



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ**  
**FACULTAD DEL HÁBITAT**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO**

TEMA

**LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE NIÑA A TRAVÉS DEL ARTE:  
DE LA PINTURA A LA FOTOGRAFÍA (SIGLOS XIX Y XX)**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL  
TÍTULO DE MAESTRA EN CIENCIAS DEL HÁBITAT  
LÍNEA DE GENERACIÓN Y APLICACIÓN DEL CONOCIMIENTO:  
HISTORIA DEL ARTE MEXICANO**

PRESENTA

**NORMA GUADALUPE VÁZQUEZ DUARTE**

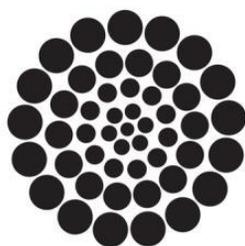
ASESOR

**MDG. IRMA CARRILLO CHÁVEZ**

SINODALES

**MTRA. TANJA MASTROIACOVO**  
**DR. JUAN FERNANDO CÁRDENAS GUILLÉN**

**SAN LUIS POTOSÍ, S.L.P. AGOSTO DE 2017**



**CONACYT**

*Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología*

PARA LA REALIZACIÓN DE ESTA TESIS SE CONTÓ

CON EL APOYO **CONACYT** N° 703182

## AGRADECIMIENTOS

Premio a la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, a la Facultad del Hábitat y al Instituto de Investigación y Posgrado por las enseñanzas y aportaciones a mi formación académica y a los maestros que han dejado huella en mi ilustrada mente.

Deseo que lo siguiente sea un profundo y cálido reconocimiento para quienes me acompañaron y proporcionaron su ayuda durante el proceso de la presente tesis. Primeramente agradecer a mis padres María Felicitas Duarte Camacho y Antonio Vázquez Vázquez, por su apoyo incondicional, por su constante aliento a no dejarme vencer ante las adversidades, por creer en mí y dotarme de armas para enfrentar la vida. A mis hermanos por su apoyo en cada instante, a mis sobrinos que siempre me alegran la existencia.

Manifiesto también mi gratitud al Maestro Enrique García Blanco quien me proporcionó su valioso apoyo y qué sin su idea emergida no hubiera continuado este proceso formativo. Agradezco especialmente a la Maestra Irma Carrillo Chávez por la paciencia, las horas de trabajo, las pláticas que siempre llegaban a un solo fin, hacerme comprender y crecer como persona y profesionista, por creer en mi proyecto y tener fe en que lo concluiría, gracias por la confianza, por ser mi consejera académica, corregirme y aportarme conocimiento, por hablarme siempre claro y porque aprendí mucho de usted.

Así mismo a la Maestra Tanja Mastroiacovo por la paciencia al corregirme, orientarme y por las aportaciones hechas en el trayecto. Al Doctor Juan Fernando Cárdenas Guillén por aceptar formar parte de mis sinodales y contribuir para que estuviera más completa la investigación.

Agradezco al Centro de Documentación Histórica “Licenciado Rafael Montejano y Aguiñaga”, en especial a la Doctora Rosa María Martínez Rider por su apoyo y motivación.

A todos los amigos que forman parte de mi vida, que me acompañan en triunfos y fracasos, por sus sabios y acertados consejos, por las críticas, las reuniones y aquellas pláticas infinitas y profundas, que la vida nos siga manteniendo juntos y nos otorgue

más historias que contar y recordar, por la dicha y placer de compartir nuestros tiempos y espacios: Gabriel Chinchilla, Arturo Godofredo de la Fuente, Perla Navarro, Jazmín Castillo, Diego Muñoz Segura, Marcelo de la Torre, Víctor Aguilera del Toro, Alejandro Landeros, Tomás Gómez, Berenice Banda, Gerardo Hernández Muñiz, Sara Palomo Govea, Lucía Fuensanta López Dueñas, Olga Ávila Gil y Manuel Almazán, grandes amigos que admiro y estimo mucho, gracias por sostenerme en cada momento de languidez.

Finalmente, pero no menos importantes, a mis familiares, retribuyo a las personas que me han permitido formar parte de su familia y que me hacen sentir como en casa, a aquellas personas que llegaron a mi vida y se marcharon, dejaron una enseñanza en mí, pero sobre todo momentos felices e inolvidables, que sean esos recuerdos los que se conserven en la memoria y que también se vayan con nosotros cuando nos llegue lo eterno, lo cósmico, lo bello, lo inexplicable y lo ignoto.

## ÍNDICE

<b>Introducción general</b> .....	1
<b>Capítulo I. La representación de la muerte como fenómeno social en México</b>	
<i>Introducción</i> .....	5
1.1 ¿Qué es la imagen?.....	5
1.2 La muerte y su relación con otras disciplinas.....	8
1.3 Época prehispánica.....	9
1.4 Época Virreinal.....	14
1.5 Época Moderna.....	18
<i>Conclusión</i> .....	20
<b>Capítulo II. La representación pictórica de la muerte en México</b>	
<i>Introducción</i> .....	21
2.1 Retratos post mortem.....	21
2.2 El papel del niño en la historia y la pintura.....	30
2.3 La muerte niña en la pintura.....	37
<i>Conclusión</i> .....	46
<b>Capítulo III. La fotografía post mortem en México</b>	
<i>Introducción</i> .....	47
3.1 Fotografía post mortem.....	47
3.2 La fotografía de la muerte niña.....	59
3.3 La muerte niña en San Luis Potosí.....	67
<i>Conclusión</i> .....	68
<b>Capítulo IV. El arte ritual de la muerte niña: Análisis iconográfico y formal de la pintura hacia la fotografía</b>	
<i>Introducción</i> .....	69
4.1 Marco metodológico.....	69
4.2 Pinturas y fotografías seleccionadas para el análisis.....	73

4.3 Sueño rodeado de flores que reposan mientras	
cuatro cirios me custodian.....	79
4.3.1 Entre luz y sombra hacia el Paraíso.....	84
4.3.2 Análisis comparativo entre pintura y fotografía.....	87
4.4 Cuando duermo sólo me acompañan flores rojas.....	89
4.4.1 Tejé mis últimos sueños entre bugambilias y viento.....	92
4.4.2 Análisis comparativo entre pintura y fotografía.....	96
4.5 Una serie de coronas me revelan el camino al Paraíso.....	97
4.5.1 Coronado asciendo al cielo mientras flores	
me recuerdan la vida.....	102
4.5.2 Análisis comparativo entre pintura y fotografía.....	106
4.6 Entre perlas, medallones y coronado permanezco inmóvil.....	107
4.6.1 Entre flores margaritas y bolas de hilo.....	111
4.6.2 Análisis comparativo entre pintura y fotografía.....	115
4.7 La oscuridad me envuelve pero enciendo una rosa	
cerca al corazón.....	117
4.7.1 Entre miradas y coronas.....	121
4.7.2 Análisis comparativo entre pintura y fotografía.....	125
4.8 Postrado en un manto rojo descansa mi cuerpo.....	127
4.8.1 Rodeado de mis hermanos y familia	
descanso entre flores y aromas.....	130
4.8.2 Análisis comparativo entre pintura y fotografía.....	134
<i>Conclusión</i> .....	135
<b>Conclusiones generales</b> .....	136
<b>Bibliografía</b> .....	140

## **Introducción General**

*La resurrección es un hecho [...] que ha cambiado la naturaleza de todo el tiempo.  
Hizo teatral el tiempo mundanal [...] Es un tiempo que será dejado a un lado como muchos disfraces y escenarios.  
Los cristianos llaman al nuevo tiempo la Vida Eterna o la resurrección de la vida.  
Es una vida fuera del escenario, que vivimos aun cuando todavía estamos en la escena, aunque totalmente invisible para los otros  
actores.  
J. Carse<sup>1</sup>*

La presente tesis nació del interés por conocer el proceso artístico e histórico en donde la pintura, en específico post mortem pasó a ser un tipo de retrato en el que los fallecidos eran engalanados con lo mejor que tenían, focalizándose en destacar el rostro y darle ese halo de vida, más allá de la muerte. Pues en todas las sociedades la muerte ha sido una invariable ineludible.

Sin embargo dentro de esta tipología de retratos los niños también se representaron, aunque con más ponderación, pues la mortandad ha perseguido a los niños chiquitos desde el principio de la historia, ya sea acaecidos por enfermedades, epidemias periódicas o simplemente accidentes, la muerte prematura de un niño acorta un ciclo de vida y pone en estrecha cercanía los extremos de principio y fin, nacimiento y muerte, lo cual determina que las exequias para infantes tengan características especiales. Luego de que los retratos pictóricos lograran evidenciar ese último sueño de los infantes, a finales del siglo XIX con la llegada de la fotografía se popularizó más este rito de perpetuar la imagen de un angelito, pues al no haber tenido pecados, merecían ser nombrados angelitos y como tal al momento de morir eran celebrados, pues se ovacionaba su llegada al cielo.

La fotografía permitió que la mayoría de la población pudiera obtener el último sueño de los recién fallecidos como un documento histórico y preservar el recuerdo de esa persona. Sin embargo, hasta el momento no se ha realizado un estudio de caso en el que pinturas y fotografías sean contrastadas y analizadas formal e iconográficamente dentro del arte, para identificar y comprobar que cuentan con los elementos compositivos canónicos y que encierran todo un lenguaje simbólico digno de ser dado a conocer.

---

<sup>1</sup> Carse, James. *Muerte y existencia. Una historia conceptual de la mortandad humana*. México: Fondo de Cultura Económica. 1987. p. 278.

Algunas de las investigaciones realizadas acerca de la fotografía post mortem han sido variadas, van desde el estudio histórico sobre los orígenes de esta tradición ritualista, artículos que sólo abordan aspectos meramente documentales y algunos otros trabajos donde explican de manera general los casos en que las fotografías fueron surgidas.

El tema por si mismo resulta escatológico, catártico y quizá morboso, pues la ausencia de investigaciones no son comunes, sólo por citar alguno, el estudio realizado por Rosa Inés Padilla Yépez, *Cuando se muere la carne el alma se queda oscura, fotografía post mortem infantil en la ciudad de Loja (1925-1930)*, del año 2014. La autora combinó la etnografía con la historia para demostrar cómo a partir de la fotografía pueden analizarse sucesos y tiempos históricos determinados, demostrando las características de la comunidad y las vinculaciones simbólicas, iconográficas y emocionales que les dan los habitantes de Loja, Ecuador, a las imágenes.

Para el caso de San Luis Potosí, sólo existen dos casos de estudio, lo cual denota la falta de interés y contribución para la historia local. 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* del año 2012. El autor analiza cómo las fotografías son utilizadas como una tarjeta que funge como un testimonio y parte del recuerdo.

De esta manera la presente investigación pretende abordar de la pintura post mortem a la fotografía de la muerte niña, pues durante el siglo XIX en San Luis Potosí dentro de la hemerografía local se informa de los fallecimientos de niños que posiblemente fueron fotografiados en su lecho de muerte. Así que se realizó la búsqueda exhaustiva de unidades fotográficas para comprobar que cuentan con

elementos formales e iconográficos para situarlos dentro del arte. Los resultados comprobarán que si bien, fue una tradición que viene desde la época Victoriana y que tuvo preeminencia en la ciudad de San Luis Potosí hasta hace un par de décadas del siglo pasado. Así pues, en las siguientes páginas discutiré desde la importancia de la imagen y su relación con la muerte, pasando por la tradición pictórica hasta la inclusión de la fotografía en México.

En el primer capítulo parto de la propuesta de Peter Burke<sup>2</sup>, en la que asegura que la utilización de imágenes en la investigación histórica y artística puede derivar en metodologías particularmente valiosas para la reconstrucción de la cultura cotidiana de las personas, debido a que son un excelente medio para conocer la representación e idealización de los hábitos, tradiciones, rituales y vida social; así como su relación intrínseca con la muerte y vista a través de la vida del hombre en el tiempo.

En el segundo capítulo se presentan las primeras manifestaciones pictóricas post mortem sus características formales y compositivas desde los adultos, inclusive situarnos hasta la individualidad de los infantes en su contexto histórico y finalmente los arquetipos en que se representaron a la hora de morir.

En el tercer capítulo se presenta un breve recorrido histórico de la llegada de la fotografía a México y se muestran algunas de las primeras fotografías post mortem, pues cabe destacar que fueron de los primeros sucesos históricos dados a conocer por medio de la instantaneidad de la fotografía, para luego pasar a que gracias a la fotografía la mayoría de las clases sociales tuvo acceso al último recuerdo palpable del ser querido y que no solo fue una reliquia de la clase pudiente.

Finalmente en el cuarto capítulo se lleva a cabo el análisis comparativo de pinturas seleccionadas y fotografías encontradas en San Luis Potosí, bajo el escudriñamiento del método conjunto de Erwin Panofsky y Heinrich Wölfflin donde nos mostrará esos elementos formales, iconográficos e iconológicos propios de la técnica artística y a la fotografía como su heredera.

---

<sup>2</sup> Burke, Peter *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005, pp. 101-123.

Esta investigación pretende acercar a los investigadores y gustosos lectores a crear conocimiento, dudas y cuestiones sobre hechos históricos y artísticos propios de la experiencia del hombre y las representaciones que emergieron ante el desconcierto, melancolía, pérdida y duelo por un ser amado. Se invita pues, a quienes estén interesados en el tema, a adentrarse en este ritual mortuorio, emotivo y glorioso.

## Capítulo I. La representación de la muerte como fenómeno social en México

"Somos mortales  
todos hemos de irnos,  
todos habremos de morir en la tierra...  
Como una pintura,  
todos iremos borrando.  
Como una flor,  
nos iremos secando  
aquí sobre la tierra...  
Meditadlo, señores águilas y tigres,  
aunque fuerais de jade,  
aunque fuerais de oro,  
también allá iréis  
al lugar de los descansos<sup>3</sup>".  
**Netzahualcóyotl.**

### *Introducción*

La muerte ha tenido expresiones y representaciones que van desde el arte de la palabra, la escultura, pintura, arquitectura, iconografía, fotografía etc. pues son clave para la comprensión de los procesos históricos específicos y que forman parte de una región. Desde los prehispánicos los característicos rituales funerarios, hasta los entierros llevados a cabo a través del tiempo y de las culturas, la muerte es un hecho ineludible por cada ser que vive. En este capítulo abordaremos que es la imagen y su relación con la muerte, así como su concordancia con otras disciplinas y enfatizaremos en cómo ha cambiado su representación en el devenir pictórico del hombre.

### 1.1 ¿Qué es la imagen?

El personaje de la muerte en las representaciones visuales fue transcendental para el estudio de diversas culturas. La imagen de un difunto se convierte en un sustituto virtual del propio fallecido porque todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen.

En este momento surge entonces la pregunta ¿Qué es una imagen? La imagen permite tener de forma inmediata aquello que se desea perpetuar en la memoria, aunque el documento palpable en algún momento ya no exista. En el texto *Imagen, Icono, Ilusión*, Diego Lizarazo Arias citado por Juan Fló propone: "son las imágenes construcciones simbólicas producidas por densos lenguajes históricos y culturales de

---

<sup>3</sup> "Poema a la muerte". En: Revista *Universitarios Potosinos*, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, S.L.P. Año 3, N°. 7, Noviembre 2007.

los que provienen formas de representar los objetos y los horizontes del mundo visible<sup>4</sup>". Son construcciones simbólicas porque el hombre las hace, son resultado de un lenguaje que conoce y lo mueve en lo que ve. No es lo mismo ver que mirar, el primero sólo es una reacción natural del ojo, y la segunda es ver con detenimiento el objeto.

En un mundo donde lo que nos permite relacionar fácilmente las palabras con las imágenes estás "apuntan a los utensilios, a las obras en lo visual, a la transposición de imágenes y a los procedimientos con los que se obtienen"<sup>5</sup>. Otra definición dada por la humanista Julieta Cantú Delgado "Las imágenes son representaciones en la medida en que retratan objetos de la realidad, captan y evidencian alguna cualidad distintiva-forma, color, movimiento-de los objetos o actividades que describen"<sup>6</sup>. La imagen de la calavera es sinónimo de muerte, lo relacionamos con los antiguos códices, pues en ellos la muerte se representaba con una calavera o cráneo. La forma en que asociamos las imágenes con los significados es algo que se ha desarrollado en el devenir del hombre en el tiempo, es fácil hoy en día asociar imágenes con palabras y a veces sin que exista una palabra, damos por hecho lo que significa la imagen.

La imagen es símbolo, icono y representación de un lenguaje. "La imagen es signo icónico" según Diego Arias "[...] rebasa la denotación, pero que puede incluirla (en todo caso toda la imagen denotativa es también un signo estético). Sus variaciones, sus múltiples posibilidades (desde la imagen figurativa hasta la imagen abstracta, desde la documental hasta la fictiva), son una conquista de la cultura tanto en su producción como en su capacidad de formar observadores dotados de reglas para percibir las, distinguirlas y disfrutarlas. Ese goce y esa intelección incluyen tanto el objeto imaginario como el objeto imagen<sup>7</sup>". La imagen provoca efectos en las personas, las que están asociadas a la muerte resultan hasta cierto punto conmovedoras, aunque también están las que llegan a provocar escalofríos y tristeza, algunos de los artistas que lograron capturar esa ausencia de vida sólo por mencionar algunos son: Caravaggio, Juan Váldes, John Everett Millais y Dante Gabriel Rossetti. El tema de la muerte en la pintura

---

<sup>4</sup> Lizarazo Arias, Diego citado por Juan Fló. *Imagen, Icono, Ilusión*. México. D.F.: Siglo XXI. 2010. p. 10.

<sup>5</sup> Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. España: Katz Editores, 2007. p.14.

<sup>6</sup> Cantú Delgado, Julieta de Jesús. *Historia del Arte*. México: Trillas, 1996. p. 57.

<sup>7</sup> Arias, Diego. *Op. cit.* p. 17.

refleja esa preocupación ante la ausencia de vida, el modo en que se pueden llegar a caracterizar a los que ya hicieron su último viaje, el cual ya no tiene regreso.

Por otro lado Nelson Goodman afirma que “Casi todas las imágenes pueden representar cualquier cosa; es decir, dados una imagen y un objeto suele haber un sistema de representación, un plan de correlación, en función del cual la imagen representa el objeto<sup>8</sup>”. La composición de una imagen consiste en ordenar los elementos en función del mensaje que se quiere transmitir, de manera que cada uno encaje con todos, con el fin de que se alcance un conjunto. Aunque muchas de las imágenes llegan a ser polisémicas, para este caso no lo es, pues la imagen post mortem tiene una finalidad específica tal como lo afirma Belting “El muerto será siempre un ausente y la muerte una ausencia insoportable, que para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen<sup>9</sup>”. Las representaciones post mortem varían dependiendo de la edad. Con esto me refiero a que los adultos no son ataviados como los niños. Ni tampoco dentro de los elementos que los acompañan, al momento difieren en cuando a la edad y el género.

También “las imágenes, no solo son portadoras de virtualidad, sino también de historias que explican un proceso en su evolución, usando pluralidad de recursos expresivos (plástica, música...), casi siempre para los ritos religiosos y cívicos<sup>10</sup>”, los cuales forman parte del proceso ritual mortuorio. Además las imágenes pueden ser tomadas como documento histórico tal como lo propone Peter Burke, en la que asegura que “la utilización de imágenes en la investigación histórica puede derivar en metodologías particularmente valiosas para la reconstrucción de la cultura cotidiana de las personas, debido a que son un excelente medio para conocer la representación e idealización de los hábitos y vida social<sup>11</sup>”. Con las imágenes es posible reconstruir el pasado, formular nuevas teorías y generar conocimiento nuevo.

---

<sup>8</sup> Gombrich, Ernst Hans. *La imagen y el ojo-nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, México: DEBATE, 2000. p. 279.

<sup>9</sup> Belting, Hans. *Op. cit.* p.179.

<sup>10</sup> Chordá, Frederic. *De lo visible a lo virtual, una metodología del análisis artístico*. Barcelona, España: ANTHROPOS, 2004. p.12.

<sup>11</sup> Burke, Peter. *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005. pp. 101-123.

Precisamente en la época virreinal la imagen ejerció un papel notable pues junto con la escritura constituyó uno de los principales instrumentos de cultura “la gigantesca empresa de occidentalización que se abatió sobre el continente americano adoptó la forma de una guerra de imágenes que se perpetuó durante siglos y que hoy no parece de ninguna manera haber concluido<sup>12</sup>”. Toda esa carga cultural y sobre todo artística se vio reflejada en esta época, más en las representaciones de la muerte y la cosmovisión que tenían los prehispánicos al ser colonizados.

## 1.2 La muerte y su relación con otras disciplinas

Nacer y morir, principio y fin de todo lo que existe, somos polvo estelar devorado por el tiempo, que transita en la memoria y se olvida. “El tema de la muerte y la materialización de su espacio no depende necesariamente de un equilibrio preciso, sino más bien de una estabilidad frágil, producto de diversos artificios intelectuales<sup>13</sup>”. Esta fragilidad es ocasionada por los distintos conceptos, significados y sentimientos que el ser humano ha creado desde sus albores, al tomar conciencia del proceso de morir. Desde niños nos han formado una idea de qué pasa cuando uno muere (el alma se desprende del cuerpo y viaja a la eternidad, el cuerpo ya no siente ya que el alma se ha ido) esa y otras teorías nos han hecho creer, sin embargo nadie sabe realmente que hay más allá de la muerte o qué le pasa al alma, la mente y el sentir.

Sin embargo la muerte ha sido tratada desde varias perspectivas académicas encargadas de estudiar el comportamiento, el devenir y la historia del hombre y su relación con la muerte, pues nos acercan a la idea de cómo se concebía dentro de las sociedades y las manifestaciones culturales y artísticas. La arqueología encargada de analizar territorios que un día fueron habitados y gracias a las muestras osteológicas han recreado las sociedades extintas y describir el pasado de la humanidad, basta con acercarse a teóricos como: Edward Harris, David Stuart, Eduardo Matos Moctezuma, Leonardo López Luján, Emilia Florencia Müller Jacobs entre otros, para conocer los

---

<sup>12</sup> Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México, D.F.:FCE. 1994. p. 12.

<sup>13</sup> Oliveros Morales, José Arturo. *El espacio de la muerte*. México, D.F.:COLMICH-INAH-CONACULTA. 2006. p. 28.

descubrimientos y aportes que han brindado a la humanidad para saber más de nuestras raíces.

La antropología física facultada de encontrar y señalar características biofísicas y bioarqueológicas de los restos humanos, los cuales arrojan como resultado características únicas que nos identifican algunos de ellos especialistas en las ramas de la antropología son: Clifford Geertz, E. E. Evans- Pritchard, Franz Boas, Bronislaw Malinowski, Leslie White, Claude Levi-Strauss, Elizabeth Kübler-Ross entre otros, todos ellos con amplios estudios sobre las ramas de la antropología.

En tanto que los sociólogos a la par con los etnólogos, investigan, analizan y describen las costumbres de las sociedades o comunidades, dentro de su trabajo de campo se detallan los rituales y costumbres funerarias, llevadas a cabo desde épocas prehispánicas y que en algunas regiones aún se practican. Es importante destacar que estas tradiciones y rituales son característicos de cada región y aunque existan similitudes, ninguno es igual a otro, precisamente en eso consiste una identidad tradicional. Después de mencionar las principales disciplinas en el devenir del hombre entraremos a la época en la que se definieron gran parte de nuestras tradiciones y cultura como mexicanos, de ahí los rituales funerarios como legado de nuestras raíces.

### **1.3 Época prehispánica**

Los prehispánicos concebían como un todo a la vida y a la muerte, igual que al tiempo y al espacio, lo que las diferenciaba era la materia, que al morir se perdía, pero que ya en su tumba seguía viviendo pues eran depositados junto a ellos objetos personales, culturales y simbólicos. Un ejemplo para mostrar el concepto de continuidad de la vida y la muerte se encuentra en el *Códice Borgia*, dónde los dioses están representados de manera cíclica, así como daban la vida, también la quitaban y no es que la muerte fuera negativa o positiva, sino que era continuo, vida-muerte. Los prehispánicos asumían la idea de vida de manera lineal: concepción, gestación, nacimiento, infancia, juventud, madurez, ancianidad, muerte y desaparición.

Sin embargo, más allá de las ideas están las representaciones, las imágenes y lo visual. Para esto es importante mencionar que entre los prehispánicos existieron formas de exaltación a la muerte y una de ellas son los entierros, que manifiestan la cosmovisión de la gente, religión, valores, estatus social y vida cotidiana. Dentro de los entierros están las tumbas de tiro que varían en forma y tamaño, básicamente consisten en un pozo de forma circular, aunque también los hay rectangulares, excavado en la tierra hasta determinada profundidad, ahí es depositado el muerto y las ofrendas que van desde cerámicas, conchas y recipientes que revelan indudablemente este rasgo cultural significativo que lo acompañaran en su último sueño. La mayoría de las tumbas de tiro contienen variedad de ofrendas que denotan en primer momento el status social y segundo las edades.

Los mayas concebían la muerte como la pérdida de los sentidos y otras cualidades vitales; por eso la representan con los ojos cerrados y con un término específico para referirse a la pérdida del aliento vital, que es la respiración. “El lugar al que se dirigía la persona después de la muerte era un camino con cualidades acuáticas, entendido como un abismo subterráneo al que se iba para transformarse”<sup>14</sup>. El agua es el elemento universal, nacemos de ella y morimos en ese sueño profundo que nos hace fluir, los mayas en esta cosmogonía cuando el cuerpo dejaba de sentir, pensar y actuar sólo se sumergía.



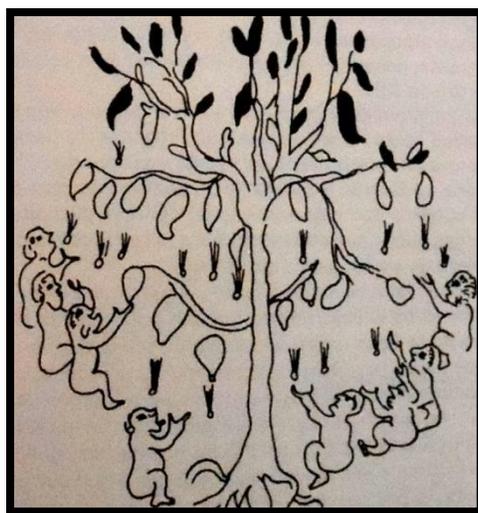
Figura 1. Detalle de una inscripción funeraria maya. 2015.

Para los aztecas, algunos creían que los niños muertos vivían como “pájaros del corazón”, mamando de los árboles de la leche; “que las mujeres que morían en el parto y los guerreros que morían en batalla iban a *Apam*, un más allá con mucha agua, en

---

<sup>14</sup>González Austria, Liliana. “Inscripciones funerarias mayas en el periodo clásico”. En: Revista *Vita Brevis- Interpretaciones históricas de la muerte. Arqueología y Etnohistoria*. INAH-CONACULTA. Año 4. Núm. 7. julio-diciembre 2015. México. D.F. p. 28.

lugar de al seco *Mictlán*<sup>15</sup> estás concepciones que tenían respecto a las acciones de los individuos tenían la creencia de que serían conducidos al lugar que merecían, sin embargo, para el caso de los infantes que morían “eran llamados nuevamente para volver a vivir una estancia larga y así ser enviados al *Apam* o *Mictlán*, por eso en la mayoría de las representaciones aztecas son plasmados como pájaros o flores”<sup>16</sup> (Figura 2) esto como una oda al regreso del espíritu, las flores formaron una parte necesaria y casi obligada para representar la vida entre los aztecas y algunas otras culturas de Mesoamérica y que se pueden apreciar tanto en las esquelas y cerámica prehispánica.



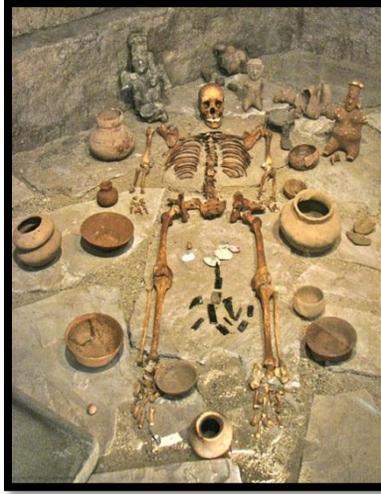
**Figura 2.** *Chichihuacuauhco*, lugar al que iban los niños que morían antes de aprender a caminar. Dibujo de M. Urdapilleta G. 2015.

Sin embargo, los pobladores del Occidente por ejemplo, a diferencia de las culturas Mesoamericanas “su expresión estética se manifestó de manera original, humildes figuraciones de barro usadas como ofrendas mortuorias, aunque no se reconocen deidades, es probable que algunas imágenes tuvieran carácter simbólico y que las de aspecto fantástico cobrarán principio cósmico o de la naturaleza<sup>17</sup>”, estas ofrendas cumplían la función de acompañar a los muertos en su último viaje, de alguna manera les permitían llevarse algo más allá de la vida, las prácticas rituales importantes del Occidente se desenvolvían dentro de esta temática, el culto a los muertos.

<sup>15</sup> Claudio, Lomnitz. *Idea de la Muerte en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. p. 157.

<sup>16</sup> *Ibid.* p. 158.

<sup>17</sup> De la Fuente, Beatriz. *Arte prehispánico funerario, el Occidente de México*. México: El Colegio Nacional, 1994. p. 9.



**Figura 3.** Ejemplo de cerámica que los prehispánicos de Occidente (Nayarit) tenían en sus entierros. 1998.

Otra manera en que los prehispánicos celebraban a los muertos eran los rituales funerarios, que se caracterizaban en cada cultura y región, pues “están relacionados con el proceso continuado de la sociedad, ya que ayudan al muerto a desplazarse al *limen*, a atravesarlo y a ingresar en la condición estable y respetada de ser un ancestro<sup>18</sup>” los significados que se le otorgan a este proceso depende del bagaje con que han sido formados. Cada parte del ritual tiene un significado, lleva un orden y cada elemento tiene una función esencial.

Los rituales funerarios tienen, además, otra finalidad, Louis Vincent Thomas<sup>19</sup> los consideraba una “terapia universal”, decía que la muerte es una realidad biológica inobjetable, que deja un residuo, el cadáver. El ritual funerario se convierte entonces en una exigencia simbólica, porque el cadáver constituye la “nada”, la usencia y la destrucción. Para honrar esta imagen se construye un simbolismo que finalmente aleja esta sensación de vacío. El cadáver se convierte, así en un objeto de culto de los vivos. Este culto tiene dos finalidades: una, designar al cadáver un lugar propio y dos, ayudar a los sobrevivientes a reponerse de la pérdida. El ritual de la muerte, en definitiva, es un ritual de vida.

Algunas de las representaciones más comunes de la muerte entre los prehispánicos expuestas por la etnóloga y antropóloga social Beatriz Barba de Piña

---

<sup>18</sup> Westerdale Bowker, John. *Los significados de la muerte*. New York, USA: Universidad de Cambridge, 1991. p.33.

<sup>19</sup> Rodríguez Álvarez, María de los Ángeles. *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*, México, D.F: COLMICH, 2001. p. 73.

Chán en su artículo, *Algunas formas iconográficas de la muerte en la época prehispánica*<sup>20</sup> son:

- a) Los muertos ricos se concebían como bultos profusamente ornamentados, rodeados de ofrendas valiosas y a veces debajo de ellos se ponía una hoguera o las fauces de la tierra, según fueran enterrados. Los muertos pobres también se pintaban en forma de bulto pero sin ornamentos y con muy poca ofrenda.
- b) A veces a un muerto se le pintaba como si estuviera vivo y sólo la escena relataba su deceso.
- c) Una frecuente y respetuosa imagen de muerto es el amortajado, el cual se halla principalmente en las pinturas. En su mayoría lo encontramos en forma de “bulto”, con las rodillas del cadáver amarradas al tórax, envuelto con mantas y en caso de gente rica con una red ornamentada con joyas, papeles recortados, plumas de colores y banderolas.
- d) Una temprana y necrofilia costumbre era vestir los cráneos de gentes importantes con mosaicos de piedras semipreciosas, turquesas, concha, caracol, obsidiana, jade y cristal de roca, que lucían en templos y tumbas.
- e) A los dioses muertos se les representaba como si estuvieran vivos pero con los ojos cerrados, o bien como bultos atados y ornamentados con sus arreos característicos.

Es importante aclarar que dentro de las culturas prehispánicas Mesoamericanas y de Aridoamérica, los rituales funerarios, ceremonias y entierros tuvieron características únicas, que no se repiten en otra aunque parezcan similares, por ejemplo la forma de representar a los muertos en “bulto” es algo que hasta en la actualidad se sigue utilizando, envolver al muerto con sábanas en lugares en donde el cuerpo es expuesto a campo abierto o en interiores. Estos rituales tienen como finalidad la exaltación de los valores espirituales del difunto, sus actos heroicos y su memoria.

