

**RECUERDOS PARA TENER EN LA VIDA: LA PLÁSTICA *POST MORTEM* Y
LAS PRÁCTICAS FÚNEBRES. EL CASO DE MEDELLÍN ENTRE 1880 Y 1930.**

JUAN DAVID PINEDA HENAO

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE HISTORIA
MEDELLÍN

2021

**RECUERDOS PARA TENER EN LA VIDA: LA PLÁSTICA *POST MORTEM* Y
LAS PRÁCTICAS FÚNEBRES. EL CASO DE MEDELLÍN ENTRE 1880 Y 1930.**

JUAN DAVID PINEDA HENAO

Trabajo de grado para optar por el título de Historiador

Asesora:

Sara Fernández Gómez

Mg en Historia del Arte

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE HISTORIA
MEDELLÍN

2021

DEDICATORIA

A mi mamá, Marleny Henao, mi maestra de vida.

A Sara Fernández quien desde el inicio creyó y apostó por mí.

Y a Julieta Sandoval por sumergirme en la Historia.

Siempre en deuda con ustedes.

Agradecimientos

En este punto es inevitable mirar atrás y recordar todo este proceso formativo, no solo en las aulas sino también en las conversaciones entre un café, en las risas, los sufrimientos y demás experiencias enriquecedoras que trae el formarse como profesional. La gratitud hacia las personas que hicieron posible este sueño y me acompañaron en el viaje por la historia, siempre habitarán mi corazón. A mi mamá, Luz Marleny Henao, no solo por la ayuda económica que implica la formación académica sino también por el apoyo moral y la esperanza puesta en mí que me impulsó cada día. No conozco persona más valiente que ella.

A Julieta Sandoval, mi profesora de toda la vida y ahora amiga, quien en su primer día en nuestro colegio empezó a hablar de la Constitución Política de Colombia y cómo todos, sin distinción alguna, teníamos derechos, ahí sembró la semilla que iría dando frutos en mi formación. Gracias por elegirme y permitir que participara de nuestro proyecto Aula Museo Intercultural Trenzando Identidad, mi acercamiento a la historia. A Sara Fernández, quien me apoyó de manera ininterrumpida, motivándome y siendo siempre faro en las más profundas tinieblas. Gracias por formarme incluso más allá de las clases, por creer y apostar por mí aún en los momentos más difíciles. Mi admiración siempre.

A todos mis profesores del pregrado que de manera desmedida entregan lo mejor de sí para hacernos los mejores profesionales. A mis compañeros, quienes entre debates y conversaciones fuimos creciendo. Gracias a Sebastián Rodríguez quien me acompañó en este proceso de trabajo de grado brindándome su compañía, el más sincero afecto y siempre impulsándome a seguir.

Sonará extraño, pero, me agradezco a mí mismo por tener la gallardía de enfrentar este proceso y culminarlo, me abrazo y felicito.

Tabla de contenido

Introducción -----	8
Capítulo I -----	10
1. La imagen y la representación -----	10
1.1.La representación fúnebre en la historia de occidente -----	19
1.2.La imagen fúnebre y <i>post mortem</i> en Colombia -----	34
CAPITULO II. La fotografía fúnebre y las prácticas funerarias en Medellín 1880-1930. -----	54
2. Consideraciones teóricas sobre la fotografía. El acto fotográfico -----	54
2.1. El origen de la fotografía fúnebre y <i>post mortem</i> en Medellín -----	59
2.2. Los fotógrafos -----	65
2.2.1. Benjamín de la Calle (1869-1934) -----	65
2.2.2. Fotografía Rodríguez (1889-1995) -----	71
2.2.3. Jorge Obando (1894-1982) -----	74
2.2.4. Otros fotógrafos -----	76
2.3. Tipos de retrato fúnebre -----	86
2.3.1 El pequeño angelito la representación de santidad del infante en la imagen mortuoria -----	86
2.3.2. La fotografía fúnebre y <i>post mortem</i> como retrato familiar -----	90
2.4. El testamento, el ritual fúnebre y Prácticas funerarias en Medellín 1880-1930 -----	97
2.4.1. Testar -----	97
2.4.2 “Y fría también la región del corazón” Preparativos y protocolos para la preparación del difunto -----	103

2.4.3. Dale el señor el descanso eterno. Los actos religiosos: las misas y el papel de las funerarias-----	112
2.4.4. Organizar la muerte: el entierro-----	116
Conclusiones-----	131
Bibliografía-----	145
Anexos-----	164

Resumen

La necesidad de conservar el recuerdo del fallecido no es un asunto que haya surgido con la invención de la fotografía, ni siquiera con la pintura, por el contrario, es un tema presente incluso en una de las primeras manifestaciones plásticas del ser humano: las máscaras de Jericó en Jordania. Esta investigación además de hacer un recorrido rápido por la historia del retrato *post mortem*, desde Europa pasando por manuscritos iluminados y las esculturas, hasta América con el barroco novohispano, se enfoca como caso de estudio la ciudad de Medellín y sus fotógrafos entre 1880 a 1930. En el mismo se logra dilucidar cómo se desarrolló la práctica del retrato fúnebre en el territorio y cuáles son sus características y transformaciones. Paralelo a esto se presentan los principales rituales fúnebres católicos de la población comprendidas a través de las fuentes del Archivo Histórico de Antioquia, así como el papel de las nacientes agencias mortuorias.

Palabras claves: fotografía post mortem, muerte, retrato fúnebre, rituales fúnebres, agencias mortuorias.

Introducción

El álbum familiar se constituye como las memorias de las familias y la forma en la cual se han conservado con profunda fuerza los recuerdos de las vivencias de cada uno de sus miembros, desde el bautizo, la primera comunión, el matrimonio, los cumpleaños y en algunos casos la muerte. En esa exploración de los archivos familiares surge las preguntas que viajan de manera paralela en esta investigación ¿por qué se fotografiaban los muertos? ¿de dónde surge esta tradición? ¿sucedió en todas partes? Y de ser así ¿en Medellín sufrió alguna transformación? Es por lo que la presente tiene como intención hacer un recorrido por la historia de la fotografía *post mortem* realizada en la ciudad de Medellín, Antioquia, y sus rituales fúnebres católicos partiendo en 1880 con la búsqueda de fuentes que den cuenta de este tipo de actividades hasta 1930 con las fotografías fúnebres realizadas por Benjamín de la calle y los Hermanos Rodríguez.

A lo largo de esta investigación, de tipo cualitativo, se busca exaltar, analizar y realizar un contraste entre las características de los retratos mortuorios, partiendo en el capítulo primero con un desarrollo teórico de la imagen y del concepto de representación, así como del papel del espectador y cómo éste, al momento de observar las diferentes manifestaciones plásticas fúnebres, no solo se enfrenta a el retrato del difunto sino a una cosmovisión de la concepción y aceptación de la muerte. En este caso se hace uso de autores como Jacques Aumont, Louis Marin, Régis Debray, Phillippe Dubois, Pierre Bourdieu, Ernst Gombrich, entre otros, los cuales han servido para fundamentar teóricamente nuestra propuesta de análisis. En el desarrollo histórico del tema se aborda la primera intención de conservación del rostro del fallecido a través de las Máscaras de Jericó datadas del neolítico (7000-6000 a.C.), pasando por las esculturas fúnebres presentes en la Edad Media al igual que los Manuscritos iluminados, para finalmente profundizar en la pintura *post mortem* en el territorio europeo y su posterior llegada al Nuevo Mundo, lugar donde se da una sinergia entre el Barroco y las características artísticas americanas, las cuales se hacen evidentes en las Monjas Coronadas conservadas en la actualidad por el Museo Banco de la República de Colombia.

Posterior a la pintura fúnebre, antecedente inmediato de la fotografía *post mortem*, pasamos al segundo capítulo de esta investigación en la cual se hace un recorrido de la llegada de la fotografía a Colombia y el inicio del retrato fúnebre en Medellín partiendo con Gonzalo

Gaviria de quien se realizó el primer retrato con estas características en la ciudad hacia 1891. Gracias a el inventario realizado cuantitativamente, se logra identificar lo que llamamos el lamentable “período dorado” de la fotografía póstuma, donde primaban el retrato a los más pequeños, llamados angelitos, fotografiados por personajes como Benjamín de la Calle y los Hermanos Rodríguez. La intención primaria de este capítulo es identificar el proceso de adaptación de la sociedad a esta nueva práctica de retratar al difunto por medio del novedoso artefacto fotográfico que cada vez ganaba más espacio en la sociedad y cómo este fue haciendo parte del proceso funerario marcado por unos rituales específicos acordes al modelo católico. Esto con el fin de llegar al análisis de dos tipologías: el retrato del angelito y el retrato funerario como fotografía familiar.

Para este estudio se seleccionaron las fotografías que cumplen las características de un retrato fúnebre y *post mortem* siguiendo la categorización realizada por la autoría Virginia de La Cruz¹, y que fueron en su momento elaboradas por fotógrafos o firmas de fotógrafos presentes en su mayoría en el Archivo Fotográfico de la Biblioteca Publica Piloto, los cuales son Fotografía Rodríguez, Benjamín de la Calle Muñoz, Alberto Palacio Roldán, Jorge Obando, Gabriel Carvajal Pérez, Horacio Gil Ochoa, Paulo Emilio Restrepo, Digar (Diego García), Francisco Mejía y Gonzalo Gaviria. Así como otros fotógrafos de otros municipios cercanos, mostrándonos que esta actividad no fue un asunto exclusivo de la capital antioqueña, sino que por el contrario viajó a otros lugares.

Finalmente, en la segunda parte del capítulo segundo se realiza el desarrollo de las prácticas fúnebres en la ciudad durante el período señalado mostrando gracias a las fuentes manuscritas consultadas en el Archivo Histórico de Antioquia, un leve desligue por parte de la población del espectro de la fe a la hora de testamentar. A través de estas mismas fuentes se logra identificar el tipo de prácticas realizadas por la población en el proceso fúnebre tales como las misas y las novenas, así como los entierros de primera, segunda, tercera y hasta cuarta clase, realizados por las nacientes agencias fúnebres. En este análisis comparativo se observa que en la ciudad se ofrecían a los familiares del muerto diferentes precios acordes a las capacidades económicas e intenciones en la despedida del ser querido.

¹ Virginia de la Cruz Lichet, El retrato y la muerte. La tradición de la fotografía post mortem en España (Madrid: Tempora, 2013).

**“Recuerdos para tener en la vida”: La plástica *post mortem*² y las prácticas fúnebres.
El caso de Medellín entre 1880 y 1930**

Capítulo I.

1. La imagen y la representación

Morir en la cultura occidental ha tenido una serie de elementos rituales, protocolarios y de duelo que han llevado a múltiples manifestaciones y expresiones tanto religiosas como artísticas, entre ellas encontramos las celebraciones de fe y los protocolos de exaltación de la vida del fallecido, entre otros. Sin embargo, uno de los elementos más característicos ha sido el retrato fúnebre como una de las mejores maneras de conservar la imagen del difunto. Para profundizar en este tema de absoluto interés es importante partir con el hecho de que imagen y representación no son lo mismo, ambas tienen estructuras y connotaciones muy diferentes que las caracterizan, las enmarcan y las fundamentan; las cargan de un aparato tanto teórico como práctico que incluso las puede llevar a una materialización distinta. Para aclarar esta diferenciación empezamos por el primer concepto: Jacques Aumont en su libro *La imagen*³ plantea que la misma tiene innumerables actualizaciones potenciales, unas dirigidas únicamente a nuestro intelecto que se crean por el poder de ciertas palabras y otras destinadas a nuestros sentidos, es decir, hay imágenes que están destinadas a llegar de manera directa por medio de la visión, las cuales nombra *imágenes visibles*, estas captan la atención del espectador⁴. Centrándonos en las imágenes visibles, son aquellas que se muestran por medio de materializaciones visuales y mecanismos tales como la pintura, la fotografía, el video y otra serie de elementos que son entregados a quien las observa, como se mencionó: por el sentido de la vista.

² El término *Post-Mortem* hace referencia a después de la muerte y es una locución latina, una expresión pluriverbal fija en el latín que se utiliza en todas las lenguas de cultura occidentales y por tanto debe recibir el mismo tratamiento ortográfico y se deben escribir en cursiva. Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [22/04/2021].

³ Jacques Aumont, *La imagen*. (España: Paidós, 1992).

⁴ Aumont, *La imagen*. pp. 13.

En esta línea, la imagen como asunto visible ha recibido en esta categoría de percepción óptica funciones diversas que la cargan de significados y sentidos connotados, en este caso el autor identifica tres formas en las cuales se han documentado las funciones en relación con quien observa la imagen⁵, es decir el espectador. La primera función es un modo simbólico⁶ donde las imágenes sirven esencialmente como símbolo para dar acceso a la esfera de lo sagrado, es decir que la imagen se utiliza para conectar el imaginario espiritual o metafísico con la materialidad presente. Segundo, como un modo epistémico en el cual la imagen aporta información sobre el mundo, en este caso puede entregar tanto elementos visuales como no visuales. Este punto se vincula a la idea de la imagen como una herramienta para entregar concepciones y conocimientos, esto es que la imagen es una forma de mostrar esa materialización de lo ocurrido, por parte, en lo no visual está relacionado a el imaginario y a lo mental que no tiene una materialización física. Como tercer elemento de las funciones de la imagen, el autor propone el modo estético en el cual se plantea que la imagen está destinada a complacer al espectador y agrega que es casi imposible reconocer la intención del pasado.

En este orden de ideas podemos afirmar que las imágenes funcionan como un todo que permite englobar no solo un significante, por el hecho de que muestran algo en la forma material, sino también un significado por su contenido psíquico, en otras palabras, que dichas imágenes están cargadas desde la materialidad y su contenido por un entorno o lugar de surgimiento que le ha inyectado una connotación cultural, social, política, religiosa entre otras. Frente a este último punto, Ernst Gombrich se había adelantado planteando que una imagen pretende revelar una realidad superior, religiosa o filosófica y que esta adopta una forma diferente de otra cuya finalidad sea la imitación de las apariencias⁷. Es decir que la imagen en su multiplicidad plástica se ajusta a las necesidades o las intenciones del mensaje que se pretende entregar, no solo funciona en una manera unidireccional ni con un solo mecanismo establecido, además funciona acorde a los formas de plasmar las imágenes.

⁵ Aumont, La imagen. pp. 85-86

⁶ Para dar más claridad a esta investigación, más adelante se realizará la diferencia entre símbolo y signo.

⁷ Ernest H. Gombrich, Imágenes simbólicas, estudios sobre el arte del renacimiento. (España: Alianza ed, 1983). pp. 9

Por otra parte, encontramos el concepto de representación, este posee en sí mismo unas características dadas por la globalidad que condensa, es decir, la información que la imagen guarda está marcada directamente aquello representando y significa de manera literal. Aumont por su parte plantea que este concepto está cargado de sedimentos históricos y a su vez de diferencias que se pueden entender entre las variadas formas de representación: políticas, teatrales, pictóricas etc. Sin embargo, aterriza el concepto como el proceso por el cual se instituye un representante que, en cierto contexto limitado, ocupará el lugar de lo que representa⁸. En resumen, la representación es un consenso realizado para que un elemento sustituya en cierta medida, y figure en nombre de otro. Para ampliar y aclarar un poco más este concepto también traemos la definición de representación dada por Louis Marin en “Poder, representación, imagen”⁹ quien, parafraseándolo, que el prefijo re- importa al término el valor de la sustitución, dado que funciona en la medida en que en eso que estuvo presente es ahora representado de nuevo por medio de la imagen. En ese sentido, se generan dos efectos, el primero es hacer como si el otro, el ausente, fuera aquí y ahora él mismo; no presencia, sino efecto de presencia. Y el cómo asunto político en el cual un hombre representa al otro, como un valor de intensidad, en cierta medida de defensa o presentación. Sin embargo, tomaremos para nuestro interés de estudio su primer efecto de modo que entenderemos el término como una sustitución o figuración, el hacer presente al ausente, aquel que no está de modo que se genera la idea de hacerse presencia.

Frente a la representación visual, esta condensa las características de la imagen en la medida en que funciona para plasmar un asunto, hecho o suceso, sin embargo, a su vez puede encontrar una disputa con la alegoría, dado que abarcan en ellas una serie de ideas o pensamientos, que pueden resultar con la mecanización del símbolo, por lo cual su cualidad dominante se petrifica y la convierte en signo que se puede esconder en un ropaje tradicional¹⁰. Frente a esto, Gombrich por su parte, plantea que estamos acostumbrados a trazar una tajante distinción entre las funciones de representación y de simbolización, una pintura puede *representar* un objeto del mundo visible, una mujer con una balanza o un león,

⁸ Aumont, La imagen. pp. 108.

⁹ Louis Marin, “Poder, representación, imagen”, Prismas, Revista de historia intelectual, N.º 13, 2009, pp. 137

¹⁰ Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos. (España: Labor, 1992) pp. 38.

y puede también *simbolizar* una idea¹¹. Entonces una imagen puede simbolizar, representar y servir como alegoría de manera simultánea. Un ejemplo de ello es la obra *La libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix, la cual representa un acontecimiento concreto, la revolución de 1830, además simboliza la lucha del pueblo parisino y es a su vez una alegoría femenina de la libertad. Debemos tener en cuenta que Aumont considera que “la representación es un fenómeno más general, que permite al espectador ver por delegación una realidad ausente, que se le ofrece tras la forma de un representante”¹² esto es que, la representación es un asunto más macro, que el solo uso un elemento representativo, lo representado aunque pueda ser en cierta medida mínimo condensa una serie de ideas, pensamientos, acontecimientos, estructuras sociales, económicas políticas entre otras. Sí se pudiera representar gráficamente el asunto de a la representación quedaría más o menos de la siguiente manera:

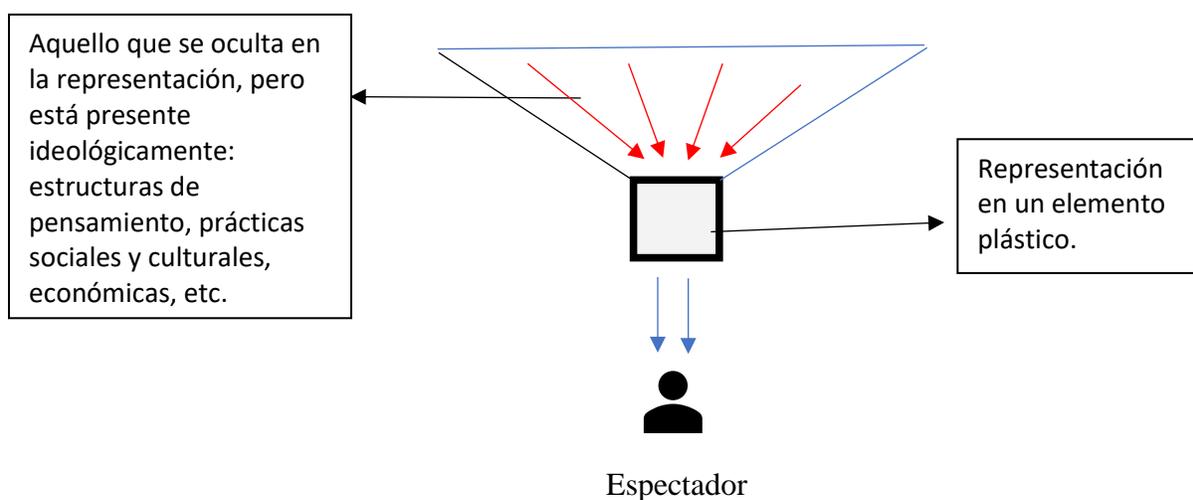


Figura1. La representación.¹³

En cuanto al símbolo, nos encontramos que por su parte se contrapone a lo existencial¹⁴ en el sentido que condensa el ideal de significado, aceptación o rechazo de un

¹¹ Gombrich, *Imágenes simbólicas*. pp. 214

¹² Aumont, *La imagen*. pp. 111.

¹³ Imagen de elaboración propia con base a las lecturas teóricas.

