Revista Sans Soleil
Estudios de la imagen

UNA PRESENCIA INNEGABLE: Efigies de cera en la Florencia renacentista

Roberta Panzanelli

Traducido por Rocío Ruiz

Artículo publicado originalmente n inglés con el titulo "Compelling Presence. Wax Effigies in Renaissance Florence," en *Ephemeral bodies: wax sculpture and the human figure*, ed. by Roberta Panzanelli (Los Angeles: Getty Publications, 2008)

El 26 de abril de 1478, durante la misa mayor en la catedral de Florencia, Giuliano di Piero de Médici fue asesinado por conspiradores políticos; su hermano Lorenzo el Magnífico, herido por los agresores, apenas pudo escapar. Más tarde, ese mismo día, Lorenzo apareció en el balcón del Palazzo Médici para dirigirse a una multitud de simpatizantes que estaban ansiosos por vengar los ataques. Terriblemente pálido, con la garganta vendada y aún con las ropas manchadas de sangre, sus palabras aconsejaban cautela: "No hiráis a los inocentes. Mi herida no es grave."[1] Lorenzo, el siempre respetado político, pronunció unas palabras tranquilizadoras, mientras que sus prendas reflejaban la violencia que había sufrido.

Esas mismas ropas sangrientas, laceradas por los cuchillos de los atacantes, se utilizaron para vestir una de las tres efigies votivas de cera a tamaño natural encargadas por "los amigos y la familia" de Lorenzo con el fin de agradecer que estuviera a salvo.[2] Dos de las efigies se colocaron en iglesias florentinas y la tercera en la Basilica di Santa Maria degli Angeli en Asís. Las fuentes de los siglos XVI y XVII poco nos cuentan sobre la imagen enviada a Asís,[3] pero nos explican con mayor detalle los exvotos de Lorenzo en Florencia: el que vestía las ropas manchadas de sangre se colocó en la iglesia de las monjas de Chiarito[4] en Via San Gallo, "frente al crucifijo milagroso", y el otro (que

1. Harold Action, *The Pazzi Conspiracy: The Plot against the Medici* (Londres: Thames & Hudson, 1979), 71.

2. Giorgio Vasari, *Le vite de' piú eccellenti pintori, scultori ed architettori*, ed. Gaetano Milanesi (Florencia: G. C. Sansón, 1906), 3:373.

3. Vasari informa sobre su ubicación enfrente de la "imagen de la Virgen", coincidiendo con el encargo de Lorenzo de pavimentar la calle que llevaba al santuario, así como la restauración de dos fuentes cercanas a la iglesia encargada por su abuelo Cosme, a quien llamaban *pater patriae*; Vasari, *Le vite* (nota 2), 3:373-375. A menos que se indique lo contrario, las traducciones de los textos en italiano son del autor.

4. En 1787, se cedió el convento de las monjas agustinas de Chiarito a los Mantellate, a quienes todavía pertenece. Elizabeth y Walter Paatz, *Die Kirchen von Florenz: Ein kunstgeschichtliches Handbuch* (Fráncfort del Meno: Vittorio Klostermann, 1940), 1:462-63. Los exvotos de Asís han desaparecido y no están documentados en la literatura moderna. Al parecer, las dos iglesias marianas (Santissima Annunziata y Santa Maria degli Angeli) estaban relacionadas por el culto: escritos coetáneos mencionan ocasionalmente los exvotos depositados por devotos en Florencia y Asís. Clifford M. Brown, "Little Known and Unpublished Documents Concerning Andrea Mantenga, Bernardino Parentino, Pietro Lombardo, Leonardo da Vinci and Filippo Benintendi. (Part Two," *L'Arte*, n.os 7-8 (1969): 182-214; Alessandro Luzio y Rodolfo Renier, *Mantova e Urbino: Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche* (Turín: L. Roux, Annunziata: 1440-c. 1520" (tesis doctoral, London University, 1971), capítulo 4:2-4.

ISSN: 2014-1874

cc BY NC ND

vestía el *lucco* sin mangas de los ciudadanos acomodados) se situó en la Chiesa della Santissima Annunziata. La biografía de Andrea del Verrochio, escrita por Giorgio Vasari en 1568, nos cuenta que Orsino Benintendi[5] (el creador de otras efigies similares[6]) realizó los exvotos de cera "con la ayuda y bajo la supervisión" del reconocido Verrochio:

> "Creó el esqueleto interior de madera […] entretejido con cañas que se cubrieron con ropas enceradas dobladas y colocadas tan elegantemente que no existía nada mejor o más natural. Entonces realizó las cabezas, las manos y los pies con una cera más densa, pero vacía por dentro, retratadas como si estuvieran vivas, y pintadas con óleos con todos los ornamentos para el cabello y todo lo que fuera necesario, tan realistas y tan bien cinceladas que no parecían meras imágenes de cera, sino hombres reales.[7]"

Los exvotos de cera de Lorenzo (especialmente el que mostraba los rastros tangibles del ataque) reflejaban claramente un propósito devoto, dando gracias a Dios por su salvación, pero también eran manifiestamente herramientas políticas. Podría decirse que Lorenzo, cuyo linaje y sagacidad política le habían convertido en el gobernante de facto de Florencia, había escogido este medio tan sumamente realista y popular para proclamar su supervivencia; así, también consolidaba su presencia en la ciudad mediante la asociación con generaciones anteriores de Médicis y su rol cívico.[8] Debido a la tradición de las efigies de cera y sus únicas cualidades estéticas, comencé a investigar la importancia de la naturaleza mimética del material en la relación dialéctica entre prestigio social y prácticas votivas. Desearía destacar el poder de la cera como medio y en la retórica de la mímesis, un poder ahora oscurecido por las connotaciones de la escultura de cera como una cuasi forma de arte popular, connotaciones que ignoran la histórica importancia artística de la verosimilitud. Sobre todo, al destacar las cuestiones relacionadas con las imitaciones de la vida y la escultura policromada extremadamente realista, trataré de reinscribir el poder de la verosimilitud en la historia del arte renacentista y la teoría estética.

Mientras que la práctica (ya olvidada) de crear maniquíes de cera vestidos y a tamaño natural con propósito devoto prosperó en muchas ciudades modernas, la extensa documentación de las efigies votivas en la Annunziata y el relativamente corto periodo de tiempo durante el cual prevalecieron las vuelven únicas.[9] Los exvotos de cera habían sido populares en Florencia al menos desde principios del siglo XIII, cuando Giovanni Boccaccio mencionó en el *Decameron* la costumbre de ofrecer la propia imagen en cera.[10] En 1304, Dino Compagni proporcionó uno de los primeros testimonios de la existencia de "numerosas imágenes de cera" en la actual Orsanmichele, que albergó un apreciado icono de la Virgen María.[11] Esta imagen, asociada a numerosos milagros, incrementó su popularidad durante la peste negra de 1348 y, en 1365, la Virgen fue declarada defensora especial de la República. Por aquel entonces, para los miembros de los gremios principales y los herederos de los estratos políticos y sociales de la desmantelada aristocracia se había vuelto costumbre enviar armas, escudos y estandartes a la nuevamente re-

5. Orsino era miembro de una de las familias florentinas más destacadas de creadores de cera, que eran reconocidos simpatizantes de los Médici. Gino Masi, "La ceroplastica in Firenza nei secoli XV-XVI e la famiglia Benintendi", *Rivista d'arte*, n.º 9 (1916-18): 124-42; ver también Benedetto Varchi, *Storia florentina di Benedetto Varchi*, ed. Gaetano Milanesi (Florencia: Felice Le Monnier, 1888), 2:123-24.

6. Se le hicieron dos pagos a Orsino di Niccolo Benintendi por imágenes de cera en 1470 y 1478. Brown, "Little Known and Unpublished Documents" (nota 4), 214 n. 9.

7. Vasari, *Le vite* (nota 2), 3:374. La descripción de Vasari de los *voti* de Lorenzo no aparece en la edición de 1555 de su *Vite*. Para más descripciones de la iglesia y las efigies votivas, ver Ferdinando Leopoldo del Migliore, *Firenze città nobilissima; Illustrata da Ferdinando Leopoldo del Migliore* (Florencia: M: Cellini, 1857), 285-90.

8. Alison Luchs, "Lorenzo from Life? Renaissance Portrait Busts of Lorenzo de' Medici", *The Sculpture Journal* 4 (2000):7 y pássim.

9. Se pueden recopilar menciones de exvotos de cera de fuentes dispares, que a menudo carecen de documentación correcta. Ver, por ejemplo, las referencias a exvotos de cera medievales en Kirsten Aschengreen Piacenti, Hugo Honour y Ronald Lightbown, *Ambre, avori, lacche, cere* (Milán: Fabbri, 1981), 60, o la lista de santuarios europeos que albergan colecciones de exvotos en Lombardi Luigi M. Satriani, "Exvoto di cera in Calabria", en *La ceroplastia della scienza e nell'arte: Atti del I congresso internazionale* (Florencia: Leo S. Olschki, 1977), 534. En los últimos veinte años han aparecido estudios de casos individuales sobre ceras votivas: Piero Morselli, "Immagini di cera votive in S. Maria delle Cerceri di Prato nella Prima metà del '500", en A. Morogh, F. Superbi Goffredi, P. Morselli, E. Borsook, eds., *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugo Smyth* (Florencia: Giunti Barbèra, 1985), 2:327-38; y Fabio Bisogni, "Ex voto e la scultura in cera nel tardo medioevo", en Andrew Ladis y Shelley E. Zuraw, eds., *Visions of Holiness: Art and Devotion in Renaissance Italy* (Atenas, Ga.: Museo de Arte de Georgia, Univ. de Georgia, 2001), 67-92.

10. Giovanni Bocaccio, *Decayeron*, ed. Mario Marti y Elena Ceva Valla (Milán: Rizzoli, 1993, primer día, novela 1, línea 3.