Sin embargo esta cosmovisión de la muerte ha evolucionado a través del tiempo, con nuevas ideas, representaciones y sobre todo imágenes que nos hacen transportarnos a la época. A continuación abordo de manera específica que es la

---

<sup>20</sup> Barba de Piña Chán, Beatriz. *Iconografía mexicana V. Vida, muerte y transfiguración*. INAH. Colección Científica. México. D.F. 2004. pp. 90-103.

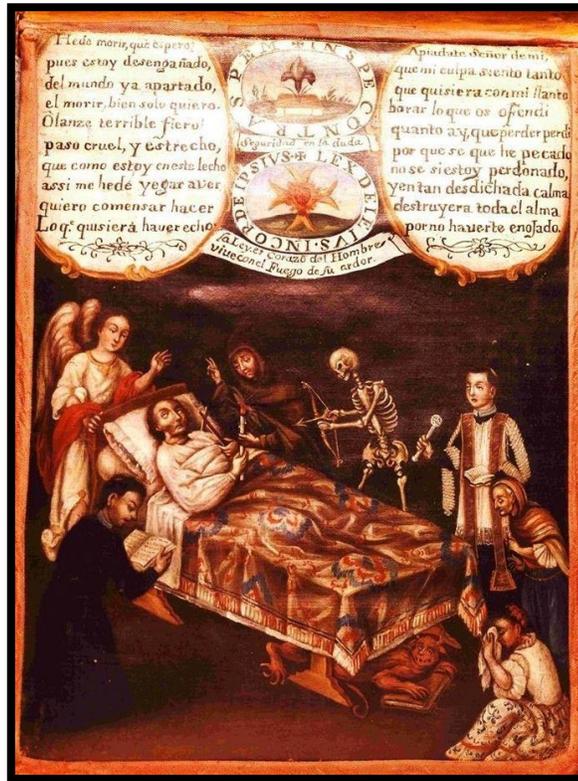
imagen y su relación con la muerte, pues funcionan como parte del discurso histórico y artístico. Las imágenes transmiten una emoción al momento de mirarlas, y son las pinturas las que nos acercan a ese momento plasmado en óleo, esos paisajes espectaculares, retratos de personajes icónicos y en este caso a las pinturas novohispanas en las que podemos tener un acercamiento del momento post mortem siendo los primeros personajes en destacar de corte religioso, principalmente, los apóstoles y los santos, lo cual será estudiado en el siguiente capítulo de esta investigación.

#### **1.4 Época virreinal**

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 esta época 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<sup>21</sup>” 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.

---

<sup>21</sup> León Portilla, Miguel. *La filosofía náhuatl*. México: UNAM, 1997. p. 213.



**Figura 4.** Anónimo. *Políptico de la Muerte*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela y madera. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán.

Precisamente este ideal se plasmó en las pinturas, el temor, el infierno, creándoles una visión de las calamidades que podrían sufrir si obraban mal. Aquí radicaba el contraste de la forma en que se pensaba a la muerte, en el pensamiento católico se centraba en la forma de vida, en como actuábamos y que luego al morir teníamos tres lugares a los que podíamos ir, en tanto que los prehispánicos se centraban en toda esa alegoría de morir.

Luego de toda esta sustitución de creencias y nuevas ideas, la imposición de las imágenes religiosas se volvió todo un reto para los frailes. Pues según su fe, aquellos ritos que los prehispánicos acostumbraban realizar, con toda esa carga simbólica tuvo que ser finiquitada con los entierros que tenían que ser en lugares consagrados, lo que siglos después se denominarían panteones o campos santos. “Las prácticas asociadas a la muerte se fueron perfeccionando hasta llegar al “arte del bien morir”, que consistió en que las personas debían de practicar durante su vida las virtudes cristianas, evitar

pecar, hacer penitencia y obras cristianas<sup>22</sup>". De aquí el hecho de que hasta hoy en día se mantiene esa fe inculcada desde la destrucción de los ídolos prehispánicos, nuestras raíces, nuestra identidad.

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



**Figura 5.** Juan Correa. *Dormición de la Virgen*, Siglo XVIII.  
Óleo sobre tela.

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 saben que ésta es un renacimiento. Su muerte violenta constituye un bautismo de sangre que les abre las puertas de la gloria.

---

<sup>22</sup> Esparza Ramírez, Martha. *El recinto de la muerte, cofre de memorias ancestrales*. Aguascalientes: UAG, 2010. p.113.

Como es el conocido caso de “Los Niños Mártires de Tlaxcala” (Cristóbal, Antonio y Juan) el primero hijo mayor del cacique Acxotécatl y de su primera esposa Tlapaxilotzin, fue enviado con los frailes aproximadamente en 1524 recién llegados los primeros doce misioneros franciscanos a México para evangelizar. Fue bautizado e instruido por estos frailes para convertir a su padre y a sus familiares a que dejaran la idolatría y la embriaguez, sin embargo el esfuerzo de Cristóbal por cambiar a su padre lo llevó a tomar acciones radicales, quemando los ídolos y tirando el pulque que su padre bebía. Pero esto enfureció a los demás y lo mandaron matar, se encerró con él en un cuarto para luego golpearlo con un garrote hasta la muerte y su madrastra lo lanzó a la hoguera; en 1529 el fraile dominico Bernardino Minaya se dirigía a la evangelización del estado sureño de Oaxaca, al pasar por Tlaxcala, solicitó apoyo a los frailes franciscanos para su misión solicitando que le acompañaran algunos de los niños que eran educados por los franciscanos por lo que voluntariamente decidieron participar Juan, Antonio quiénes apoyaron a la destrucción de ídolos que en esa región era muy latente, así que entraron a Tecali y destruyeron algunos, pero luego llegaron unos hombres que golpearon a Juan matándolo al instante y siguieron con Antonio<sup>23</sup>, los tres niños murieron entre los once y doce años de edad, este relato es un ejemplo de ritual, más porque son niños, pero implica una aceptación y sobre todo dar testimonio de una verdad, la de un Dios único y verdadero.



Figura 6. Niños Mártires de Tlaxcala, Anónimo, 1795.

<sup>23</sup> <http://www.arquidiocesisdepuebla.mx/index.php/arquidiocesis/santos-y-beatos-mexicanos/beatos/242-ninos-martires-tlaxcaltecas>. Consultado el 10 de mayo del 2016.

El martirio de estos niños fue posible porque ellos prefirieron sacrificar su vida y optaron por defender sus convicciones. Es importante destacar que “Los Niños Mártires de Tlaxcala” fueron beatificados el 6 de mayo de 1990 en la Basílica de Guadalupe durante la segunda visita del Papa Juan Pablo II a México, y que existen tanto pinturas como esculturas de dichos niños a los cuales se les ofrecen oraciones para que ayuden y cuiden a los niños en su andar por la vida, otorgándoles fuerza y fe.

Durante esta época destacaron la mayoría de pinturas que lograron plasmar gran parte de los cánones y que posteriormente dio nacimiento a la pintura post mortem en el siglo XIX, sobre todo de niños que abordaremos en el capítulo tres.

## 1.5 Época moderna

Durante esta época proliferaron otro estilo de representaciones pues por un lado estaba la guerra de independencia, que en lo que respecta a las artes visuales, osea la pintura destacaron personajes históricos, sin dejar de lado lo académico. La relación con la muerte logró notarse en los retratos que consiste en una representación. Desde la antigüedad, se sabe que existen dos maneras muy distintas de representar, una pintura o una fotografía, figuran mediante la perfecta y plausible reproducción de la apariencia física. La imagen se centra ante todo en la imitación convincente de la cara<sup>24</sup>. Es importante que el artista logró capturar la identidad de las personas, desde los rasgos físicos hasta el brillo o ausencia de la mirada, pues es capaz de provocar en el espectador un sentimiento y de alguna manera lograr situarlo en el tiempo de dicha obra.

Las pinturas en las que el punto focal son las personas muestran su fisionomía detallada, desde los lunares en el cuerpo hasta los pliegues que se forman en las comisuras de la boca. Cabe destacar que durante la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX los retratos fueron los más destacados, dejando de lado la pintura histórica y clásica. Se plasmaban a los personajes rodeados de la vida cotidiana y los paisajes naturales, de alguna manera buscaron esa conexión del hombre con la

---

<sup>24</sup> Azara, Pedro. *El ojo y la sombra, una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, S.A., 2002. p. 14.

naturaleza y los sentimientos. “La pintura virreinal, a partir del siglo XVII y sobre todo en el XVIII, reflejó varios aspectos de la vida cotidiana de los habitantes urbanos de la Nueva España y, aunque a veces sus composiciones se inspiraron en grabados europeos, éstas fueron a menudo adaptadas al nuevo contexto americano y a sus necesidades<sup>25</sup>”. En muchos casos estas obras no buscaron intencionalmente representar los ámbitos de la vida diaria, en otros, en cambio, la pintura fue un medio que pretendió dejar constancia de la realidad circundante de manera explícita.



**Figura 7.** *Francisco Torres, José María Zepeda de Estrada, 1846. Óleo sobre tela. MUNAL. Ciudad de México.*

Este es un ejemplo de los primeros retratos post mortem que circundaron en la época y que posteriormente con la llegada de la fotografía se dejarían de realizar. La serie de artistas y sobre todo su obra, tuvo relevancia importante, pues gracias a ellos se cuentan con los ejemplos que mostraremos en el siguiente capítulo y que enfatizaremos en este género que permitió a los dolientes guardar la última imagen de sus personas queridas.

Las imágenes pueden dar testimonio de aquello que no se expresa con palabras. Tienen un testimonio que ofrecer acerca de la organización y la puesta en escena de los acontecimientos grandes y pequeños: batallas, asedios, rendiciones, tratados de

<sup>25</sup> Curiel, Gustavo. *Pintura y vida cotidiana en México (1650-1950)*, México, D.F.: CONACULTA, 1999. p. 55.

paz, huelgas, revoluciones, concilios de la Iglesia, asesinatos, coronaciones, paisajes, la vida y la muerte.

De igual manera las festividades en torno a la muerte también se reflejaron en esta época, el festejar a los muertos de manera única que sólo en México ha logrado tener tanta importancia que ya es parte de nuestra identidad como mexicanos y que de alguna manera nos relacionan con la festividad del día de muertos, reflejo de lo que fuimos y que para algunos ya no somos.

### *Conclusión*

En este capítulo se estableció la importancia de la imagen como fuente histórica, su relación con otras disciplinas y las representaciones que tuvo en el suceder del hombre. Se observó que la pintura contó con ese proceso de evolución para lograr capturar la última imagen de un ser querido que ya no volverá a despertar. En el siguiente capítulo expongo el género de la pintura post mortem, los principales artistas que lograron ser reconocidos por su obra y en especial la muerte niña.

## Capítulo II. La representación pictórica de la muerte en México

*“Viene la muerte, y con ella  
el alma de un hombre pío,  
corre a su mar como río,  
busca como imán su estrella,  
siendo la faz de Dios bella,  
lo que a su efecto aprisiona,  
luego que el cuerpo abandona,  
vuela a conseguir el alma  
de sus virtudes la palma,  
de sus triunfos la corona”.*

Francisco Javier Lozano, *Recuerdo primero de la muerte*, 1974.

### *Introducción*

Indudablemente una imagen denota un lenguaje que a veces con palabras es indescriptible, una pintura nos provoca emociones, contrasta sentimientos y sobre todo nos transporta a una época. En el caso de los retratos post mortem se aprecia de manera casi metódica cada detalle, destello de vida desvanecida, muecas rígidas y ornamentaciones florales que dan equilibrio a tan grotesca escena, vida arrebatada y plasmada por algunos artistas encargados de dejar un recuerdo palpable del ser querido que acaba de partir. La muerte niña es ejemplo característico de una parte específica en el arte que enmarca la vida infantil esfumada de sus inocentes cuerpos, portando iconos del arte virreinal de manera glorificada.

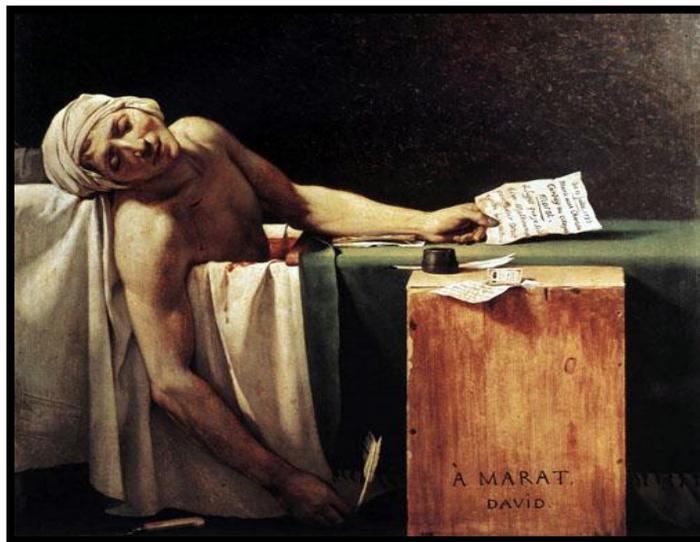
### **2.1 Retratos post mortem**

En la pintura uno de los tipos donde la virtud del artista destella es en los retratos, de manera que si en ellos se captura hasta la mínima gestualidad, seguramente nos transmitirá de manera casi inmediata el sentimiento que el personaje tenía al momento de ser pintado.

Sin embargo los retratos han sufrido variaciones y cambios a lo largo del tiempo, pues “durante los siglos XVI y XVII mostró a los personajes en actitudes estereotipadas que se repitieron hasta el cansancio y que seguían los modelos establecidos por este género plástico en Europa. Por otro lado los cortinajes que servían para enmarcar a las figuras, el tipo de muebles que aparecían en la escena (mesas, libros, escritorios, escribanías, relojes) y los objetos cuya representación se privilegiaba (cartas, abanicos,

libros, bastones de mando, mitras etcétera) tenían la función de hacer notorios la cultura, el poder y la supremacía de la sangre por medio del linaje de los retratados<sup>26</sup>. Con la llegada de ideas modernas en el siglo XVIII se modificó el procedimiento de este tipo de pinturas, volviéndose más intimista y personal la representación de los personajes. Se eliminaron de manera gradual los accesorios, muebles y cortinajes, para darle énfasis a la persona y sobre todo al rostro, dándole ese halo realista.

Durante finales del siglo XVIII y mediados del XIX hubo una serie de perturbaciones, expresiones plásticas coinciden aunque se traduzcan en diversas variantes estilísticas, época de los “ismos” (romanticismo, neoclasicismo, costumbrismo, surrealismo, cubismo, etc.); es en este periodo donde se pasa a ocupar el punto central el hombre sencillo, sus sentimientos, su sufrimiento, “incluida su dolorosa presencia en los manicomios, como sucede con Goya y en Géricault. El sufrimiento y los sentimientos de las masas ocupan un espacio importante en la representación, algo totalmente inédito hasta entonces<sup>27</sup>”. La tragedia pasa a ser el tema de la época y es aquí donde toma nuevos bríos los retratos, en específico los post mortem, pasaron a ser emblemáticos, por citar: “La muerte de Marat”, que resultó catártico durante la Revolución Francesa, con un gran trasfondo, mezcla de lo abyecto y sublime de tal escena singular. Se toma pues, conciencia del tipo de ceremonias que representan una época y que para el siglo XIX el retrato póstumo se generalizó.



**Figura 8.** Jacques Louis David. *La muerte de Marat*. 1783. Óleo sobre tela, 165x128cm.

<sup>26</sup> Curiel, Gustavo. *Pintura y vida cotidiana en México (1650-1950)*, México, D.F.: CONACULTA, 1999. p. 50.

<sup>27</sup> Toman, Rolf. *Neoclasicismo y Romanticismo*. Alemania: Könnemann, 2000. p. 320.

La tradición del retrato se plasmó desde la escultura, la pintura y la fotografía. Ha acompañado al hombre en el tiempo, destacando principalmente en este género el post mortem, capturando desde la mitad del torso y el rostro. La última imagen tiene que ver con la preocupación que ha invadido al hombre desde hace mucho con la incertidumbre de que hay más allá de la muerte y por ende ha fabricado creencias y supersticiones, que se han visto representadas a través del arte, ejemplos de ello son las máscaras mortuorias, las xilografías del *Memento Mori*, las esculturas mortuorias y mausoleos. Las reproducciones y difusión de toda esta serie de representaciones resultan hoy en día sorprendentes, quizá hasta morboso, pero para el hombre decimonónico era todo lo contrario.

El conjunto de arte europeo demuestra a través de la pintura que los retratos post mortem son capaces de resistir a través del tiempo, pues una serie de imágenes se elaboraron en torno a ello. “Existen pues, dos tipos de representación, los modelos posan como si estuvieran vivos pero rodeados de la muerte (calaveras); mientras que la otra expresa la idea de *vanitas*<sup>28</sup> (Figura 9) a través de la imagen de la naturaleza muerta; ambas pasarán de moda a lo largo del siglo XVIII”<sup>29</sup>, donde ya aparecen otros elementos iconográficos, por el deseo de retener a la muerte, no sólo en lo espiritual o sentimental, sino de manera corporal, evidente.

---

<sup>28</sup> Con referencia al sentido de la popular expresión “en vano”, que alude al vacío y a la insignificancia, las Vanidades pertenecen a una categoría importante de la naturaleza muerta, género artístico especialmente practicado durante la época barroca (siglo XVII), en específico en Holanda, es un tema artístico que se caracteriza por la representación de objetos inmóviles e inanimados, como flores, libros y frutas, entre otros. Esta corriente se sitúa en un momento crítico para la religión protestante y el poder de la Iglesia. En efecto, fue durante el siglo XVII que el pensamiento religioso se empezó a cuestionar a través del pensamiento filosófico, como por el jansenismo, movimiento religioso que surgió en Roma y controvertió la libertad y la predestinación de la Iglesia Católica.

<sup>29</sup> De la Cruz Lichet, Virginia. *Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX y XX)*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo), Madrid, 2009. p. 24.



**Figura 9.** Pieter Claesz, *Aún vida con un cráneo y una pluma de escritura*, 1628. Óleo sobre madera, 24.1x35.9cm. Colección de The Met.

Menciona Virginia de la Cruz Lichet<sup>30</sup> que los retratos post mortem europeos son, evidentemente el punto de partida de los retratos americanos, en ambos casos, el artista comenzaba con un estudio cuidadoso del cuerpo, pero en 1830, los familiares afligidos en América ya no estaban satisfechos con la forma tradicional de representación, aquellos en dónde solo se enfatizaba a la persona y se dejaban de lado los espacios en donde la persona pasó su vida, rechazando el simbolismo mortuorio oculto a favor de que lo vivo fuera intercambiable con lo muerto, los elementos que engalanaban a los difuntos no podían durar mucho tiempo, pues dependía mucho la pose y las causas del fallecimiento. El retrato post mortem funcionaba pues como un ícono para la familia, de alguna manera contemplarlo resultaba parte del ritual, tener acceso a esta última imagen y preservarlo en la memoria racional y sentimental.

Sin duda uno de los exponentes más destacados en los retratos post mortem en América fue William Sydney Mount pues sus ingeniosas creaciones donde descollaba la muerte lograban aparecer en sus trabajos, aunque también tuvo retratos donde los detalles mortuorios no tenían cabida, tal es el caso del niño Jedediah Williamson, el cual fue atropellado por un vagón y que Sydney realizó un excelente trabajo para que no fueran visibles, el uso de los colores, las luces y sobre todo vivacidad en su mirada, son muestra veraz de la calidad de su trabajo, que bien a primera vista ni siquiera pasa

---

<sup>30</sup> *Ibíd.* p. 32.

por la mente que se trate de un niño muerto luego de tan trágico accidente, la sensación que provoca es tranquilidad, vida y elegancia.



**Figura 10.** William Sidney Mount. *Retrato de Jedediah Williamson*, 1837. Óleo sobre tabla. 16 ¼ x13 ½ . Bequest of Ward Melville, 1977. Copyright El Museo de Island Museum.

La producción de retratos póstumos tuvo su momento más esplendoroso entre 1830 y 1860. Fueron denominados por Phoebe Lloyd “*posthumous mourning portraits*”<sup>31</sup> que significaría retratos póstumos de luto. Les dio este nombre ya que, 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 sonríe o tiene un semblante tranquilo. Es importante mencionar que en la mayoría de los retratos post mortem se caracterizaron por evidenciar esa vitalidad esfumada, ese destello de alegría en sus ojos y sonrisa ausente.

Para el caso de América algunos de los pintores destacados en esta temática fueron: Juan Correa (activo entre 1674-1739) que trabajó temas religiosos y también profanos, dentro de sus más grandes obras se considera la Asunción de la Virgen que está en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México; y Miguel Cabrera (1695-1768) pintor novohispano más conocido en México, puesto que se le atribuyen

---

<sup>31</sup> Lloyd, P. “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. 1981. pp. 105-111.

trecientas obras aproximadamente. Por una parte, se encuentra su pintura relativa a la vida de diversos 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. Su obra ganó tal fama y reconocimiento en la Nueva España que llegó a ser pintor de cámara del arzobispado de México<sup>32</sup>”. Miguel Cabrera destacó por la elaboración de retratos, que manifiestan esa individualidad que muchos pintores no lograron plasmar. 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<sup>33</sup> 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 11) de Miguel Cabrera, 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 en su mayoría, él reposa en un jardín y junto a sus pies descansa la cabeza un cordero, Jesús 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.

---

<sup>32</sup>[http://www.artesehistoria.mx/sitios/index.php?id\\_sitio=421110&id\\_seccion=552554&id\\_subseccion=922491&id\\_documento=1720](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.

<sup>33</sup> De la Cruz Lichet, Virginia. *Op. cit.* pp.35-37.



**Figura 11.** 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<sup>34</sup>” 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<sup>35</sup>” 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

---

<sup>34</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, España: Editorial Labor S.A. 1992. p. 207.

<sup>35</sup> *Ibíd.* p. 208.

representación del alma que acaba de dejar el cuerpo, alma que se encuentra caminando al paraíso.

Sin embargo para Ana Paulina Gámez M, 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”<sup>36</sup>, 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.

Otro caso particular de retratos post mortem, donde las flores tienen una carga simbólica y que cumplen dos funciones fundamentales, el de ornamentación y como ofrenda viva son “Las Monjas Coronadas” que también proliferaron a lo largo del siglo XVIII y XIX. En Bogotá, sólo por citar un ejemplo fueron expuestos los retratos en el Museo de Arte del Banco de la República en 2014, la colección de pinturas de monjas coronadas muertas conformada por 46 retratos. Se trata de la colección más numerosa que existe en la actualidad, tanto en museos de Iberoamérica como en colecciones particulares. Estos retratos muestran a las religiosas en su lecho de muerte y pertenecen a diferentes conventos como el de Santa Inés del Monte Policiano (dominicas), La Concepción de la Virgen (concepcionistas) y el de Santa Clara (clarisas).

También en América, se extendió esta tradición dentro de los conventos femeninos, la costumbre de realizar retratos post mortem de las monjas de clausura, tanto las coronas florales como el atavío dependían de la orden y de las acciones que en vida realizó la mujer para el prójimo, para las religiosas, la muerte era el momento

---

<sup>36</sup> Cué, Ana Laura. *La esencia del paraíso: La flor en el arte mexicano*. Museo de las Culturas, Oaxaca, Centro Cultural Santo Domingo, Julio-Octubre 1998. INAH. México, D.F. pp.28-29.

más significativo, pues era la cumbre de la vida conventual y simbolizaba su encuentro definitivo con Cristo.



**Figura 12.** Anónimo, *Sor María Gertrudis*, 1730.  
Óleo sobre tela, sin medidas. Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá.

Estas pinturas de gran valor artístico, constituyen hoy un testimonio histórico sin comparación, siendo los primeros intentos de dotar al retratado de un carácter individual<sup>37</sup>. Cabe destacar que estos retratos cuentan con elementos iconográficos que también se encuentran en las pinturas de los niños (palma, corona, flores y hasta rosarios o cruces), al igual que los atavíos que los caracterizan, sus mejores galas o en todo caso sólo un manto blanco, signo de pureza.

La serie de retratos post mortem se generalizaron a lo largo del siglo XIX y fueron parte de las ceremonias en las que los dolientes despedían a sus difuntos. Cabe destacar que estos retratos empezaron a democratizarse en gran parte del mundo no sólo en Occidente, sino en Latinoamérica. Lo que se deduce es que cualquier forma de representación no es más que el intento de recordar al que se ha ido, a los afligidos solo les queda el consuelo de que en algún momento se reunirán y de que la muerte es ineludible. Realizar el ejercicio autoconsciente de retener en la mente el recuerdo, mantener la presencia del difunto, el ser querido de la mejor manera posible. Las diversas imágenes que exaltaron ese momento último de vida dejan algunos de los significados más efectivos y emocionalmente más profundos.

<sup>37</sup> <http://www.banrepcultural.org/bogot/evento/muerte-barroca-retratos-de-monjas-coronadas>. Consultado el 9 de mayo del 2016.

## 2.2 El papel del niño en la historia y la pintura

A través del devenir del hombre cada cultura ha establecido un significado al concepto de infancia, una definición de ser niño, Juan Eduardo Cirlot advierte que “son símbolo del futuro, centro místico y fuerza que despierta. En la iconografía cristiana, los niños surgen con frecuencia como ángeles; en el plano estético como un *putti*<sup>38</sup> de los grotescos y ornamentos barrocos; en lo tradicional son los enanos o cabiros. En todos los casos, según Jung y Kerenyi simbolizan fuerzas formativas del inconsciente de carácter benéfico. El niño místico que resuelve los enigmas y enseña la sabiduría es una figura arquetípica que lleva esa misma significación al plano de lo mítico, es decir, de lo general colectivo. En alquimia, el niño coronado o revestido de hábito real es el símbolo de la piedra filosofal, es decir, del logro supremo de la identificación mística con el “dios en nosotros” y lo eterno<sup>39</sup>”.



**Figura 13.** Rafael Sanzio, *Detalle de La Madonna Sixtina*, 1513-1514. Óleo sobre lienzo, 265x196cm. Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Alemania.

En cada época, la sociedad determina cómo debe verse y comportarse el niño; dentro de las representaciones que se han hecho de los infantes destacan en un inicio como seres celestiales que forman parte de obras religiosas y que suelen acompañar a la Virgen, personas arraigadas a la escrupulosidad y a Santos. Sin embargo el papel y la representación de los niños han evolucionado a lo largo de la historia, ganando un lugar importante en el arte.

---

<sup>38</sup> Los *putti* son representaciones que se colocan en las pinturas. El término significa literalmente “niños bonitos”, la palabra está en plural y proviene del singular “putto”. Erróneamente se les llama querubines. Los *putti* más famosos son los que pintó Rafael Sanzio en la obra “La Madona Sixtina”, que son los más conocidos a nivel mundial y los más famosos dentro de la obra.

<sup>39</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *Op. cit.* pp. 325-326.

Durante el periodo virreinal los niños eran instruidos bajo precisas normas morales y religiosas; sometidos a la autoridad de sus padres y educadores, eran víctimas de abusos, maltratados y castigos físicos, que eran aceptados como algo natural, pues no eran tomados en cuenta ni su opinión contaba. En su núcleo familiar, los niños eran considerados simplemente miembros en formación, dentro de una sociedad de adultos.

Para el siglo XVIII, “las ideas científicas y liberales de la Ilustración, aunadas a los cambios políticos y sociales derivados de la Revolución Francesa y los movimientos de la Independencia que abolieron la esclavitud, permitieron gestar una nueva noción del hombre, lo que a su vez implicó otra forma de ver y entender la infancia<sup>40</sup>”. Se le dio una identidad con personalidad propia, tal como lo planteó Juan Jacobo Rousseau “la calidad de la educación de los infantes como futuros ciudadanos estriba en un desarrollo más armónico y con mayor libertad para ellos.

Este concepto moderno del niño implicó un conocimiento más integral de su naturaleza, necesidades y capacidades. Los niños se volvieron objeto de estudio serio. “No sabemos nada de la infancia”, advirtió Rousseau en 1762<sup>41</sup>”. La formación de los niños dependía en su totalidad de los padres, quién cumplía en mayor medida dicho trabajo era la madre, ella era quién dictaba la manera de comportamiento a cada situación de la vida.

Se consideraba que el niño ideal era aquel que manifestaba actitudes de adulto, en especial la templanza y la responsabilidad, el niño era víctima de una escala de dobles valores, debiendo también responder a las cualidades de la inocencia, ternura y sobre todo pureza; su modelo debía ser el Niño Dios o la Virgen María. Según estos valores, el niño debía ser puro, un individuo especial y digno de la atención de Dios, ya que vivía en su gracia. Sin embargo, el niño era también delicado, dócil, por lo cual debía ser vigilado por su Ángel de la Guarda<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Amézaga Heiras Armando Gustavo. *Los niños del siglo XIX*, Exposición Museo del Objeto A. C. México, D.F. 2010.

<sup>41</sup> *Íbid*, p. 2

<sup>42</sup> Aceves Gutierrez, “Imágenes de la inocencia eterna”. *El arte ritual de la muerte niña*. En: Revista Artes de México, Núm. 15. México. 1998. p.37.



**Figura 14.** Pietro da Cortona. *La Angelo Custode*, 1646.  
Óleo sobre tela, 225x143cm. Galería Nacional de Arte Antica, Palacio Barberini, Roma.

La manera en que eran educados los niños recaía en su totalidad en los padres, enseñaban a quién debían temer y venerar, sobre todo a quién imitar. Para ese entonces los niños no contaban con juguetes o utensilios con que divertirse, solían acompañar a los padres a los quehaceres del hogar y en la pintura se les representa así, acompañando a los adultos, caracterizados por las posturas solemnes y rígidas en sus gestos, no son niños que vivan su etapa, su estado de ánimo se ve reflejado en sus rostros y realizando acciones que no tienen que ver con su etapa de vida, ejemplo de ello son los retratos de “Las castas” (Figura 15).



**Figura 15.** Miguel Mateo Maldonado y Cabrera. *De español y castiza, nace castiza*, 1760. Óleo sobre tela, 49x62cm. Colección: Museo de Historia Mexicana.

En cada retrato muestra las mezclas entre razas y el resultado, sin embargo cabe destacar la manera en que los niños son caracterizados, en la figura 15 la niña es cargada por su madre, viste un vestido largo que cubre todo su cuerpo dejando solo descubiertos los brazos, su rostro es una copia similar a su madre, pues solo tiene el detalle de unas chapas que adornan sus mejillas, tiene quizá menos de cinco años, pero la proporción en cuanto al tamaño no corresponde a la edad estimada, parece una niña adulta. Carece de un gesto sonriente, no muestra alguna emoción al encontrarse en un espacio ajeno, espacio que corresponde totalmente a los adultos y se encuentra inmersa en un entorno adulto.



**Figura 16.** Anónimo. *De mestizo y española, sale castizo*, 1760. Óleo sobre tela, 49x62cm. Colección: Museo de Historia Mexicana.

En la Figura 16 aparecen los adultos en un espacio abierto, el hombre de oficio carpintero está cepillando una madera y observa a la mujer que sostiene una jarra y un plato y va a encontrarse con él, el niño quién se encuentra en un segundo plano en la parte inferior derecha, sentado, sostiene en la mano derecha un martillo y en la izquierda un pedazo de madera, en su rostro no se percibe ninguna expresión de alegría al realizar un trabajo propio de un adulto, la manera en que lo representan no corresponde a su edad, ni a las actividades que por su naturaleza realizara.

Por otro lado en la clase burguesa también proliferaron los retratos de los niños, los cuales eran representados de igual forma como adultos en miniatura, vestidos y obligados a comportarse como tal, “niños agrandados” aparecen con lujosos brocados rígidos, adornos, encajes, terciopelos, joyas, tocados, sombreros y plumas, que no concuerdan con su naturaleza espontánea. Ejemplo de ello es el retrato del niño *Juan Francisco de la Luz Hidalgo y su mascota*, quien fue pintado vistiendo una casaca y un chaleco ricamente bordados; porta una rosa a la altura de su corazón, mientras que con su mano izquierda acaricia un borreguito, símbolos ambos de su inocencia; y que no corresponden los atavíos con su edad y mucho menos la pose que lo engalana.



**Figura 17.** Anónimo. *Retrato del niño don Juan Francisco de la Luz Hidalgo y su mascota*, Siglo XVIII. Óleo sobre tela, sin medidas. Colección Museo Nacional de Arte.

Otro ejemplo de la caracterización y representación de los niños es el retrato de la niña *Ignacia Dionisia de Ibargoyen y Miguelena* quién parece una damita adulta, el artista colocó a la retratada a un lado del cortinaje rojo, solución siempre presente en

los retratos de *aparato* de los adultos. Cerca de ella, una ventana y una mesa con fruta, la pequeña luce un riquísimo traje, rociada de enormes y variadas flores de colores, engalanada con joyas, puntillas, chiquiador y una pequeña flor, en la mano derecha sostiene un abanico cerrado con elegancia en la otra mano toma una rosquilla, tal vez el único elemento infantil en el retrato, dada la glotonería que se da en los niños. La figura de la niña es muestra de orgullo de clase y en él queda visible el prestigio social familiar.



