

Laboratorio Lombrosiano: visión poética de una serie escultórica

Lombrosian Laboratory: poetic vision of a sculptural series

Román Hernández González*
Universidad de La Laguna

RESUMEN:

A partir de una serie escultórica de 21 piezas pertenecientes a una instalación titulada “laberinto de pasiones”, se gesta un proyecto interdisciplinar (escultura-poesía). Cada una de las piezas, representaciones idealizadas de la cabeza humana, se corresponde con un poema y cada poema surgió de la lectura particular de cada una de ellas.

En las artes plásticas, la representación entendida no como imitación objetiva de la realidad sino como expresión, es siempre interpretada en la misma medida que la poesía, que es un acto creativo que surge del sujeto por medio de la interminable invención que es el lenguaje.

Este proyecto se presenta como un campo de experimentación de creaciones que pone de manifiesto la estrecha relación que puede existir entre el pensamiento creador del poeta y del artista plástico, entre la imagen y la palabra. El proyecto culmina con la publicación del libro *Laboratorio Lombrosiano*, que aunque el adjetivo del título hace referencia al controvertido psiquiatra y antropólogo criminalista Cesare Lombroso, lo importante no es tanto su figura sino el laboratorio en el que han entrado sus autores para entablar este discurso poético-artístico que, en palabras de Amelia Gamoneda, ha transitado por tres caminos simultáneos: la historia crédula de la ciencia anatomo-antropológica, la historia vergonzante de la eugenesia y la historia apasionante de la vinculación de lo plástico y lo emocional.

PALABRAS CLAVE: Literatura, poesía, escultura, Cesare Lombroso, interdisciplinar

ABSTRACT:

From a sculptural series of 21 pieces belonging to an installation titled “labyrinth of passions”, an interdisciplinary project is conceived (sculpture-poetry). Each piece, idealized symbols of the human head, it is related to a poem and each poem arose of the specific lectura of each one.

In the plastic arts, the symbol understood not as an objective imitation of the reality but as expression, it is always interpreted in the

same extent that the poetry, that it is a creative act that arises from the individual through the endless invención of the language.

This project is presented as an experimental field of creations that shows the narrow relationship that can exist between the creative thought of the poet and the plastic artist, between the image and the word. The project finished with the publication of the book *Lambrosian Laboratory*, that although the adjective of the title refers to the controversial psychiatrist and the criminologist anthropologist Cesare Lombroso, the important is not only its figure but the laboratory in which their authors have gone into to establish this poetic-artistic discourse that, according to Amelia Gamoneda's words, has moved by three simultaneous ways: the credulous history of the anatomo-anthropological science, the embarrassing history of the eugenics and the exciting history of the link between the art and the emotional.

KEY WORDS: literature, poetry, sculpture, Cesare Lombroso, interdisciplinary

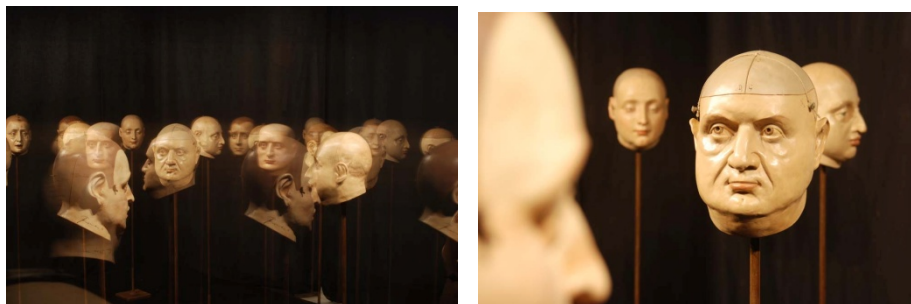
INTRODUCCIÓN

Los ojos hablan,
Las palabras miran,
Las miradas piensan.

Octavio Paz

El presente artículo es el resultado de una serie de conferencias llevadas cabo en La Universidad de Massachusetts (USA), en la Universidad de Salamanca (Seminario de Discurso Legitimación y Memoria), en el TEA (Tenerife Espacio de las Artes) y en la *Università Degli Studi di Firenze* (Italia). Esas conferencias, que se sucedieron a lo largo de la primavera de 2013, trataron sobre un proyecto interdisciplinar en torno a la escultura y la poesía. La profesora y escritora Márgara Russotto¹ aportó una particular visión poética que giraba en torno a 21 piezas que formaron parte de una instalación escultórica de 36 cabezas reunidas bajo el título de "Laberinto de pasiones", realizadas en terracota policromada entre los años 1998 y 2000 (figs. 1 y 2). Cada una de las piezas se corresponde con un

poema. Cada poema surgió de la lectura particular de cada cabeza, y es así como esta estrecha relación dio lugar al nacimiento del proyecto.



1 y 2. Instalación en la exposición “De fábulas y otros enigmas a propósito de commensuratio”, Casa de la Cultura de los Realejos, Tenerife y Palacio Salazar Santa Cruz de La Palma, 2007. Fot. F. Viña, 2007

Como las experiencias han sido mejores que las advertencias, no aspiramos a obtener algún resultado pedagógico con este artículo, como hemos hecho en otras ocasiones dada nuestra condición de profesores, tan sólo asumimos las certeras palabras de Ernst Jünger en *Autor und Autorshaft* (1): “algunas luces de situación podrían servir a éste o aquel joven que sueña con internarse en el mar abierto, y que a ello se siente llamado”².

Las experiencias vividas en aquellas conferencias y los debates que se suscitaron pusieron de manifiesto, una vez más, la estrecha relación que existe entre el pensamiento creador del poeta y del artista plástico, es decir, entre el mundo visual y el mundo textual o, lo que es lo mismo, la relación entre imagen y palabra³. Este proyecto interdisciplinario culmina con la visita de ambos autores –poeta y escultor– al Museo de Antropología Criminal Cesare Lombroso de Turín⁴.



3. Libros de artista de *Laboratorio Lombrosiano*, ed. *Centro Studi Jorge Eielson*, Firenze, 2012

Como dijimos anteriormente, el poemario, que se centra exclusivamente en aquellas 21 cabezas que formaron parte de dicha instalación, lleva por título *Laboratorio Lombrosiano (2)*⁵ (fig. 3). Este título requiere una explicación que expondremos más adelante.

Una vez más lo visual y lo textual, el registro de la palabra y el texto dentro de la forma plástica o estrechamente asociados a ella, ha sido práctica habitual en el mundo del arte.

LA SIGNIFICACIÓN DEL LENGUAJE: POESÍA Y ESCULTURA

Rubén Darío llegó a afirmar que el poeta es un demiurgo, aquel que es capaz de hacer visible a través del lenguaje todo un mundo plagado de visiones interiores, experiencias, ficciones... Según Roberto Juarroz (3), "la poesía es creación por medio de la palabra, creo que el margen mayor de creación que posee el hombre. No por supuesto a partir de la nada, sino de uno mismo, [...] a través de la interminable invención que es el lenguaje"⁶. Estas reflexiones son, sin duda alguna, perfectamente aplicables a la creación plástica, pues creemos que la representación de cualquier idea o forma es además de un gesto empírico, un acto racional e intelectual, producto del pensamiento creador y, por tanto, entendemos que la poesía y la escultura son dos de las más profundas e intensas manifestaciones del espíritu humano.

