



11 al 16 de noviembre de 2019 – Málaga, España

La representación de la muerte niña a través del arte: de la pintura a la fotografía (siglos XIX y XX)

Norma Guadalupe Vázquez Duarte¹

“Morí soñando enormes encinos y balaustradas.
Como si cantaran, entonces, una antífona: un saber.
En sepia me ven: vestido, lino blanco, zempasúchitl,
Azucena y palma: pero ella aún sangraba mientras
Me apuraban el agua encima: el aceite, una cruz, mi frente y sus gritos:
Enteramente otro idioma”.

Las imágenes son un documento histórico y artístico que permiten al historiador tener un testimonio del pasado, objetos de devoción, medios de persuasión que dejan ver formas de religión creencias y cultura. Fue en la época virreinal donde proliferaron las pinturas relacionadas a la muerte, sobre todo las religiosas, producto del magno proyecto de evangelización, pues se introdujeron un cúmulo de preceptos que transformaron la cosmovisión del americano. “Los misioneros tuvieron que diseñar una metodología que fuera lo suficientemente eficaz para desviar el devoto fervor de los indios hacia los nuevos preceptos del cristianismo; parte importante de esta metodología sería el uso de la imagen” (Portilla, 1997:217), gracias a esta nueva manera de amortajar sus creencias e implementarles otras fue crearles la idea de que había sólo tres destinos a los que cualquier hombre podía acceder, sin importar la manera en que murió: el cielo para los hombres de buena conducta, el purgatorio lugar transitorio de expiación de culpas medias y el infierno donde irían los malos, los pecadores.

Precisamente este ideal se plasmó en las pinturas, el temor, el infierno, creándoles una visión de las calamidades que podrían sufrir si obraban mal. En La Nueva España, a partir del siglo XVII, hubo una gran profusión de pinturas que representan el ciclo de la muerte y glorificación de la Virgen, o

¹ Maestra en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí; docente universitario; investigador independiente y poeta. Email: norma.duarte07@gmail.com.

diversas escenas de su vida. Estas imágenes, sobre todo las referidas a su tránsito, llamado también Dormición (sueño de la muerte), dónde se le da también un ícono a la Virgen, pues de ahí proliferaron representaciones donde le asignan ciertos atributos religiosos: la indumentaria, los personajes que la acompañan, la iconografía y los colores.

Sin embargo también hubo representaciones de los mártires, dignos exponentes del pensamiento cristiano, quienes no temieron a la muerte, sino que en realidad la desearon con alegría, pues sabían que era un renacimiento. Su muerte violenta constituye un bautismo de sangre que les abrió las puertas de la gloria.

Los retratos post mortem

La producción de retratos póstumos tuvo su momento más esplendoroso entre 1830 y 1860. Estos fueron denominados por Phoebe Lloyd (1981) “posthumous mourning portraits” que significaría retratos póstumos de luto. Les dio este nombre pues eran encargos de los familiares para utilizarse durante el período del luto donde eran contemplados y observados, coincidiendo con la fecha de la defunción; ceremonia habitual en el siglo XIX. Desde esta época viene la tradición de que en los velorios se muestre el retrato del difunto, muchas de las veces suele ser una pintura o una fotografía donde sonrío o tiene un semblante tranquilo.

Para el caso de América algunos de los pintores destacados en esta temática fueron: Juan Correa (1674-1739) que trabajó temas religiosos y también profanos, dentro de sus más grandes obras está “La Asunción de la Virgen” que está en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México; Miguel Cabrera (1695-1768) pintor novohispano más conocido en México, se le atribuyen trescientas obras aproximadamente. Por una parte, se encuentra su pintura relativa a la vida de santos, como “Vida de San Ignacio” en la Iglesia de La Profesa en la Ciudad de México y “Vida de Santo Domingo” en el monasterio de la misma ciudad. Ambos pintores destacaron por la elaboración de obras relacionadas con la tranquilidad en que la Virgen recibe su Dormición y otras representaciones religiosas.

En los retratos post mortem aparecen símbolos, según Virginia de la Cruz (2009) que tienen relación con las tradiciones y rituales funerarios, el color de luto tradicional son el rojo, blanco y negro, comúnmente aparecen en la vestimenta, el primero resulta un tanto extraño, sin embargo proviene de la tradición cristiana (sangre, herida, agonía, sublimación) tal como se puede apreciar en la obra *Cristo en el jardín de las delicias*, (Figura 1) Cristo está ataviado con una túnica roja y un manto azul, símbolo del cielo, sentimientos religiosos, devoción, inocencia y el culto Mariano,

mientras que los ángeles visten túnicas blancas, él reposa en un jardín y junto a sus pies descansa la cabeza un cordero, Cristo mantiene un semblante tranquilo, mientras que los ángeles están conmocionados, del lado derecho uno sostiene una vara floral y los del lado izquierdo una corona.



Figura 1. Miguel Cabrera. *Cristo en el jardín de las delicias*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Colección Liebsohn, Ciudad de México.

Celebraciones, homenajes y qué decir de los funerales siempre se han visto embellecidos con ornamentaciones florales y es otro de los elementos icónicos en los retratos post mortem, pues permiten evocar los sentimientos, desde la alegría, misticismo y dolor. Las flores poseen significados diferentes, pero “en el simbolismo de la flor hay dos estructuras, la flor en su esencia y la flor en su forma, por su naturaleza es símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza, los griegos y los romanos en todas sus fiestas se coronaban con flores, cubrían con ellas a los muertos que llevaban a la pira funeraria y las esparcían sobre los sepulcros” (Cirlot, 1992: 207) de aquí la tradición funeraria de que, si bien hay mausoleos o no, el revestimiento de la tumba sea enaltecido por flores para estimular a los dolientes. Es claro que no toda flor puede colocarse para ocasiones funerarias, aquí entra la forma de las flores, “la flor es una imagen del centro y por consiguiente, una imagen arquetípica del alma” (Cirlot, 1992: 208) en las pinturas post mortem las flores también suelen colocarse sobre los cuerpos o bien como en la imagen anterior las sostienen en sus manos. Se vuelve pues una representación del alma que acaba de dejar el cuerpo, alma que se encuentra caminando al paraíso.