**Figura 18.** Anónimo. *Retrato de la niña Ignacia Dionisia Josefa Francisca de Borja Ibarгойen Miguelena*, 1760. Óleo sobre tela, sin medidas. Colección Museo Nacional de Historia, “Castillo de Chapultepec”, INAH.

Para ya entrado el siglo XIX los retratos infantiles dan testimonio de cómo eran representados y percibidos los niños en el entorno social, donde las apariencias fueron enormemente valoradas por encima de la espontaneidad. La vestimenta de los niños, en su gran mayoría, es prácticamente la misma que la de los adultos con ligeros cambios, “entre los atributos más frecuentes con que se pintaban a los niños se encontraban pequeños juguetes como muñecas de trapo, borreguitos de hilo y algodón, matracas, carretes de hilos, escobetillas y otras miniaturas<sup>43</sup>”. El hecho de que en los retratos ya los niños se encontraran con juguetes era un cambio visible, ya no estaban inmersos en un espacio ajeno, de adultos, realizado quehaceres inapropiados. Un claro

<sup>43</sup> Curiel, Gustavo. “Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal”, En: *Pintura y vida cotidiana en México (1650-1950)*, México, D.F.: CONACULTA, 1999. p. 117.

ejemplo es el retrato del artista Tiburcio Sánchez de la Barquera, donde muestra a cuatro niños en un jardín muy colorido, logrando capturar los detalles que ellos tiernamente emanan; y aunque las poses no son tan acordes a su edad, por ese halo de rectitud y la vestimenta que los engalana, es notorio los accesorios que los acompañan, cada niño trae consigo algo característico, el primer niño (de derecha a izquierda) monta un caballo de madera, el segundo niño trae un fute en la mano, la niña pequeña sostiene una flor que quizá acaba de cortar y finalmente la última niña sostiene una vara metálica con gancho, y aunque en general sus expresiones no son del todo alegres, se encuentran en una escena realmente tranquila, en un día de campo, completando la escena unos accesorios más, una manta, un sombrero y un aro que reposan en la tierra dispuestos a utilizarse.



**Figura 19.** Tiburcio Sánchez de la Barquera, *Retrato de la Familia Escandón Arango*, 1862. Óleo sobre tela, 192x162cm, Museo Nacional de Arte, INBA.

Serie de retratos se extendieron durante el siglo XIX, donde los niños eran ya tomados como protagonistas en espacios propios y realizando actividades propias de su edad, jugando, con sus mascotas o simplemente acompañados de sus padres,

abordando la imagen del infante desde un papel social, convirtiendo a las obras de arte en narradores de un universo colorido, lleno de juegos y de nuevas experiencias; “se trata sobre todo, de ver a la infancia a través de las edades de la vida en las que acontece lo humano en su condición menesterosa y frágil, edades en las cuales la infancia es: vida, inocencia, travesura, fascinación, imaginación, belleza, fragilidad y vulnerabilidad, los niños son todo esto y algo más, algo que es posible apreciar en la pintura<sup>44</sup>”. Cabe destacar que los artistas que lograron capturar y enaltecerse en los retratos infantiles fueron Pelegrín Clavé y Roque, Juan Cordero, Édouard Pingret y Tiburcio Sánchez, Hermenegildo Bustos, José Benlliure Gil, Germán Gedovius, Edouard-Henri-Theophile Pingret, así como los pintores populares anónimos.

Sin embargo también hubo otro aspecto de la vida infantil que se plasmó en la pintura, y que se caracterizó a finales del siglo XVIII y principios del XIX, nos referimos a ese momento irreversible: la muerte, vida esfumada en los seres que nos regalan alegría y felicidad y que abordaremos en el siguiente apartado.

### **2.3 La muerte niña en la pintura**

En todas las sociedades la muerte ha sido y es una constante inevitable. Sin embargo 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<sup>45</sup>”. Los niños fueron altamente devorados por la muerte dejando a pocos gozar de vida plena en todos los ámbitos.

---

<sup>44</sup> Exposición, *Tiempo idílico, una mirada a la niñez*. En la Sala Feliciano Peña del MAHG (Museo de Arte e Historia de Guanajuato del Forum Cultural), México, León, Guanajuato. Inaugurada el pasado 25 de febrero del 2016 con vigencia al 15 de Mayo del mismo año.

<sup>45</sup> Tanck de Estrada, Dorothy. “La muerte precoz. Los niños en el siglo XVIII”, En: *Historia de la vida cotidiana en México*. FCE, COLMEX, Tomo III. México, D.F. 2005. p. 216.

Sin embargo los accidentes y golpes también fueron causa de muerte prematura en muchos niños y jóvenes, “aunque recibían atención de médicos y cirujanos en ya finalizando siglo XVIII, no se conocían la asepsia ni la anestesia (descubiertas a finales les siglo XIX), por eso las heridas y fracturas a menudo no podían ser curadas. Fácilmente la infección y la gangrena penetraban las lesiones y aún no existían los instrumentos quirúrgicos ni las sustancias químicas capaces de anestesiarse el cuerpo para llevar a cabo las operaciones que salvaran la vida de los niños<sup>46</sup>”. 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 mandaron hacer por encargo, una imagen de ese angelito que ahora gozaba de una estancia plena junto a Dios.

Un ejemplo de la personificación de los niños en este aspecto, es retrato del *Nacimiento de Santo Domingo de Guzmán*, (Figura 20) no hay niños jugando, casi siempre aparecen muy formales, en calidad de donantes, o reproducen patrones de conducta asociados a la figura del Niño Dios o las normas de la religiosidad de la época<sup>47</sup>. Aquí se muestra al infante recién nacido que ha caído de su cuna, la madre está al fondo conmovida por dicha escena mientras que una de las mujeres que cuida al niño está sorprendida de que dicho ser, esté descansando cómodamente en el suelo, cálidamente su brazo izquierdo resguarda su cabeza y mantiene una pose relajada.

---

<sup>46</sup> Curiel, Gustavo. *Op. cit.* p. 116.

<sup>47</sup> *Ibíd.* p. 118.



**Figura 20.** Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos. *Nacimiento de Santo Domingo de Guzmán*, Siglo XVIII. Óleo sobre tela, 208x306cm.

Si el título de la pintura no tuviera el “Nacimiento” podríamos caer en la equivocación de que se trata de un niño que acaba de morir, que yace en el alfombrado suelo tras una caída de la cuna que por accidente las mujeres que lo cuidaban descuidaron. Sin lugar a dudas y dada la pose con que el artista lo capturó nos remite a la serie de representaciones del Niño Dios o de un ángel infante.

Otro ejemplo de un infante transfigurado como niño Dios es el retrato de la *Niña Magdalena Gallardo* (Figura 21) que se encuentra descansando en una mesa con velo café y reposa su cabeza en dos grandes cojines, en tanto que la pose que conserva su cuerpo es un tanto rígida, aunque mantiene la pose de un Niño Dios, su mano derecha levantada como si quisiera tocarse el pecho mientras que la mano izquierda parece dar la bienvenida a modo de saludo, su rostro muestra un semblante tranquilo, con los ojos abiertos, que nuevamente nos haría caer en la equivocación de que se trata de una niña que simplemente descansa y permanece tranquila en la espera de algo. Variantes de estos retratos testimoniales son aquellos en que aparece el modelo de medio cuerpo y reclinado sobre una almohada. A pesar de tener los ojos abiertos, sabemos que han sido llevados por la muerte debido al velo que los cubre, de cierto modo estas imágenes resultan románticas, ese brillo en sus ojos, aunque ya estén entregados a la nostalgia, al sueño eterno.



**Figura 21.** Anónimo. *Niña Magdalena Gallardo*, Siglo XIX.  
Óleo sobre tela, 46x66cm. Colección particular.

Existen dos ceremonias con una carga simbólica dentro de la tradición cristiana, la primera es el nacimiento de un nuevo ser en el mundo y la segunda la llegada de un ser al otro mundo, o sea, la muerte. En México desde el siglo XIX una costumbre arraigada dentro de la sociedad fue, los retratos de niños muertos o fotográficos, 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 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<sup>48</sup>”. 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.

El origen de esta distinción y fundamento se remonta al Nuevo Testamento, “Presentáronle unos niños para que los tocara”, pero los discípulos los reprendían, viéndolo Jesús dijo: “En verdad os digo: quién no reciba el reino de Dios como un niño, no

---

<sup>48</sup> Aceves, Gutierrez, *Op. cit.* p. 27.

entrará en él. Y abrazándolos, los bendijo imponiéndoles las manos. (Marcos, 10, 13-16)<sup>49</sup>.

Esto implica una identificación del alma pura del infante. 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 ya lo hemos visto con los ejemplos anteriores, donde los infantes descansan en su cama, como si estuvieran dormidos, o en 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 (que se pueden apreciar en las muestras de estudio de esta investigación en el capítulo cuarto), la serie de coronas tuvieron un auge primordial al momento de plasmar la última imagen de los infantes. Otro elemento característico, la palma vegetal que es símbolo de castidad y pureza del personaje, dándole ese halo de decoro al momento de presentarse en el paraíso.

El otro modelo lo establece el retrato de la niña *María Josepha de Aldaco*, pintado por Fray Miguel de Herrera en 1746<sup>50</sup> (Figura 22), donde se representa a la niña en un escenario de la vida cotidiana, vestida elegantemente con un vestido rojo con adornos florales en dorado, de pie y como si estuviera caminando fija su mirada en un punto de la habitación como si estuviera viva, sostiene en su mano izquierda una rosa y en la derecha un pañuelo de colores verde, blanco y café. Lo curioso es que se trata de un retrato post mortem por la leyenda que informa su deceso y por la flor que sostiene en su mano. Este indicativo floral y el texto serán dos constantes en los retratos del siglo XIX que atienden a este tipo de representación.

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>50</sup> *Ibidem.* p. 46.



**Figura 22.** Miguel Herrera. *La niña María Josepha Aldaco y Fagoaga*, 1746. Óleo sobre tela, 168x118cm. Colección Museo Nacional de Historia, INAH. México. D.F.

Estas muertes eran aquellas que lograban un tránsito gozoso hacia la gloria, libre de todas penalidades a que está sujeto el común de los seres humanos. 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 que llevaría a la salvación eterna por lo que estos retratos tenían ante todo un fin didáctico que buscaba comunicar a los fieles un modelo de vida virtuosa dentro de los parámetros religiosos cristianos<sup>51</sup>” 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 y que la muerte es parte de la vida, es a lo que todos vamos a llegar en un momento inesperado y casi sorpresivo.

<sup>51</sup> *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](http://www.artesehistoria.mx/sitios/index.php?id_sitio=421110&id_seccion=552554&id_subseccion=922491&id_documento=1720). Consultado el 9 de Mayo 2016.

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. El retrato de *Micaela de los Angeles* (Figura 23), 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 23.** José María Estrada. *Niña María Micaela de los Angeles*, Siglo XIX. Óleo sobre tela, 116x72.5cm. Colección Margarita Palomar Martínez Negrete.

Era frecuente que a los niños se les acompañara con utensilios o juguetes que en vida usaron a la memoria de la infancia como la mejor edad, tiempo en donde el juego parece eterno, que los días se extienden y solo se piensa en jugar, comer y reír hasta que nos duela el vientre; dentro de esa vorágine responde el retrato de la niña *María Arochi y Baeza* (Figura 24), fallecida a los nueve meses, vestida por un mameluco

blanco con cuadros rojos, de manga corta y de cuello cuadrado, con una cintilla azul en la cintura y para culminar su vestuario un gorro azul con ornamentaciones florales, en su muerte alerta exhibe un carrete de hilo, su rostro sereno, transmite paz. “Esta manera velada de manifestar la muerte es una forma de aceptación de la pérdida por parte de los padres, ya que estos retratos, tan del gusto burgués decimonónico, pasan a formar parte de la pinacoteca familiar en la que los desaparecidos conservan un lugar<sup>52</sup>”, era frecuente la falta de coherencia entre la edad real del niño y aquella con que se representan, pues parecen siempre mayores, sin embargo estas imágenes resguardan el último retrato del niño que se ha ido, dejando en los dolientes una revolución sentimental del romanticismo se sublima en la memoria.



**Figura 24.** Anónimo. *Niña María Arochi y Baeza*, Siglo XIX.  
Óleo sobre tela, 91.5x57.5cm. Colección Margarita Palomar Martínez Negrete.

Sin embargo otra característica de los retratos de la muerte niña 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 adquiera mayor individualidad y mayor detalle en el rostro, esas líneas que denotan esa vida recién esfumada, la alegría de los juegos y los días interminables. Tal modelo de ello lo realizó el artista José María Estrada en el retrato del niño *Eustaquio Negrete* (Figura 25) donde

<sup>52</sup> Aceves, Gutierre, *Op. cit.* p. 45.

nos muestra este camino de anular lo anecdótico en el cuadro y reducir la imagen a lo esencial, en este retrato sólo permanece el atributo de la rosa que el niño tiene entre sus manos juntas; todo el interés recae sobre el rostro que, con los ojos cerrados, está de frente al espectador, incluso sólo aparece una parte de su cuerpo, centrándose principalmente en la parte alta de su cuerpo.



**Figura 25.** José María Estrada. *Niño Eustaquio D. Martínez Negrete y de Alva*. 1842. Óleo sobre tela. Reprografía. INAH.

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. Otro ejemplar de este realismo inequívoco es el retrato de la “*Niña Francisca Quesada en 1884*”<sup>53</sup>, pintada por Hermenegildo Bustos, en ella, con el realismo característico del artista, se representa el cadáver de una niña de once días de nacida, ataviada con ropas blancas y una manta roja anudada a la cintura, con un gorro que cubre su tierna cabeza, es notorio el grado de realismo que Bustos plasma en dicha obra además del ceño que la niña tiene en su delicado rostro.

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

---

<sup>53</sup> Espinosa Spíndola, Gloria. *El retrato femenino en México durante el siglo XIX*. p.116. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/TiemposAmerica/article/viewFile/105131/163904>.

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 a nosotros como espectadores acercarnos a ese momento catártico, glorioso y bello.

### *Conclusión*

Los retratos se caracterizan por su realismo, a lo esencial, transmiten un concepto de la persona, de su estatus social, de lo que gustaba, de lo que hacía y hasta de cómo fue. Los retratos de la muerte niña formaron parte de una ceremonia y un ritual en varios países americanos y son testimonio artístico donde participaron todas las clases sociales, los niños eran engalanados con sus mejores ropajes o en todo caso con túnicas blancas que simbolizaban su pureza, parte de la escena la complementaban grandes ornamentaciones florales y algunos de los utensilios que los infantes tenían, elementos iconográficos que partieron desde el siglo XVIII y que ya en el siglo XIX se simplificaron las imágenes centrándose en los pacíficos rostros.

Sin embargo con la llegada de la fotografía la mecánica de capturar la última imagen del niño, tuvo como consecuencia que las pinturas ya no proliferaran dando paso a un retrato real, que en la pintura no se lograba tan minuciosamente. Este gran escalón visual en la historia del arte lo abordaremos en el siguiente capítulo.

## Capítulo III. La Fotografía post mortem en México

*La fotografía, como el recuerdo, es el cadáver de una experiencia.  
Una fotografía habla por tanto como muerte, como rastro de aquello que pasa a la historia.  
Yo, la fotografía, el límite distanciado entre la vida y la muerte, yo, la fotografía, soy muerte.  
No obstante, hablando como muerte, la fotografía no puede ser muerte ni ser ella misma: a la vez viva y muerta, abre la posibilidad de nuestro ser en el tiempo<sup>54</sup>.*

### Introducción

Hoy en día resulta impensable retratarse con un infante en su último sueño, o dejarlo aislado en su soledad bella y perfecta. Inevitablemente, la pérdida y desaparición de un ser querido y más de alguien que apenas comenzaba el camino de la vida, desencadena un dolor inmedible. Sin embargo durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, algunas familias favorecidas podían tener este hecho guardado en un papel, para preservar el recuerdo de esa alma que se fue. En este capítulo abordaremos el proceso histórico de la llegada de la fotografía a México y cuáles fueron las primeras muestras de capturar a una persona, en específico a los niños que también se encontraban en las zonas menos favorecidas, contando con la dicha de perpetuar esa última imagen angelical.

### 3.1 Fotografía Post mortem

La fotografía “se difundió velozmente en toda la república Mexicana, en imágenes que capturaron prácticamente todas las esferas vivenciales de la población, entre ellas y de manera particular, la muerte<sup>55</sup>”. “Desde los orígenes de la fotografía, se ha establecido una relación muy estrecha entre muerte y fotografía, donde ésta tenía la misión de eternizar por medio de la imagen la memoria de los fallecidos<sup>56</sup>”. Hoy en día aún perdura, en cierta forma, la representación de los muertos por medio de la imagen fotográfica para perpetuar su memoria. Según numerosos historiadores, la fotografía surgió de las demandas aparentemente coincidentes de la ciencia y el arte, en el

---

<sup>54</sup> Gadava, Eduardo. *Words of Light: Theses on the Photography of History*, Diacritics 22, n° 3-4, otoño-invierno de 1992, p. 110.

<sup>55</sup> Zarauz López, Héctor L. *La fiesta de la muerte*. México: CNCA. 2000. p. 219.

<sup>56</sup> De León, Iñaki Ceberio, *Memento Mori*. Escuela de Artes Visuales, Universidad Austral de Chile. 2014. p.2.

sentido de una forma de representación transparente. La fotografía como documento responde a una voluntad social y son las tensiones sujeto fotográfico, autor y contexto social las que componen los distintos sustratos de los acervos fotográficos públicos y privados. La capacidad para producir de manera fiel la naturaleza así como las representaciones que en ella había hecho el arte, fue uno de los hallazgos más notables del siglo XIX, “el descubrimiento con el que la burguesía en auge no solo dejaría constancia de sí misma, de sus creaciones y dominios, sino también la que revolucionaría la noción de la realidad, ofreciendo a la observación detenida fragmentos de tiempo y espacio que hasta antes solo podía fijar la memoria o la creación artística<sup>57</sup>”. Mediante la fotografía cada familia constituye una crónica de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos, se transforma en un rito de la vida familiar por medio del álbum, en el que generalmente lo conforman la familia extendida y que quizá sea lo único que queda como registro vivencial, sentimental y simbólico de cada familia.

De la fotografía documento a la fotografía modelo ha tenido una trayectoria muy singular de la que da cuenta, de modo ejemplar, Christian Boltanski menciona que “las fotografías han estado durante mucho tiempo bajo el dominio de la pintura; se hallan influencias pictóricas en los tipos de iluminación, los temas, el desenfoque, etc., e incluso en los términos que se utilizan: el retrato, el paisaje<sup>58</sup>”, la fotografía trajo diversos cambios en cuanto a la composición de la imagen, pues incluyeron elementos que en la pintura no existían y que de ahí deriva su contribución.

No obstante, tomar a la fotografía con un valor estético, antropológico o meramente documental, tiene diferencias marcadas y ha sido objeto de discusión casi desde el surgimiento de la misma. Pero los términos varían dependiendo la percepción de los teóricos y de los autores de las imágenes. La línea que divide al valor estético del informativo es tan delgada que cuando un archivo fotográfico se evalúa, se adhiere o se procesa, el valor tiene peso en la decisión de resguardarlo o difundirlo. De ahí la valía que cada quién le otorgue a las imágenes y los objetos. Algo que también está relacionado a la valía es la estética, término utilizado por el pensador alemán Alexander

---

<sup>57</sup> Canales, Claudia. *Retratos-Rumualdo García*. México: Educación Gráfica, S.A. 1989. pp. 7-11.

<sup>58</sup> Baqué, Dominique. *La fotografía plástica un arte paradójico*. Barcelona: España. FOTOGRAFIA, 2003. p.16.

Gottlieb Baumgarten, que significa “sentimiento”, “sensibilidad”, “sensación”, facultad de captar con los sentidos, percepción, conocimiento, conciencia; es la teoría del arte que parte de una realidad concreta o como una filosofía del arte en la que la especulación filosófico-teórica es fundamental<sup>59</sup>. La estética está relacionada al devenir interior del hombre a sus sentimientos y las sensaciones que le provocan los objetos y las experiencias.

En tanto que para Ronald Barthes abordó a la fotografía como un documento veraz ante la realidad, menciona que la fotografía es “un testimonio seguro, pero fugaz, de suerte que todo prepara hoy a nuestra especie para esta impotencia: no poder ya, muy pronto, concebir, efectiva o simplemente, la duración. Sin duda el asombro del “esto ha sido” desaparecerá a su vez. Ha desaparecido ya.<sup>60</sup>” La fotografía denota aquello que es real, el recuerdo, sin embargo solo se queda plasmado en ese pedazo de papel, que quizá a menos que sea de gran valor sentimental quedará en el álbum familiar.

Sin embargo, Susan Sontag menciona que las fotografías promueven la nostalgia activamente, que “es un arte elegíaco, un arte crepuscular, casi todo lo que se fotografía, por ese mero hecho, está impregnado de patetismo. Algo feo o grotesco puede ser conmovedor porque la atención del fotógrafo lo ha dignificado. Algo bello puede ser objeto de sentimientos tristes porque ha envejecido o decaído o ya no existe. Todas las fotografías son *memento mori*; hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa; precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo<sup>61</sup>”. Las fotografías capturan el momento real de los acontecimientos, es reflejo fidedigno del tiempo, son un documento que nos sitúa en la época, no para reconstruir sino para conmemorar los momentos desvanecidos en la memoria.

El siglo XIX se caracterizó por ser una época en donde se pasó del retrato pictórico post mortem a la fotografía “*memorial photography* o fotografía *post mortem*” que fue un tipo de retrato popularizado en la época victoriana (1837-1901) dispuesta

---

<sup>59</sup> Ochoa Esquivel, Martha. “Contenido estético y valor informativo en los documentos gráficos”. En: *Cuadernos del Archivo Histórico de la UNAM*, Núm. 14, México, 2004. p. 51.

<sup>60</sup> Barthes, Ronald. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: España, Paidós. 1980. p. 144.

<sup>61</sup> Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, México, D.F.: Alfaguara, 2006. p. 32.

escenográficamente para perennizar el último registro del ser querido, de manera tal que se oculten o disimulen los rasgos del *rigor mortis*<sup>62</sup>. Así como en la pintura se ornamentaban a los difuntos, en la fotografía se siguió realizando este canon, embellecer al cuerpo, mostrar de manera real el momento preciso del fallecimiento; compuesto con un arreglo a un sistema de convecciones que cambian lentamente a lo largo del tiempo, las poses, los gestos de los modelos y los accesorios u objetos representados junto a ellos siguen un esquema y a menudo están cargados de significado simbólico, en este sentido el retrato es una forma simbólica, de manera que estos refuerzan la auto representación del sujeto.

Las primeras muestras de este tipo de fotografías datan de 1840 con el daguerrotipo y que tuvieron una profusión a medida que avanzaba en siglo. Ejemplos de este tipo podrían ser la litografía de “Currier & Ives de 1865 titulada *The Deathbed of the Martyr President Abraham Lincon*, (Figura 26) en la que aparece el Presidente en su cama retratado, con un semblante tranquilo, donde solo se logra destacar su rostro, pues viste ropaje blanco que se confunde con las sábanas. Los personajes ilustres que lo rodean, muestran su dolor ante la pérdida de Lincon, finalmente en un tercer plano se muestra a la esposa y un niño que abraza a la mujer desconsoladamente.



**Figura 26.** Currier & Ives. *The Deathbed of the Martyr President Abraham Lincon*, 1865. Papel. 18 ¼ x 22 3/8 cm. Museo de Indiana. Nueva York.

<sup>62</sup> Padilla Yépez, Rosa Inés. *Cuando la carne muere el alma se queda obscura, fotografía post mortem infantil en la ciudad de Loja (1925-1930)*, FLACSO-Ecuador. Quito, Ecuador. 2014. p. 20.

La fotografía logró capturar la realidad y fue aceptada como arte, los fotógrafos empezaron a preocuparse por la clase de conocimiento profundo que permitirían sus imágenes, y las controversias no se hicieron esperar, si lo que se lograba capturar era fiel mientras que otros afirmaban que lo era porque buscaban la belleza y otros decían que no por que mentían. “A partir de la década de 1860, se produjo una paulatina *democratización* del hecho fotográfico entre las clases medias y altas, extendiéndose la práctica de retratarse individual y grupalmente, (como pueden observarse en las fotos de San Luis Potosí, en los años treinta del siglo XX) desarrollándose como consecuencia la costumbre de elaborar una memoria gráfica familiar<sup>63</sup>”. La fotografía permitió que la clase menos privilegiada tuviera acceso a ese último momento, ese instante en el que todo se esfuma, porque nada permanece, aunque si la imagen del ser querido, la imagen palpable que puede verse y echar a andar los recuerdos.

Gracias a la proliferación de la fotografía se llevó a cabo una manera de resguardar las imágenes, ahí fue donde nacieron los álbumes fotográficos, permitiendo un espacio de lo privado a lo público a través del popular formato *tarjeta de visita*, anónima y de la década de los cincuenta o sesenta (todos ellos, ejemplos del tercer cuarto del siglo XIX) con retratos de personalidades de la época, pues acercaron a que la clase alta con las masas para tener un recuerdo fiel de la persona ya no existente. “Estas fotografías tendrán como denominador común la búsqueda de la apariencia social, esto es, representar visualmente la inequívoca pertenencia a una clase: la burguesía, adoptando poses y gestos, con una ropa identificativa, diluyéndose así lo individual en lo colectivo; es decir, que el afloramiento de la personalidad propia era algo muy secundario, pues lo que imperaba desde la mitad del siglo XIX hasta los comienzos del XX era la repetición obsesiva de unos códigos narrativos visuales heredados de la pintura retratista<sup>64</sup>”. Se buscaba mostrar las aspiraciones de modernidad de la nación mexicana, al fomentar la creación de un código de representación que contribuyó al establecimiento de un tipo social elegante y distinguido, que se concibió como figura ejemplar y muestra de ello son la gran cantidad de fotografías que se extendieron en gran parte del mundo (Figura 27).

---

<sup>63</sup> Lara López, Emilio Luis. “La representación social de la muerte a través de la fotografía (Murcia y Jaén, 1870-1902): una historia de la imagen burguesa”. En: <http://rdtp.revistas.csic.es>. RDTP, LX, 2. Universidad de Jaen. Murcia. (2005): pp. 129-147.

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 135.



**Figura 27.** Valleto y Cía. *Sin título*, s.f.  
Albúmina. Colección Ricardo B. Salinas Pliego/Fomento Cultural Grupo Salinas.

La tarjeta de visita anterior es una muestra de la gran proliferación que tuvo este tipo de imágenes, que gracias a su técnica fueron de fácil acceso para la mayoría de la población. Los muebles, los accesorios y en unos casos hasta la vestimenta, fueron elementos que el fotógrafo establecía a la hora de capturar a la persona. Son pocas las fotografías en un inicio, que muestran el entorno común o las vestimentas que cotidianamente eran utilizadas. De esta manera “los estudios fotográficos ofrecieron a la sociedad decimonónica la posibilidad de inmortalizar su imagen, tal como antes lo había hecho la pintura; siguiendo las pautas marcadas por la tradición del retrato de cámara de la pintura al óleo, la tarjeta de visita retomó elementos formales que fueron indispensables para la buena representación del individuo en el pasado<sup>65</sup>”.

Sin embargo otro tipo de tarjetas de visita, fueron las post mortem donde también se buscó la elegancia, desde los atuendos hasta las poses, los arreglos florales y los lugares donde eran velados, la caracterización del buen morir con un letargo eterno, se

---

<sup>65</sup> Exposición *Sueños de Inmortalidad. Tarjetas de visita y retratos del siglo XIX*. Expuesta en el Museo Nacional de San Carlos, México, D.F. 2015.

materializa gráficamente por medio de la fotografía, pues al igual que los momentos importantes en la vida, la muerte es un hecho que merece inmortalizarse. (Figura 28)



**Figura 28.** MacLlewellyn. *La hija muerta de la Sra. E.M. Critchfield.* 1895. Tarjeta del gabinete. Mt. Ayr, Iowa.

La fotografía tuvo un halo de similitud con la pintura post mortem debido a las huellas de una tradición occidental de representación y toda esa iconografía que la caracterizó. La fotografía sustituyó paulatina e implacablemente con entusiasmo desde los comienzos al pintor en la tarea de suministrar imágenes que transcriban la realidad con precisión; al apropiarse del trabajo de retratar de manera realista, liberó a la pintura para su gran vocación moderna: la abstracción. Pero el impacto de la fotografía en la pintura no fue tan nítido, pues cuando la fotografía entró en escena, la pintura ya empezaba alejarse por cuenta propia de la representación realista.

Afirma Lara “que la sustitución de la pintura mortuoria por la fotografía fue llevada a cabo por la incipiente burguesía española y en particular murciana a partir del siglo XIX. Estas imágenes tendrán como denominador común la búsqueda de la apariencia social, esto es, representar visualmente la inequívoca pertenencia a una clase y estilo de vida determinados; para ello, adoptando poses y gestos característicos e incluso una vestimenta específica<sup>66</sup>”, según Lara cuando los miembros de los estratos burgueses acudían, individual o colectivamente, al estudio fotográfico para retratarse lo

<sup>66</sup> Lara López, Emilio Luis. *Op. cit.* p. 130.

hacían ataviados con sus mejores trajes, pues insiste en remarcar que lo importante para este grupo era aparentar, ubicarse socialmente en unas coordenadas específicas; en pocas palabras, apropiarse un estatus.

Con el paso de los años, la fotografía fue adquiriendo un lenguaje cada vez más personal, los fotógrafos se encargaron de crear la pretensión de que el difunto pareciera dormido, menciona Jay Ruby que “las fotografías post mortem constituyen un intento fracasado de *trompe l'œil*<sup>67</sup> que no engañaba a nadie. Su función no es mantener al muerto como si estuviera vivo, sino permitir a los familiares reconocer su pérdida<sup>68</sup>”, por lo tanto el fotógrafo lograba crear una ilusión donde el observador podía confundir si estaba dormido o muerto, los que observaban la imagen y que eran ajenos al suceso, caían en la confusión constante.

La tipología característica de la década de los sesenta “como vivo” es un buen ejemplo de la idea de confusión o ilusión de la realidad. Tal y como lo afirma Hans Belting “Nos avergüenza mirar de frente el rostro de la muerte, y por ello colocamos a las imágenes la máscara de la vida<sup>69</sup>”. Las últimas expresiones que se quedan, suelen ser hasta cierto punto grotesco, oscuro y de dolor. Sin embargo logran encubrirse con las ornamentaciones que los acompañan.

Existen según Ruby, dos posibilidades lógicas: “la motivación por encargarse los retratos pictóricos era diferente que el de las fotografías; en consecuencia cuando un funeral y las costumbres de luto cambiaron durante el último cuarto del siglo XIX, la necesidad de encargarse pintura disminuyó sin, por ello, influir en la demanda de fotografías post mortem. La explicación alternativa es que el mercado de retratos post mortem, al igual que el mercado de retratos, fue dominado por la fotografía, además de que en ella, vivía el hombre en un mundo donde existía un deseo metafísico de inmortalidad cuestionado por muchos y donde la fotografía aparecía como la promesa de una realización materializada de eternidad<sup>70</sup>”, en consecuencia con la fotografía se

---

<sup>67</sup> Del francés “engañar al ojo o trampantojo” es una técnica que se utiliza en las imágenes realistas para crear la ilusión óptica de que existen objetos representados en tres dimensiones. Varias pinturas ya utilizaban esta técnica antes de la llegada de la fotografía, sin embargo con ella se logró enfatizarla aún más.

<sup>68</sup> Ruby, J. *Asegurar la sombra: la muerte y la fotografía en América*. Ed. The MIT Press. Cambridge, London, 1995. p. 44.

<sup>69</sup> Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Katz Editores, 2002. p.230.

<sup>70</sup> Ruby, *Op. cit.* p. 60.

buscaba ese resplandor de vida, esa imagen que perpetuara en la memoria familiar y colectiva, donde los difuntos no mostraran la ausencia de vida, caracterizados con sus mejores atavíos y accesorios de uso cotidiano.