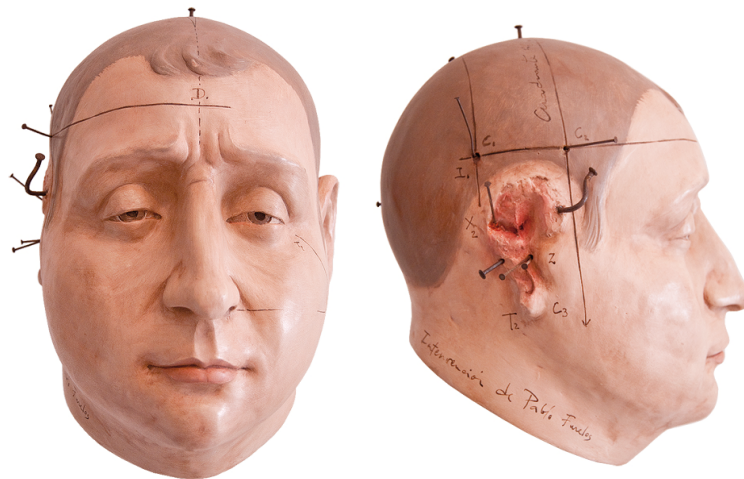
La representación, al menos en la obra del escultor-coautor del proyecto, se ha apoyado en tres pilares que consideramos fundamentales: en primer lugar en la percepción, pues ésta nos dice

qué es lo que existe y cuáles son sus características, pero obviamente, esto no nos dice que algo deba ser necesariamente como nosotros lo vemos pues nuestra percepción no tiene carácter de universalidad; en segundo lugar, en el estudio y la investigación sobre lo observado y en tercer lugar en la experimentación en el acto creativo, no en las *tecniquerías* o artificios, como bien señaló Miguel de Unamuno, es decir, como campo de experimentación de creaciones no como sintaxis del lenguaje escrito. Es ésta también una postura común y corriente entre poetas, al desdeñar los asuntos de métrica por considerarlos cuestiones de una aridez intransitable, puntos académicos o detalles, en apariencia inútiles. Por lo tanto, no fue el carácter objetivo de la representación lo que interesó al escultor cuando modeló la serie de cabezas de “laberinto de pasiones”. La representación nunca es mera reproducción objetiva de la realidad. Ésta incluso será siempre copia parcial e individual, puesto que la realidad siempre es interpretada. En este mismo sentido se expresó el gran poeta norteamericano Wallace Stevens al afirmar que la realidad no existe, pues tenemos que reimaginarla cada día en el poema (citamos de memoria) o, en palabras del argentino Roberto Juarroz (3), “parece haber en lo profundo de lo real un reclamo de narración”⁷. La representación entonces no es imitación, sino expresión, pues se olvida con demasiada frecuencia que el valor de una obra de arte no reside en su semejanza con la realidad sino con la idea que abriga el artista⁸ o dicho de otra forma, la representación no es más que un cuerpo de expresiones para comunicar a los demás nuestras propias imágenes. Es esta una idea que gira en torno al eje de una filosofía que capta la imaginación como facultad básica, como bien afirma Gaston Bachelard (4) “puede decirse al modo schopenhaueriano: el mundo es mi imaginación”⁹.

El lector-espectador, se preguntará por qué y para qué la representación de la figura humana y, también se preguntará por qué despierta este interés la representación del cuerpo humano en un profesor y escultor que habita en Canarias y es un tema recurrente al que acude también el que vive al otro lado del mundo. Podríamos decir que la respuesta es sencilla, y lo es en cierta medida. Parece haber consenso en la idea de que el arte es un gesto inefable, un producto humano de difícil explicación pero, sin duda, también es un gesto autobiográfico. Jackson Pollock utilizando el viejo aserto de que cada pintor se pinta a sí mismo afirmaba “yo pinto lo que soy” y Juan Ramón Jiménez cuando le preguntaron qué era para él un poeta, respondía “un autorretrato”. Habitar como lo hace el artista en una isla del Atlántico supone un punto de conciencia en el mar según Lawrence Durrell. El profesor Hans Joachim Albrecht, en su obra *la escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística* (6), define claramente cómo la presencia humana, nuestra propia existencia en el medio, ha sido determinante para la creación artística: “el cuerpo –dice– es el centro de toda la experiencia del mundo, sin duda la imagen plástica humana encierra posibilidades de expresión que son

inmediatamente accesibles a todo hombre a través de la sensación del cuerpo. Por eso puede ejercer la función de imagen reflejada”¹⁰. Sin duda alguna seguimos pensando el cuerpo, describiéndolo, construyéndolo, reconstruyéndolo e incluso mutilándolo, ya sea de forma poética, escultórica, pictórica, fotográfica o por cualquier otro medio o lenguaje. El poema titulado “De rutilante modestia atribulado” (fig. 4) viene a ser un ejemplo de lo que venimos relatando:

“M de modestia
y m de mutilación,
de sordera
de patética
y sentimental coloración.
Dejadme
en el reino de lo sombrío
clavado a mi discreto furor.
Temed la modestia,
esa otra cara de la arrogancia
sin control”¹¹



4. Cabeza que corresponde al poema “De rutilante modestia atribulado” de *Laboratorio lombrosiano*

A nadie se le escapa que siempre la imagen del cuerpo que refleja el espejo ha sido y es interpretada desde los ojos de quien la mira. Pero esto ¿no nos lo advirtió Platón en sus *Diálogos* (7) cuando escribió que la cabeza humana es la imagen del mundo que sirve para albergar la parte más divina del alma?. Llegó a compararla por su forma esférica con un universo: “[los dioses] para imitar la figura del universo circular, ataron las dos revoluciones divinas a un cuerpo esférico, al que en la actualidad llamamos cabeza, el más divino y el que gobierna todo lo que hay en nosotros”¹².

La forma ovoide, esférica o cúbica de la cabeza de cualquier persona unido a un cuello cilíndrico es estructuralmente reconocible. En un intento por conceptualizar y racionalizar la representación pictórica de fenómenos complejos a través de la geometría, Paul Cézanne, en una carta dirigida a Émile Bernard aconsejó: “Trate a la naturaleza a través del cilindro, de la esfera, del cono [...]” (10)¹³. Los estudios orgánico-geométricos de la tratadística antigua basados en esquemas geométricos y sistemas de proporción (A. Durero, Leonardo, P. Gáurico, L. B. Alberti, J. Cousin...) fueron establecidos, en algunos casos, para facilitar la representación artística del cuerpo humano, sistemas que venían a ser recetas de composición válidas para la enseñanza de la construcción plástica del cuerpo en talleres y academias. Así lo entendió, por ejemplo, Oskar Schlemmer (11) pues su “constructivismo antropocéntrico” se basó en el estudio de la mecánica y cinética del cuerpo en los talleres de la Bauhaus. Este profesor y artista retomó los maniquíes, los cánones de proporción y los esquemas de construcción geométricos como herramientas indispensables para la enseñanza de una asignatura denominada “el hombre”. En octubre de 1915 escribió en su diario:

“El cuadrado de la caja torácica,
el círculo del vientre,
el cilindro del cuello,
los cilindros de los brazos y de las piernas,
las esferas de las articulaciones de los codos, rodillas, axilas y tobillos,
la esfera de la cabeza, de los ojos,
el triángulo de la nariz,
la línea que une el corazón con el cerebro,
la línea que une la cara con el objeto mirado,
el ornamento que se forma entre el cuerpo y el mundo exterior,
que simboliza la relación del cuerpo con dicho mundo exterior”¹⁴.

GÉNESIS DE UNA PRÁCTICA ESCULTÓRICA

Si volvemos a las cabezas de *Laboratorio Lombrosiano*, el lector podrá deducir que no se trata de representación realista de retratos. Desde una óptica personal subyacen en estos personajes los esquemas de construcción y sólidos geométricos en una interpretación de lo observado cada día en nuestros semejantes pues “es el testimonio de los sentidos lo que me guía (*Experientia sensualis est nihī auriga*)”¹⁵ diría el médico prevesaliano Berengario da Carpi (10). La práctica del escultor, desde el principio, –se remonta 25 años atrás–, ha estado ligada a la tratadística antigua sobre arte, a la literatura y a la poesía, marcada siempre por fuertes impresiones vitales de su infancia, adolescencia y, cómo no, de la formación académica adquirida en la universidad. El gran compositor italiano Giuseppe Verdi señaló “retorna

a lo antiguo y serás moderno” (citamos de memoria) y, en pleno siglo XX, si mal no recordamos, en cierta ocasión Joseph Beuys señaló que el arte moderno deriva del pasado o dicho de otro modo, que los pilares de la modernidad se sustentan sobre los cimientos del pasado. Estamos lejos de afirmar que cualquier tiempo pasado fue mejor. No obstante, reivindicamos con nuestra obra volver la mirada y a lectura de textos de la antigüedad porque su conocimiento nos lleva a entender el arte actual y su evolución.

