

El rostro como reliquia: tras las huellas de las máscaras mortuorias de Urquiza

The face as a relic: following the footsteps of Urquiza's death masks

O rosto como reliquia: trás as pegadas das máscaras mortuárias de Urquiza.

Le visage comme relique : sur les traces des masques mortuaires d'Urquiza

Лицо как реликвия: по следам мертвых масок Уркиза

MANIUSIS, Sofia Raquel¹⁶⁸

Universidad de San Martín, Instituto de Altos Estudios Sociales
Buenos Aires, Argentina
sofiarmaniusis@gmail.com

Fecha de recepción: 23/03/2020

Fecha de aceptación: 13/10/2020



Resumen

En la Argentina decimonónica, las máscaras mortuorias eran utilizadas como dispositivos de referencia para la realización de retratos o como

¹⁶⁸ Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes (Orientación Artes Plásticas) por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se encuentra realizando el Doctorado en Historia por la Universidad de San Martín. Su tema de investigación es la construcción de la figura del difunto en Argentina (s. XIX - s. XX).

piezas de colección. En una cultura visual dominada por el interés de conformar un culto laico que afianzara la identidad nacional, muchas de ellas fueron catalogadas como reliquias bajo los discursos curatoriales de la época. Siguiendo el concepto de *actos de imagen* de Horst Bredekamp sostendremos que, el caso de la máscara mortuoria de Justo José de Urquiza, es un ejemplo de cómo estos objetos dejaron de ser latentes. A través de fuentes de la época, periódicos y relevos posteriores, nuestro objetivo será reconstruir el origen y la historia de dicha pieza. Esto no solo nos permitirá detenernos ante su carácter documental y sacro, sino que identificamos dos momentos particulares en los que esta imagen se activó.

Palabras claves

IMAGEN Y MUERTE, ACTO ICÓNICO, RETRATO MORTUORIO, CULTURA VISUAL.

Abstract

Key words

IMAGE AND DEATH, ICONIC ACT, POSTHUMOUS PORTRAIT, VISUAL CULTURE.

Resumo

Na Argentina decimonônica as máscaras mortuárias eram utilizadas como dispositivos de referência para a realização de retratos ou como peças de coleção. Em uma cultura visual atravessada pelo interesse de conformar um culto laico que afiançara a Identidade Nacional, muitas delas foram catalogadas como reliquias sob os discursos curatoriais da época. Seguindo o conceito de atos de imagem de Horst Bredekamp sustentaremos que, o caso da máscara mortuária de Justo José de Urquiza, é um exemplo de como estes objetos deixaram de ser latentes. Através de fontes da época, jornais e relevos posteriores, o nosso objetivo será reconstruir a origem e a história de dita peça. Isto, não só permitirá nos deter perante

o seu caráter documental e sacro, senão que identificamos dois elementos particulares no que esta imagem se ativou.

Palavras chaves

IMAGEM E MORTE, ATO ICÔNICO, RETRATO MORTUÁRIO, CULTURA VISUAL.

Résumé

Dans l'Argentine du XIXème siècle, les masques mortuaires étaient utilisés comme dispositifs de référence pour la réalisation de portraits ou comme objets de collection. Dans une culture visuelle traversée par l'intérêt de former un culte laïque renforçant l'Identité Nationale, nombre d'entre elles ont été classées comme des reliques dans les discours curatoriaux de l'époque. Suivant le concept d'actes d'image de Horst Bredekamp, nous soutiendrons que le cas du masque mortuaire de Justo José de Urquiza est un exemple de la façon dont ces objets ont cessé d'être latents. À travers les sources de l'époque, les journaux et les parutions ultérieures, notre objectif sera de reconstituer l'origine et l'histoire de cette pièce. Cela nous permettra non seulement de nous concentrer devant son caractère documentaire et sacré, mais d'identifier également deux moments particuliers dans lesquels cette image a été activée

Mots clés

IMAGE ET MORT, ACTE ICONIQUE, PORTRAIT MORTUAIRE, CULTURE VISUELLE.

Резюме

В девятнадцатой Аргентине маски для лица использовались в качестве эталонных устройств для изготовления портретов или в качестве коллекционных предметов. В

визуальной культуре, пронизанной интересом к формированию светского культа, который укреплял бы национальную идентичность, многие из них были перечислены как реликвии под кураторскими дискурсами того времени. Следуя концепции актов образа Хорста Бредекампа, мы утверждаем, что случай с маской покойника Хусто Хосе де Уркиза является примером того, как эти объекты перестали быть бездействующими. С помощью источников того времени, газет и более поздних эстафет наша цель будет состоять в том, чтобы восстановить происхождение и историю этой пьесы. Это не только позволит нам остановиться перед его документальным и сакральным характером, но и определит два конкретных момента, когда этот образ был активирован.

слова

Образ и смерть, знаковый акт, покойный портрет, визуальная культура

Introducción

Desde los comienzos de su creación en 1889, el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires fue uno de los ejes centrales del interés estatal por avivar el fervor patriótico. Su primer director, Adolfo Carranza, hizo hincapié en la necesidad de emplazar el museo en un espacio destacado de la ciudad, conectado con los habitantes tanto en términos simbólicos como en materiales, sobre todo si la institución tenía por objetivo honrar la memoria y resguardar «las reliquias de los fundadores de la nacionalidad».¹⁶⁹

Este interés generó el progresivo ingreso en la institución de una gran cantidad de retratos y objetos de varias personalidades de la historia y la política argentina. En el presente artículo tomaremos por caso la máscara mortuoria de Justo José de Urquiza para analizar el concepto de reliquia vinculado al discurso que contextualiza a la pieza. En un período histórico en donde la mirada museística fue enfocada hacia la conformación de un *culto laico*, este objeto fue cargado de simbolismo por el discurso curatorial de los museos hacia finales del siglo XIX y principios del XX. A través de un análisis de fuentes y periódicos de la época, veremos cómo la máscara abandonó la función para la cual fue realizada, y cómo su cercanía intrínseca con el retratado fue pieza elemental de su propia activación.

Al hablar de *culto laico* nos basamos en el concepto desarrollado por Pierre Nora quien analiza el proceso vivido en Francia luego de la Revolución. Así, la construcción de una república y la necesidad de generar

¹⁶⁹ Carolina Carman, *Los orígenes del Museo Histórico Nacional* (Buenos Aires: Prometeo, 2013), p. 120.

nuevos sistemas de pertenencia involucró que la patria tuviera su religión civil, sus santos y mártires, así como un panteón, elementos de un espectáculo educativo propio.¹⁷⁰ A nivel nacional, si nos detenemos en analizar los procesos culturales posteriores a la Independencia y la conformación del Estado Nacional, hacia la segunda mitad del siglo XIX nos encontramos con una situación similar.