11. Dino Compagni, *Cronica: Delle cose occorrenti ne' tempi suoi* (Milán: Biblioteca universale Rizzoli, 1982), 193; cf. Del Migliore, *Firenze città nobilissima* (nota 7), 532-42.

construida Orsanmichele[12] y a otras iglesias importantes para establecer una "presencia" pública y para mostrar devoción en nombre de toda la comunidad.[13] En Orsanmichele, el privilegio de ubicar armas se extendió más tarde a los miembros de los gremios secundarios y, entonces, el *popolo minore*, que no tenía derecho a las armas, "inventó una nueva ofrenda, muy diferente a la primera, e introdujo los *voti*, figuras votivas mostradas *al naturale*, a tamaño real, con cabezas y manos de cera pintada, con sombreros y ropas, y cualquier otro ornamento que estuviera de moda en aquella época".[14] Puede que estas ofrendas simplemente reflejasen un uso popular de la cera, a diferencia de las formas votivas y devotas más prestigiosas y restringidas, pese a que la idea de considerarlas como una expresión política de las clases marginadas es también tentadora. Durante mucho tiempo, se había utilizado la cera en rituales cívicos florentinos por individuos y entidades políticas: fuentes coetáneas mencionan ofrendas individuales de cera en forma de imágenes, velas y "lazos", o en grandes cantidades, mientras que las ofrendas públicas (en ocasiones en forma de "torres" doradas esculpidas) se realizaban como tributo por los cuatro barrios de la ciudad, los gremios y ciudades-estado súbditas durante rituales religiosos y festividades sagradas.[15] Las imágenes de cera, a menudo en forma de ofrenda votiva, aparecen en este contexto como extensiones del concepto de presencia pública en espacios comunitarios.

Los exvotos de cera dispuestos frente a la milagrosa imagen en Orsanmichele incluían objetos, animales, fragmentos anatómicos y figuras humanas completas. Franco Sacchetti, el autor italiano del siglo XIV, cita la iglesia de Orsanmichele como una de las cinco iglesias más destacadas de Florencia y nos cuenta cómo, durante el *Trecento*, otras iglesias perdieron su popularidad y fueron reemplazadas por la iglesia de la Annunziata, que se convirtió en el santuario votivo principal y, más tarde, en el centro de la producción de cera.[16] A mediados del siglo XV, la Annunziata era tan popular que, pese a una norma que restringía las ofrendas a tamaño natural, la iglesia estaba llena de efigies votivas, incluyendo un número extraordinario de figuras de cera a tamaño real (*voti in figura*) que abarrotaron de tal manera el edificio que pusieron en peligro su integridad estructural.[17] El aumento de los ingresos y el nuevo patronato apoyaron una ambiciosa campaña de construcción para acomodar las donaciones votivas. [18] En 1445, el culto en la Annunziata fue declarado "cuestión de gran interés para el estado", y la Signoria se apropió de la administración de la iglesia, la cual retuvo el derecho a nombrar a los *operai*[19] y a administrar los ingresos de limosnas y regalos. El puesto laico de los *operai* lo ocupaban hombres de más de veinticinco años que tenían derechos de patronato en la iglesia, y Piero, el hijo de Cosme de Médici, quien fue incluido en 1445 en el primer grupo, fue posteriormente excluido del puesto por carecer de esos derechos. Piero, quien fue finalmente nombrado *operaio* en 1453, consiguió el privilegio de patronato en 1447, cuando adquirió un nuevo oratorio, un tabernáculo de mármol para albergar la milagrosa imagen de la Virgen y la puerta lateral del claustro que daba a la nave de la iglesia (fig. 1).[20] Esta iniciativa estableció una nueva y evidente participación de la familia Médici en una iglesia y en un culto cuya trascendencia en la ciudad crecía rápidamente y que entonces se había inte-

12. Se mencionan el baptisterio y la iglesia de Santa Croce en Andreucci, *Il florentino istruito* (nota 7), 11.

13. Del Migliore, *Firenze città nobilissima* (nota 7), 534.

14. Del Migliore, *Firenze città nobilissima* (nota 7), 535.

15. Cesare Guasti, Le feste di S. Giovanni Batista in Firenze: Descritte in prosa e in rima da contemporanei (Florencia: Giovanni Cirri, 1884), 6-8, 18-19. Cf. Gino Capón, Commentari delle cose d'Italia dal 1419-53, MS C. viij, 92, libro 6, cap. 20, Biblioteca Marucellina, pássim. Bulman, "Artistic Patronage" (nota 4), caps., 4-5 y n.º 19; cf. Dale V. Kent, Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance: The Patrons's Oeuvre (New Haven: Yale Univ. Press, 2000), 59-60.

16. Franco Sacchetti insinúa este cambio de popularidad en su relato sobre un hombre que prometió una imagen de sí mismo "a la [Virgen] de la Nunziata" y, tras haber encargado la imagen a los talleres cercanos a Orsanmichele, la llevó a la iglesia servita, donde se colocó en la galería superior. Sacchetti, quien supuestamente vio la figura, también proporciona una de las articulaciones más tempranas del sugerente poder de la mímesis en la recepción de esas imágenes; Franco Sacchetti, *Le novelle di Franco Sacchetti: Publícate secondo la lezione del codice Borghiniano con note inedite di Vincenzio Borghini e Vincenzio Follini, per Octavio Gigli*, vol. 2 (Florencia: Felice Le Monnier, 1860-61), cap. 185:126.

17. Franco Sacchetti, *Il trecentonovelle* (Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2004) cap. 185:126.

18. Los exvotos se acompañaban a menudo por "ofrendas", a veces en grandes cantidades. Del Migliore, *Firenze città nobilissima* (nota 7), pássim: Kent, *Cosimo de' Medici* (nota 15), 204n266.

19. Había sólo cinco iglesias en Florencia "cuyos *operai* eran nombrados por la Signoria". Además de la Santissima Annunziata, eran la catedral, Santa Croce, Santa Trinita y San Lorenzo, todas ellas iglesias con una especial importancia cívica y política para la ciudad. Kent, *Cosimo de' Medici* (nota 15), 204-7 y n.º 279.

20. Bulman, "Artistic Patronage" (nota 4), caps. 2, 5; cf. Kent, *Cosimo de' Medici* (nota 15), 59.

grado en una red de patronatos que cubría las zonas de la ciudad controladas por los Médici y alrededores.[21] De hecho, además del patronato directo de la familia de Cosme, la mayoría de las contribuciones importantes del proyecto de la Annunziata llegaron de parte de amigos de los Médici, parientes lejanos y aliados políticos,[22] y es posible que el gran crecimiento del patronato de los Médici hubiera dotado de un mayor ímpetu a la práctica votiva existente.

A comienzos del siglo XVI, miles de objetos votivos abarrotaban la iglesia. Además de *voti* en papel maché, metales preciosos,[23] partes anatómicas de cera y tablillas pintadas, había cientos de figuras a tamaño natural acumuladas en la nave, pasillos laterales, galerías superiores y suspendidas del techo.[24] Los *voti* a tamaño natural se vestían según el rango y se disponían cronológicamente y en orden decreciente de importancia, empezando por los más cercanos al altar.[25] A un lado, había efigies de nobles y florentinos distinguidos; vestidas con prendas no religiosas ("con Lucchi e Vesti talari addosso alla Civile"),[26] abarcaban desde antiguas glorias de la ciudad (incluidos héroes literarios como Dante Alighieri)[27] a ciudadanos contemporáneos. Al otro lado, figuraban extranjeros ilustres: aristócratas, al menos seis papas con lujosas *piviali* (capas pluviales) y el *triregnum* papal (una triple corona), y cardenales vestidos de color morado (especialmente aquellos asociados a los servitas),[28] así como emperadores, reyes y nobles.[29] Los guerreros eminentes se presentaban con la armadura completa (incluso Pippo Spano, quien llevaba una coraza con los galones negros de sus armas) y, en ocasiones, a caballo. Incluso había un pachá turco, quien, pese a que no era católico, consideró prudente garantizar su regreso a casa a salvo con la ayuda de la ofrenda votiva.[30]

Según una descripción del siglo XVII de la iglesia y su contenido, las efigies (las de los florentinos en particular) pretendían inspirar "primero, devoción; después, reverencia y veneración" por los grandes hombres allí representados.[31] La exposición de los notables florentinos, incluida en el itinerario de todos los visitantes del estado en el siglo XV y comienzos del XVI,[32] tenía una gran importancia en la ciudad; respondía al deseo latente de conocer la apariencia de antepasados célebres.[33] La representación "monumental" de personajes del pasado es la idea fundamental tras numerosos ciclos literarios y pictóricos de *Viri illustres*, que se modelaron según antiguos prototipos y fueron populares en Florencia y en toda Italia al menos desde el *Trecento*.[34] Aunque examinar las conexiones entre ciclos de *Uomini*

21. El patronato de Cosme en la Annunziata habían sido previamente 100 florines, una suma insignificante comparada a la cantidad invertida durante los mismos años en la Basilica di San Lorenzo (165.000), la Basilica di San Marco (40.000) y la Badia Fiesolana (47.000). Bulman, "Artistic Patronage" (nota 4), caps. 2, 7.

22. Estos incluían Giovan Francesco Gonzaga y su hijo, Ludovico, quien pagó el altar mayor y la *tribuna* construida por Michelozzo. Francesco II Gonzaga donó una efigie de plata a la Annunziata tras la batalla de Fornovo en 1495. Puede que la efigie de su mujer (situada frente a la Virgen) fuese de cera, aunque "la correspondencia en cuanto al encargo es silenciosa con respecto al medio utilizado". Ver Brown, "Little Known and Unpublished Documents" (nota 4), 214n7, 182-214. Cf. Bulman, "Artistic Patronage" (nota 4), caps. 2, 8, 15 y pássim, cap. 6:1.