Para los años entre 1840 a 1880, existían tres tipos de fotografías post mortem, dos fueron diseñadas para rechazar y negar la muerte, es decir para que las imágenes admitieran que el difunto no había fallecido, “como dormido”, en esta tipología surgieron también las fotografías de jóvenes y bellas mujeres que comúnmente se encontraban posando en sus recámaras o sitios donde pasaban mayor tiempo. Las mujeres estaban muertas pero se trataba de engañar a los observadores de que solo estaban dormidas o distraídas, a estas imágenes se les llamaba *sleeping beauty*<sup>71</sup>. (Figura 28) y donde también se situaban en lugares comunes de la casa junto a objetos o utensilios de uso común, (Figura 30) los fotógrafos tenían que escenificar el lugar y más aún, mostrar al difunto de forma activa, como si estuviera vivo para esto los familiares de la víctima y posteriormente el fotógrafo y acomodaban el cuerpo del fallecido de una forma sedante: sobre una silla, un sofá y en el caso de los niños en los brazos de sus padres. “Además, como parte de la escena a fotografiar se colocaban ciertos objetos a manera de símbolos que permitieran identificar positiva la muerte del retratado: un reloj (momento final de la vida), una gavilla de trigo (emblema del acto de cosechar) y arreglos florales; estos últimos asociados al concepto del “Más allá como jardín” (como la pintura mostrada en el capítulo anterior donde Jesús se encuentra en el Jardín de las delicias) o bien la belleza transitoria de las flores pueden ser una referencia de la finitud del hombre, una rosa con el tallo corto con la flor hacia abajo para señalar la muerte de una persona joven, la vestimenta también tenía carga simbólica, a las personas adultas las vestían con sus mejores galas o en todo caso con ropa para una ocasión especial.

Aquellos difuntos a los que situaban en áreas comunes, regularmente eran de corte privado, es decir, dentro de sus casas, para esto el fotógrafo iba a los domicilios con los utensilios necesarios para la captura de la última imagen, en un intento por simular la vida del difunto se les fotografiaba con los ojos abiertos y posando como si se tratará de una foto común, sin embargo a veces era difícil lograr que los difuntos

---

<sup>71</sup> Disponible en: <https://marcianosmx.com/fotografia-postmortem-memento-mori/> Consultado el día 1 de junio del 2017.

lograran abrirlos, así que los dibujaban sobre los párpados. De modo que para notar que persona era la que estaba fallecida junto a los familiares solo bastaba con observar detenidamente la imagen, pues al no tener movimiento la persona fallecida su imagen salía muy nítida en tanto que la de los familiares no.



**Figura 29.** Anónimo. *Joven fallecida en su estudio*, 1890. Roma, Nueva York.



**Figura 30.** Anónimo. *Niña sentada con su muñeca*, Siglo XIX. París.

Llega un momento en el cual la tipología “como vivo” empieza a perder fuerza y deja su sitio lentamente a las representaciones mortuorias en el ataúd, en este sentido, mostrando la muerte de un individuo de manera más directa y clara. Por ejemplo, a medida que avanzaba el siglo XX la perspectiva empleada por el fotógrafo cada vez más se alinea al cuerpo yacente del difunto, pasando del medio perfil a una mirada frontal. Así mismo, tiene efecto un acercamiento de la cámara hacia el difunto,

eliminando los anteriores elementos que lo acompañaban en la escena: arreglos florales y efigies religiosas. “Si bien la fotografía post mortem va depurándose cada vez más hasta centrar su atención únicamente en el cuerpo sin vida del difunto, a su vez van multiplicando hasta conformar todo un reportaje mortuario; en parte, debido al abaratamiento y simplificación del equipo y reactivos químicos. De hecho, el papel del fotógrafo como orquestador del último retrato, como se ha llamado a la fotografía post mortem, empieza a perder terreno a manos del aficionado que registra bajo sus propios criterios a sus familiares recién fallecidos<sup>72</sup>”.

La última variante de retrato mostraba el cuerpo sin vida junto con los familiares, “como muerto” se les fotografiaba en su lecho de muerte, o incluso en su féretro, a veces solía estar acompañado de los familiares y ornamentado con flores, lo que no era tan visto en las dos tipologías anteriores (Figura 31).



**Figura 31.** Anónimo. *Niña Mabel Hawkins*, Siglo XIX.

Estos tres tipos de representación convencionales no responden a una cronología estricta ya que se continuaron empleando hasta el siglo XX. Las modificaciones en los tipos de representación tuvieron lugar en el cambio del siglo y se debieron, en gran parte, a los avances técnicos y sociales que fueron cambiando, de a poco las costumbres del rito funerario. Sin embargo hubo un cambio más para la década de los

---

<sup>72</sup> Hernández Almazán, Juan Manuel. *¿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.* COLSAN, San Luis Potosí, S.L.P. 2012. p. 42.

sesenta y setenta “en el ataúd, que se dio ya a finales del siglo XIX y durante el siglo XX<sup>73</sup>”, estos modelos proliferaron en gran parte del mundo, no únicamente en Occidente. La fotografía “se difundió velozmente en toda la república Mexicana, en imágenes que capturaron prácticamente todas las esferas vivenciales de la población, entre ellas y de manera particular, la muerte<sup>74</sup>”.

En este marco de innovaciones y adaptaciones la fotografía post mortem o mortuoria, como la llama Luis Ramírez Sevilla, “fue uno de los elementos que enraizaron en los pueblos del mundo rural, aunque hayan tenido más tempranas expresiones urbanas. Si bien este tipo de fotografías registró la muerte de grandes personajes para después -abriendo camino al periodismo de la nota roja- acercarse a la muerte popular y pública. A pesar de su aceptación entre los pueblos, estas imágenes empezaron a desaparecer a partir de la segunda mitad del siglo XX. La fotografía post mortem se convirtió en un objeto de una polémica en la que participaron por un lado, los librepensadores y por otro la ortodoxia de la iglesia. Esa idea de “guardar el alma en una foto” parecía no ir de acuerdo con la forma y el fondo del ritual cristiano de las exequias, según el cual “todas las costumbres relativas a la preparación de los cuerpos de los difuntos deben caracterizarse por la dignidad y el respeto y nunca con la desesperación de quienes no tienen esperanza<sup>75</sup>”, las fotografías permitieron a la clase menos favorecida tener esa última imagen del ser querido, ya no solo era un privilegio de la clase alta o media alta, el buen morir también lo merecían los demás y muestra de ellos se vio reflejado en México, con algunos de los fotógrafos conocidos de la época y que luego alcanzarían fama, algunos de ellos: Juan de Dios Machaín (Jalisco), Romualdo García (Guanajuato), José Antonio Bustamante (Zacatecas), Rutilo Patiño (Guanajuato) y los Hermanos Casasola (Distrito Federal) por medio de sus imágenes podemos acercarnos a lo que una vez fue y que quedó plasmado en las fotografías, caemos en cuenta de una identidad, que por medio de su trabajo visual nos

---

<sup>73</sup> De la Cruz Lichet, Virginia. *Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX y XX)*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo), Madrid, 2009, p. 70.

<sup>74</sup> Zarauz López, Héctor L. *La fiesta de la muerte*. México: CNCA. 2000. p. 219.

<sup>75</sup> Ramírez Sevilla, Luis. *La vida fugaz de la fotografía mortuoria: notas sobre su surgimiento y desaparición*. En: “Relaciones”, Estudios de historia y sociedad. Vol. XXIV. (94), El Colegio de Michoacán, A.C. Zamora, México, 2003. p. 170-187.

identificamos con las tradiciones, aquellas que de alguna manera se han dejado de realizar pero que algunas otras aún se continúan llevando a cabo.

El trabajo de los fotógrafos antes mencionados destacaron porque dejaron una imagen palpable de la sociedad que merecían tener un papel en la historia y la fotografía post mortem formó parte de ese legado, porque la muerte forma parte de la vida y como tal no hay que olvidarla; dos fotógrafos de los antes mencionados destacaron por que lograron capturar a la muerte niña en sus fotografías, ya fuera junto a sus familiares o simplemente embellecidos con las ostentosas ornamentaciones florales, nos referimos a Juan de Dios Machaín y Romualdo García que ya han sido reconocidos ampliamente por los acervos fotográficos que ahora se resguardan como uno de los archivos visuales más extensos en México, dignos de ser patrimonio de la identidad nacional.

### **3.2 La fotografía de la muerte niña**

Las fotografías alteran nuestros sentidos, amplían nuestras nociones de qué vale la pena mirar y qué tenemos derecho a observar, 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.

Para Hooks<sup>76</sup> la tradición de pintar la muerte de los niños estaba cargada de connotaciones sobre el estatus social de los retratados, pero para el siglo diecinueve las imágenes se enfocaban en la reproducción del parecido del niño y su objetivo, según la autora, funcionar como un retrato conmemorativo para los padres. Una parte importante del ritual fue fotografiar al niño muerto, “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<sup>77</sup>”. La fotografía como lo hemos abordado con anterioridad llegó hasta las clases comunes permitiéndoles obtener la última imagen del ser querido y que decir de

---

<sup>76</sup> Hernández Almazán, Juan Manuel. *Op. cit.* p. 46.

<sup>77</sup> *Ibíd.*, p.27.

los pequeños niños que apenas empezaban a escribir su historia de vida, con solo el hecho de mirarlas nos transmiten el sentimiento de pérdida, pero a la vez de alegría de saber que se han convertido en ángeles y no deben ser llorados sino ser festeados. 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”<sup>78</sup>. Los niños muertos son considerados angelitos y como tal tienen permitida la entrada al cielo y perpetúan la memoria del fallecido entre los sobrevivientes.

No obstante Susan Sontag 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”<sup>79</sup>. 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”<sup>80</sup> (Figura 32).

---

<sup>78</sup> Monsiváis, Carlos. *¡Quietecito por favor!* México: Grupo CARSO, 2005. p. 100.

<sup>79</sup> Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona. Edhasa, 1996. p. 14.

<sup>80</sup> Monsiváis, Carlos, *Op. cit.* p. 100.



**Figura 32.** 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. “Las flores simbolizan pureza, la gracia intocada, la vida como una ráfaga<sup>81</sup>”. 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 imagen que no volverá a capturarse, un momento único, quizá la única imagen que lograron los familiares obtener de su 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 33)

---

<sup>81</sup> *Ibíd.* p.101.



**Figura 33.** 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 ahora oscurecido por corto tiempo, pues pronto se encontrará cerca de Dios, junto a otros ángeles.

El grado de mortalidad infantil hizo necesario situar la práctica del bautismo inmediatamente después del nacimiento. Sin embargo, el bautismo no solo cumple la función de purificar el alma del infante, sino que se constituye en el primer rito de socialización, pues a través del sacramento el niño obtiene un nombre y unos padrinos, quienes serán los responsables también de procurarle una buena sepultura en caso de muerte. Existen algunas muestras fotográficas donde aparecen solo los padrinos de los niños, en otros casos los padres también se encuentran en la escena.

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 que los acompañan en su último momento en la tierra, 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 Hooks<sup>82</sup>, 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<sup>83</sup> 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 (Figura 34).

En la foto de estudio, el fotógrafo tiene mayor injerencia en los elementos representados en la puesta en escena; 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.

---

<sup>82</sup> M. Hooks. “Recuerdos de inocencia”. En: *Revista Luna Córnea*, Núm. 9, 2010. p. 91.

<sup>83</sup> Marino, Daniela. *Dos miradas a los sectores populares: fotografiando el ritual y la política en México 1870-1919*. En: *Historia Mexicana*, Núm. 48. 1998, p. 230.



**Figura 34.** Romualdo García. *Sin título*.1910.  
Negativo de plata en gelatina/vidrio, SINAFO, CONACULTA-INAH-MEX.

En algunas ocasiones, sobre todo en la ciudad, el pequeño difunto es retratado solo con un adulto: padre, madre o padrino, o un hermanito (Figura 35); en otras ocasiones, casi siempre en el medio rural aparece la familia extensa: dos o tres adultos, igual cantidad de mujeres y algún niño (Figura 36). Esta compañía es innovación de la fotografía, pues la pintura representaba a los niños solos. Para Marino, “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<sup>84</sup>”. 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 niños, muchos niños se ganaron el derecho a sobrevivir en el milagro de las placas y en el papel, son un 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.

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

---

<sup>84</sup> *Ibíd.* p. 233.

dictámenes de un individuo ajeno a las regulaciones, alguien que puede entender su significado y que participa en él.



**Figura 35.** Romualdo García. *Retratos*. Siglo XIX.  
Col. Fototeca Guanajuatense, Museo de la Alhóndiga de Granaditas. INAH.



**Figura 36.** Juan de Dios Machain. *Sin Título*, finales del siglo XIX y principios del XX.  
Plata/gelatina. Col. Particular.

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. Captar de esta forma a los infantes muertos respondía a una elemental función social: preservar el recuerdo de un ser querido, en una mezcla de dolor, placer y nostalgia. 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, pues los niños eran ángeles en el cielo que se encontraban cerca de Dios y los familiares se encomendaban a ellos. La fotografía mortuoria no tenía un sentido morboso. Era solo una forma de duelo y un recuerdo que conservaba la familia del familiar querido que había dejado este mundo.

Un caso en específico en Ameca, Jalisco, cuando los padres se dan cuenta de que su hijo va a morir manda llamar a los padrinos de bautismo, pues ellos son los encargados de amortajar a su ahijado con el atuendo que la madrina confecciona o manda hacer. Los niños se atavían como a San José o el Sagrado Corazón y las niñas como a la Inmaculada Concepción; aunque también puede vestírseles completamente de blanco o con sus mejores ropas. El ajuar lo complementan unos huarachitos de cartón cubiertos de color dorado y una palma de azahar o una vara de nardos que los padrinos colocaban entre sus manos. Los padrinos también se encargaban de encargaban de sufragar los gastos de los cohetes, flores e incluso músicos que acompañarían al cortejo rumbo al panteón; de ahí las despedidas que se entonan al pequeño difunto.

Para la velación, el cadáver se coloca sobre una mesa cubierta con una sábana o un mantel blanco y se cubre con flores, ya sean rosas, margaritas, nubes o las que se tengan en casa. El momento culminante de la noche llega cuando los padrinos ciñen una corona de azahares sobre la cabeza del niño; en ese instante se lanzan los primeros cohetes que anuncian la coronación, luego de este suceso se dirigen temporalmente al estudio del fotógrafo si este no ha sido llamado con anterioridad al

domicilio del finado<sup>85</sup>, los familiares y el difunto mismo pierden un poco de la independencia de su cuerpo y sus movimientos ante las disposiciones del fotógrafo y el lente de la cámara; aunque esto no significa una entrega total de su persona, el cliente puede exigir una mejor imagen de sí mismo e incluso negarse a adquirirla. Al final de todo este proceso, se podía contar y palpar la última imagen de ese angelito que ahora acompaña a Dios y se encuentra rodeado de más niños en un espacio celestial.

### 3.3 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 esa 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

---

<sup>85</sup> Hernández Almazán, Juan Manuel. *Op. cit.* p. 52.

padres, padrinos y hermanos. El padrinazgo en Santa María construyó un lazo político muy fuerte y duradero entre los contrayentes. Cabe destacar que a los niños que aún vivían con sus padres, si a pesar de que pasaran de los veinte años y aún no se habían casado, y morían podían ser ornamentados como angelitos pues no habían tenido relaciones sexuales antes de su muerte y también merecían ser coronados, esta línea divisoria para ataviar a los fallecidos permitía establecer quiénes eran considerados angelitos o adultos, sin importar la edad.

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, pues se realizó un arduo labor de búsqueda de las unidades de análisis, encontrar esta tipología de imágenes son parte de la intimidad de las personas que las protegen y cuentan con enorme valor sentimental, no fue nada fácil. Además algunas de ellas, pese a que se protegen dentro de un álbum familiar muy íntimo, las personas no pudieron evitar recordar el momento cuando fue capturada la escena. Constatando que no importa el tiempo transcurrido, una imagen, en este caso, una fotografía nos conmueve, nos sitúa en la época ida, nos hace revivir los momentos empolvados en la memoria y al tener en mano esa imagen nos transporta al momento.

### *Conclusión*

La fotografía más que un documento visual, artístico, histórico y antropológico, funciona como un vestigio, esa reliquia infinitamente preciosa y frágil en la que la mirada intenta descifrar la huella viviente de lo que ha sido. Para apreciar la forma en la que la intención de crear una identidad propia a través del retrato fotográfico fue una manera de comunicación que surgió en el siglo XIX y que continúa vigente en las nuevas generaciones. El medio fotográfico, sin duda, ha deseado inscribirse en el campo del arte, aun cuando los formatos han cambiado, la tecnología ha acelerado los procesos de auto representación y comunicación visual, pero el concepto es el mismo: retratos con rasgos de identidad únicos que buscan la perpetuidad en el tiempo, de una individualidad y sociedad determinadas.

## Capítulo IV. El arte ritual de la muerte niña: Análisis iconográfico y formal de la pintura hacia la fotografía

*“Morí soñando enormes encinos y balastradas.  
Como si cantaran, entonces, una antifona: 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”<sup>86</sup>*

### Introducción

Ésta investigación 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. En este apartado se expondrá la metodología conjunta seleccionada para la recolección historiográfica del tema de investigación y centrándose en el método empleado para el análisis de las muestras de estudio.

Para dicho análisis iconológico e iconográfico se parte de la teoría de Erwin Panofsky<sup>87</sup> como modelo a seguir y el formalismo del teórico Heinrich Wölfflin<sup>88</sup> 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.

### 4.1 Marco metodológico

A continuación se explica de manera más detallada cada uno de los pasos que conformaron la investigación.

- 1) La revisión historiográfica consistió en lo que se ha abordado sobre tradición funeraria, ritual de la muerte, pintura y fotografía post mortem (enfocándolo al arte ritual de la muerte niña) y la tradición ritualista de este acontecimiento. En la siguiente tabla se desglosan los tres ejes de búsqueda:

<sup>86</sup> Tejada Roberto, “Como hasta nosotros un niño a lo lejos...”. *El arte ritual de la muerte niña*. En: Revista Artes de México, Núm. 15. México. 1998. p.51.

<sup>87</sup> Panofsky, E. *El significado en las artes visuales*. Madrid, España: Alianza Editorial, 1985.

<sup>88</sup> Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid, España: Espasa-Calpe. 1952.

**Tabla 1.** Fuentes de búsqueda bibliográficos

<b>Fuentes documentales</b>	<b>Información que proporciona</b>	<b>Utilidad</b>
Bibliotecas de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí bibliotecas públicas y privadas	Teorías, conceptos, antecedentes históricos, fenómenos sociales y culturales.	Estructuración de los capítulos y desarrollo de cada uno.
Bases de datos	Artículos de carácter histórico, artístico, cultural, social.	Estructuración de los capítulos y desarrollo de cada uno.
Museos, casas de cultura y coloquios	Información al respecto de este fenómeno cultural y artístico.	Estructuración de los capítulos y desarrollo de cada uno.

## 2) Búsqueda y selección de pinturas y fotografías en San Luis Potosí.

**Tabla 2.** Fuentes de búsqueda visuales (trabajo de campo)

<b>Fuentes visuales</b>	<b>Información que proporciona</b>	<b>Utilización</b>
Acervos fotográficos públicos y privados	Unidades de análisis.	Recopilación de las fotografías que se analizarán con las pinturas.
Trabajo de campo en San Luis Potosí	Conseguir las fotografías de la muerte niña en el ámbito familiar privado.	Recopilación de las fotografías que se analizarán con las pinturas.
Museos, casas de cultura y coloquios	Unidades de análisis e información oral o escrita respecto a este fenómeno artístico.	Recopilación de las fotografías que se analizarán con las pinturas.

Luego de la búsqueda se eligieron seis pinturas encontradas en la bibliografía consultada y seis fotografías, éstas últimas fueron las difíciles de obtener, pues son parte de archivos privados, por consiguiente son unidades inéditas que no han sido expuestas en ningún trabajo de investigación.

- 3) Análisis formal de los casos de estudio seleccionados donde se marcaron los elementos representativos y su significado iconológico para mayor comprensión. A continuación se explica en que consiste el método de Panofsky y la fusión con el de Wölfflin.**

La metodología de Panofsky parte de un principio: en una obra de arte la forma no puede separarse del contenido. Las formas no son sólo un espectáculo visual: deben ser comprendidas como portadoras de un sentido que es algo más que únicamente visual, ya que el hombre deja testimonios que significan. Consiste en los contenidos de tres órdenes: la forma materializada, la idea convencional representada y el significado profundo o intrínseco. Cada uno de estos tres contenidos puede ser identificado por un

sistema. La siguiente tabla fue elaborada de manera sintetizada el método que Panofsky introdujo en la historia del arte:

**Tabla 3.** Proceso del método de Panofsky para la interpretación de los casos de estudio (Síntesis del método)

<b>Etapas de análisis</b>	<b>Significado</b>
1.- <i>Preiconográfico</i> (Información técnica y descripción narrativa)	Identificar las formas puras y motivos artísticos "fácticos" y "expresivos" (objetos o acciones representados por las formas).
2.- <i>Análisis iconográfico</i> : la forma, el punto, la línea, el volumen, el color, la figura, la perspectiva, la proporción, el equilibrio y la armonía	El contenido secundario o convencional se identificaría por la iconografía que analizaría los conceptos, historias, imágenes convencionales sobreañadidos a la composición o motivos artísticos.
3.- <i>Análisis iconológico</i> : contenido profundo de la obra de arte	Valoración histórica de la obra de arte, no sólo como hecho estético, sino como hecho histórico. Nivel de la obra arte considerada como síntoma cultural y documento histórico, como una forma simbólica.

En cuanto a la iconología se aprende teniendo en cuenta aquellos principios subyacentes que revelan la actitud básica de una nación, de un período, una clase, una convicción religiosa o filosófica. Todo ello modificado por una personalidad y condensado en una obra de arte, estudiando así las formas, los motivos, las imágenes, las narraciones y las alegorías como manifestaciones de principios subyacentes, interpretamos esos elementos como valores simbólicos.

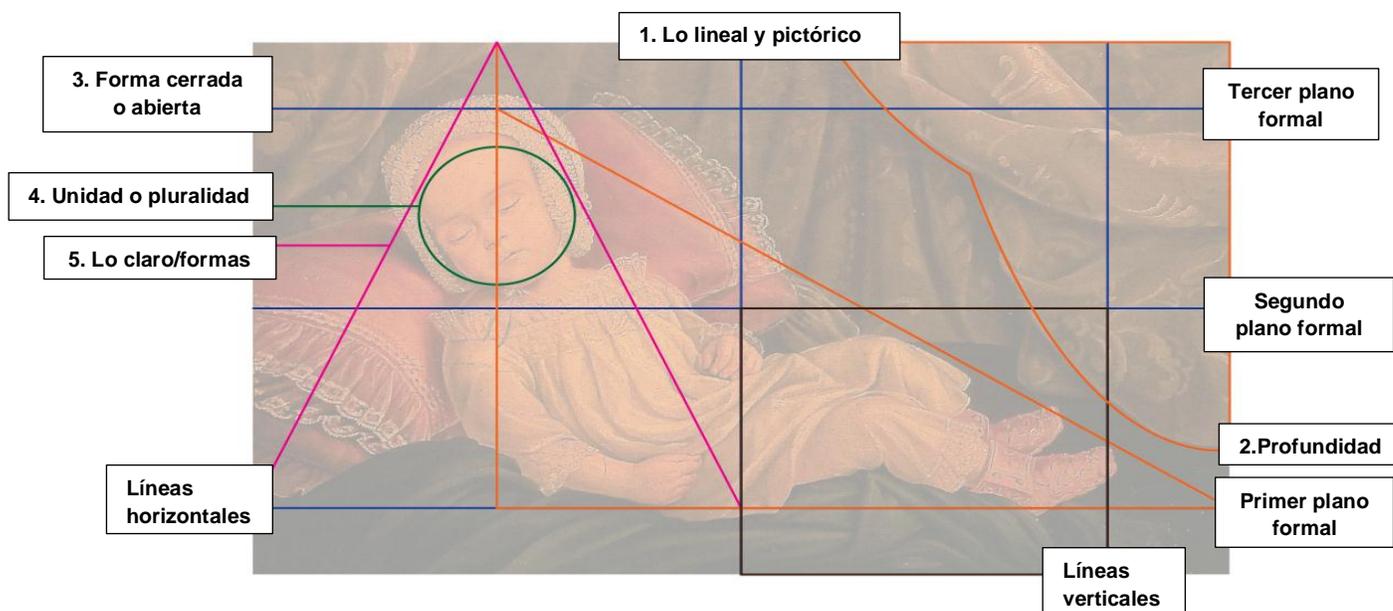
La iconología realiza una valoración histórica de la obra de arte, no sólo como hecho estético, sino como hecho histórico. Para ello hay que entrar en contacto con los documentos de la época. De donde la iconología, más que una ciencia de la historia del arte es una ciencia humanística de las concepciones del pensamiento, de las ideas y la cultura vistas en las obras de arte. Sería una historia de las ideas visuales, más que una historia de las imágenes.

En lo que corresponde al método formalista propuesto por Heinrich Wölfflin, considera que los cambios en la forma responden a cambios de sensibilidad. Establece el análisis de la forma visible y cómo principios básicos para la lectura y estudio de una imagen los siguientes conceptos: lo lineal, forma, profundidad, superficie y claridad, unificación en la composición, juegos de luz y sombra, fluidez de las sombras es decir, la evolución se da siempre en un sentido de lo lineal a lo pictórico, puesto que llevan en sí una idea de progreso. A continuación se desarrollan cada uno de estos elementos:

**Tabla 4.** Proceso del método Wölfflin para la interpretación de los casos de estudio (Síntesis del método)

<b>Etapas de análisis</b>	<b>Significado</b>
1.- Lo lineal y lo pictórico	Lo lineal significa que el sentido de las cosas se busca en el contorno, y lo pictórico es todo el contorno de la escena, es la primera impresión ante una obra.
2.- Superficie y profundidad	Dispone en planos o capas las distintas partes que integran el conjunto formal.
3.- Forma cerrada y forma abierta	La imagen se limita en sí misma, y es todas sus partes, en tanto que la forma abierta es al contrario, el estilo tiende a la apariencia desprovista de límites.
4.- Unidad y pluralidad	Pasa a ser una especie de recipientes que recogen y dan forma a la realidad. En tanto que la múltiple se ven otros elementos.
5.- Lo claro y lo indistinto	Lo claro permite nuevas vistas, nuevos cuadros, la comprensión multilateral de las vistas en potencia, lo indistinto simplemente sale de la realidad.

Lo expuesto por Wölfflin en conjunto con la teoría de Panofsky se aplicará en las unidades que han sido seleccionadas, la iconología ayudará a establecer que elementos son cánones y cuáles fueron añadidos en la fotografía, en función con el formalismo exista un discurso histórico donde se lleve de la mano al lector cómo fue esta transición artística que acompañó al hombre y que se reflejó en la fotografía de la muerte niña en San Luis Potosí. A continuación se expone un ejemplo donde se marcan los elementos a analizar bajo este método conjunto:



**Ejemplo de la aplicación del método.** Anónimo. *Niño Bernardo de Mier y Almendaro*. Siglo XIX. Oleo/tela. 55cm x 68cm. Col. Particular.

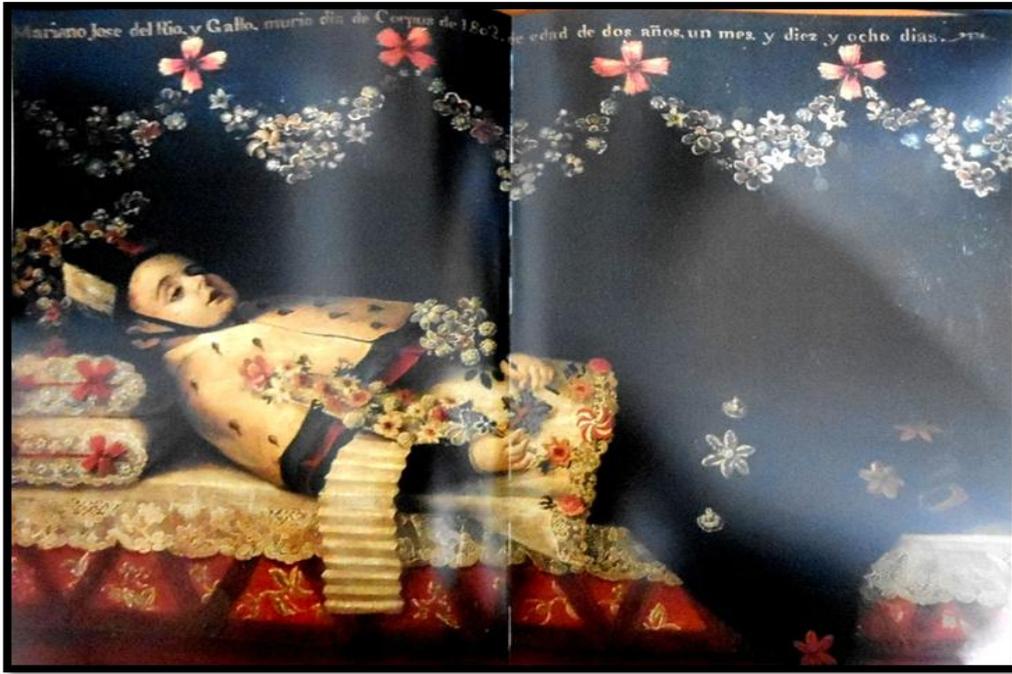
## 4.2 Pinturas seleccionadas para el análisis



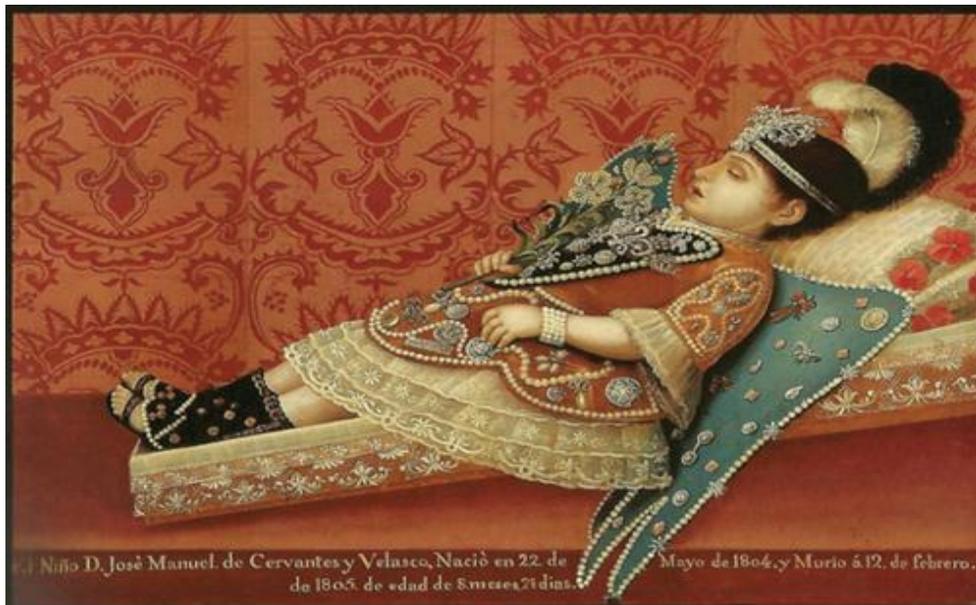
**Pintura 1.** Anónimo. *D. Thomas María Joaquín Villas y Gómez*. 1760.  
Oleo/tela. Col. Margarita Palomar Martínez Negrete.



**Pintura 2.** Anónimo. *Retrato del niño Melchor Salazar*, 1849.



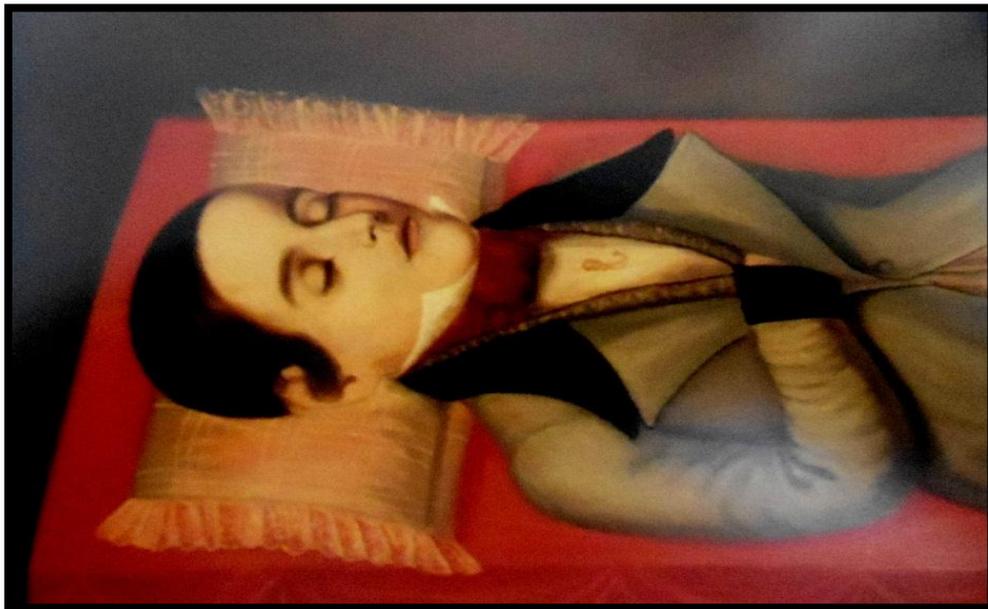
**Pintura 3.** Anónimo. *Niño Mariano José del Río y Gallo*. 1802.  
Oleo/tela. 75 x 102 cm. Col. Arq. Juan Urquiaga.