El interés por los *membra animata* –términos con los que Vesalio definió el cerebro y la estructura craneal, la caja que alberga nuestro ojo interior que todo lo ve y todo lo decide–, es una obsesión del escultor, diríase desde su infancia, cuando se dedicaba a coleccionar los huesecillos y delicadas estructuras craneales de pequeñas aves y lagartos que guardaba celosamente como tesoros en cajas de madera autoconstruidas. La academia francesa del XVIII comparó la estructura ósea con la construcción del edificio y se referían a su articulación espacial, su estructura organizada como “la arquitectónica del cuerpo”. Una visión que había cobrado fuerza con el saber anatómico de Andrés Vesalio en torno al cuerpo-fábrica, edificio, estructura organizada¹⁶, y que más tarde sería aprovechada para la construcción del cuerpo mecánico del autómatas que se articulaba y se manipulaba siguiendo pautas dadas por los avances de la física. Y es precisamente el conocimiento de ese andamiaje interno, de la estructura craneal, de los esquemas de construcción geométricos y de los sistemas de proporción los que han propiciado la experimentación y la creación de estas cabezas, de este *Laboratorio lombrosiano*.

BREVES APUNTES SOBRE LA TÉCNICA Y METODOLOGÍA

Cabe hacer ahora un paréntesis para dar cuenta de algunos aspectos técnicos de elaboración empleados en la realización de tales piezas ya que cada vez que han sido mostradas en diversas exposiciones o visualizadas en alguna que otra conferencia siempre ha habido alguien que los ha demandado. La técnica empleada fue el modelado en barro, el moldeado y el vaciado por el procedimiento de estampación¹⁷. Con esta primitiva materia se siguen procedimientos de sustracción y de adición, proceso cercano, si se quiere, al propio acto de escribir o dibujar pues, en cualquier caso, la maleabilidad de ésta podría ser comparable al movimiento de una pluma sobre el blanco del papel, es decir, un producto del pensamiento creador; una *manualis operatio*, palabras con las que el médico Andrés Vesalio se dirigía a sus alumnos cuando se encontraban en plena disección: “Tocad vosotros mismos con vuestras manos y creedlas”(10)¹⁸, cuando manipulaban los cuerpos diseccionados y apartaban sus vísceras guiados por la mano rectora al servicio del conocimiento. La actividad manual guiada por el cerebro nos lleva a señalar que cuanto más profundizamos en el arte de la práctica escultórica y su enseñanza,

más nos afianzamos en la idea de que el artista debe tener también algo de artesano. “La esencia de la mano –dice Heidegger– no puede nunca determinarse o explicarse, por ser un órgano que puede agarrar [...] Todo movimiento de la mano en cada uno de sus trabajos se lleva a través del elemento del pensamiento, cada comportamiento de la mano se aguanta a sí mismo en ese elemento”(11)¹⁹. Trata el escultor de controlar en todo momento el proceso técnico en la misma medida en que la escritora no deja nada al azar, hace un seguimiento atento –o al menos lo intenta– de sus textos hasta que son impresos. Cabe recordar ahora la anécdota que nos contó el poeta Antonio Gamoneda refiriéndose a Juan Ramón Jiménez, en ese “vicio” que tenía de corregir sus textos hasta lo insoportable, cuidado al máximo los detalles, cuando le veían entrar por la puerta, a los impresores se les ponían los pelos como escarpas: “ya viene éste a corregir lo que ya está impreso”²⁰.

El delicado proceso de cocción de esta materia primigenia, bíblica y maleable, la arcilla, es algo mágico, pues al alcanzar temperaturas superiores a los 1000 °C se convierte en una materia de extrema dureza antes de llegar a su punto de fusión, capaz de registrar las propias huellas de nuestros dedos exactamente igual que si los entintáramos y los estampáramos sobre un papel ya que la piel es capaz de leer nuestra textura, el peso, la densidad y la temperatura de la materia. En cuanto a las carnaciones, es decir, las policromías de las cabezas, siguen la técnica que empezó a desarrollarse a finales del Renacimiento para llegar a su auge y excesos durante el Barroco, con la imaginería católica, al incorporar los artistas, cabellos y uñas naturales, pestañas postizas, joyas y alhajas de oro, plata y piedras preciosas en un afán por mostrar al devoto un exitoso realismo. Se trata de la técnica de carnación a pulimento que consiste en pasar, con el óleo todavía fresco, una muñequilla (realizada con la vejiga de cuero natural) humedecida en agua, presionando contra el óleo y fundiendo la huella de la pincelada. También se aplicó, en algunas cabezas (fig. 5), la técnica denominada del “peleteado” que describió Francisco Pacheco en su “Tratado de la pintura” (12). Se trata del dibujo a punta de pincel por las partes alrededor del rostro y límites con el pelo que disimulan y rompen la barrera cromática entre las dos zonas²¹.



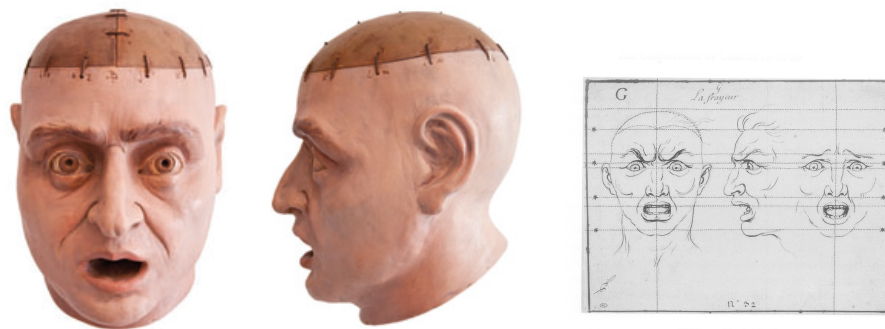
5. Cabeza que corresponde al poema "Profesor *Emeritus*" de *Laboratorio lombrosiano*

Ya, en el año 2000, la profesora y crítica de arte Rocío de la Villa llamó la atención sobre estos aspectos en otra de las series del escultor denominada "Oradores" (1996). Situó el principio de una indagación arqueológica que ocupa hasta la actualidad la redacción iconográfica de su escultura. Los Oradores (doxógrafo, orador, teólogo, filósofo y poeta) es una serie de cabezas –también terracotas policromadas– que hablan de las distintas vertientes del conocimiento humano y su transmisión. "Péndulos, palometas, clavos de trepanación, cuerdas y circunferencias metálicas de contención sobre el cráneo son algunos de los atributos de la opinión caprichosa, la ocasión del discurso, la clausura de la teodicea, la sinrazón de la pasión intelectual, el mensaje de la visión predictiva, cuya medición va inscrita sobre la piel según un orden de proporciones de facultades cerebrales y sensitivas [...] Un repertorio expresivo de tipos fisiognómicos tomados de la persistente tradición barroca española en la imaginería religiosa [...]"²² (fig. 6)



6. Cabeza que corresponde al poema "serpiente con disfraz" de *Laboratorio lombrosiano*

Pero el punto de partida, el que llevó al artista a realizar estas cabezas, además de la fascinación por ese órgano superior que nos define y nos individualiza, fue su lectura de la conferencia sobre “la expresión de las pasiones” de Charles Le Brun (1619-1690), el que fuera pintor predilecto del rey Luis XIV de Francia y director de la Academia Real de Pintura y de Escultura de París (14)²³. De Le Brun, nos interesó la primera de sus cinco reglas, concretamente la que habla del “carácter universal de las pasiones, de las virtudes y de los vicios”²⁴. Perseguía ofrecer un texto y unos dibujos que explicaran el modo en que las pasiones del alma se hacen visibles en el rostro humano (fig. 7). Sus dibujos para ilustrar mejor la expresión de las pasiones y la fisiognomía constituían un método completo para aprender a dibujar los caracteres y pasiones del hombre. Constituyen una auténtica cartilla destinada a artistas y estudiantes que ofrecía rostros que reflejaban la risa, la rabia, el dolor, entre otras manifestaciones del rostro. El museo del Louvre posee casi 200 dibujos fisiognómicos de su mano.