En efecto, a medida que se acercaba el cambio de siglo y las celebraciones del Centenario de Mayo, la presencia de medallas, bustos y monumentos, así como el interés de realizar un panteón de héroes patrios, desembocó en una enorme cantidad de retratos póstumos. Este deseo de avivar el fervor patriótico nació, además, por la preocupación por parte de distintos actores estatales, como el propio presidente Miguel Ángel Juárez Celman. Él mismo sugería que con el sucesivo fallecimiento de los ‘héroes patrios’ - los últimos testigos y protagonistas de la historia- se corría el riesgo de «perder la relación con el pasado (...), que si era extraño y desconocido para buena parte de la sociedad, extranjera y de reciente incorporación, amenazaba convertirse también en desconocido para los jóvenes hijos del país».¹⁷¹

De hecho, debido a que el afluente inmigratorio en las últimas décadas del siglo XIX crecía exponencialmente, comenzó a percibirse una progresiva pérdida de pertenencia en la sociedad. A raíz de esto, figuras del positivismo argentino como Miguel Cané, Vicente F. López, Lucio V.

¹⁷⁰ Pierre Nora, *El Lugar de la Memoria* (Uruguay: Ediciones Trilce, 2008).

¹⁷¹ Lilia Ana Bertoni, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas* (Buenos Aires - México: Fondo de Cultura Económica, 2001), p. 103.

Mansilla o Eduardo Wilde, veían con negatividad este nuevo afluente de personas, así como las distintas influencias culturales aparejadas al fenómeno de la inmigración. Teniendo en cuenta, que estos cambios también incluían una progresiva laicización, personajes afines a la Generación del 80 como Juan Bautista Alberdi o el propio Cané, desde el Estado y la cultura se comprometieron en esta cruzada nacionalizadora, impulsando la generación de elementos simbólicos capaces de sustituir las creencias religiosas y así cementar y homogeneizar la sociedad.¹⁷²

A tal fin, los museos y las colecciones nacionales tenían un rol clave a través de su discurso curatorial, entendido como «la práctica encargada del estudio de los objetos reunidos en un museo, para desarrollar y conceptualizar los contenidos expositivos a través de la interpretación de sus valores y significados».¹⁷³ El orden expositivo de estos espacios estaba sujeto a la visión estatal, y se realizaba una selección, unión y contextualización de las piezas que promovieron su valoración. En la mayoría de los casos, y sobre todo en las primeras décadas del siglo XX, esto involucró invertir al objeto como reliquia.¹⁷⁴ En efecto -

¹⁷² Oscar Terán, *Historia de las ideas en la Argentina, diez lecciones iniciales 1810-1980* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008), p. 121.

¹⁷³ María Florencia Puebla, «Discursos curatoriales y representación del pasado en museos de América Latina», *Revista del Museo de Antropología*, 8, (2015), p. 240.

¹⁷⁴ María Elida Blasco, «De objetos a “patrimonio moral de la nación”. Prácticas asociadas al funcionamiento de los museos históricos en la Argentina de las décadas de 1920 y 1930», *Nuevo Mundo Nuevos*, En línea, diciembre (2012). Última vez consultado: 12/10/2020: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/64679>.

siguiendo el caso del Museo Histórico Nacional- bajo la dirección de Antonio Dellepiane (1916-1932),¹⁷⁵ se le dió forma histórica a la curaduría del museo, se organizó la Sala Mitre y las dedicadas a la organización nacional, además de una sala dedicada a Urquiza, siguiendo el modelo de templo cívico de la patria propio de la cultura visual de la época.¹⁷⁶

En el caso particular de la máscara mortuoria de Urquiza, veremos cuál fue el origen de esta pieza y si tiene relación con su destino. Además, tomaremos el concepto de reliquia para analizar cómo esta cualidad otorgada al objeto no solo se gestó por la curaduría y el discurso museístico, sino que, dada su materialidad y especificidad, se trataba de una imagen que significaba por sí misma.

El vínculo entre los retratos mortuorios y las reliquias es de larga data. Si nos remontamos a los inicios de la cristiandad y al culto que se hacía en los sepulcros de los santos, vemos que esta fascinación por la última morada del devocionado, se volcó a las imágenes. Según el teórico Hans Belting, una relación entre estos son las reliquias por contacto o *brandea*, las cuales adquirirían poderes mediante su proximidad con los restos sagrados. Estas imágenes «se comportan exactamente igual que las reliquias. La imagen, en efectividad y en cuanto prueba de autenticidad, hereda las características funcionales de la reliquia, convirtiéndose

¹⁷⁵ AA.VV. *Museo Histórico Nacional*. (Buenos Aires: Manrique Zago, 1997), p. 31.

¹⁷⁶ Siguiendo a Nicholas Mirzoeff, entendemos por «cultura visual» aquellos momentos en que la imagen se pone en entredicho, se debate y transforma como un lugar desafiante de interacción social y definición en términos de clase, género o identidad. Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*, (Buenos Aires: Paidós, 2003).

en recipiente de la más alta presencia real de los santos». ¹⁷⁷ Creemos que la cercanía que este tipo de retratos posee con el difunto, es factor clave a la hora de desentrañar el poder, la atracción y el interés que evocan en el espectador.

Ahora bien, para poder entender cómo funciona este poder activo de la imagen, tomaremos como guía la teoría desarrollada por Horst Bredekamp de *acto icónico* o *acto de imagen*. El autor plantea esta terminología para analizar cuál es la fuerza que capacita a la imagen para pasar de latencia a la exteriorización del sentimiento y la acción. Propone tres maneras o tipos de fuerzas que vuelven viva a la imagen: el *schema*, la sustitución y la forma; según el tipo, se entienden tres *actos de imagen*: esquemático, sustitutivo, e intrínseco.¹⁷⁸ En el caso de nuestro objeto, sostendremos que la máscara se presenta como agente significante, y que no es simple portadora de un sentido otorgado. Reconstruir el origen y la historia de dicha pieza a partir de estos conceptos no solo nos permitirá detenernos ante su carácter documental, sino que podremos identificar las instancias en los que esta imagen pasó de la latencia a la acción.

Modelos por contacto

La costumbre de tomar vaciados del rostro y utilizarlos como modelos de referencia a la hora de retratar personajes recientemente fallecidos, es una práctica que se remonta a

¹⁷⁷ Hans Belting, *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. (Madrid: Akal, 2009), p 84.

¹⁷⁸ Horst Bredekamp, *Teoría del Acto Icónico*, (España: Ediciones Akal, 2017).

la Antigüedad Clásica. Dada la maleabilidad del yeso, estas *imago* suponían una duplicación por contacto del rostro que se separaba de la *imitación* en el sentido clásico del término. No involucraban ni el ojo ni el talento artístico, se trataba de «una imagen matriz producida por adherencia, por contacto directo de la materia (el yeso) con la materia (del rostro)». ¹⁷⁹

Retomada durante el Quattrocento, esta práctica no solo se aplicaba en casos de difuntos o para la realización de monumentos conmemorativos, sino también a la hora de retratar individuos vivos. Según Vasari, Andrea Verrocchio sacaba moldes del natural de distintas partes del cuerpo para tenerlos como modelo. Esta técnica tuvo tal éxito que por las calles de Florencia se empezaron a ver retratos de personalidades fallecidas. ¹⁸⁰ La historiadora Roberta Panzanelli aborda cómo, sea en yeso o en cera, formaban parte de la cultura visual florentina del siglo XV. Vinculadas a la producción de bustos en terracota, la autora identifica una particularidad en estos: mientras que algunos artistas buscaron suavizar los rasgos, otros muestran la mascarilla calcada al busto, sin minimizar los detalles cadavéricos. ¹⁸¹ Estos criterios estéticos, muchas veces estaban a merced de la intención de los comitentes, sobre todo cuando se trataba de órdenes religiosas, que pretendían unificar la iconografía y el modo de representar a los santos,

¹⁷⁹ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006), p. 112.