Sin embargo para Ana Paulina Gámez M. (1998) en su artículo titulado “Las flores: ornamento obligado”, afirma que “la ornamentación floral europea llegó a estas tierras cargada de simbolismo:

las azucenas son las flores de la anunciación; los claveles representan el amor de La Virgen; los lirios hacen alusión a la pureza; las violetas remiten a la humanidad; las margaritas son la imagen de la inocencia; las rosas tienen distintos significados según su color: las blancas para la pureza, las amarillas para la perfección, las rojas para el martirio; además, una rosa es símbolo de la Virgen María, a quien se le llama “rosa mística” (Cué, 1998: 29), toda esta serie de flores se encuentran no solo como ornamentación en los retratos post mortem, sino también en los ajuares eclesiásticos y algunas de ellas en cerámica, madera, utensilios domésticos, textiles y que decir de los tapices durante el siglo XVIII y XIX.

La muerte niña en la pintura

Antes del siglo XIX, tanto en Europa como en América, la muerte infantil era tan frecuente que uno de cada cuatro bebés nunca llegaba a cumplir un año. “Morían al nacer, o contraían enfermedades mortales durante sus primeros meses vida, la mortalidad perseguía a los niños chiquitos y combinada con las epidemias periódicas, dio como resultado que la población del mundo occidental no aumentara durante siglos; casi todas las familias: ricas, pobres, urbanas y campesinas, de todas las razas, experimentaban la pérdida a temprana edad de uno o más de sus hijos, los niños solían fallecer de gastroenteritis y de infecciones pulmonares” (Tanck de Estrada, 2005: 2016). Los niños fueron altamente devorados por la muerte dejando a pocos gozar de vida plena en todos los ámbitos. Lamentablemente los infantes no podían aspirar a una vida fructífera pues la serie de epidemias, accidentes y sobre todo hambruna ocasionaron que la mayoría de las familias burguesas mandaran hacer por encargo, una imagen de ese angelito.

En México desde el siglo XIX una costumbre arraigada dentro de la sociedad fue, los retratos de niños muertos, llamados “angelitos” por la edad de inocencia en la que fallecían. La muerte prematura de un niño reduce un ciclo de vida y sitúa los extremos de principio y fin, nacimiento y muerte, lo cual determina que las exequias para los infantes tengan características especiales. El jesuita Daniel Solá (1998) precisa, en su *Curso práctico de liturgia*, que “en los funerales de párvulos, es decir, en los que han muerto después de recibir el bautismo y antes del uso de la razón, o no se toquen campanas o se haga de modo festivo y no lúgubre; además, vestido el cadáver conforme a la edad y el sexo, se ponen sobre él coronas de flores o de hierbas odoríferas”. Estos elementos se volvieron símbolos a la hora de que un niño moría y tiene que ver también con la religión católica, se llama “angelito” a quien

murió después de ser bautizado y pone de manifiesto por un lado, la pureza extrema y por el otro la firme convicción de que el niño debido a su corta edad entrará al Paraíso de manera inmediata.

Los padres que quedaban desconsolados ante la pérdida de un hijo, no había modo de recuperarlos, solo por medio de una imagen, una pintura en la que se plasmara su último sueño, de esta manera tenían la forma de recordarlo y hasta encomendarse a él porque ya se encontraba junto a Dios.

La representación de los niños fallecidos se consolida en la pintura del siglo XVIII y provee a la iconografía funeraria del siglo XIX dos maneras de representar a los niños muertos. El primer modelo, los infantes descansan en cama, como si estuvieran dormidos, o ataviados con grandes ornamentaciones florales, entre las que destacan la corona, símbolo de la victoria sobre la muerte que luego se transformó en coronas armadas con flores multicolores, la serie de coronas tuvieron un auge primordial al momento de plasmar la última imagen de los infantes. Otro elemento característico, la palma vegetal, símbolo de castidad y pureza del personaje, dándole ese halo de decoro al momento de presentarse en el paraíso.

El otro modelo lo establecen niños en ámbitos cotidianos y con objetos de la vida diaria, tal como el retrato de la niña Micaela de los Ángeles (Figura 2), quien se encuentra de pie en una pose un tanto rígida, en un espacio cerrado, embellecida por un largo vestido café con velo que cae de sus mangas y cuello, sostiene en la mano derecha un abanico rojo, mientras que en la izquierda ligeramente cae un ramo de tres flores rojas que combinan con un collar corto rojo, su semblante serio da una impresión formal. Sin embargo podemos deducir que se trata de una niña fallecida debido a los indicadores de la flor aunque se le represente en una escena cotidiana para darle ese brío de vida.



Figura 2. José María Estrada. *Niña María Micaela de los Angeles*, Siglo XIX. Óleo sobre tela, 116x72.5cm. Colección Margarita Palomar Martínez Negrete.

La ornamentación tan llamativa de las coronas y las palmas floridas sin embargo, no se contemplaban únicamente como elementos de ornato que mejoraban la composición estética de la pintura, pues “tenía un significado religioso, era un elemento iconográfico que buscaba establecer de manera eficaz y contundente la ejemplaridad del personaje retratado. En los virreinos americanos, la vida se concebía como una constante lucha contra el mal y se insistía en la convivencia de llevar una vida llena de sacrificio para la salvación eterna, por lo que estos retratos tenían un fin didáctico que buscaba comunicar a los fieles un modelo de vida virtuosa dentro de los parámetros religiosos cristianos” (Sitio web) la manera que estos eran representados daban el aliento de gloria, paz y fe, pues la muerte sólo es un tránsito hacia un lugar mejor.