7. Cabeza que corresponde al poema “El miedo” de *Laboratorio lombrosiano* y “El temor” según Charles Le Brun

REFERENTES ICONOGRÁFICOS

Durante los estudios e investigaciones del escultor para su tesis doctoral (23), que versó sobre “aspectos estructurales, formativos y significativos del canon de proporción en la escultura”²⁵, surge el nombre de un italiano llamado Cesare Lombroso (1836-1909), médico, psicólogo y antropólogo que fue nombrado director del manicomio de Pesaro en 1871. La primera referencia que obtuvimos de este estudioso llega a través de la lectura del notable estudio que hicieron Rudolf y Margot Wittkower, titulado *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la Revolución Francesa* (15), que trata entre otros asuntos, de los artistas excéntricos, del genio y la locura, del temperamento saturnino, de los artistas melancólicos... Un estudio sobre la teoría de que el verdadero artista creaba en un estado de locura inspirada, teoría muy discutida pero generalmente aceptada, y otra según la cual, el genio no distaba mucho de la verdadera locura; un punto de vista que surge de la mala

interpretación del aforismo de Séneca: *nullum magnum ingenium sine mixtura demenciae fuit* [jamás ha habido un gran talento sin algún toque de locura], tradicional aforismo fisiológico que llegó a convertirse en fundamento de la escuela frenológica francesa. Durante el siglo XIX, la diagnosis clínica daba por supuesto la relación entre genio y locura y en este sentido la escuela de psicólogos representada por el francés Moreau (1804-84), el alemán Moebius (1853-1907) y el italiano Lombroso puso en relación la psicosis con la actividad artística²⁶. Lombroso, en 1898, funda una institución bajo el nombre de “Museo de Psiquiatría y Criminología”²⁷ (fig. 8).



8. Vista de una de las salas del actual museo © Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso, (Torino, Italia). Fot. Román Hdez, 2013

En él recogía no sólo la documentación de sus creencias y precarias teorías en la detección de la delincuencia a través de la fisonomía sino además toda una colección de cráneos de criminales, de individuos que habían sido marcados y señalados por la burguesía reinante en la época, teorías que llegaron a influenciar en un sector muy amplio de público e incluso en la psiquiatría del siglo XX. Coleccionaba Lombroso gran cantidad de cráneos a los que dedica estudios de morfología y que pertenecían a unos 27.000 individuos supuestamente anormales (criminales, tarados, epilépticos, prostitutas...) así como *maschere meravigliosamente belle di grandi criminali* [Máscaras maravillosamente bellas de grandes criminales]²⁸ (fig. 9); un enorme trabajo cuyos resultados mostró en su obra principal: *Luomo delinquente* (1876). En realidad, el gusto por las anomalías viene del s. XVIII, cuya fisiognomía se interesó por las proporciones del cráneo. Una “craneometría comparada tuvo en el pintor y anatomista Petrus Camper (1722-1789) su máximo exponente²⁹. A pesar de la ambivalencia de sentimientos que inspiraron las ceras anatómicas, en ese mismo siglo se realizaron

profusamente y se expusieron con gran éxito por toda Europa. Gran prestigio adquirió el Museo Real de Física y de Historia Natural (hoy museo de la Specola) de Florencia por sus ceras anatómicas cuando en 1771, el soberano e ilustrado Pedro Leopoldo de Habsburgo-Lorena (1747-1792), Gran Duque de Toscana reunió en un gran museo todas las colecciones “científicas” que se encontraban en las galerías ducales, lo que constituyó, sin duda, una decisión innovadora sin precedentes en toda Europa ni en el mundo. De hecho, la ceroplastia, una auténtica invención científica del s. XVIII adquirió una técnica y calidad difícilmente superable. Las ceras anatómicas constituyen sin duda auténticas obras de arte, “inseparables de la historia artística del cuerpo, pues su finalidad pedagógica es desde su origen objeto de un gran empeño imaginativo y artístico”³⁰.



9. Vista de una parte de la colección de cráneos y de las máscaras de cera del actual museo © Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso, (Torino, Italia). Cortesía Museo, 2013

Con el material acumulado, Lombroso intentó proporcionar a la sociedad europea de la época leyes que explicaran la tesis fundamental del “criminal nato” en una misma teoría antropológica aplicable a la ciencia, a la ética y al arte. Con esa tesis se enjuiciaban delitos comunes, huelgas, observaciones clínicas y hasta creaciones artísticas³¹. La idea del “retrato del criminal” se esboza en el siglo XVIII. El ceroplástico Guillaume Desnoues (1650-1735) por razones, al parecer científicas, realiza el molde de todos los miembros, incluyendo mujeres y hombres de la “banda de Ogères”, decapitados en la fecha simbólica de 9 de termidor de 1800³². No resulta extraño que un siglo más tarde, nuestro criminólogo poseyera en su biblioteca una edición de *Essays on physiognomy* (1858) de Johan Kaspar Lavater, repleto de anotaciones³³. Lavater había definido a la fisonomía o fenotipo como la ciencia que descubre el carácter a través de los rasgos, famoso por sus experiencias de lectura fisiognómicas centradas en el desciframiento del perfil humano por lo que se le considera precursor de la Neuropsiquiatría³⁴.



10. “Ladrón, falsario y homicida”, máscaras mortuorias en cera que pertenecieron a la colección Lorenzo Tenchini © Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso, (Torino, Italia).

Lo cierto es que resulta muy dudosa la unión entre antropología criminal y literatura pero sí es evidente que muchos escritores citaron a Lombroso y utilizaron sus técnicas científicas para la creación de sus personajes³⁵ aunque fueron pocos los artistas que admitieron de forma plena la ideología lombrosiana. Un caso excepcional fue el poeta y ensayista portugués Fernando Pessoa (1888-1935) que desarrolló una especie de tratado sobre el viejo asunto de la enfermedad psíquica y la creatividad artística llegando, incluso, a conclusiones muy semejantes a las de otros autores. Escribió un cuento, *The Door*, con largas digresiones sobre la locura después de leer libros médicos imbuidos por el discurso clínico de la época. Se sabe que entre 1906 y 1908, leyó a filósofos como Kant, Nietzsche y a psiquiatras como Cesare Lombroso que le marcaron profundamente, por eso no es de extrañar que ciertas reflexiones sobre las características de los hombres superiores coexistan con algunas sobre el carácter de los hombres de genio. En 1935, en una carta dirigida a Adolfo Casais Monteiro, en una interpretación psiquiátrica de sí mismo, se definió como un histérico-neurasténico. De hecho, la relación entre el genio y la locura fue para Pessoa una preocupación a lo largo de toda su vida³⁶. Un claro ejemplo de esas influencias lombrosianas podemos visualizarlo en el siguiente manuscrito:

“El criminal, el idiota y el loco son atávicos: se asemejan a nuestros antepasados remotos en una parte de su carácter. El hombre de genio es antiatávico. Él se parece a nuestros descendientes remotos; se encuentra por delante de su estadio en la evolución. Los otros están detrás”³⁷.