¹⁸⁰ Giorgio Vasari, *Vidas de artistas ilustres*, vol. 2 (Barcelona: Editorial Iberia, 1957), pp. 282, 283.

¹⁸¹ Roberta Panzanelli, *Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the human figure*, (Los Angeles: Getty Publications, 2008).

replicando en distintos formatos y soportes la imagen inmortalizada por la máscara.¹⁸²

Durante los siglos XVII-XIX, la máscara como técnica escultórica continuó en función de una nueva demanda. Comenzó a registrarse una proliferación de máscaras mortuorias de celebridades de la cultura y la política, convirtiéndose en objetos preciados por coleccionistas y admiradores.¹⁸³ En efecto, el interés por poseer el rostro del *genio*, convierte a la máscara en un objeto preciado por los coleccionistas como si se tratara de reliquias que perpetúan un cuerpo incorrupto. Además, las disciplinas científicas que nacieron o tuvieron su apogeo en tiempos decimonónicos -frenología, etnografía, botánica, medicina- comenzaron a hacer uso de las técnicas del vaciado con diferentes finalidades, dada su versatilidad a la hora de obtener copias de sus objetos de estudio.¹⁸⁴

En el caso nacional, ante la necesidad de crear monumentos y esculturas que sirvieran de conmemoración, las máscaras fueron modelos para los retratistas comisionados a producir imágenes de culto laico. Artistas como el pintor Bernardo Troncoso o los escultores Elías Duteil y Pietro Costa, dieron forma a la efigie de un gran número de personalidades destacadas argentinas. Particularmente este

¹⁸² Urte Krass, «A Case of Corporate Identity: The Multiplied Face of Saint Antonio of Florence», *Representations*, vol. 131, núm. 1, (2015), pp. 1-21.

¹⁸³ Ernst Benkard, *Rostros Inmortales* (Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013).

¹⁸⁴ Gorka López de Munain, *Máscaras Mortuorias, Historia del Rostro Ante la Muerte*. (Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2018), pp. 148, 191.

último, dada su exigencia en cuestiones de fisonomía, se basaba en máscaras mortuorias y vaciados del natural.¹⁸⁵ Las historiadoras María del Carmen Magaz y María Beatriz Arévalo, afirman que para la realización del monumento al General Lavalle en la plaza homónima, se comisionó al pintor Juan Manuel Blanes y a Pietro Costa. Sostienen que Blanes era el encargado de aportar la idea del proyecto, así como material histórico, bocetos y retratos varios del prócer, y que Costa precisamente tomaba como modelo las copias que se sacaban de las máscaras mortuorias para lograr semblanza.¹⁸⁶ Este no fue un hecho aislado, sino que era el procedimiento a la hora de comisionar monumentos u homenajes a individuos: se facilitaban bocetos, estudios fisionómicos, artísticos y biográficos del retratado.¹⁸⁷

En efecto, los estudios fisionomistas gozaron de gran apogeo en la retratística académica -inclusive durante la segunda mitad del siglo XIX- al considerar que la forma y la dimensión del cerebro, así como los rasgos faciales, guardaban relación proporcional con las tendencias de las personas hacia ciertos comportamientos.¹⁸⁸ Es así que se generaron criterios de estilos y formas de representar al

¹⁸⁵Rodrigo Gutiérrez-Viñuales, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica* (Buenos Aires: Cátedra, 2004).

¹⁸⁶ María del Carmen Magaz y María Beatriz Arévalo, *Historia de los monumentos y esculturas de Buenos Aires. Plaza San Martín, Plaza Lavalle, Parque Lezama*, (Buenos Aires: Municipalidad, 1985), pp. 47-53.

¹⁸⁷ AA. VV. *Mausoleo al Doctor Adolfo Alsina*, (Buenos Aires: Comisión Central de Homenaje, 1917), p. 53, 193.

¹⁸⁸ Johann Caspar Lavater, *El Fisónomo portátil, o, Compendio del arte de conocer a los hombres por las facciones del rostro* (París: Imprenta de Pillet Ainé, 1838).

retratado, remarcando su personalidad heroica o sus virtudes civiles.¹⁸⁹

Era precisamente la necesidad de conservar la fisonomía de las grandes figuras de la historia argentina, lo que generó la costumbre de utilizar fotografías y máscaras mortuorias a la hora de realizar retratos póstumos, como podemos ver en las investigaciones del historiador Diego Guerra. Uno de los ejemplos abordados por el autor es el retrato de María Luisa Lacasa de Suárez -abuela materna del coleccionista Isaac Fernandez Blanco-, pintado hacia 1854 y atribuido a Jacobo Fiorini, a partir de un daguerrotipo tomado tras su muerte en aquel año. Guerra afirma que «la distancia entre la crudeza del daguerrotipo (...) y la atemporal escena reconstruida por el pintor ilustra la fotografía [como] ‘sirvienta’ de las artes incapaz de reemplazar a la pintura».¹⁹⁰

Dentro del marco positivista, la familiaridad con estas técnicas eran hijas de las discusiones higienistas sobre preservación y modernización dominantes en el período, inaugurando distintas prácticas ligadas al tratamiento de los cadáveres que permitieron una nueva sensibilidad de convivencia con los muertos. Por ejemplo, desde

¹⁸⁹ Ludmilla Jordanova, *Defining features. Scientific and medical portraits: 1660-2000*, (London: Reaktion Books, National Portrait Gallery, 2000). Fritz Lange, *El lenguaje del rostro, una fisiognómica científica y su aplicación práctica a la vida y al arte*, (Barcelona: Editorial Luis Miracle, 1965). Marcia Pointon, *Hanging The Head, Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England* (London: Yale University Press, 1993).

¹⁹⁰ Diego Guerra, «Con la muerte en el álbum. La fotografía de difuntos en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX», *Trace*, 58, (2010), pp. 105-106.

publicaciones positivistas como *La Patria Argentina* se incentivaba la creación de museos anatómicos o de cera así como el embalsamamiento de individuos y figuras públicas, como fue el caso del cadáver del General José de San Martín, militar, político y prócer de la Independencia en Argentina, Chile y Perú.¹⁹¹

La imagen que aquí nos convoca se inserta en este contexto. Siguiendo al citado Bredekamp, veremos a continuación cómo, al analizar los orígenes de la máscara de Justo José de Urquiza, ésta presenta una distancia entre el objetivo para el que fue realizada, es decir lo que la imagen en su papel latente debe significar, y su destino final: lo que significa o hace por sí misma.