23. En el siglo XV, las figuras de cera tenían una altura de tres *braccia* (alrededor de 175 centímetros), a menudo arrodilladas. En ocasiones, las imágenes se producían en metales mezclados, como, por ejemplo, la efigie de Gattamelata, uno de los *condottieri*, o mercenarios, más conocidos del renacimiento italiano, en plata sobre una base de latón con cadenas para ser colgada. Bulman, "Artistic Patronage" (nota 4), cap. 4:212-14 y n.º 52.

24. El borrador de un inventorio realizado alrededor de 1630 incluía 600 imágenes de cera a tamaño natural; 2.200 imágenes votivas en papel maché; y 3.600 pequeñas imágenes de milagros y otros presentes, que sumaban 262.000 *voti*. Arcangelo Maria Giani, *Annalium Sacri Ordinis Fratrum Servorum B. Mariae Virginia* (Florencia: Bilbioteca Nazionale, 1630); citado en Bulman, "Artistic Patronage" (nota 4), cap. 4:7n37.

25. Masi, "La ceroplastica in Firenze" (nota 5), 124-42; cf. Del Migliore, *Firenze città nobilissima* (nota 7), 285-87.

26. Del Migliore, *Firenze città nobilissima* (note 7), 286.

27. Giovanni Battista Busini, Lettere di Giambattista Busini a Benedetto Varchi sopra l'assedio di Firenz: COrrete ed accresciute di alcune altre inedite per cura di Gaetano Milanesi (Florencia: Felice Le Monnier, 1860-61, lettera 5, 32-33.

28. A veces, los devotos depositaban una imagen de un servita bendito o un santo en lugar de su propia efigie; Bulman, "Artistic Patronage" (nota 4), caps. 4, 17, 18 y pássim.

29. La literatura enumera los reyes de Dinamarca, Hungría, Dacia, Francia, Navarra, Aragón y Portugal, y los duques de Borgoña y Lorena. Ver Del Migliore, *Firenze città nobilissima* (nota 7), 286-87; y Bulman, "Artistic Patronage" (nota 4), caps. 4, 7, 8 y n.os 25-29.

30. Del Migliore, *Firenze città nobilissima* (nota 7), 286-87.

31. Del Migliore, *Firenze città nobilissima* (nota 7), 285-86.

32. Bulman, "Artistic Patronage" (nota 4), caps. 4:28.

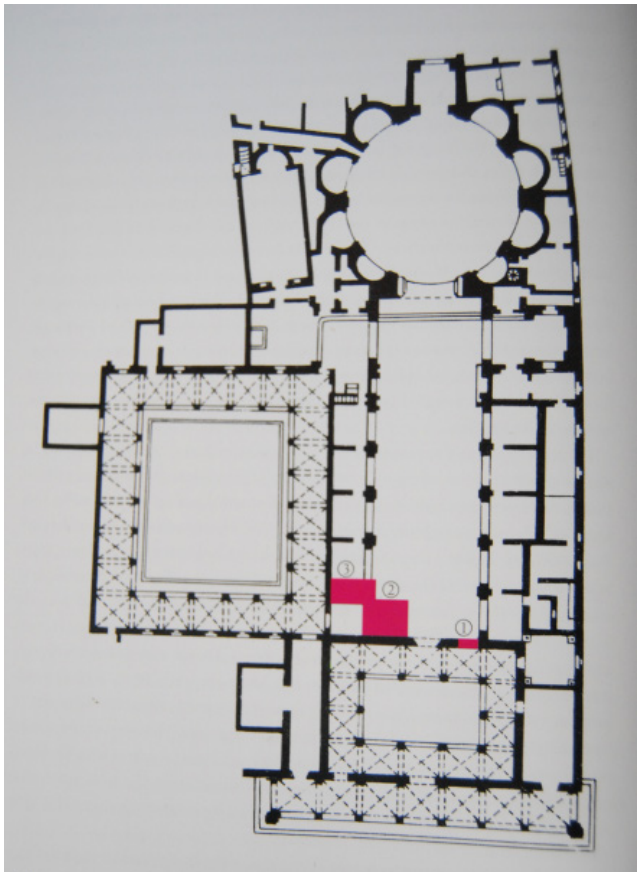
33. Meter Meller, "Physiognomical Theory in Renaissance Heroic Portraits", en *The Renaissance and Mannerism*, vol. 2, *Acts of the Twentieth International Congress in the History of Art* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1963), 53.

34. Maria Monica Donato, "Gli eroi romani tra storia ed *exemplum*: I primi ciclo umanistici di Uomini Famosi", en Salvatore Settis, ed., *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. 2, *I generi e i temi ritrovati*, n.º 30 (1986): 27-42, 98.

famosi (hombres célebres) y las efigies de la Annunziata está fuera del alcance de este trabajo, ubicar esas figuras votivas dentro de la tradición de la representación y celebración de héroes de la ciudad nos proporciona un contexto útil para interpretar el fenómeno. A diferencia de museos con objetivos taxonómicos, el interior de la Annunziata era un escenario diseñado para la exhibición de rituales sociales de memoria histórica y conciencia cívica, un marco que aumentó los poderosos matices políticos ya existentes del exvoto de Lorenzo.

La cera, como medio, influía en su acogida: la fuerza expresiva de la cera coloreada contaba con un grado de verosimilitud que transmitía una presencia física innegable, y el simulacro resultante tenía el efecto performativo de "doble".[35] Así, las efigies florentinas de Lorenzo se encargaron y ubicaron para maximizar su efecto potencial: la que poseía mayor importancia votiva, aquella con prendas manchadas que representaban las señales (o "vestigios") del fallido ataque, se situó frente al milagroso crucifijo de Chiarito. No obstante, el exvoto con prendas civiles (*abito civile*) no se colocó frente a la Virgen de la Anunciación, sino fuera del espacio de la propia iglesia, en el claustro (ver fig.1, no. 1): Lorenzo se arrodillaba para orar en una plataforma de plata enfrente de la pequeña puerta encargada por su padre y por encima del puesto que vendía velas y *voti* de cera producidos en masa.[36] La asociación de la imagen con las contribuciones a la ciudad de su padre y su abuelo mostraba el estatus de Lorenzo, mientras que su realismo y el *lucco* lo transponía al mundo actual y lo asociaba con glorias florentinas cercanas. La resonancia mimética de la pieza creada por Orsino hablaba de la representación fisionómica completa y, junto con las prendas adecuadas al rango, realzaba la presencia de la efigie y su papel como simulacro vivo.

Es difícil determinar cuántas efigies de la Annunziata se modelaron a partir de una máscara viva (o incluso mortuoria) y hasta qué punto dependía el reconocimiento del devoto en la réplica de las características fisionómicas. La literatura proporciona descripciones imprecisas y muy divergentes de muchas de las efigies. Mientras que la descripción de Vasari de las efigies de Lorenzo como "reales y tan bien realizadas que no representan hombres de cera, sino unos muy vivos"[37] alude a la correspondencia de la máscara viva y el original, otros testimonios indican una falta de veracidad fisionómica. Por ejemplo, en 1464, Francesco Forza, duque de Milán, pidió a su embajador que verificara si la efigie de su difunto padre en la Annunziata podría ser utilizada como modelo para un retrato y se le informó



1. PUERTA
2. TABERNÁCULO
3. ORATORIO

FIG. 1. Plano de la Chiesa della Santissima Annunziata en Florencia que muestra la ubicación de la puerta entre el claustro y la nave (1), el tabernáculo (2) y el oratorio (3). De Evelina Borea, *Il chiostrino dell'Annunziata a Firenze* (Milán: Fratelli Fabbri; Génova: Albert Skira, 1965), 8

35. Cuando se habla sobre las efigies de la Annunziata, la duda que produce la magia simpática (que respalda las funciones votivas y honorarias) surge de manera natural y ha sido tratada en las obras de Aby Warburg, Julius von Schlosser y, recientemente, David Freedberg en su *Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1989).

36. Archivo di Statu Di Firenze, Coonventi Soppresi, EU 246 C129 marzo 1479; citado en Bulman, "Artistic Patronage" (nota 4), caps. 4, 10 y n.º 49. El *chiostrino dei voti*¸ como aún se llama el claustro, albergó imágenes votivas desde finales del siglo XIV.

37. Vasari, *Le vite* (nota 3), 3:374.

de que no poseía "conformidad alguna" con sus características.[38] Es probable que las efigies de cera reflejaran una variedad de técnicas, méritos artísticos e intentos miméticos: moldes vivos o mortuorios, cera modelada a partir de retratos pintados o medallas, e incluso tipos genéricos (que posiblemente no reflejaran las características del devoto) que pudieron haber adquirido significado mediante "objetos físicos implicados en la crisis votiva".[39] De hecho, es probable que la imagen fuera mediocre e intercambiable con otras, como muestra la anécdota del sacristán servita que tomó una efigie de la iglesia y la vendió como si fuera nueva.[40]

En otras ciudades italianas, las efigies votivas y conmemorativas extremadamente realistas eran muy populares, pero parece que el fenómeno no alcanzó en ninguna otra parte la magnitud, la calidad artística y el grado de verosimilitud de las efigies de cera de la Annunziata. La primacía artística de los artesanos de cera florentinos (si bien es cierto que duró poco) se atestigua en las fuentes, y su desaparición posterior se lamentó como una pérdida para la ciudad.[41] Los escasos registros de pago de los que disponemos (de Florencia y el vecino santuario de Santa Maria delle Carceri in Prato[42]) indican que los exvotos de cera a tamaño real tenían un precio bastante elevado, especialmente cuando los artistas más brillantes modelaban y pintaban los retratos.[43] Las piezas votivas producidas en masa estaban dentro de las posibilidades financieras de la mayoría de los fieles, si bien las efigies a tamaño natural requerían habilidades artísticas y trabajo especializado que sólo la gente adinerada podía pagar.[44] Ya en los últimos años del *Trecento*, Cennino Cennini describió la técnica de crear "imitaciones", o moldes vivos, y explicó cómo diferenciar la mezcla de *gesso*, utilizando agua de rosas para los aristócratas, papas, reyes y emperadores, y agua corriente para cualquier otro.[45] Cennini rastreó la técnica hasta las costumbres antiguas, y especificó que también podía utilizarse para figuras completas y que las imitaciones resultantes podían moldearse en cera o metal.[46] Consideraba que el molde *al naturale* era el verdadero secreto del arte antiguo, una convicción que probablemente derivara de la *Naturalis historia* de Plinio el Viejo, a la que podía acceder en el círculo de Padua, que se formó alrededor de Petrarca.[47]

38. Evelyn Samuels Welch, "Sforza Portraiture and SS. Annunziata in Florence", en Caroline Elam y Peter Denley, eds., *Florence and Italy: Studies in Honor of Nicolai Rubinstein* (Londres: Westfield Collage, Univ. de Londres, 1988), 240.