Creía Lombroso que se podría reconocer a un delincuente por su anatomía física. Este médico es considerado padre de la

antropología criminal y pionero en la utilización fotográfica en psiquiatría³⁸ por sus reportajes dedicados a la enfermedad mental y la delincuencia. Realizó más de 400 autopsias y 6.000 análisis de bandidos vivos para construir su teoría del “delincuente nato”: un tipo de hombre especial que presenta características físicas similares a las de simios y otros primates. Una especie de ser involucionado que se comporta como un “salvaje moderno”³⁹ y que eventualmente actuaría contrario a las reglas y expectativas de la sociedad civilizada. Para que un individuo fuese considerado un peligro latente debía poseer los siguientes rasgos: asimetría en el rostro, asimetría en el cráneo, una frente hundida, prognatismo (cuando la dentadura sobresale del plano vertical de la cara), orejas de inusual tamaño, brazos excesivamente largos, menor capacidad craneana, mayor diámetro bizigomático (anchura máxima de la cara), gran capacidad orbitaria, abultamiento del occipucio (parte posterior de la cabeza), entre otras características⁴⁰. Estimó incluso que estos factores de origen genético se encontraban en un delicado equilibrio con elementos externos que influían en la conducta del individuo, como el clima, la orografía, el grado de civilización, la densidad de población, la alimentación, el alcoholismo, la posición económica y hasta la religión⁴¹. Sin embargo, que el delincuente sea un hombre esclavo de su herencia y por ende carente de discernimiento, intención y libertad, no importó a Lombroso a la hora de considerar su pena. En su libro *Le più recenti scoperte ed applicazioni della psichiatria ed antropologia criminale* propuso lo que él llamó la “terapia del delito” y escribió:

“...si suprimida la base del derecho divino, no le queda a la justicia humana otra razón que la defensa social, y si esta defensa social no se puede conseguir solamente con el secuestro del individuo nocivo, entonces es lícito recurrir a aquella eliminación de los seres más dañosos, que fue origen del perfeccionamiento, según las leyes de la selección en la lucha por la vida, formuladas por Darwin”⁴².

Tuvo una fuerte influencia de Auguste Comte (1798-1857), cuyo positivismo convenía a su espíritu profundamente racional. El Dr. Pigarrón (27) define a Lombroso, Ferri y Garófalo como “los tres evangelistas”⁴³ del derecho penal que formaron en Italia la llamada escuela positivista en la década del ochenta del siglo XIX. Una de las grandes revelaciones en la vida de este psiquiatra-antropólogo fue el descubrimiento de la obra de Charles Darwin, *On the Origin of Species* (1859), considerado uno de los trabajos precursores de la literatura científica y el fundamento de la teoría de la biología evolutiva. En este famoso libro, exponía Darwin la teoría según la cual el hombre sería el fruto de una evolución milenaria que le haría descender del mono con el intermediario del *Pithecanthropus erectus* y diferentes clases de humanoides más o menos inteligentes. Lombroso, apasionado, se apresuró a traducir al italiano la obra y a buscar sus consecuencias en el campo de la Criminología. Habiendo constatado que el criminal, al

igual que algunas especies animales como las ardillas o los castores, presentaba a menudo un hundimiento de la fosa occipital, dedujo que el delincuente constituía un ejemplo característico de lo que Darwin llamaba una “evolución atávica”, haciendo regresar la especie humana hacia la animalidad, y que, por consiguiente, el comportamiento criminal no se debía en absoluto a un condicionamiento exterior, sino a una disposición natural en algunos sujetos, a los que llamó “criminales natos”. Estaba convencido de que el genio es una de las muchas formas de la locura. Llega incluso a afirmar que “hay bastantes puntos donde la fisiología de los hombres de ingenio toca con la patología de los insanos”⁴⁴, “los violadores, tienen labios y párpados hinchados” (fig. 11), “la longitud de la cara es también más grande en los criminales, gracias especialmente a la mayor altura de la misma, a la prominencia y separación de los pómulos, y no pocas veces al prognatismo bastante acentuado”⁴⁵, “nunca he visto un anarquista que tenga la cara simétrica” y no dudó en señalar que “las mujeres consideradas normales, albergan rasgos criminaloides” (citas de memoria)⁴⁶.

Lombroso consideró que el artista melancólico estaría predestinado a ser un delincuente. Nadie escaparía por tanto al peligro de la degeneración, ni siquiera aquellos hombres que la sociedad considera superiores. Mucho se ha escrito sobre el carácter morboso, o al menos distinto, del artista y el sabio. El humor melancólico sería considerado por la escuela lombrosiana como una neurosis, una degeneración o algún tipo de enfermedad, padecer la bilis negra, la melancolía, –concepto que suele atribuirse a Aristóteles pero según los especialistas procede de su discípulo Teofrasto⁴⁷–, hace a los hombres depresivos, pero al mismo tiempo, el genio nace de esa condición. Creamos o no esa teoría, lo cierto es que ese problema ha recorrido con mayor o menor presencia, la historia del pensamiento y que Durero recogió magistralmente en su famoso grabado “Melancolía I” o “La melancolía” (1514). Estas curiosas afirmaciones constituyen el claro ejemplo de la real convicción de Lombroso en este asunto.



11. Cabeza que corresponde al poema “Codicia” de *Laboratorio Lombrosiano*

La poeta, sin embargo, en los labios hinchados no ve un rasgo típico de los violadores como señala Lombroso sino más bien la representación de la codicia, tal y como puede leerse en el poema titulado “Codicia” porque precisamente la relación entre poema y escultura nos es ilustrativa sino una voz poética que se distancia del discurso científico:

“Estos son los labios de la codicia
Impúdicos contornos de abultada anatomía
Carne carnosa carnal se regodea
Se lame redonda desde los bordes
Grasa impúdica y temblorosa
Insaciable ventosa
Se tragaría el mundo
 se lo tragaría
 se lo está tragando
Biología pecante con solo sonreír
Exceso perfecto
En perpetuo estado de apetito”⁴⁸

Afortunadamente, las teorías sobre el “criminal nato” de Cesare Lombroso están hoy en día superadas pues han sido ampliamente desmentidas, así, por ejemplo, el hundimiento de la fosa occipital ya no es considerado como indicio característico de cualquier tendencia criminal. Con respecto a la creación artística, la miscelánea enciclopédica de Lombroso –dice Wittkower (15)– “pretendía dar una definición intemporal de la personalidad artística, y ni las obras de arte ni los problemas específicos de los artistas individuales tenían lugar alguno en sus deliberaciones”⁴⁹. En el momento en que desarrollamos la tesis, Lombroso despertó en nosotros cierta curiosidad y leímos sus teorías sobre antropometría y fisonomía de los criminales con detenimiento pero no tuvo mayor repercusión ni desarrollo en nuestra tesis doctoral al alejarse de los intereses perseguidos en aquel momento, más centrados en demostrar –a través de fuentes textuales e imágenes– que los sistemas de proporción y esquemas de construcción geométricos, habían tenido incidencia en la práctica y enseñanza de la escultura en talleres y academias⁵⁰. Bastantes años después, durante el transcurso del año 2010, visita el estudio del escultor la profesora del Departamento de Filología de la Universidad de La Laguna María Belén Castro, y ve algunas de las cabezas que formaron parte de “laberinto de pasiones” asociándolas rápidamente con Cesare Lombroso:

“el positivista –dijo– que elaboró con las medidas craneanas toda una ciencia médica y penal a partir de las teorías fisiognómicas del XVIII, que permitía clasificar a la gente como delincuentes según sus facciones, vicios o tendencias por el ancho de la frente y otros rasgos [...] influyó notablemente en la construcción de personajes de la novela

naturalista donde un hombre con labios gruesos, cejijunto y de frente estrecha se sabía que era carne de presidio o de manicomio o de frenopático... Tus cabezas son un auténtico *laboratorio Lombrosiano*"⁵¹

Pero durante su elaboración, lo cierto es que Lombroso no estuvo presente, por lo menos de forma consciente, y fue a partir de esa conversación cuando establecieron las asociaciones y así surgió el acertado título que consideraron finalmente como el más apropiado para el poemario dada la estrecha relación y aparente semejanza con algunas teorías y visiones del antropólogo italiano.