Un funeral intempestivo

La muerte encontró al General Justo José de Urquiza a los 68 años y en pleno ejercicio de gobernación de la provincia argentina de Entre Ríos. Su primer mandato comenzó hacia 1841, y diez años después lanzaría la campaña contra Juan Manuel de Rosas, gobernador de la provincia de Buenos Aires y principal caudillo de la Confederación Argentina. Además de político y militar, Urquiza se destacó como terrateniente y hombre de negocios, llegando a ser una de las personalidades más importantes del Río de la Plata. Sin embargo, para el 11 de abril de 1870 Urquiza cayó asesinado por federales que habían militado en sus filas, considerándolo traidor y aliándose bajo Ricardo López Jordán, importante caudillo entrerriano cercano al General.

¹⁹¹ Irina Podgorny, *Viajes: espacios y cuerpos en la Argentina del siglo XIX y comienzos del XX*, (Buenos Aires: Teseo, 2009).

El relato del asesinato de Urquiza es uno de los más documentados de la historia argentina tanto por la crónica de periódicos de la época como *El Nacional*,¹⁹³ como por los testimonios de los protagonistas recabados en las actas del proceso.¹⁹⁴ Las fuentes confluyen en el mismo relato. En simultáneo al hecho luctuoso en el que Justo José de Urquiza fue apuñalado a muerte por el grupo de jordanistas en el Palacio San José, dos de sus hijos fueron asesinados en la ciudad de Concordia por individuos de la misma inclinación política.¹⁹⁵ Ante las amenazas de asalto realizadas durante el viaje de los deudos hacia el centro de Concepción del Uruguay, una de las hijas del General, Ana Urquiza de Victorica, decidió realizar el velatorio en su casa en la misma ciudad,¹⁹⁶ en donde también la viuda junto

¹⁹² Hilda Sabato, *Historia de la Argentina 1852-1890*, (Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 2012), p. 25, 216.

¹⁹³ s/n «Extraordinaria Noticia, Asesinato del General Urquiza», *El Nacional*, 10 de abril de 1870.

¹⁹⁴ Archivo General de la Nación, «Juzgado del Crimen de la Capital de la República proceso seguido por Urquiza, Dolores C. de contra López Jordán, Ricardo por el asesinato de Urquiza, Justo José». Año 1888. L. 1888. Leg. 1 Archivo General de la Nación, Juzgado del Crimen Siglo XIX. U-2.

¹⁹⁵ Ana María Barreto Constantín, *Muerte de Urquiza*, (Buenos Aires: Instituto Urquiza de Estudios Históricos, 2006).

¹⁹⁶ Es probable que esta haya sido una estrategia para evitar nuevos ataques, ya que Ana era prima de López Jordán. Horacio Salduna, *La muerte de Urquiza, una trágica infamia*, (Buenos Aires: Instituto Urquiza de Estudios Históricos, 1999).

al resto de sus hijos residió por varios meses.¹⁹⁷ La ceremonia tomó lugar el 12 de abril y se extendió hasta el día siguiente, permitiendo la visita de la gente local para despedirse con estupor y confusión.¹⁹⁸

Wenceslao Gadea, presidente de la comisión Honoraria Nacional del Palacio San José y Museo Regional hacia 1943,¹⁹⁹ sostuvo que debido al estado de ánimo de los allí presentes se evidenciaron ciertas inacciones por parte de la justicia: no se había organizado un proceso contra los autores del asesinato, ni se había analizado el cuerpo de la víctima. Sería entonces dentro de la capilla mortuoria, en medio de una numerosa concurrencia, cuando surgió la idea del reconocimiento del cadáver. Como menciona la historiadora Andrea Cuarterolo, en este improvisado análisis forense se convocó a dos fotógrafos, Augusto Manuel y Guillermo Aráoz Ormaechea, quienes por aquel entonces trabajaban en el estudio fotográfico de Bernardo Victorica -cuñado de Ana Urquiza- para que registraran la imagen del cadáver

¹⁹⁷ s/n «Noticias desde Entre Ríos», *El Nacional*, 18 de abril de 1870, s/p.

¹⁹⁸ Wenceslao Gadea, *La Tragedia de Entre Ríos de 1870* (Buenos Aires: Imprenta López, 1943), p. 201.

¹⁹⁹ s/n «Don Justo, La tragedia de Entre Ríos de 1870», *La Nación*, 30 de mayo de 1943, s/p.

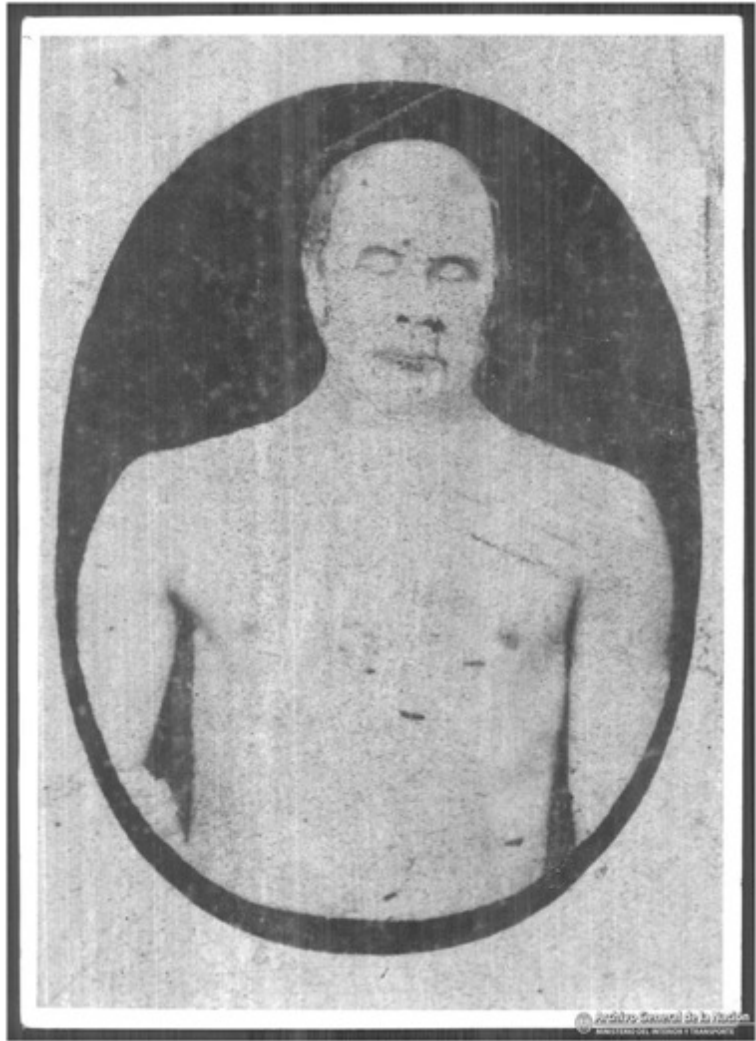


Fig. 1 Justo José de Urquiza, Fotografía postmortem, Augusto Manuel y Guillermo Aráoz Ormaechea. Archivo General de la Nación Dpto. Doc. Fotográficos. Buenos Aires. Argentina.