39. Megan Holmes, "Ex-votos: Materiality, Memory and Cult", en Michael Cole y Rebecca Zorach, eds., *The Idol in the Age of Art* (Londres: Ashgate, de próxima publicación).

40. La historia de este sacristán deshonesto, narrada en la obra del siglo XVI *Capricci del Bottaio*, también ilustra la candidez de los devotos, quienes, en aquel instante, creían que la efigie robada era "tan efectiva como si se hubiera colocado una nueva en el altar del santuario"; Giovanni Battista Gelli, *Opere*, ed. Ireneo Sanesi (Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1952), 288; citado en Bulman "Artistic Patronage" (nota 4), cap. 4:23 y n.º 124.

41. Archivio di Stato di Firenze, Ms. 119, 1492 C32V.; citado en Bulman, "Artistic Patronage" (nota 4), cap. 4:16 y n. º 81. Cf. Vasari, *Le vite* (nota 2), 3:373-75; Benedetto Dei, *Cronica Florentina*; citado en Giuseppina Carla Romby, *Descrizioni e rappresentazioni della città di Firenze nel XV secolo… manoscritti utili per la storia di Firenze* (Florencia: Florentina, 1976), 41-53; y Giancarlo Gentilini, "Il Beato Sorore di Santa Maria della Scala", *Antologia di Belle Arti*, n.os 52-55 (1996):25 y n.º 51.

42. Cabe señalar que el santuario de Prato, bajo el patronato de la familia Médici, adquirió una importancia devota enorme en el siglo XV, solamente superado por la Santissima Annunziata, y que numerosos florentinos tenían sus imágenes votivas de cera en ambos lugares. Ver Franco Franchi, *La madonna e la chiesa delle Carceri: Raccolta di memorie storiche* (Pistoya: Grazzini, 1926), pássim.

43. Los pintores (Lorenzo di Credi, Andrea del Sarto, Pontormo, Giovanni Angelo Montorsoli y miembros de la familia Rosselli incluidos) se movieron al círculo de los creadores de cera y en ocasiones eran contratados para pintar las imágenes, decorar velas e incluso pintar los travesaños de los que colgaban las imágenes. Bulman "Artistic Patronage" (nota 4), cap. 4:12-22 y n.os 120-21; Birgit Laschke, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli: Ein Florentiner Bildhauer des 16 Jahrhunderts* (Berlín: Gebr. Mann, 1993), pássim; y Gentilini, "Il Beato Sorore" (nota 41), 26.

44. Los registros de pago por cera son escasos, pero parecen distinguir entre cera "blanca" refinada (*cera bianca*) y cera amarilla sin refinar (*cera gialla*). Esta última se utilizaba en retratos y cuando una imagen de cera iba a ser pintada. Para hacernos una idea del valor de dichas imágenes, podemos comparar el precio de un *cero bianco dipinto* hecho en Florencia (veintidós liras) con el de una copa o una corona de plata (treinta liras). Franchi, *La madonna* (nota 42), pássim.

45. Cennino Cennini, *Il libro dell'arte, o Trattato della pintura di Cennino Cennini da Colle di Baldéelas; Di nuovo publicato… per cura di Gaetano e Carlo Milanesi* (Florencia: Felice Le Monnier, 1859), secciones 183-88; el texto citado se encuentra en la sección 184, pág. 139.

46. Sobre el conocimiento de Cennini sobre Plinio y sus métodos de tomar moldes de la naturaleza, ver Norberto Gramaccini, "Das genaue Abild der Natur-Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cennino Cennini", en Herbert Beck y Dieter Blume, eds., *Natur und Antike in der Renaissance*, catálogo de la exposición, (Francfort del Meno: Liebighaus Museum alter Plastik, 1985) 198-225. Sobre máscaras vivas y mortuorias, ver también Joseph Pohl, *Die Verwendung des Naturabgusses in der italienischen Porträtplastik der Renaissance* (Wurzburgo: Honrad Triltsch, 1938); y Jane Schuyler, "Death Masks in Quattocento Florence", *Source: Notes in the History of Art 5,* n.º 4 (1986): 1-6. Ver también Alison Luchs, *Tullio Lombardo and Ideal Portrait Sculpture in Renaissance Venice, 1490-1530* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995).

47. Cennini escribió su tratado en Padua, en el palacio de Carrara. Para una disertación sobre la influencia de Plinio en Cennini y el molde, ver Gramaccini, "Das genaue Abbild" (nota 46),

FIG. 3. Atribuido a Antonio Benintendi (Italia, 1515 – 1524). Busto del cardenal Giovanni de' Medici, ca. 1512, policromado en terracota, 38,5 x 39 cm. Londres, Victoria and Albert Museum.

La destrucción de todas las efigies de la Annunziata a finales del siglo XVII, debido a un pequeño incendio en 1630 y la posterior retirada y abandono de las obras restantes, dejó sólo unos escasos ejemplos indirectos que pueden vincularse estrechamente con las prácticas renacentistas.[48] Como sugirió Aby Warburg, pueden encontrarse restos de las esculturas de cera en los retratos renacentistas de terracota.[49] Puede que algunos fueran tomados directamente del molde utilizado para las esculturas; otros, a veces, sacados de la plantilla humana. Un ejemplo de esto último es el retrato de Lorenzo de Médici en la National Gallery of Art (Washington, D.C.) (fig.2), que nos permite contemplar, si bien indirectamente, el aspecto de la efigie de cera con el *lucco* creado para la Annunziata.[50] Pese a que la imagen de terracota de Lorenzo parece haber perdido muchos detalles en las etapas de copia sucesivas, el ángulo de la cabeza y el ceño fruncido todavía transmiten su carácter severo, y las escasas y breves arrugas alrededor de los ojos y una insinuada barba incipiente proporcionan un realismo suficiente para sugerir una enérgica presencia.

FIG. 3. Atribuido a Antonio Benintendi (Italia, 1515 – 1524). Busto del cardenal Giovanni de' Medici, ca. 1512, policromado en terracota, 38,5 x 39 cm. Londres, Victoria and Albert Museum.

Otras efigies de arcilla existentes guardan una relación más directa e indicativa a la imitación vívida, una de las cuales es el busto de Giovanni de Médici (hijo de Lorenzo y posterior papa León X) en el Victoria and Albert Museum, creada alrededor de 1512 (fig. 3). El busto se ha atribuido recientemente al hijo de Orsino, Antonio Benintendi,[51] a quien también se le atribuye haber producido imágenes votivas de León X para Santa Maria delle Carceri en 1515 y 1524, y un busto del papa para Siena en 1526.[52] Una vez que se limpiaba y restauraba el busto, se hacía patente que el rostro se modelaba a partir de un molde vivo,[53] puede que el mismo molde utilizado para la *immagine* de cera de León X con un breve

198-225.

48. Del Migliore, *Firenze città nobilissima* (nota 7), 250-51; Bulman "Artistic Patronage" (nota 4), 7-8 y n.º 37. Muchos de los exvotos restantes se situaban a la intemperie en lugares exteriores, donde finalmente eran dañados o destruidos.

49. Warburg sugirió que tales restos permanentes de la efigie de cera podrían haber sido el busto de Lorenzo en Berlín, los cuales fueron después catalogados como un molde del busto del siglo XIX en Washington. Sin embargo, la conservación ha determinado que el busto no podría haber sido un molde de una máscara viva o mortuoria, así que cualquier asociación es meramente conjetural. Esto se trata en Luchs, "Lorenzo from Life?" (nota 8), 12, 13 y n.os 29, 34.

50. Tras una limpieza del busto en 2006, la página Web de la National Gallery en Washington aportó otra atribución. Actualmente, el busto está considerado como "probablemente [realizado] a partir de un modelo de Andrea del Verrocchio y Orsino Benintendi"; http://www.nga.gov/press/2006/verrocchio.shtm (13 de febrero de 2007). Es posible que la limpieza haya revelado elementos que asocien el busto con las ceras producidas en el taller. El busto se describe como "de tamaño superior al real" en una entrada en la página de la National Gallery; http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object_12194+0+none (13 de febrero de 2007). Esto puede que indique que varias etapas del proceso de copia se eliminaron de la imitación original, y es posible que se hiciera una pieza del busto derivado de un molde. La National Gallery relaciona directamente el busto con "las estatuas de cera de Lorenzo […] ubicadas en diversas iglesias" y lo trata como si fuera una posible versión permanente de las efigies de cera.

51. Antonio Benintendi, hijo de Orsino, está escasamente documentado. Antonio no aparece en el *Dictionary* de E. J. Pyke entre los numerosos miembros del clan de *fallimmagini* (creadores de imágenes), ni en otras entradas de diccionario o estudios sobre el clan. Ver E. J. Pyke, *A Biographical Dictionary of Wax Modellers* (Oxford: Clarendon Press, 1973), 12-13.

52. Bruce Boucher, *Earth and Fire: Italian Terracotta Sculpture from Donatello to Canova* (New Haven: Yale Univ. Press, 2001), 162-65.