¹⁴ Cirlot, *Diccionario*. pp. 16.

pensamiento o idea. Juan Eduardo Cirlot en el *Diccionario de Símbolos* plantea que en el símbolo se encuentra el objeto abstraído de toda relación con su entorno, es decir que en cierta medida funciona como un elemento aislado pero que contienen todo el universo del significado, lo que lo lleva a tener la característica de estar ligado como objeto con funcionalidad la cual está conectada a su realidad concreta en el mundo tridimensional. En otras palabras, que es usado en la cotidianidad para conectar, significar y entregar ideas a quien le observe y hace uso de este. Finalmente plantea que

lo que permite considerarlo como símbolo es la estructura que hemos considerado “función simbólica” y que es la tendencia dinámica de la cualidad a relacionarse con las equivalentes situadas en los puntos correspondientes de todas las series análogas, pero tendiendo de modo principal a designar el sentido metafísico que concierne a ese aspecto modal de la manifestación.¹⁵

Lo anterior supone que la relación y el significado del símbolo esta dado por su unión y confluencia con el entorno que lo carga de contenido. Ahora bien, estos símbolos están ligados a una serie de analogías vinculadas entre sí, esto supone que el símbolo no solo plantea un significado entregado como primario e inmediato en la imagen, sino también, entrega aquello que contiene, su significante, que es a su vez una serie de contenidos, cosmovisiones, entre otros elementos. Por su parte, el signo es una expresión semiótica, una abreviatura convencional para una cosa conocida, sin que este nunca llegue a superar lo simbolizado¹⁶. Es decir que tanto el símbolo como el signo pertenecen a una categoría inferior que marca las características, que contiene lo que simboliza, lo que representa pero no supera nunca al hecho representado o la cosmogonía que contiene. No se supera lo representado, la cruz en el cristianismo por mucho que representa la fe y la creencia de la religión esta nunca supera la figura de Cristo ni la fe misma, la cruz representa pero no sustituye la doctrina de la Iglesia ni la idea de la crucifixión o la resurrección. Frente a este punto, Jean Chavalier en el *Diccionario de los símbolos*¹⁷, plantea que:

¹⁵ Cirlot, Diccionario. pp. 35

¹⁶ Cirlot, Diccionario. pp. 38

¹⁷ Jean Chavalier. Diccionario de los símbolos. (Barcelona: Editorial Herder, 1986).

El símbolo es entonces bastante más que un simple signo: lleva más allá de la significación, necesita de la interpretación y ésta de una cierta predisposición. Está cargado de afectividad y dinamismo. No sólo representa, en cierto modo, a la par que vela; sino que realiza, también, en cierto modo, al tiempo que deshace. Juega con estructuras mentales. Por esto se lo compara con esquemas afectivos, funcionales, motores, para mostrar bien que moviliza de alguna suerte la totalidad del psiquismo¹⁸.

En síntesis, el símbolo es una categoría superior al signo inmediato, el cual está cargado de una connotación social, cultural y política entregada por su espacio y tiene la posibilidad de generar que el espectador interpele o acepte el significado.

Con estas diferenciaciones y claridad entre el signo y el símbolo, volvamos a la imagen como elemento visual que condensa un entramado teórico. Partamos del hecho de que la imagen se manifiesta de múltiples maneras, sea artística como la pintura, digital, fílmica, fotográfica, etc. Deteniendonos en la artística, según Aumont, quien se basa a su vez en Gombrich¹⁹, las imágenes de este orden se componen de dos invenciones psicológicas: el reconocimiento y la rememoración, caso en el cual plantea que la segunda es más profunda y esencial ya que además de observar se conjuga el recuerdo o el patrimonio cultural que antecede que hace parte en la interpretación mientras que en la primera solo se apela a la aprehensión de lo visible. En esa misma línea Aumont refuerza que el reconocer la imagen es identificar lo que se ve o podría verse, (de cierta manera es el poderla leer) en esa misma medida confluye un asunto basado en la memoria y el reconocimiento de lo ya conocido y que para ello utiliza propiedades del sistema visual²⁰ Una conjugación desde la óptica con la memoria y la razón.

De la misma manera, desarrolla que el trabajo del reconocimiento, al estar basado en la memoria, está antecedido de unas reservas de formas de objetos y de disposiciones espaciales que llevan a una *constancia perceptiva* que es la “comparación incesante que hacemos entre lo que vemos y lo que ya hemos visto”.²¹ Esto, asegura Aumont, lleva no solo

¹⁸ Chavalier. Diccionario. pp. 19.

¹⁹ Gombrich Arte e ilusión citado en Aumont, La imagen. pp. 85

²⁰ Aumont, La imagen. pp. 86

²¹ Aumont, La imagen. pp. 86

a reconocer sino también a identificar los objetos a pesar de las distorsiones²². De modo que constantemente estamos en la tarea asociativa de los elementos que vemos con aquellos que están reposando en la memoria, para poder proceder con una identificación clara, aunque esta asociativa pueda presentar una desviación de la comprensión exacta. Si esto es así, el proceso de reconocimiento lleva a un placer del reencuentro que se da en el arte y en la imitación a la naturaleza, o sea, el ser humano en la contemplación del reconocimiento de la observación de ver algo que identifica, desarrolla una forma de alteración que está basada en el conocimiento de eso que le antecede, repercutiendo directamente en una aprehensión del contenido de lo observado. Por ello plantea que, “El trabajo del reconocimiento utiliza en general no solo las propiedades “elementales” del sistema visual sino también capacidades de codificación ya bastante abstractas: reconocer no es comprobar una similitud punto por punto, es localizar invariantes de la visión.”²³ La idea es que en ese conjunto global de la visión el espectador logre capturar, identificar y pensar esa similitud que le permita conectar con el mensaje para comprenderlo y recibirlo, para a su vez ser consciente de los factores que le permiten captarlo y de aquellas cosas que lo modifican y transforman.

Antes de pasar a la rememoración es pertinente pensar un poco este asunto del reconocimiento en la pintura *post mortem* e incluso en la fotografía. Esto porque el reconocimiento del difunto en la imagen fúnebre es antecedido por un conocimiento del sujeto, la identificación de éste, por eso la observación de la imagen conlleva a un placer en el recuerdo y el uso de la memoria en la ejecución de la observación. Quien mira la pintura póstuma o la fotografía *post mortem* se encuentra un antecedente que está conservado en su vida y en su psique, y al poder ver la imagen del difunto encuentra en ella el reconocimiento del sujeto y, más allá, la vivencia que compartió con quien ahora no está. Por tanto, el que tiene o tuvo la relación directa con el fallecido, en la observación de la obra ve y reconoce a quien conoció, y esto genera un placer estético de reconocimiento.

Pero esto genera otras preguntas que es importante considerar: ¿qué pasa cuando se observa a quien no se conoce? ¿cómo se reconoce? Para esto podemos recurrir al asunto representativo y las formas en la que se plasma el fallecido, ya sea en la pintura o en la imagen, es decir, considerar los cánones iconológicos del cuerpo y cómo la posición de este

²² Aumont, La imagen. pp. 87

²³ Aumont, La imagen. pp. 87

le entrega al espectador la posibilidad y la capacidad para identificar lo que ve, mediante la experiencia con la muerte o la forma en que los cadáveres yacen sobre el lugar mortuario. Estos cánones iconográficos han sido transversales en la historia del arte e incluso continuaron en la fotografía como lo veremos más adelante.

Si pensamos un poco en la figura del espectador frente a la obra de arte fúnebre, la pintura o demás elementos que acarreen una contemplación por medio de la mirada, se pueden encontrar múltiples percepciones frente a este sujeto, en primera instancia y continuando con las ideas de Aumont, este plantea que el enfoque o la percepción del espectador consiste ante todo en que sea tratado como un participante emocional y cognitivamente activo de la imagen²⁴. Es decir que el espectador, más allá que un simple actor pasivo que mira la imagen, debe ser también un espectador que la observa y es capaz de cuestionarla, de interpretarla y de sentir una serie de emociones relacionadas con el observar. En este sentido la figura de dicho observador que solo recibe la información que le entrega la imagen, se queda corta ante el universo emocional que le es entregado, mutilando la posibilidad de interpretación más allá de lo óptico. También funciona lo que el autor llama la constancia perceptiva, la cual es la comparación incesante que hacemos entre lo que vemos y lo que ya hemos visto²⁵. De modo que cada vez que observamos algo buscamos en ello elementos asociativos que nos permitan generar una conexión entre lo conocido, para llegar a una interpretación más eficiente y con ello posibilitar reflexionar entorno a la imagen. En este punto debemos tener en cuenta que la asociación se vincula a los códigos conservados en la evolución temporal, es decir, al desarrollo cronológico, lo que lleva a la capacidad de reconocer e identificar los objetos a pesar de las distorsiones y cambios que puedan tener.

El reconocimiento del espectador además del uso de una estructura, que se basa en la memoria y en parámetros ya conocidos, se apoya en la comprobación de una similitud en la medida que hay unos elementos que se asocian. El reconocimiento genera en el espectador un placer de ver y de encontrar. Aumont plantea que el reconocimiento y el placer de reconocer un hecho o un acontecimiento genera en el espectador un gusto por el reencontrar y ver en lo representado una muestra de la naturaleza²⁶. En este sentido el espectador no solo

²⁴ Aumont, La imagen. pp. 86.

²⁵ Aumont, La imagen. pp. 86.

²⁶ Aumont, La imagen. pp. 87.

se muestra como el individuo que mira la obra sino aquel que dinamiza con ella por medio de esa bidireccionalidad: la obra le entrega información y este a su vez genera (o se genera) preguntas o mueve emociones sobre lo visto. Siguiendo con el planteamiento del retrato fúnebre en estas dinámicas, encontraríamos así que quien mira a su familiar en la fotografía o la pintura le reconoce, ve allí plasmado el cadáver de su ser querido, pero más que ello interactúa emocionalmente en la medida que utiliza la imagen fúnebre como vehículo canalizador de emociones que permite conllevar una experiencia de pérdida, en este sentido la imagen no solo se convierte en un elemento que representa sino que también se vuelve uno que permite una confluencia de emociones, una forma de retornar a ella para permitir(se) el asunto del duelo.

Por otra parte Gombrich²⁷ propone que el espectador, al designar el conjunto de actos perceptivos psíquicos al mirar la imagen y pensarla, hace existir lo que esta contiene, es decir que lo que allí se contempla se vuelve real, aunque esto solo sea en la imaginación o en la memoria. Esta imagen es, en el fondo, la prolongación directa de esa existencia contemplada. Entonces al mirar el retrato el espectador recrea de nuevo al ausente y todo lo que su ausencia marca y significa, permitiendo de cierta manera la posibilidad de conservar en la psique su presencia mediante la rememoración. Sin embargo el espectador también puede caer de manera errónea en el hecho de confundir una cosa con la otra y caer en interpretaciones aisladas, es decir que puede no dimensionar, en medio de la observación ligera, la imagen o llevar la psique más allá de observación orientada por la rapidez y el significado primario de las imágenes y los símbolos. Aunque esto pueda pasar, no limita que el papel del espectador, que Gombrich²⁸ es extremadamente activo, al generar una construcción visual del reconocimiento, activación de los esquemas de rememoración y el ensamble de una con otra categoría, con vistas a la construcción de una visión coherente del conjunto de la imagen: el espectador en la teoría de Gombrich es quién hace la imagen.

²⁷ Ernest Gombrich, *la découverte du visuel par le moyen le art* desarrollado en Aumont, *La imagen*. pp. 86-90.

²⁸ Gombrich, *la découverte du visuel* en Aumont, *La imagen*. pp. 86-90.

1.1. La representación fúnebre en la historia de occidente.

La representación del cadáver en la imagen fúnebre conlleva una relación directa con la vida en el sentido en que se busca su perpetuación y su prolongación en el espacio familiar y social. El ser humano se ha servido de cada una de las manifestaciones plásticas para conservar, enaltecer y ejemplificar la figura del ausente ya sea para creación de grandes relatos, como lo planea Louis Marin²⁹, para realizar cultos religiosos o simplemente por el recuerdo. Y aunque el arte ha tenido diferentes variaciones, como la pintura o la escultura, la imagen fúnebre se reprodujo y se sigue reproduciendo en la fotografía y el video. Es decir que representación fúnebre no llega simplemente con la invención de la fotografía, por el contrario, la historia del arte es evidencia de una tradición que se remonta a las máscaras o cráneos de Jericó datadas del año 7000 a.C. (figura 2), que dan cuenta del inicio de esta actividad. Este tipo de máscara se realizaban en yeso sobre el cadáver, conservando así la silueta del rostro del fallecido o en otros los restos óseos en su interior. En este caso, esta materialización de la imagen del ausente se utilizó para formar parte de un culto religioso en la actualidad desconocido.³⁰



Figura 2. Autor desconocido, “Cráneo con cobertura de yeso” (Jericó, neolítico. 7000-6000 a.C.), Museo Arqueológico de Jordania (MAJ).

²⁹ Marin, “Poder, representación” pp. 135.153

³⁰ Tereza Díaz Díaz, “Evolución del retrato funerario: la necesidad de perpetuidad” En El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones. (San Lorenzo del escurial: Ediciones Escorialenses; 2014) pp. 623-640.

Posteriormente, en el medievo, la búsqueda plástica de la conservación de la imagen y la representación del cortejo fúnebre hizo uso de técnicas ya desarrolladas y perfeccionadas por griegos, romanos y bizantinos, como lo fue la escultura y el relieve. Así mismo, se incorporó una nueva representación plástica propia de esta época: los manuscritos iluminados. En el caso de la escultura, esta fue utilizada como muestra de poderío e importancia de los personajes fallecidos, pues las realizaciones de estas obras requerían de una gran inversión económica y arduo trabajo por parte de los artesanos³¹. Estas representaciones eran realizadas con el fin de ser usadas en lugares de confluencia masiva como lo eran los palacios y las grandes salas, pero también las encontramos en los mausoleos de los difuntos.³² Debido al tipo de materiales utilizados, y dado su carácter de perecederos, es muy probable que muchas de estas piezas hayan desaparecido con el pasar de los siglos, motivo por el cual hoy solo queda un número reducido, conservados gracias al estar ubicados en grandes e importantes estancias fúnebres o religiosas³³. Entre las más conservadas y representativas, encontramos las pensadas para el espacio de mausoleos o tumbas tal como los monumentos funerarios de la Basílica de Saint-Denis en Francia, obras que impresionan por su duración y perfección técnica. Entre estos monumentos funerarios de mayor importancia está el de la reina consorte de Francia Isabel de Aragón (figura 3) quien murió en 1271 tras la caída de un caballo.

³¹ Es importante recordar que solo hasta el siglo XVIII se da la separación de las ideas arte y artesanía. Por eso la forma más correcta de llamar a los “trabajadores” del arte hasta este momento es artesano o artífice.

³² Gorka López de Munain. “Una genealogía de la máscara mortuoria Tiempo, imagen, presencia” (Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 2016). pp. 130-138.

³³ López, Una genealogía de la máscara. 2016. pp. 130-138.



Figura 3. Anónimo. Monumento funerario de Isabel de Aragón 1271. Basílica de Saint-Denis.

De forma paralela a la escultura, otro tipo de representación se realizó, esta vez en los manuscritos iluminados, los cuales permitían además de conservar , mostrar en las miniaturas y los escritos la ceremonia y la disposición de elementos representativos de quien fallecía, esencialmente sujetos de gran poderío económico, pues eran quienes tenían la capacidad de pagar este tipo de libros. Este el caso de la miniatura del folio V.383 del *Libro de las horas de Alfonso el Magnánimo* (imagen 4). En la imagen se observa el cuerpo sin vida del Rey Fernando de Antequera también conocido como Rey Fernando I de Aragón, engalanado con todas sus insignias y sobre un balastro, dado que para ese entonces no se hacía uso de ataúdes³⁴. En las representaciones de los manuscritos, señala Marta Serrano Coll³⁵, se muestran y describen los funerales regios aragoneses, así como prácticas asociadas a estos tales como el uso de la *luminaria de brandons* que debía arder noche y día. En este caso, a diferencia de otras fuentes, los manuscritos nos entregan no solo la imagen, sino además la forma en que se llevaba a cabo el ritual y las honras. Otro par de elementos característicos que aparecen en este manuscrito iluminado es el cetro que sostiene el rey y su corona, el primero usado por los reyes y emperadores durante las ceremonias como muestra de poder - se podría afirmar que sí bien se estaba en la ceremonia fúnebre del monarca su cuerpo aún seguía emanando autoridad-, Por su parte el centro de la imagen posee un remate no

³⁴ Marta Serrano Coll. “El códice AGN B-2 y la iconografía de coronaciones y exequias regias en el arte bajomedieval”. En *Ceremonial de coronación, Unción y Exequias de los Reyes de Inglaterra* Coordinado por Eloísa Ramírez Vaquero. (Navarra: Gobierno de Navarra, Edición Facsímil y estudios complementarios, 2008) pp. 172.

³⁵ Serrano Coll, “El código AGN B-2 y la iconografía”, pp.172.

especificado que posiblemente fuese la flor de lis que significa la luz, purificación o pureza, y que sería adoptada por la corona francesa posterior³⁶, además de la corona rematada en tres puntas representativa a la realeza.³⁷



Figura 4. Anónimo. The Obsequies of King Ferdinand I of Aragon. Leonardo Crespí. Año 1442. Manuscrito iluminado “libro de las horas de Alfonso el Magnánimo” f. 383v. Repositorio en línea British Library.

Como muestra de la continuidad y de la influencia de la actividad de la imagen mortuoria, en el contexto italiano, concretamente en Iglesia de Santa Croce de Florencia, se encuentra el *Monumento fúnebre de la Condesa Sofía de Zamoyska* (figura 5), datado en el año de 1837, es decir 566 años después del monumento de Isabel de Aragón. Esta escultura realizada por Lorenzo Bartolini, en comparación a otras contemporáneas a ella, muestra un detallado cuidado en la realización y el tallado del mármol, área en la cual el artista tenía un amplio conocimiento y destreza de la técnica, elementos que le permiten exaltar el naturalismo del cuerpo. En esta escultura la Condesa descansa sobre un mueble, como si aún permaneciera en vida. Esta escultura, de manera concreta, además de unos cambios en cuestiones de asuntos técnicos del manejo del material, en comparación con las antecesoras y la diferencia de la corriente artística de la cual hace parte, romanticismo, es muestra de la

³⁶ Paola Rapelli. *Grandes dinastías y símbolos del poder*. (Barcelona: Electa. 2005). pp. 26-30

³⁷ Rapelli, “Grandes dinastías” pp. 20.

conservación de la práctica y los intereses por exaltar al ausente mediante la magnificencia del mausoleo.



Figura 5. Lorenzo Bartolini. Monumento fúnebre de la Condesa Sofía de Zamoyska. Marmól. Iglesia de Santa Croce de Florencia. 1837-1844.

De manera paralela a la escultura se ubica la pintura fúnebre, es posible que esta forma de conservar la imagen del ausente lograra, en comparación a la escultura y dadas las obras conservadas en la actualidad, tener mayor impacto y reproducción en las sociedades a lo largo de la historia, quizá por facilidad en su elaboración. También podría ser que dicho contraste se deba a diferencias de costo de la escultura en comparación a la pintura, la intención de ubicación del cuadro una vez finalizado, la facilidad de movilidad de la pintura en comparación al bloque de mármol e incluso las mismas características técnicas y la verosimilitud de la obra. Frente a las pinturas póstumas el repertorio es mucho más amplio y variado, tanto en asunto de estilo tales como el Barroco, el Impresionismo y el Romanticismo, entre otros, así como de representación y los elementos que hacían parte de la composición de la obra. Un par de ejemplos de este tipo de materialidad de la imagen fúnebre son, en primera instancia, la pintura llamada *Napoleón en su lecho de muerte* (figura 6), realizada en 1821 por el capitán Denzil Ibbetson, quien acompañó a Napoleón hasta el momento de su muerte³⁸. Esta pintura es fruto final de un boceto que fue conservado por la familia del autor y vendido posteriormente junto a un mechón de 2.5 centímetros³⁹. En el

³⁸ El Clarín, “Desde documentos de valor hasta meras curiosidades Subastas de objetos históricos: ahora les toca a Napoleón y Hitler”, El clarín, 30/06/2010, https://www.clarin.com/sociedad/Subastas-objetos-historicos-Napoleon-Hitler_0_r1M47HxCvml.html consultado 09-05-2021.

³⁹ El clarín , Desde documentos de valor.

boceto se muestra a Bonaparte reposando de cuerpo completo pero esta tiene diferencias notorias con la pintura, pues en ella solo se muestra la parte superior del cadáver, enfocando en el rostro mientras sostiene en su mano un crucifijo como muestra de la espiritualidad y la esperanza en redención. Es interesante resaltar de esta obra, en particular, la aproximación técnica por parte del autor al arte moderno que aún para la época no había surgido, elementos como las líneas curvas, una estilización en el uso de las formas y los detalles, así como la experimentación en las obras, el contraste y la exploración del cuerpo⁴⁰, nos llevan a hacer esta afirmación. Un asunto de especial interés es que esta pintura *post mortem* se muestra bastante distinta a la iconografía establecida de Napoleón mientras estaba vivo; casos en los cuales artistas como David e Ingres lo habían mostrado como el gran emperador que infundía esplendor y que a través de su imagen extendía su magnánimo poder imperial. Sin embargo, su capitán y pintor fúnebre le entrega a la historia una imagen más humana del fin de su vida.

