

# Persona fragmentada: cuadros y joyería con cabello en Argentina durante la segunda mitad del siglo XIX

MANIUSIS, Sofía Raquel / UNSAM, IDAES – [sofiarmaniusis@gmail.com](mailto:sofiarmaniusis@gmail.com)

---

Eje: enfoques y rupturas en las producciones en los márgenes de la historia del arte

Tipo de trabajo: ponencia

---

Palabras clave: Agencia – Duelo – Representación – Materialidad.

## Resumen

Entre la década de 1830 y 1860 el pintor afroporteño Rosendo Mendizábal incluyó en su producción artística, la ejecución de cuadros y prendedores con pelo. Su técnica consistía en realizar composiciones paisajísticas mediante la incorporación de cabello humano distribuido estéticamente. Esta práctica se relacionaba estrechamente con el uso de relicarios con cabello, práctica que se desarrolló desde los siglos XVII y XVIII en Europa, alcanzando su apogeo en la centuria siguiente, intrínsecamente relacionada con el ritual social del duelo decimonónico. En el presente abordaje, tomaremos por caso obras atribuidas a Mendizábal como *Paisaje con iglesia*, (1854) pertenecientes al Museo de Arte Hispanoamericano «Isaac Fernández Blanco». El hilo conector, serán los postulados de Alfred Gell sobre *agencia*, esta teoría nos permitirá ver cómo Mendizábal no solo vinculaba estas obras con el representado a través de la imagen, sino que al incluir cabellos del difunto antes que una mera sustitución metonímica del sujeto, presenta a la persona fragmentada, distribuida más allá de las fronteras de su cuerpo.

## Objetos de duelo

Durante enero y septiembre del 2018 el Mütter Museum de Filadelfia (EE.UU.) organizó una exposición temporaria llamada *Woven Strands: The Art of Human Hair Work* en donde, como bien señala su título, se exhibieron distintas piezas decimonónicas realizadas con cabello humano, originarias de seis colecciones privadas. Desde joyería, retratos familiares hasta cuadros pictóricos realizados íntegramente con cabello, cada una de las piezas



Figura 1. Conjunto familiar con cabello y fotografías, EE.UU finales del siglo XIX, 91, 44 x 81,28 cm (Colección de Evan Michelson, Cortesía del Colegio de Médicos de Filadelfia, Museo Mütter)



Figura 2. Memorial de cabello humano con escena funeraria, Francia, 1887, cabello, papel maché, madera y vidrio, 35,56 x 30,48 x 18 cm [la inscripción del monumento dice «En memoria de Sophie Henri, 21 años, fallecida el 9 de julio de 1887»] (Colección de John Whitenight y Frederick La Valley, Museo Mütter)

destacaba por su unicidad. De este evento, rescataremos dos piezas que nos valdrán de puntapié para trabajar la cuestión de representación y agencia en casos nacionales.

La primera de ellas se trata de una pieza bastante particular. Veinte *cartes de visite* insertas en un gran marco de madera rodean un arreglo floral central; el mismo se trata de un fino trabajo artesanal en donde fueron trenzados y tejidos distintos tipos de flores y hojas en varias tonalidades, hasta conformar este gran *bouquet* de cabello humano. Lo particular de la obra es el hecho de que cada uno de estos cabellos pertenecen a los retratados que figuran en el marco. Resulta imponente contemplarla, tanto por el hecho de que pocas veces podemos ver a los ojos a los donantes de los cabellos utilizados en este tipo de trabajos, sino también por saberlos presentes, no solo en imagen, sino también en fragmento físico [figura 1].