**Pintura 4.** Anónimo *El niño D. José Manuel Cervantes*, 1804.  
Oleo/tela. 62 x 83 cm. Col. Carlota Creel Algara.



**Pintura 5.** Anónimo. *Domingo Francisco Jabier Emigdio de Jesús Padilla*. 1846. Oleo/tela. Col. José Luis Solana.



**Pintura 6.** Anónimo. *Retrato de niño*, Siglo XIX. Oleo/tela. 37.5 x 47.5 cm. Col. INBA.

**Fotografías seleccionadas para el análisis**



**Fotografía 1.** Anónimo. San Luis Potosí, S.L.P. 1930. (12cm x 8cm)  
Archivo privado de Irma Carrillo Chávez.



**Fotografía 2.** Raquel Rodríguez Leal, San Luis Potosí, sin año. (10cm x 8cm).  
Archivo privado de Alberto López.



**Fotografía 3.** Anónimo. San Luis Potosí, S.L.P. Sin fecha. (8cm x 8cm).  
Archivo Privado de Enrique García Blanco.



**Fotografía 4.** *Fotografía Gómez*, San Luis Potosí, sin fecha. (10cm x 8cm).  
Archivo privado de Alberto López.



**Fotografía 5.** Anónimo. Matehuala, San Luis Potosí, 1937. (12cm x 8cm).  
Archivo privado de Tomás Ferrándiz.



**Fotografía 6.** Anónimo. Cárdenas, San Luis Potosí, Mayo 1938. (12cm x 8cm)  
Archivo privado de Enrique García Blanco.

#### 4.3 Sueño rodeado de flores que reposan mientras cuatro cirios me custodian



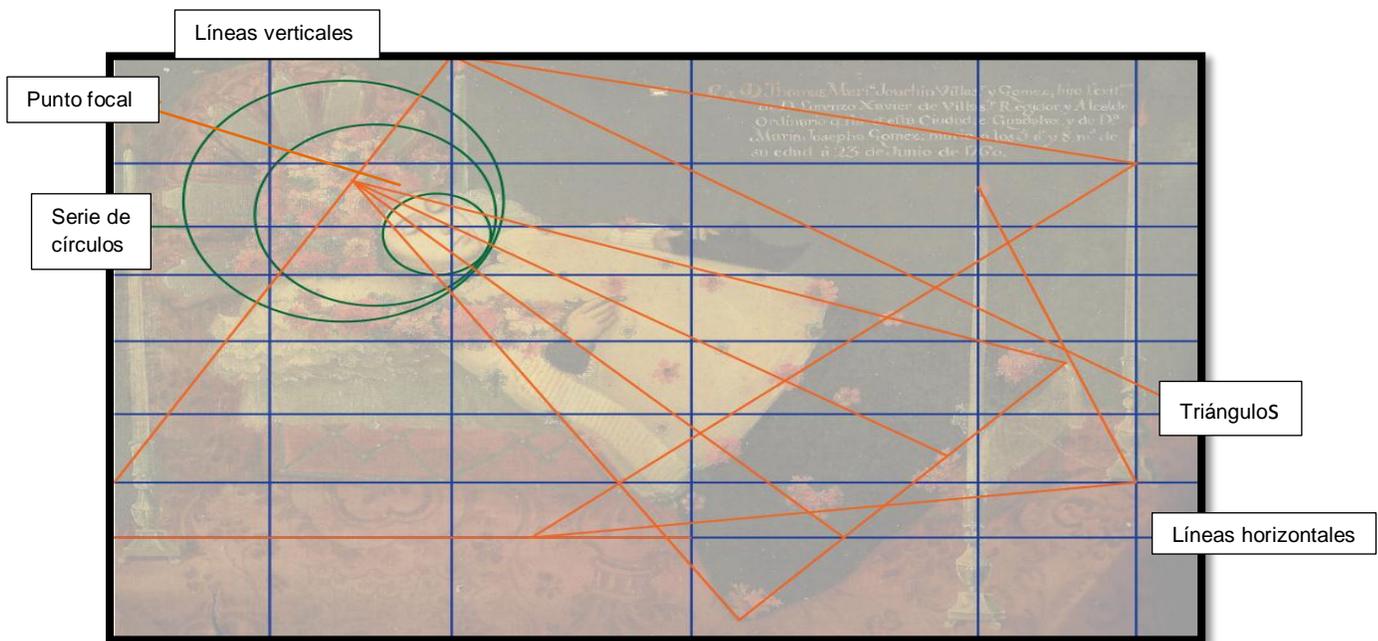
**Pintura 1.** Anónimo. *D. Thomas María Joaquín Villas y Gómez*. 1760. Oleo/tela. Col. Margarita Palomar Martínez Negrete.

#### Descripción:

El niño *Thomas Joaquín* de ocho años de edad, está dormido en una pequeña cama color blanco; ataviado con filipense y alba blanca; sobre un gran cojín blanco con holanes reposa la cabeza con una gran corona de flores de diferentes colores, en su mano izquierda sostiene un ramo de las mismas flores de la corona, en la mano derecha trae un bonete negro; en el cuerpo hay más flores esparcidas que pareciera simular estrellas en el cielo. En cuanto al espacio está en un interior, lo iluminan cuatro grandes cirios, significa un velorio. Los colores que predominan son el rojo en la parte baja de la imagen.

En el primer plano están la alfombra roja ornamentada y los cuatro cirios que acompañan al niño en su velación, en el segundo plano se encuentra el infante, junto a lo que pareciera ser una cabecera está una corona que logra fusionarse con el decorado de la pared roja. En tercer plano la cartela que cito: *D. Thomas María Joaquín Villas y Gómez hijo lexítimo de Don Lorenzo Xavier de Villas Regidor y Alcalde Ordinario*

*q fue de esta Ciudad de Guadalupe. Y de Da Maria Josepha Gomez murio a los 5 a y 8 m de su edad a 23 de Junio de 1760.*

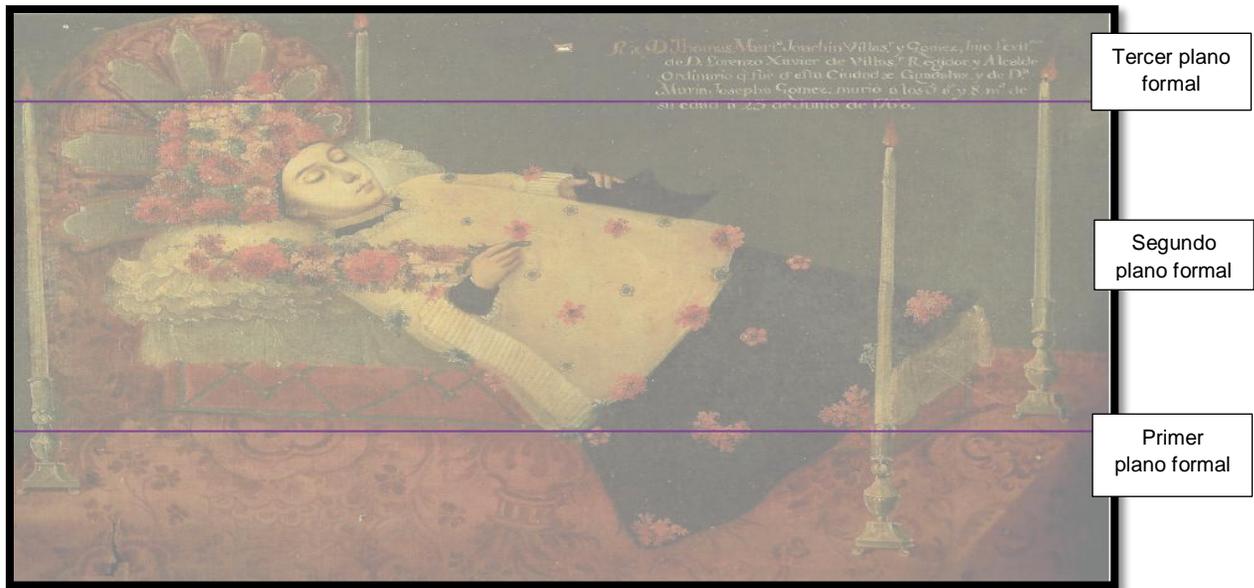


**Análisis Compositivo.** Anónimo. *D. Thomas María Joaquín Villas y Gómez.* 1760.  
Oleo/tela. Col. Margarita Palomar Martínez Negrete.

### Composición:

La pintura está seccionada en siete líneas horizontales y cinco verticales (líneas azules). El punto de perspectiva es la cabeza, de ahí parten las líneas en diagonal que se abren a los pies del niño formando un triángulo isósceles (líneas naranja), justamente el cuerpo es el que forma este volumen, destacan tres círculos (color verde), de donde parten las líneas de fuga, otras figuras geométricas son los cuadrados y rectángulos.

En cuanto a los colores destacan el rojo, sepia, negro y blanco. La luz viene del lado izquierdo del cuadro generando sombras hacia el lado derecho. Se aprecian matices de sepia y verde que se degradan hasta el extremo derecho superior. El cuadro presenta a su vez equilibrio y armonía.



**Análisis Formal.** Anónimo. *D. Thomas María Joaquín Villas y Gómez*. 1760. Oleo/tela. Col. Margarita Palomar Martínez Negrete.

### **Análisis Formal:**

En el primer plano está la alfombra roja que fue un color predominante en la mayoría de las pinturas del siglo XVII y XVIII, parte del filipense también entra en esta parte.

En el segundo plano yace el cuerpo inerte que con los atavíos que lo adornan es posible deducir que se trata de un niño perteneciente a una familia acomodada pues se le representa con elegancia. Viste de acólito con una túnica negra y una cota blanca, delicadamente ambas muñecas portan estolas blancas, en la mano izquierda sostiene un bonete negro junto con una pequeña flor roja, en tanto que en la mano derecha mantiene una palma florida, que también adornan su cuerpo y cabeza, evocando “sentimientos de alegría, misticismo y pureza; en el caso de México desde la época prehispánica se acostumbraba que el cempasúchil acompañara a los difuntos en las ceremonias ritualistas”<sup>89</sup>. El uso de las flores en el tránsito de muerte se ve profundamente representado en la iconografía de la muerte niña.

Finalmente en el tercer plano se encuentra la cartela en letras doradas que describe los datos personales del infante, también cuatro cirios, elementos

<sup>89</sup> Aceves Gutierrez, *Op. cit.* p.42.

especialmente simbólicos que evocaban “el cristianismo del difunto, su religiosidad, el símbolo de la reconfirmación en su fe”<sup>90</sup> el que lo acompañen estos elementos cargados de significado tiene que ver con el alto grado de religiosidad y costumbres de la época, sobre todo dentro de las familias pudientes, quienes en este tipo de rituales podía dejar claro el estatus social y económico. Los cirios también tienen que ver con el *axis mundi* que son la representación del eje del mundo, visto en la mayoría de las culturas y que expresa un punto de conexión entre lo terrenal y lo sublime, de lo que existe y lo que se olvida.

---

<sup>90</sup> Valero de García Lascuráin, Ana Rita. “Muerte y duelo en la Nueva España”, En: *Iconografía mexicana V, vida, muerte y transfiguración*, Serie Antropología Social, INAH: Distrito Federal, México, 2004. p. 250.

### 4.3.1 Entre luz y sombra: mirada hacia el Paraíso

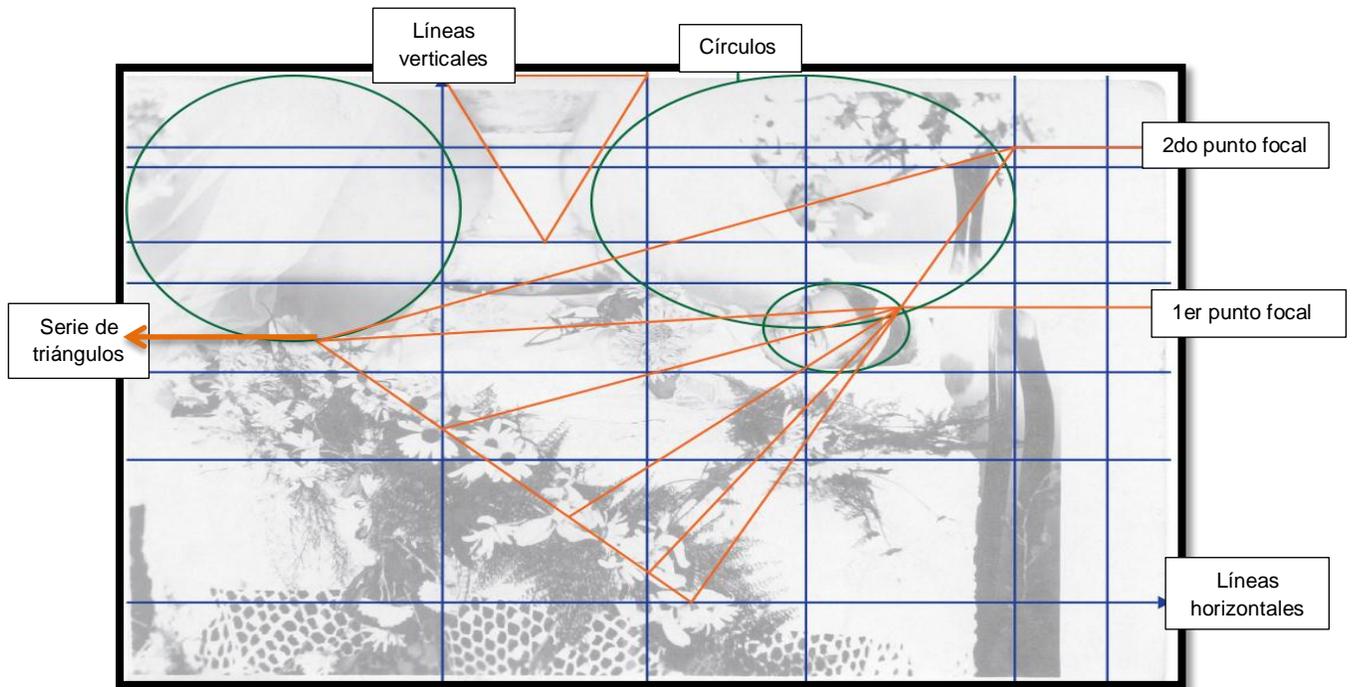


**Fotografía 1.** Anónimo. San Luis Potosí, S.L.P. 1930. (12cm x 8cm)  
Archivo privado de Irma Carrillo Chávez.

#### **Descripción:**

En la fotografía se observa a un niño de no más de cinco años de edad. Se encuentra en un espacio cerrado, acostado sobre una mesa, ataviado con túnica y diadema blancas, en las manos sostiene una rosa y otras flores. El rostro llama la atención porque se encuentra con los ojos abiertos, ligeramente los papados caen un poco dando la impresión de que se está quedando dormido, también tiene los labios entreabiertos. Bajo sus pies y alrededor del cuerpo lo cubren más flores, como margaritas y pino.

En el primer plano está la mesa y las flores, en el segundo se encuentra el infante y en el tercero una especie de macetero, también caen unos velos blancos que cubren parte de la mesa; la escena tiene mucha luz, lo que permite apreciar bien los detalles que hay, sin embargo en la parte izquierda se corta la imagen, pues del lado derecho cuenta con un marco considerable de espacio. Se desconoce quién fue el fotógrafo.



**Análisis Compositivo.** Anónimo. San Luis Potosí, S.L.P. 1930. (12cm x 8cm)  
 Archivo privado de Irma Carrillo Chávez.

**Composición:**

La fotografía está seccionada por cinco líneas verticales y siete horizontales (color azul), predominan los rectángulos y cuadrados. El punto de perspectiva (color verde) es la cabeza de donde las diagonales se unen en los pies para formar un triángulo isósceles (color naranja). También hay otro punto focal de donde se despliegan líneas diagonales: el florero que está en la parte superior derecha y que forma un triángulo escaleno encerrando al infante. Destacan las líneas rectas.



**Análisis Formal.** Anónimo. San Luis Potosí, S.L.P. 1930. (12cm x 8cm)  
 Archivo privado de Irma Carrillo Chávez.

### **Análisis Formal:**

En el primer plano la mesa sustituye la cama que en la pintura ya se vio, se sabe que es una mesa porque del lado derecho se encuentra una silla, las margaritas “significan la fe espiritual, los dolientes utilizan este símbolo a sus difuntos infantes con la esperanza de que se conviertan en angelitos y sean ellos quienes los acompañen a su llegada al cielo, también significa la felicidad”<sup>91</sup>, felicidad porque un ser querido ha sido elegido para situarse junto al creador y cómo angelito que se ha convertido, cumplirá la función de cuidar a los familiares, de acompañarlos en situaciones de peligro.

En el segundo plano es visible un atavío sencillo, trae una diadema que sustituye la corona en la pintura. Junto a sus manos un ramo de flores, aquí predominan más las flores en función de ornamentación al cuerpo, más que una ofrenda.

Finalmente en el tercer plano las figuras del florero y lo que pareciera ser un macetero se componen por formas circulares junto con la cabeza del infante siendo las únicas en la composición de la imagen.

<sup>91</sup> Valero de García Lascuráin, Ana Rita. *Ibíd.* p. 43.

### 4.3.2 Análisis comparativo entre pintura y fotografía



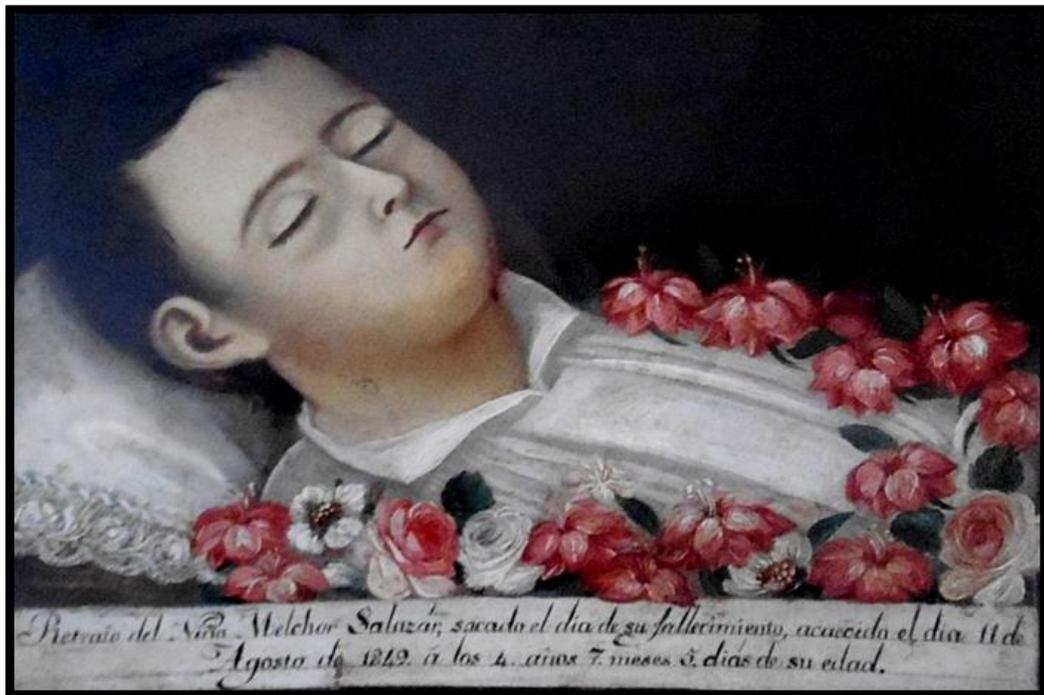
**Análisis Comparativo** entre la pintura: *D. Thomas María Joaquín Villas y Gómez*. 1760. Oleo/tela. Col. Margarita Palomar Martínez Negrete; y la fotografía Anónima. San Luis Potosí, S.L.P. 1930. (12cm x 8cm) Archivo privado de Irma Carrillo Chávez.

Ambas imágenes presentan el canon de la forma triangular al momento de colocar el cuerpo sin vida de los niños, a modo de que ligeramente queden levantados gracias a las almohadas colocadas, su último sueño. Las ornamentaciones presentadas en la pintura: flores, coronas, (símbolos del ciclo de la muerte y la glorificación de la Virgen), ajuares y cirios son símbolos que solamente algunas familias pudientes podían presentar a la hora del último sueño. En contraste con la fotografía destacan las margaritas y la pequeña diadema. La utilización de adornos sobre el cuerpo del difunto fueron sustituidos por las flores y en extremo la blancura total de los ajuares. En la pintura el niño sostiene un bonete en la mano izquierda y una palma florida en la derecha como símbolo de religiosidad, por el atavío de acolito. En la fotografía el niño está con los ojos abiertos, resulta que de manera instantánea fijemos nuestra mirada, en ella puede siquiera reflejarse la luz que acaba de extinguirse. En la pintura el niño tiene los ojos cerrados y la emoción que provoca es diferente, ya que el niño parece estar dormido con un semblante armonioso.

Ambos niños están situados en interiores lo que indica que pertenecían a familias acomodadas. También se dejó el cánon de las cartelas para referenciar al fallecido, dando esa información necesaria de identificación y que sólo se pueden apreciar en las pinturas

del siglo XVIII; ya que entrado el siglo XIX las diversas modalidades iconográficas para representar la muerte en los infantes contó con diferencias significativas que permitieron distinguir los giros en la actitud de representarlos.

#### 4.4 Cuando duermo solo me acompañan flores rojas

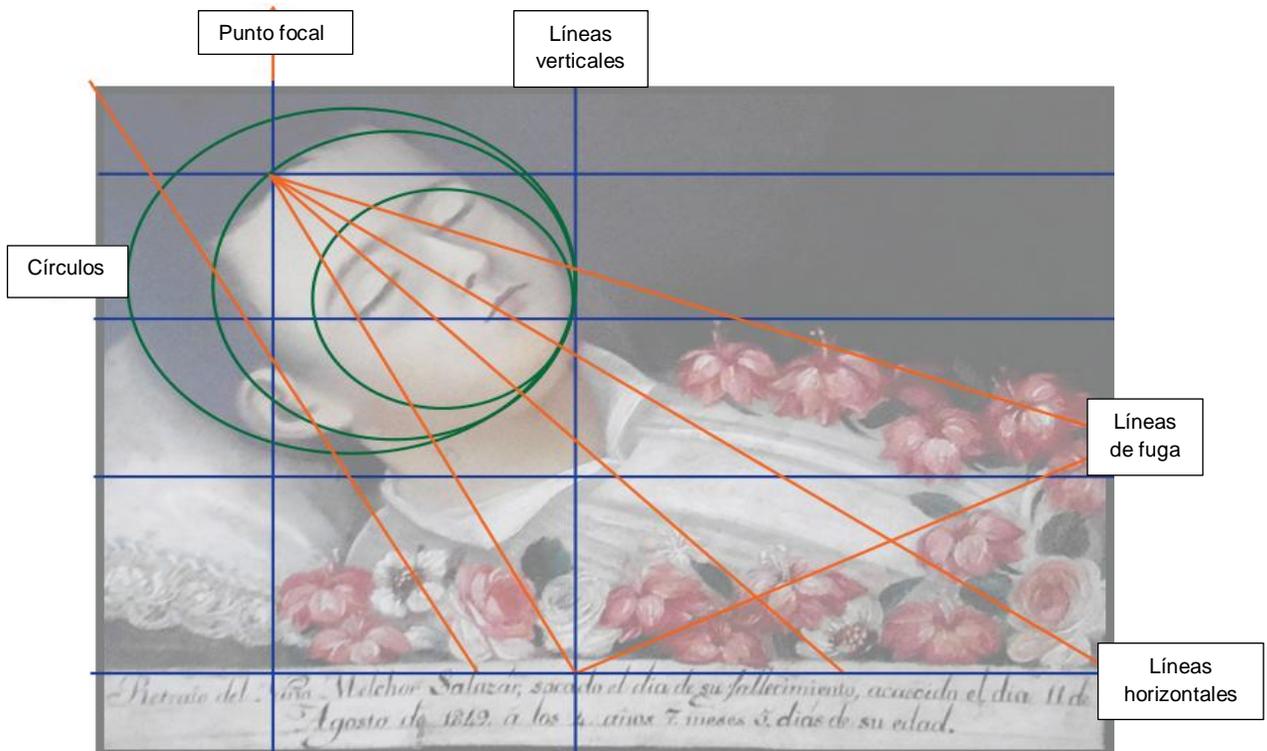


Pintura 2. Anónimo. Retrato del niño Melchor Salazar, 1849.

#### Descripción:

*El niño Melchor Salazar, sacado el día de su fallecimiento, acaecido el día 11 de Agosto de 1849, a los 4 años 7 meses 5 días de su edad.* El niño reposa su último sueño sobre una almohada blanca con encaje en las orillas. Ataviado con un traje de gala color gris y cuello blanco, que le da ese porte elegante, serio y singular, en tan característico momento; sobre su cuerpo flores rojas y rosas blancas lo ornamentan y figura una especie de largo collar.

Su rostro a simple vista denota paz y armonía, los ojos y boca están completamente cerrados, ligeramente se aprecia que frunce un poco los labios, como si estuviera recibiendo un beso. Es posible afirmar que se encuentra en un interior con un fondo negro pues no aparecen elementos propios de un espacio abierto.

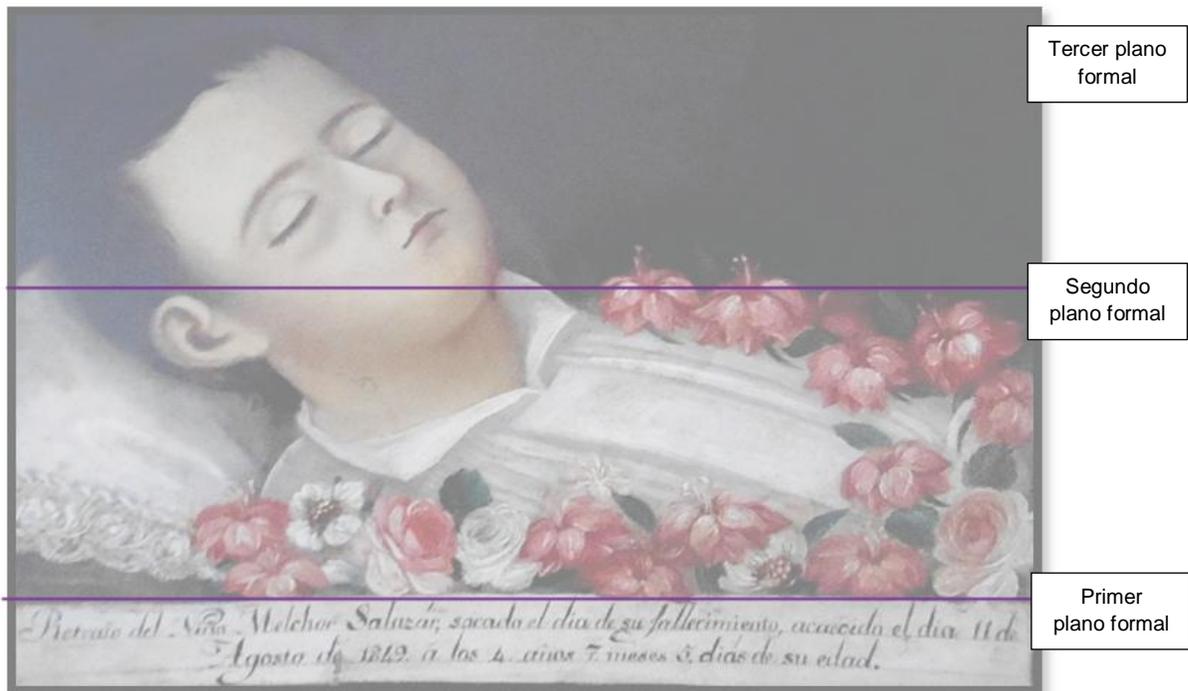


**Análisis Compositivo.** Anónimo. *Retrato del niño Melchor Salazar*, 1849.

### **Composición:**

La pintura está trazada bajo dos líneas verticales y cuatro horizontales (color azul), los puntos de fuga surgen de la cabeza (color naranja), en específico de la parte alta de la frente se forman triángulos que encierran el torso, llamadas también líneas de fuga que en conjunto logran serie de triángulos, también destacan cuadrados, rectángulos y círculos que se forman sobre su rostro (color verde).

El manejo de luz está del lado izquierdo sobre su rostro, la sombra y contraste se aprecia en el resto de la composición de la imagen. Existe una armonía y equilibrio en cuanto a la representación del infante.



**Análisis Formal.** Anónimo. *Retrato del niño Melchor Salazar*, 1849.

### **Análisis Formal:**

Otra de las maneras de representar a los niños que no fuera religiosa, fue de gala, en este caso el traje que bien podría ser llevado por un hombre en vez de un niño, (importante mencionar que en la mayoría de las “pinturas del siglo XVIII se les representaba a los niños como personas adultas, en cuanto a vestimenta y hasta gestos, en este caso, pareciera ser un adolescente con un semblante formal)”<sup>92</sup>. Pero luego están las flores, cinco rosas blancas símbolos de pureza y tranquilidad y las rojas símbolo de religiosidad.

En este caso no hay coronas, ni palma que acompañen al niño, no hay nada que cubra su cabeza, aquí es posible mencionar que pudo pertenecer a una familia de clase media, debido a que están ausentes estos elementos vistos en el ejemplo anterior, sin embargo el traje denota que fue vestido con su mejor gala.

<sup>92</sup> Valero de García Lascuráin, Ana Rita. *Ibíd.* p. 60.

#### 4.4.1 Tejé mis últimos sueños entre bugambilias y viento



**Fotografía 2.** Raquel Rodríguez Leal, San Luis Potosí, sin año. (10cm x 8cm).  
Archivo privado de Alberto López.

#### **Descripción:**

En la fotografía está *Raquel Rodríguez Leal* de no más de cinco años de edad, el caso de ésta fotografía es que sabemos quién es, pues tiene el nombre en la parte trasera, aunque no la fecha ni el año, además está firmada posiblemente por el fotógrafo “Spueta”.

La niña Raquel ataviada con túnica blanca, un gorro tejido cubre su cabeza y parte de sus hombros, el cuerpo colocado un tanto de lado, permite apreciar a simple vista como está vestida, alrededor descansan buganvillas y algunas flores distribuidas sobre su cuerpo. En cuanto a la mesa en la que yace su pequeño cuerpo, está cubierta por tela blanca y una de ellas en ondas que simulan movimiento, que va desde la cabeza hasta los pies. El fondo de la escena es posible suponer que se trata de un jardín o bien un espacio abierto.



**Análisis Compositivo.** Raquel Rodríguez Leal, San Luis Potosí, sin año. (10cm x 8cm).  
 Archivo privado de Alberto López.

### Composición:

En la fotografía destacan tres segmentos horizontales y cinco verticales (color azul), el punto de fuga se encuentra en la esquina superior derecha para seguirse hasta los pies. Destacan los triángulos (color naranja), cuadrados y rectángulos con la inclusión de medios círculos los cuales se forman con el movimiento simulado de la tela.

El color predominante es el sepia. Hay gran cantidad de luz, que deja poco visible la imagen para que se puedan apreciar los detalles.



**Análisis Formal.** Raquel Rodríguez Leal, San Luis Potosí, sin año. (10cm x 8cm).  
 Archivo privado de Alberto López.

### **Análisis Formal:**

La niña Raquel Rodríguez Leal, yace en su último sueño. En el primer plano la mesa que sostiene su cuerpo, cubierta por una tela blanca, algunas flores logran apreciarse bajo su cuerpo, campo fresco para un cuerpo inocente.

