexto de la ceremonia funeraria la tradición de la Antigüedad de exhibir la efigie en tamaño natural del difunto vuelve a lo largo de la Edad Media. Esta costumbre, que empieza en Francia, se desarrolla en Inglaterra y se puede encontrar también en Venecia donde sobrevive hasta la caída de la República. Sin embargo, la actitud hacia el arte de la ceroplástica cambia cuando las figuras de cera se desarrollan y expanden en el ámbito popular para entretener a las masas con el nacimiento de los museos como el de Madame Tussaud (Figura 1).



FIGURA 1. *Holiday time at a waxwork exhibition*, ilustración que representa el Museo de Madame Tussaud en el periódico *The Illustrated London News* (30 de marzo de 1872, p. 317), propiedad de la autora (foto: R. Ballestrero).

La cera como material artístico realiza una pequeña reaparición a finales del siglo XIX, por el nuevo interés hacia el realismo y el naturalismo que hace que artistas como Edgar Degas y Medardo Rosso exploten sus peculiares cualidades. En la Sexta Exhibición Impresionista de 1881, Edgar Degas asombró al público parisino con su *Pequeña bailarina de catorce años* realizada en cera, ya que la obra fue violentamente acusada de representar a la niña de manera bestial y en una vitrina al modo de un espécimen médico.

Pasaría casi un siglo antes de que la cera fuera reconocida, considerada y explotada en todas sus potencialidades como material propiamente artístico. Esto aparece sólo a finales de los años sesenta con su rendición hiperrealista al cuerpo humano. De hecho, después de un largo paréntesis donde el arte se había vuelto abstracto y rehusaba el arte figurativo considerándolo anticuado y demasiado académico, los artistas han empezado a redescubrir el cuerpo humano en su representación más realista. Así que, como sucedió en el pasado, se han retomado las peculiares características de materiales antiguos como la cera, y de nuevos como la silicona, que permiten asombrosos resultados a menudo hiperrealistas. La creación de obras de arte contemporáneas donde el cuerpo humano, en sus diferentes formas, juega el papel principal, hace que estos artistas penetren, deliberadamente o inconscientemente, en el *Uncanny Valley*.

El término *Uncanny Valley*, que se puede traducir como *Valle inquietante* o *inexplicable*, es una teoría sobre las respuestas emocionales de los humanos hacia los robots y otras entidades no humanas pero realistas —en el sentido de verosímiles, uno de los principios importantes de la representación fantástica: «para que la ruptura antes descrita [con la realidad convencional] se produzca es necesario que el texto [en este caso, la obra de arte] presente un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural, es decir, que haga evidente el choque que supone la irrupción de dicho fenómeno en una realidad cotidiana (Roas, 2001: 24)»—, principio que bien se adapta a las figuras de cera.

En 1970, el experto en robótica japonés Masahiro Mori notó algo interesante: cuanto más parecidos a los humanos eran sus robots, más personas se sentían atraídas por ellos, pero sólo hasta cierto punto. Si un androide se representaba en manera demasiado realista y natural, de repente la gente mostraba repulsión y disgusto hacia él. Como el mismo Masahiro Mori explicaba: «Me he dado cuenta de que, como robots parecen ser más similares al humano, nuestro sentido de la familiaridad aumenta hasta que llegamos a un valle. Yo llamo a esto la relación del *Uncanny Valley*» (Mori, 2005: 33-35).

Visualizado como una curva en un gráfico (Figura 2), lo que se denomina *bukimi no tani* —«valle inquietante»— es el bache de respuesta repulsiva entre un robot con apariencia y comportamientos «casi humanos» y una entidad «totalmente humana». Un robot «demasiado humano» puede desviar hacia un territorio inquietante, disparando las mismas alarmas psicológicas en un hombre que normalmente están asociadas a un ser humano muerto o inane.