La segunda es aún más interesante y termina de englobar lo que trataremos a continuación. Aislada y conservada en un pequeño domo de cristal, nos encontramos con una escena funeraria. Un ciprés y un sauce llorón flanquean una tumba sobre un cúmulo de tierra, a su alrededor, vasijas con adornos florales llevan la mirada a la cruz sobre ella. Acompañando la obra, una *carte de visite* funeraria nos termina de devolver la naturaleza de la misma. Cada uno de los elementos dentro del domo fueron realizados con cabellos de la retratada, desde los árboles, los arreglos florales, los detalles del pasto, e inclusive la

policromía en la tumba. Según el museo, la familia de la retratada donó sus cabellos de a un convento, y las monjas en agradecimiento, confeccionaron esta obra [figura 2]

La práctica de realizar joyería y distintas piezas con cabello fue sumamente popular entre los siglos XVIII y XIX a nivel internacional. A tal grado que circulaban manuales de instrucción que cual tutorial indicaban el procedimiento para poder hacer recuerdos personales con cabello. Tal es el caso del manual de Mark Campbell —empresario del rubro capilar— quien publicó el libro *Self-Instruction in the Art of Hair Work, Dressing Hair, Making Curls, Switches, Braids and Hair Jewelry of Every Description*. Dicha edición no solo tenía el propósito de publicitar los trabajos de su negocio, sino también desmonopolizar la labor artesanal de la manufactura de joyería con cabello. Campbell agregaba, que el hecho de aprender a realizar estas piezas —las cuales hasta un niño podía hacer— aseguraba no ser estafado y volcar sentimientos a una pieza que no correspondía al ser querido añorado (Campbell, 1886, pp. 8 y 9).

A la par de esta modalidad, también se realizaban adornos hogareños como los del ejemplo ya mencionado, así como cuadros de reducida dimensión representando escenas fúnebres, cargados de iconografía afín a la misma: cipreses, sauces llorones, un lago, una barca, el túmulo, una iglesia marcando la hora, un atardecer, etc. Por lo general, cada uno de los elementos mencionados estaba confeccionado con el cabello del difunto. Inclusive el pigmento, ya que muchas veces se pulverizaba el cabello y se lo aplicaba para colorear la hierba o detalles arquitectónicos. Si bien su uso no era estricto al luto, dada su pervivencia, los cabellos desempeñaron su papel como objetos de duelo. «Así como los huesos lo hicieron en las danzas macabras y en las vanitas. Mientras éstas recordaban la finitud de la vida y predicaban contra las vanidades, los primeros personificaban a los muertos a través de sus cuerpos» (Ferreira Pires, 2020, p. 199).

Otro de estos manuales es el publicado y vendido por William Halford & Charles Young —también profesionales del rubro— titulado *The jewellers' book of patterns in hair work : containing a great variety of copper-plate engravings of devices and patterns in hair; suitable for mourning jewellery, brooches, rings, guards, alberts, necklets, lockets, bracelets, miniatures, studs, links, earrings, &c. &c. &c.*<sup>1</sup> Como bien señala el título, se trata de un cuaderno de modelos para trabajar el cabello aplicable a una amplia variedad de usos, incluida la joyería de duelo. No solo incluye modelos de tejidos posibles, sino que además aporta motivos iconográficos con los que realizar la escena fúnebre. Desconocemos a qué grado manuales como estos llegaron a nuestra zona geográfica durante el siglo XIX, pero la producción de joyería con cabello y cuadros realizados en el mismo material, no son ajenos a los estilos e iconografía que proponen estos manuales. Sabemos, sin embargo, que al

---

<sup>1</sup> Para una visualización en alta definición, puede verse la versión digitalizada en el siguiente enlace: <https://archive.org/details/jewellersquotbo00Will/mode/2up>

igual que Campbell, el pintor afroporteño Rosendo Mendizabal<sup>2</sup> tampoco estaba de acuerdo con acaparar la técnica ya que ofrecía sus servicios como profesor de dibujo, a la vez que proponía un taller en donde enseñaba a las mujeres a realizar «cuadros genealógicos de familia, ordenando la variedad de pelo de toda ella por un orden correspondiente» (Mariluz Urquijo, 1943, p.88).