Para el siglo XIX, las diversas modalidades iconográficas para representar la muerte de niños van desde las que responden a los modelos descritos, hasta variantes que introducen diversos elementos significativos ofreciendo una variedad de giros en la actitud de la muerte. Sin embargo otra característica de estos retratos evolucionó de lo genérico a lo específico, mediante la paulatina simplificación de los escenarios donde se ubica al retratado, hasta situarlo en un fondo neutro. De este modo en el siglo XIX se abandona la necesidad de fijar como algo primario los elementos que manifestaban el estatus social del niño. Esta evolución permite que el rostro del niño adquiriera mayor individualidad y mayor detalle en el rostro. La singularización pictórica de la criatura se hará de manera gradual y responde, entre otras cosas, a la exigencia de una nueva clientela, que solicita un retrato donde el hijo muerto aparezca lo más fielmente reproducido, para así atrapar el recuerdo con el mayor realismo posible.

Toda la serie de retratos aquí expuestos son solo una muestra de la evolución artística que llevaron a varios pintores a ser reconocidos y otros tantos anónimos que dejaron muestra de su trabajo. La muerte niña fue una tradición tan arraigada en gran parte del mundo pero sobre todo en México, dónde hubo una evolución estética de lo virreinal hasta las premisas más vanguardistas. Cada retrato es un testimonio palpable de una época, de un sitio, pero sobre todo de un momento melancólico, que nos permite acercarnos a ese momento catártico, glorioso y bello.

La fotografía de la muerte niña

Las fotografías alteran nuestros sentidos, nos dan la sensación de que podemos apreciar el mundo entero en nuestras cabezas, recordar cada detalle de lo que hemos visto, relacionarlo con otras

imágenes y crear un collage en nuestra memoria sin necesidad de recurrir a otro medio, crear una antología de imágenes.

Una parte importante del ritual mortuario fue fotografiar al niño, “el advenimiento de la fotografía permitió a los grupos desfavorecidos conservar también la imagen de su hijo el recuerdo tangible que lo fija en la memoria hasta el momento del reencuentro final en la otra vida” (Aceves, 1998: 27). La fotografía llegó hasta las clases comunes permitiéndoles obtener la última imagen del ser querido.

Las fotografías revelan su belleza extraña y asombrosa. “Nunca la ocultaron, pero su propósito primero –el alegato de amor y pérdida, la despedida que ansía preservarse o congelarse en una imagen-, aquí actúa la paradoja: no es el paso del tiempo el que inventa la calidad de algunas prácticas artísticas, desde el principio muy valiosas, lo que pone de relieve su condición estética es el alejamiento de los prejuicios en lo tocante a los hechos de la desesperación o la desesperanza” (Monsiváis, 2005: 100).

No obstante Susan Sontag (1996: 16) menciona que “no se puede dar una respuesta ante la esencia del arte porque no se toca el fondo del problema: se parte de un sistema de nociones y términos cuyo punto de referencia exclusivo es el mismo término de arte, mistificado, ambiguo y cargado de juicios de valor”. Otorgamos un valor a los objetos ya sea monetario, de poder, sentimental o simplemente simbólico. Las fotografías de la muerte niña cuentan con un valor artístico pues en ellas revelan la belleza extraña y desconcertante. Desde la hermosura de la muerte presentando a los niños con sus mejores galas, rodeados de flores, accesorios como rosarios o cruces, “arreglados para su primera comunión celestial, con el aspecto de “angelitos” que el Señor recupera (vestidos de acólitos) o de monjitas sorprendidas durante el sueño por el beso de la misericordia” (Monsiváis, 2005: 100).



Figura 3. Anónimo. *Archivo Maximino Reboredo*. [1890-1899]. Lugo. Cortesía del archivo.

Las flores, ese elemento tan primordial en la vida indígena, se desbordan en esos velorios refinados, en ramos, ramilletes, arreglos de tamaño considerable, o incluso se ponen macetas signo de corredores de espacios. Los niños muertos son ajenos al sentimiento que provocan, tan dividido en el dolor y la resignación es el ritual de resucitar en el arte. Cada fotografía resguarda una escena que no volverá a capturarse, un momento sublime, quizá la única imagen del niño amado.

En la fotografía de la muerte niña se vieron reflejados los paisajes, aquellos frondosos jardines o en todo caso ornamentaciones florales que los familiares se encargaban de montar, pues se situaban fuera de sus casas, patios e interiores. En cada fotografía hay poesía, carga simbólica, narrativa, la certidumbre del reencuentro eterno, en ellas hay un silencio de los inocentes, con la manos juntas como si hicieran oración, acompañados de flores como ofrenda para su entrada al cielo, con los ojos cerrados en el sueño eterno o con los ojos abiertos para observar lo que han dejado en este mundo terrenal, las coronas de flores que dan la impresión de aureolas celestiales, propias de un reinado efímero.



Figura 4. José Antonio Bustamante Martínez. *Angelito*. 1940.
Plata sobre gelatina, SINAFO, Secretaría de Cultura INAH-MEX.

Es evidente la carga sentimental que en la fotografía se percibe, los hermanos observan al fotógrafo, tratando de encontrar una respuesta a tal escena, desconcertados por el fallecimiento de su pequeño hermano que postrado en su lecho floral, ataviado con el hábito del Sagrado Corazón y embellecido con una pequeña corona, sus ojos entreabiertos perdidos en un espacio.

En la mayoría de las fotografías de la muerte niña, son ataviados con vestimentas diferentes, para las niñas como la Inmaculada Concepción y los niños como San José, cabe destacar que también ambos son vestidos con simples túnicas blancas con velos largos, las coronas con flores o de cartón complementan el atuendo, pocas veces se logran ver los zapatos, en todo caso calzan sandalias o zapatos tejidos. Otro elemento que complementa la escena y de carga simbólica son las flores, las azucenas y los nardos símbolo de pureza y las hojas de palma símbolo de resurrección, haciendo la alusión de la iconografía de la Virgen de Guadalupe.

En opinión de M. Hooks, (2010: 91) la reproducción de este tipo de fotografías conmemorativas no solo es el registro del ritual que acompaña a esas muertes, sino que es en sí misma parte integrante del ritual. Es decir, fotografiar a un niño difunto tiene un efecto catártico sobre la familia: la imagen del pequeño ha sido preservada y con ella el recuerdo de su breve paso por la vida, pues probablemente esa fotografía será la única que se le tome.