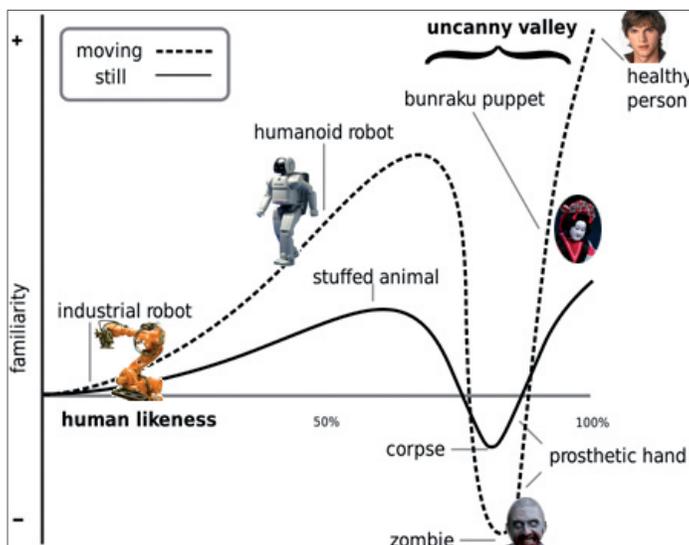


FIGURA 2. Gráfico de la teoría del *Uncanny Valley* de Masahiro Mori.
<http://spectrum.ieee.org> [25 marzo 2012].

La curva, que representa nuestro sentido de familiaridad, en teoría avanza hacia arriba cuando nos encontramos con máquinas cada vez más realistas o «humanas»: «La fuerte, misteriosa bajada que marca el punto del “demasiado parecido a los humanos” se convierte en un valle cuando se incluye el subsiguiente y pronunciado aumento asociado con un ser humano real, o un perfecto androide. Esos robots suficientemente desafortunados de caer en el valle son víctimas de nuestra íntima, cableada percepción de la biología humana y los estímulos sociales» (Sofge, 2012).

Prácticamente, parece que un robot «casi humano» es visto y recibido de forma general por el ser humano real como algo «extraño», siniestro y molesto, así que resulta imposible tener hacia este doble una respuesta empática. Paradójicamente el «valle» es el punto en que la simulación de la vida se convierte en tan buena que tiene como resultado un efecto negativo.

Irónicamente, a pesar de su fama, o a causa de ella, el valle inquietante es una de las teorías más malinterpretadas y poco probadas en la robótica, ya que Mori, a lo largo de toda su carrera, nunca presentó datos para respaldar su teoría y el gráfico resultante. De hecho Cynthia Breazeal, directora del Personal Robots Group en el MIT comentaba: «No es una teoría, no es un hecho, es una conjetura, no hay evidencia científica detallada, es algo intuitivo» (Breazeal, en Sofge, 2012).

Sin embargo, esta teoría se convirtió en una especie de dogma y afectó a la producción robótica nipona ya que Japón dedicó las siguientes décadas a evitar diseños de robots demasiados «humanos» (MacDorman, en Kloc, 2009).

En nuestro caso la teoría se aplica perfectamente al tema de la ceroplástica ya que las figuras en cera polícroma, de tamaño natural, por su siniestro realismo se sitúan a menudo en el valle inquietante. De hecho, como comentaba William Poundstone en enero de 2012: «...lo verdaderamente interesante de los museos de cera es la forma en que son espeluznantes». Y refiriéndose a la teoría de Mori:

Esa es la idea de que los simulacros no-tan-perfectos de la forma humana, crean una sensación de extrañeza o repulsión. (...) La teoría se suele mostrar en un gráfico (...) contra el grado de familiaridad de la semejanza humana. En algún lugar entre lo humano y lo humanoide, las cosas se ponen raras. Estas semejanzas imperfectas se caen en una inmersión en la curva, y son mucho menos aceptadas que los menos perfectos (Poundstone, 2012).

Además Poundstone, añade que, esta teoría explica por qué existen tantas películas de terror sobre muñecos malos, payasos, muñecos de ventrílocuo, museos de cera, zombies y cyborgs.