## ***El objeto y la persona distribuida***

Al tratarse de piezas al margen de la historia del arte, antes de adentrarnos en su análisis formal, cabe detenernos ante su naturaleza. El teórico W. J. T. Mitchell denomina esta producción esquiva como objetos *buscados*

[...] lo que los constituye a todos ellos, como su límite y su antítesis, son los objetos indiferentes, las «cosas pobres» que están a nuestro alrededor, los objetos que provocan, en el mejor de los casos, una «vaga curiosidad». Son los que la teoría pasa por alto en su impulso de dominio sobre las cosas, en su fantasía de un objeto apropiado para la teorización [...]. Esto implica, por supuesto, que todo cambia una vez se han encontrado, y en este punto serán «descubiertos», «revelados», «recompuestos» y puestos en exposición, convirtiéndose consecuentemente en fetiches y (si se mantiene su fortuna) fundadores de toda una serie de nuevos descubrimientos y apropiaciones. La temporalidad del objeto *encontrado* es entonces crucial, en el sentido de que tiene una biografía del tipo «de mendigo a millonario» y que sus humildes orígenes son una parte esencial de su ciclo de vida (2017, p. 157).

Creemos que este tipo de producción entra en lo que el autor llama objetos *buscados*, sujetos a la temporalidad y a la fortuna crítica. Generalmente ligado a la artesanía, la práctica se desarrolló desde los siglos XVII y XVIII en Europa, alcanzando su apogeo en la centuria siguiente, intrínsecamente relacionada con el ritual social del duelo decimonónico. Rachel Harmeyer (2012) sostiene que estas costumbres europeas son hijas de la idea del *memento mori* (recuerda que morirás) que en el siglo XIX intensificaron su valor memorial y sentimental —*momento moveri*: «recordatorio de sentimientos»—, inmortalizando al ser querido mediante el resguardo del cabello como material incorruptible en piezas de joyería. Como mencionamos, en el caso nacional la producción del pintor afrodescendiente Rosendo Mendizábal incluyó una abundante colección de cuadros y relicarios con cabello de personajes anónimos. De sus trabajos, rescatamos particularmente uno de ellos: *Paisaje con Iglesia*, radicado en el Museo de Arte Hispanoamericano «Isaac Fernández Blanco» [figura 3].

---

<sup>2</sup> Más información sobre Mendizabal, en: Ghidoli (2016).

La pieza está realizada en pigmentos, madera, vidrio y los cabellos trabajados de doña Luisa Lacasa de Suárez y de don Francisco Suárez y Villoldo. En la misma no solo encontramos elementos iconográficos que podrían incluirse en una escena fúnebre, sino que forma parte de una serie de objetos que tienen a Luisa como protagonista. Como ha analizado Diego Guerra en su tesis (2016), Albin Favier realizó dos daguerrotipos de la señora una vez fallecida. Estas efigies, fueron utilizadas a su vez como base por Jacopo Fiorini a la hora de pintar el retrato al óleo de esta. Dichos registros póstumos, también se encuentran en la misma institución que el cuadro de Mendizabal. Al igual que en el ejemplo mencionado al principio, las tres obras funcionan en conjunto, presentando ante nuestros ojos no solo la última imagen de Luisa Lacasa de Suárez, su retrato idealizado, sino también a Luisa misma, con sus cabellos a modo de metonimia [figuras 4 y 5].



**Figura 3. Rosendo Mendizábal, *Paisaje con iglesia*, 1854, Museo de Arte Hispanoamericano «Isaac Fernández Blanco»**



**Figura 4. Jacobo Fiorini, *Retrato de Luisa Lacasa de Suárez*, 1854, óleo sobre tela, Museo de Arte Hispanoamericano «Isaac Fernández Blanco»**



**Figura 5. Albin Favier (atr.), *Retrato de María Luisa Lacasa de Suárez*, 1854, daguerrotipo, Museo de Arte Hispanoamericano «Isaac Fernández Blanco»**

Ante una primera aproximación al tema, la obra de Mendizabal no es la única que ha perdurado hasta nuestros días. En el Complejo Museográfico Enrique Udaondo de Luján,