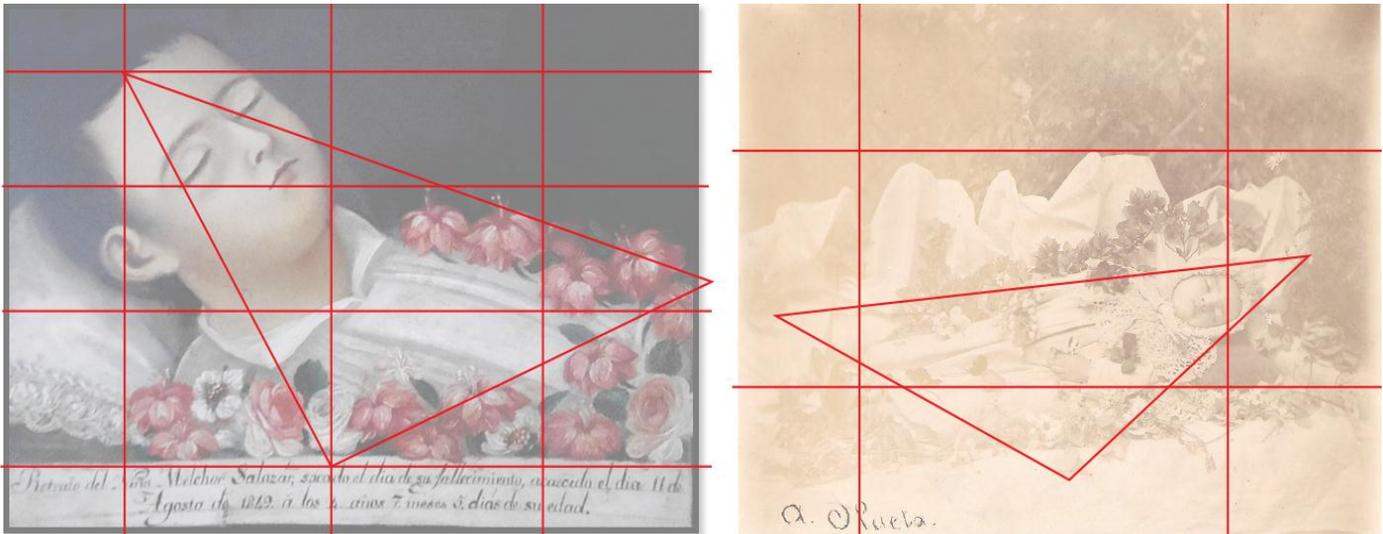
En el segundo plano Raquel con vestido blanco cubre la mayor parte de su cuerpo, dejando solo una mano y la cara expuesta, la adorna un tejido y moño que cubre parte del pecho. Más flores ornamentan su figura cubriéndola prácticamente, sobre una almohada oscura reposa su cabeza, dejando entre ver que completamente no está descansando, sino que hay algo más que la levanta. Alguna de las flores que destacan son las bugambilias, “planta originaria de América del Sur que produce toda gama de colores en sus flores, es resistente a cualquier tipo de clima, por lo que se le relaciona con los sentimientos fuertes y duraderos”<sup>93</sup>, de las seis fotografías seleccionadas ésta es la única en la que aparecen bugambilias lo que denota que no era una planta tan común y por eso sólo algunas acompañan el cuerpo de Raquel, además la relación que se le adjudica con los sentimientos, el amor de sus padres y el

<sup>93</sup> Cué, Ana Laura. *La esencia del paraíso: la flor en el arte mexicano*. México D. F.: INAH-Fomento Social Banamex, A. C., 1998. p. 32.

recuerdo de su último sueño. Una tela blanca enmarca el cuerpo desde la cabeza hasta los pies, con ondas marcadas que son parecidas al manto que cubre a Jesús cuando resucita y asciende al cielo, solo ese manto cubre su cuerpo, podría tener alguna relación debido a que un infante no tiene pecados y por consiguiente se le atavía de blanco, símbolo de pureza y tranquilidad.

Finalmente en el tercer plano está el fondo, que es un espacio con vegetación, un lugar abierto, podría ser el patio de la casa de la infanta, o un jardín, encontrándose inmersa a ese paisaje fresco y tranquilo.

#### 4.4.2 Análisis comparativo entre pintura y fotografía

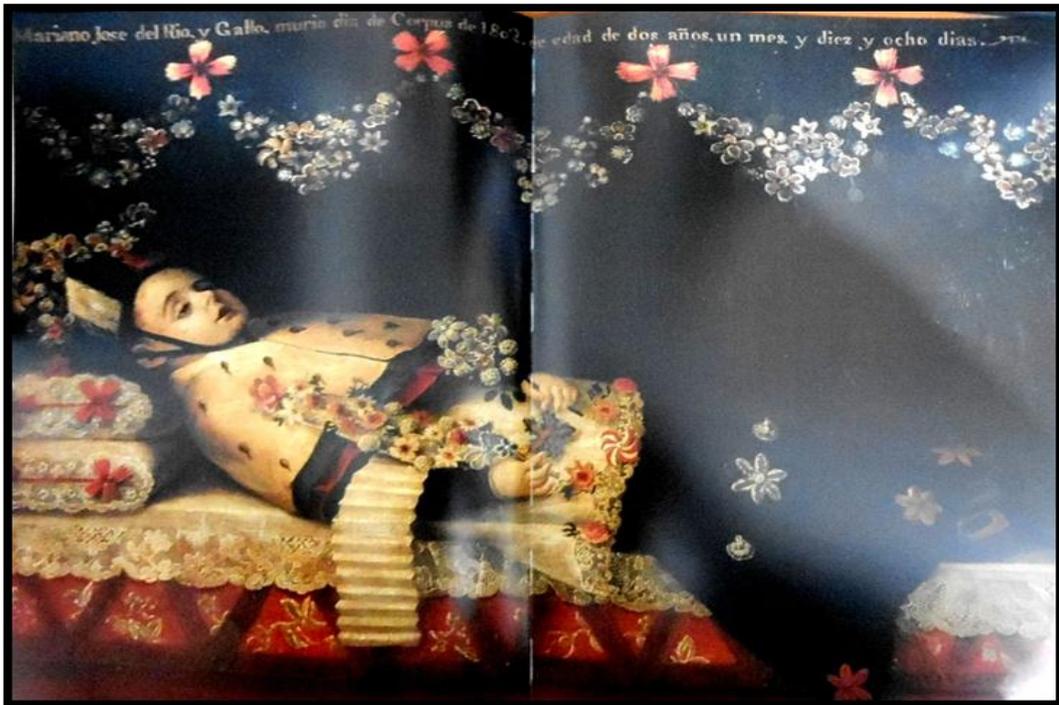


**Análisis Comparativo** entre la pintura: *Retrato del niño Melchor Salazar*, 1849; y la fotografía de *Raquel Rodríguez Leal*, San Luis Potosí, sin año. (10cm x 8cm). Archivo privado de Alberto López.

Ambos infantes ornamentados con flores que engalanan sus cuerpos afreciendoles ese aliento de vida. En la pintura se hace énfasis en el rostro mostrando hasta los pliegues debajo de los ojos, en la fotografía se puede apreciar el cuerpo entero aunque también se enfoca la mirada al rostro. El niño Melchor porta un traje elegante con aire sombrío y una seriedad que confunde al espectador por ser tierna y a la vez triste, en tanto que la niña Raquel tiene un porte tierno y más aún con toda esa blancura que la rodea y ese movimiento de la tela sobre ella que da la impresión de que va ascendiendo al cielo, lo que no se vió en el caso primero.

La manera de colocar las flores y otros elementos que los acompañan son reflejo de la época, en la pintura los atavios elegantes y en la fotografía algo más sencillo, pues pasar de el interior al exterior fue uno de los cambios notables en éste tránsito de representar a la muerte niña, lo que indica que fue una tradición que se expandió a sectores menos pudientes y lograron preservar en la memoria el último sueño de los niños.

#### 4.5 Una serie de coronas me revelan el camino al Paraíso



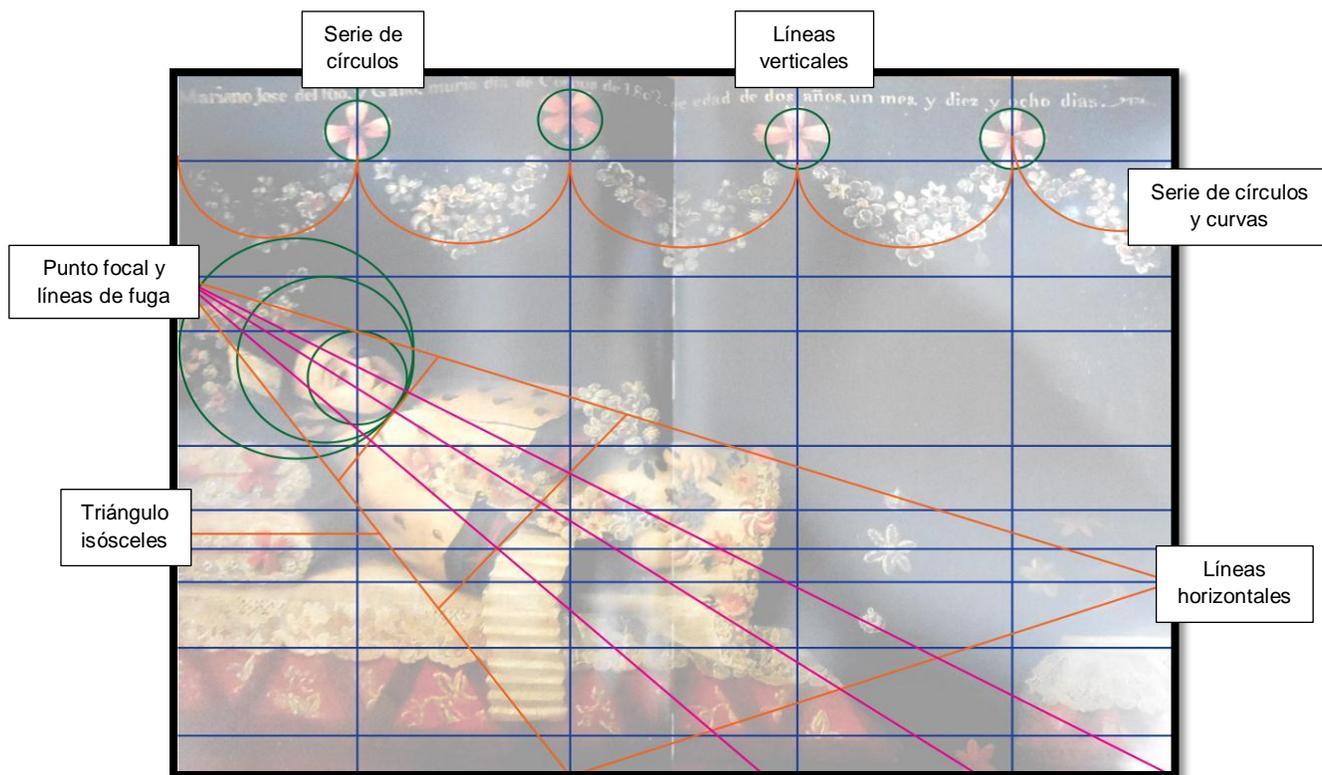
**Pintura 3.** Anónimo. *Niño Mariano José del Río y Gallo*. 1802.  
Oleo/tela. 75 x 102 cm. Col. Arq. Juan Urquiaga.

#### **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.*

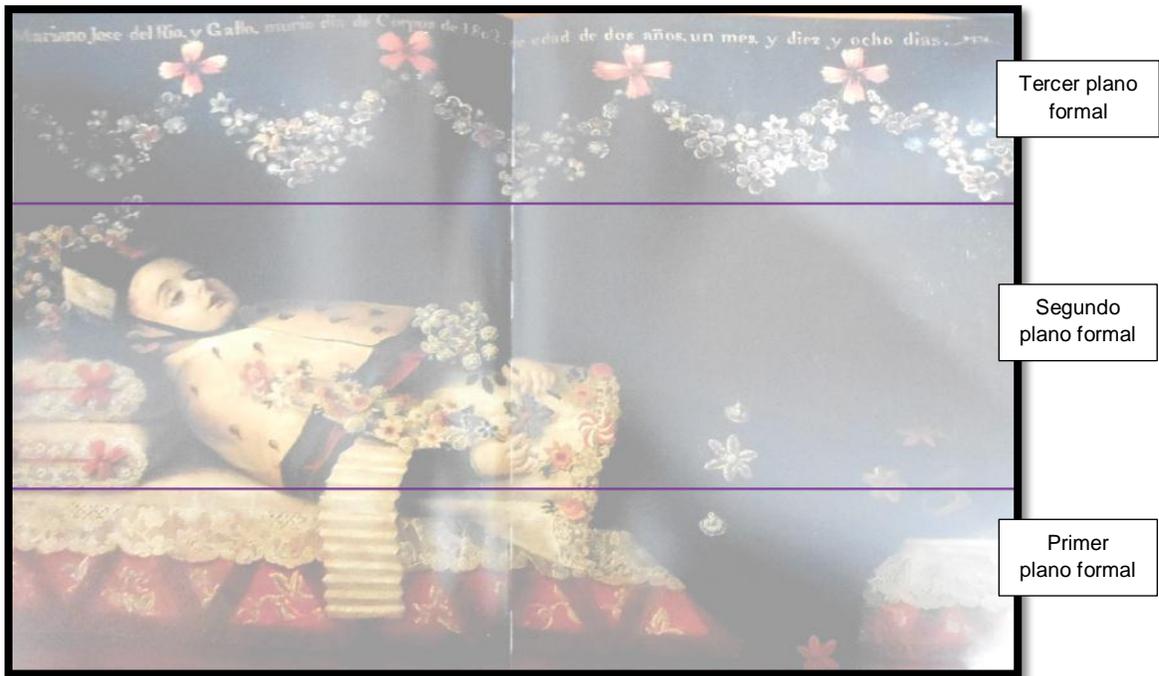


**Análisis Compositivo.** Anónimo. *Niño Mariano José del Río y Gallo*. 1802. Oleo/tela. 75 x 102 cm. Col. Arq. Juan Urquiaga.

### Composición:

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

### **Análisis Formal:**

En el primer plano se encuentra la camilla donde reposa su cuerpo y parte del vestuario que lo engalana. La formas que sobresalen en la tela de la cama es muy característica del siglo XVIII cómo ya se ha explicado en el caso del niño Thomas María, a decir verdad es muy parecido el espacio interior donde están, desde el color y hasta las formas plasmadas en la tela.

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”<sup>94</sup>, 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.

---

<sup>94</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, España: Editorial Labor S.A. 1992. p. 206.

#### 4.5.1 Coronado asciendo al cielo mientras flores me recuerdan la vida

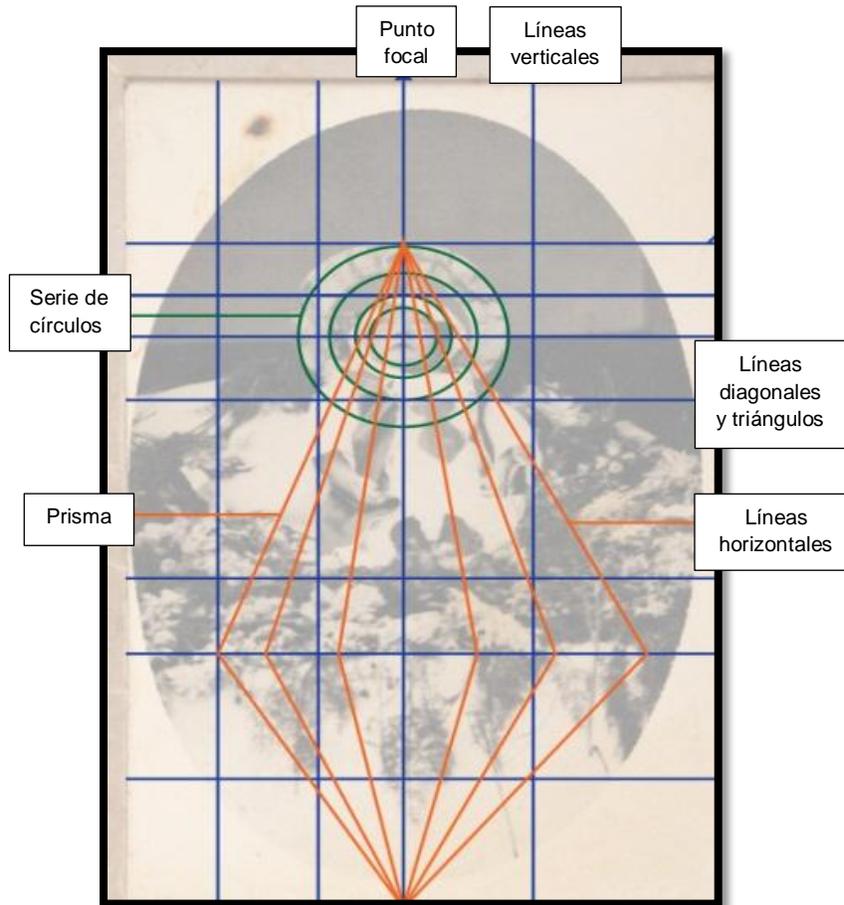


**Fotografía 3.** Anónimo. San Luis Potosí, S.L.P. Sin fecha. (8cm x 8cm).  
Archivo Privado de Enrique García Blanco.

#### **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.

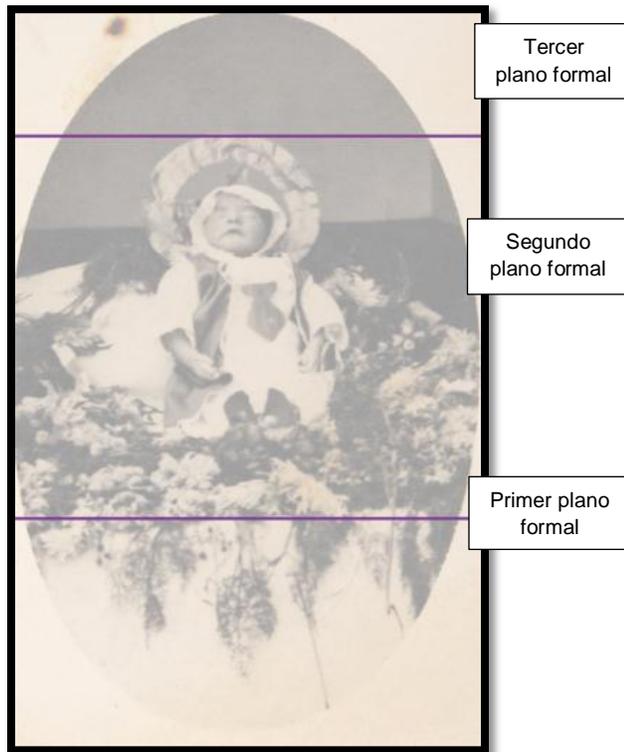


**Análisis Compositivo.** Anónimo. San Luis Potosí, S.L.P. Sin fecha. (8cm x 8cm).  
 Archivo Privado de Enrique García Blanco.

### Composición:

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

### **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 aflorada 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”<sup>95</sup>, 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”<sup>96</sup>.

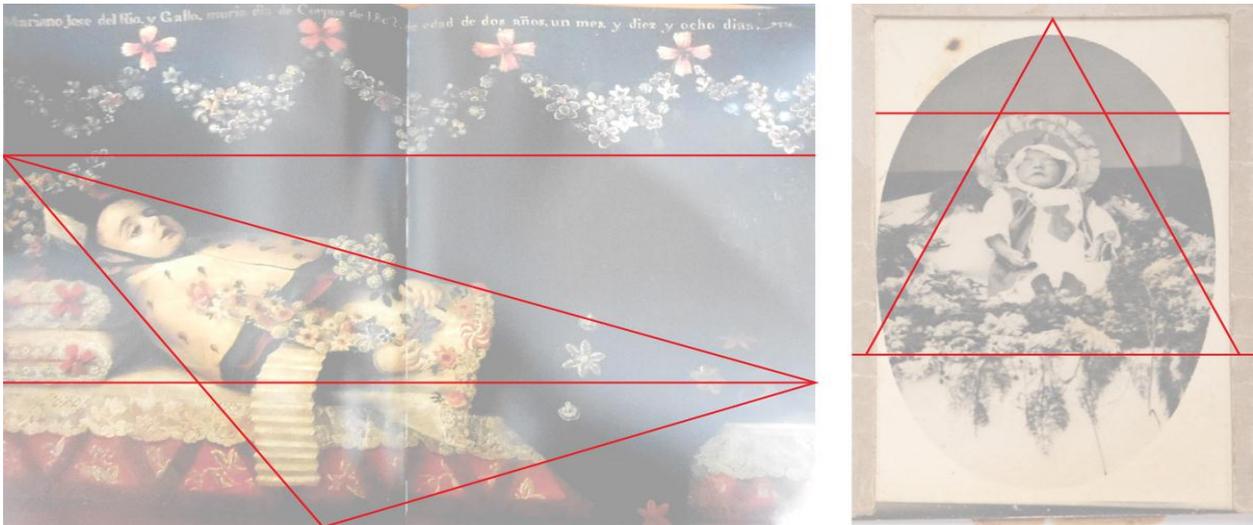
Finalmente en el tercer plano está el fondo, que es un espacio cerrado por las paredes que se unen en la esquina derecha. No es posible ver que otro mobiliario hay en ese cuarto pues la fotografía solo enmarca al infante y las flores que le enmarcan el cuerpo, es posible que debajo de su cuerpo haya 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.

---

<sup>95</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *Op. cit.* p. 90.

<sup>96</sup> 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.

#### 4.5.2 Análisis comparativo entre pintura y fotografía



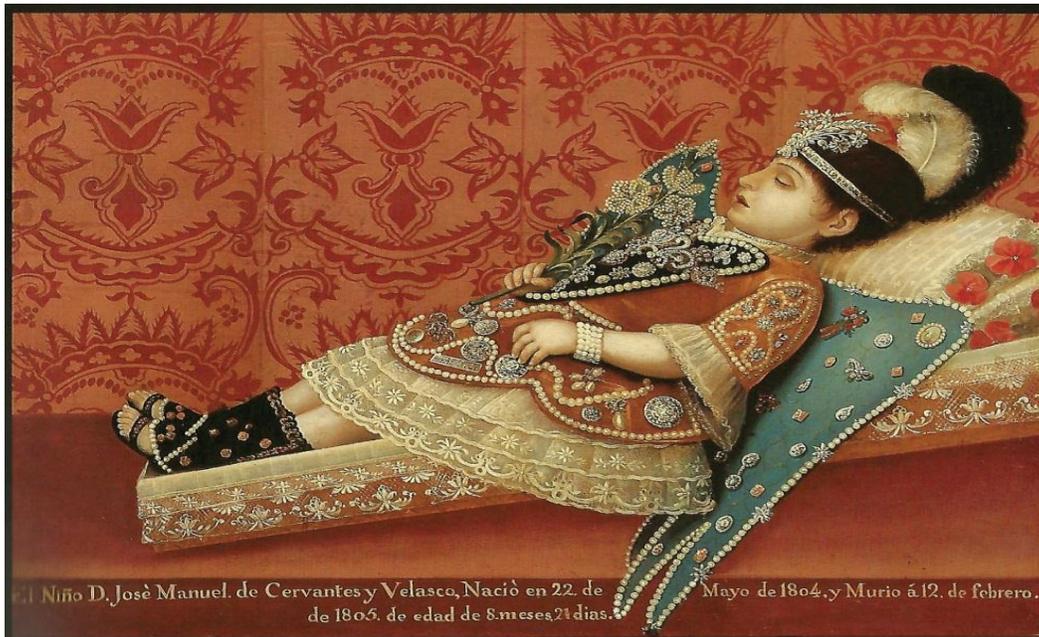
**Análisis Comparativo** entre la pintura: Anónimo. *Niño Mariano José del Río y Gallo*. 1802. Oleo/tela. 75 x 102cm. Col. Arq. Juan Urquiaga; y la fotografía: Anónima de San Luis Potosí, S.L.P. Sin fecha. (8cm x 8cm). Archivo Privado de Enrique García Blanco.

Ambos infantes ornamentados con flores que engalanan sus cuerpos afreciendoles 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 guirnalda de flores que complementan la escena; en la fotografía en cambio destaca la aureola que el 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.

#### 4.6 Entre perlas, medallones y coronado permanezco inmóvil

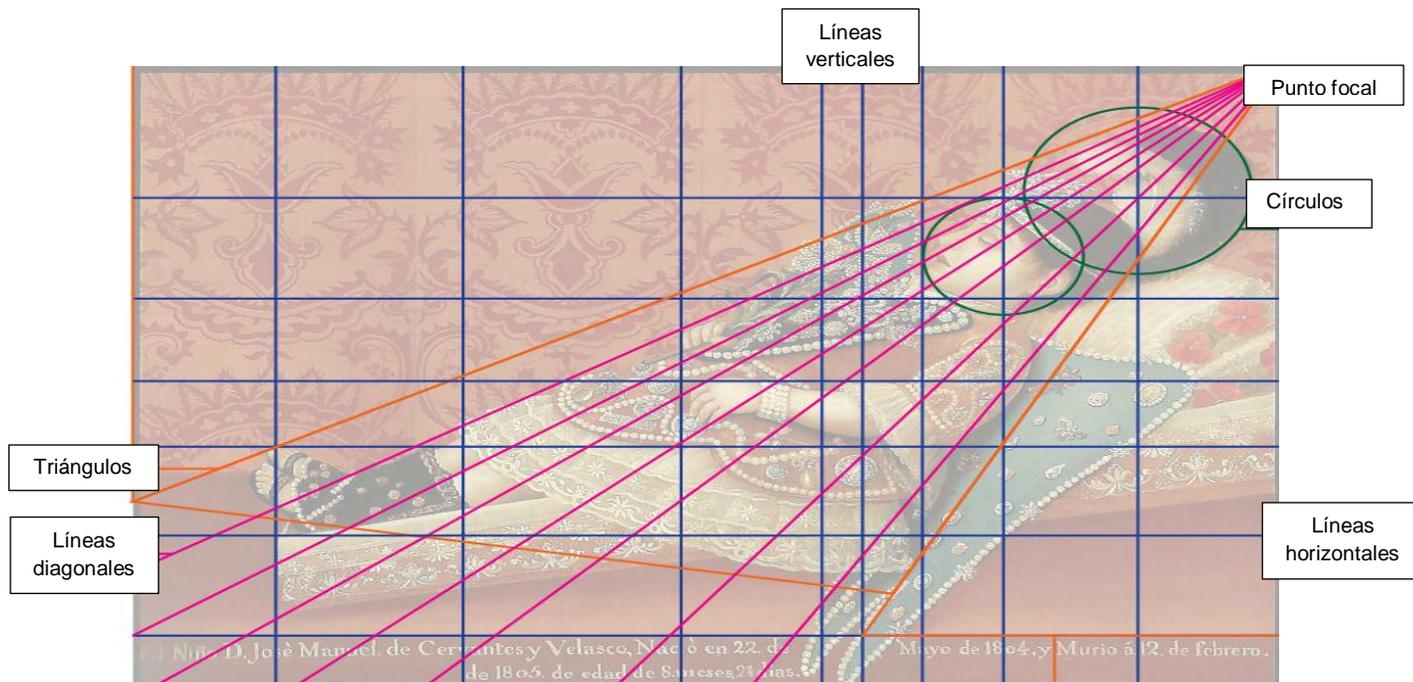


**Pintura 4.** Anónimo *El niño D. José Manuel Cervantes*, 1804.  
Oleo/tela. 62 x 83 cm. Col. Carlota Creel Algara.

#### **Descripción:**

El niño D. José Manuel Cervantes murió a principios del siglo XIX, aunque su iconografía tiene más relación con el siglo XVIII pues está dormido en un catafalco naranja con ornamentación blanca, que está forrado de tela blanca. Él ataviado con un bellissimo vestido de encaje aperlado, casulla roja cubierta por perlas y otros atributos metálicos, lo cubre también un peto negro con más ornamentación; sobre su cabeza lo engalana una corona que lleva como símbolo una palma florida de color plata y detrás de su cabeza dos plumas una negra y la otra blanca; calza huaraches que cubren con tela negra parte de sus pies, estos también adornados con pequeñas flores rojas y perlas; en la mano derecha sostiene una palma florida; debajo de su cuerpo sobresalen lo que pareciera ser unas alas en color verde enmarcadas con perlas; dos cojines blancos con algunas flores rojas funcionan como soporte a su cabeza dándole esa impresión de un levantamiento inerte.

En cuanto al espacio está en un lugar cerrado, pues se aprecia el fondo rojo con ornamentaciones florales muy características del siglo XVIII, en color rojo intenso, podría ser que su cuerpo yace sobre el suelo aunque también podría ser una gran mesa.



**Análisis Compositivo.** Anónimo *El niño D. José Manuel Cervantes*, 1804.  
 Oleo/tela. 62 x 83 cm. Col. Carlota Creel Algara.

### Composición:

La pintura está seccionada en seis líneas horizontales y ocho verticales (color azul). El punto focal se encuentra en el tercer plano de la esquina derecha, de ahí parten las líneas en diagonal que se abren a los pies del niño formando un triángulo isósceles (color naranja). Destacan dos círculos (color verde), que se centran en la cara y la corona, se forman también figuras geométricas como cuadrados y rectángulos en todo el cuadro.

En cuanto a los colores destacan el rojo, degradándose en la pared y en el catafalco, el blanco aperlado sobresale en gran parte del cuadro pues la mayoría de su cuerpo lo cubren perlas, el negro aparece solamente en la pluma de la corona, el cabello, el peto y los huaraches, el verde logra capturar la vista en toda esa gama de degradación de rojo. La luz aparece en todo el cuadro pues no hay sombras capturadas y se puede apreciar perfectamente la imagen. El cuadro presenta a su vez equilibrio y armonía en la composición.



**Análisis Formal.** Anónimo *El niño D. José Manuel Cervantes*, 1804.  
Oleo/tela. 62 x 83 cm. Col. Carlota Creel Algara.

### Análisis Formal:

En el primer plano se puede leer la cartela: *El niño D. José Manuel Cervantes de Velasco, Nació en 22 de Mayo de 1804, y Murio á 12 de febrero, de 1805 de edad de 8 meses 21 dias.* en letras doradas.

En el segundo plano esta su cuerpo inerte sobre un catafalco naranja y blanco, en la época del Barroco se le llamó *castrum doloris*<sup>97</sup> y solía ser monumental. Ataviado con hábito canónico de encaje aperlado donde se puede ver fácilmente las formas que lo adornan, una casulla roja ornamentada por perlas y otros atributos metálicos destacan a la vista, lo cubre también un peto negro con más ornamentación, es posible que gracias a estos elementos haya pertenecido a una familia importante, pues solo en la antigüedad se utilizaban los petos como parte importante en las armaduras de los guerreros. Una corona adorna su cabeza como “signo de dignidad y que caracteriza sobre todo a los monarcas”<sup>98</sup>, en este caso lleva una palma florida de color plata, quizá fue hijo de una persona importante y por eso los elementos que lo acompañan son significativo, pues detrás de su cabeza hay dos plumas una negra y la otra blanca, “la pluma corresponde al elemento aire, al mundo de los pájaros, por lo cual tiene un

<sup>97</sup> Fatás, Guillermo. *Diccionario de arte y elementos de arqueología heráldica y numismática*. Zaragoza, España: Alianza, 1992. p.58

<sup>98</sup> *Ibíd.* p. 69.

sentido simbólico relacionado con las aves<sup>99</sup>, y que tiene relación con los prehispánicos al plasmar en las estelas a pájaros para representar a los niños que acababan de fallecer. Finalmente y no menos importante calza huaraches que cubren con tela negra parte de sus pies, adornados con pequeñas flores rojas y perlas, es de notar que hasta las uñas de sus pies están pintadas de color blanco dejando poco de su cuerpo sin realces; debajo de su cuerpo descuellan unas alas en color verde enmarcadas con perlas que también tienen relación con las plumas pues significan la elevación eterna, la ligereza y la fe; dos cojines blancos con flores rojas son el elemento último que hay dentro de la iconografía del cuadro.

En el tercer plano está la pared con un degradado de color rojo con ornamentaciones florales muy características del siglo XVIII, que resaltan y hacen juego con todo el atavío, resulta ser un cuadro cargado de muchos elementos, pues es reflejo de la época en que fue creado.

---

<sup>99</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *Op. cit.* p. 368.

#### 4.6.1 Entre flores margaritas y bolas de hilo

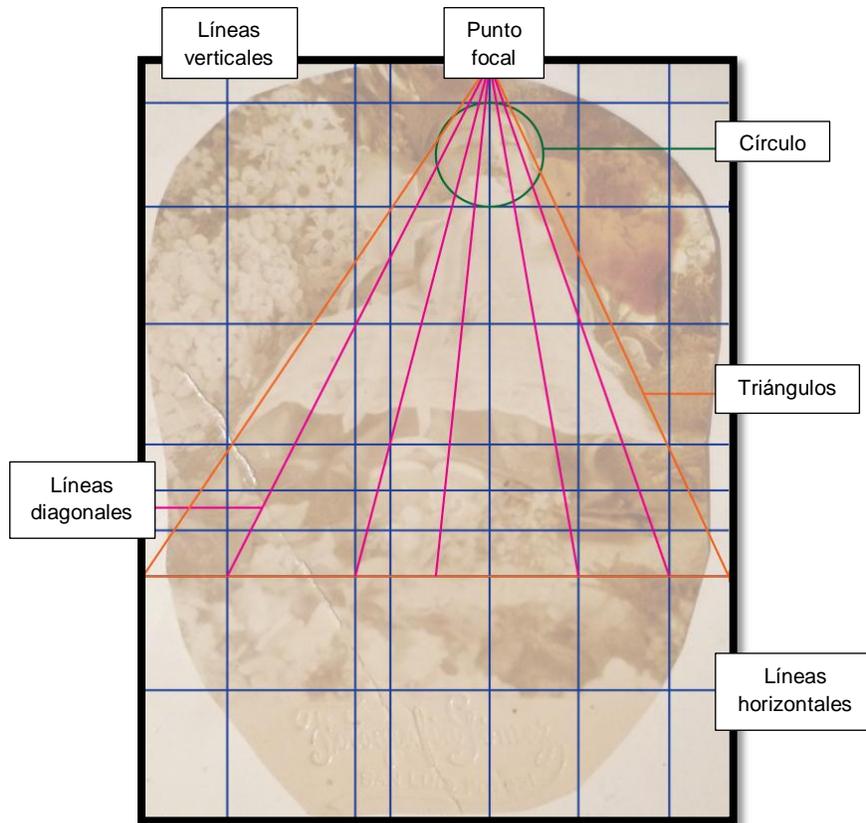


**Fotografía 4.** *Fotografía Gómez*, San Luis Potosí, sin fecha. (10cm x 8cm)  
Archivo privado de Alberto López.

#### **Descripción:**

En la fotografía yace un niño menor de tres años, tiene los ojos cerrados y ligeramente la boca abierta dejando ver sus pequeños dientes, viste de acolito con un bonete de color; en la mano derecha sostiene una cruz blanca y en la izquierda una palma florida, también porta zapatos blancos. Debajo de su cabeza hay una almohada blanca, es posible que se encuentre sobre una mesa ya que también se logra ver la sábana blanca. Alrededor de su cuerpo hay variedad de flores desde margaritas, bolas de hilo y algunas otras.