El concepto de inquietante, extraño o *siniestro* apareció por primera vez en un ensayo en 1919 de Sigmund Freud, en su publicación psicoanalítica *Imago*. El término «*Uncanny*», casi completamente desconocido en la psicología, había sido acuñado trece años antes por un médico alemán poco conocido, Ernst Jentsch (Kloc, 2009). Según Freud, el fenómeno que más tarde sería llamado el *Uncanny Valley* surgía de un intento primitivo de los seres humanos para evadir la muerte y asegurar su propia inmortalidad mediante la creación de copias de ellos mismos, como las figuras de cera y, más tarde, los robots. De hecho, reconociendo al inventor del término, Freud comentaba:

In proceeding to review those things, persons, impressions, events and situations which are able to arouse in us a feeling of the uncanny in a very forcible

and definite form, the first requirement is obviously to select a suitable example to start upon. Jentsch has taken as a very good instance «doubts whether an apparently animate being is really alive; or conversely, whether a lifeless object might not be in fact animate»; and he refers in this connection to the impression made by wax-work figures, artificial dolls and automatons (Freud, 2012).

En nuestros días la mayoría de nosotros ya es consciente de que no podemos asegurar nuestra inmortalidad haciendo copias de nosotros mismos, pero aún no se ha eliminado la primitiva costumbre de tratar de hacerlo. La triste consecuencia de esto es que, en palabras de Freud, «and when this stage has been left behind the double takes on a different aspect. From having been an assurance of immortality, he becomes the ghastly harbinger of death» (Freud, 2012).

Así que los «dobles», como nos confirma Freud, y en especial modo los «dobles» de cera, están constantemente relacionados con la muerte, y la conexión que él hace entre la muerte y el *Uncanny Valley* persiste, en una forma u otra, hasta nuestros días, lo que las convierte en magníficas candidatas para generar el característico desasosiego de lo fantástico.

De hecho, es un tema con el que los artistas contemporáneos juegan a menudo, y, a lo largo de la historia, los artistas han estado tratando con el *Uncanny Valley* desde que los medios y las técnicas permitieron obtener resultados muy realistas. Con toda probabilidad fue el propio *Uncanny Valley* el que causó que el público en 1881 retrocediera delante la *Pequeña bailarina de catorce años* de Edgar Degas. Las acusaciones decían que la niña había sido representada de manera bestial, sin embargo, según Poundstone: «The *Dancer* was too realistic, or not realistic enough, and thus uncanny» (2012). Extraña y a lo mejor muerta, o enferma como las ceras de Medardo Rosso que, a menudo, recuerdan a las máscaras funerarias.

Mori de hecho comentaba que cuando morimos caemos en el *Uncanny Valley*, nuestro cuerpo se enfría, cambia de color, y cesa el movimiento. Los modelos humanos caen en el valle inquietante porque nos recuerdan a la muerte. Concluye intentando buscar una explicación: «Puede ser importante para nuestra auto-preservación» (1970, 33-35).

Treinta y cinco años después de publicar su teoría, en un laboratorio organizado en 2005, Mori comentó, brevemente, sobre este tema, añadiendo unos comentarios desde su punto de vista actual:

A dead person's face may indeed be uncanny: it loses color and animation with no blinking. However, according to my experience, sometimes it gives us a

more comfortable impression than the one given by a living person's face. Dead persons are free from the troubles of life, and I think this is the reason why their faces look so calm and peaceful. In our mind there is always an antinomic conflict that if you take one thing you will lose the other. Such a conflict appears on one's face as troubles, and makes his, or her, expression less comfortable. When a person dies he, or she, is released from this antinomy, and has a quiet expression. If so, then, where should we position this on the curve of the Uncanny Valley?⁴

Así que finalmente presenta una re-pacificación con la muerte; sin embargo muchos leyeron en este cambio la edad que avanza y sobre todo la cultura budista oriental a la cual Mori pertenece y que para nosotros resulta tan lejana —de hecho, en nuestra cultura occidental es difícil encontrar tal familiaridad con la muerte—. En cualquier caso, el *Uncanny Valley* sigue «vivo» y presente en la sociedad, y en los últimos años algunos de los artistas contemporáneos han aprendido a explorarlo. Por otro lado, probablemente este valle inquietante que tan bien se acomoda al aspecto fantástico de la ceroplástica constituya un acercamiento estético pertinente para un tipo de escultura eminentemente fantástica.