Un segundo ejemplo de pintura póstuma es *Camille Monet en su lecho de muerte* realizada por Oscar Claude Monet (figura 7), hoy conservada en el Museo de Orsay, en París. La pintura representa, además del cuerpo de la difunta, el dolor del artista y la confusión por la muerte de su esposa por medio de la técnica impresionista de la cual fue su mayor representante. Esta corriente artística buscó enaltecer la perspectiva, la evidencia de la realidad y el movimiento emocional del pintor, además de una delimitación de la obra en el sentido que, si bien hay una especie de continuidad una vez finaliza la delimitación del cuadro, es decir, que la obra le da al espectador la sensación de seguir y de suceder acontecimiento que no fueron captados en el lienzo. Por otra parte, el foco importante en este retrato es el rostro de la difunta y la rosa que sostiene en sus manos, posiblemente por la relación del artista con los elementos que generalmente pintaba tales como sus jardines y la búsqueda de la serenidad del alma, pero también como símbolo de la trascendencia del alma, la pureza, la melancolía o la sensación en este caso del dolor⁴¹.

⁴⁰ Ernest Gombrich Historia del arte, (España: Phaidon, 1997). pp. 449-534.

⁴¹ Lucía Impelluso. La naturaleza y sus símbolos plantas, flores y animales. (Barcelona, Electra, 2003). pp. 118-117.



Figura 6. Denzil O. Ibbetson, Napoleón en su lecho de muerte (1821). De la colección de Comte et Comtesse Charles-André Colonna Walewski, Ginebra, en préstamo a largo plazo en el Museo de Bellas Artes de Montreal.



Figura 7. Monet, Claude. Camille en su lecho de muerte. Óleo sobre lienzo Alt. 90; Anch. 68 cm. París, 1879. Museo de Orsay.

Pero la pintura póstuma no solo se centra exclusivamente en el territorio europeo, sino que también llega al Nuevo Mundo con los viajes transoceánicos de los siglos XVI y XVII, los cuales trajeron consigo las corrientes artísticas propias, como el Renacimiento y el

Barroco, las cuales se enriquecieron con los diferentes elementos y características plásticas de los territorios americanos, por medio de una sinergia de técnicas e inspiraciones que finalmente lograron nuevos resultados estéticos. De manera concreta la pintura póstuma novohispana tiene un significado profundo y múltiple en el sentido en que posee elementos y características propiamente españolas traídas por los conquistadores, así como el dado en el espacio de desarrollo y su relación con los elementos del pasado prehispánico. Ana Paulina Gámez, en su investigación *Las flores: ornamento obligado*, propone que “la ornamentación floral europea llegó a estas tierras cargada de simbolismo”⁴². Como significados, connotaciones religiosas entre otras. Pero a su vez se irían nutriendo con el pasar del tiempo y sinergia y la exploración de artistas que llegarían al territorio y se inspirarían con lo que encontraban en el Nuevo Mundo. No es gratis que Heinrich Wölfflin en *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*⁴³ plantee que los estilos son expresiones de la época, y si bien la tradición del retrato funerario nace en el viejo continente, en América se implanta y toma características propias de la zona. Muestra de ese sincretismo cultural son las cartelas, la clase de flores y el tipo de palma que acompañaban los retratos de algunos fallecidos que abordaremos más adelante. Sin embargo, ese sincretismo tomaría tiempo en verse en el arte, para ejemplificar, obras como el *Retrato post mortem de San Francisco Solano* (Figura 8), que se encuentra en el museo San Francisco y Catacumbas de Lima en el Perú, es una evidencia de un barroco Novo hispánico con aún pocas sinergias con el contexto.

Este retrato póstumo fue realizado en 1610 por Pedro Reinalte Coelho momentos después de la muerte del misionero, es por ello por lo que en la imagen encontramos la mirada falta de brillo, lo cual caracteriza la ausencia de vida, asimismo observamos una estructura ósea muy marcada, propia de la muerte. En la obra el pintor enmarcó al ahora santo en un

⁴² Ana Laura Cué, *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. En Norma Guadalupe Vázquez Duarte, “la representación de la muerte niña a través del arte: de la pintura a la fotografía (siglos XIX y XX)” (Tesis para obtener el título de maestra en ciencias del hábitat línea de generación y aplicación del conocimiento: historia del arte mexicano, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2017). pp. 34.

⁴³ Heinrich Wölfflin. *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. (Madrid: Espasa Calpe. 1956). pp. 14.

modo oscuro propio del barroco y pintó entre los brazos del difunto la cruz que el personaje usaba en sus actividades de misión pastoral⁴⁴.



Figura 8. Pedro Reinalte Coelho, Retrato *post mortem* de San Francisco Solano. Óleo. Museo San Francisco y Catacumbas de Lima.

Para Jorge Alberto Manrique en *Del barroco a la ilustración*, el desarrollo y caracterización del barroco en la América nace principalmente de la necesidad de los criollos por alcanzar un ideal europeo con características propias. Y añade:

Europa era el punto de referencia y el modelo teórico, pero el conocimiento de los cambios de estilo llegaba parcialmente, a través de la obra grabada de los artistas trasatlánticos y era por fuerza (aunque no fuera más que en el color) modificado en la práctica. Gran parte de la pintura colonial mexicana surge de los grabados en metal, de los que hubo gran comercio y colecciones de los cuales estaban en todos los talleres, pero eso no resta su personalidad ni su individualidad a la pintura mexicana que los usaba como repertorio utilizable [...] En los últimos veinte años del siglo XVII tiene lugar lo que se ha considerado la más personal época de la pintura novohispana. [...] Pintura muchas veces fastuosa, de composiciones complejas, pero

⁴⁴ Provincia franciscana de los doce apóstoles del Perú. “Exposición histórica artística misional: “Francisco solano: Apóstol del Nuevo Mundo” En el IV centenario de su muerte (1610-2010)”. Boletín N. 36. noviembre de 2010. Lima. pp. 12-13.

básicamente estáticas, de tonalidades cálidas, que se sirve del claroscuro con medida y que no exagera los efectos dramáticos, es la que más se corresponde con el esplendor del barroco salomónico.⁴⁵

Siguiendo la idea de este autor, es importante ahora abordar las pinturas mortuorias mexicanas del Barroco novohispano, las cuales, si bien prosiguieron con el canon europeo, fueron enriquecidas con elementos y ópticas del Nuevo Mundo, muestra de ello es el retrato de Thomas María Joaquín Villas y Gómez (Figura 9). En este se retrató a un niño de cinco años y ocho meses de edad que murió en 1760, en esta pintura encontramos elementos característicos propios de la tradición europea: para iniciar el niño está vestido con un traje de sacerdote que nos da cuenta de la relación directa de la familia del difunto con la fe, y que también se verán en la fotografía *post mortem* en Colombia. Este vestuario cuenta con un alba interior color negro utilizada en el ritual católico para las celebraciones de las misas de difuntos, asimismo, podemos observar el Sobrepelliz blanco, lo que en un primer acercamiento nos informa sobre el carácter fúnebre del cuadro. Por otra parte, cuenta con cuatro velas cada una ubicada en la esquina de la mesa donde reposa el cuerpo, estas tienen una relación directa con la luz del alma en la fuerza ascensional⁴⁶ Pero como elemento más característico, es fundamental tener en cuenta el uso de la corona florida y la palma florida, que en el caso de los cuadros fúnebres de las religiosas de la Nueva Granada tienen una relación con las virtudes y más directamente con la iconografía mariana. Sin embargo, en el caso del infante, la corona y la palma están más relacionadas a un tema de inocencia y pureza, así como las flores usadas desde la antigüedad en los rituales funerarios cristianos⁴⁷ y en los mexicanos prehispánicos en que se utilizaba la flor Cempasúchil⁴⁸

El cuadro cuenta con la cartela, muy usada en el contexto novohispano, en la cual se plasma información sobre el retratado, variando el estilo en cada cuadro y lógicamente su contenido tal como la descripción, fecha de nacimiento, de defunción e incluso el motivo. En esta también podría consignarse información valiosa de la vida de cada individuo. En el caso

⁴⁵ Jorge Alberto Manrique, *Del barroco a la ilustración en Historia general de México*, editado por Daniel Cosío Villegas. (México: El colegio de México, 1994), pp. 645-735. .

⁴⁶ Chavalier, Eva Meyerovich. "Perla" en *Diccionario*. pp. 1052-1053.

⁴⁷ Cirlot, "Flor" *Diccionario*. pp. 205.

⁴⁸ Aceves Gutierrez, "Imágenes de la inocencia eterna". *El arte ritual de la muerte niña*. En: *Revista Artes de México*, Núm. 15. México. 1998. pp.37.

de este cuadro la cartela reza *D. Thomas María Joaquín Villas y Gómez hijo legitimo de Don Lorenzo Xavier de Villas Regidor y Alcalde Ordinario q fue de esta Ciudad de Guadalax. Y de Da Maria Josepha Gomez: murio a los 5 a y 8 m de su edad a 23 de junio de 1760.* Información que permite precisar el nombre, su familia, la edad y la fecha de muerte e incluso, con el rastreo adecuado de fuentes, identificar su origen familiar.

Un segundo ejemplo mexicano es el retrato *El niño D. José Manuel de Cervantes y Velasco* de 1805 (figura 10). En el retrato encontramos al infante en su ataúd engalanado con un traje compuesto, de manera ligera se podría afirmar que hace alusión a los arcángeles del cielo, pero si observamos detenidamente nos damos cuenta de que son tres piezas: la primera, un vestido canónigo blanco de base; la segunda, una casulla de rojo; y la tercera, una pechera negra la cual está cuidadosamente diseñada y acompañada de una simulación de perlas y otros elementos de plata. Además de ello la obra posee varios componentes característicos que nos hablan no solo de la intención o aquello que quería entregar la pintura sino a su vez da pistas para comprender el entorno familiar del pequeño.

Las perlas, los puntos perlados y en general la joyería en el vestido, las sandalias y en las alas del infante suelen aludir en la historia de los símbolos a dos asuntos: uno, como un elemento alusivo al poder tanto económico como social que representan y han representado este tipo de elementos en las familias, además, su uso alude a la nobleza o pureza familiar pensada en las sociedades y que llegarían al territorio Novohispano. Por eso dichos elementos eran usados para simbolizar que la familia la salpicada por algo de nobleza⁴⁹. Por otra parte, se vinculan a una función funeraria que en el contexto occidental hace referencia a la pureza del alma y la trascendencia de esta, sumado a ello a la relación con el reino de los cielos⁵⁰. En esto tiene relación con la tradición musulmana, en la cual se usan de manera constante las perlas para hacer alusión al paraíso, pero principalmente como una asimilación del alma humana.⁵¹ En esta exploración del vestido y de los símbolos insertos en la obra, se aprecian las ya mencionadas alas y dos plumas, una blanca y una negra, que están ubicadas en la parte trasera de la cabeza como si salieran de la corona. Las alas marcan una parte importante en este cuadro y están relacionadas con la concepción de la muerte de un infante como un

⁴⁹ Rapelli. *Grandes dinastías*. pp. 328.

⁵⁰ Chavalier, Mokri Mohammed. “Perla” en *Diccionario*. pp. 813-816

⁵¹ Cirlot, “Perla” en *Diccionario*. pp. 347.

pequeño angelito, asunto que se desarrollará de manera más amplia en la fotografía. Así mismo, tiene una relación directa a la evolución espiritual o avance a la luz⁵², en esto también coincide María Davy, quien en el *Diccionario de símbolos*⁵³ plantea que tanto las alas como las plumas son símbolo de ligereza espiritual y de elevación de la tierra al cielo. Pero pensemos también en los sincretismos que se lograron con el barroco, por ejemplo el tipo de flor propia del territorio e incluso, aunque no es el caso de estos retrato, se pintaba pájaros en la cartela para representar los niños que acaban de fallecer. Así lo plantea Norma Vázquez en “La representación de la muerte niña a través del arte”⁵⁴ Finalmente, el cuadro *El niño de D. José Manuel* posee dos elementos que son repetitivos en los retratos *post-mortem*, pero que acá tienen una característica especial, la corona y la palma que reposa en las manos. La diferencia radica en que las coronas y las palma solían ser floridas, como se mostró con en el cuadro de Thomas María Joaquín y se desarrollará más adelante, sin embargo aquí estos dos elementos son plateados, lo más probable en esa misma relación de ostentación de poder y dignidad que ha representado este material y los símbolos.

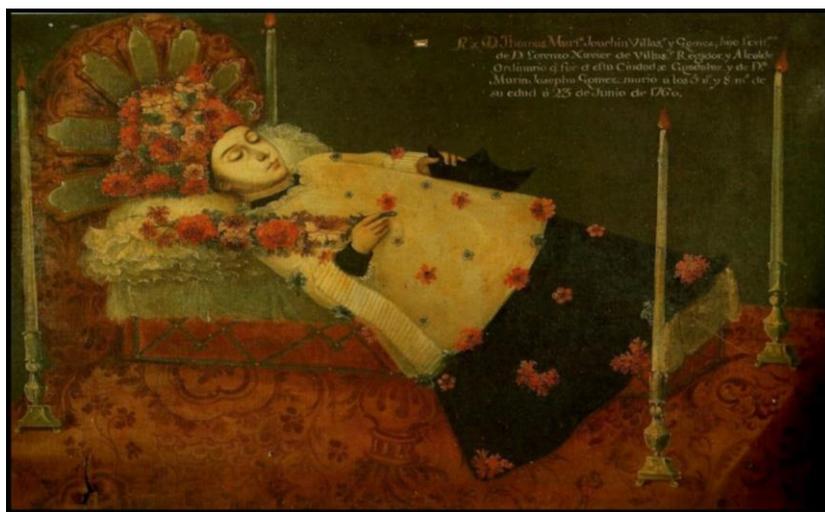


Figura 9. Anónimo. D. Thomas María Joaquín Villas y Gómez. 1760. Óleo sobre tela. Colección particular de Margarita Palomar Martínez Negrete.

⁵² Cirlot, “alas” en *Diccionario*. pp. 61.

⁵³ Chavalier, Mokri Mohammed. “Perla” en *Diccionario*. pp. 69-70

⁵⁴ Vázquez Duarte, “la representación de la muerte” pp. 115.



Figura 10. Anónimo, El niño D. José Manuel de Cervantes y Velasco, s. 1805. Óleo sobre tela. Colección Carlota Creel Algara. En la cartela Reza El niño de D. José Manuel de Cervantes y Velasco, Nació en 22 de mayo de 1804, y Murió a 12 de febrero de 1805 de edad de 8 meses 21 días.

El desarrollo de la pintura funeraria en América, principalmente en México, lugar donde hay mayor acervo, fue siendo cada vez más variado y con matices y elementos culturales propios del territorio, implantando cada vez más características y más contenido, lo cual llevó a así transformaciones en el estilo y la técnica, y a que se mantuviera incluso después de la aparición de la fotografía. Sin embargo, este tipo de procesos fueron variados y transicionales, es decir que no se da inmediatamente como un quiebre en el estilo, sino que se va marcando en pequeños detalles. Algunos ejemplos de estos cambios son en un primer momento el *Retrato de Francisco Torres* realizado por el pintor José María Zepeda de Estrada en el año de 1846 (figura 11). Entre esas primeras variaciones se evidencia el empezar a retratar el rostro de manera más concreta, de modo que el artista se centraba en rasgos físicos del fallecido, sin embargo, hay símbolos que siguen estando presentes en el retrato tales como la corona de flores o la cartela. En el caso del retrato de Francisco Torres la cartela reza así “Francisco Torres, falleció el día 8 de Obre (octubre) de 1846, a las tres y media de la mana (mañana), y se sepultó a las 9 día 10 en la puerta de la capilla de los Ángeles se

conclullo su retrato el día primero de nobiembre, de 13 años 6 meses y 9 días de edad. José Maria zepeda de Estrada lo retrató”

Otro buen ejemplo de la transformación del retrato funerario es el cuadro *La muerte de Bernardina Madrueño* realizado en 1852 por encargo de su hermano (figura 12). Esta pintura de características costumbristas, las cuales que buscaban representar un poco de la vida cotidiana o las formas de vida de la población, va más allá mostrar el cadáver de la difunta,. En este caso se retrata lo acontecido en el momento propio de la defunción, o sea en el momento de la muerte; al observarlo con detenimiento se pueden apreciar varios elementos que nos narran el hecho como la vela y el cristo en proceso de oración frente al cadaver, y lo que podríamos decir un primer momento de limpieza y amortajamiento del cuerpo por parte de las dos mujeres y el hombre quienes sostienen la jarra con agua y un trapo. Sin embargo. lo más significativo es la cartela que entrega de manera directa la percepción de los dolientes entorno a la muerte, en esta el hermano de Bernardina cuestiona y critica la muerte, incluso demuestra lo duro que es para él aceptar este hecho. Posteriormente la cartela entrega los datos de la difunta. Este escrito se diferencia de los retratos póstumos de niños e incluso de los retratos de las monjas coronadas que se realizaron en el Nuevo Reino de Granada, en sentido que da más información de lo establecido y cuenta sobre el sentimiento familiar a propósito del fallecimiento de Bernardina. La cartela reza así “Parca⁵⁵ horrenda, terrible destructora de la vida umana, espada brillante, que anada perdonas; Eres cosa triste No hay quien pueda tolerar, Te presentas almicero mortal con un Aspecto muy funesto, para Fenecer suvida conademan furioso cual No se puede comprar: Hiciste exterminar de egistencia amiamanda hermana Bernardina Madrueño, el día domingo 11 de Julio del año 1852 siendo Memorable para sus familiares tan triste acontecimiento”.

Frente a los personajes y elementos que aparecen en la obra podemos observar que de derecha a izquierda se ve el cuerpo de Bernardina reposado sobre la cama. Es particular que, a diferencia de los cuadros fúnebres ya presentados, este carece de proporción, es decir, el tamaño de la cama no corresponde a el resto de los elementos del cuadro. Por otra parte, encontramos a dos mujeres en una actitud de tristeza, la primera llevando hacia el rostro de Bernardina un pañuelo mientras que la otra sostiene un cristo y una vela. En la mitad del cuadro encontramos a un hombre, que podría ser el hermano de la difunta, esta hipótesis se

⁵⁵ Este término se usa para hacer referencia a la muerte o fin de la vida.

plantea por dos asuntos: el primero es que al ser el hermano quien manda a retratar el cuadro este tiene un papel importante en la misma pintura y por tanto aparece en él, asunto tradicional en la historia del arte, y a la vez el hecho del encargo del retrato y la inscripción en la cartela nos da cuenta del sentimiento profundo de este hacia su hermana, por ello, posiblemente lo pinte mucho más triste y acongojado que el resto de los presentes en la imagen. Así mismo encontramos a cuatro personas más en la esquina derecha quienes están en una actitud de oración en dirección al cadáver. Finalmente, vemos en la parte superior izquierda un cuadro que alude a el pasaje bíblico de Daniel en la fosa de los leones (Daniel 6: 1-28) en el cual se narra cómo Dios es librado de ser comido por los felinos. Este tipo de cuadros son alusiones devocionales por parte los difuntos, sin embargo, este tema se desarrollará con más fuerza en los retratos de las monjas coronas y en la fotografía *post mortem*, pues son los casos en donde más se hizo presente.

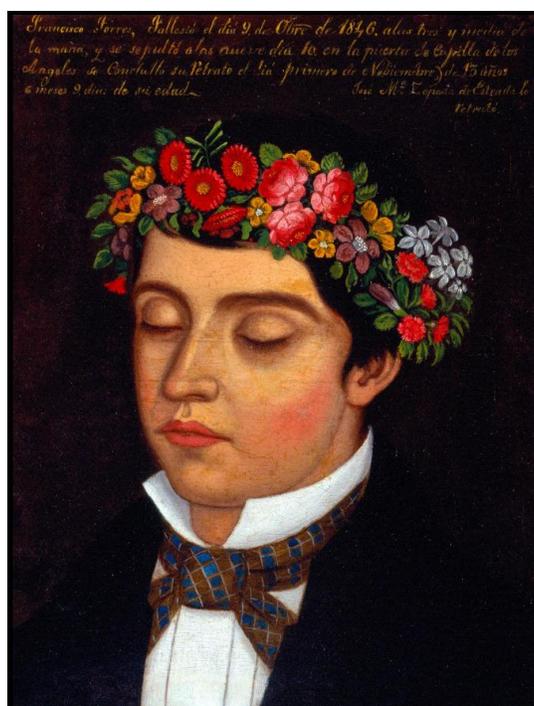


figura 11. José María Zepeda de Estrada, Retrato de Francisco Torres, 1846. Óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, INBA Acervo Constitutivo, 1982.



Figura 12. Anónimo, sin esclarecer. La muerte de Bernardina Madrueño. 1852. Oleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, INBA Acervo Constitutivo, 1982.