No es posible saber si está en un espacio cerrado o abierto debido a que la fotografía ha sido recortada, aunque está enfocada solamente al infante. En cuanto a los colores, predominan el sepia y el blanco, una mancha opaca la escena que no permite ver a detalle la palma.

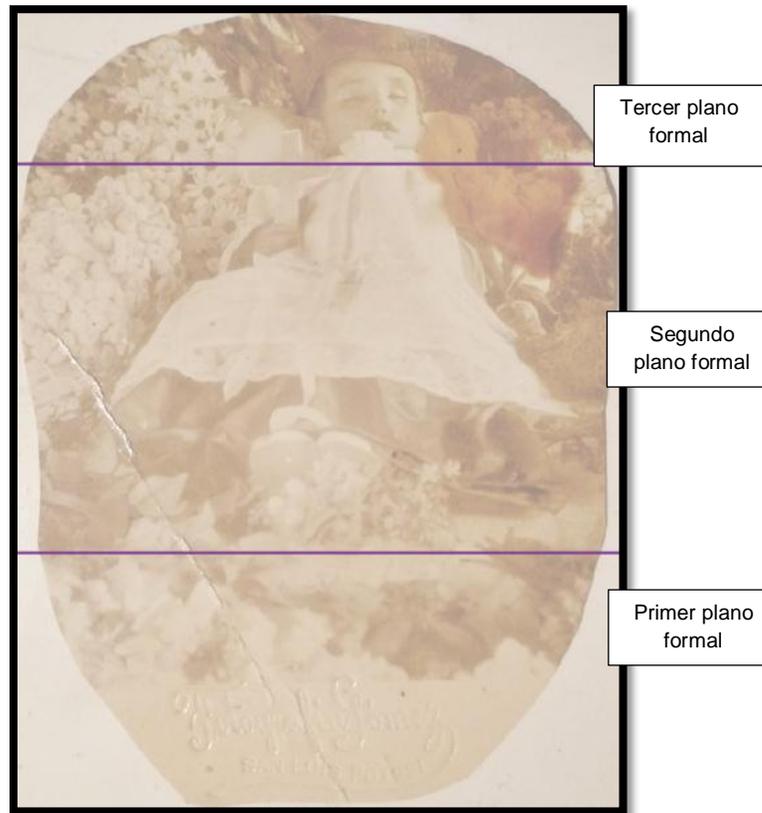


**Análisis Compositivo.** *Fotografía Gómez*, San Luis Potosí, sin fecha. (10cm x 8cm)  
 Archivo privado de Alberto López.

### **Composición:**

La fotografía está seccionada en ocho líneas horizontales y seis verticales (color azul). El punto focal se encuentra en el tercer plano ligeramente cargado al lado derecho, de ahí parten las líneas en diagonal que se abren a los pies del niño formando un triángulo isósceles (color naranja). Hay un círculo (color verde), que enmarca la cara, se forman otras figuras geométricas como cuadrados y rectángulos en toda la fotografía.

En cuanto a color, predomina el sepia y el blanco. La luz sale de la parte inferior izquierda pero se difumina en su vestimenta. La fotografía presenta equilibrio y armonía en la composición.



**Análisis Formal.** *Fotografía Gómez*, San Luis Potosí, sin fecha. (10cm x 8cm)  
 Archivo privado de Alberto López.

### **Análisis Formal:**

En el primer plano se encuentra el sello de la casa fotográfica “Fotografía Gómez, San Luis Potosí”, para seguir con algunas flores y parte de la mesa cubierta con una tela blanca que sostiene el cuerpo del infante.

En el segundo plano está la mayor parte del cuerpo del niño quién viste de acolito<sup>100</sup>, de los anteriores ejemplos es el primero que se encuentra ataviado de esta manera peculiar. En su mano derecha sostiene una cruz blanca que dentro de todos los significados se podría resumir en la conjunción de lo positivo (vertical) y lo negativo (horizontal), lo superior y lo inferior, la vida y la muerte. “En sentido ideal y simbólico, estar crucificado es vivir la esencia del antagonismo base que constituye la existencia, su dolor agónico, su cruce de posibilidades y de imposibilidades, de construcción y

---

<sup>100</sup> Quién es un ministerio de la Iglesia católica y la Iglesia anglicana, cuyo oficio es ayudar al diácono cuidando del servicio en el altar y ayudando al Presbítero durante las celebraciones litúrgicas, especialmente la Misa.

destrucción”<sup>101</sup>, la cruz carece de cristo. En la mano izquierda trae una palma florida que ya hemos visto en los ejemplos anteriores.

Finalmente en el tercer plano se encuentra su rostro, con los ojos entre abiertos y ligeramente la boca abierta que deja ver sus pequeños dientes. Su cabeza la cubre un bonete de color y lo encuadran en mayor cantidad la flor margarita que tiene una particularidad muy especial con forma de estrella que se abre durante el día y sin embargo se cierra por completo durante la noche. De ahí que su nombre signifique “ojos de día”, la flor margarita tiene mucho que ver con el optimismo, la sencillez y sobretodo la inocencia de los niños<sup>102</sup>, la flor bola de hilo también lo acompañan en su último sueño, dándole ese toque angelical, al fondo se pueden apreciar unas plantas lisas.

---

<sup>101</sup> *Op. cit.* p. 156.

<sup>102</sup> Disponible en: <https://significadodelasflores.com/> .Consultado el día 6 de marzo del 2017.

#### 4.6.2 Análisis comparativo entre pintura y fotografía



**Análisis comparativo** entre la pintura: Anónimo *El niño D. José Manuel Cervantes*, 1804. Oleo/tela. 62 x 83 cm. Col. Carlota Creel Algara; y la *Fotografía Gómez*, San Luis Potosí, sin fecha. (10cm x 8cm)

Ambas imágenes presentan el canon triangular en cuanto a la colocación de los infantes, el niño José Manuel está de perfil y el de la fotografía está de frente, algo que caracterizó a la fotografía de la muerte niña fue que la captura de la escena se hacía de frente, lo que en la pintura no.

Las ornamentaciones presentadas en la pintura: flores, coronas, perlas son símbolos del ciclo de la muerte y la glorificación de seres celestiales pues a simple vista es lo que más atrae, la carga ornamental que reposa sobre el cuerpo sin vida, en cambio en la fotografía solo aparecen flores, la cruz y un ajuar sencillo se podría afirmar que la ornamentación fue sustituida en la fotografía por las flores. Ambos niños sostienen en sus manos palmas floridas, aunque el de la fotografía trae una cruz, siendo el primer caso en donde este elemento simbólico en la fe cristiana guarda toda una cosmología. Si bien en las pinturas sólo sostenían bonetes y flores con la introducción de la fotografía a estos espacios permitió que las familias colocaran más elementos que tuvieran en casa y que no implicaran un gasto extra al momento de la despedida.

Para el caso del niño José Manuel es posible afirmar que se encuentra en un sitio cerrado, en cambio para el de la fotografía es incierto, la intención del fotógrafo se enfocó solamente en el niño, sin dar a conocer siquiera algún elemento necesario del entorno.

Otro de los cambios que surgieron con la fotografía, fue que las cartelas desaparecieron para dar lugar al estudio fotográfico, como puede observarse en el ejemplo anterior y que es la única foto de las compiladas que lo porta, cabe mencionar que gracias a este sello distintivo las personas pudieron encontrar profesionistas y es casi seguro que se publicitaron en la prensa de la época donde estaba la dirección del estudio fotográfico. Así era más accesible que las personas acudieran cuando alguno de los infantes fallecía.

#### 4.7 La oscuridad me envuelve pero enciendo una rosa cerca al corazón

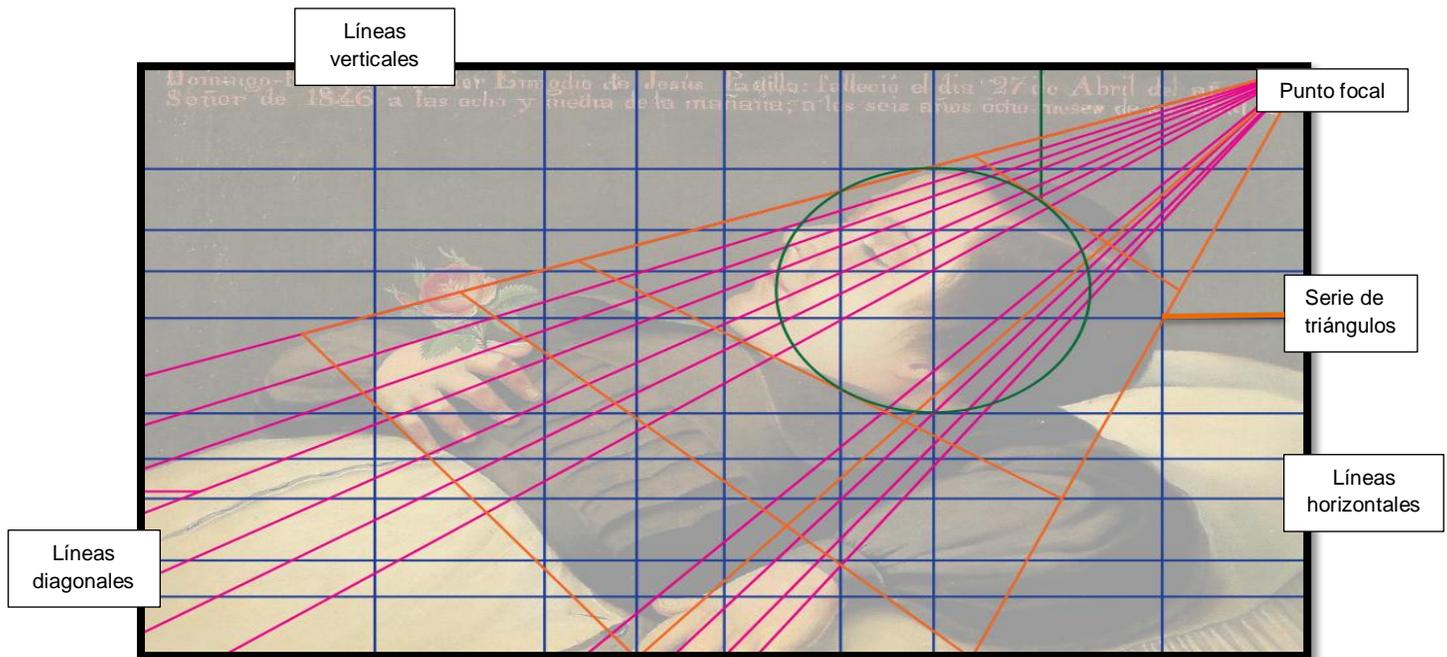


**Pintura 5.** Anónimo. *Domingo Francisco Jabier Emigdio de Jesús Padilla*. 1846. Oleo/tela. Col. José Luis Solana.

#### **Descripción:**

El niño Domingo Francisco Jabier Emigdio de Jesús Padilla murió en el siglo XIX, según la cartela tenía seis años y ocho meses de edad cuando dejó este mundo. Viste una sotana blanca y una muceta en negra que se ajusta a su cintura. Está acostado de perfil, entre sus dedos sostiene una rosa con algunas hojas verdes. Se puede observar que no yace completamente recto en la cama, pues el brazo izquierdo ligeramente está reposando en el cojín que también mantiene su cuerpo.

En cuanto al espacio está en un lugar cerrado, se aprecia de fondo una pared negra, predominan los colores oscuros, resaltando el blanco de su sotana y la almohada. De manera característica al igual que las demás pinturas está con los ojos cerrados y con un semblante de tranquilidad y elegancia.

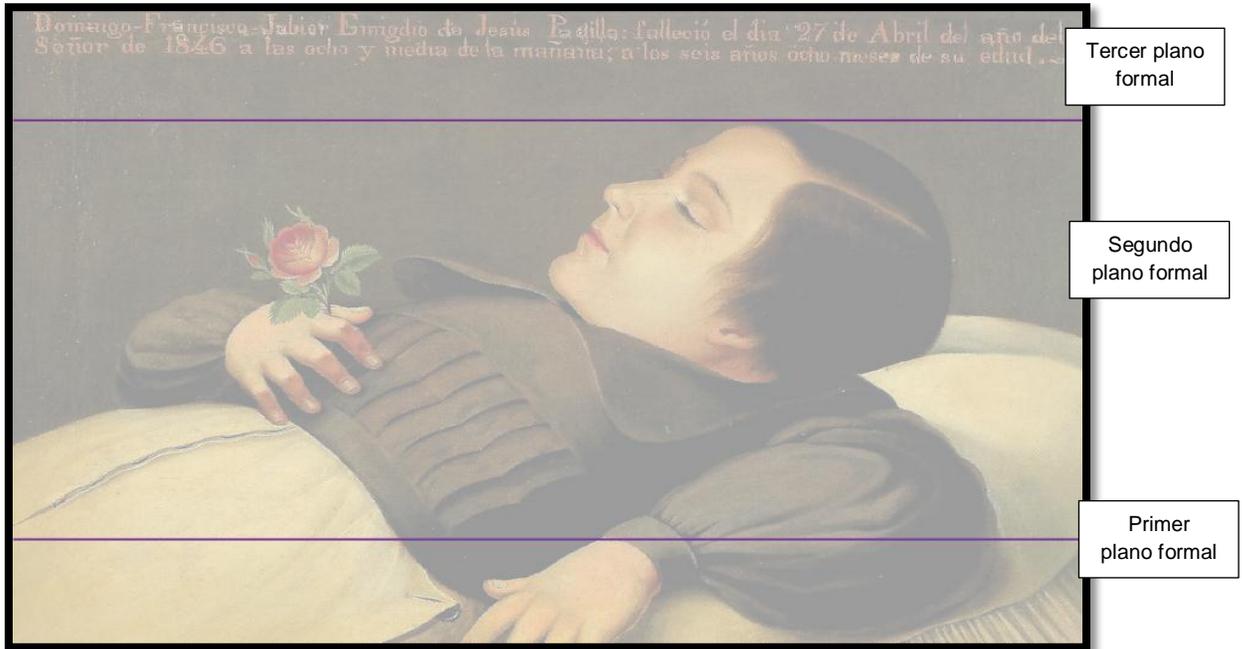


**Análisis Compositivo.** Anónimo. *Domingo Francisco Jabier Emigdio de Jesús Padilla*. 1846. Oleo/tela. Col. José Luis Solana.

### Composición:

La pintura está seccionada por siete líneas verticales y nueve horizontales (color azul), el punto focal se encuentra en el tercer plano en la esquina derecha, de ahí surgen todas las líneas diagonales (color rosa) que llegan hasta el otro lado del cuadro. Destacan cuatro triángulos isósceles (líneas naranja) que se cortan entre sí el último tiene la base justamente en la cintura del pequeño Domingo. Finalmente un gran círculo (color verde) encierra su rostro de manera que también resulta un foco de atención.

Otras formas geométricas es posible observarlas, cuadrados y rectángulos hacen de este retrato un campo de líneas y color. En cuanto a color, predomina el negro y el blanco. La luz sale de la parte inferior derecha focalizándola en su rostro, el manejo del artista nos envuelve en esa carga oscura donde solo su rostro y la mano que sostiene la rosa nos atraen. La pintura presenta equilibrio y armonía en la composición.



**Análisis Formal.** Anónimo. *Domingo Francisco Jabier Emigdio de Jesús Padilla*. 1846. Oleo/tela. Col. José Luis Solana.

### **Análisis Formal:**

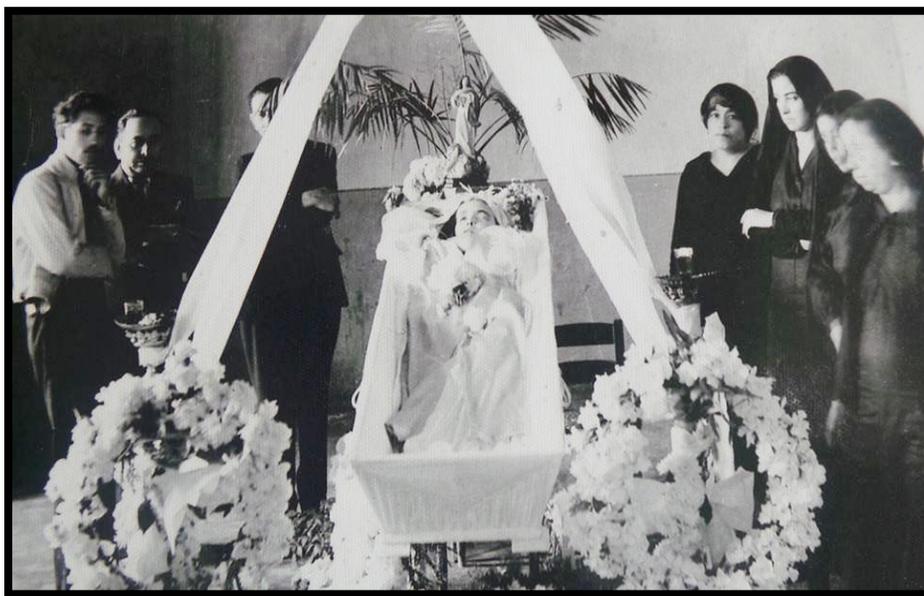
En el primer plano, está parte de la sotana blanca, el brazo de Domingo Francisco y la mano, levemente se observa parte del encaje que adorna la almohada en dónde descansa su cuerpo.

En el segundo plano el cuerpo ataviado con la clásica sotana blanca y la muceta negra que delicadamente lo acintura, en la mano derecha descansa una rosa que, “esencialmente un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección. Por esto puede tener todas las identificaciones, que coinciden con dicho significado, como centro místico, corazón, jardín de Eros, paraíso de Danta, mujer amada y emblema de Venus”<sup>103</sup>, una sola flor representa el fin de vida sin aquellos ostentosos atavíos y adornos florales observados en las pinturas anteriores, ya que pasaron a un término intermedio en que el cuerpo y sobre todo el rostro del infante se focalizó; se encontró una manera de que sin necesidad de tantos atributos se pudiera enmarcar a la muerte niña; el semblante que muestra es de armonía, tranquilidad y hasta templanza.

<sup>103</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *Ibíd.* p. 390.

En el tercer plano se puede leer la cartela en elegantes letras doradas donde se informa al espectador, sus datos personales, con el plus de que aquí incluye la hora, detalle que en las pinturas anteriores no se proporciona y cito: *Domingo Francisco Jabier Emigdio de Jesús Padilla: falleció el día 27 de Abril del año del Señor de 1846 a las ocho y media de la mañana; a los seis años ocho meses de su edad.*

#### 4.7.1 Entre miradas y coronas

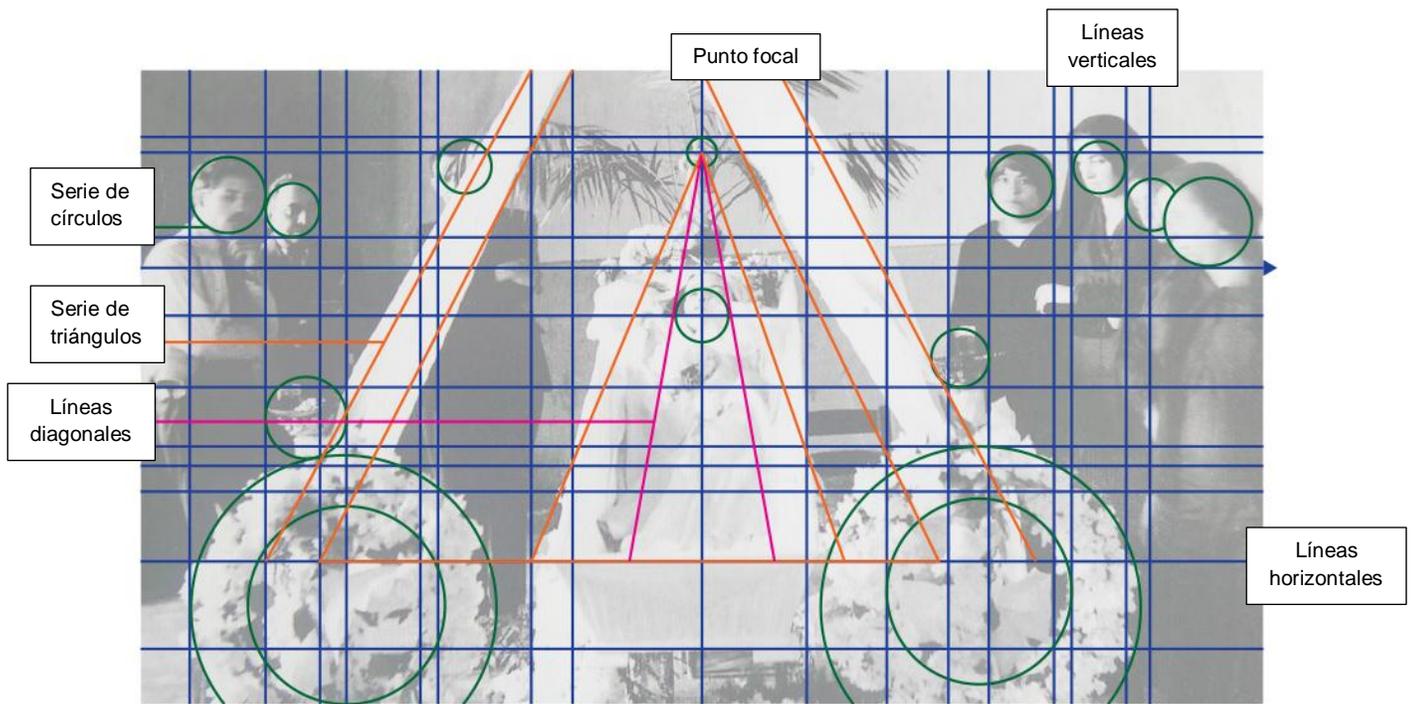


**Fotografía 5.** Anónimo. Matehuala, San Luis Potosí, 1937. (12cm x 8cm).  
Archivo privado de Tomás Ferrándiz.

#### **Descripción:**

Situados en el interior de una casa, reunidos están del lado izquierdo tres hombres y del lado derecho cuatro mujeres, solo dos de ellos observan al fotógrafo, mientras que los demás conmovidos, dolidos y serios fijan su mirar a la recién fallecida. En la escena yace un cuerpo angelical, depositado en un cajón blanco, solo es posible ver su rostro, ojos cerrados y labios entreabiertos, a la altura de sus manos parece sostener un ramo de flores, sobre su cajón a modo de cabecera se encuentra una escultura de la Virgen de la Asunción y para cerrar esta primera parte, tres palmas adornan a la Virgen.

Complementan la escena un par de coronas florales que descansan en las bases del ataúd. Mientras que unas telas blancas encuadran la escena, que parten del techo para caer junto a las coronas. La fotografía comparada con los ejemplos expuestos con anterioridad, destaca y es importante mencionar que aparecen más personajes en la escena, pues pasó de un retrato individual a uno grupal, donde la familia aparece en el hecho. Las fotografías cercanas a los años cuarenta cuentan con este elemento, parte fundamental y novedosa para la perpetuidad de un acontecimiento único.



**Análisis Compositivo.** Anónimo. Matehuala, San Luis Potosí, 1937. (12cm x 8cm).  
 Archivo privado de Tomás Ferrándiz.

### Composición:

La fotografía está seccionada en diecisiete líneas verticales y once horizontales (color azul), el punto focal de la imagen se encuentra justamente en el rostro de la escultura de la Virgen de la Asunción y de ahí parten las líneas de fuga (color rosa) que forman un triángulo isósceles (color naranja) y que dos más se suman teniendo como bases las coronas y los listones blancos que rematan en el tercer plano. Dentro de la composición también destacan catorce círculos (color verde), las coronas, los rostros de los asistentes y las bases para los cirios complementan las formas.

Más formas geométricas destacan en la composición, cuadrados y rectángulos se dibujan con las líneas horizontales y verticales que contabilizarlos resultaría más desmembramiento de la imagen. El manejo de la luz en la fotografía es el reflejo de la calidad de trabajo del fotógrafo, pues se tiene que prever los espacios en donde se llevará a cabo la última captura del ser querido. En ella podemos percatarnos que la niña es quién acapara la mayor luz, que bien pareciera que está iluminada por Dios. En tanto que solamente a las mujeres se les ilumina el rostro, pues los hombres apenas la perciben. La fotografía presenta equilibrio y armonía en la composición.



**Análisis Formal.** Anónimo. Matehuala, San Luis Potosí, 1937. (12cm x 8cm).  
 Archivo privado de Tomás Ferrándiz.

### **Análisis Formal:**

En el primer plano están las coronas florales que adornan la velación, para luego encontrarnos con la base que sostiene el cajón que resguarda a la niña. Cabe destacar que es la primera fotografía de San Luis Potosí, en la que aparecen los familiares junto al difunto, mostrando esa intimidad que solo hasta años anteriores no era vista y que muestra ese dolor, la ausencia del ser querido en el momento es que está descansando a la vista de los asistentes y que nos acercan a el momento final de ese angelito.

Es importante también que a partir de estos años otro elemento simbólico que surge con la fotografía fue el ataúd<sup>104</sup> que simboliza el principio femenino y a la vez la tierra, como principio y fin de la vida material, por medio de los ataúdes podemos darnos cuenta que pertenecía a una familia acomodada o por lo menos pudiente para mostrar en donde iba a ser depositado el cuerpo de su fallecida.

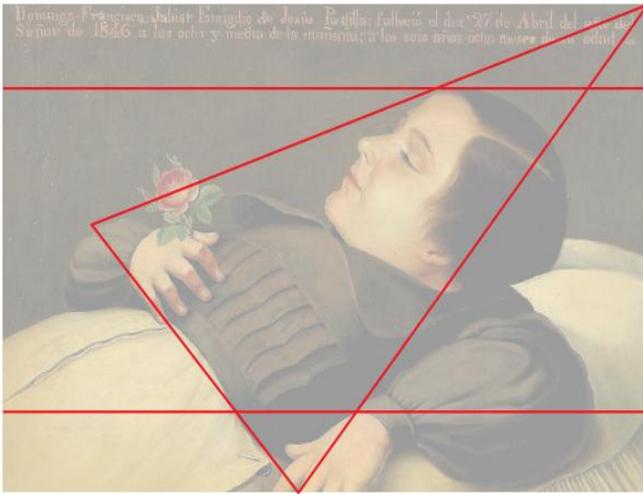
Otro elemento simbólico en la escena es la Virgen de la Asunción, pues en las fotografías antes expuestas no aparecen imágenes religiosas o en este caso esculturas, lo cual indica que hubo una evolución en cuanto a los elementos compositivos y formales de la época. La Virgen es un detonante en el acto, pues es símbolo de pureza,

<sup>104</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *Ibíd.* p. 400.

inmaculada, que asciende al cielo en cuerpo y alma llamada por Dios y acompañada de ángeles, la Virgen, cúspide celestial al momento de morir, que se manifiesta justamente sobre la cabeza de la recién fallecida, que acompañada de listones blancos fungen como rayos gloriosos que envuelven a la niña.

Las coronas florales que también se ha visto en los ejemplos anteriores simbolizan ese contacto con el paraíso, pues las flores acompañan a los difuntos desde la época prehispánica. Comparando fotografía con las anteriores, en esta escasean las ornamentaciones florales y son sustituidas por el ataúd. Dejando entre ver que pertenece a una zona urbana, pues al parecer se deduce que las ornamentaciones florales y ausencia de los dolientes formo parte del ámbito rural. Lo que nos permite afirmar estas dos grandes diferencias entre las clases sociales. Gracias a las unidades de análisis aquí mostradas podemos comprobar que ciertos elementos simbólicos a la hora de la captura del último momento de vida, se vio reflejado en la composición de la imagen, los ángulos, los objetos, los espacios, pero sobre todo la presencia de los dolientes, quienes acompañan al difunto en esta celebración en donde se libera a los niños de una desdicha eterna, pues al morir nace hacia otra vida de regocijo.

#### 4.7.2 Análisis comparativo entre pintura y fotografía



**Análisis comparativo** entre la pintura: Anónimo. *Domingo Francisco Jabier Emigdio de Jesús Padilla*. 1846. Oleo/tela. Col. José Luis Solana; y la fotografía: Anónimo. *Mathualala*, San Luis Potosí, 1937. (12cm x 8cm). Archivo privado de Tomás Ferrándiz.

En la pintura se muestra al niño Domingo Francisco que descansa sobre una cama donde solo se logra ver la almohada en la que descansa los hombros y su tierna cabeza, la manera en la que ha sido acomodado tiene que ver con el canon póstumo de la época clásica y que en la fotografía también se denota, sin embargo en ella el ataúd está ligeramente levantado de manera que da la ilusión de ascensión.

Son visibles los elementos que se ausentan en la pintura y que en la fotografía destellan, aquella tradición de retratar a los niños donde solo se enfocan a su rostro y la parte superior se vio desplazada por la fotografía, pues ya se enmarca la escena completa del velorio, situando a los dolientes que acongojados contemplan la última imagen de la niña. Se puede suponer que entre los asistentes están los padres, los padrinos y quizá tíos y tías de la niña. La vestimenta que los acicalan es de corte formal, no hay otros elementos que carguen o que ofrezcan a la recién fallecida, sino simplemente la ausencia de su angelito. La participación de los dolientes permitió que ellos formaran parte de la escenificación, quizá como parte fundamental propuesta por el fotógrafo local, ahí es entonces el nuevo aporte para la historia, para la memoria visual y sentimental, pues ya no solo se pudo conservar la última imagen de un angelito, sino que sus familiares son parte de dicho acontecimiento.

Si bien el fotógrafo dio a las clases menos favorecidas perpetuar la imagen, les dio también la dicha de que ellos formaran parte de este ritual, al igual que la inclusión de figuras religiosas, pues en las pinturas no aparecen estos iconos religiosos, lo que hoy en día sin importar la edad de un fallecido, se les acompaña con imágenes o esculturas religiosas al momento de la velación, tradición que viene desde los prehispánicos con los ajuares y utensilios que acompañaban a los muertos al otro mundo, sin embargo en las pinturas no eran visibles estos elementos.

Ahora bien, en la fotografía también se evidenció la clase social, pues la mayoría de las pinturas solo retrataban a los niños pertenecientes a la burguesía, mientras que en la fotografía se mostró a las clases urbanas, medias y bajas de la República. Es posible confrontar estas diferencias, pues mientras que en las zonas urbanas se utilizaban los patios o habitaciones para la velación, en las zonas rurales, sitúan a los angelitos en exteriores, los patios o fuera de las casas, ornamentados con muchas flores y solo ataviados con ropajes blancos o túnicas, muestra de ello será la última fotografía con la que concluimos la presente investigación.