**Figura 6. Relicario con cabellos del Dr. Adolfo Alsina, Complejo Museográfico Enrique Udaondo, Luján**



**Figura 7. Mascarilla mortuoria de Adolfo Alsina, yeso, c. 1877, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires**

además de otras piezas atribuidas a Mendizabal, nos encontramos con varias piezas de joyería con cabello finamente labradas, las cuales incluyen además dijes tratados figurativamente en el mismo material. Entre la colección, existe un relicario que contiene los cabellos de Adolfo Alsina. Poner este ejemplar a juego con su mascarilla mortuoria localizada en el Museo Histórico Nacional,<sup>3</sup> puede generarnos algo similar a la tríada iconográfica de Luisa Lacasa de Suárez [figura 6 y 7] En dicho caso, no solo estamos ante una imagen generada a través del contacto directo entre la materia (el yeso) y la materia (el cuerpo), en aquella última huella del rostro (Didi-Huberman, 2006), sino también parte fragmentada del propio Alsina.

Lo que muchas veces ha caracterizado a este tipo de obras desde la teoría de la imagen, en su función de efigie conmemorativa, es la dinámica de presencia y representación que la caracteriza. Dentro de la doble dimensión de la representación, lo que Louis Marin (2009) ve como una propiedad transitiva sería aplicable a estos casos dado que representan, hacen presente al fallecido. Sobre la misma línea, Bredekamp hablará de un acto sustitutivo de la imagen, dado que —al igual que los *Vera Icon* de la cristiandad— lo particular de la forma natural trasladada a la imagen, hace realidad un acto de la producción icónica. Se trata del «efecto por el cual el cuerpo, transformado súbitamente en imagen, que de esta manera se convierte en medio de una doble existencia» (Bredekamp, 2017, p. 137).

Si bien las teorías de estos autores son más que funcionales para abordar estos objetos desde la idea de semblanza y presencia, en el caso particular de la máscara de Sívori y la presencia orgánica del mismo, nos serviremos del concepto de *agencia* desarrollado por Alfred Gell. El autor comparte las mismas búsquedas de Marin y Bredekamp, pero parte

<sup>3</sup> Más información en: Maniuis, Sofía (2019).

desde el campo de la Antropología, buscando un sistema que logre condensar las dinámicas de poder o agencia que se registran entre los objetos, sus hacedores, la materialidad y el destinatario. Define la *agencia* como una proyección del poder que un individuo u objeto es capaz de producir sobre su entorno, actuando con relación al ser humano. Al englobar en *objetos* tanto a producciones artísticas como elementos votivos de distintas culturas, así como objetos cotidianos, su sistema puede aplicarse en distintos campos de estudio. En su teoría, Gell considera cualquier objeto que tenga la capacidad de atraer y cautivar, generando distintas dinámicas de agencia a lo largo del tiempo. El esquema de relaciones entre los actores implicados en esta teoría antropológica del arte que según el caso serán agentes o pacientes: el índice (el objeto), el artista, el destinatario o receptor y el prototipo (el retratado).

Dentro de las dinámicas que Gell analiza, aborda el caso del *vudú* o la hechicería por imagen. Dirá que surte efecto (o es posible que surta efecto)

[...] por el nexo casual íntimo entre los restos (o residuos físicos del prototipo) y quien los produce. Los residuos no sustituyen metonímicamente a la víctima, sino que son fragmentos de la 'personalidad distribuida' de la víctima separados por vías físicas, es decir, distribuidos en el entorno, más allá de las fronteras de su cuerpo.

A nuestro modo de ver, la hechicería por residuos reviste interés porque forja un vínculo directo entre el índice como imagen del prototipo y el índice como *parte* —separada— del prototipo (Gell, 2016, p. 145-146).

El autor plantea que no se trata solamente de un nexo entre prototipo e índice a través de la mimesis, sino que al ser conformada con material del prototipo, funciona como parte separada del mismo. A este respecto, retoma el punto de vista filosófico de Yrjö Hirn a la hora de hablar sobre *agencia*.

Por lo pronto me interesa la idea de Hirn de que si el «aspecto» de las cosas es parte material de ellas, entonces la influencia que se ejerce sobre alguien al manipular su imagen es comparable y hasta idéntica a la que se actúa al afectar una parte física de él, sobre todo, si consideramos que las personas pueden estar «distribuidas»; es decir, no todas sus «partes» están unidas físicamente, sino que se esparcen en el ambiente (Gell, 2016, p. 147-148).