1.2. La imagen fúnebre y *post mortem* en Colombia⁵⁶

La imagen fúnebre en Colombia tiene un amplio recorrido en la medida en que ha sido explorada bajo múltiples formas y formatos, desde la religiosidad o la vida política, como un asunto espiritual o de poder, hasta la vida religiosa o civil. Así mismo desde la pintura, pasando por la escultura y el grabado, hasta llegar finalmente a la fotografía. En el rastreo investigativo realizado para este trabajo, la primera pintura *post mortem* que se puede clasificar como la más antigua de Colombia resulta ser la pintura *Ex voto*⁵⁷ (figura 13) realizada por Baltasar Vargas de Figueroa, quien ejerció entre 1650-1667⁵⁸ en la ciudad de Bogotá. Esta pintura póstuma de una niña en su caja mortuoria está cargada de símbolos

⁵⁶ Para este periodo nos estamos refiriendo a lo que hoy consideramos como Colombia, pero en el periodo colonia.

⁵⁷ Se le considera *ex voto* a un objeto, generalmente pintura, ofrecido a Dios, la Virgen o los Santos suplicando un favor o milagro por parte de quien le manda a hacer. Una de las características generales de este tipo de objetos es que se debe hacer público y dar a conocer a las demás personas, en la cartela se debe especificar a quien se le agradece por el milagro y en algunos casos una descripción somera de lo acontecido.

⁵⁸ Fernando Restrepo, *Los Figueroa: aproximación a su época y a su pintura*. (Bogotá: Villegas Editores, 1986).

representativos del imaginario religioso colonial, en un primer momento, siendo lo más característico de la imagen, es el escenario donde se desarrolla el acontecimiento, el cual representa una dualidad entre el espacio celestial y el terrenal. En este caso en el espacio de lo celestial está representada la Virgen María con el niño Jesús en brazos, si se piensa en términos iconológicos, hay una relación directa con que fuese elegida la figura mariana con el niño, debido al simbolismo maternal que representa la Virgen: podemos pensar en la idea de que la Virgen recibiría al pequeño angelito para gozar del cielo. Según Jaime Humberto Borja en “Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada” el asunto del santo mediador funcionaba para narrar el final de la vida que dada la buena conducta y mortificación, era premiada con una muerte serena, y que a su vez se elevaba como un comportamiento digno de ser imitado⁵⁹. En el segundo escenario, el espacio de lo terrenal, encontramos a la pequeña niña coronada; sin embargo, en lugar de la palma usada generalmente, sostiene una rosa, la cual representaba el fin de la vida cuando era sostenida en una mano.

Junto a este primer retrato se encuentran tres dedicados al clero, concretamente uno al clero regular y dos al clero secular; estos cuadros, si bien poseen características propias, muestran con gran fuerza convenciones iconográficas barrocas establecidas, tales como el fondo sombrío y la exaltación del color rojo. El primer retrato es el de Solis Muerto (figura 14) del cual se desconoce la fecha de creación y su autor, sin embargo este, a diferencia de los demás, posee una característica concreta: la cartela está escrita en latín de manera que enmarca lo que sería el ataúd, y su texto hace parte de dos apartados bíblicos, elemento que nos permite establecer la aplicación de las escrituras bíblicas en la percepción de la muerte durante esta época y como está constantemente la esperanza en la vida futura por parte de los creyentes. La primera frase de la cartela hace parte del Salmo 145, versículo 9 y reza “**Et miserationes ejus super omnia opera ejus**⁶⁰” y continua con el versículo 13 del capítulo 29 del libro de Job “Suavis Dominus universis, **et miserationes eius super omnia opera eius**” “Benedictio perituri super me veniebat, et corviduæ/ et corviduae, consolatus su(ilegible)

⁵⁹ Jaime Humberto Borja Gómez. Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo. (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. Febrero 2012). pp. 193

⁶⁰ La negrilla se utiliza con el fin de resaltar el pasaje del salmo. que se traduce así: “El Señor es bueno con todas sus criaturas y su compasión [está] sobre todas sus obras”. Lo que resta de la cartela es un pasaje de Job 29, 13-16:

Justicia indutus sum: et vestivi me sicut vestimento, et diademate judico meo. oculus fui cæco et pes claudus. / Per eram pauperum: et causas, quam nescieban diligentissime investigabam.”⁶¹

Los dos retratos restantes corresponden al de *Caicedo cura muerto* (figura 15) y el de *Juan de Herrera muerto* (figura 16), estas dos pinturas, al igual que la anterior, tienen cartela informativa que da cuenta de quiénes eran los retratados, teniendo la del segundo cuadro la particularidad de aclarar que dicha pintura era el “verdadero retrato de el ven. p. Juan de Herrera Uaron insigne en virtud y letras.”



Figura 13. Baltasar Vargas de Figueroa, Ex voto. 1650-1667.

⁶¹ Que según la Vulgata Latina dice “La bendición del moribundo venía sobre mí y alegré el corazón de la viuda. Me vestí de justicia y ella me revistió como un manto y diadema para mi juicio. Fui ojo para el ciego y pie para el cojo, era el padre de los pobres y examinaba con mucha diligencia la causa del desconocido”.



Figura 14. Anónimo. Solís Muerto. óleo sobre tela.



Figura 15. Anónimo. Cristóbal Caicedo Cura muerto, Iglesia las Nieves, Bogotá.

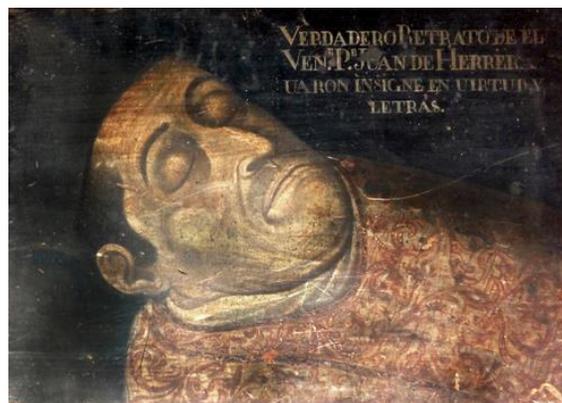


Figura 16. Anónimo, Juan de Herrera muerto, Convento de Santa Inés. Cartela Óleo sobre tela.

Sin embargo, las obras póstumas más representativas en el contexto nacional resultan ser las *Monjas Coronadas*, un total de 36 retratos de monjas en su lecho de muerte decoradas con flores y ornamentos que enriquecían la composición de las imágenes. De manera concreta este tipo de retratos pueden ser catalogados en el contexto colombiano como una de las más tempranas exploraciones *post mortem*, por la intención de conservación de la imagen del ausente bajo las categorías occidentales. Es decir, los retratos de las religiosas son esa muestra de la relación existente entre la tradición de retratar europea con las técnicas del barroco y la búsqueda de identidad de los artistas novohispanos. Si bien la tradición de las monjas coronadas nace en España, es en América donde toman características fúnebres respondiendo a un sincretismo cultural. Frente a este asunto Alma Montero en *Monjas Coronadas en Muerte barroca: retratos de monjas Coronadas*.⁶² plantea lo siguiente:

El antecedente de las pinturas de monjas coronadas en su lecho mortuario se ubica en España, donde se encuentran retratos similares, pero con características más austeras. Las coronas hispanas no son tan exuberantes como las que se representarán años después en América y la palma sobre el hábito que simboliza la virginidad, en los virreinos americanos se transformaría en un ramillete florido[...] Debe asentarse, pues, que, si bien esta tradición provino de España, adquirió características propias en los virreinos americanos⁶³

Estas pinturas, además de ser un testimonio de la existencia de estas mujeres, son una muestra significativa de sus virtudes y su actuar. Las características de estas imágenes, como los arreglos florales, comunican y transmiten un mensaje en y de su espacio y contexto de creación. Si esto lo relacionamos con lo que Regis Debray plantea en *El tiempo de la transmisión*⁶⁴, nos encontramos que la transmisión es mover un mensaje en el tiempo y por ende es diacrónica, o sea funciona sin temporalidad. Dicho de otra manera, la transmisión

⁶² Alma Montero. *Muerte barroca: retratos de monjas Coronadas*. (Bogotá: Banco de la República 2016).

⁶³ Montero, *Muerte Barroca*. pp. 36.

⁶⁴ Regis Debray, *El tiempo de la transmisión. El ángulo de ataque*. En *Introducción a la mediología* (España: Paidós, 2001). pp. 13-52.

tiene la capacidad de conservar un mensaje, pero esta necesita la materialización de la memoria a través de un objeto físico que garantice su conservación, en este caso la pintura.

El mensaje moralizante del ejemplo a seguir, de vida de santidad y demás significados fueron entregado y es aún dado en el retrato fúnebre de las religiosas, y funcionaba en la medida que era un discurso directo dado a las novicias y demás religiosas de los conventos donde se realizaron estos cuadros, de modo que los espectadores, sin importar el paso del tiempo, al posicionarse a observar la imagen lograrían recibir aquello que la obra tiene y fue pensado para dar.

Por otra parte, el concepto de comunicación Debray lo desarrolla como el mover un mensaje en un espacio, es decir un asunto sincrónico con una coincidencia directa de tiempos en la medida en que se da en un lugar en específico y en una sola y misma temporalidad⁶⁵. En este caso, el mandar a hacer el retrato inmediatamente ocurrida la muerte y preparación del cadáver en el aspecto cerrado del hecho, se lee como ese asunto de comunicación. Esto es posible deducirlo porque las novicias y religiosas del convento al ver que al momento de la muerte de una religiosa con grandes virtudes era retratada, el mensaje del hecho posiblemente motivaba a tener una vida de igual entrega, dedicación y fe. Con lo anterior, las pinturas de las Monjas Coronadas se estructuran en una especie de dualidad, donde a pesar de que el mensaje era entregado con esa inmediatez de la comunicación, se posterga como elemento de transmisión de la vida y el actuar de las difuntas. Estos dos conceptos son fundamentales en el momento en que se exploren las fotografías fúnebres, dada la noción de comunicación que tiene lo que se caracterizó como una nueva forma de conservar el retrato y que a su vez transmisión de un mensaje a futuro.

Continuando con las Coronadas, el mensaje está cargado de significantes y significados dada la serie de elementos y símbolos que componen las pinturas, no solo logrando una interacción con el espectador, lo cual se caracteriza no solo por el hecho de que este reciba la información dada por la obra, sino que también se vuelve una contemplación activa o mejor receptiva, donde se interactúa con la obra, es decir que le pregunta y la cuestiona entorno a lo que allí aparece. Además, el retrato de las coronadas en sí mismo esta

⁶⁵ Debray, Introducción a la mediología. pp. 13-52

cargado de significado en la medida que solo aquellas religiosas de más alto rango y las mejores distinciones de santidad y estatus en vida eran retratadas en su lecho de muerte⁶⁶. Borja Gómez desarrolla que la trasmisión de la imagen respondía a la estrategia católica de incentivar no solo el proceso de producción de la obra dentro de los márgenes del dogma, sino que además se preocupaba porque la percepción y recepción del mensaje se acogiera lo más claramente posible.⁶⁷ Esto daría paso a lo que se considera como la imagen narrada, en la cual la misma era usada como técnica para tratar el discurso y la estructura de pensamiento y así llegar a mover las pasiones⁶⁸.

El mensaje cristiano narrado por medio del retrato hacía uso de simbolismos de la fe para exaltar las virtudes de las representadas, siendo los elementos más llamativos las coronas de flores y las flores que rodeaban el cuerpo. Es importante tener en cuenta que las rosas son un atributo de Santa Rosa de Lima, que eligió vivir en soledad y penitencia queriendo imitar a Cristo pobre y crucificado⁶⁹, a su vez la corona es también un importante signo funerario⁷⁰ porque por medio de ella se exaltaba el poderío, virtudes, capacidades y demás dones de quien moría demás. Ejemplo de esto son las rosas que usaron para coronar a Sor Inés María de Masustegui del Santísimo Sacramento (figura 17), muerta en Santa Fe en 1809, las cuales son símbolo de la entrega y el amor a Cristo, por su parte los lirios que lleva en las manos son símbolo de pureza y castidad⁷¹. De este modo vemos que el retrato fúnebre no se quedaba con la linealidad del recuerdo, la representación o la exaltación de la religiosa, sino que también se servía de mecanismos iconográficos para la comunicación y la trasmisión de un mensaje enlazado entre la historia y la fe.

⁶⁶ Montero. Muerte barroca. pp. 45

⁶⁷ Borja Gómez. Los discursos pp. 77

⁶⁸ Borja Gómez. Los discursos pp. 98-99

⁶⁹ Impelluso. "Flor" en La naturaleza. pp. 123.

⁷⁰ Rapelli. Grandes dinastías. pp. 11

⁷¹ Montero. Muerte barroca. pp. 47



Figura 17. Anónimo. Sor Inés María de Masustegui del Santísimo Sacramento (concepcionista). (Bogotá, 1780). Museo Banco de la república.

Si nos atrevemos a pensar estas obras través de su propia lógica y la importancia de estas para su época, podemos partir del planteamiento hecho por Arnold Hauser⁷² quien desarrolla que la obra está hecha para ser leída en sus condiciones históricas propias, pero que después de un tiempo el arte se nos empieza a mostrar como un elemento aislado del significado. Algo similar plantea Borja Gómez quien menciona que “las imágenes representan un discurso de valores más allá de su calidad iconográfica⁷³” Es decir, que la imagen habla solo respondiendo a la necesidad social del entorno. Dicho de otra manera y en el contexto de las monjas coronadas, la imagen de la religiosa en su lecho de muerte respondía a la necesidad y a la mentalidad de la época, en este caso entre finales del siglo XVIII y principios de XIX en el interior claustro. Para la actualidad le damos un significado distinto gracias al contexto y el conocimiento que tenemos de la sociedad novohispana, por ejemplo la intensión de trasmisión y entrega del mensaje que era dado a las religiosas del convento, así mismo unas formas de interpretación del papel femenino en la religiosidad del período, entre otras, dado que el conocimiento de la época estudiada nos permite mirar sus vestigios de manera distinta. Volviendo a Hauser, al observar y estudiar la obra esta se convierte en una ventana al pasado en cual podemos detallar de manera técnica su composición general, como si esta fuera la ventana y se ve su marco y su vidrio, o sea, la obra que nos puede

⁷² Arnold Hauser, “Introducción a la historia del arte” en Historia del arte. (Madrid: Guadarrama, 1968) pp. 18

⁷³ Borja Gómez. Los discursos pp. 193

entregar una mirada detallada de la técnica, el tipo de materiales, intenciones, formas y demás. Pero también podemos ver a través de ella, en cierta forma contemplar el horizonte que es dado para la interpretación y comprensión: un texto que busca ser leído; en este caso la mentalidad religiosa en torno a la vida de santidad y la percepción de la muerte.

Continuando, en la exploración de la imagen fúnebre en Colombia, encontramos otro tipo de pinturas también con un carácter religioso tales como la *Muerte de San José* (figura 18) realizada en el siglo XVII por Gregorio Vásquez y una segunda realizada en el siglo XIX por un autor anónimo (figura 19). Si bien como lo dice el título, la pintura corresponde a San José y no a un personaje de la época de realización de la obra, esto tiene unas implicaciones al momento de la búsqueda de presentar el momento fúnebre dado que por medio de la iconografía cristiana encontramos la esperanza de la trascendencia de la vida espiritual en el acompañamiento por los ángeles.



Figura 18. Anónimo. Muerte de San José. (Bogotá siglo XVII) Óleo sobre tela. XVII Museo del Seminario.



Figura 19. Anónimo, Muerte de San José. (Bogotá, Siglo XIX) Museo Banco de la Republica.

Insertas en las dinámicas de la muerte, encontramos además *La muerte del Justo* (figura 20) y *la Muerte del reprobado* (figura 21), que entregan el mensaje de la necesidad del buen vivir para la buena muerte. Es decir, en el pensamiento cristiano el ser humano está llamado a tener una vida que se asemeje a la de Jesús con la esperanza de la trascendencia al plano celestial, en este sentido, la vida debía estar acorde a las directrices de la Iglesia que le brindan al feligrés la esperanza de tener, a través de las prácticas religiosas, una muerte sana, santa y digna, similar a la plasmada en las pinturas ya reseñada. Según Borja Gómez, esta noción de la buena muerte en el barroco se veía representada en la “idea de quienes habían tenido una vida atribulada, mortificada, paciente y resignada serían gratificados con una muerte serena”⁷⁴. Esta noción de la buena muerte presente y desde la Edad Media⁷⁵ fue desarrollada en el buen vivir cristiano, que según Darío Zuleta se resume en la idea de “A buena vida buena muerte”⁷⁶. Estas ideas fueron infundida por parte de los catecismos que circularon en el Nuevo Reino de Granada, tales como el catecismo del Santo Concilio de Trento⁷⁷, el cual presentó a los sacramentos como medio para llegar vivir una vida acorde a

⁷⁴ Borja Gómez. Los discursos pp. 193.

⁷⁵ Ana luisa Haindl Ugarte. “La muerte en la Edad Media”. Revista electrónica historias del Orbis Terrarum. Núm. 01. Santiago de Chile. 2009. pp. 110

⁷⁶ Darío Arturo Zuleta Gómez, “A buena vida buena muerte prácticas de la congregación de la buena muerte en Bogotá (1884-1991)” (Tesis para obtener el título de maestría en Historia, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana. 2017). pp. 66.

⁷⁷ Catecismo del santo concilio de Trento para los Párrocos ordenado por disposición de San pío V. Publicado por Orden del Rey. Con licencia en Madrid En la imprenta Real. MDCCLXXXV.

las enseñanzas de Cristo. El texto plantea la unción de los enfermos como ese último recurso para alcanzar el cielo, reafirmando la necesidad del feligrés de morir en gracia de Dios. En palabras textuales:

Y de aquí sacarán que en vez de asustarles la memoria de la muerte, den gracias inmortales á Dios, quien así como nos abrió la puerta para la verdadera vida por el Sacramento del Bautismo , así también instituyó el Sacramento de la Extrema unción, para que al partir de esta vida mortal tuviésemos más despejado el Por qué camino Para el Cielo.⁷⁸

Además del catecismo, las novenas hicieron parte de las prácticas devocionales que circularon a lo largo del territorio, las cuales se usaban como herramienta para pedirle a Dios una buena vida y una buena muerte, ejemplo de este tipo de devocionarios fue la “Novena de San Dimas comúnmente llamado el buen Ladrón por cuyos ruegos se solicita la verdadera conversión a Dios y una buena muerte”⁷⁹. Entre sus devociones nos encontramos una constante suplica a San Dimas para que les ayude a tener una muerte santa donde alcancen el arrepentimiento de corazón y alcanzar el cielo. Ejemplo de estas súplicas es el último rezo correspondiente al día noveno:

te fuplicamos rendidos, nos alcances con tus ruegos, de la Mageftad Divina tanto bien, que en el trance de nueftra muerte feamos vívamente heridos del dolor de haver ofendido a Dios; y que tébamos la affitécia de JESÚS, y Maria Santiffima, para q

⁷⁸ Catecismo del santo concilio de Trento para los Párrocos ordenado por disposición de San pío V. Publicado por Orden del Rey. Con licencia en Madrid En la imprenta Real. MDCCLXXXV. pp. 178.

⁷⁹ Marcos Antonio de Ribera, Novena de San Dimas, comúnmente llamado el buen ladrón: por cuyos ruegos se solicita la verdadera conversión á Dios, y una buena muerte /compuesta por el infimo de la ilustre clerecía de esta capital de Santa Fé el D.D. Marcos Antonio de Ribera Presbytero, qui la dedico a Chishto Sr. Nuestro Crucificado. 1773. La novena se publicó en varios momentos entre ellos 1773 en Lima y otra publicación del mismo año en Quito y posterior 1874. Es importante señalar que en el rastreo en el catálogo de la biblioteca Luis Ángel Arango no se identificó publicación realizada en Santa Fe, aun sabiendo que este novenario fue escrito y avalado en dicha el “diez, y feis de septiembre de mil fetecientos, y fetenta, y dos años” 54. Sin embargo, su realización en dicha ciudad da fe de una práctica en la población.

affi paffemos de efta vida con efperazas de gozar la gloria eterna Tambié os rogamos, nos otorguéis, Jo q hemos folicitado mediante efta Novena* Amen⁸⁰.

En relación a representación pictórica de la buena muerte, Borja Gómez señala que fue el núcleo de desarrollo de la pintura fúnebre en la Nueva Granada, antecedido solo por la alegoría sobre el cuerpo yacente y amortajado, el cual consistió en la representación del posible destino final del cuerpo, así como plantea que no hubo en el Nuevo Reino una alegoría contraria a la buena muerte, es decir la mala muerte.⁸¹ La cual consistía en aquellos que no vivieron acorde a los designios de la fe y la iglesia. Si se usan estas dos categorías para analizar las imágenes 18, 19, 20 y 21, se evidencia que en las pinturas 18 y 19 San-José está en una posición de muerte, pero más allá de eso está la representación del destino final de su alma como imagen ejemplificante, y en la actitud yacente del buen cristiano quien espera con tranquilidad el paso a la vida con Dios. Por otra parte, encontramos la representación de la buena muerte en las diferentes pinturas 20 y 21, podemos suponer que sí se presenta una especie de fusión, pero muchísimo más tardía entre las dos perspectivas, dado que primero se muestra al difunto con una representación de la buena muerte y la segunda referente a la mala muerte y la representación del cuerpo yacente esperando el destino final.