En este contexto, Daniela Marino (1998: 230) realiza una clasificación básica de la fotografía de los angelitos; por una parte están las imágenes que fueron realizadas en ámbitos rurales y otras en espacios urbanos. Las primeras son divididas a su vez en interiores y exteriores, por su parte, las fotografías realizadas en los centros urbanos son generalmente de estudio, éstas tienen un mayor grado de información pues ofrecen elementos constitutivos del altar, familiares o allegados presentes, organización de la unidad habitacional, componentes de la escena. Sin embargo, “por razones de iluminación con frecuencia se preparaba esta escena fuera de la casa; o bien aun cuando fueron tomadas en el interior de la misma, en ocasiones solo se representaba al recién fallecido en un primer plano, dejando fuera de la vista aquellos elementos que lo rodean”.

En la foto de estudio, el fotógrafo tiene mayor injerencia en los elementos representados; estos elementos: telón, muebles y ornamentos, ya existían en el estudio y eran utilizados en otros tipos de fotografías, lo que confiere, cierta impersonalidad u homogeneidad a los retratos de angelitos. En algunas ocasiones, sobre todo en la ciudad, el pequeño difunto es retratado solo con un adulto: padre, madre o padrino, o un hermanito; en otras ocasiones, casi siempre en el medio rural aparece la familia extensa: dos o tres adultos, igual cantidad de mujeres y algún niño. (véase figura 4)

Esta compañía es innovación de la fotografía, pues la pintura representaba a los niños solos. Para Marino (1998: 233) “el costo de la fotografía admitía que se aprovechara la ocasión para retratar a uno o más miembros de la familia, pues no tendrían muchas oportunidades de obtener su imagen

impresa”. Así que es común de la época encontrarse con fotografías, sobre todo en el ámbito rural donde se sitúan familias completas con los recién fallecidos, son testimonio de un momento inmemorable, así con sus rígidos cuerpecitos, con sus rostros embellecidos por la ilusión de la vida, por encima de la evidente ausencia de la misma.



Figura 5. Juan de Dios Machain. *Anónimo*. Finales del siglo XIX y principios del XX. Plata/gelatina. Col. Particular.

Es probable que el fotógrafo fuera quién impusiera el acomodo de los familiares y quizá hasta las poses, pues hasta cierto punto se denotan forzadas, sin embargo también su presencia resultaba vital para cumplir con todo este ritual. Los deudos que posaban junto al fallecido lo hacían de manera solemne, sin demostración alguna de dolor en su rostro, incluyendo a los niños. Los familiares necesitaban el último retrato del difunto para seguir adelante con la ceremonia y para ello debían someterse a los dictámenes de un individuo ajeno a las regulaciones, alguien que puede entender su significado y que participa en él.

De esta forma, los fotógrafos que hacían ese tipo de tomas adquirieron una importante participación en la vida familiar de quienes habían perdido un niño, se convirtieron en un familiar más, pues era quién capturaba los momentos inolvidables para perpetuarlos a través de su estilizado arte, imágenes duras cargadas de tristeza que muestran el pesar de los familiares, contrastando con la representación del pequeño fallecido.

Sin duda estas imágenes ayudaban a mitigar la pena y en muchas ocasiones se convirtieron en motivo de culto, pues algunos de los niños pasaron a formar parte en los altares privados de las familias y se veneraban. La fotografía mortuoria no tenía un sentido morboso. Era solo una forma de duelo y un recuerdo que conservaba la familia.

La muerte niña en San Luis Potosí

La tradición de perpetuar la última imagen del niño recién llevado al cielo también tuvo auge en la ciudad de San Luis Potosí y en algunas comunidades cercanas, que son muestra de las tradiciones inculcadas desde épocas lejanas, en las que se refleja carga simbólica y sentimental de los dolientes, aunque por la falta de investigaciones en las que se tome a la fotografía como objeto de estudio escasean y solo se localizaron dos estudios.

Uno de ellos escrito por Rosario Zavala, *La tradición fotográfica funeraria en Santa María del Río, San Luis Potosí, durante el siglo XX*, del año 2012. La autora hace un recorrido histórico de la tradición de la fotografía post mortem, desde sus orígenes hasta la desaparición de dicha actividad en los años ochenta. Sin embargo, su estudio está enfocado en la recopilación de fotos como muestras de un hecho histórico, parte de una tradición llevada a cabo en esa región.

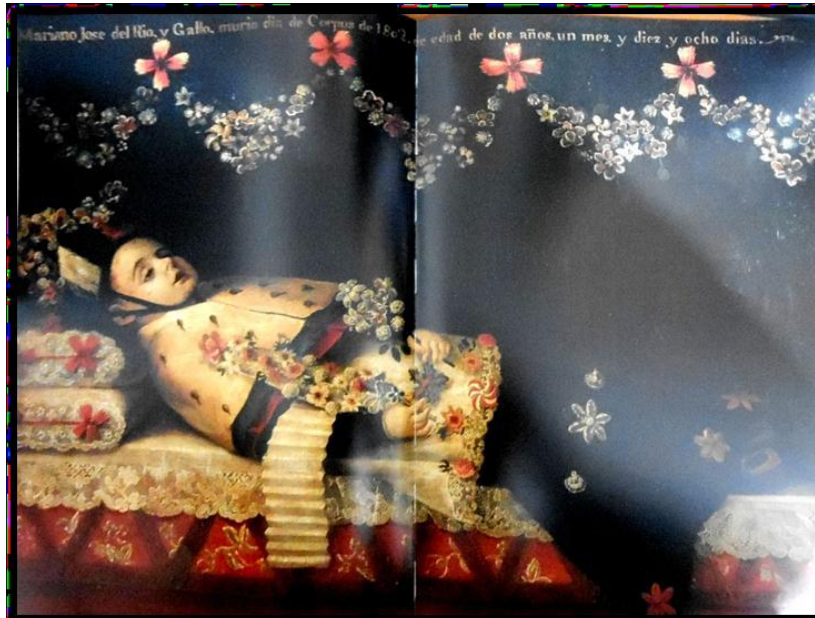
El segundo, estudio realizado por Juan Manuel Hernández Almazán, *¿Ya se olvidaron de nosotros? La construcción social de la memoria en torno a las fotografías de migrantes y difuntos. Santa María del Río, San Luis Potosí*, en el año 2015. El autor analiza como las fotografías son utilizadas a modo de una tarjeta que funge como un testimonio y parte del recuerdo. Sin embargo, en su investigación aborda a los niños recién fallecidos que son ataviados con ropajes alusivos a algún santito, la Virgen María, la Virgen de la Asunción, San José, San Judas Tadeo o el Sagrado Corazón o simplemente con túnicas y vestidos blancos, acompañados en la escena final, por los padres, padrinos y hermanos. El padrinazgo en Santa María construyó un lazo político muy fuerte y duradero entre los contrayentes.