En este caso, los cuadros con cabello junto los distintos retratos póstumos de los retratados, como medio no solo estaría ejerciendo agencia sobre nosotros mediante la semblanza, sino que además continúa ejerciendo agencia sobre el prototipo al contener parte distribuida del mismo: su semblanza y su material orgánico. Es una imagen cargada de poder, de agencia tanto por hacer presente al retratado, como por el hecho de contenerlo a él mismo. En efecto, poseer un fragmento del ser amado puede de algún modo unirnos

con su cuerpo ya perdido. A modo de objeto *vudú*, o como talismán, poseen la habilidad de contener y perdurar como prueba de su existencia, al igual que las reliquias cristianas (Lutz, 2011).

## **Conclusión**

Ante lo absoluto de la muerte y la pérdida, y ante la acción inevitable del tiempo sobre la memoria, objetos como los considerados en esta aproximación se nos presentan como elementos que desafían la ley del olvido. Nos devuelven lo más cercano al sujeto e inclusive contienen sus restos.

No se trata de objetos que sean simples portadores de sentido, sino que dicha significancia es intrínseca en ellos. Atadas a la temporalidad, para poder entender lo que activa estas imágenes en distintas épocas debemos analizarlas tanto desde la *representación*, así como desde su propia materialidad. Esta primera aproximación intenta abrir el camino a futuras y posibles investigaciones que desentrañen las distintas conexiones y facetas de estos objetos, y así quizás, poder entender qué las convierte en supervivientes.

## Referencias

- Bredenkamp, H. (2017). *Teoría del Acto Icónico*. Madrid, España: Akal.
- Campbell, M. (1867). *Self-Instruction in the Art of Hair Work, Dressing Hair, Making Curls, Switches, Braids and Hair Jewelry of Every Description*. New York, USA: Campbell.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Ferreira Pires, B. (2020). Adornos confeccionados con cabellos humanos. De la Era Victoriana y de Nuevos Diseñadores. *Cuaderno* (82), 189-201. Doi: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi82.3722>
- Gell, A. (2016). *Arte y Agencia: una teoría antropológica*. Buenos Aires, Argentina: SB.
- Ghidoli, María de L. (2016). *Estereotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*. Rosario, Argentina: Prohistoria Ediciones.
- Guerra, D. (2016). *In articulo mortis. El retrato fotográfico de difuntos y los inicios de la prensa ilustrada en la Argentina, 1898-1913*. [Tesis de Doctorado]. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Université Rennes 2 Ecole Doctorale Arts Langues Lettres.
- Halford, W.; Young, C. (s/f). *The jewellers' book of patterns in hair work : containing a great variety of copper-plate engravings of devices and patterns in hair; suitable for mourning jewellery, brooches, rings, guards, alberts, necklets, lockets, bracelets, miniatures, studs, links, earrings, &c. &c. &c.* London, UK: William Halford & Charles Young.
- Harmeyer, R. (2012). Objects of immortality: Hairwork and Mourning in Victorian Visual Culture. *Proceedings of Art of Death & Dying Symposium*. Houston, Texas, USA: University of Houston.
- Lutz, D. (2011) The dead still among us: Victorian secular relics, hair jewelry, and death culture. *Victorian Literature and Culture*, 39, 127-142.
- Mitchell, W. J. T (2017) *¿Qué quieren las imágenes?* Buenos Aires, Argentina: Sans Soleil Ediciones.
- Maniuisis, S. (2019). Lo que el yeso trae consigo: reflexiones sobre la materialidad en el caso de las máscaras mortuorias. *I Congreso Internacional "La constitución de las disciplinas artísticas. Formaciones e instituciones"*. La Plata, Argentina: FBA – UNLP.
- Mariluz Urquijo, J. (1943). Artistas poco conocidos de la época de Rosas. *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades*, (1-7), s/p.
- Marin, L. (2009). Poder, representación, imagen. *Prismas*, (13), 135-153.