(Fig. 1).²⁰⁰ Esa misma noche, un arquitecto cercano al General realizó su máscara mortuoria

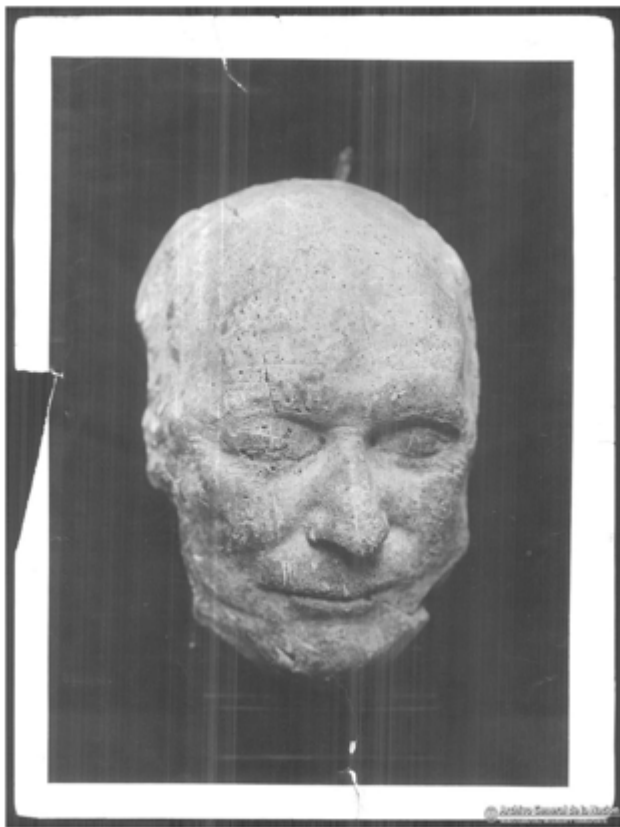


Fig. 2 Urquiza, mascarilla mortuoria en yeso, Enrique Delor. Archivo General de la Nación Dpto. Doc. Fotográficos. Buenos Aires. Argentina

²⁰⁰ Andrea Cuarterolo, «La muerte ilustre. Fotografía mortuoria de personajes públicos en el Río de la Plata». En: Rodríguez, David y Limbergh Herrera (compiladores), *Imagen de la muerte*, (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007).

Se trataba del francés Enrique Delor, radicado en Entre Ríos, quien había realizado varios trabajos en la ciudad de Concepción del Uruguay, y más tarde sería concejal de la misma ciudad en el período de 1891 a 1892.²⁰¹ Según la crónica de Gadea, «(...) Delor, tomó sobre el rostro yacente del prócer la mascarilla de cera, que después modeló en yeso, y la conservó en su poder muchos años y le quedó a su fallecimiento a la familia».²⁰²

Luego de la ceremonia, se realizaron los oficios religiosos en el templo parroquial de la Purísima Concepción, y el General fue enterrado en el cementerio público. Sin embargo, este emplazamiento no fue definitivo. Un año después, y ante amenazas de profanación de la tumba, Dolores Costa, su viuda, retiraría los restos depositándolos en la misma iglesia donde yacían los padres de Urquiza, y en la que se había realizado el oficio religioso.²⁰³ Ochenta años más tarde se desveló que, el supuesto destino final del prócer, no era más que una tumba vacía. Hubo que buscarla dentro de las paredes de la cripta, y en 1951 se descubrió el cajón que contenía sus restos. Se tomaron como referencia la herida de bala en el maxilar superior de la máscara mortuoria, y los signos de apuñalamiento de la fotografía

²⁰¹ Archivo Histórico Provincial, «Decretos del Poder Ejecutivo Municipal, Período 1885-1898», Concepción del Uruguay, Entre Ríos, folio 163.

²⁰² Gadea, *La tragedia...*, p. 202.

²⁰³ María del Carmen Miloslavich de Álvarez, *Los restos del General Urquiza, cómo fueron encontrados*, (Entre Ríos: Edición del Autor, 1996).

para terminar de reconocer el cuerpo.²⁰⁴

Según lo señalado por la crónica, lo que diferencia esta máscara del resto es el hecho de no haber sido realizada con fines artísticos ni conmemorativos. Como vimos, dada la conmoción del crimen, se estaba realizando el velatorio y el sucesivo entierro sin haber analizado el cuerpo en busca de pruebas que sostuvieran el testimonio de los que presenciaron el siniestro. De allí nace la fotografía *postmortem* y la máscara. Inclusive durante la exhumación se la utilizó como referencia. Más allá de este interés por generar evidencias del crimen, se desconoce si Delor tenía la intención de realizar algún retrato. Sin embargo, veremos que esta pieza no se limitaría a cumplir la función por la que fue hecha, que no fue otra que la de testimonio forense. Similar al *vera icon* cristiano, en donde el contacto entre el sujeto y el material permite la sustitución -el traspaso de la potencia del uno al otro-,²⁰⁵ en el caso de Urquiza esta cercanía se verá reforzada por el interés y el discurso institucional bajo la cual fue exhibida.

La máscara como reliquia

Casi medio siglo después, esta imagen volvió a recobrar protagonismo. Hubo que esperar hasta 1925, cuando el Museo Histórico Nacional registró el ingreso de una donación a cargo del Doctor Luis María Campos de Urquiza, nieto del General. El mismo declaró en una carta destinada al entonces director del museo, Antonio Dellepiane:

²⁰⁴ Antonio Castro, *Aparecen los restos de Urquiza*, (Buenos Aires: Editorial s/n, 1956).

²⁰⁵ Bredekamp, *Teoría del...*, p. 133.

«En la visita que tuve el gusto de hacerle en el Museo Histórico el otro día, me olvidé manifestarle mi propósito de donar la única 'mascarilla', sacada a mi abuelo, el General Urquiza, la noche posterior a su asesinato, mientras lo velaban (...); y sacada por un Señor Delor, quien a consecuencia de ésto, cuando los Jordanistas se posesionaron de aquella Ciudad, emigró a la Banda Oriental, pues lo buscaban para degollarlo. (Ud. sabrá que en la puerta del célebre Colegio degollaron a varios) La familia de Delor, guardó la reliquia durante muchos años, y no dio a la familia Urquiza, por razones personales; pero años ha, siendo Tenedor de Libros en nuestra Estancia, el hijo único de Delor, me lo regaló (...) pues todos la creían perdida (...).

Si la cree Ud. digna de figurar en la vitrina que encierra reliquias de mérito, se la ofrezco con toda sinceridad e íntimo orgullo, pues repito, sus poseedores no se desprendieron de ella para los hijos de Urquiza, donándola al nieto».²⁰⁶

Esta carta nos permite inferir parte del motivo por el cual este objeto aparenta desaparecer de la historia. Su confeccionador, el ya mencionado arquitecto Delor, ante la persecución política continuada por los jordanistas, deberá emigrar a la Banda Oriental llevando la máscara consigo. Dellepiane, interesado en acentuar la organización histórica de su institución, acepta calurosamente la donación dado que constituía

«una preciosa reliquia de indiscutible valor documental y artístico, que los numerosos visitantes del Museo (...) podrán admirar, de hoy en más, en

²⁰⁶ Museo Histórico Nacional, *Inventario. Carpeta n° 3596, Folio 2953*. MHN, Buenos Aires, 1925.