Figura 20. Emiliano Villa, La Muerte del Justo. (Bogotá, 1893). 140x205 cm. Pintura, Óleo sobre tela. Museo Banco de la República.

⁸⁰ De Ribera, Novena de San Dimas, sin paginación.

⁸¹ Borja Gómez. Los discursos pp. 190-194



Figura 21. Emiliano Villa, La muerte del réprobo. (Bogotá, 1893). 140x205 cm. Pintura, Óleo sobre tela. Museo Banco de la República.

Fuera del contexto religioso se encuentran otras formas y otros materiales en los cuales se buscó la manera de conservar la imagen del ausente, así también, hubo representaciones que no fueron encargadas por los dolientes, pero que pretendieron mostraran las prácticas de las tradiciones fúnebres. Evidencia de ellos son dos obras que nos muestran de manera gráfica la forma de velación y conducción del cadáver de un niño en diferentes territorios del país, el primero es un grabado perteneciente a la serie Cuadros de Costumbres, realizada en 1860 por Ramón Torres Méndez, llamada “Entierro de niño. Valle de Tenza” (figura 22). En esta imagen de 23,1 x 29,1 cm Torres perpetuó la forma en que se conducían los cadáveres de los infantes en inmediaciones Cundinamarca y Boyacá⁸². En este grabado además mostrar la manera, también se da cuenta de las características del proceso de organización del cadáver y la procesión que ello conlleva, pues no se evidencia un ataúd delimitado sino, por el contrario, una especie de baldoquino de una sola columna que en lugar de sostener un toldo lleva en sí al cadáver. Otra imagen de característica costumbrista, al igual que la anterior, es Bords de la Magdelaine. Le bal du petit ange (Orillas del Magdalena. El baile del angelito), realizada por François Désiré Roulin (figura 23). Esta acuarela retrata la forma tradicional de despedida del cadáver en el caribe colombiano; en esta, al igual que en el grabado de Torres, se ve la despedida del pequeño al son de música ya fuese de las palmas, gaitas, un tambor, una carraca o de las guitarras. Entre los varios elementos

⁸² Efraín Sánchez. “Ramón Torres Méndez y la pintura de tipos y costumbres”, Boletín cultural y biográfico, Vol. 28. Núm. 28, 1991. pp. 38

representativos que perduran y se muestran en las diferentes zonas encontramos el uso de la corona florida resaltando la pureza del difunto.



Figura 22. Ramón Torres Méndez, *Entierro de un niño. Valle de Tenza.* (Valle de tenza, 1860). Museo Banco de la Republica.

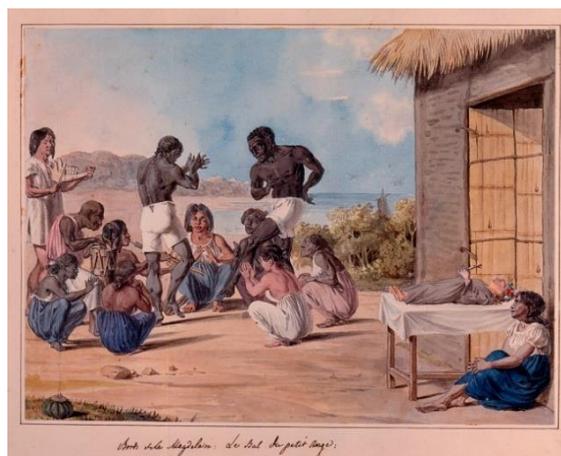


Figura 23. François Désiré Roulin. *Bords de la Magdelaine. Le bal du petit ange* (Orillas del Magdalena. El baile del angelito) (Magdalena, 1823).

Como se había mencionado al principio de este capítulo, la búsqueda por perpetuar la memoria del ausente se sirvió de las diferentes formas de la plasticidad en el arte, y el contexto colombiano no fue la excepción: desde la pintura como ya se presentó, pasando por

el grabado, la máscara mortuoria, y el busto póstumo, hasta llegar finalmente a la fotografía. En el caso del grabado, encontramos de manera relevante el Papel Periódico Ilustrado, publicado entre 1881 y 1887 por Alberto Urdaneta. Entre todas sus ilustraciones se identificaron un total de 10 grabados de retratos póstumos con cuerpos yacentes, así como y cortejos fúnebres. Un elemento importante a señalar es que el Papel Periódico no cumplía la función del retrato fúnebre encargado por la familia del difunto, sino que era un elemento comunicativo e informativo para los lectores. En los casos estudiados, el grabado estaba acompañada por un texto en el que se desarrolla la identidad del difunto, sus trabajos y la importancia de este para la sociedad. Es decir, en el Periódico más allá de la conservación del retrato hay una exploración y un exaltación social y política del difunto. Ejemplo de esto son los grabados del fallecido presidente Francisco Javier Zaldúa y su funeral (figuras 24 y 25), junto a los cuales se dice: “hoy 21 de Diciembre a una y seis minutos de la tarde muere el primer ciudadano de Colombia que muere revestido de la más alta autoridad política (...) Cargado de años ha muerto el señor doctor ZALDÚA, y su larga vida puede entregarse al juicio de la historia, que las sombras que en ella se hallaren sólo servirán para hacer resaltar las virtudes que la adornaron”⁸³. Así mismo, se encuentra en los anuncios de la prensa los diferentes fotógrafos capitalinos quienes ofrecían “toda clase de trabajos fotográficos⁸⁴” y generalmente “con especializada de retratos de niños⁸⁵”.

⁸³ Rafael Urdaneta. “Francisco Javier Zaldúa en su lecho mortuorio”, Papel Periódico ilustrado Facsímil Fundación Carvajal. 1975, Vol. IV, No. 78. 1882 pp.120.

⁸⁴ Rafael Urdaneta, “Anuncio Carrasquilla fotógrafo”, Papel Periódico ilustrado. 31 de diciembre de 1882. Año IV- Números 78 a 80-82 a 84-86-93-95.

⁸⁵ Rafael Urdaneta, Anuncio Fotografía Racines & Cia. Papel Periódico ilustrado. 31 de diciembre de 1882. Año IV- Numero80-73- 78 a 82 a 84-86-93- 94-80.



Figura 24. Grabado Antonio Rodríguez. Funerales del doctor Zaldúa. El cortejo desfila por la plaza de Santander.. (Bogotá, 1882). Papel Periódico Ilustrado.

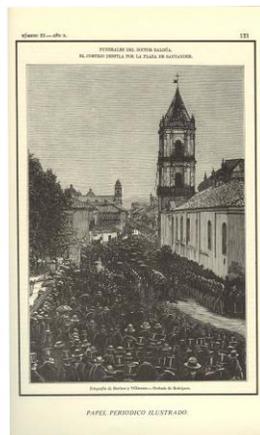


Figura 25. Grabado Antonio Rodríguez, Francisco Javier Zaldúa (en su lecho mortuario). (Bogotá, 1882). Papel Periódico Ilustrado.

Como muestra final de los elementos plásticos antecedentes a la fotografía *post mortem* en el territorio nacional, encontramos el desarrollo escultórico, el cual ha sido popularizado principalmente para los monumentos honoríficos tales como la escultura en mármol de Simón Bolívar (figura 26), en la cual el cuerpo del libertador se ve en cámara ardiente. Esta obra está basada en la mascarilla mortuoria realizada por el Doctor Alejandro Prospero Reverend⁸⁶. Así mismo, la máscara mortuoria bajo las características occidentales

⁸⁶ Fundación Museo Bolivariano Quinta de San Pedro Alejandrino. “Simón Bolívar”. <https://www.museobolivariano.org.co/laquinta/simon-bolivar/>

al parecer no fue tan común en el territorio nacional⁸⁷, sin embargo, esto no descarta que fuese usada en múltiples ocasiones pero aún no están identificadas o reseñadas ya fuera en bibliografías, catálogos y museos consultados⁸⁸. Otra posible hipótesis es que fuesen usadas y que en la actualidad reposen en cementerios, mausoleos o en colecciones familiares privadas. La característica fundamental es el material, yeso vaciado sobre el rostro del difunto. De este tipo de retrato es la máscara mortuoria Rafael Uribe Uribe (figura 27), realizada por Ricardo Fajardo⁸⁹. Por otra parte, la máscara mortuoria de Jorge Eliecer Gaitán, elaborada por Luis pinto Maldonado (figura 28), la cual según la prensa de la época se realizó cuando Gaitán se hallaba en cámara ardiente en 1948⁹⁰.

Al igual que con el caso de la escultura de Bolívar, la impresión de la máscara fúnebre fue usada como base para realizar los bustos póstumos que acompañarían en los espacios funerarios, los bustos honoríficos o para ser ubicado en espacios familiares de confluencia, este último es el caso particular del busto fúnebre de la señora Laura María Ortega Pedrosa (figura 29) quien murió en 1941 en la ciudad de Buga, Valle del Cauca, y el cual en la actualidad es conservado por su hijo José Francisco Caballero Ortega. Frente a la realización de este objeto, el encargado de su creación fue un artesano de Buga contratado por el esposo de la señora Laura María, inmediatamente se dio el suceso de la muerte, para que imprimiera para la posteridad la imagen. De manera concreta, este busto nos permite dirigir la atención al hecho del significado familiar y su repercusión en el tiempo, más allá de los asuntos técnicos, pues el señor Francisco al ser el descendiente directo de la señora Laura da algunas nociones sobre el significado de este objeto en su vida cotidiana.

Según las palabras de don Francisco, este busto fue realizado con la intención de “perpetuarla a ella” es decir, que su imagen y recuerdo perdurara en el tiempo por medio de

⁸⁷ Esta afirmación se realiza dado que en harás de esta investigación solo se pudo identificar 3 máscaras mortuorias realizadas en el territorio nacional, aparte de las dos reseñadas, la máscara mortuoria de Monseñor de José Vicente Castro Silva y que en la actualidad es conservada por Archivo Histórico de la Universidad del Rosario.

⁸⁸ Para esta investigación se consultó en distintas páginas webs y catálogos de los museos de Colombia, así como se realizó un análisis exhaustivo en bibliografía con el fin de encontrar mención de este tipo de elementos.

⁸⁹ Hasta la fecha de esta investigación (octubre 15 del 2021) en el Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe ubicado en la ciudad de Medellín se encuentra una copia, concretamente en la Sala que lleva el mismo nombre del edificio.

⁹⁰ El tiempo “Ante la mascarilla de su esposo”, *periódico El Tiempo* 27 abril 1948. pp. 1.

este, a lo que también agregó que “la intención era tenerlo y lo ha logrado, ha logrado permanecer intacta sin que ocurra ningún accidente”. En este tratamiento de la imagen podemos observar, más allá de la materialidad, el uso y la potencia de la intención de conservación y con mayor intensidad el cumplimiento de dicha intención. La teoría y la intención de la imagen plantea que la representación y el objetivo de ésta está en conservarla, pero en este caso concreto, el busto como muestra fidedigna de la imagen cumplió, cumple y cumplirá el objetivo más allá de la emotividad que pueda generar el ver el retrato que es conservado; y lo cual se ve al momento en que se mira y trasciende en el tiempo. En este sentido, en las palabras de don Francisco, “ahí está (la imagen de su mamá) exacta a como existe, si es que se puede llamar que existe”. Efectivamente se puede decir que la imagen existe más allá de la materialidad y la presencia, pero también existe y permanente presente en la representación emotiva que logra el retrato, en la presencia y en la evocación que puede traer la imagen al ser vista y observada por el doliente directo y por quienes la ven, o sea el rostro, “es inamovible”⁹¹.

La imagen entonces, además de ser busto, conecta con un pretérito, en palabras de don Francisco: “Cada vez que yo veo el busto de mi mamá me remueve completamente el pasado, el sitio donde vivíamos”⁹². Un recuerdo del pasado que incluso ahonda más allá del recuerdo de la persona que murió, sino que permite revivir una historia familiar del espacio, un contexto del lugar que es transmitido de distintas maneras y emociones. Ejemplo en la oralidad en la cual el señor Francisco se ha encargado de compartirle a sus familiares. Sin embargo, surge una pregunta importante alrededor de este asunto ¿qué pasa cuando la representación fúnebre se desliga de este vínculo familiar o este vínculo de vivencia se rompe? es decir ¿qué pasa con la historia familiar y la emotividad que produce un retrato fúnebre cuando este deja de tener dolientes o quien se apropie de estos discursos? Es una pregunta difícil de contestar, sin embargo, se deja abierta para ser resuelta en el siguiente capítulo.

⁹¹ José Francisco Caballero Ortega, (propietario de busto fúnebre), entrevistado por Juan David Pineda Henao, 9/marzo 2021.

⁹² Caballero Ortega, Entrevista.



Figura 26. José Luís Rosero. Bolívar. Escultura en mármol de Carrara. Fundación Museo Bolivariano Quinta de San Pedro Alejandrino. Fotografía: Noticiero Digital.



Figura 27. Ricardo Fajardo/Julio Manrique (atribuido), Mascarilla de Rafael Uribe Uribe. (Bogotá, 1914) Museo Nacional de Colombia.



Figura 28. Luis Pinto Maldonado, Mascarilla de Jorge Eliécer Gaitán, (Bogotá, 1948) Vaciado en yeso. Museo Nacional de Colombia.



Figura 29. Anónimo, Busto de Laura María Ortega Pedrosa. (buga, valle. 1941) Colección particular José Francisco Caballero Ortega.

CAPITULO II

2. Consideraciones teóricas sobre la fotografía. El acto fotográfico

Al momento de pensar la fotografía, en pocas palabras, se puede decir que es conservar un hecho exacto en un soporte. Sin embargo, este asunto trasciende más allá de la sola materialización, reproducción o semejanza de un momento idéntico en el daguerrotipo, el vidrio, el papel o lo digital. Es el juego del fotógrafo, del tiempo, de la imagen, del movimiento, de un momento social que allí se enmarcan, e incluso del espectador. Pierre Bourdieu en *Un Arte Medio ensayos sobre los usos sociales de la fotografía*⁹³ plantea que

la fotografía fija un aspecto de lo real que nunca es el resultado de una relación arbitraria [...] es un sistema convencional que expresa el espacio de acuerdo con las leyes de la perspectiva (habría que decir: de una perspectiva) [...] si la fotografía se considera un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible es porque se le han atribuido (desde su origen) *usos sociales*⁹⁴ considerados “realistas” y “objetivos”.

La fotografía es entonces la manifestación de una sinergia entre los elementos circundantes: el fotógrafo, el objeto que fotografía y lo fotografiado, y, que posibilitan una relación del resultado que se haya registrado. Del fotógrafo dado que es quien finalmente con el ojo del cíclope de la cámara⁹⁵, el objeto que fotografía, registra los hechos o lo que en sí pretende registrar, lo fotografiado. Los cuales no son libres y al azar, sino que están marcados por una serie de elecciones momentáneamente seleccionadas para ser mostradas a futuro. Él es quien elige qué parte del mundo quiere mostrar en dicho recuadro, este espacio preciso con unos atributos y formas concretas. Bourdieu propone que la “toma depende de una elección que involucra valores estéticos y éticos [...] cuya intención es fijar, es decir,

⁹³ Pierre Bourdieu. *Un arte medio ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2003), pp. 135-136

⁹⁴ En cursivas por el autor.

⁹⁵ Bourdieu usa este mismo término para referirse a la detención del acto por parte de la cámara.

solemnizar y eternizar”⁹⁶; además de unas regulaciones colectivas que están dadas por un consenso grupal de valores, lo que llama un sistema de los esquemas de apreciación y apreciación común a todo un grupo. Asimismo, se encuentra el hábito de clase, el cual entiende como un sistema de disposiciones orgánicas o mentales que influyen en la condición de producción de pensamientos, percepciones y acciones inteligibles a partir del “principio productor que el mismo hábito social ha producido”⁹⁷. El fotógrafo es, finalmente, quien se hace amo y señor del tiempo para detenerlo por medio del acto fotográfico que corta y detiene a quien tiene situado a su frente, en nuestro caso, el cadáver, aunque este ya no tenga tiempo ni vida, aunque este no sume en la temporalidad.

El acto fotográfico congela en la imagen el rostro, suspende la putrefacción del cuerpo y detiene tiempo del velatorio, aprehende el momento fúnebre que quedará ahí plasmado para la posteridad. Incluso le interrumpe la cronología a quien la mira del otro lado la foto retornando al pasado. La detención de la imagen por medio de la fotografía se marca como registro, como prueba de qué algo pasó, de lo acontecido. Parafraseando a Susan Sontag, procura pruebas, además pasa como muestra incontrovertible de que sucedió algo determinado⁹⁸. No solo se captura el momento, sino que, en cierta medida, en el recuadro, mutila la posibilidad de continuación de un hecho, porque de una u otra manera queda detenido *per sécula* a la vista del espectador, sea el familiar o nosotros que estamos a punto de ver las imágenes. Phillippe Dubois señala que:

El acto fotográfico corta, el obturador guillotina la duración, instala una suerte de fuera de tiempo (fuera de curso, fuera de concurso). Y como sujeto tomado en ese fuera de tiempo, en la captura, en y bajo el corte fotográfico, yo me vuelvo como

⁹⁶ Bourdieu, *Un arte medio*, pp. 37-48.

⁹⁷ Bourdieu, *Un arte medio*, pp. 42-43.

⁹⁸ Susan Sontag, *Sobre la Fotografía* (Bogotá: Alfaguara, 2005) p. 19. Frente a esta afirmación hay dos asuntos para tener en cuenta, lo primero es que esta cita funciona en calidad a la fecha estudiada, es decir entre 1890 a 1940, dado que no había un desarrollo tecnológico que modificará la foto una vez tomada. Lo que sí había era una posible modificación del espacio fotográfico. Este sentido, se debe tener en cuenta como hipótesis dado que el hecho de alterar el espacio fotográfico da cuenta que hay unas intenciones de mostrar una prueba o un recuerdo manipulado. El segundo punto es que en la actualidad la idea de prueba incontrovertible no es aplicable, dado las muy posibles modificaciones técnicas que se pueden hacer a la imagen desde el ordenador. Sin embargo, al igual que el primer asunto, las modificaciones a la fotografía ofrecen información y generan preguntas de la intención de transmisión y comunicación de quién realizaba la foto.

suspendido, paralizado, fijado en una imagen que hoy, cuando la miro, me parece como un recuerdo de carrera [...] un recuerdo de detención, de fijación, de escape del mundo que continua sin mi.⁹⁹

Por su parte, el tiempo en la imagen es un instante que se queda detenido, que se fracciona asincrónicamente, pues cuando el espectador observa la imagen, mira un hecho que no coincide con su temporalidad. Este es un *sin tiempo* para el cadáver que queda detenido en la petrificación de algo que ya está de por sí inmóvil, pues la imagen inmortaliza la posibilidad de perdurar. Una sola oportunidad de captura que es dada, donde el fotógrafo no tiene posibilidad de más que de ese solo momento, esa elección única, global e irrepetible que también menciona Philippe Dubois¹⁰⁰ y que, aunque se pueda volver a hacer será distinta. La detención del tiempo en la imagen no es más que el cercenar la realidad y entrar en un “abandono del tiempo cronológico”¹⁰¹ o mejor, nos atrevemos a decir que entra a un sin tiempo, se detiene en la imagen y solo corre el de quien la mira y observa sostenida en la mano, guardada en el álbum o colgada en la pared. La imagen finalmente no cambia, cambia el artefacto que la contiene: se desgasta, se quiebra, se rompe se quema. El perpetuo presente de la imagen queda ahí enmarcado.

Cuando tomamos la fotografía a difuntos como fuente para la historia no se puede hacer de manera aislada y desconectada de su espacio de surgimiento ni de sus antecedentes¹⁰², es necesario establecer cómo se realizaron las prácticas desde la individualidad hasta en lo general estas hacen parte de una serie de resultados plásticos, miméticos y sensibles que dan como fruto este objeto de estudio. Sumado a lo anterior, la fotografía fúnebre permite entender la cosmovisión de la muerte, es decir, la manera en que se interpreta por medio de la representación, que cada comunidad expresa y vive la ritualidad y los procesos fúnebres acorde a la edad y la posición económica del fallecido. El fin de la vida mediante la iconografía y los símbolos. De la misma manera, este documento visual permite comprender los rituales fúnebres, la transformación de la práctica e incluso

⁹⁹ Philippe Dubois. El acto fotográfico y otros ensayos. (Ciudad autónoma de Buenos Aires, la Marca editores, 2015), pp. 172.