4. PARADOJA DE LA CERA: HUELLA Y ARTE DE LO FANTÁSTICO

Algo desconcertante acompaña a menudo la cera. Médiun perfecto para representar lo imposible necesario en la confección de un arte —e imaginario— fantástico, hay que recordar también la continuidad de este material en relación al cuerpo muerto, el desarrollo de imágenes y figuras que, siempre desde perspectivas diferentes, parecen estar pegadas al cuerpo como cadáver: desde el retrato funerario romano, pasando por los ex-votos religiosos, los gabinetes anatómicos o los museos de cera hasta conectar con las obras de arte contemporáneo donde, inevitablemente, la figuración se vuelve carne fúnebre, imagen mortuoria frente a la pretensión de vida que desde el Renacimiento, apoyado en las teorías de la Antigüedad, alentaba toda creación naturalista. En referencia a artistas contemporáneos como Gottfried Heinwein, HR Giger o Maurizio Cattelan y los hermanos Chapman, más cercanos al mundo de la ceroplástica con sus esculturas de exacerbado realismo, dice Walter Schurian en su estudio sobre el arte fantástico: «Con estas provocaciones, es-

4. M. Mori, 18 agosto 2005, carta a Karl MacDorman, director del Centro de Ciencias de Android en la Universidad de Indiana, después de rechazar una invitación para hablar de su papel histórico.

tas transgresiones, el artista pone a prueba la capacidad de resistencia de un público al que, gracias a los medios de comunicación, no puede serle ajena ninguna perversión, ninguna abyección, ningún horror» (Schurian, 2005: 23).

De aquí la paradoja de la ceroplástica: la cera, este peculiar material, permite una reproducción increíblemente fiel del original, tanto que la representación se vuelve engañosa —y, por tanto, idónea para lo fantástico—, lo que lleva a aquello que Georges Didi-Huberman llama el paradigma de la huella. En este caso el historiador del arte se refiere a la técnica del vaciado o del *moulage*, donde se hace un molde del original. Así que nos encontramos frente a una paradoja suplementaria: la forma salida de un molde se encuentra descalificada, de un lado, por su adherencia excesiva a un original que es ontológico, corporal y material (el contacto con su referente), de otro lado, por su defecto de origen y de originalidad artística (no es inventado, se hace mecánicamente, avatar de una producción seriada). He aquí porqué el paradigma de la huella interesa a los filósofos y particularmente a los fenomenólogos, pero repele en general a los historiadores del arte. El propio Didi-Huberman señala, como esta repugnancia que trata sin duda del problema del realismo en la escultura, es aplicable desde las máscaras funerarias y los ex-votos florentinos⁵ hasta las obras hiperrealistas. Sin embargo, esta actitud está sometida al cambio de gusto y de moda, ya que en las últimas décadas el realismo y el hiperrealismo se han impuesto en el panorama contemporáneo.

La paradoja de la ceroplástica se desarrolla aun más si consideramos la diferencia de valor que recibe específicamente su «método» de trabajo: si el doble, el *moulage*, ha sido criticado y considerado estéticamente inferior a las artes mayores, en los museos de cera es característica imprescindible y síntoma de autenticidad y éxito. El ejemplo más sorprendente fue sin duda el de Madame Tussaud. Aunque probablemente fuera una verdadera artista y habilísima escultora, hizo todo lo posible para que el público creyera que cada retrato era tomado directamente del rostro del sujeto vivo a través de su máscara mortuoria. Parece que «Madame» se hizo cargo de ocultar cuidadosamente su talento

5. Aunque en la tradición occidental el interés por la cera se remonta a los egipcios, griegos y romanos, fue probablemente en la Florencia renacentista donde se desarrolló con más ímpetu este tipo de arte en la creación de ex-votos. La práctica de crear objetos de cera y otros materiales y donarlos a los santos y la Virgen era una costumbre muy antigua en esta ciudad. Desde el 1200 hasta todo el 1600, en Florencia se desarrolló una verdadera y propia industria de ofrendas votivas en cera. No es de extrañar, por tanto, que el primer caso en la historia que encontramos de un repertorio de ex-votos colocados, colgados y dispuestos en el interior de un recinto sagrado, sea en esta ciudad, en el oratorio de Orsammichele (Mazzoni, 1908). Las iglesias y santuarios con imágenes que tenían fama de ser milagrosas tenían una consideración diferente a las de culto normales y Franco Sacchetti, en sus *Novelle*, hace un listado separado de aquellas iglesias más de moda que atraían a fieles y peregrinos con sus ofrendas y ex-votos (Sacchetti, 1795: 376-377).

dándole el merito a la controvertida técnica del vaciado. Es esta misma la que contribuye a crear el mito y el aura de autenticidad que caracteriza a sus figuras de cera, ya que, además de artista, Madame Tussaud deseaba presentarse a sí misma como una auténtica cronista de los acontecimientos de su época.