MANIUSIS, Sofía Raquel. *El rostro como reliquia: tras las huellas de las máscaras mortuorias de Urquiza*, pp. 149-185.

una de las vitrinas en que se custodian con reverencia los objetos que evocan la gran figura del vencedor de Caseros y organizador de la República».²⁰⁷

Ampliando los datos sobre el destino de la pieza, Wenceslao Gadea sostuvo que de la máscara realizada la noche del sepelio se «hizo reproducir en bronce algunos ejemplares [por el Museo Histórico Nacional], obsequiando uno de ellos al Palacio San José, donde se exhibe».²⁰⁸

Acorde al testimonio de Gadea, el museo registra el ingreso de una copia en bronce realizada por el fundidor Hugo Campajola



Fig. 3 Máscara mortuoria de Justo José de Urquiza, Hugo Campajola, copia en bronce, 26cm x 17cm x 8 cm, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires. Fotografía de la autoral.

²⁰⁷ Museo Histórico Nacional, *Libro Copiador de Notas 2. Septiembre de 1923 a Mayo de 1933, folio 185*. MHN, Buenos Aires, 1925.

²⁰⁸ Gadea, *La Tragedia...*, p. 203.

con fecha del 16 de diciembre de 1940.²⁰⁹ Será gracias a esta factura en bronce que la original en yeso fuese restaurada de los quiebres que presentaba al momento de su donación, y que otra copia sea donada al Palacio San José, el cual la exhibirá al público (Fig. 4).²¹⁰



Fig. 4 Máscara mortuoria de Justo José de Urquiza, Hugo Campajola, copia en bronce, 26cm x 17cm x 8 cm, Palacio San José, Entre Ríos, Argentina. Licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported.

²⁰⁹ Museo Histórico Nacional, *Inventario. Carpeta n° 3614*. MHN, Buenos Aires, 1940.

²¹⁰ Con posterioridad a redacción este artículo, fue identificada otra de estas copias realizadas en bronce, la cual se encuentra en el Museo y Biblioteca de la Casa del Acuerdo de San Nicolás, localidad de San Nicolás de los Arroyos, Buenos Aires.

A raíz de esta donación, distintas publicaciones recogerán la noticia, hablando nuevamente del carácter de *reliquia* de la máscara. *La Razón*²¹¹ anunció la donación efectuada por Luis María Campos, elogiando a Dellepiane por el valor histórico de los objetos que componen la Sala Urquiza, y el hecho de que la máscara ahora pasaría a formar parte de aquellas *reliquias*. Años más tarde, el diario *La Prensa*,²¹² en el aniversario del pronunciamiento de Urquiza contra Juan Manuel de Rosas, presenta en su portada varias imágenes de objetos personales del General exhibidos en el Museo Histórico Nacional, incluyendo la máscara como una de estas reliquias. En cada uno de estos casos, nuestro objeto se presenta con una significancia intrínseca particular, siendo evocada (o *evocando*) [como] un elemento sagrado.

Por otro lado, es curioso el modo en que el propio Palacio San José exhibe la pieza. Dado que el lugar donde Urquiza finalmente perece era el dormitorio matrimonial de la pareja, su viuda decide conmemorarlo, convirtiendo la habitación en una capilla

²¹¹ s/n «Hoy fue entregada al Museo Histórico Nacional la mascarilla del general Urquiza», *La Razón*, 25 de abril de 1925, s/p.

²¹² s/n «Reliquias de Urquiza en el Museo Histórico Nacional», *La Prensa*, 1 de mayo de 1930, s/p.



Fig. 5 Sala de la tragedia, Palacio San José, Entre Ríos. En: Actividades de noviembre y diciembre en el Palacio San José, Ministerio de Cultura, Argentina. (<https://www.cultura.gob.ar/agenda/actividades-de-octubre-noviembre-y-diciembre-en-el-palacio-san-jose/>) (última vez visitado: 23-03-2020)

Actualmente, en aquel lugar la máscara es exhibida junto con otro objeto: un pañuelo con el que se trató de contener las heridas del difunto.



Fig. 6 Pañuelo con sangre, Sala de la tragedia, Palacio San José, Entre Ríos. Licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported.

Además de evocar la presencia del General,²¹³ ambos estarían oficiando como reliquias que santifican la capilla. En este caso, el discurso curatorial otorgado -la unión y contextualización de ambos objetos- sólo refuerza la nueva significancia que la máscara activó. Lo que es más, como hemos visto en las fuentes mencionadas, afín al contexto de construcción de un culto laico y de evocación histórica ante el Centenario de Mayo, el concepto de reliquia se repite constantemente. Autores como Guerra y Cuarterolo han sostenido que, en paralelo a su rol histórico y artístico en la cultura visual decimonónica, estas imágenes *post-mortem*

²¹³ Louis, Marin, «Poder, representación, imagen». *Prismas*, 13, (2009), pp. 135-153.

servían como elementos de duelo—en ocasiones devocionales.²¹⁴

El origen del término se remite a un período poco más antiguo que la práctica de las máscaras mortuorias. Si bien se remonta a la Antigüedad grecorromana y su culto a los héroes paganos,²¹⁵ dentro del ámbito cristiano, entendemos por *reliquia* imágenes intercesoras u objetos milagrosos cargados de sacralidad, cuyo culto ha sido eje fundamental de la peregrinación y la fe. Dentro de estos objetos sagrados, se incluyen retratos o efigies que manifestaban la *vera imagen* del santo y, en numerosas ocasiones, se hacían réplicas en oro y en otros materiales nobles bajo la creencia de que estas reproducciones aseguraban la fuerza activa del original.²¹⁶ Como mencionamos al principio de este artículo, muchas veces se trataba de reliquias por contacto o *brandea*: «el contacto también transmitía a la copia el poder milagroso, (...) cuyos poderes seguían activos en las telas y líquidos con los que habían estado en contacto».²¹⁷ En términos de Bredekamp, se trata de un acto sustitutivo de la imagen, en donde a través de la impronta, es la cercanía con el cuerpo orgánico lo que genera las formas, considerando recíprocamente intercambiables cuerpo e

²¹⁴ Andrea Cuarterolo, «Fotografiar la muerte», *Todo es Historia*, 35 (2002), 24-34. Diego Guerra, «*In articulo mortis. El retrato fotográfico de difuntos y los inicios de la prensa ilustrada en la Argentina, 1898-1913*». (tesis doctoral Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Université Rennes 2 Ecole Doctorale Arts Langues Lettres, 2016.

²¹⁵ André Grabar, «Martyrium ou ‘Vingt ans après’», *Cahiers Archéologiques*, 18 (1968), p. 242.

²¹⁶ Belting, *Imagen y Culto...*, p. 15.