Es importante destacar que quizá hubo más municipios en San Luis que adoptaron esta tradición de perpetuar por medio de la fotografía a los niños, sin embargo, no hay investigaciones de ello y es ahí la importancia de la presente investigación, la cual es cualitativa pues describe y analiza el tránsito artístico de la pintura de la muerte niña de finales del siglo XVIII y principios del XIX, a la fotografía, con el propósito de contextualizar y comparar dicho proceso en la historia del arte regional.

A continuación se expondrá la metodología conjunta seleccionada, para dicho análisis iconológico e iconográfico se parte de la teoría de Erwin Panofsky (1985) como modelo a seguir y el formalismo del teórico Heinrich Wölfflin (1952) para establecer el cambio de forma que corresponde a una

permuta de mentalidad y sensibilidad de la época, ambos métodos ayudarán a realizar una sobresaliente interpretación de la transición artística de la pintura a la fotografía de la muerte niña.

Una serie de coronas me revelan el camino al Paraíso



Pintura 1. Anónimo. *Niño Mariano José del Río y Gallo*. 1802.
Oleo/tela. 75 x 102 cm. Col. Arq. Juan Urquiaga.

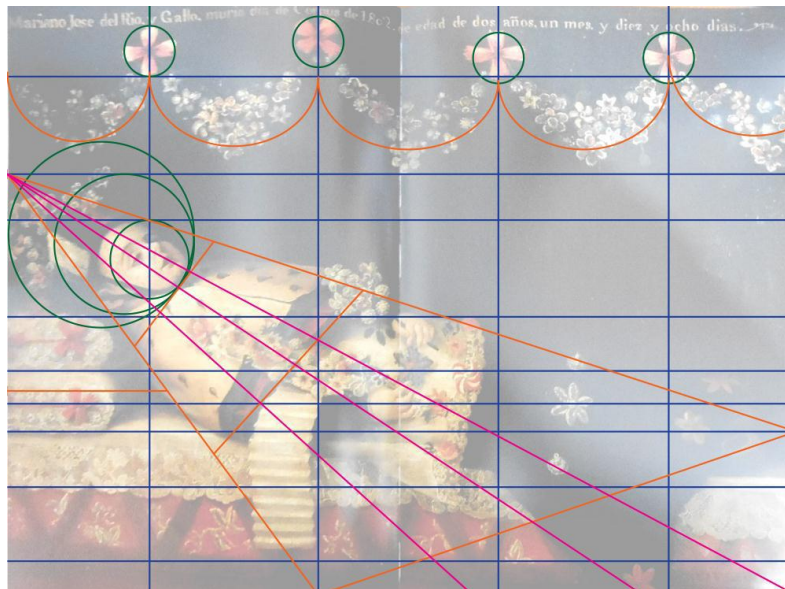
Descripción

El niño Mariano José del Río y Gallo de dos años un mes y diez días de edad, está inmóvil en una pequeña cama color blanco y rojo. Ataviado con hábito canónico, sobrepelliz aperlado, muceta roja con azul que lleva sobrepuesta otra tela blanca moteada; debajo de la muceta hay una faja eclesiástica dobladilla como acordeón; lleva un bonete tricolor, sujeto a su cabeza por doble cinta y encima lleva una corona de flores; descansa toda esta ornamentación sobre dos cojines blancos con holanes adornados por dos moños rojos cada uno; en su mano izquierda sostiene un ramo de las mismas flores de la corona, en la mano derecha trae una vara florida y un pequeño adorno floral; sobre su cuerpo hay flores que caen a ras de los pies.

En cuanto al espacio está en un interior con un fondo negro, algo particular en este caso es que en la parte superior se encuentra debajo de la cartela una guía de flores, las mismas que lo coronan y también con moños rojos, idénticos a los que adornan las almohadas. Predomina el color sepia, negro, blanco y rojo.

En el primer plano está la cama adornada con telas en color rojo y blanca, ambas con ornamentación floral en las orillas; en el segundo se encuentra el niño, en una pose rígida y a la vez inquieta, por el semblante que logra captar la atención en primer momento; en el tercer plano la guía de flores con moños para finalmente leer la cartela, cito: *Mariano del Río y Gallo, murió día de Corpus de 1802. de edad de dos años, un mes, y diez y ocho días.*

Análisis Compositivo



Análisis Compositivo. Anónimo. Niño Mariano José del Río y Gallo. 1802.
Oleo/tela. 75 x 102 cm. Col. Arq. Juan Urquiaga.

La pintura está seccionada por nueve líneas horizontales y cuatro verticales (color azul). El punto focal es el bonete tricolor adornado de flores, de ahí parten las líneas en diagonal que se abren a los pies del niño formando un triángulo isósceles (color naranja), un segundo que tiene su base en la muceta y el tercero que llega a la mandíbula. Destacan tres círculos (color verde), de donde parten las líneas de fuga, otras figuras geométricas son los cuadrados y rectángulos. En la parte alta del cuadro aparece una guía de círculos formados por las flores y de ellas descansan curvas o semicírculos formados por flores.