¹⁰⁰ Dubois. El acto fotográfico, pp. 176.

¹⁰¹ Dubois. El acto fotográfico, pp. 176.

¹⁰² Bourdieu, Un arte medio, pp. 46. En la introducción a su libro desarrolla que para el estudio sociológico la fotografía debe ser tomada de la individualidad y de cada grupo social entendiendo que la fotografía responde a sus propios intereses.

constrastar, a la luz de otras fuentes, cuál era la función de este tipo de retratos en el álbum familiar. Por eso no se toma como un asunto simplemente aislado que no tiene relación con su entorno, como una burbuja, por el contrario, se trabaja como algo plenamente sumergido en el acontecer de los pueblos, aunque solo lo capturado en la toma y solo se muestre solo lo deseado.

Conservar un acontecimiento, un hecho, un recuerdo o incluso la muerte por medio de la imagen no es un asunto cualquiera, ni es privilegio exclusivo de la fotografía. Como hemos visto en el capítulo 1, diferentes manifestaciones plásticas del ser humano como la escultura y la pintura han apelado a esta búsqueda por medio de la representación. La producción desde lo que consideramos arte y la técnica material que las sociedades han usado para preservar la esencia y la importancia de los acontecimientos encontraron al parecer su culmen máximo en la fotografía que se ha “considerado como la reproducción exacta y objetiva de la realidad [...] al lograr la representación popular de la objetividad y de la perfección estética, definidos por los criterios de semejanza y de legibilidad producto de un objeto”¹⁰³.

Con estas conceptualizaciones claras y pasando a nuestro tema, la historia de la fotografía fúnebre en Colombia ha sido explorada por distintos autores y se ha desarrollado desde distintas ópticas, primando el estudio de su surgimiento y características. Por una parte, algunos autores han tocado el tema en pocas líneas como Eduardo Serrano en *Historia de la fotografía en Colombia*¹⁰⁴, en el cual entrega datos puntuales sobre el surgimiento del retrato mortuario en territorio nacional, haciendo énfasis en el primer fotógrafo que hizo una captura de este tipo: Alejandro Lacoine, quien en 1948 fue el precursor de este tipo de imágenes en daguerrotipo. Por otra parte, Santiago Londoño, en *Testigo ocular: la fotografía en Antioquia, 1848- 1950*¹⁰⁵, hace una anotación sobre esta práctica fotográfica, más centrado

¹⁰³ Bourdieu, Un arte medio, pp. 42-43. Este asunto ha tenido muchos detractores y críticos, sin embargo, no entraremos a trabajarlo aquí pero sí se desarrollará más adelante en un trabajo para maestría.

¹⁰⁴ Eduardo Serrano y Museo de Arte Moderno de Bogotá, *Historia de la fotografía en Colombia*, ed. Museo de Arte Moderno de Bogotá (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1983).

¹⁰⁵ Santiago Londoño, *Testigo Ocular: La fotografía en Antioquia, 1848- 1950* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, Biblioteca Pública Piloto, 2009).

en el motivo de la actividad, en este texto plantea la relación de la práctica con el alto número de muertes infantiles a principios del siglo XX.

Más concretamente sobre la fotografía *post mortem* en Colombia, se han realizado varias investigaciones de gran importancia, entre las que se destacan artículos como el escrito por Ana María Henao Albarracín, “Usos y significados sociales de la fotografía post mortem en Colombia”¹⁰⁶. En este texto la autora hace un recorrido histórico desde la llegada de la práctica de la fotografía fúnebre al territorio, pasando a un análisis más sociológico del significado de la imagen fúnebre de la sociedad decimonónica y las transformaciones que estas conllevan en las actividades funerarias. Hermes Osorio, en “Un velo para la muerte”¹⁰⁷, presenta algunas fotografías fúnebres de los llamados pequeños angelitos, como se les conoció a los infantes muertos retratados en posiciones de descanso simulando un sueño profundo en el siglo XIX y que aquí tendremos la posibilidad de abordar. En esta línea, se encuentra la tesis de pregrado de Edwin Antonio García Valencia, titulada *Fotografía postmortem infantil en la obra de Benjamín de la Calle*¹⁰⁸, que hace un recorrido histórico de la imagen póstuma analizando algunas características de las fotografías de De la Calle y desarrollando en ellas tres categorías temporales bastante interesantes: *In sécula seculórum*, *Tempus Fugit* y *Verba volant, scripta manent*, las cuales basados en su trabajo serán abordadas.

Por su parte, la autora española Virginia de la Cruz Lichet ha trabajado en el ámbito internacional y nacional la imagen fúnebre; en Colombia tuvo participación en el libro *Piedra, Papel y Tijera Horacio Marino Rodríguez*¹⁰⁹ con el capítulo “Horacio Marino y Máximo Reboredo: fotógrafos de su tiempo”. En el cual hace una comparativa del trabajo de ambos autores y las principales características de sus retratos. En su libro *El retrato y la muerte. La tradición de la fotografía post mortem en España*¹¹⁰, desarrolla de manera amplia

¹⁰⁶ Ana María Henao Albarracín, “Usos y Significados Sociales de La Fotografía Post-Mortem En Colombia.” *Universitas Humanística*, no. 75 (2013): 1–35.

¹⁰⁷ Hermes Osorio Cossío, “Un velo para la muerte. Las fotografías post mortem de niños en Medellín, 1898-1932”. *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, no. 8 (2016):324-337.

¹⁰⁸ Edwin García Valencia, “Fotografía post mortem infantil en la obra de Benjamín de la Calle” (Tesis de pregrado, Universidad de Antioquia, 2018).

¹⁰⁹ Virginia de la Cruz Lichet, “Horacio Marino y Máximo Reboredo: fotógrafos de su tiempo” En *Piedra, Papel y Tijera Horacio Marino Rodríguez*, Juan Camilo Escobar Villegas coordinador académico, (Medellín: Editorial EAFIT. 2019).

¹¹⁰ De la Cruz Lichet, *El retrato y la muerte. La tradición de la fotografía post mortem en España* (Madrid: Tempora, 2013).

la tradición de la fotografía mortuoria en Galicia, así como la influencia que esta tuvo en su sociedad. Nos basamos precisamente en ella para comprender la diferencia entre fotografía fúnebre y *post mortem*, las cuales la autora presenta como “toda fotografía a difuntos pertenece al género de retrato y forma parte de la denominada fotografía fúnebre”¹¹¹. Entonces, aclara que no toda fotografía fúnebre es retrato *post mortem*, dado que la condición para que pertenezca a dicha categoría es la aparición directa del fallecido, solo o acompañado de sus familiares¹¹². Si bien hay fotografías aparecen exclusivamente los vivos en el cortejo fúnebre, la marcha con el ataúd o la celebración religiosa entre otras, esta seguirá haciendo parte de la categoría de fotografía fúnebre, y no entraría al *post mortem* dado que, como se planteó, no aparece el difunto de manera directa¹¹³.

Con el anterior balance historiográfico no se pretende realizar un debate de la importancia o trascendencia de estas investigaciones, por el contrario, se busca hacer breve recuento del estudio de este tema en el ámbito nacional y la categoría usadas. Las cuales son tomadas en esta investigación siguiendo lo indicado por De la Cruz, para tenerlas como herramientas de clasificación de las fotografías halladas en el repositorio del Archivo de la BPP, mediante la búsqueda por palabras claves como: muerte, muerto, difunto, fúnebre, honras fúnebres, ceremonias fúnebres, ritos y ceremonias fúnebres, que responde a las clasificaciones realizadas por la entidad.

2.1. El origen de la fotografía fúnebre y *post mortem* en Medellín

Con la invención del daguerrotipo en 1839 por Louis Jacques Mandé Daguerre, y su posterior llegada a Colombia en 1842 a manos de Jean Baptiste Louis Gros, quien se encaminó en su corta estancia de cuatro años en el territorio nacional a desarrollar registros fotográficos de naturaleza¹¹⁴, se inicia la historia de la fotografía en el país. Su rápida llegada abrió paso a las posibilidades que esta nueva práctica permitía: conservación de retratos, de

¹¹¹ De la Cruz. El retrato y la muerte. PP. 21

¹¹² De la Cruz. El retrato y la muerte. PP. 21

¹¹³ Por lo anterior, no se tiene en cuenta fotografías de asesinatos, ejecuciones o muertes violentas, en las que él o los fallecidos están en el lugar de su muerte, sino todas aquellas que presenten las características fúnebres y *post mortem* ya planteadas.

¹¹⁴ Rodríguez, “Jean Baptiste Louis Gros”, Banco de la República.

lugares, acontecimientos y eventos de la sociedad, casos en los que se emplearían otros daguerrotipistas que aprenderían la técnica aquí o en Europa y, con ello, se implementaría la fotografía para el retrato del difunto¹¹⁵. Según Eduardo Serrano, Alejandro Lacoinie daría inicio a esta práctica en el país en 1848¹¹⁶, y a este se le sumaría John Armstrong Bennet, quien abriría en el mismo año la primera galería de daguerrotipo en el territorio nacional y donde ofrecería los servicios para daguerrotipar a los muertos, generando a la vez una mayor difusión de este medio y popularización de retrato¹¹⁷. En ese mismo año el pintor antioqueño Fermín Isaza llevaría la novedosa técnica del daguerrotipo a la capital del departamento¹¹⁸, abriendo el primer taller fotográfico en la región, dando cuenta que esta nueva técnica ya se estaba extendiendo largo del territorio nacional. Sin embargo, en cuestiones del retrato fúnebre en Medellín, no es sino hasta 1891 que se tiene registro de la primera fotografía *post mortem* en el Archivo de la BPP: el colodión húmedo del niño de Daniel Gómez (figura 30). En el se muestra al niño sobre una butaca en una simulación de ensueño, donde el espacio de la toma fotográfica fue decorado centrando con un ramo para embellecer la escena.

Si bien la anterior es la primera de la cual se tiene registro es muy probable que previamente en Medellín se realizaran otras fotografías de este tipo pero que fueran conservadas por las familias y no por el fotógrafo, y que por tanto reposen en algún álbum del Valle del Aburrá o por el contrario que el pasar del tiempo haya hecho de las suyas y ya no existan. Esta hipótesis surge dado que en Bogotá y Santa Marta ya se tenían registros de estas imágenes desde 1848. A ello se suma la existente pintura póstuma en el territorio nacional que se posiciona como antecesora de la intención de retratar el difunto en el país. Por otra parte, una de las ofertas promocionales que realizó la familia Rodríguez en el Taller

¹¹⁵ Serrano y Museo de arte. Historia de la fotografía.

¹¹⁶ Serrano y Museo de arte. Historia de la fotografía. Frente a este punto es muy importante aclarar que el autor en la nota al pie de página de su libro cita la publicación de la *Gaceta Mercantil* de Santa Marta del 23 de agosto de 1849, lo que correspondió al día martes, día en que no se publicaba la gaceta y un año después de lo expuesto en su cuerpo textual. Por tal motivo, se revisó para esta investigación dicho periódico en dicha fecha y se encontró que la nota al pie de página del libro tiene un error de digitación. Lo correcto es 23 de agosto de 1848 y no 1849.

¹¹⁷ Serrano y Museo de arte. Historia de la fotografía.

¹¹⁸ Juan Luis Mejía “Prólogo”, en *Lecciones sobre fotografía y cuaderno de caja*, Horacio Rodríguez y Melitón Rodríguez. (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2011). El autor y Eduardo Serrano presentan una discrepancia en las fechas, pues Mejía presenta la apertura de este acontecimiento en 1948, “En Medellín la fotografía se conocía desde 1848 cuando Fermín Isaza abrió en la pequeña población el primer taller de daguerrotipia”, p. 8. Y Serrano la data de 1942. En este texto, se decide usar la fecha de Mejía dado el contraste con otras fuentes.

de marmolería y pompas fúnebres hacia 1885, consistía en que quien contratara un entierro se le encimaba un retrato dibujado del muerto elaborado por Francisco Antonio Cano¹¹⁹, lo cual reafirma la hipótesis de una intención de conservación de la imagen, y con ella, la posible existencia de fotografías *post mortem* en la ciudad entre 1848 y 1890. Y, a su vez la temprana aparición de fotógrafos en la ciudad de Medellín. Reforzando aún más la hipótesis, en el Archivo de la BPP se encuentran dos fotografías de honras fúnebres fechadas un año antes a la del niño Daniel Gómez. Ambas estereoscópica¹²⁰, realizada por Paulo Emilio Restrepo bajo el título “Funerales de Pablo Lalinde” (figura 31) y “Funeral Iglesia San Francisco” (figura 32). En ellas se evidencia que había una intención por conservar el momento fúnebre, el ritual y las honras, en la cuales se pueden ver las ofrendas florales, las coronas fúnebres e incluso el ataúd puesto sobre lo que simula un altar.



Figura 30. Fotografía Gonzalo Gaviria, (Medellín, 1891), *Niño de Daniel Gómez*, Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.

¹¹⁹ Mejía, en *Lecciones sobre fotografía*. pp. 8.

¹²⁰ La fotografía estereoscópica es un tipo de imágenes que se tomaban en dos capturas con el fin de que el ojo humano fusionara las imágenes y le diera al cerebro la percepción 3D. Este tipo de fotografías tuvo su mayor auge entre los años 1869 a 1900.

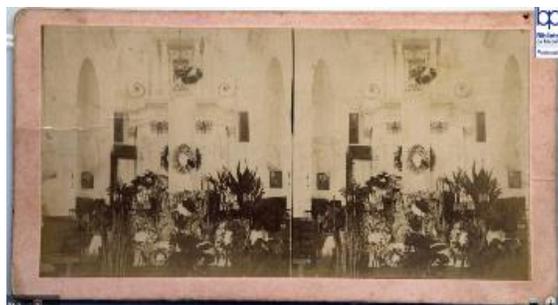


Figura 31. Restrepo, Paulo Emilio. (Medellín, 1890). *Funeral de Pablo Lalinde*, Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.

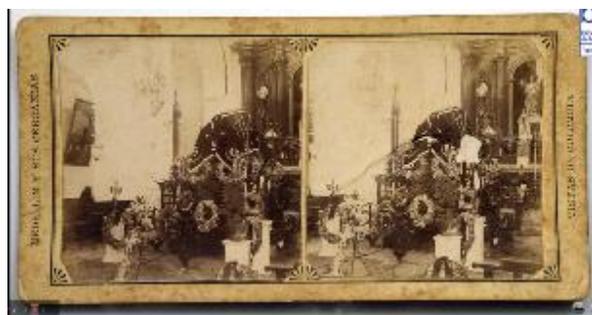


Figura 32. Restrepo, Paulo Emilio (Medellín 1890). *Funeral Iglesia San Francisco*, Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.

Con el pasar del tiempo la oferta de fotógrafos en Medellín se haría mucho más grande y esto traería consigo la posibilidad de disfrutar del entonces lujo que representaba una fotografía y, de manera particular, de un retrato fúnebre. Esto coincidiría con el período de una altísima tasa de mortalidad infantil en la ciudad dados los problemas de salubridad. Para 1889, el número de fallecidos tenía un elevado número de 3.469 adultos y 5.550 niños y la cifra seguía en aumento¹²¹, la cual pasaría a tener las más elevadas cifras entre 1912 y 1918 debido, en gran parte, a la fuerte proliferación de enfermedades de carácter respiratorio y digestivas que terminaban cobrando la vida de los más pequeños¹²². Según Catalina Reyes en “Higiene y salud en Medellín”, “en Colombia de principios de siglo XX, la pobreza, el

¹²¹ Jaime Restrepo Cuartas, *Ensayo sobre la historia de la medicina en Antioquia* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1984). pp 45.

¹²² Víctor Álvarez, “Poblamiento y población en el Valle de Aburrá y Medellín, 1541-1951”, en *Historia de Medellín* (Medellín: suramericana, 1996).

marginamiento, la precariedad y el hacinamiento en las viviendas, la desnutrición, la falta de normas higiénicas y la ausencia de medidas de salud pública hicieron de las ciudades un foco de enfermedades y epidemias que alcanzaban muchas veces cifras alarmantes de mortalidad.”

¹²³ Enfermedades digestivas como la diarrea y la enteritis, relacionadas a las malas condiciones del agua, generalmente contaminada con coccobacilos debido a las malas tuberías en barro que tenía la ciudad y a la mezcla de estas con las aguas negras, representó entre 1915-1929 el 35,5% de la mortandad para niños menores a un año y un 40% entre 1 y 15 años. Por otra parte, las enfermedades infectocontagiosas como la fiebre tifoidea, la bronquitis, la tosferina y demás, representaron un 23,9% de las muertes de menores de un año y el 35,2% en niños entre 1 y 15 años.¹²⁴ A esto se le suma el nacimiento de infantes muertos el cual ascendía a 17 de cada mil entre 1916 y 1925.

Las altas defunciones de infantes pusieron su cuota en la lamentable época dorada de la fotografía mortuoria en la ciudad, en el contraste del período más de más muertes, con el Archivo de la BPP coincide con ser la época en la cual más registros se encuentran, además también hay una muestra de transformaciones en las tomas de fotografías como lo veremos más adelante. Una vez mejorada la situación de salubridad en la ciudad con la implementación de medidas higiénicas como el mejoramiento del alcantarillado, la clorinización de las aguas y el mejoramiento del servicio médico con la creación de casas de Salud o clínicas privadas¹²⁵, las muertes tuvieron un descenso¹²⁶ que igualmente se ve reflejado en la disminución en el número de fotografías. En la tabla número 1 se presenta un rastreo discriminado por fotógrafos y año del número de fotografías presentes en el Archivo de la BPP. Con esto, se continúa demostrando que la temporalidad de mayor número de fotografías coincide con la de mayor muerte en el territorio, es decir, para los años de 1915 a 1928, período en la cual uno de los principales fotógrafos fue Benjamín de la Calle y los Hermanos Rodríguez.

¹²³ Catalina Reyes Cárdenas. Higiene y salud en Medellín 1890-1930. Estudios Sociales Faes. Núm. 7, junio 1994. P- 15

¹²⁴ Reyes. Higiene y salud. pp. 27

¹²⁵ Reyes. Higiene y salud. pp. 28-29

¹²⁶ Restrepo Cuartas, *Ensayo sobre la historia*. pp. 45.

Fotografías post mortem y fúnebres en el repositorio digital de la Biblioteca Pública Piloto								
Fotógrafo	Total de fotografías A difuntos y fúnebres	Número de fotografías <i>post mortem</i>	Numero de fotografías <i>post mortem</i> a niños	Número de fotografías <i>post mortem</i> a adultos	Fotografías a lugares u honras fúnebres	Primera captura fúnebre en el registro de la BPP	Última captura fúnebre en el registro de la BPP	Año con más capturas fúnebres
Fotografía Rodríguez	54	43	26	4	11	1892	1931	1897: 9 imágenes
Benjamín de la Calle Muñoz	51	48	31	17	3	1898	1932	1928: 8 imágenes
Alberto Palacio Roldán	14	14	12	2	0	1926	1967	1956: 3 imágenes
Jorge Obando	7	3	0	3	4	1927	1937	-
Gabriel Carvajal Pérez	3	0	0	0	3	1945	1984	1945
Horacio Gil Ochoa	3	1	1	0	2	1980	1981	1980
Paulo Emilio Restrepo	3	0	0	0	3	1890	1902	-
Digar	3	1	1	0	1	1956	1967	1956: 2 imágenes
Francisco Mejía	2	1	1	0	1	1934	1940	-
Gonzalo Gaviria	1	1	1	0	0	1891	1891	1891
Anónimo	1	1	0	1	0	1901	1901	1901

Fuente: Tabla de elaboración propia creada con información extraída del repositorio en línea de la biblioteca Pública Piloto.¹²⁷

¹²⁷ No todas las fotografías tienen fechas de creación, para la sección “primera captura fúnebre”, “última captura fúnebre” y “Año con más capturas fúnebres” se tienen en cuenta aquellas que poseen fecha en el registro de la BPP.

2.2. Los fotógrafos

2.2.1. Benjamín de la Calle (1869-1934)

La vida y obra del fotógrafo Benjamín de la Calle es interesante y variada por sí misma. Su entrega y precisión en la captura fotográfica se puede apreciar en cada una de las fotografías conservadas en el Archivo de la BPP. La mimesis, la mirada al común de la sociedad, la vida cotidiana y el cuidado del detalle, están presentes en cada uno de sus retratos. Serrano (1983) plantea que Benjamín de la Calle fue un exponente inspirado y capaz de sacarle partido poético a la fotografía, en especial, a la de difuntos¹²⁸. Y esto se puede ver en la búsqueda por una transmisión de sentimientos, de emociones por medio de las imágenes. Sus fotografías no eran solo capturas en diferentes ángulos, sino que por el contrario había una exploración, una búsqueda por entregar en la imagen esa emotividad, y de cierta manera esa intención de detener el tiempo para capturarlo en la fotografía y entregárselo a los familiares para que estos expresaran o le usaran para expresar su dolor de distintas maneras. Gaston Bachelard en *La poética del espacio* dice, al referirse a la imagen poética, que esta debe tener sonoridad con el ser¹²⁹ y esto lo logra y lo mantiene De la Calle no solo en el retrato a infantes sino también con el retrato de adultos mediante la composición, la iluminación y el espacio fúnebre, entre otros elementos. Así, se deja ver en su fondo que cuenta con 51 fotografías fúnebres de las cuales 31 son fotografías *post mortem* a niños, 17 *post mortem* a adultos y 3 de honras fúnebres.