FIGURA 3. Bob Marley, músico reggae jamaicano, figura de cera en el museo de Madame Tussaud de Londres, mayo de 2012 (Foto: R. Ballestrero y O. Burke).



FIGURA 4. *The Sleeping Beauty* (*La Bella durmiente*), detalle; figura de cera en el museo de Madame Tussaud de Londres, mayo de 2012 (foto: R. Ballestrero y O. Burke).



FIGURA 5. *Morgan Freeman*, actor y director estadounidense; figura de cera en el museo de Madame Tussaud de Londres, mayo de 2012 (foto: R. Ballestrero y O. Burke).

La apreciación por el arte de la ceroplástica estuvo sujeta a fluctuaciones de gusto, como el arte ilusorio, la *mímesis*, o simplemente el arte realista e hiperrealista. El periodo Neoclásico coincide con el declive de la ceroplástica artística y el nacimiento de los modelos científicos en cera coloreada. El Siglo de las Luces ha presenciado el desarrollo de las grandes colecciones de ceras anatómicas, patológicas, botánicas... Por lo tanto, empieza aquí la paradoja de la ceroplástica científica. Algunos modelos escaparon a su destrucción sólo gracias a su importancia científica, sin embargo, con el advenimiento de nuevas técnicas y métodos, estas colecciones fueron considerándose obsoletas y se mantuvieron sólo por su presunto valor artístico.



FIGURA 6. *Retrato de Madame Tussaud*, figura de cera en el museo de Madame Tussaud de Londres, mayo de 2012 (foto: R. Ballestrero y O. Burke).

Porque, hay que recordarlo una vez más, el arte de la ceroplástica sufrió constantemente el estigma de «arte menor». De manera que en el caso de las colecciones científicas, donde el «doble» tiene que ser perfectamente igual al original, este carácter extremadamente realista, condenado por los historiadores del arte, es positivo y deliberadamente buscado. El estigma de «arte menor» ayudó también a las exposiciones itinerantes y a los museos de cera, ya que hizo que escaparan de la censura de la Revolución Francesa de 1789. En una temporada donde las producciones teatrales estaban cuidadosamente censuradas por adelantado y los periódicos estrictamente dirigidos, las figuras de cera, con su hiperrealismo, inmediatez y simplicidad, podían llegar fácilmente a todos reflejando, honestamente, la política contemporánea.

Esta materia tan fascinante, que suscita experiencias polisensoriales incluyendo por lo menos los sentidos de la vista, el tacto y el olfato, se desarrolla a lo largo de los siglos en obras de arte y artesanía sorprendentes. Tachada de efímera, preservada correctamente, la cera es un material muy estable y duradero como demuestran las hermosas colecciones anatómicas del siglo XVII. La cera con sus increíbles características metamórficas se mueve a través de diferentes campos de la creación artística, hasta ser redescubierta en este siglo como material de la modernidad. Materia que fascina y confunde, la cera

y el arte de la ceroplástica merecen ser estudiados y preservados, además, tomando en consideración las características de hiperrealismo que van de la hermosura a lo siniestro, que atraen y repelen, pero, como ya se ha dicho, no dejan a nadie indiferente, y las convierten en vehículo privilegiado para una escultura fantástica.