En cuanto a los colores destacan el sepia, negro rojo, y blanco. La luz viene del lado inferior izquierdo generando sombras hacia el lado derecho. Se aprecian matices de sepia, que concluyen con el negro en la parte superior. La guía de flores le da al cuadro un toque último de ornamentación para rematar con la cartela en letras doradas. El cuadro presenta a su vez equilibrio y armonía en la composición aunque no tan acorde a la edad del infante, pues pareciera de más edad.

Análisis Formal

En el primer plano se encuentra la camilla donde reposa su cuerpo y parte del vestuario que lo engalana. Las formas que sobresalen en la tela de la cama es muy característica del siglo XVIII.

En el segundo plano yace el cuerpo de Mariano con un atavío canónico, es posible deducir que se trata de un niño perteneciente a una familia acomodada pues se le representa con elegancia, la mayoría de las pinturas de esta época se caracterizan por ornamentaciones exageradas o con muchos atributos, en este caso destaca el bonete tricolor, porque es de tipo papal y en ninguno de los ejemplos anteriores apareció. En ambas manos sostiene flores en la derecha una palma florida y en la izquierda un pequeño ramo como ofrenda al cielo que lo espera.

Finalmente, en el tercer plano se encuentra la mayor carga floral, la guía que está sostenido por cuatro flores rojas, símbolo de “sangre”², aquella que ha dejado de recorrer el cuerpo del pequeño Mariano. El uso de las flores en el tránsito de muerte se ve profundamente representado en la iconografía de la muerte niña y lo vamos a ver constantemente por no decir obligado en las siguientes imágenes; para rematar con la cartela en letras doradas.

Coronado asciendo al cielo mientras flores me recuerdan la vida



Fotografía 1. Anónimo. San Luis Potosí, S.L.P. Sin fecha. (8cm x 8cm).
Archivo Privado de Enrique García Blanco.

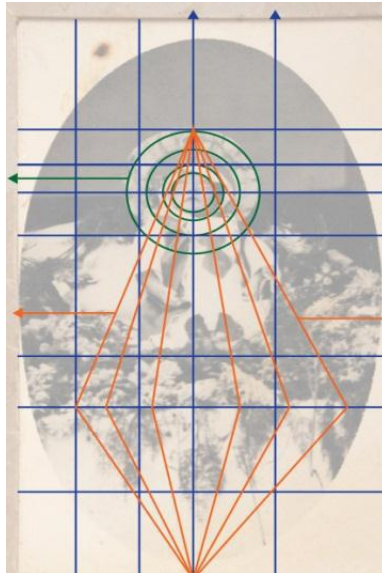
² Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, España: Editorial Labor S.A. 1992. p. 206.

Descripción

En la fotografía yace un niño de meses de edad, pareciera que está sostenido por una especie de almohadines que permiten que se levante un poco de la mesa en la cual está colocado. Se encuentra ataviado con una túnica blanca y una estola de color oscuro junto con un corbatín de color, al parecer se trata del atavío del sagrado corazón puesto que sobre su cabeza está una aureola, sus manos están sueltas. Alrededor de su cuerpo hay variedad de flores que van desde el pino, claveles, palmas y laurel. El infante tiene los ojos cerrados, a simple vista parece que asciende al cielo, o por lo menos esa es la impresión que da.

Se encuentra en un espacio cerrado pues al fondo se logra ver la unión de dos paredes, el tamaño de la fotografía no nos permite observar más elementos debido que solo está enfocada al difunto y las flores, un retrato. En cuanto a los colores, predominan el sepia y negro.

Análisis Compositivo



Análisis Compositivo. Anónimo. San Luis Potosí, S.L.P. Sin fecha. (8cm x 8cm).
Archivo Privado de Enrique García Blanco.

Es una foto pequeña está trazada bajo cuatro líneas verticales y siete horizontales (color azul), los puntos de fuga surgen de la cabeza (color naranja), en específico de la aureola, se forma un rombo que no está del todo equilibrado, pero que salta a la vista, las líneas de fuga permiten que se formen dos triángulos isósceles uno que parte de la corona y descansa en la base de los pies y el otro que parte de la mitad del primer plano hacia la base de los pies, también destacan cuadrados, rectángulos y una serie de círculos que se forman sobre su rostro (color verde).

Existe una armonía y equilibrio en cuanto a la representación del infante. La luz es opaca, en tonos sepia, el marco le da mayor profundidad a la imagen, pero no cuenta con los datos necesarios para saber quién es, ni de qué año. En consecuencia, se desconoce el fotógrafo de dicha imagen.

Análisis Formal

En el primer plano está la mesa cubierta con una tela blanca que sostiene el cuerpo del infante, algo de pino logra caer sutilmente de la esa meseta a florada en que descansa su angelical cuerpo.