12. Cabeza que corresponde al poema "Antropólogo antropófago" de *Laboratorio Lombrosiano*

Pío Baroja (20) en sus memorias escribió que "en todas partes había un pequeño lombroso"⁵² y sin identificarnos en modo alguno con las teorías lombrosianas⁵³, el pequeño lombroso que podría existir en quien escribe este artículo, –dada la afición por el coleccionismo de cráneos humanos, de animales y toda suerte de huesos– proviene, en parte, de las clases de anatomía artística recibidas de manos del profesor Rafael Delgado durante los estudios en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna. Para explicar las simetrías y asimetrías de la cabeza proyectaba imágenes de cráneos de animales y humanos con anomalías que contrastaba con otras imágenes de delincuentes que pernoctaban en la cárcel provincial de Tenerife I. Pudimos apreciar rasgos destacables en individuos que mostraban toda clase de asimetrías, ojos hundidos y arcos superciliares irregulares, esquizofrénicos con mentones retraídos e incluso rasgos físicos producidos por enfermedades como la padecida por un hombre que habitaba en Taganana, pequeño pueblo del Parque Rural de Anaga, en el municipio de Santa Cruz de Tenerife, a quien, al parecer, los turistas podían tomar fotos a cambio de algunas monedas que le

ayudaban a sobrevivir. Murió por la enfermedad que padecía, conocida como el “Síndrome de Crouzon” (fig. 13).



13. Reproducciones de escayola de dos cráneos humanos afectados por la enfermedad de la lepra © Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso, (Torino, Italia). Fot. Román Hdez, 2013

CONCLUSIONES

Ha sido éste un proceso de creación multidisciplinar que ha aunado lo visual y lo textual, los registros de las palabras y los textos dentro de la forma plástica o estrechamente asociados a ella. Sólo basta mirar cada una de las cabezas y su correspondiente título y poema. En cada lectura, de la obra y del poema, se aprecia la distancia interpretativa de la ciencia lombrosiana y la imaginación poética y escultórica ya que para el antropólogo el genio del artista era una consecuencia emanada de la locura, para la poeta, y por extensión también para el escultor, se llega a convertir ahora incluso en motivo de mofa e ironía: De rutilante modestia atribulado, tema del eunuco, mutante, Fred Murdock, Crítica del juicio, El del sueño extravagante, Consejero oriental, Antropólogo antropófago, Transmutaciones, Analítico, Secretísima ciencia, Migrante y *Morbidezza*. Este último poema, bajo el título *morbidezza*, invita a otra comprensión: “mórbido” sí, pero no enfermo sino más bien delicado, sedoso. Incluso, esta última cabeza del libro es para la poeta un retrato del propio artista, de ese hacedor que calla en reposo. El poema en cuestión es bastante significativo:

“Un azul cantabile invade el aire.
Un clima benigno
sin convulsa agitación interior.
Sedoso y acariciable el silencio se extiende

como una pradera desde lejos.
Ilusión de permanencia
se ha cristalizado en el barro,
apenas sugerida por el arco
de las cejas
¿Hablará algún día?
¿Dirá que es polvo enamorado
y nada?
Por ahora calla.
El retrato del artista en reposo
Calla”⁵⁴.

La profesora Amelia Gamoneda –autora del prólogo de *Laboratorio Lombrosiano*, además de investigadora sobre la relación de la literatura con la neurociencia– en la presentación del libro en la Universidad de Salamanca, señaló que “lo importante aquí no es tanto la figura de Lombroso sino el laboratorio que han puesto en marcha para el discurso poético-artístico la poeta Márgara Russotto y el escultor Román Hernández”⁵⁵. En su prólogo da algunas claves más al espectador-lector sobre este proyecto artístico-literario:

“La sombra de Lombroso es alargada [...] Lombroso produjo una antropología criminal que pretendía tener gran influencia en los terrenos de la psiquiatría y la justicia: el criminal nato poseía rasgos psicológicos y anatómicos específicos, en los que aún se podía ver su poca distancia con el animal [...] Entrar en su laboratorio, como han hecho el escultor [...] y la poeta [...], es transitar por tres caminos simultáneos: la historia crédula de la ciencia anatomo-antropológica, la historia vergonzante de la eugenesia y la historia apasionante de la vinculación de lo plástico y lo emocional”⁵⁶.

En *Laboratorio Lombrosiano*, la materia ósea y carnal se transfigura en terracotas policromadas bajo una visión poética en la que se hace

“una lectura de emociones, pasiones y complejidades psíquicas que no son remitidas condenatoriamente a lo infrahumano, sino comprendidas como naturaleza humana compartida. Y si aún hay correspondencias psicofísicas, éstas no son ya certificadas por la ciencia, sino supuestas y puestas en duda por la imaginación”⁵⁷.

Creemos que el poema de Márgara Russotto titulado “Nadie” podría servir como colofón pues, en nuestra opinión, define la serie completa de las cabezas porque, al fin y al cabo, una es todas y todas son una. Precisamente esas cabezas idealizadas, –al menos esa fue la intención–, son el espejo mismo de la especie con sus emociones, defectos y virtudes. Debe tenerse en cuenta que la poeta no es

escultora ni el escultor, poeta, sino tan sólo profesores y lectores que leen poesía, que la interiorizan para nutrirse vital, poética y escultóricamente hablando. El poema dice así:

NADIE

“Soy el mismo.
¿No me reconoces?
Estoy en el comienzo de tus días.
En las sombras
de esta sala ya me has visto.
¿No me reconoces?
Siempre he estado aquí.
Soy tú mismo
y soy el otro.
Mírame bien.
¿No me reconoces?⁵⁸ (fig. 14)



14. Cabeza correspondiente al poema “Nadie” de Laboratorio lombrosiano

“Laboratorio lombrosiano” ha sido una exploración arriesgada a la vez que sugerente que transgredió los usos escultóricos convencionales para, en manos de la escritora, aproximarse a una indagación que participa fundamentalmente de la sustancia poética. La tensión dialéctica se ha manifestado en la relación arte y literatura, más allá de convencionalismos de carácter científico. El diálogo entre arte y palabra muestra aquí una expresión explícita en la búsqueda de la multiplicación de sentidos y significados en donde la imagen se asocia con las reverberaciones del lenguaje para ofrecernos toda una suerte de emociones, sensaciones y conceptos, marcados por una fuerte

connotación creativa. La percepción poética ha sobrepasado la apariencia para sumirse en la sugerente ambigüedad de lo representado. En este sentido parece manifestarse el más radical y atrevido arte contemporáneo que, por encima de los pareceres estéticos, de lo sensorial, invita e incita a la reflexión con la intención de desentrañar lo oculto imaginario.

* Profesor Titular del Departamento de Pintura y Escultura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de La Laguna, Camino del Hierro, 4, 38009 Santa Cruz de Tenerife (Canarias, España). E-mail: romher@ull.edu.es; web: <http://webpages.ull.es/users/romher>

¹ Mária Russotto (Palermo, 1946). Catedrática, poeta y traductora venezolana nacida en Italia. Doctora en Teoría Literaria y Literatura Comparada por la Universidad de São Paulo (Brasil, 1987). Profesora Titular de la Universidad Central de Venezuela, donde ejerció durante muchos años en el área de Literatura y Cultura Latinoamericana (Brasil/Hispanoamérica/Caribe). Actualmente es Profesora Asociada de Literatura y Cultura Latinoamericana en la Universidad de Massachusetts/Amherst (USA), donde desarrolla investigaciones en el área de poesía y autoría femenina con enfoque multicultural e interdisciplinario.

² JÜNGER (1), p. 7.

³ Sobre esta relación y su amplio recorrido a lo largo de la historia *Vid.*, entre otros, el catálogo *La palabra imaginada. Diálogos entre plástica y literatura en el arte español*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2 marzo al 17 junio 2007, Junta Castilla y León, Caja Segovia, Madrid, 2007.

⁴ Fue una visita guiada el 17 de junio de 2013. Allí pudimos completar, recoger documentación y departir con los especialistas del museo aspectos sobre la figura de Cesare Lombroso. Nuestro agradecimiento por tanto a su director, el profesor Silvano Montaldo y todo su equipo que nos acogió y nos brindó la oportunidad de acercarnos aún más a la figura de este peculiar y controvertido antropólogo y psiquiatra.