²¹⁷ *Ibidem...*, p. 75.

imagen. En estas *imágenes verdaderas*, la sustancia material se conserva, pero cambiando del orgánico a la materialidad de la forma icónica.²¹⁸

Materia y activación

Esta doble dimensión de la imagen, en relación con la activación de la presencia de un difunto en ámbitos políticos, fue ampliamente abordado por autores como Ernst Kantorowicz²¹⁹ y Louis Marin.²²⁰ Dicha práctica, sumada al empleo de imágenes de cera con fines funerarios, podría verse como corolario de la momificación y como respuesta al problema de la conservación que inevitablemente surge con tales procesos.²²¹ Como señala Irina Podgorny, el positivismo decimonónico traería consigo nuevas prácticas como el embalsamamiento, la momificación o los vaciados en yeso, que habilitaban la posibilidad de un cuerpo incorruptible.²²²

En el antedicho marco de conformación del culto laico del Estado, la presencia de figuras de un material incorruptible fue menester. En efecto, la materialidad tuvo un rol clave, y no es únicamente fruto de la funcionalidad el hecho de que las réplicas efectuadas a la máscara de Urquiza hayan sido en bronce. El modelo europeo ligado a las esculturas y

²¹⁸ Bredekamp, *Teoría del ...*, p.143.

²¹⁹ Ernst Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*, (Madrid: Alianza, 1985).

²²⁰ Louis Marin, *Le portrait du roi*, (París: Editions de Minuit, 1981).

²²¹ David Freedberg, *El poder de las imágenes*, (Madrid: Ediciones Cátedra, 2009), pp. 253-254.

²²² Irina Podgorny, *Viajes: espacios y cuerpos en la Argentina del siglo XIX y comienzos del XX*, (Buenos Aires: Teseo, 2009).

el ornato público indicaba que las obras debían realizarse con materiales nobles: mármol y bronce.²²³ La empresa del propio Hugo Campajola había realizado varios trabajos públicos y privados, por lo que no es de extrañar que el Museo Histórico lo contratase para volver imperecedera la última imagen de Urquiza.

La máscara de este material se exhibió en una vitrina en la Sala Urquiza desde la década de 1940 hasta comienzos de 1990, cuando la institución es ordenada bajo un nuevo esquema curatorial, acabando con la organización en salas de figuras patrias. El museo solo volvió a exhibirla nuevamente en el año 2010 en *No me olvides*, exposición cuyos objetos evocaban la memoria y la pérdida.

Llegados a este punto, podríamos preguntarnos cómo o de dónde nació la activación, la *potentia* de esta imagen. La máscara nace como prueba forense, pero años más tarde la prensa y las instituciones hablan y destacan este objeto como significativo en sí mismo. La atribución sacra que se le da a esta imagen, evidencia una nueva dimensión de la misma. El orden curatorial, estaría valiéndose de esta cualidad para reforzar su propio discurso: no se la inviste de reliquia, sino que ella misma cumple con todos los requisitos para serlo. Particularmente en la *Sala de la Tragedia* del Palacio San José, aquella prueba por contacto tomada con el fin de construir un caso criminal, como *imagen verdadera*, da cuerpo a la ausencia.

Sin embargo, no se trata solo de un acto sustitutivo en

²²³ Carolina Vanegas Carrasco, «‘Estatuomanía’ en América Latina». Uruguay: Centro Latinoamericano de Economía Humana. Ficha de Cátedra: Facultad de la Cultura Especialización en Historia del Arte y Patrimonio, 2016.

donde la máscara se presenta en lugar de Urquiza, como podría hacerlo cualquier retrato. Según Jean Luc Nancy, ésta tiene la posibilidad de tomar «la impronta del muerto, la obra sellada de la muerte, (...) en plena figura y en plena mirada».²²⁴ Se trata de un acto intrínseco de la imagen, involucrando la fuerza de la forma en cuanto forma modelada, ejerciendo una «coherencia autorreflexiva garantizada por una eficacia interior»,²²⁵ aún más si tenemos en cuenta que en este tipo de objetos, parte del difunto -cabellos, restos de piel- terminan formando parte de la materialidad que la compone. Es este contacto, cercanía e inmortalización de la muerte misma la que genera la *potentia* de la imagen que nos interpela.

Siguiendo a Belting, las reliquias eran documentos «en un doble sentido: atestiguaban la existencia histórica de aquel que dejó una impresión de su cuerpo mientras vivía, y también su presencia intemporal, que se pone de manifiesto en la capacidad que mantienen para obrar milagros».²²⁶ El tipo de portento que nuestra imagen realiza es diverso. Según la cultura visual de la época y el discurso curatorial que la albergue, puede presentarse como documento histórico, retrato conmemorativo, efigie, reliquia laica, imagen sustitutiva o, por la *potentia* de su propia forma, una imagen que nos presenta el último rostro de una persona que jamás llegaríamos a conocer.

²²⁴ Jean Luc Nancy, *La mirada del Retrato*. (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2006), p. 54.

²²⁵ Bredekamp, *Teoría del...*, p. 36.

²²⁶ Belting, *Imagen y Culto...*, p. 81.

Reflexiones finales

Habiendo pasado ya casi más de un siglo, la sensibilidad en relación a los muertos ya no es la misma. El historiador Philippe Ariès señaló un abandono del *culto al recuerdo* decimonónico, por una *negación de la muerte* en el siglo XX²²⁷ idea ya abordada por el sociólogo inglés Geoffrey Gorer, quien mostró cómo la muerte se había convertido en tabú y cómo reemplazó al sexo como principal censura en esta última centuria.²²⁸ Esto podría reforzar la razón por la cual la mayoría de los diseños curatoriales museísticos abandonaron la exhibición de este tipo de piezas, quedando sólo ejemplos aislados como el que acabamos de abordar.

En el caso particular de la máscara de Urquiza, se diseñó una escenificación ligada a un lenguaje museológico que sostiene y contextualiza la sacralidad de la pieza.²²⁹ Esta cualidad otorgada por el discurso se supone desactivada una vez que la pieza abandona la vitrina en la cual fue exhibida. Así y todo, dada la distancia entre la finalidad con la que fue realizada y lo que la obra dice o hace por sí misma, continúa activa.

Nos hemos propuesto abordar como objeto de estudio una pieza que excede lo que se considera obra de arte, y que dada su ambivalencia resiste la temporalidad, cargándose de valor y significado. Como vemos, este caso sigue

²²⁷ Philippe Ariès, *Morir en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días*, (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012).

²²⁸ Geoffrey Gorer, *Death, Grief, and Mourning*, (New York: Garden City, 1965).

²²⁹ María Florencia Puebla, «Discursos curatoriales y representación del pasado en museos de América Latina», *Revista del Museo de Antropología*, 8, (2015), pp. 239-250.

MANIUSIS, Sofia Raquel. *El rostro como reliquia: tras las huellas de las máscaras mortuorias de Urquiza*, pp. 149-185.

conformando el ideario devocional hacia los héroes patrios permitiéndonos reconocer el poder y la fuerza que estas imágenes tienen. El proponerse reconstruir su origen nos permitirá entender qué es lo que las activa y hace que nos interpelen, más allá del paso del tiempo y de los cambios en la cultura visual.

Bibliografía

AA. VV. *Mausoleo al Doctor Adolfo Alsina*. Buenos Aires: Comisión Central de Homenaje, 1917.