BIBLIOGRAFIA

- AGRIPPA, E. C. (1972): *La filosofía oculta o la magia* (Lib. II, vol. II), Roma.
- BALLESTRIERO, R. (2007): «The art of ceroplastics, Clemente Susini and the Collections of anatomical wax models of the University of Cagliari», en A. Riva (ed.), *FLESH & WAX The Clemente Susini's anatomical models in the University of Cagliari*, Ilisso, Nuoro, pp. 35-46.
- (2013): «The dead in wax: funeral ceroplastics in the European 17th-18th century tradition», en *Art of Death & Dying Symposium Proceedings* (University of Houston, Texas), pp. 10-23, disponible en <<https://journals.tdl.org/add/index.php/add/article/view/7031>> [25 marzo 2016].
- (2013): *Efigie, cadáver y cuerpo enfermo en la ceroplástica* (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- BALLESTRIERO, R., y R. RICHARDSON (2014): *Joseph Towne at the Gordon Museum*, Pureprint, Uckfield (UK).
- BERGERON, D. M. (1978): «The Wax Figures in The Duchess of Malfy», en *Studies in English Literature*, pp. 331-339. <<http://dx.doi.org/10.2307/450365>>
- BRION, M. (1992): *L'Art fantastique*, Albin Michel, París.
- COWAN, T. W. (1908): *Wax Craft, The history of bees-wax and its commercial value*, Sampson Low, Marston & Company, Londres.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2007): *Ex voto*, Raffaello Cortina Editore, Milán.
- FREEDBERG, D. (1992): *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid.
- FREUD, S. (2012), «The Uncanny» (publicado inicialmente en *Imago*, 1919), en web.mit.edu, disponible en <<http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>> [25 marzo 2012].
- GATACRE, E. V., y L. DRU (1977): «Ritrattistica nel gabinetto di cere di Curtis e la mostra del suo successore Mme Tussaud», en *La ceroplastica nella scienza e nell arte* (Atti del I Congresso Internazionale, Florencia, 3-7 junio 1975), Olschki, Florencia.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1986): *Sagrada Cripta del Pombo*, Trieste, Madrid.
- HARVEY, A., y R. MORTIMER (1994): *The funeral effigies of the Westminster Abbey*, The Boydell press, Woodbridge.
- KLOC, J. (2009): «New findings shed light on a century's worth of bizarre explanations for the eerie feeling we get around lifelike robots. Into the Uncanny Valley», en [www.seedmagazine.com](http://seedmagazine.com) (16 noviembre 2009), disponible en <http://seedmagazine.com/content/article/uncanny_valley/> [24 marzo 2012].
- KRIS, E., y O. KURZ (1980): *La leggenda dell'artista*, Boringhieri, Turín.

- MAZZONI, G. (1908), «I bóti della SS. Annunziata in Firenze; curiosità storica», extracto de la *Rivista fiorentina* (periódico mensual, junio 1908), Tipografía Galileana, Florencia.
- MORI, M. (2005): «Bukimi no tani: The Uncanny Valley» (publicado originalmente en *Energy*, 7 (4), 1970 pp. 33-35), en www.androidscience.com, consultable en < <http://www.androidscience.com/theuncannyvalley/proceedings2005/uncannyvalley.html> > [25 marzo 2012].
- ORTEGA Y GASSET, J. (1994): *La Deshumanización del Arte*, Alianza Editorial, Madrid.
- PAPINI, G. (1962): «El Duque Herosilla de Salvatierra», en *Obras de Giovanni Papini*, Plaza & Janés, Barcelona.
- POUNDSTONE, W. (2012): «The Uncanny Valley (Battle of the Wax Museums)», en www.artinfo.com, 9 enero 2012, consultable en < <http://blogs.artinfo.com/lacmonfire/tag/uncanny-valley/> > [25 marzo 2012].
- PRAZ, M. (1977): «Le figure di cera in letteratura», en AA.VV., *La ceroplastica nella scienza e nell'arte* (Atti del I Congresso Internazionale, Florencia, 3-7 junio 1975), Olshki, Florencia.
- ROAS, D. (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SACCHETTI, F. (1795): *Delle Novelle (1392-1400)*, vol. 3, Bancker, Londres.
- SCHURIAN, W. (2005): *Arte fantástico*, Taschen, Colonia.
- SOFGE, E. (2012): «The Truth About Robotic's Uncanny Valley: Analysis», *Popular Mechanics* (20 enero 2012), consultable en <<http://www.popularmechanics.com/technology/robots/a5001/4343054/>>, [25 marzo 2012].
- TODOROV, T. (2009): *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México D. F.
- VASARI, G. (1997): *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Newton & Compton, Milán.
- VAX, L. (1973): *Arte y literatura fantásticas*, Eudeba, Barcelona.