53. Boucher, *Earth and Fire* (nota 52), 162.

apostólico en la mano colocada en la iglesia servita el 27 de septiembre de 1513,[54] seis meses después de que Giovanni fuera elegido.[55] La representación del carnoso rostro del cardenal, con la boca forzada, la mirada baja, papada y facciones inflexibles y fuertes indica un ansia de reconocimiento y una inversión en la precisión física que se consiguió fácilmente con técnicas de imitación. El colorido original con temple de huevo y óleo aplicado mediante la técnica *alla prima* permite una sutil mezcla de colores que recuerda a las prácticas empleadas para colorear cera y ejecutadas con una gran habilidad artística. De hecho, ya en el vínculo de Vasari entre Orsino y el taller de Verrocchio, podemos encontrar una insinuación que sugiere que el creador de cera podría haber superado el estatus artesanal y alcanzado la dignidad de un artista,[56] probablemente en parte debido a la importancia de las técnicas de modelado en la aparición de los bustos florentinos.[57] El retrato de Giovanni de Médici, por ejemplo, sugiere un interés en el realismo sin concesiones a la idealización y revela una gran maestría y dominio del material y la técnica.[58] Sus prendas reflejan su estatus y el sombrero de cardenal, pintado en púrpura oscuro,[59] realza su dignidad eclesiástica oficial y ayuda a identificarlo.[60] La ligera inclinación hacia delante del cuello del cardenal y la falta de acabado en la parte posterior sugieren que el busto estaba destinado para una hornacina o un estante contra la pared; Vasari nos cuenta que la técnica de moldeado se empleaba fundamentalmente para las efigies de los miembros fallecidos de la propia familia y que las cabezas podían verse "en cada casa (…) en las repisas de las chimeneas, en los alféizares, en las entradas, en las ventanas y en las molduras".[61] Según Vasari, las cabezas se repasaban y estaban "tan bien hechas y eran tan reales que parecía que estaban vivas".[62] Pese a que Vasari atribuye equivocadamente a Verrocchio la popularización de los moldes[63] (sabemos que Cennini, Lorenzo Ghiberti, Donatello, miembros de las familias da Maiano y Della Robbia, Baccio da Montelupo, y otros[64] los utilizaban), aprecia los "retratos verdaderos" haciendo énfasis en su semejanza exacta con la persona retratada. Es probable que las máscaras mortuorias, tan revisadas como eran, a menudo reprodujeran la fisionomía del sujeto e incorporaran objetos que hicieran referencia a él o ella, como se aprecia en el retrato de Giovanni de Médici y los exvotos de la Annunziata.

Las máscaras se utilizaban para crear galerías esculturales de antepasados en las casas de la oligarquía florentina, una costumbre que refleja la práctica de exponer

54. La imagen se colocó en la iglesia en el día festivo de San Cosme y San Damián, patrones de la familia Médici, y venerados en la cercana Basilica di San Marco. Giovanni fue elegido Papa en marzo y realizó su entrada triunfal en Florencia el 30 de noviembre de 1515. Según las fuentes, la efigie de León X sujetando un breve apostólico fue destruida en 1529 por fanáticos contrarios a los Médici junto con la de Clemente VII, y fue "rehecha" en 1532 por Montorsoli. Laschke, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli* (nota 43), 13-14, 34, 166; y Luca Landucci, *Diario Florentino dal 1450 al 1516* (Florencia: G. C. Sansón, 1883), 342. Cf. Guido Mazzoni, *I boti della SS. Annunziata in Firenze* (Florencia: Felice Le Monnier, 1923), 27-28; y Gentilini, "Il Beato Sorore" (nota 41), 30.

55. Bulman relaciona la elección de Giovanni con la expansión de poder político de los Médici y destaca que "siguió de cerca el reconocimiento de la familia como los reconocidos soberanos de Florencia"; Bulman, "Artistic Patronage" (nota 4), caps. 2, 6.

56. Aún sigue sin investigarse la relación entre los pintores y los escultores, no sólo en el arte de los *ceraioli*, sino también en la escultura policromada en general. Ver más arriba la nota 43; y Roberta Panzanelli, "Beyond the Pale", y en ídem, ed. *The Color of Life*, catálogo de la exposición (Los Ángeles: Getty Publications, 2008.

57. Schuyler cita la máscara mortuoria de Brunelleschi (abril de 1446) como uno de los ejemplos que atestiguan la emergencia del retrato escultural relacionado con la práctica en desarrollo de las máscaras reelaboradas. Jane Schuyler, *Florentine Busts: Sculpted Portraiture in the Fifteenth Century* (Nueva York: Garland, 1976, 20.

58. La máscara viva de Giovanni de Médici cubre una gran parte del rostro del cardenal, desde debajo del carnoso mentón hasta por encima de la frente, y demuestra ampliamente la destreza del artista para trabajar con esta técnica. Boucher, *Earth and Fire* (nota 52), 162-64.

59. Ver la entrada sobre el busto del cardenal Giovanni de Médici en Roberta Panzanelli, ed., *The Color of Life*, catálogo de la exposición (Los Ángeles: Getty Publications, 2008).

60. Se cree que el busto es anterior a la elección de Giovanni porque lleva una birreta de cardenal. Boucher, *Earth and Fire* (nota 52), 162.

61. Vasari, *Le vite* (nota 2), 3:373.

62. Vasari, *Le vite* (nota 2), 3:373.

63. Cf. Vasari, *Le vite* (nota 2), 3:372-73; Bulman, "Artistic Patronage" (nota 4), cap. 4:14-22 y n.os 72, 73.

64. Cf. Atilio Schiaparelli, *La casa florentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, ed. Maria Sframeli y Laura Pagnotta (1908; reimpresión, Florencia: Casa Editrice le Lettere, 1983); Schuyler, "Death Masks" (nota 46); John Kent Lydecker, *The Domestic Setting of the Arts in Renaissance Florence* (Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1987); Georges Didi-Huberman, este volumen, págs. 156-57; Adalgisa Lugli, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel quattrocento* (Turín: Humberto Allemandi, 1990); Gentilini, "Il Beato Sorore" (nota 41) 27n60. Cf. R. Gatteschi, *Baccio da Montelupo* (Florencia: Tosca, 1993), 79; y Alessandro Guidotti, "Le botteghe dei da Maiano" (ponencia inédita, Fiesole, Italia, 13-15 de junio de 1991), citado en Gentilini, "Il Beato Sorore" (nota 41) 26n59.

los retratos de cera de los antecesores en la Roma republicana.[65] Tomadas a partir de un modelo vivo cuando un miembro de la familia conseguía un cargo público,[66] las *imagines* romanas funcionaban como recordatorios "del prestigio social y la influencia de las familias con cargos públicos".[67] Normalmente expuestas en el *atrium* familiar, los actores llevaban ocasionalmente las máscaras de los antepasados, con prendas acordes con el rango, para encarnar a los fallecidos durante rituales funerarios y panegíricos.[68] En Florencia, las máscaras vivas y funerarias han estado conectadas de manera similar a un nuevo sentido de la historia y de la importancia dinástica, así como a la aparición del retrato y de una intensa pasión por el detalle realista.[69] En su diálogo moral *De vera nobilitate* (1440), el humanista e historiador florentino Gian Francesco Poggio Bracciolini escribe que "los antiguos solían decorar sus casas, villas, jardines, arcadas y gimnasios con *imagines* de sus antepasados fallecidos para glorificar su propio nombre y su linaje".[70] La proclamación, pronunciada en la villa de Poggio, se refiere a la colección de antiguos fragmentos esculturales que decoraban su casa y jardín, "ya que no poseía imagen alguna de sus antepasados".[71] Si bien aluden a obras de mármol, las palabras de Poggio atestiguan el conocimiento de antiguas costumbres, así como las relaciones entre la posesión de retratos ancestrales, la nobleza del linaje y el retrato como manifestación de la búsqueda de la fama. En *De sculptura* de Pomponio Gaurico (impreso en Florencia en 1504) se expresa un concepto similar, donde el autor menciona el uso romano de los retratos ancestrales en los *atria* y las procesiones como parte del discurso sobre la elevada naturaleza de los retratos. Las *imagines* de aquellos que se distinguían por grandes hazañas dan fe de su nobleza e inspiran la imitación; en la antigua Roma, expone Gaurico, el número de estatuas privadas y públicas igualaba al de la gente real, y en las estanterías de las bibliotecas había más bustos que libros.[72] La versión de Gaurico sobre las efigies romanas (basada en Salustio, Ovidio, Plinio, Valerio Máximo y otros[73]) era una interpretación liberal de las fuentes antiguas que no describen el espectáculo a tan gran escala, sino que empatizan con la semejanza de las *imagines* con el original y con su efecto inspirador en los descendientes. El fiel aspecto de estos retratos antiguos es motivo de especulación, aunque es cierta la supervivencia de sus características principales en esculturas de mármol conmemorativas del imperio, al igual que el hecho de que estas últimas poseían una combinación de características naturalistas e individualizadas y un formato asociado con la escultura honorífica.[74]

Se puede encontrar un fenómeno comparable en los bustos florentinos renacentistas: la práctica de realizar máscaras vivas y mortuorias probablemente ayudaba a los artistas a desarrollar nuevas técnicas al servicio de su gran fascinación por el realismo. Los exvotos de la Annunziata, que expresaban claramente las nuevas formas artísticas e intenciones formales, revelan un "eje" artístico ignorado por los estudiosos contemporáneos del retrato florentino, quienes privilegiaban la escultura producida por métodos diferentes a la imitación, una escultura que no llega a encarnar el alto grado de naturalismo que mostraban las efigies de cera.[75] Como se ha expuesto recientemente, la destrucción de las efigies de cera ha impedido

65. La relación entre la antigua tradición y la producción de bustos florentinos aún no se ha explicado en detalle. Ver Harriet I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture* (Nueva York: Oxford Univ. Press, 1996), 2. Cf. Schuyler, *Florentine Busts* (nota 57), 54 y pássim.

66. Finalmente, las máscaras retrataban a hombres que, como mínimo, ocupaban el puesto de *aedilis*. Al parecer, el privilegio se extendió progresivamente a clases más bajas, incluso en la antigüedad. Flower, *Ancestor Masks* (nota 65), 270.