#### 4.8 Postrado en un manto rojo descansa mi cuerpo

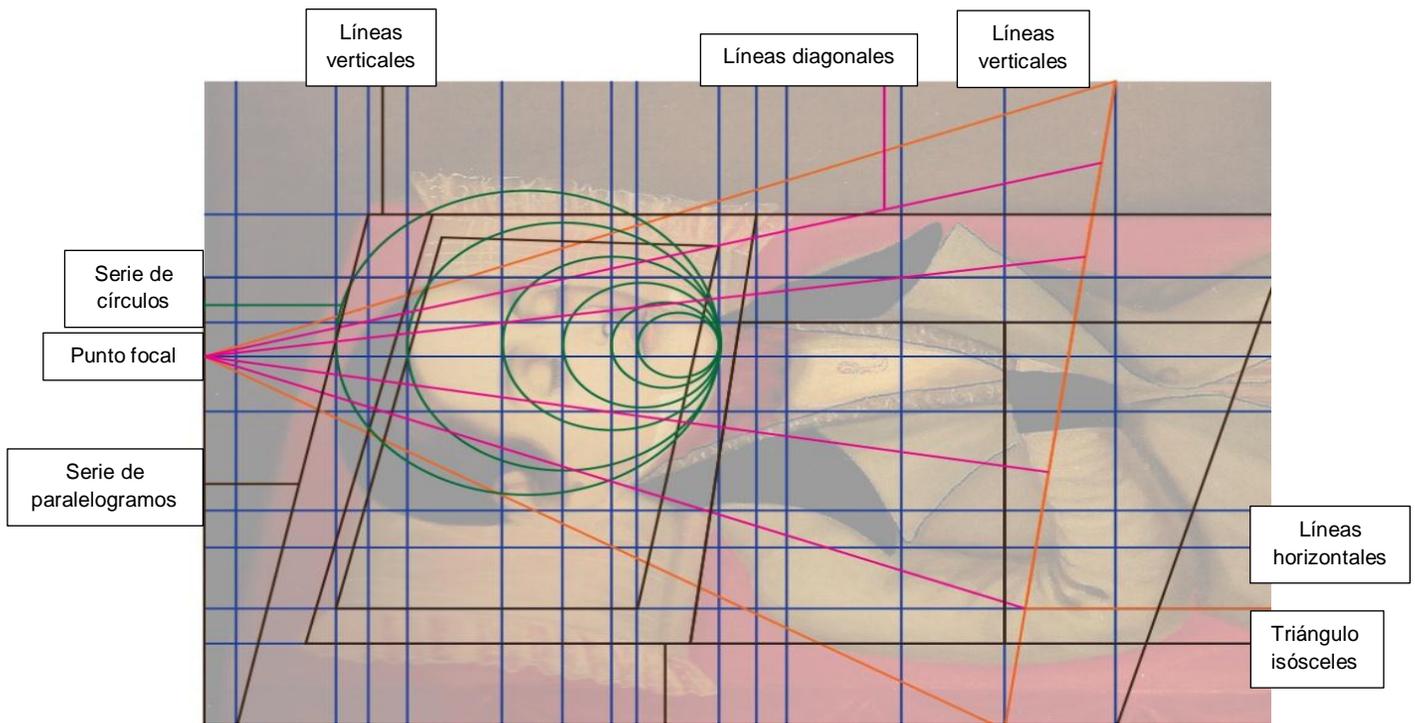


**Pintura 6.** Anónimo. *Retrato de niño*, Siglo XIX.  
Oleo/tela. 37.5 x 47.5 cm. Col. INBA.

#### **Descripción:**

En la pintura descansa un niño menor de doce años, engalanado con un traje gris de solapas anchas bicolors, camisa blanca y una corbata roja. La mano derecha descansa sobre su ombligo cubierta por el saco mientras que la izquierda descansa pegada a su inerte cuerpo. En su rostro puede percibirse tranquilidad, con los ojos cerrados y los labios ligeramente entreabiertos, da ese halo ecuánime, que bien podría pensarse que está dormido, pero que si nos detenemos a observar nos percataríamos que yace muerto por simplemente la postura de su mano sobre su obliquo.

La cama en la que descansa está cubierta por un manto rojo y su cabeza reposa tiernamente sobre una almohada blanca rodeada de encaje. Es probable que se encuentre en una habitación pues solo se puede apreciar la pared lisa de color café.

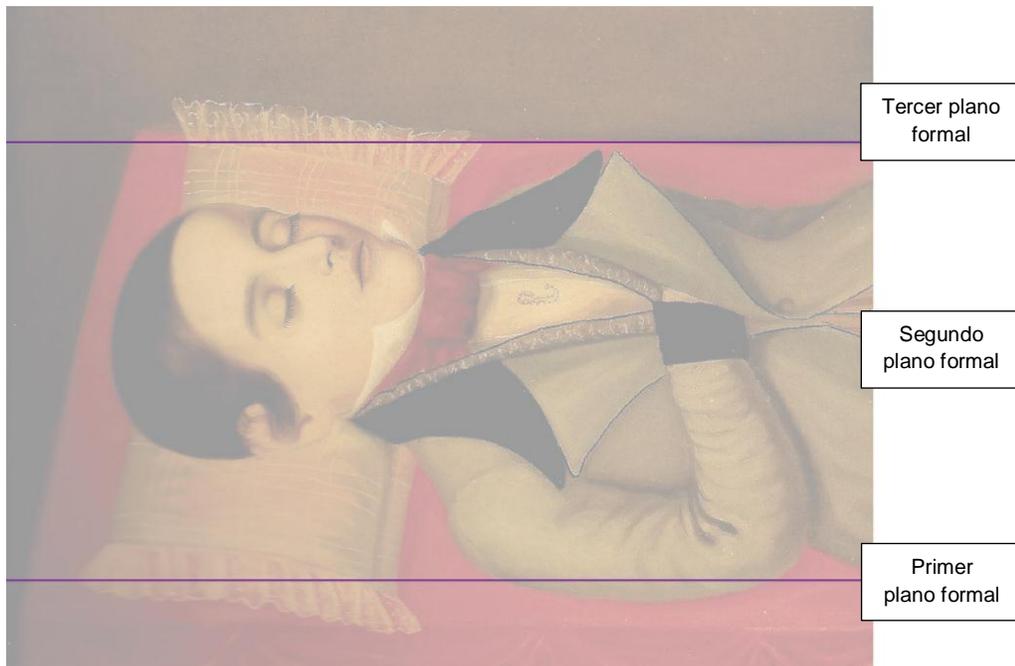


**Análisis Compositivo.** Anónimo. *Retrato de niño*, Siglo XIX.  
Oleo/tela. 37.5 x 47.5 cm. Col. INBA.

### Composición:

La pintura está seccionada por catorce líneas verticales y nueve horizontales (color azul), el punto focal en cuanto parte por arriba de la cabeza del niño, de donde destellan las líneas de fuga (color rosa) que terminan justo en la mano que resguarda bajo el saco formando un triángulo isósceles (color naranja). Otras figuras geométricas se forman en la pintura, serie de círculos (color verde) que surgen específicamente en su rostro. Los paralelogramos también logran formarse, específicamente en la zona del rostro, encuadrándolo junto con la almohada y finalmente uno que se forma en la mayor parte del cuerpo.

En cuanto a color, predomina el rojo y café dejando al gris en un segundo plano. Una luz cálida sobresale en la mayor parte de la pintura y sale de la parte superior que destella en la mayor parte de su cuerpo pero una gran sombra lo respalda detrás de su cabeza. La pintura presenta equilibrio y armonía en la composición.



**Análisis Formal.** Anónimo. *Retrato de niño*, Siglo XIX.  
Oleo/tela. 37.5 x 47.5 cm. Col. INBA.

### **Análisis Formal:**

En el primer plano destaca parte de la cama en color rojo, símbolo de intensidad esfumada, de aquella vida que acaba de perecer y que se caracterizó en obras pictóricas de finales del XVIII y mediados del XIX. En los ejemplos pictóricos anteriores la utilización del color rojo aparece en los atavíos como en los ornamentos que los acompañan y cuentan con esa carga aguda del color rojo, sin embargo también es “símbolo de herida, sangre, agonía y sublimación<sup>105</sup>” esa ascendencia al cielo que gustosamente esperan los dolientes para tener a un angelito junto a Dios que los pueda cuidar y encomendarse a él.

En el segundo plano se encuentra la parte superior del cuerpo del infante, pues así a medias fue que el artista lo retrató, sin dar más testimonios del espacio y los ornamentos que lo acompañan, corporación tiesa que contrasta con ese rostro angelical, tranquilo y con ese destello de vida aún. Engalanado con un traje de la época, denota madurez, impropia de su edad, aparente de un adulto que no concuerda con ese momento último. Sin embargo la escena destella paz, armonía y ternura.

<sup>105</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *Ibíd.* p. 136.

#### 4.8.1 Rodeado de mis hermanos y familia descanso entre flores y aromas

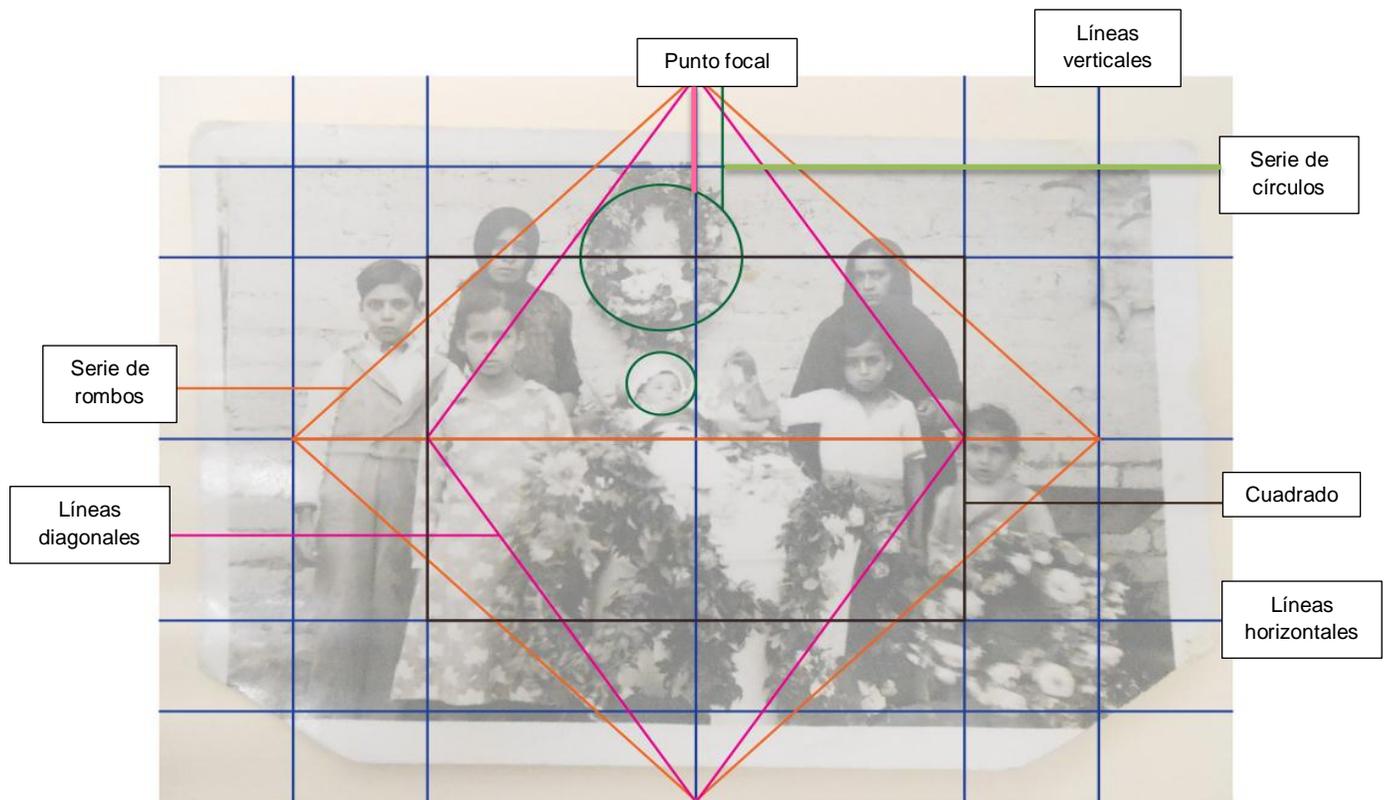


**Fotografía 6.** Anónimo. Cárdenas, San Luis Potosí, Mayo 1938. (12cm x 8cm)  
Archivo privado de Enrique García Blanco.

#### **Descripción:**

La primera impresión suele ser la que nos deslumbra, en este caso llama nuestra atención el niño que sobre una mesa improvisada por telas blancas, coronas de flores y plantas, ataviado de ropaje blanco que se confunde con las demás telas. Junto a él lo custodian dos mujeres en el lado superior y cuatro infantes protegen en los cuatro extremos el cuerpo sin vida del pequeño. En los rostros de todos ellos se puede percibir, el desconcierto, la nostalgia y seriedad. Sus vestimentas muestran simpleza comparadas con la fotografía anterior de Matehuala, donde los hombres traen trajes y las mujeres vestidos negros y velos. En tanto que en ésta aparecen los niños acicalados con ropas comunes, excepto el niño mayor que trae un traje con chaleco, que contrasta con la niña que trae un vestido floreado probablemente de color claro, mientras que los otros niños traen ropa común, de uso diario.

Es probable que se encuentren fuera del domicilio en que vivía el infante, que esa corona floreada simbolice que de ese hogar donde hubo risas y juegos, ahora esté de luto por la pérdida del más pequeño de los hijos.



**Análisis Compositivo.** Anónimo. Cárdenas, San Luis Potosí, Mayo 1938. (12cm x 8cm)  
 Archivo privado de Enrique García Blanco.

### Composición:

La fotografía está seccionada por cinco líneas horizontales y cinco verticales (color azul), el punto focal situado en la corona floral que cuelga de la pared donde se disparan líneas de fuga (color rosa) formando un rombo que encierran el niño difunto, tres de los niños y las dos mujeres. Otras figuras geométricas se dibujan, un rombo que se sitúa en lo amplio de los acompañantes (color naranja), también círculos (color verde) se dibujan en la escena, el primero que es el punto focal, es la corona que está en la pared de la casa, para seguir con los rostros de los personajes, incluido el pequeño infante fallecido y rematar la serie con las coronas florales que adorna la base de la imagen.

En cuanto a la luz es tenue, sin embargo permite observar bien los detalles que hay en la composición de la imagen. Gracias a la corona floral que está en la pared, permite que haya profundidad en la composición, para que no resulte totalmente lineal.



**Análisis Formal.** Anónimo. Cárdenas, San Luis Potosí, Mayo 1938. (12cm x 8cm)  
 Archivo privado de Enrique García Blanco.

### **Análisis Formal:**

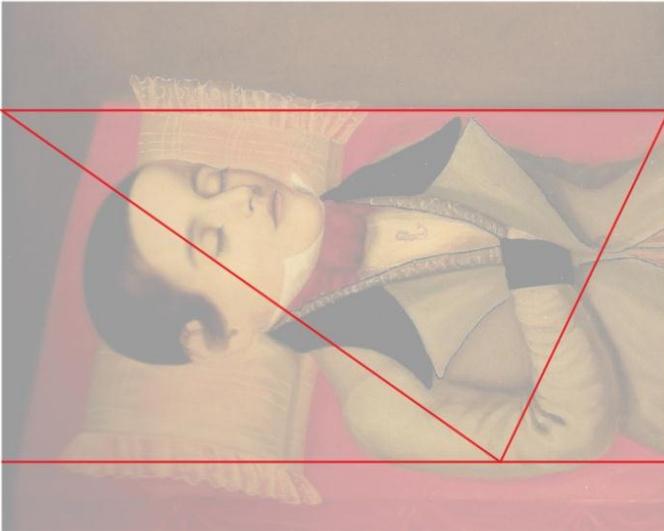
En la fotografía se encuentra al centro un bebé de entre uno o dos años, ataviado de una túnica blanca con un cintillo de color en la cintura, lleva un gorro que cubre su cabeza, con los ojos abiertos su mirada se fija hacia abajo como si viera al mundo mientras va en ascenso.

Postrado en un altar rodeado de flores y coronas de palma cubren su pequeño cuerpo mientras descansa en su último lecho de sueño eterno. Alrededor en un primer plano lo acompañan seis personas, dos mujeres de edad adulta que bien podría ser su madre y abuela, la primera del lado derecho quizá su madre, viste de rebozo negro que cubre casi todo su cuerpo, con una mirada desafiante, llama la atención pues más que tristeza, parece que está retando a quién logró capturar la imagen, en escala un niño de aproximadamente unos siete años parece sostener algunas flores que acompañan al infante, su rostro denota tristeza es probable que sea uno de los hermanos, finalmente una niña de no más de cinco años sostiene una corona de flores que alza ligeramente con sus pequeñas manos, su rostro denota asombro ante dicha escena.

Del lado izquierdo está la mujer que bien podría ser abuela del infante, su cabeza la cubre un rebozo que ciñe su rostro y deja ver el vestido de pequeñas figuras en colores claros, en su rostro hay aire de desconcierto ante la pérdida del bebé, seguido está un niño de aproximadamente unos doce años, su mirada es penetrante, viste un traje en color claro con un moño en el cuello, seguido está una niña de unos diez años, en su rostro está el semblante de desconcierto y tristeza, viste un vestido en tono claro con flores blancas.

Es importante mencionar que la función que cumplía el fotógrafo en las zonas rurales le permitió tener un gran acervo de las últimas imágenes de los niños, pues es casi probable que no hubiera muchos fotógrafos en la región debido al manejo de la máquina receptora de la realidad, pero que gracias a su trabajo le dio a los dolientes esa reliquia invaluable, en la que a diferencia de los ejemplos anteriores los familiares custodian al recién angelito que va camino al cielo. Este hecho por sí mismo es una muestra histórica y evolutiva en cuanto al formalismo y los aspectos iconológicos del arte, ante un hecho evidente y actual.

#### 4.8.2 Análisis comparativo entre pintura y fotografía



**Análisis Comparativo** entre la pintura: Anónimo. *Retrato de niño*, Siglo XIX. Oleo/tela. 37.5 x 47.5 cm. Col. INBA; y la fotografía: Anónimo. Cárdenas, San Luis Potosí, Mayo 1938. (12cm x 8cm) Archivo privado de Enrique García Blanco.

En la pintura se muestra al niño que descansa sobre una cama de tela roja, la almohada en la que yace su tierna cabeza, la manera en la que ha sido acomodado muestra un cambio en cuanto a la representación del buen morir, pues ya no se denotan los atavíos característicos de finales del siglo XVIII y principios del XIX, sino ejemplifica una simpleza ornamental, en tanto que en la fotografía de Cárdenas el niño trae un atavío más elaborado por el gorro que cubre su delicada cabeza, acompañado de flores y palma es totalmente evidente la vida ausente del pequeño, que bien podría tratarse de un pequeño altar, en la que los asistentes veneran, pero no.

Son visibles los elementos que se abandonan en la pintura y que en la fotografía destellan, retratar a los niños enfocando solo el rostro y la parte superior se vio deslizada por la fotografía, pues se encuadra la escena completa del velorio, situando a los dolientes que acongojados contemplan al angelito. La participación de los dolientes fue un nuevo elemento a la hora de capturar la escena, ese contacto directo con el recién fallecido tuvo una forma visible con la llegada de la fotografía.

En ésta última fotografía que es del ámbito rural, podemos afirmar que la composición de la imagen viene de la similitud con la pintura, pues el patrón espiritual que determina tal proceder ante la muerte deriva del dogma católico, que hay diferencias formales marcadas y sustanciales en lo urbano como en otras comunidades

de la República, pues fue una tradición cultural, que si bien por medio de las fotografías como documento histórico y artístico nos permite acercarnos a la reconstrucción de este tipo de prácticas funerarias y la manera en como ciertas zonas viven la muerte de un niño en el ámbito cotidiano.

Es posible confrontar estas diferencias, pues en las zonas rurales, sitúan a los angelitos en exteriores, los patios o fuera de las casas, ornamentados con muchas flores y solo ataviados con ropajes blancos o túnicas y en las zonas urbanas los niños se encontraban en espacios cerrados, continuando con los formalismos propios de las pinturas, ya que no hay pinturas de la muerte niña donde se presenten los dolientes junto al infante, eso más bien se vio en las primeras fotografías post mortem que abordamos en el capítulo anterior.

### *Conclusión*

En éste capítulo cada una de las unidades tanto de pinturas como de fotografías fueron sometidas a un desmembramiento para ser analizadas y explicadas de manera que comprobamos los elementos formales, iconográficos e iconológicos que en las pinturas se señalaron bajo el método conjunto de Panofsky y Wölfflin, dando como resultado que en cada componente, desde las flores, poses, ornamentos y la inclusión de los familiares en las fotografías, tienen una significación y que hubo una evolución histórica y artística al momento de perpetuar la imagen de un niño.

## **Conclusiones Generales**

*Vuelvo para quedarme.  
Que me enciendan cien cirios  
y preparen el lecho  
donde habré de dormir lo que me falta.  
Ya comienzo a escuchar tu voz nacida  
desde que al mundo bautizamos Tierra.  
Manzanar entre espinas,  
sólo tú sentirás mi corazón  
deshecho en la pasión de tus raíces,  
sabía del árbol joven  
que nacerá rodeado de otros niños<sup>106</sup>.*

Indudablemente la muerte es un camino que todos en algún momento tendremos que recorrer, muchos le temen al hecho de morir, desconocer que pasa luego de que morimos. ¿Hacia dónde se dirige el alma cuando el cuerpo yace bajo la tierra o los incineran?, ¿qué pasa con nuestro cuerpo luego de que morimos? A muchos nos han inculcado que cuando morimos regresamos a la tierra, de donde salimos y crecemos, nos traga la tierra, nos engulle como las semillas antes de brotar hacia el exterior. Es decir, damos por hecho que regresaremos a la tierra en la cual nos desarrollamos, eso es lo que pasa con el cuerpo, pero, ¿qué pasa con la memoria?, ¿nos recordarán?, ¿sino hay imágenes de nosotros, nos recordarán de alguna manera?

Las pinturas, las fotografías y sobre todo las asociaciones que hacemos con las palabras y las imágenes nos facilitan la tarea de mantener el recuerdo de algún ser querido. Las personas nos recuerdan por nuestra imagen, quizá también por nuestras acciones, sin embargo es la imagen la que logra permearse en la memoria con mayor facilidad. Cada persona conserva algo de aquél ser amado que se ha marchado, lo resguarda como una reliquia, pues más que un objeto es un vestigio de la persona ausente, es un extracto de ella. La instantaneidad ha permitido que conservemos los recuerdos de una manera palpable, la existencia de la fotografía nos sitúa en el momento preciso en que fue capturada, con ello hacemos un viaje en el tiempo, la emoción nos emerge y en un instante nuestra alma se conmueve.

Fue precisamente esto de donde surgió esta investigación, de esa relación que tienen las personas con los objetos, en este caso con las imágenes, sin embargo, el caso particular de las imágenes post mortem y lo que ellas denotan, fue lo que nos llevó

---

<sup>106</sup> Quiriarte, Vicente. "La canción de la Tierra". *El arte ritual de la muerte niña*, En: Revista Artes de México, Núm. 15. México, 1998. p. 75.

a realizar un trabajo de campo exhaustivo y por supuesto bibliográfico. Se constató que en San Luis Potosí capital, no se había abordado el tema como aquí lo desarrollamos. Sí bien a lo largo de la historia el hombre ha mantenido una relación muy estrecha con la muerte, los estudios desarrollados hasta el momento no se habían centrado en la pintura y la fotografía y he aquí la novedad presente.

A lo largo de ésta 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, en general la utilización de flores en el lecho mortuario viene desde costumbres prehispánicas, pues ellos son un referente histórico que todavía hoy en día podemos apreciar. Los familiares se consuelan, al saber que han donado a un niño al cielo, visualizan al infante entrando al paraíso con su palma en mano, la corona y amplias ornamentaciones florales, enfatizando así el carácter de intermediario que gana el infante con su muerte florida, dándole el acceso inmediato al paraíso.

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. Ellos pasaron a formar parte del ritual, a participar en vida el fin de otra, de un angelito que ahora disfruta una nueva vida que los dolientes no pueden gozar, pero que sin embargo

cuentan con un ser celestial que de alguna manera influirá por ellos el día en que se vuelvan a encontrar, él ser glorioso que no tuvo pecados, que no conoció la desdicha de permanecer en la tierra y que ahora disfruta de una alegría infinita.

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, por una parte constatar el destino celestial del niño y por otro lado proporcionar consuelo ante la pérdida. Esa imagen les ayudará a sobrellevar el impacto afectivo, cada vez que la vean los situará en la realidad, a aceptar la ausencia, el niño ha muerto, pero la vida sigue.

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.

Sin embargo para los años veinte o treinta del siglo XX comenzaron a adoptarse nuevas tendencias en la fotografía post mortem, de esta forma, los fotógrafos emprendieron a mostrar a los muertos bajo nuevos ángulos y perspectivas: detalles de las manos o de otras partes del cuerpo, con desenfoques selectivos muy controlados y realizando primerísimos planos de ciertas zonas del fallecido, o bien imágenes muy cercanas al fotoperiodismo actual. Son tomas que en muchos casos resultan impresionantes por su dramatismo y cuidada iluminación.

De esta manera se comprueba la hipótesis nacida antes del análisis metodológico de cada una de las muestras seleccionadas, pues en la fotografía se denotaron esas características formales, iconológicas e iconográficas y elementos compositivos propios de la pintura post mortem, en la tipología de la muerte niña.

Ahora bien para el caso regional esta investigación contribuye al conocimiento ausente bajo el análisis comparativo de dichas técnicas visuales, pues en San Luis Potosí no se cuentan con casos de estudios que aborden este tema tan escatológico. 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, aquellas que conservan los abuelos en sitios immaculados, 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 de aquellos álbumes fotográficos o de los mismos altares que seguramente aún podemos encontrar en algunas comunidades de San Luis Potosí.

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 expectativa de que alguien pueda responderlas.

## **Bibliografía**

Aceves Gutierrez. *El arte ritual de la muerte niña*. En: Revista Artes de México, Núm. 15. México. 1998.

Azara, Pedro. *El ojo y la sombra, una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, S.A., 2002.

Baqué, Dominique. *La fotografía plástica un arte paradójico*. FOTOGRAFIA, Barcelona: España, 2003.

Barba de Piña Chán, Beatriz. *Iconografía mexicana V. Vida, muerte y transfiguración*. México. D.F. : INAH. Colección Científica. 2004.

Barthes, Ronald. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona España: Paidós. 1980.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. España: Katz Editores, 2007.

Burke Peter, *Visto y no visto- el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.

Canales, Claudia. *Retratos Romualdo García*. México: Educación Gráfica, S.A. 1989.

Cantú Delgado, Julieta de Jesús. *Historia del Arte*. México: Trillas, 1996.

Carse, James. *Muerte y existencia. Una historia conceptual de la mortandad humana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Chordá, Frederic. *De lo visible a lo virtual-una metodología del análisis artístico*. México: Anthropos, 2004.

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

Cué, Ana Laura. *La esencia del paraíso: La flor en el arte mexicano*. México, D.F.: Museo de las Culturas, Oaxaca, Centro Cultural Santo Domingo, Julio-Octubre 1998. INAH.

Curiel, Gustavo. *Pintura y vida cotidiana en México (1650-1950)*. México, D.F. : CONACULTA, 1999.

De la Cruz Lichet, Virginia. *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) 2009.

De la Fuente, Beatriz. *Arte prehispánico funerario, el Occidente de México*. México, El Colegio Nacional, 1994. p. 9.

De León, Iñaki Ceberio. *Memento Mori*. Chile: Escuela de Artes Visuales, Universidad Austral de Chile. 2014.

Esparza Ramírez, Martha. *El recinto de la muerte, cofre de memorias ancestrales*. Aguascalientes: UAG, 2010.

Fatás, Guillermo. *Diccionario de arte y elementos de arqueología heráldica y numismática*. Zaragoza, España: Alianza, 1992.

Gadava, Eduardo. *Words of Light: Theses on the Photography of History*. Diacritics 22, n° 3-4, otoño-invierno de 1992.

Gombrich, Ernest. H. *La imagen y el ojo-nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. México: Debate, 2000.

González Austria, Liliana. "Inscripciones funerarias mayas en el periodo clásico". En: Revista *Vita Brevis-Interpretaciones históricas de la muerte*. *Arqueología y Ethnohistoria*. México. D.F.: INAH-CONACULTA. Año 4. Núm. 7. julio-diciembre 2015.

Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Hernández Almazán, Juan Manuel. *¿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. San Luis Potosí, S.L.P.: COLSAN, 2012.

León Portilla, Miguel. *La filosofía náhuatl*. México: UNAM, 1997.

Lomnitz, Claudio. *Idea de la Muerte en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Lloyd, P. "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. 1981.

M. Hooks. "Recuerdos de inocencia". En: Revista *Luna Córnea*, Núm. 9. 2009.

Marino, Daniela. "Dos miradas a los sectores populares: fotografiando el ritual y la política en México 1870-1919". México, D.F. En: *Historia Mexicana*, Núm. 48. 1998.

Monsiváis, Carlos. *¡Quietecito por favor! México*. México, D.F.: Grupo CARSO, 2005.

Netzahualcóyotl. "Poema a la muerte". En: *Revista Universitarios Potosinos*, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, S.L.P. Año 3, N°. 7, Noviembre 2007.

Ochoa Esquivel, Martha. "Contenido estético y valor informativo en los documentos gráficos". En: *Cuadernos del Archivo Histórico de la UNAM*, Núm. 14, México, 2004.

Oliveros Morales, José Arturo. *El espacio de la muerte*. México, D.F.: COLMICH- INAH-CONACULTA, 2006.

Padilla Yépez, Rosa Inés. *Cuando la carne muere el alma se queda obscura, fotografía post mortem infantil en la ciudad de Loja (1925-1930)*, Quito, Ecuador: FLACSO-Ecuador. 2014.

Panofsky, E. *El significado en las artes visuales*. Madrid, España: Alianza Editorial, 1985.

Quiariarte, Vicente. "La canción de la Tierra". *El arte ritual de la muerte niña*, En: Revista Artes de México, Núm. 15. México, 1998.

Ramírez Sevilla, Luis. *La vida fugaz de la fotografía mortuoria: notas sobre su surgimiento y desaparición*. México. En: "Relaciones", Estudios de historia y sociedad. Vol. XXIV. (94), El Colegio de Michoacán, A.C. Zamora, 2003.

Rodríguez Álvarez, María de los Ángeles. *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*. México, D.F.: COLMICH, 2001.

Rolf, Toman. *Neoclasicismo y Romanticismo*. Alemania: Könemann, 2000.

Ruby, J. *Asegurar la sombra: la muerte y la fotografía en América*. London. Ed. The MIT Press. Cambridge, 1995.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México, D.F.: Alfaguara. 2006.

Tanck de Estrada, Dorothy. "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. 2005.

Tejada, Roberto. "Como hasta nosotros un niño a lo lejos...". *El arte ritual de la muerte niña*. En: Revista Artes de México, Núm. 15. México. 1998.

Valero de García Lascuráin, Ana Rita. "Muerte y duelo en la Nueva España", México, Distrito Federal. En: *Iconografía mexicana V, vida, muerte y transfiguración*, Serie Antropología Social, INAH: 2004.

Westerdale Bowker, John. *Los significados de la muerte*. New York, USA: Universidad de Cambridge, 1991.

Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid, España: Espasa-Calpe.1952.

Zarauz López, Héctor L. *La fiesta de la muerte*. México: CNCA. 2000.

### *Exposiciones*

*Los niños del siglo XIX*. Por: Armando Gustavo Amézaga Heiras, Exposición Museo del Objeto, del Objeto, A. C. México, D.F.

Exposición *Sueños de Inmortalidad. Tarjetas de visita y retratos del siglo XIX*. Expuesta en el Museo Nacional de San Carlos, México, D.F. 2015.

Exposición, *Tiempo idílico, una mirada a la niñez*. En la Sala Feliciano Peña del MAHG (Museo de Arte e Historia de Guanajuato del Forum Cultural), México, León, Guanajuato. Inaugurada el pasado 25 de febrero del 2016 con vigencia al 15 de Mayo del mismo año.

### *Sitios electrónicos*

Espinosa Spíndola, Gloria. El retrato femenino en México durante el siglo XIX. p.116. Disponible en:  
<http://www.raco.cat/index.php/TiemposAmerica/article/viewFile/105131/163904>.

Lara López, Emilio Luis. “La representación social de la muerte a través de la fotografía (Murcia y Jaén, 1870-1902): una historia de la imagen burguesa”. En: <http://rdtp.revistas.csic.es>. RDTP, LX, 2. Universidad de Jaen. Murcia. (2005): pp. 129-147.

Disponible en: <https://significadodelasflores.com/>. Consultado el día 6 de marzo del 2017.

Disponible en: <https://marcianosmx.com/fotografia-postmortem-memento-mori/>  
Consultado el día 1 de junio del 2017.

Disponible en:  
[http://www.artesehistoria.mx/sitios/index.php?id\\_sitio=421110&id\\_seccion=552554&id\\_subseccion=922491&id\\_documento=1720](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.

Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/bogot/evento/muerte-barroca-retratos-de-monjas-coronadas>. Consultado el 9 de mayo del 2016.

Disponible en:  
<http://www.arquidiocesisdepuebla.mx/index.php/arquidiocesis/santos-y-beatos-mexicanos/beatos/242-ninos-martires-tlaxcaltecas>. Consultado el 10 de mayo del 2016.