AA.VV. *Museo Histórico Nacional*. Buenos Aires: Manrique Zago, 1997.

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, (1888) Juzgado del Crimen de la Capital de la República proceso seguido por Urquiza, Dolores C. de contra López Jordán, Ricardo por el asesinato de Urquiza, Justo José. Año 1888. L. 1888. Leg. 1 Archivo General de la Nación, Juzgado del Crimen Siglo XIX. U-2.

ARIÈS, Philippe. *Morir en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012

BARRETO CONSTANTÍN, Ana María. *Muerte de Urquiza*. Buenos Aires: Instituto Urquiza de Estudios Históricos, 2006.

BELTING, Hans. *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal, 2009.

BENKARD, Ernst. *Rostros Inmortales*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013.

BERTONI, Lilia Ana. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas*. Buenos Aires - México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

BLASCO, María Elida. «De objetos a ‘patrimonio moral de la nación’. Prácticas asociadas al funcionamiento de los museos históricos en la Argentina de las décadas de 1920 y 1930», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, En línea, diciembre (2012). Última vez consultado: 12/10/2020: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/64679>.

BREDEKAMP, Horst. *Teoría del Acto Icónico*, España: Ediciones Akal, 2017.

CARMAN, Carolina. *Los orígenes del Museo Histórico*

MANIUSIS, Sofia Raquel. *El rostro como reliquia: tras las huellas de las máscaras mortuorias de Urquiza*, pp. 149-185.

Nacional. Buenos Aires: Prometeo, 2013.

CASTRO, Antonio. *Aparecen los restos de Urquiza*. Buenos Aires: Editorial s/n, 1956.

CUARTEROLO, Andrea. «La muerte ilustre. Fotografía mortuoria de personajes públicos en el Río de la Plata». En: Rodríguez, David y Limbergh Herrera (compiladores), *Imagen de la muerte*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007, 83-105.

CUARTEROLO, Andrea. «Fotografiar la muerte», *Todo es Historia*, 35 (2002), 24-34.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

GADEA, Wenceslao. *La Tragedia de Entre Ríos de 1870*. Buenos Aires: Imprenta López, 1943.

GORER, Geoffrey. *Death, Grief, and Mourning*. New York: Garden City, 1965.

GRABAR, André. «Martyrium ou ‘Vingt ans après’», *Cahiers Archéologiques*, 18 (1968), 239-44.

GUERRA, Diego. «Con la muerte en el álbum. La fotografía de difuntos en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX», *Trace*, 58, (2010), 103-112.

GUERRA, Diego. «*In articulo mortis. El retrato fotográfico de difuntos y los inicios de la prensa ilustrada en la Argentina, 1898-1913*». Tesis Doctoral. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Université Rennes 2 Ecole Doctorale Arts Langues Lettres, 2016.

GUTIÉRREZ-VIÑUALES, Rodrigo. *Monumento*

conmemorativo y espacio público en Iberoamérica. Buenos Aires: Cátedra, 2004.

JORDANOVA, Ludmilla. *Defining features. Scientific and medical portraits: 1660-2000*. London: Reaktion Books, National Portrait Gallery, 2000.

KANTOROWICZ, Ernst. *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*. Madrid: Alianza, 1985.

KRASS, Urte «A Case of Corporate Identity: The Multiplied Face of Saint Antonio of Florence», *Representations*, vol. 131, núm. 1, (2015), pp. 1-21.

LANGE, Fritz. *El lenguaje del rostro, una fisiognómica científica y su aplicación práctica a la vida y al arte*. Barcelona: Editorial Luis Miracle, 1965.

LAVATER, Johann Caspar. *El Fisónomo portátil, o, Compendio del arte de conocer a los hombres por las facciones del rostro*. París: Imprenta de Pillet Ainé, 1838.

LÓPEZ DE MUNAIN, Gorka. *Máscaras Mortuorias, Historia del Rostro Ante la Muerte*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2018.

MAGAZ, María del Carmen y ARÉVALO, María Beatriz. *Historia de los monumentos y esculturas de Buenos Aires. Plaza San Martín, Plaza Lavalle, Parque Lezama*. Buenos Aires: Municipalidad, 1985.

MARIN, Louis. «Poder, representación, imagen». *Prismas*, 13, (2009), 135-153.

MARIN, Louis. *Le portrait du roi*. París: Editions de Minuit, 1981.

MILOSLAVICH DE ÁLVAREZ, María del Carmen. *Los restos del General Urquiza, cómo fueron encontrados*. Entre Ríos: Edición del Autor, 1996.

MANIUSIS, Sofia Raquel. *El rostro como reliquia: tras las huellas de las máscaras mortuorias de Urquiza*, pp. 149-185.

MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*, Buenos Aires: Paidós, 2003.

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, *Inventario. Carpeta n° 3596, Folio 2953*. MHN, Buenos Aires, 1925.

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, *Inventario. Carpeta n° 3614*. MHN, Buenos Aires, 1940.

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, *Libro Copiador de Notas 2. Septiembre de 1923 a Mayo de 1933, folio 185*. MHN, Buenos Aires, 1925.

NANCY, Jean Luc. *La mirada del Retrato*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2006.

NORA, Pierre. *El Lugar de la Memoria*. Uruguay: Ediciones Trilce, 2008.

PANZANELLI, Roberta. *Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the human figure*. Los Ángeles: Getty Publications, 2008.

PODGORNY, Irina. *Viajes: espacios y cuerpos en la Argentina del siglo XIX y comienzos del XX*. Buenos Aires: Teseo, 2009.

POINTON, Marcia. *Hanging The Head, Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*. London: Yale University Press, 1993.

PUEBLA, María Florencia. «Discursos curatoriales y representación del pasado en museos de América Latina», *Revista del Museo de Antropología*, 8, (2015), 239-250.

s/n «Don Justo, La tragedia de Entre Ríos de 1870», *La Nación*, 30 de mayo de 1943, s/p.

s/n «Extraordinaria Noticia, Asesinato del General Urquiza», *El Nacional*, 10 de abril de 1870.

s/n «Hoy fue entregada al Museo Histórico Nacional la mascarilla del general Urquiza», *La Razón*, 25 de abril de 1925,

s/p.

s/n «Noticias desde Entre Ríos», *El Nacional*, 18 de abril de 1870, s/p.

s/n «Reliquias de Urquiza en el Museo Histórico Nacional», *La Prensa*, 1 de mayo de 1930, s/p.

SÁBATO, Hilda. *Historia de la Argentina 1852-1890*, Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 2012.

SALDUNA, Horacio. *La muerte de Urquiza, una trágica infamia*. Buenos Aires: Instituto Urquiza de Estudios Históricos, 1999.

TERÁN, Oscar. *Historia de las ideas en la Argentina, diez lecciones iniciales 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.

VANEGAS CARRASCO, Carolina. «‘Estatuomanía’ en América Latina». Uruguay: Centro Latinoamericano de Economía Humana. Ficha de Cátedra: Facultad de la Cultura Especialización en Historia del Arte y Patrimonio, 2016.

VASARI, Giorgio. *Vidas de artistas ilustres*, vol. 2. Barcelona: Editorial Iberia, 1957.