67. Flower, *Ancestor Masks* (nota 65), 270.

68. Flower, *Ancestor Masks* (nota 65), 270 y pássim.

69. Sobre la exposición de las máscaras florentinas, su conexión con la fama y el consiguiente crecimiento del retrato, ver Schuyler, *Florentine Busts* (nota 57); Schuyler, "Death Masks" (nota 46), 1-6; Lugli, *Guido Mazzoni* (nota 64), 31-64; y Kathleen Weil-Garris, "'Were this clay but marble':A Reassessment of Emilian Terracotta Sculpture", en Andrea Emiliani, ed., *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo* (Bolonia: Editrice Clueb, 1982), 61-79. Para una útil bibliografía sobre los bustos renacentistas, ver Luchs, *Tullio Lombardo* (nota 46), 18-19 y notas, especialmente 103-109.

70. Poggio Bracciolini, *De vera nobilitate*, ed. Davide Canfora (Rome: Edizioni di storia e letteratura, 2002), 122-23, 143-4. Este pasaje también se trata en Luchs, *Tullio Lombardo* (nota 46), 18-19 y n.º 110.

71. Bracciolini, *De vera nobilitate* (nota 70), 6-7.

72. Pomponio Gaurico, *De Sculptura (1504)*, ed. André Chastel y Robert Klein (Génova: Droz, 1969), 52-53 y n.os 51-53.

73. Gaurico, *De Sculptura* (nota 72), 52n52.

74. Irvin Lavin, "On the Sources and Meaning of the Renaissance Portrait Bust", en Sarah Blake McHam, ed., *Looking at Italian Renaissance Sculpture* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1998), 60-78.

75. El llamamiento sobre la importancia estética de las ceras perdidas (mencionado por Warburg) sólo ha sido realizado recientemente por Parronchi, Gentilini y Didi-Huberman: Alessandro Parronchi, *Donatello e il potere* (Bolonia: Cappelli, 1980), 35; también citado en Didi-Huberman, este volumen, págs. 156-57; y Gentilini, "Il Beato Sorore" (nota 41), 17-31.

FIG. 4. Donatello (Italia, ca. 1386 – 1466). Busto de Niccolò da Uzzano, 1432, modelado y pintado en terracota, 46 x 44 cm. Florencia, Museo Nazionale del Bargello.

que los historiadores del arte aprecien el valor de las obras que fueron consideradas en su tiempo la cúspide de un naturalismo ilusionista al que aspiraban los fabricantes de una gran parte de la producción plástica renacentista.[76] Pueden encontrarse vestigios borrosos, pero legibles, de su forma exterior en el retrato del *Quattrocento* y *Cinquecento* producido en Florencia (o bajo su influencia artística) y que probablemente provenía de moldes. Puede que Donatello iniciase esta tradición, cuyo busto de Niccolò da Uzzano en el Museo Nazionale del Bargello (fig. 4) es el primer retrato tridimensional que se conoce cuyo rostro incorpora una máscara reelaborada.[77] Las mejillas y mandíbulas prominentes, los ojos hundidos, el puente de la nariz pronunciado y la boca semiabierta del conocido florentino se han leído como signos de los músculos entumecidos *post mórtem* y la fuerza de gravedad, mitigados y casi borrados por la genial manipulación de la cabeza y el busto de Donatello. La impresión de animación es el resultado de la reelaboración de la máscara por parte del artista, en especial del giro lateral e inclinado de la cabeza de Niccolò y la elevación de su hombro izquierdo, que insinúa la postura semiformal de un *contrapposto* truncado. Los conocimientos de anatomía del artista, y de la musculatura facial en particular, le permitían alterar los rasgos y suavizar la transición entre el cuello y el hombro para señalar que es difícil determinar "dónde termina el molde y dónde comienza la creación del artista del resto del cuello".[78] La impresión de realismo aumenta por los pesados párpados. Como uno de los defensores más activos de la república florentina, Niccolò da Uzzano es retratado por Donatello de un modo que imita los retratos romanos republicanos, incluyendo una prenda hecha de tela bañada en *gesso*. Una vez montado en un soporte alto (el cual permitía que los visitantes vieran la obra desde un ángulo que exhibía los pliegues de las prendas), el retrato testifica el trasfondo del retrato florentino y el interés en el realismo.[79] El hábil colorido hace que esta imagen de un hombre de setenta y tres años, cuya textura facial aún muestra indicios de una sutil barba incipiente bajo la piel, resulte más convincente.[80]

FIG. 5. Pietro Torrigiano (Italia, 1472 – 1528). Busto del rey Enrique VII (detalle), 1509 – 1511), pintado y dorado en terracota, 60,6 x 69 x 36 cm. Londres, Victoria and Albert Museum.

El busto de terracota de Enrique VII de 1509-11 en el Victoria and Albert Museum (fig. 5) y su efigie de 1509 en Westminster (fig. 6) (casi idénticos y probablemente ambos realizados por Pietro Torrigiano) son dos ejemplos más de retratos creados por artistas florentinos derivados de máscaras mortuorias.[81] La efigie de yeso se utilizaba para el ritual funerario y se vestía con ropa de gala como parte de la pompa que la corona mostraba para apoyar su propia continuación

76. Gentilini, "Il Beato Sorore" (nota 41), 17-31, 26.

77. Pese a que la atribución de Donatello rara vez se cuestiona, aún hay poco consenso entre los estudiosos en cuanto a la técnica utilizada para el busto. Cf. Schuyler, *Florentine Busts* (nota 57), 114-45; John Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture* (Londres: Phaidon, 1996), 181-87; Paola Barocchi y Giovanna Gaeta Bertelà, eds., *Niccolò da Uzzano* (Florencia: Museo Nazionale del Bargello, 1986), 12 y pássim. Ver también Panzanelli, "Beyond the Pale" (nota 56).

78. Schuyler, *Florentine Busts* (nota 57), 114-19; el texto citado es en la pág. 118.

79. Barocchi y Bertelà, *Niccolò da Uzzano* (nota 77), 12.

80. Barocchi y Bertelà, *Niccolò da Uzzano* (nota 77), 12. Asimismo, el busto de Lorenzo en Washington se describe como poseedor de "delicados indicios de una barba incipiente pintada alrededor de su boca", ver el comunicado de prensa de la Nacional Gallery of Art del 28 de julio de 2006 en http://www.nga.gov/press/2006/verrocchio.shtm (27 de marzo de 2007).

81. Pietro Torrigiano era alumno de Bertoldo di Giovanni, el escultor de confianza de Lorenzo de Médici. Para la identificación y la atribución del busto, ver Carol Galvin y Phillip Lindley, "Pietro Torrigiano's Bust of King Henry VII", *Burlington Magazine* 130, n.º 1029 (1988): 892-902 y n.os 1-3.

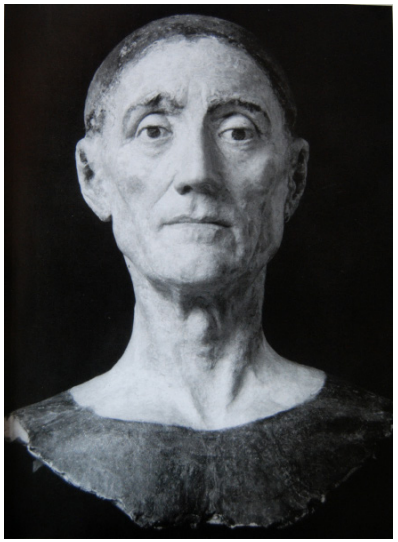


FIG. 6. Probablemente por Pietro Torrigiano (Italia, 1472 – 1528). Efigie funeraria de Enrique VII, 1509, madera, escayola pintada, lana y clavos, 35,6 x 33 x 17,8 cm. Londres, Abadía de Westminster.

dinástica en beneficio de cualquier usurpador o pretendiente posterior.[82] La máscara mortuoria de Enrique, cuya semejanza con el difunto se habría realzado con prendas y una peluca de pelo natural, se reelaboró parcialmente para minimizar las características de la muerte. No obstante, "el labio superior hundido, la boca asimétrica, las mejillas hundidas, y la mandíbula firme son todos los rasgos de un cadáver",[83] una impresión formada al proyectar los pómulos y los rígidos músculos del cuello. Estos rasgos aparecen "desarrollados" en el busto de terracota del Victoria and Albert Museum. Aquí, el artista ha animado la efigie funeraria con éxito: el elegante giro de cabeza y la mirada ligeramente hacia abajo, junto con un suavizado de las facciones, distancian aún más al busto del molde, consignándolo al reino del retrato escultural.

Finalmente, el *Busto de un erudito o prelado* (fig. 7) de alrededor de 1545 en el Detroit Institute of Arts, atribuido a un pupilo anónimo de Torrigiano en los inicios de la técnica de la máscara mortuoria,[84] nos permite comparar una máscara mortuoria que no ha sido reelaborada cuidadosamente, o una cuyo creador no poseía la destreza para comunicar vitalidad. El rostro del prelado está caído debido a la pérdida de tono muscular, y los prominentes huesos están torpemente disimulados por las mejillas exageradamente infladas, inconsistentes con la destacada estructura ósea. Como resultado del ensanchamiento poco realista del rostro, los ojos aparecen demasiado juntos y el color de las pupilas no logra transmitir la impresión de una mirada viva.

FIG. 7. Pietro Torrigiano (Italia, 1472 – 1528). Busto de un erudito o prelado, 1545, terracota decorada con policromía, 39,4 x 41,4 x 26,7 cm. Detroit, Detroit Institute of Arts.