La experiencia, la pericia y la dedicación con todas sus fotografías, en especial con las fúnebres, se resalta en los múltiples manejos que le daba a asuntos como la composición de la luz que fusionaba con la ornamentación como las flores, Cristos, velas e imágenes religiosas, lo cual demuestra una mirada distinta a la de otros tipos de fotógrafos que iremos abordando. Las fotografías de su autoría muestran mayor nivel de detalle y uniformidad en la integración de elementos de las honras fúnebres, el cambio del recinto en la toma fotográfica y el equilibrio de los objetos de la foto, sin perder nunca de vista la centralidad de difunto; este siempre aparece ocupando el lugar protagónico, que, por evidentes razones,

¹²⁸ Serrano y Museo de arte. Historia de la fotografía.

¹²⁹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio* en *Poéticas del espacio*. Steve yates (editor). Editorial Gustavo Gili, Barcelona. 2002. pp. 54.

tenía asignado. Igual, la participación de los familiares en el retrato hacía que esta dejara de ser solo la foto del fallecido para pasar a ser un retrato familiar. Dos fotografías que nos ejemplifican las características mencionadas son “Compañeras de Eugenia Flórez de Guarín” (figura 33) y “Juana Mejía de R. e hijos” (figura 34), en las cuales, a pesar de la diferencia temporal de 21 años, se observa continuación en la toma como un mismo hilo conductor, ejemplo la posición del difunto ya mencionada, la aparición y apreciación del espacio fúnebre sin que esto llegue a robar el protagonismo. Adicional, los arreglos florales participan con más intensidad del retrato, es decir, no hay una eliminación de la ornamentación, sino que por el contrario pareciera que se recogieran los ramos y coronas para la toma fotografía, para así generar una mayor fuerza simbólica, ostentosis e importancia de quien yacía en el ataúd.



Figura 33. Fotografía Benjamín de la Calle (Medellín, 1905). Compañeras de Eugenia Flórez de Guarín, digital, Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.



Figura 34. Benjamín de la Calle. Benjamín de la Calle (Medellín, 1926). Juana Mejía de R. e hijos. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.

La fotografía realizada por De la Calle a niños difuntos posee a su vez aún elementos más distintivos, en estos casos Edwin García Valencia categorizó, como lo habíamos indicado, tres momentos o transiciones estéticas: la primera “*In sécula seculorum* (1898-1913)”¹³⁰, la cual plantea que las fotografías en este período están marcadas por una sensación de ascensión del niño fotografiado, jugando el protagonismo la iluminación y la importancia del fondo. Si miramos a profundidad esta percepción es la que mencionan Horacio y Melitón Rodríguez en su libro *Lecciones sobre fotografía y cuaderno de caja* como un asunto técnico cuando plantean la importancia de la luz en el retrato, como esta debe entrar y de qué manera debe majearse para lograr que el retratado quede correctamente iluminado¹³¹, lo cual termina de reafirmar el basto conocimiento del fotógrafo en las diferentes técnicas y el arte de fotografiar.

Como categoría segunda se encuentra “*Tempus Fugit* (1921-1930)”, que muestra que en este período se hizo un acercamiento mayor a la noción de la muerte, mediante la aparición del ataúd y al juego con elementos del fondo¹³². Frente a este hecho, en particular, la aparición del ataúd lo vemos presente a lo largo de muchos fotógrafos, como los hermanos Rodríguez y Alberto Palacio Roldan. Inclusive las fotografías de los Rodríguez ya tenían esa presencia del féretro con anterioridad a 1921, posiblemente como un elemento de muestra de

¹³⁰ García Valencia. “Fotografía post mortem”, pp. 46

¹³¹ Rodríguez y Rodríguez, *Lecciones sobre fotografía*. pp. 23-28

¹³² García Valencia. “Fotografía post mortem”, pp. 49

aceptación de la muerte, así como una posible aceptación del dolor frente a la muerte repentina o la corta estancia del infante en el plano terrenal. Frente a esto, Virginia de la Cruz (2019) plantea que la aparición del féretro se venía presentando desde la época victoriana en el territorio europeo y representaba un cambio de mentalidad frente a la forma en la cual se aceptaba la muerte¹³³. Sin embargo, esto no dejaba de ser un asunto nuevo para la Medellín de finales del XIX y principios del XX. En estas fotos, el niño muerto deja de presentarse como en un dulce sueño para mostrarse de manera más directa e incluso cruda, más allá de la caja mortuoria, con elementos como las coronas, los ramos, la corona de flores, e imágenes religiosas.

Una muestra de esta manifestación de la muerte en la fotografía la podemos encontrar en las fotografías “Niña de Manuel Aristizábal” (figura 35) y “Juan de Jesús Londoño” (figura 36). En la primera, de 1899, se puede ver a la niña difunta en posición de descansos sobre un lecho, simulando estar dormida, descansando; sin embargo, hay elementos que delatan su estado mortuorio como lo es la corona de flores en su cabeza e incluso las flores que salen de sus manos como una especie de palma florida. En comparación, en la segunda fotografía, 26 años posterior, si bien hay elementos que siguen estando presentes como la corona de flores o, en este caso, la ausencia de iconografía cristiana, genera la percepción de una mayor aceptación de la muerte por medio de elementos como ataúd.

Finalmente, García Valencia desarrolla el tercer momento como “*Verba volant, scripta manent* (1923-1932)”, el cual plantea dada la aparición de los familiares y dolientes en las fotografías de los pequeños difuntos, lo cual sucede paralelamente a la segunda categoría¹³⁴, y que profundizaremos más adelante como caso de estudio.

¹³³ De la Cruz Lichet. “Horacio Marino” pp. 75

¹³⁴ García Valencia. “Fotografía post mortem”, pp. 51.



Figura 35. Fotografía Benjamín de la Calle, Fondo Benjamín de la Calle. (Medellín, 1899). *Niña de Manuel Aristizábal*, Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina..



Figura 36. Benjamín de la Calle. Fondo Benjamín de la Calle. (Medellín, 1925). *Juan de Jesús Londoño*. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.

Las fotografías *post mortem* de adultos realizadas por Benjamin de la Calle se caracterizan por ser un poco más sencillas en comparación a las de niños, en la medida en que la fotografía a párvulos, principalmente las arriba mencionadas bajo la categoría “*In sécula seculorum* (1898-1913)”, por sus características como el fondo consecutivo entre fotos, la ausencia de arreglos florales a gran escala, de crucifijos e imágenes religiosas en general, se podríamos deducir que eran realizadas en el taller fotográfico, distinto a las de adultos donde se evidencian fondos completamente distintos, hogares, fachadas de casa, etc..., que descartan el uso del taller, posiblemente por dificultad y las complicaciones que

podrían acarrear el movimiento de un cadáver adulto al taller de fotografía. Además, al poner las fotografías de niños y adultos en contraste, se revelan otras dos diferencias: la proporcionalidad del cuerpo con el fondo y el uso del espacio en la fotografía, como se puede ver en la fotografía de “María L. Saldarriaga” (figura 37).

Otro punto comparativo es la importancia de los arreglos florales y los elementos religiosos en el espacio fotográfico, incluso coronas fúnebres ubicadas de manera directa sobre los difuntos, asunto casi nulo o muy disimulado en la fotografía de los pequeños angelitos. Posiblemente se deba a la relación adulto-foto, en el sentido que la muerte era un poco más aceptada o no tan sorprendente como la de un niño. Frente al uso de simbología y la carga de elementos en los rituales funerarios Nancy Orrego en *La muerte en el contexto del rito funerario: un ‘sí, pero no así*, plantea que los símbolos funerarios son casi siempre metáforas de la vida, ya que todos ellos tienen por fin calmar al hombre y son formas de negar o disfrazar la finitud biológica¹³⁵. Esto se debe en la medida en que las imágenes religiosas son una alegoría a la fe y en las cuales se encarna la esperanza de la vida celeste, la cual se ha esperado durante la vida y se ha preparado por medio de los rituales cristianos para recibirla. En el caso de las flores, los helechos y las velas, estos funcionan en esa oposición a la muerte por medio de la extensión de la vida en la materialidad de los símbolos, es decir, estos elementos además de ser una ofrenda también funcionan como un elemento que alarga la percepción de la vida y su permanencia, asunto en el que finalmente se encuadra la fotografía *post mortem*: la extensión de la vida.

¹³⁵ Nancy Orrego, “La muerte en el contexto del rito funerario: un ‘sí, pero no”. *Revista de Psicología: Universidad de Antioquía* vol. 6 (2) (2014): 43–56.



Figura 37. Fotografía Benjamín de la calle (Medellín, 1922). *María L. Saldarriaga*, digital, fotografía en blanco y negro, 13x18 cm. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-011-0424. Fondo Benjamín de la Calle.

2.2.2. Fotografía Rodríguez (1889-1995)

Fotografía Rodríguez corresponde al archivo que custodia la BPP después de la compra realizada por la entidad en el año 1995. El período histórico de este acervo corresponde a la sociedad creada por Melitón Rodríguez y Horacio Marino Rodríguez entre 1889 y 1938 quienes en gran medida se dedicaron a fotografía la vida cultural y personajes importantes de Medellín durante su existencia. Frente a las fotografías fúnebres, el fondo de los Rodríguez es el más extensos del Archivo de la BPP, con un total de 54 fotografías de las cuales 11 corresponden a la categoría de honras fúnebres, 26 a la categorización *post mortem* a niños, 12 de *post mortem* de adultos, una de ellas repetida al ser la modificación del retrato de “Miguel Antonio Arango”(figuras 38 y39), la cual al momento de la toma un personaje acerca su rostro al difunto y este es capturado por lente, la firma al ver este intruso en la fotografía modifica el retrato seleccionando solo de manera circular la parte donde no sale el susodicho.



Figura 38. Fotografía Rodríguez, 1889-1995, (Medellín, 1899), *Miguel A. Arango* Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.



Figura 39. Fotografía Rodríguez, 1889-1995, (Medellín, 1899), *Manuel Antonio Arango* Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.

Los hermanos Rodríguez, en comparación con los demás fotógrafos del Archivo, se destacan, al igual que las fotografías de Benjamín De la Calle, por la búsqueda de esa poética ya mencionada, es decir, la búsqueda del cuidado, serenidad y una sensación de solemnidad. Esto se percibe en la composición de la imagen, los ornamentos que engalanaban el espacio, y la permanencia de la posición lateral del cuerpo en la captura contraria en un ángulo normal realizado en las honras fúnebres. Es decir, la fotografía al cadáver se realizaba de modo que no quedara de manera directa ni con enfoque único en el rostro, permitiendo así capturar más allá del féretro el espacio, la ornamentación y otros elementos presentes. En esa misma línea, el cuidado por el fondo y aquellos elementos que rodeaban a la persona, tenían una función

en el conocimiento de fotográfico de los Rodríguez, en *Lecciones sobre fotografía y cuaderno de caja*, donde Horacio y Melitón describen la importancia del fondo en el retrato, planteando que “fondo oscuro conviene para vestidos blancos; oscuros a un lado y claros al otro forman un bellissimo contraste con la luz y la sombra del modelo, que acentúa el relieve del retrato”¹³⁶. En este tipo de fotografías se evidencia el detalle y el cuidado al momento de elegir el fondo de modo que la luz y la sombra tuvieran un papel esencial y conjugaran en armonía con el cuerpo, logrando un dinamismo y centralidad el rostro usando así la funcionalidad de la iluminación natural para el cadáver, manteniendo en cierta medida un equilibrio perfecto a partir del ingreso desde la lateralidad y evitando sombras extrañas.

Al igual que las fotografías de De la Calle, las fotografías *post mortem* de niños de Fotografía Rodríguez también buscaban entregar esa sensación de ensueño y reposo del pequeño angelito, asunto relacionado a la santidad de los párvulos concebida en el imaginario, tema que trataremos a profundidad en el análisis de caso. Una de las fotografías con estas características es de “Niño de Julio Jaramillo” (figura 40). Con la intención de no hacer tan directa la muerte del pequeño se implementó la emulación del dormir en lo que parece ser su cuna, esta es de las pocas imágenes de niños que al parecer fueron tomadas en el hogar de la familia del difunto. En esta no se presentaban la diferencia de la cama al ataúd dado que todas eran tomadas en la caja mortuoria como la fotografía a María Josefa de Rodríguez (figura 41).

¹³⁶Rodríguez y Rodríguez, *Lecciones sobre fotografía*. pp. 25.



Figura 40. Fotografía Rodríguez, 1889-1995, (Medellín, 1893), Niño de Julio Jaramillo. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.



Figura 41. Fotografía Rodríguez. Fotografía Rodríguez, 1889-1995, (Medellín, 1894), N María Josefa de Rodríguez. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.

2.2.3. Jorge Obando (1894-1982)

Jorge Obando fue un fotógrafo popular en la región dado que se dedicó a realizar los retratos de importantes personalidades del poder tanto civil como eclesiástico, su especialidad se centró principalmente en el registro de las grandes multitudes gracias a la fotografía panorámica, técnica que manejaba a la perfección. También se dedicó al reportaje gráfico en revistas como *Cromos*, periódicos tales como *El Espectador* y *El Colombiano*, donde visibilizó los procesos de modernización que adelantaba el país¹³⁷. Es importante dejar

¹³⁷ María Margarita Sánchez, “Jorge Obando. Panorámicas de la modernidad en Colombia”, Cuadernos de Música, artes visuales y artes escénicas 175 Vol. 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012 pp. 175 – 176

claro que su área no fue la fotografía fúnebre, sin embargo, el archivo de la BPP cuenta con un registro de siete imágenes, las cuales se vinculan al cubrimiento de eventos de masiva importancia de la misma élite de la ciudad: la muerte del general Pedro Nel Ospina (figura 42) y a la fotografía *post mortem* correspondiente al Obispo Manuel José Caycedo (figura 43).

Aunque las fotografías sean solo de los dos personajes esto nos da cuenta de la capacidad que tenía el autor para exaltar la importancia del fallecido y el poder de congregar en la imagen la religiosidad popular y el fervor político, por otra parte, la muestra de exaltación de los fallecidos a través de la no captura directa al rostro y desde un ángulo a distancia probablemente con la intención de no presentar una fotografía desfavorable o débil de estos y así afectar su imagen de líderes. Pero sí realizó las fotografías de las honras con el mayor número de público presente, de modo que se exaltara la importancia y la capacidad de congregación que trajo la muerte de los personajes. En la misma medida y gracias a su experiencia con las panorámicas, el tipo de captura evidenciaba el amplísimo conocimiento en la reportería, por ejemplo, con las imágenes fúnebres de la muerte del General Ospina exaltó la fuerza militar y el poderío político que este representaba por medio de la captura de sus honras fúnebres militares, los desfiles y el tipo de homenaje. Mientras que con el retrato de Monseñor exaltó la religiosidad y la espiritualidad de este a través del espacio de velación.



Figura 42. Fotografía Jorge Obando (Medellín, 1927). Entierro del General Pedro Nel Ospina. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.



Figura 43. Fotografía Jorge Obando (Medellín, 1937). *Sepelio del Excelentísimo Señor Don Manuel José Caycedo.* Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.

2.2.4. Otros fotógrafos

Sin duda la participación de otros fotógrafos en la elaboración de retratos fúnebres fue fundamental y activa, aunque estas se salgan del tiempo de estudio marcado para esta investigación. Sin embargo, es importante traerlos a colación dado que nos permite dilucidar otros elementos importantes: en primera instancia, si bien en la ciudad de Medellín a lo largo del siglo XX hubo muchos fotógrafos no todos se realizaron de manera amplia y detallada

el retrato fúnebre; segundo, aunque la fotografía fúnebre tuvo su “época dorada” en la última década del XIX y las primeras décadas del siglo XX, por los motivos ya mencionados, el retrato póstumo se siguió utilizando y realizando en diferentes esferas económicas y sociales quizá por la posibilidad de acceder a esta dado que la oferta de fotógrafos así lo permita, además, la muy tardía llegada de las cámaras análogas (1975).

Entre los fotógrafos que no tienen un número considerable de fotografías fúnebres se encuentra Francisco Mejía (1899- 1979), de este se tiene conocimiento de dos imágenes: una *post mortem* y una de unas honras fúnebres: la fotografía llamada “fallecimiento” (figura 44) y “Residencia de Eugenia Ángel de Vélez” (figura 45). Respecto al retrato *post mortem* de infante, si bien es el único que posee, este logra entregar una sensación del cuidado y la limpieza del espacio gracias al conocimiento que tenía de la técnica fotográfica, en la medida que hay un esfuerzo por contrastar el color del fondo, la captura del rostro y el cuerpo del bebé, en igual medida resalta que no hay presencia de flores ni representaciones religiosas. La foto fue tomada desde un ángulo picado casi cenital, generando una centralidad del cadáver en relación al área en la cual esta el cadáver, logrando que esta lo rodea permitiendo el contraste en la imagen. Por otra parte, foto de *Residencia* deja ver una reunión fúnebre, sin embargo en esta no se observa el cadáver o algún otro medio fúnebre más allá que los ropajes de duelo utilizados para esta este tipo de ocasiones.



Figura 44. Fotografía Francisco Mejía, (Medellín 1934). *Fallecimiento* Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.



Figura 45. Fotografía Francisco Mejía, (Medellín 1940). *Residencia de Eugenia Ángel de Vélez*. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.

Encontramos también las fotografías de De Horacio Gil Ochoa (1930-2018), una de estas se encuentra sin fecha de realización, sin embargo, por la cronología del fotógrafo sabemos que tuvo que haber sido realizada mucho después de 1960. Nombrada como “Niño muerto” (figura 46), se aprecia el infante, al parecer recién nacido, sobre la cama vestido de blanco ofrendado con azucenas relacionadas en la iconografía cristiana a la pureza y la santidad y que fueron usadas desde la antigüedad en los rituales funerarios cristianos¹³⁸. En segunda imagen, nombrada como “Velorio familia Jiménez” (figura 47) datada de 1891, se cual registra el espacio de velación y algunos de los participantes en dicho momento, en la misma medida se puede observar la gran cantidad de arreglos florales presentes en honor a el fallecido.

¹³⁸ Gutierre, “imágenes de la inocencia”, pp. 37.



Figura 46. Fotografía Horacio Gil Ochoa, (Medellín). *Niño muerto*. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.



Figura 47. Fotografía Horacio Gil Ochoa, (Medellín, 1981). *Velorio familia Jiménez*. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.

Por otra parte, el Archivo Histórico de Antioquia conserva los álbumes de Carlos Rodríguez quien se dedicó a retratar en diferentes municipios de Antioquia durante una amplia extensión de tiempo, en este contexto realizó retratos fotográficos de importantes personajes como Diego Echavarría, Alfonso López y el aniversario de los 25 años de la muerte de Porfirio Barba Jacob. En sus álbumes posee un total de 24 fotos fúnebres y 6 *post mortem* sin contar fotos de asesinatos. Entre dichas fotos destacan la número 7111 (figura

48) y la numero 5294 (figura 49). La primera es el entierro de un sacerdote el cual fue sepultado con su sotana y está rodeado de quienes al parecer son su familia. Por su parte la imagen 49 es una mujer sentada en un anden posando junto al cadáver del bebé mientras un hombre sostiene la tapa del ataúd.



Figura 48. Fotografía Carlos Rodríguez, (Medellín, Sin fecha). 7111. Archivo Histórico de Antioquia (AHA).



Figura 49. Fotografía Carlos Rodríguez, (Medellín, Sin fecha). 5294. Archivo Histórico de Antioquia (AHA).

Es importante resaltar que este tipo de retratos no solo se realizaron en Medellín sino también otras partes de Antioquia a través de fotógrafos que se dedicaron a capturar la vida cotidiana, las prácticas y las festividades de los municipios. Entre ellos esta Alberto Palacio Roldán el cual se caracteriza, entre múltiples elementos porque sus fotografías fueran

realizadas en los municipios como Entreríos, San José de la Montaña y Angostura. Al igual que los mencionados, la obra de Palacio pertenece al archivo de la BPP y da cuenta de su desarrollo técnico al momento de realizar dichos retratos, sin embargo, dadas las dificultades con los herederos del fotógrafo no fue posible revisar todo el acervo más allá del publicado en la web de la BPP. De lo analizado hay reseñadas en el repositorio, un total de 14 fotografías con características fúnebres, sin duda pensado en el tipo de retrato que tomaba Palacio debe haber más que un están pendientes por digitalizar. De las mencionadas, 12 son directamente a niños y dos a adultos que, a la vez dan cuenta del principal interés por fotografiar a los más pequeños¹³⁹.