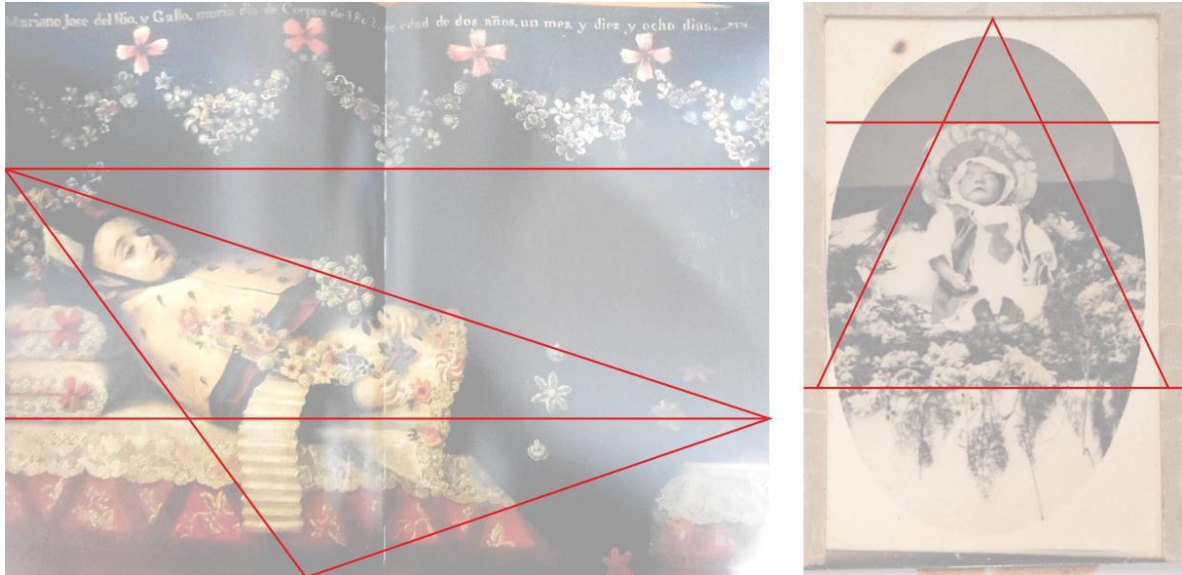
En el segundo plano está el niño vestido con una túnica de blanca que cubre la mayor parte de su cuerpo, dejando sus manos y la cara expuesta. Lleva también una especie de muceta de color con un ligero encaje que lo adorna en las orillas, trae un corbatín de color, lo que podría solucionar que se trata de un varón y no de una niña, pues a ellas las vestían de la virgen María o de alguna otra representación de ella. Sobre su cabeza cubierta de la misma tela blanca de la túnica lo enaltece una aureola que “circunda los cuerpos gloriosos, que se representa en forma circular o almendrada. Según un texto del siglo XII, que se atribuye a Saint Víctor, esa forma almendrada deriva del simbolismo de la almendra, identificada con Cristo, se interpreta como resto del culto al sol, símbolo ígneo que expresa la energía sobrenatural irradiante, o como visualidad de la luminosidad espiritual emanada, que desempeña importante papel en la doctrina hindú”³, de todas las fotografías es la única que tiene el infante una aureola, al parecer dorada y que quizá se le puede relacionar al “Sagrado Corazón de Jesús”⁴

Finalmente en el tercer plano está el fondo, que es un espacio cerrado por las paredes que se unen en la esquina derecha. No es posible ver que otro mobiliario hay en ese cuarto pues la fotografía solo enmarca al infante y las flores que le enmarcan el cuerpo, es posible que debajo de su cuerpo haya unas almohadas para que de esa impresión de que está un tanto levantado de la mesa y que asciende al cielo, justamente como la ascensión de Jesús o de la Virgen.

³ Cirlot, Juan Eduardo. *Op. cit.* p. 90.

⁴ Se toma esta referencia pues de la mayoría de las representaciones de Jesús, el Sagrado Corazón es el que porta una aureola y el símbolo del corazón a la mitad de su pecho, lo que también tiene relación con el corbatín que le distingue en el cuello y sobre la túnica blanca.

Análisis comparativo entre pintura y fotografía



Análisis Comparativo entre la pintura: Anónimo. Niño Mariano José del Río y Gallo. 1802. Oleo/tela. 75 x 102cm. Col. Arq. Juan Urquiaga; y la fotografía: Anónima de San Luis Potosí, S.L.P. Sin fecha. (8cm x 8cm). Archivo Privado de Enrique García Blanco.

Ambos infantes ornamentados con flores que engalanan sus cuerpos ofreciéndoles ese aliento de vida. En la pintura se hace énfasis en el atavío que lo atilda pues en los ejemplos anteriores es el único que trae un bonete tricolor que hasta pudiera compararse al bonete papal, también la guía de flores que complementan la escena; en la fotografía en cambio destaca la aureola que en niño Mariano José no porta, aquí hay una diferencia notable, aunque equivalente ya que ambos dan esa impresión de ascensión pues no están totalmente planos en las superficies que los guardan.

El niño Mariano José porta un ropaje elegante, comparado con el niño del Sagrado Corazón, que solo porta una túnica, es posible que dependiendo de la clase social y hasta la manera en que murieron tenga que ver con los atavíos y ornamentación que los acompañan.

La manera de colocar las flores y otros elementos son quizá reflejo de la época, en la pintura los atavíos elegantes y en la fotografía algo más sencillo, sin embargo no se dejaba a un lado poder preservar la última imagen del niño que si bien podía funcionar la fotografía como lo que actualmente conocemos como “estampita” que regularmente son de santos, representaciones de la Virgen y de Jesús, por eso se les ataviaba de esa manera.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación de corte artístico e histórico se demostró que la pintura post mortem estableció aspectos formales y compositivos al momento de retratar a las personas fallecidas y en especial a los niños. Cada elemento que se encontraba en la escena tenía un significado religioso y emotivo. Las coronas florales que surgieron desde las primeras representaciones pictóricas católicas asociadas con la ascensión de Jesús hasta la Dormición de la Virgen, el portar la palma ya fuera en la mano o cerca de niño difunto fungía como un atributo de los elegidos por Dios, entre ellos la Virgen y San José, pues tiene su fundamento en la creencia del Paraíso como un oasis poblado de palmeras y que denota una tradición ritualista desde las pinturas novohispanas religiosas.

La representación de la muerte niña tuvo como elementos iconográficos y formales la utilización de símbolos y cánones clásicos, es decir, el manejo de las posturas yacentes religiosas. De igual modo la técnica pictórica en la utilización de objetos, reliquias y colores seguramente fueron influenciadas por la ideología de la época, que se vio acaecida con la llegada de la fotografía. Sin embargo, la fotografía resultó favorecida de esta tipología artística, ya que contó con los mismos aspectos formales compositivos, las posturas, las ornamentaciones, los atavíos pero con la inclusión de los familiares a la escena.

También de alguna manera el artista que antes fungía como genio creador en brindar vestigios de un hecho natural e inevitable, el fotógrafo pasó a testificar con la ayuda de la instantaneidad un fenómeno cultural, religioso y de fácil acceso que les ofreció a los familiares, en especial a los padres aliviar su dolor, por medio de una imagen.