Desde moldes vivos hechos con gran destreza hasta una máscara mortuoria que se dejaba casi intacta, estos bustos insinúan débilmente los diversos grados en los que el retrato derivaba de un molde o una imitación se aproximaba al patrón humano original. Probablemente se podía encontrar un registro similar de intenciones miméticas en las efigies de la Annunziata, cuyo realismo se ponía a veces al servicio de funciones votivas y sociales. Por ejemplo, se observa un "realismo integral" con reconocidas connotaciones votivas y honoríficas en el retrato y en los retablos esculturales de Guido Mazzoni, especialmente en los grupos de la Lamen-

82. La tradición comenzó en el siglo XIV, aunque en aquella época se utilizó una imagen de madera "similar al difunto rey". Julian Litten, "The Funeral Effigy: Its Function and Purpose", en Anthony Harvey y Richard Mortimer, eds., *The Funeral Effigies of Westminster Abbey* (Woodbridge, Inglaterra: Boydell, 1994), 3-7; el texto citado está en la pág. 4. Ver también Carlo Ginzburg.

83. Gavin y Lindley, "Pietro Torrigiano's Bust" (nota 81), 892.

84. El busto de terracota de Torrigiano fue el primero de este tipo en Inglaterra, y se cree que la técnica utilizada para realizarla se introdujo por él y por otros escultores florentinos que le siguieron a la corte de los Tudor. Alan Phipps Darr, "Bust of Scholar or Prelate", en Alan Phipps Darr, Peter Barnett y Antonia Boström, *Catalogue of Italian Sculpture in the Detroit Art Institute* (Londres, Harvey Miller, 2002), 1:203-5.

FIG. 8. Guido Mazzoni (Italia, ca. 1450 – 1518). *Lamentación sobre el Cristo muerto* (de izquierda a derecha: José de Arimatea, María Magdalena, San Juan Apóstol, María, María Salomé, María de Cleofás [Leonor de Aragón] y Nicodemo [Hércules I de Este]; centro: Cristo), 1485, pintado en terracota, altura: 115 – 199 cm. Ferrara, Chiesa del Gesú.

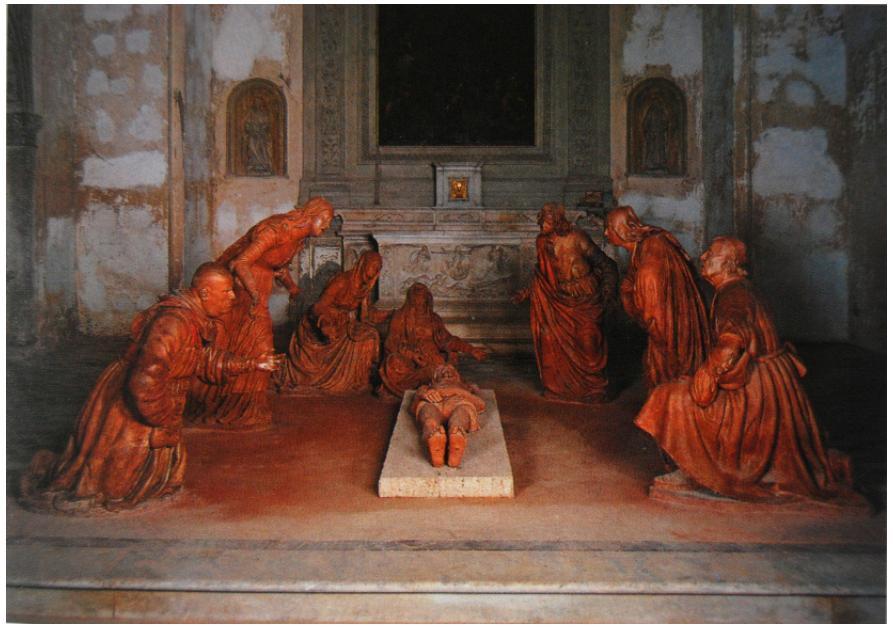


FIG. 9. Guido Mazzoni (Italia, ca. 1450 – 1518). *Lamentación sobre el Cristo muerto* (de izquierda a derecha: José de Arimatea [Alfonso de Aragón], María Magdalena, María, María Salomé, San Juan Apóstol, María de Cleofás y Nicodemo [rey Ferrante I o Federico de Aragón]; centro: Cristo), 1492, terracota, altura: 92 – 182 cm. Nápoles, Chiesa di Sant'Anna ai Lombarda.

tación en Ferrara y Nápoles.[85] El retablo de Ferrara, realizado alrededor de 1485 para la iglesia de Santa Maria della Rosa,[86] representa al donante, Hércules I de Este, y a su mujer, Leonor de Aragón, como José de Arimatea y María de Cleofás (fig. 8). El grupo fue encargado en una época de incertidumbre política en Ferrara, cuando la salud del duque estaba empeorando. Por lo tanto, debe ser entendida como una representación votiva en el contexto religioso del sufrimiento, y como una representación pública del duque al servicio de la estabilidad dinástica. De hecho, este encargo seguía con las ofrendas ducales de efigies votivas de cera: un exvoto del duque vestido con prendas callejeras y un grupo votivo que representa a la duquesa Leonor con su hija pequeña, Isabel, a sus pies.[87] Mazzoni, quien había trabajado previamente como creador de máscaras de cera y conocía las técnicas de moldeado, incorporó la efigie de cera en el género del grupo de la Lamentación, que fue cada vez más popular a finales del siglo XV en el norte de Italia.[88] La pre-

85. Ver Timothy Verdon, *The Art of Guido Mazzoni* (Nueva York: Garland, 1978); y Lugli, *Guido Mazzoni* (nota 64).

86. El grupo se trasladó a la Chiesa del Gesù tras la Segunda Guerra Mundial. La atribución del grupo a Guido Mazzoni se ha confirmado mediante un documento de 1485. Lugli, *Guido Mazzoni* (nota 64) 325-26.

87. Verdon, *Art of Guido Mazzoni* (nota 85), 48.

88. La iconografía de la Lamentación apareció en el norte de Italia en el siglo XIV y derivaba de las tradiciones francesas y germanas de las "tumbas sagradas" y *mise au tombeau*. En Italia, particularmente en el norte, los grupos eran de madera policromada, mientras que las versiones tardías normalmente se hacían de terracota, cada vez más popular. Cf. Lugli, *Guido Mazzoni* (nota 64), 326-37, y pássim; y Verdon, *Art of Guido Mazzoni* (nota 85), y pássim; ver también Roberta Panzanelli, "Pilgrimage in Hyperreality: Images and Imagination in the Early Phase of the 'New

FIG. 10. Guido Mazzoni (Italia, ca. 1450 – 1518). *Lamentación sobre el Cristo muerto* (detalle de la fig. 9 que muestra a José de Arimatea), 1492, terracota. Nápoles, Chiesa di Sant'Anna ai Lombarda.

FIG. 11. Guido Mazzoni (Italia, ca. 1450 – 1518). *Lamentación sobre el Cristo muerto* (detalle de la fig. 9 que muestra a Nicodemo), 1492, terracota. Nápoles, Chiesa di Sant'Anna ai Lombarda.

cisión fisionómica de los retratos de Hércules y Leonor y la individualidad de su indumentaria cotidiana diferencian a la pareja de los demás personajes, mientras que su tamaño, colorido, posición y expresión los convierte en participantes activos en el drama religioso.[89]

Años después (1489-92), Mazzoni creó un retablo similar para la iglesia monasterio de Santa Maria di Monteoliveto en Nápoles (ahora conocida como Sant'Anna ai Lombardi) (fig. 9). Este grupo fue encargado por el cuñado de Hércules, Alfonso de Aragón, duque de Calabria y heredero al trono napolitano. Alfonso, como Hércules en Ferrara, es representado como José de Arimatea (fig.10), mientras que su padre, el rey Ferrante I, o su hermano, Federico, es representado como Nicodemo (fig. 11).[90] Aunque tipológicamente similar al retablo de Ferrara, el grupo de la Lamentación en Nápoles (antaño pintado vivamente) demuestra cómo Mazzoni infundió su tendencia ultrarrealista con un nuevo nivel de dramatismo estrechamente asociado con obras de cera votivas. En su biografía de Giuliano da Majano, Vasari habla de la rivalidad entre Mazzoni y Benedetto da Majano en Nápoles y menciona el retrato de Alfonso en el grupo de Santa Maria di Monteoliveto: "en esta obra el rey está representado arrodillado y realmente parece más que vivo [*piú che vivo*].[91]

Como hemos visto, la descripción de Vasari de las efigies de cera y las máscaras florentinas y su comentario sobre las terracotas de Mazzoni se apoyan en el *topos* del arte que simula la naturaleza, una convención que en el siglo XVI implantaría y codificaría la idea de *mimesis*. La tradición, heredada de los escritores antiguos y restablecida en el siglo XV con Ghiberti, Giovanni Villani y Leon Battista Alberti, se basaba en la idea de que el mayor logro del arte era la perfecta imitación (y el perfeccionamiento) de la naturaleza. Este *topos* se utilizó para juzgar la destreza de un artista y el valor de su obra.[92] En efecto, "imitación" es un término opaco y excepcional en el vocabulario artístico de Vasari: a menudo utiliza la palabra

Jerusalem' at Varallo (1486-1530)" (tesis doctoral, University of California, Los Ángeles, 1999), 4-5 y n.º 11.

89. Verdon, *Art of Guido Mazzoni* (nota 85), 49.

90. La identidad de las figuras en el grupo de la Lamentación de Nápoles ha sido motivo de controversia durante siglos; los estudiosos contemporáneos reconocen a Alfonso en la figura de José de Arimatea, y posiblemente al rey Ferrante como Nicodemo. Cf. Verdon, *Art of Guido Mazzoni* (nota 85), 79-81; Lugli, *Guido Mazzoni* (nota 64), 329-31; y George L. Hersey, *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples 1485-1495* (New Haven: Yale Univ. Press, 1969), 118-24.