⁵ La primera edición trilingüe (español, inglés e italiano) cuenta con la edición de un libro-objeto o de autor realizado por el escultor y firmados por ambos autores. De esta edición, 2 son PA, 9 piezas únicas y originales y un múltiple de 11 unidades, todos ellos realizados con resina acrílica y DM. Cuatro de esos libros de artista pasaron a formar parte de las siguientes colecciones: *Mortimer Rare Book Room* (Massachusetts, USA), *Smith Collage Massachusetts*, *Centro Studi Jorge Elson*, Firenze (Italia), TEA (Tenerife Espacio de las Artes), *Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze* y *Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso* (Turín, Italia).

⁶ JUARROZ (3), pp. 14-15.

⁷ *Idem*, p. 11.

⁸ *Vid.* por ejemplo la afirmación de San Buenaventura (San Buenaventura: *dicitur imago quod alterum exprimit et imitatur*) en TATARKIEWICZ (5), p. 246.

⁹ BACHELAR (4), p. 186.

¹⁰ ALBRECHT (6), p. 88.

¹¹ RUSSOTTO-HERNÁNDEZ (2), p. 28.

¹² PLATON (7), *Timeo*, 44d, p. 193.

¹³ 15 de abril de 1904, *vid.* CHIPP (8), p. 34.

¹⁴ SCHLEMMER (9), pp. 21-22.

¹⁵ Médico prevesaliano, fallecido en 1530, *Cit.* en VESALIO (10), p. 21.

¹⁶ *Vid.* VESALIUS, A.: *De humani corporis fabrica, libri Septem*, Oporinus, Basel, 1543.

¹⁷ *Vid.* en mi web: <http://webpages.ull.es/users/romher>, detalles sobre estas técnicas y procedimientos.

¹⁸ VESALIO (10), p. 21.

¹⁹ Heidegger, Martín, "What calls for thinking" en Martin Heidegger. Basic writings, Harper & Row, Nueva York, 1977, p. 357, cit. en PALLASMAA (11), p. 58.

²⁰ Conversaciones con el poeta Antonio Gamoneda en mi estudio, Santa Cruz de Tenerife, 22 de mayo de 2011.

²¹ El procedimiento seguido para conseguir las carnaciones de pulimento o las mates está descrito con detalle en el tratado de PACHECO (12), pp. 495-500.

²² De la Villa, Rocío: "la esfera cristalina" en CATÁLOGO (13), pp. 7-8.

²³ En el seno de la Academia impartía, junto con otros miembros, conferencias mensuales sobre algún tema que consideraban de interés para académicos y público en general. Vid. el interesante estudio preliminar, traducción y notas sobre las dos conferencias de Lebrun de M^o del Mar Albero en LE BRUN (14), pp. 11-62.

²⁴ Lebrun estipuló una base científica y fisiológica para desarrollar su teoría de cinco reglas: I. Carácter universal de las pasiones, de las virtudes y de los vicios II. El parecido entre hombres y animales III. La belleza particular de cada sexo IV. El aspecto de los hombres de una región condiciona su carácter y V. La teoría silogística.

²⁵ Presentada en la facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna el 11 de septiembre de 1993. Vid. enlace <http://tesis.bbt.ull.es/ccssyhum/cs186.pdf> [en línea]

²⁶ Cfr. WITTKOWER (15), p. 101.

²⁷ Actualmente lleva el nombre de *Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso*. Sobre la historia, el proyecto y colección de este singular museo vid. MONTALDO-TAPPERO (16), pp. 3 y ss.

²⁸ Lombroso, C.: *Il mio museo criminale*, "L'illustrazione italiana", 1^o semestre 1906, p. 302, cit. en MONTALDO-TAPPERO (16), p. 69. En el actual museo se conserva la colección que Lorenzo Tenchini (profesor de anatomía humana de la Universidad de Parma) donó a Lombroso. Esa colección consta actualmente de 30 piezas debidamente catalogadas en los años noventa tras un largo periodo de abandono que supuso el deterioro y pérdida de algunos ejemplares. Tal y como se encuentra en el registro del museo existen: 7 máscaras de homicidas, 6 de ladrones, 6 de violadores o corruptos, 4 de falsificadores, 1 de un engrasador, 3 de uxoricidas y 3 de delincuentes con varias condenas.

²⁹ Sobre Petrus Camper, vid. Barsanti, Giulio: "L'uomo tra storia naturale, e medicina", en *Misura d'uomo. Strumenti, teorie e pratiche dell'antropometria e Della psicologia sperimentale*, IMSS, Florencia, 1986, pp. 11 -49 y particularmente pp. 28-29, 47-48.

³⁰ VIGARELLO (24), p 449. Sobre la historia y el origen de las ceras anatómicas vid. entre otros, los siguientes trabajos: *Encyclopaedia anatomica. Colección completa de figuras anatómicas de cera*, Museo di Storia Naturale dell'Univerità di Firenze, sezione di zoologia La Specola, con textos de M. Poggesi, G. Didi-Huberman y M. V. Düring, ed. Taschen, Germany, 1999, pp. 28- 43; particularmente VVAA (25) que trata el origen e historia de la colección del museo de la Specola de Florencia, pp. 9-11, pp. 30-39, "la ceroplástica de la anatomía", pp. 22-27, "los procedimientos técnicos" en sus distintas fases, pp. 42-52 y el cap. 10.III: "La carne, la gracia, lo sublime. La ambivalencia de las ceras" de D. Arase en VIGARELLO (24), pp 449-456.

³¹ Cfr. PESET (17).

³² Cfr. VIGARELLO (24), p. 445.

³³ Los estudios de Lavater demuestran el alcance, la persistencia y el impacto de la distribución de sus ensayos sobre fisonomía. La evidencia sugiere que ninguna persona medianamente culta en Inglaterra o Francia podría haber escapado a conocer su trabajo, ya sea directa o indirectamente. Muchos artistas y novelistas se inspiraron en los volúmenes profusamente ilustrados para apoyar sus propios conceptos y el uso de la pseudo-ciencia. Incluso los lectores más escépticos que rechazaron los análisis específicos de Lavater, sin embargo, confesaban «hay algo fisonomía». Un vieja «ciencia» que fue devuelto a la fama a través de estos "ensayos sobre la fisonomía». Vid. al respecto, Graham, John: *Essays on physiognomy. A Study in the History of Ideas*, Bern, Frankfurt, 1979.

³⁴ En su *Essai sur la physiognomonie destiné à faire connoître l'homme et à le faire aimer*, 1775 [Ensayo sobre la Fisonomía para promover el amor hacia la Humanidad], estableció planteamientos fisiognómicos y frenológicos que podrían ser causa congénita del crimen.

³⁵ Cfr. PESET (17), p. 144.

³⁶ J. Pizarro, en PESSOA (26) reúne fragmentos que Pessoa dedicó al genio, la locura, la degeneración y la psicopatología, importantísima documentación aparecida en el fondo pessoano de la Biblioteca Nacional de Lisboa, catalogado por la propia biblioteca como "Ensayo sobre la degeneración (genio y locura). Gran parte de los textos inéditos aparecidos tratan sobre esta cuestión y sobre especulaciones en el terreno de la estética que revelan fundamentos de la personalidad artística del poeta.

³⁷ PESSOA (26), p. 34.

³⁸ Sobre el importante fondo fotográfico que posee el museo, *vid.* el estudio de TURCIO, Silvana: *Il fondo fotografico* en MONTALDO-TAPPERO (16), pp. 145-152.

³⁹ Sobre el *Mostri lombrosiani*, *vid.* Musumeci, Emilia en "Le maschere Della collezione Lorenzo Tenchini", *idem.*, pp. 75 y 76.

⁴⁰ *Vid.* clasificación de los delincuentes en según Lombroso en: http://ctinobar.webs.ull.es/1docencia/Cambio_Social/LOMBROTIPOS.pdf [en línea, 5 julio 2013] y MAXTOR (21).

⁴¹ *Vid.* PESET (17), pp. 256 y ss.