La fotografía, como parte del ritual, expresa inspiración a la vida trascendente, el niño cristaliza este suceso, la victoria de la vida ante la muerte reservada para los angelitos y los justos. El acaecer del niño queda fijo en la imagen, que será tiernamente conservada, como una constancia del ingreso de un infante a la vida eterna y que de alguna manera formará a ser parte de una reliquia familiar y herencia para los hermanos sobrevivientes.

Ahora bien, para el caso regional esta investigación contribuye al conocimiento ausente bajo el análisis comparativo de dichas técnicas visuales, dejar testimonio de los niños fallecidos, retratados en su lecho mortuorio más allá de la imagen, sin desmenuzarla funciona simplemente como parte de

la memoria, sin embargo, luego del análisis ofrecido en esta investigación nos acerca a un discurso artístico, simbólico y emotivo.

De esta manera, las imágenes representan una época, fungiendo como un documento visual que muchas de las veces en otro tipo de documentos no se logra encontrar, hacemos la invitación a futuros investigadores acercarse al estudio y desmembramiento de las fotografías, cuestionarse ante las imágenes, ante el hecho mismo, porque siempre detrás de cada fotografía hay una gran historia y porque la fotografía post mortem a pesar de que ya no se realiza en pleno siglo XXI, no ha muerto, sigue viva si nosotros nos interesamos en rescatarla.

Será pues labor de interesados en el tema, de curiosear y maravillarse por lo que aún no ha sido develado, o quizá relacionándolo con lo actual, en ¿cómo se concibe la muerte hoy en día?, ¿dejamos acaso vestigios palpables, visuales para que otros nos recuerden de manera diferente a épocas anteriores?, ¿actualmente aún se toman fotografías artísticas post mortem en el mundo?, ¿de qué manera guardarían el recuerdo de alguien sin tener un objeto suyo? ¿se considera arte aquello que solo podemos mantener en la memoria sin contar con algo visible? Estás y muchas más cuestiones quedan expuestas, con la expectación de que alguien pueda responderlas.

Bibliografía y referencias

- Aceves Gutierrez (1998) “El arte ritual de la muerte niña”. en: Revista Artes de México, Núm. 15. México.
- Cirlot, Juan Eduardo (1992) Diccionario de símbolos, Barcelona, España: Editorial Labor S.A.
- Cué, Ana Laura (1998) “La esencia del paraíso: La flor en el arte mexicano” México, D.F.: Museo de las Culturas, Oaxaca, Centro Cultural Santo Domingo, Julio-Octubre, INAH.
- De la Cruz Lichet, Virginia (2009) Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX y XX). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo).
- León Portilla, Miguel (1997) La filosofía náhuatl, México: UNAM.
- Lloyd, P. (1981) “A young boy in his first and last suit”. En: The Minneapolis Institute of Arts Bulletin, Vol. LXIV, 1978-1980. Ed. The Minneapolis Institute of Arts. Minneapolis, Minnesota.

- Marino, Daniela (1998) “Dos miradas a los sectores populares: fotografiando el ritual y la política en México 1870-1919”. México, D.F. En: Historia Mexicana, Núm. 48.
- Monsiváis, Carlos (2005) ¡Quietecito por favor!, México, D.F.: Grupo CARSO.
- M. Hooks (2009) “Recuerdos de inocencia”, en: Revista Luna Córnea, Núm. 9.
- Panofsky, Erwin (1985) El significado en las artes visuales. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Sontag, Susan (2006) Sobre la fotografía. México, D.F.: Alfaguara.
- Tanck de Estrada, Dorothy (2005) “La muerte precoz. Los niños en el siglo XVIII”, en: Historia de la vida cotidiana en México. México, D.F.:Fondo de Cultura Económica, COLMEX, Tomo III.
- Tejada, Roberto (1998) “Como hasta nosotros un niño a lo lejos...”. El arte ritual de la muerte niña, en: Revista Artes de México, Núm. 15. México.
- Valero de García Lascuráin, Ana Rita (2004) “Muerte y duelo en la Nueva España”, México, Distrito Federal, en: Iconografía mexicana V, vida, muerte y transfiguración, Serie Antropología Social, INAH.
- Wölfflin, Heinrich (1952) Conceptos fundamentales de la Historia del Arte, Madrid, España: Espasa-Calpe.
- Pinturas virreinales vinculadas al uso de la corona y la palma p. 688. Disponible en: http://www.artesehistoria.mx/sitios/index.php?id_sitio=421110&id_seccion=552554&id_subseccion=922491&id_documento=1720. Consultado el 9 de Mayo del 2016.

XX ENCUENTRO de *Cementerios patrimoniales*

Los cementerios como recurso cultural,
turístico y educativo

11 al 16 de noviembre de 2019, Málaga (España)

Organizan:



Vicerrectorado
de Investigación



Vicerrectorado
de Relaciones Institucionales



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE



Facultad de Turismo
Universidad de Málaga



ANDALUCÍA TECH
Campus de Tecnología Internacional
Aut. Nº 10/2015. Estudios Transatlánticos



ATENEO



CEHA Comité Español
de Historia
del Arte

Colaboran:



Ciudad de Málaga



COSTA DEL SOL



ASSOCIATION
OF SIGNIFICANT
CEMETERIES
IN EUROPE
ASCE



Ayuntamiento
de Casabermeja



Ayuntamiento
de Casabermeja



PARQUE
CEMENTERIO
DE MÁLAGA



Ayuntamiento
de Málaga



Ayuntamiento
de Málaga



EVEN
ETOS EN
HISTORIA



Málaga es diputación



Agro-Innovación
Rozando S.C.A.



Málaga e Historia e Medio



OLEARUM



VIVOS



CEMENTERIO INGLÉS
DE MÁLAGA



Cultopía
Gestión Cultural



ASOCIACIÓN DE AMIGOS
Cementerio San Miguel



iJLT



dimobe



Salvador
1905



iunA



25 años



afm
ASOCIACIÓN DE
FUNERARIAS Y
CEMENTERIOS
MUNICIPALES

Información: fjrodriguez@uma.es | <http://redcementeriospatrimoniales.blogspot.com/>