91. Vasari, *Le vite* (nota 2), 2:474.

92. Martin Warnke, "Il bello e il naturale: Un incontro letale", en Salvatore Settis, ed., *I Greci: Storia, cultura, arte, società*, vol. 1, *Noi e i Greci* (Turín: G. Einaudi, 1996), 343-68. Cf. Jan Bialostocki, "The Renaissance Concept of Nature and Antiquity", en idem, ed., *The Message of Images: Studies in the History of Art* (Viena: Irsa, 1988), 64-68; Erwin Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory*, trad. Joseph J. S. Peake (Columbia: Univ. of South Carolina, 1968); y Moshe Barash y Lucy Freeman Sandler, eds., *Art of the Ape of Nature: Studies in Honor of H. W. Janson* (Nueva York: H. N. Abrams, 1981). Para un estudio específico sobre los *topos* en Vasari, ver Paola Barocchi, "Il valore dell'antico nella storiografia vasariana", en *Il mondo antico nel Rinascimento: Tai del V convengo internazionale di studi sul Rinascimento, Firenza, Palazzo Strozzi, 2-6 Settembre, 1956* (G. C. Sansón: Florencia, 1958), 217-236.

imitazione, con diferentes significados. Hace referencia a la imitación de la vida, a la imitación de la realidad y a la imitación de la naturaleza, pero también a la imitación de lo antiguo y a una imitación que supera a la naturaleza. Vasari no conecta expresamente la imitación de la naturaleza con la imitación de lo antiguo, pero aplica ambas a la pintura y a la escultura, al parecer sin distinción entre los dos medios esculturales. Pese a estar lleno de tópicos y *topoi* carentes de sentido crítico, el lenguaje de Vasari revela una falta de jerarquización de los medios: trata la potencia mimética de la cera y la terracota en los mismos términos que utiliza para las cualidades ilusionistas de otros medios. Al hablar de los frescos de la capilla Brancacci, Vasari describe las figuras de Masaccio como fieles, realistas y muy próximas a la naturaleza. El autorretrato de Masaccio, realizado "con la ayuda de un espejo, [está] tan bien hecho que parece realmente vivo" ("fatto da lui medesimo, allo specchio, tanto bene che par vivo").[93] Se utilizan casi las mismas palabras para un San Antonio de Spinello Arentino ("tanto bello che par vivo")[94] y un retrato de Messer Bernardo di Domenico della Volta hecho por Andrea del Castagno ("inginocchioni, che par vivo").[95] En ocasiones, Vasari amplifica su retórica, como si los meros estereotipos y los comentarios lacónicos no fueran suficientes para expresar la importancia de esa cualidad particular del arte que crea una ilusión viva. El objetivo de replicar totalmente la realidad se lleva un paso más allá cuando pasa de una imitación de la naturaleza a la imitación de la vida misma. Al comentar el autorretrato caracterizado como un apóstol en la capilla Brancacci de Florencia, representado *al naturale* al estilo de un funcionario, declara que la cabeza es tan extraordinaria que "parece que la única cosa que falta es el poder del habla".[96] Las figuras de Andrea del Sarto estaban "tan vivas que parece que realmente tengan espíritu y alma"[97], y Filippino Lippi "retrató a Francesco [del Pugliese] al natural, tan fielmente que parece que sólo le falta la facultad del habla".[98] En su descripción de la escultura de cera policromada, Vasari vuelve a utilizar convenciones asociadas durante mucho tiempo con la imitación de la naturaleza, en lugar de expresar una reacción personal al realismo fisionómico extremo: "Las figuras [de cera], en cierto sentido, realmente sólo carecen de aliento y palabras".[99]

La cera como material tiene una larga tradición de "representar" un modelo vivo, una relación que tiene complejas implicaciones antropológicas, etimológicas y ontológicas. Durante milenios, fue utilizada para reproducir con precisión los rasgos faciales de vivos y muertos, y sus intrincadas conexiones con los rituales funerarios y votivos son muy conocidas. Pero la cera también se utilizaba como sustituta de una persona viva de modos no tan inmediatamente evidentes y que están relacionados con las características intrínsecas del material.[100] Sin duda, las cualidades orgánicas y la flexibilidad artística de la cera han contribuido a su "equivalencia antropológica"[101] con los vivos. Dante, en su *Divina Commedia*, menciona la cera como una sustancia maleable en la que se pueden estampar señales, rasgos o incluso la fuerza de la vida, como en la estrofa de tres líneas del *Paradiso*, donde eleva la cera a un material platónico (y, por lo tanto, indicial) impreso por una esencia invisible.[102] Como se ha indicado recientemente, "la metáfora de imprimir y estampar en cera" se utilizaba a menudo en el discurso religioso y como símil de cualidades impresas por una divinidad sobre la naturaleza y la materia mortal.[103] La metáfora se atribuye, por ejemplo, al se-

93. Vasari, *Le vite* (nota 2), 2:297.

94. Vasari, *Le vite* (nota 2), 1:686.

95. Vasari, *Le vite* (nota 2), 2:678

96. Vasari, *Le vite* (nota 2), 2:295. La cabeza de San Pablo se hizo tomando como modelo a Bartola di Angiolino Angiolini, "gonfalone Ferza".

97. Vasari, *Le vite* (nota 2), 4:30.

98. Vasari, *Le vite* (nota 2), 3:463.

99. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori, nelle redazione del 1150 e 1568* (Florencia: Sansón, 1966), 1:88. El debate sobre las ceras sólo aparece en la introducción a la escultura que se encuentra en la edición de 1568.

100. Georges Didi-Huberman, "Image, organe, temps: Approche de l'ex-voto", *Le fait de l'analyse*, n.º 5, Les organes (París: Autrement, 1998), 245-60.

101. Didi-Huberman, "Image, organe, temps" (nota 100), 252.

102. Dante Alighieri, *La divina commedia*, ed. Umberto Bosco y Giovanni Regio (Florencia: Le Monnier, 1979), *Purgatorio*, canto 10, líneas 43-45; canto 18, líneas 34-39; y *Paradiso*, canto 33, líneas 79-81; canto 1, líneas 40-42; canto 13, líneas 73-75; canto 8, líneas 127-129; canto 13, líneas 67-69.

103. Holmes cita el ejemplo de San Francisco, quien recibió el estigma "impreso en el cuerpo… por el sello real" como si fuera en cera (*regis signacula per modum sigilli corpori eius impressa); Legenda maior beatissimi patris Francisci*, cap. 12, 12; citado en Holmes, "Ex-votos" (nota 39). Para una disertación de asociaciones entre la impresionabilidad de la cera, las teorías medievales de la generación y analogías teológicas relacionadas, ver Katharine Park, "Impressed Images: Reproducing Wonders", en Caroline A. Jones y Meter Galison, eds., *Picturing Science,*

llo, donde la receptividad del material permitía la conformidad del referente. La cera poseía una habilidad indicial que "fortalecía la relación existente entre […] el exvoto anatómico y el cuerpo del devoto".[104]

En la época medieval y principios de la moderna, parecía que los exvotos de cera poseían el mismo "valor" del devoto, ya fuera por la virtud de la semejanza o por la equivalencia. Las fuentes hacen referencia constantemente a donaciones de cera de la misma altura que el donante (*ad mensura corporis* o *secundum longitudinum*). En ocasiones, particularmente en el caso de niños pequeños, se ofrecían ladrillos de cera informes (*pani*) del mismo peso que el donante.[105] En su argumentación sobre las propiedades del retrato de cera, Julius von Schlosser examina una conexión etimológica en las lenguas latinas entre la palabra "cera" y los rasgos faciales; el *Vocabolario dell'Accademia Della Crusca* define "cera" como una *sembianza di volto*, una definición que se repite en francés (*aspect du visage*), español, portugués y occitano. *Sembianza* hace referencia al aspecto, pero también a la semejanza.[106] Así, la cera tipifica una verosimilitud que no solamente representa o ilustra la imagen de los vivos, sino que la reproduce, la "duplica", y representa al donante de acuerdo con las convenciones del vocabulario artístico, que son una condición previa de prácticas sociales y visuales comunes. La cera ha estado asociada con la piel durante mucho tiempo, y puede parecer carne humana hasta un punto no superado por otros medios; así, posee asociaciones únicas de conformidad con el donante. Las efigies de cera policromadas en la Annunziata, contempladas en la oscuridad mística de la iglesia, alumbradas por la titilante luz de las velas, creaban una ilusión de realidad tan potente que al espectador le sorprendía que las figuras que oraban no estuvieran vivas. La misteriosa presencia de las imágenes aumentaba la sensación de que existieron una vez en el tiempo y en el espacio y creaba un modo de visionado por el cual los espectadores se sentían desconcertados y dudaban de que las efigies aparentemente inanimadas pudieran estar vivas. Experimentaban momentáneamente la ambigüedad existente antes de que la percepción visual e intelectual se ajustaran y les hicieran comprender de nuevo que la efigie era simplemente un objeto inanimado.[107] Filippo Baldinucci, en su biografía de Pietro Tacca, escribió que Tacca "se deleitaba realizando retratos de cera coloreada y, entre otros, hizo uno al natural y a tamaño natural, una cabeza y un busto del gran duque Cosme II, con pestañas, barba y pelo real, y unos ojos vidriosos tan vívidos que parecían que fueran suyos y, en realidad, el retrato no parecía un farsante, sino que parecía vivo y real".[108] El parecido del retrato era tan grande y tan inquietante que, después de la muerte del gran duque, "su madre, Cristina de Lorraine, ordenó que ocultaran el retrato cada vez que ella visitara a Tacca, ya que su corazón no podía soportar ver a su hijo vivo, atrapado dentro de una estatua muda".[109]

Producing Art (Nueva York: Routledge, 1998), 254-71.

104. Holmes "Ex-votos" (nota 39).

105. Bisogni, "Ex voto e la scultura" (nota 9), 69-71.

106. Bisogni, "Ex voto e la scultura" (nota 9), 69-71.

107. Ernst Jentsch, "Zur Psychologie des Unheimlichen", in *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* n.º 22 (1906), 195-98, y n.º 23 (1906), 204-5.

108. Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua: per le quali si dimostra come… in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione* (Florencia, V. Barelli, 1846); reimpresión, Florencia: Studio Per Edizioni Suelte, 1974-75), 4:99.

109. Baldinucci, *Notizie dei professori* (nota 108), 4:99.