⁴² *Vid.* <http://es.scribd.com/doc/33006646/Lombroso-Cesare-Le-piu-recenti-scoperte-ed-applicazioni-della-psichiatria-1893> [en línea, 30 junio 2013].

⁴³ PIGARRÓN HERNÁNDEZ, Ángel: *Tratado de psicología y antropología*, Madrid, 1967, pp. 292 y 376.

⁴⁴ *Cit.* en WITTKOWER (15), p. 268.

⁴⁵ PESET (17), p. 406.

⁴⁶ La tesis de Lombroso se acerca al relato bíblico de que la mujer trajo el pecado al mundo e incluso a las afirmaciones de F. Nietzsche. El filósofo alemán en *El Anticristo* con respecto a la mujer, escribió: "El antiguo Dios, espíritu pleno, sumo sacerdote pleno, perfección plena, se pasea tranquilamente por el paraíso. Pero se aburre. Y es que ni siquiera los dioses logran vencer el aburrimiento. ¿Qué hace? Inventa al hombre, y el hombre le resulta divertido. Pero también el hombre se aburre. Dios se apiadó entonces, hasta extremos ilimitados, de esa única molestia que provocan todos los paraísos; y, acto seguido, creó también otros animales. Con ello cometió Dios su primer error, porque al hombre no le parecieron divertidos los animales: los dominó y no quiso pasar a ser un animal más. Ante esto, Dios creó a la mujer. Al momento se acabó el aburrimiento, pero también se puso punto y final a otras cosas. La mujer fue el segundo error de Dios: En su esencia, la mujer, Eva es la serpiente. Esto lo sabe todo sacerdote. De la mujer vienen todos los males al mundo... En consecuencia, también la ciencia procede de ella. Sólo por medio de la mujer, llegó el hombre a probar el fruto del árbol de la ciencia", NIETZSCHE (18), pp. 89-90.

⁴⁷ Cfr. NUÑEZ FLORENCIO (19), p. 174 y ss. Sobre genio, la locura y la melancolía, *Vid.* también WITTKOWER (15), pp. 100-130. El problema XXX, I sobre el hombre de genio y la melancolía es un texto de pequeñas dimensiones que ha sido producto de una vasta y fecunda literatura. Ha interesado tanto a filósofos como a médicos desde la Antigüedad hasta nuestros días, campos del pensamiento que se han preguntado sobre las relaciones entre la melancolía y la creatividad. *Vid.* el estudio de Jackie Pigeaud en Aristóteles: *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*, ed. acantilado, Barcelona, 2007.

⁴⁸ RUSSOTTO-HERNÁNDEZ (2), p. 60.

⁴⁹ WITTKOWER (15), p. 268.

⁵⁰ *Vid.* nota 24.

⁵¹ Fragmento de la conversación mantenida con la profesora, mayo de 2010.

⁵² BAROJA (20), p. 193.

⁵³ Máxime cuando la aplicación a las leyes biológicas de la herencia del perfeccionamiento de la raza humana fueron puestas en práctica por el nazismo 50 años más tarde para justificar el antisemitismo.

⁵⁴ RUSSOTTO-HERNÁNDEZ (2), p. 68.

⁵⁵ Notas recogidas durante la sesión dedicada a la presentación de nuestro libro en el SDLM (Seminario Discurso Legitimación y Memoria) de la Universidad de Salamanca el 24 de mayo de 2013.

⁵⁶ RUSSOTTO-HERNÁNDEZ (2), prólogo, p. 15.

⁵⁷ *Idem*, prólogo, p. 17.

⁵⁸ *Idem*, pp. 48-49.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- (1) JÜNGER, Ernst: *El autor y la escritura*, ed. gedisa, Barcelona, 2003.
- (2) RUSSOTTO, Mária; HERNÁNDEZ, Román: *Laboratorio Lombrosiano /Lombrosian laboratory*, (trilingüe: español, inglés e italiano, trad. Peter Khan y Valerio Nardoni), ed. Centro Studi Jorge Elson, Firenze, 2012.
- (3) JUARROZ, Roberto: *Realidad y Poesía*, ed. Pre-textos/poéticas, Valencia, 2000.
- (4) BACHELAR, Gaston: *La poética del espacio*, ed. Fondo de Cultura económica, Madrid, 2004.
- (5) TATARKIEWICZ (5), Wladyslaw: *Historia de la estética II. La estética medieval*, ed. Akal, Madrid, 1990.
- (6) ALBRECHT, Hans Joachim: *La escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y la configuración artística*, ed. Blume, Barcelona 1981.
- (7) PLATON: Diálogos (Filebo, Timeo, Critias), ed. Gredos, Madrid, 1997.
- (8) CHIPP, Herschel B.: *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, ed. Akal, Madrid, 1995.
- (9) SCHLEMMER, Oskar: *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios*, ed. Paidós, Barcelona, 1987.
- (10) VESALIO, Andrés.: *Iconografía anatómica (Fabrica, Epitome, Tabulae sex)*, prefacio de P. Huard y M. J. Imbault-Huart, ed. Laboratorios Beecham, Barcelona, 1983.
- (11) PALLASMAA, Juhani: *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, ed. G. Gili, Barcelona, 2010.
- (12) PACHECO, Francisco: *El arte de la pintura*, ed. Cátedra, Madrid, 1990.
- (13) catálogo *Confesiones para la ironía y la razón* (Román Hernández), ed. galería Mácula, La laguna, 2000.
- (14) LE BRUN, Charles: *Conferencias*, coed. Consejo General de la arquitectura Técnica de España y CAM Caja Mediterráneo, Valencia, 2008.
- (15) WITTKOWER, Rudolf y Margot: *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la Revolución Francesa*, ed. Cátedra, 1985.
- (16) MONTALDO, Silvano y TAPPERO, Paolo: *Il museo di Antropologia criminale "Cesare Lombroso"*, UTET Librería, Torino, 2009.
- (17) PESET, José Luis y PESET, Mariano: *Lombroso y la escuela positivista italiana*, Instituto Arnau de Vilanova, CSIC, Madrid, 1975.
- (18) NIETZSCHE, Friederich: *El antricrosto (Maldición sobre el cristianismo)*, ed. Busma, Madrid, 1982.
- (19) NUÑEZ FLORENCIO, Rafael: "Sobre la Bilis negra o mal de Saturno", en *Ars Medica. Revista de humanidades*, vol. 7, nº 2, Grupo Ars XXI de Comunicación, 2008, pp. 174-189, http://www.dendramedica.es/images/stories/Revista_humanidades/v7n2/Sobre_la_bilis_negra_o_mal_de_Saturno.pdf [En línea, 1 julio 2013].
- (20) BAROJA, Pío: *Desde la última vuelta del camino. Familia infancia y juventud*, Madrid, 1944.
- (21) MAXTOR (ed.): *El atlas criminal de Lombroso*, SCIFF (Sociedad española de Criminología y Ciencias Forenses) Escuela de Criminología de Cataluña, ed. Maxtor, Valladolid, 2006.
- (22) BARONA, Josep Lluís: "Pensar el cuerpo, construir el objeto" (Muñecos) en *Sileno, variaciones sobre arte y pensamiento*, vol. 2, ed. J. Barja, F. Duque y J. Gallego, Madrid, mayo 1997.
- (23) HERNÁNDEZ, Román: *Aspectos estructurales, formativos y significativos del canon de proporción en la escultura* (tesis doctoral), Servicio de Publicaciones Universidad de La Laguna, 1993.
- (24) VIGARELLO, Georges (dir.): *Historia del cuerpo (I) Del Renacimiento al siglo de las luces*, ed. Taurus, Madrid, 2005.
- (25) VVAA: *La cere Anatomiche della Specola*, Arnaud ed. Firenze, 1997.
- (26) PESSOA, Fernando: *Escritos sobre genio y locura*, edición, introducción y traducción de Jerónimo Pizarro, ed. Acantilado, Barcelona, 2013.
- (27) PIGARRÓN HERNÁNDEZ, Ángel: *Tratado de psicología y antropología*, Madrid, 1967.