De manera técnica, diferenciándose de los Rodríguez o de De la Calle, en el estilo de Palacio Roldán no hay una intención primaria de ocultar el ataúd ni de retratar el espacio fúnebre, incluso algunas de estas eran realizadas de manera más directa y donde solo primara el retratado en primer plano o incluso se presentan fotografías en las cuales el ataúd y el cadáver estaban sobre el suelo o sobre la mesa desde un ángulo central o picado. Ejemplo de esto el retrato “Niño muerto” (figura 50), donde este está en el suelo realzado por la misma tapa del cofre. Sin embargo, la sencillez en este tipo de retratos se muestra contradictoria dado que una de sus preferencias eran las fotos de celebraciones religiosas, teniendo en cuenta que la muerte en el contexto del catolicismo es un asunto netamente religioso y de trascendencia espiritual. Entre sus fotos fúnebres más representativas se encuentra la realizada a su hermano “Ernesto Palacios Roldán” (figura 51) en la cual sí busco una simulación del sueño, en esta elimina completamente cualquier elemento que pudiera ser asociado con el ritual funerario, ejemplo la ausencia del ataúd, la corona de flores, arreglos florales e incluso el tipo de vestido.

¹³⁹ Es probable que este número sea mucho más amplio dado que el fondo posee un amplísimo número, sin embargo, por motivos jurídicos a la fecha de la realización de esta investigación no se ha podido acceder a su totalidad.



Figura 50. Fotografía Alberto Palacio Roldán (Angostura, 1924). *Niño muerto*, digital, fotografía en blanco y negro, 13x18 cm. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-014-0307. Fondo Alberto Palacio Roldán.



Figura 51. Fotografía Alberto Palacio Roldán (Enterreros, 1925). *Ernesto palacio Roldán 1924-1925*. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.

En ese recorrido realizado por la fotografía mortuoria en Antioquia traemos a colación las imágenes realizadas en Barbosa Antioquia por Jesús Cañas Botero, este inició su actividad fotográfica en 1940 cuando “un amigo suyo le prestó una máquina para tomar vistas y las que tomó le salieron lindas haciendo que se animara y continuara con la

actividad”¹⁴⁰. Al igual que estas en el Archivo Histórico de la casa de la Cultura del municipio de Barbosa, Antioquia, reposan 5 fotografías. Todas al estilo de Los Rodríguez y de De la Calle, quienes en algunas ocasiones ponían a los padres a sostener el féretro del bebé. En la foto de “Niño muerto y su padre 1960” (figura 52), se observa que el papá sostiene el ataúd de su angelito mientras este está coronado con una vistosa corona de flores que enmarca su rostro y tiene unido a su pecho las azucenas blancas. Por otra parte, está “Mujer con niño muerto, año 1968, vereda Isaza” (figura 53) quien, al parecer en su casa, sostiene el ataúd del que se ve unos meses más mayor y que está frondosamente ofrendado con corona florida, azucenas o lirios, margaritas entre otras plantas. Por otra parte, el archivo tiene una familiar en la cual, además del cadáver, participan los otros miembros del grupo. Bajo el título de “Aníbal Saldarriaga con sus dos hijos y su niño muerto (figura 54), campesinos de las Peñas 1968” nos cuenta que los habitantes de las veredas bajaban al local de Jesús ubicado cerca al parque para realizar el retrato de su hijo muerto.



Figura 52. Fotografía Jesús Cañas escobar (Barbosa, 1960). *Niño muerto y su padre 1960.* Archivo Histórico de la Administración Municipal de Barbosa.

¹⁴⁰ Reseña biográfica de Jesús Cañas Escobar. (13 de julio 1990) Archivo Histórico de la Administración Municipal de Barbosa. Archivo de Jesús Cañas.



Figura 53. Fotografía Jesús Cañas escobar (Barbosa, 1968). *Mujer con niño muerto, año 1968, vereda Isaza.* Archivo Histórico de la Administración Municipal de Barbosa



Figura 54. Fotografía Jesús Cañas escobar (Barbosa, 1968). *Aníbal Saldarriaga con sus dos hijos y su niño muerto, campesinos de las Peñas 1968.* Archivo Histórico de la Administración Municipal de Barbosa.

Finalmente, a pesar del paso del tiempo y las nuevas formas de conservar el recuerdo y las imágenes, la práctica siguió perdurando incluso finalizando el siglo XX. En municipios como Marinilla, también se presentaron este tipo de retratos que se relacionan directamente con la relación de la fotografía familiar, además de la fotografía del difunto. Este fue el caso

de la fotografía de los Henao Giraldo (figura 55) y el retrato mortuorio de su papá Bernardo de Jesús (figura 56), quien murió en 1993 y su hija mandó a realizar dichas fotografías por que es un “recuerdo para tener en la vida”¹⁴¹. En ambas fotografías se sigue evidenciando la relacion con la religiosidad por medio de elementos como el Cristo ubicado en el cabezar del ataud o la estampa de la Virgen del Carmen que el muerto tiene en su pecho.



Figura 55. Anónimo (Marinilla, 1963). *Fotografía familiar*. Archivo álbum de la Familia Pineda Henao.



Figura 56. Anónimo (Marinilla, 1963). *Retrato mortuorio Bernardo de Jesús Henao*. Archivo álbum de la Familia Pineda Henao.

¹⁴¹ Luz Marleny Henao Giraldo, (hija de Bernardo de Jesús y propietaria del álbum de la Familia Pineda Henao) Entrevistada por Juan David Pineda Henao, 16 de marzo de 2017.

Las anteriores fotografías son importantes en la medida que dan cuenta de una continuación de la práctica en el tiempo, aunque Serrano se atreviera a decir que esta la lúgubre tradición de retratar a los difuntos fue en buena hora interrumpida¹⁴². De este modo el autor evidencia una suerte de rechazo hacía este tipo de fotos. Sin embargo, el retrato mortuario y el momento fúnebre sí se conservó y se sigue conservando y realizando con la sustancial diferencia que no reposan en un archivo público sino en álbumes familiares privados. Según creemos, el surgimiento de nuevas tecnologías como las cámaras análogas de bajos precios, las cámaras digitales, otros dispositivos y los demás medios electrónicos, han permitido que este tipo de fotografías sean realizadas por los mismos familiares y estas reposen en la privacidad de los álbumes, memorias USB o repositorios virtuales lo que, se cree, conyevó a una casi inexistente práctica pública pero sí privada. Por ello no es extraño encontrarse con fotografías acompañadas de mensajes emotivos en plataformas y redes sociales demostrando que si bien el dispositivo puede cambiar la intención de conservación del retrato y del recuerdo sigue vigente¹⁴³.

2.3. Tipos de retrato fúnebre.

2.3.1 El pequeño angelito la representación de santidad del infante en la imagen mortuoria

En la tradición fúnebre de la religión católica se le llamaba angelito al niño pequeño o bebé que moría poco tiempo después de su nacimiento y por tanto tenía el ingreso asegurado al reino del cielo, siempre y cuando este hubiera sido limpiado del pecado original por medio del bautizo, renaciendo de las aguas y del Espíritu Santo. Tal como registra en el evangelio según San Juan¹⁴⁴ “El que no renace del agua y del Espíritu no puede entrar en el Reino de Dios.” Esto era reforzado por los catecismos que planteaban que “por medio del Bautizo el ser humano pasaba de ser hijo de Adán y Eva, es decir, pasaba de ser hijo de la Ira y del pecado, hijo del hombre a ser hijo de la misericordia de Dios¹⁴⁵”. En este sentido, la relación

¹⁴² Serrano y Museo de arte. Historia de la fotografía.

¹⁴³ Este tema queda abierto para próximas investigaciones que permitan verificar, como dijo Serrano, que interrumpió o por el contrario continuo, pero en otros aspectos.

¹⁴⁴ Evangelio Según San Juan Capitulo 3 versículo 5. Biblia Latinoamericana.

¹⁴⁵ Del sacramento del bautismo en Catecismo del santo concilio de Trento para los Párrocos ordenado por disposición de San pío V. Publicado por Orden del Rey. Con licencia en Madrid En la imprenta Real. MDCCLXXXV. PP 95

del bautizo de los niños se puede pensar como un ritual de paso y proceso que marca, en primera instancia, el ingreso a la vida cristiana, lo cual le da la categoría pureza, y por otra parte su pertenencia a la comunidad. De lo contrario, en caso de que el infante no hubiera sido bautizado se creía que este iba al limbo, un lugar donde no se sufría pero tampoco se veía a Dios.

Cuando el infante moría, dada su corta edad y al no haber tenido el infortunio de caer en el pecado, recibía la categoría de angelito, por tanto, gozaría de la vida eterna y se convertía en portavoz de la pureza¹⁴⁶, acto seguido se corría la voz en la zona que ese día y al siguiente había angelito. Entonces, se daba inicio al ritual fúnebre que, en lugar de ser un asunto de despedida, se convertía en un proceso de paso final a ese encuentro con Dios tan añorado por los adultos, produciendo así que el ritual fuese diferente al de una persona con uso de razón, en la medida que la muerte del angelito representaba ese paso al cielo de quien estaba, gracias al bautizo, puro y sin pecado original, en cambio el adulto ya había tenido la capacidad de razonar y cometer pecados. Frente a el proceso de disposición del cadáver Tomás Carrasquilla en su obra “Hace tiempos” narra parte de dicho protocolo:

A unos de La playa se les ha muerto un párvulo y esa noche y la siguiente hay angelito. Vengan, pues, el limón, el punto blanco. Las cintillas engomadas, las franjas y los dos pliegos de papel mantequilla. Melita, provista de alfileres y aguja enhebrada, se pone en la hechura de aquellos zapatos para que el angelito no se entune al atravesar los caminos de la eternidad; el jarrito para que tome agua, y la palma con que ha de presentarse ante Dios y sus coros angélicos¹⁴⁷.

El relato de Carrasquilla representa un conjunto descriptivo y condensado de la religiosidad popular, que aunque temprana para nuestra época de estudio seguía siendo vigente. En primera instancia nos muestra una descripción somera del proceso de organización del cadáver: el punto blanco, es decir el traje, fue generalizado indistintamente y para todos los párvulos de todas las condiciones sociales, elemento que se mantiene de

¹⁴⁶ Gutierre, “imágenes de la inocencia”, pp. 34

¹⁴⁷ Tomás Carrasquilla. Hace tiempos. En Tomás Carrasquilla Obras completas. (Medellín: Editorial Bedout, 1958). pp. 406

manera lineal en todas las fotografías presentadas anteriormente, reforzando, como se mencionó, la idea de pureza de la infancia. También se presentaban de manera muy escasa, al igual que en la pintura fúnebre, que el niño se vistiera con hábito religioso, recordemos la pintura del niño “Thomas María Joaquín Villas y Gómez” (figura 9) en el caso mexicano hacia 1760 y presentado en el capítulo 1 y la del “Niño Muerto de la escuela Modelo” (figura 57) en ambas el infante estaba engalanado con una especie de alba sacerdotal con casulla blanca. Según Gutierre Aceves el hecho de amortajar al niño con un hábito está en consonancia con la costumbre medieval de ofrecer a un hijo a una congregación por cuestiones devocionales o económicas¹⁴⁸.

La tradición del angelito asegura Aceves, está directamente relacionada a el culto a la Virgen María y a la creencia de que esta recibía a los niños en su seno una vez estuvieran gozando del paraíso celeste, y en la similitud que tenía ambas muertes como proceso gozoso de llegada al cielo¹⁴⁹. Esto a su vez marca una relación con la iconografía mariana presente los retratos fúnebres al momento de las fotografías, la Virgen como madre que recibe al niño que se encontrará con Dios. Por otra parte, el relato de Carrasquilla nos habla de zapatos para que el niño no se entune en el camino al cielo, lo cual se puede interpretar como si dicho camino estuviera rodeado de espinas, asunto que no deja de ser un poco contradictorio pensando en la santidad que el infante ya ostentaba. Otro de los elementos presentes en el relato realizado por el escritor es la palma que, en múltiples ocasiones, como lo hemos visto en las pinturas y las fotografías anteriormente presentadas, era cambiada por flores, aun así, teniendo el mismo significado ya explicado: la inocencia, la pureza, además de la alusión del triunfo sobre la muerte que finalmente era del cuerpo, pero no del espíritu.

Entre los elementos que componen los retratos fotográficos de los pequeños angelitos destaca la corona florida que se ha relacionado directamente, al igual de la palma, a la pureza de su portador en el momento de la muerte. En la preparación del cadáver este era coronado por ser merecedor del reino destinado para los puros de corazón. En este punto, a diferencia de las monjas coronadas, el tipo de flor no representaba virtudes o comportamientos, sino el solo hecho de coronar al infante por estar cargado de dignidad poseía un significado por sí mismo. La Corona en el niño, al igual que con Virgen, era entrega para aquellas personas

¹⁴⁸ Gutierre, “imágenes de la inocencia”, pp. 44

¹⁴⁹ Gutierre, “imágenes de la inocencia”, pp. 36

nobles de corazón, de pureza absoluta que representaba este tipo de difuntos. Sin embargo, este tipo de ornamento fue usado incluso en personas de edad superior al de los párvulos sin necesidad de ser religiosas, recordemos el caso de los retratos de las monjas coronadas, o el presentado en el periódico “El amigo del País de 1846” donde se narró que una joven, es decir con uso de razón, llevaba consigo una corona: “Orlaba en su cabeza una corona de flores, solo permitido a la inocencia. Y así era la verdad porque era tan joven que solo contaba 14 años y también pura e inocente como los ángeles del cielo...”¹⁵⁰



Figura 57. Fotografía Rodríguez, 1889-1995, (Medellín, 1923), *Niño Muerto de la escuela Modelo*. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.

Una vez realizado el proceso de preparación del cadáver, se procedía a ponerlo sobre una mesa, que por lo visto en las fotografías era siempre de color blanco, y se decoraba el rededor del cadáver con flores, helechos, velas e imágenes religiosas, entre otros elementos que de una u otra manera se convertían en una especie de altar frente a este nuevo santo o ángel que hacía parte de las familias. Si se observa de manera detallada, se puede concluir de manera rápida que el cadáver más que puesto para ser observado, entrega la percepción de terminar siendo una forma de ofrenda a Dios por parte de esta familia, a la cual los avatares

¹⁵⁰ “Muerte de la señorita Pastora Uribe” periódico El amigo del país N° 12, junio 1 de 1846, Medellín, pág. 3. En Gloria Mercedes Arango, *Prácticas funerarias. En La mentalidad religiosa en Antioquia prácticas y discursos 1828-1885.* (Medellín: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. 1994) pp. 138.

de la vida le quitó a su hijo, pero ellos le retornan a la divinidad el regalo que una vez les fue dado.

2.3.2 La fotografía fúnebre y *post mortem* como retrato familiar

Como se ha mencionado, no es extraño encontrar retratos donde el difunto acompañado por sus familiares en una especie de relación contemplativa del cadáver o por el contrario aislada y con una mirada directa o indirecta al lente de la cámara. En esencia la fotografía familiar cumple con la función del servir como un elemento que conserva la imagen de quien muere, permitiendo en la materialidad de esta guardar el rostro y el recuerdo como testimonio de vida e incluso como único retrato familiar al cual algunos grupos podían acceder. Se podría asegurar que la fotografía póstuma al empezar a hacer parte del ritual funerario se carga de una connotación psicológica, sociológica e incluso simbólica¹⁵¹. Desde la connotación psicológica porque el ritual de por sí está cargado de una experiencia sentimental que es conllevada por la muerte, y el cual está pensado desde la cultura occidental cristiana como un asunto de despedida y de preparación para el descanso eterno. Es entonces que la fotografía fúnebre como retrato familiar tiene dos realidades: la primera es la presentación del hecho natural de la muerte y la segunda como conexión familiar en la materialidad del retrato que funciona en cierta medida como canalizador de sentimientos.

Algo semejante ocurre con la función sociológica en la medida que posibilita enlazar o ver los tejidos sociales que son persistentes en el ritual funerario. En el caso de estudio de este texto, el difunto deja de estar solo como elemento único, aislado e incluso sagrado, para ser perteneciente de una comunidad que le acompaña en ese último momento al tránsito al más allá. Frente a este asunto, De la Cruz Lichet plantea que “el hecho de realizar un retrato familiar, incluyendo al difunto en la imagen, se convierte en un acto de integración de aquel

¹⁵¹ Delci Torres, “Los rituales funerarios como estrategias simbólicas que regulan las relaciones entre las personas y las culturas”. *Sapiens* 7. 2. (2006): 107–18. La autora en su texto plantea las tres significaciones aplicadas exclusivamente en el ritual funerario, las cuales se toman como base para aplicarlas en el análisis de la fotografía familiar y cómo la fotografía permite ver desde los aspectos desarrollados. La función psicológica de estos rituales, la autora la aborda como las referidas a la atenuación de los múltiples sentimientos de negación que advienen con la muerte; la sociológica las plantea como las que tienen que ver con los lazos de solidaridad que se establecen entre los deudos del difunto y sus allegados; y finalmente la simbólica como la alusión de ritual para lograr la trascendencia de una vida terrena a una divina.

que ya no está en el núcleo familiar, pese a su nuevo estatus social: el del difunto”¹⁵². Tampoco se descarta la posibilidad de que los familiares empezaran a aparecer en el retrato fotográfico mortuorio dado que este era más económico en comparación a la pintura en la cual generalmente no aparecían por representar más trabajo y con ello costos más elevados.

Como tercer elemento, la connotación simbólica funciona como una especie de tejido con las dos anteriores al mostrarnos la función emotiva del retrato, la importancia de la comunidad en el ser humano, el acompañamiento, la ritualidad e inclusive el buen cumplimiento del rito. Es decir, la imagen se convierte de por sí en el símbolo de la unión y a la vez tiene presente a aquel del que se despide la familia. Relacionado a esto, Acosta Orrego plantea que “el símbolo surge para llenar un vacío, algo que falta y con él se busca sustituirlo, metaforizar, volverlo a presentar. El cadáver es la muestra de la falta de vida”¹⁵³. Esta categoría se convierte en ese último retrato de unidad que finalmente desaparecerá y el cual urge conservarlo para recordar por medio de la fotografía. Es decir, la fotografía familiar se traduce en ese símbolo directo que muestra el ritual como elemento de paso, como elemento que permite entrever la relación de la comunidad con el difunto y sirve como testimonio de vida.

De las fotografías fúnebres familiares presentes en la BPP se encuentran elementos que coinciden entre ellas, por ejemplo el ángulo de captura siempre realizado a una altura normal, nunca en picada o cenital, y generalmente la familia ubicada alrededor del cadáver. Sobre esto Henao Albarracín plantea que la conformación de esta escena da cuenta de posturas logradas por el fotógrafo para darle a los sujetos una actitud dramática, muchas veces tomada de las pinturas románticas sentimentales¹⁵⁴. Entendiendo así que muchas de las tomas fueran posadas y premeditadas con anterioridad, es decir intencionales, y otras capturadas en un momento de agudeza del fotógrafo en la cual logró en el momento exacto el retrato familiar. Bourdieu frente a la pose señala que la “la significación de la pose que se adopta para la fotografía solo puede comprenderse en relación con el sistema simbólico en el que se inscribe, aquél que define para el hombre del campo las conductas, las normas y las

¹⁵² De la Cruz. El retrato y la muerte. PP.. P.111

¹⁵³ Acosta Orrego, “La Muerte En El Contexto” pp. 43-56.

¹⁵⁴ Henao Albarracín, “Usos y Significados” 1–35.

formas convenientes en la relación con los otros”¹⁵⁵. Con esto en mente, la ubicación de los dolientes alrededor del cadáver responde a convenciones sociales entorno a la despedida del ser querido y a la contemplación de a quien se va a despedir de modo que la centralidad queda como un asunto medio que resalta y le pone en relación con el total de la imagen. Entonces, los presentes en el retrato garantizaban con su corporalidad la exaltación de quien murió pues finalmente es el importante en la escena. Así lo vemos en la fotografía de “Isabel Vásquez” (figura 58) realizada en 1897 por los Rodríguez, en la cual se logra observar fácilmente las características antes mencionadas. Además, en la misma se aprecia el cuidado del detalle mencionado en el libro de Melitón Rodríguez: que la atmósfera del lugar esté concentrada de manera dominante en el cadáver que es bañado por un rayo de luz. Desde la tecnicidad, la función y la importancia que Horacio y Melitón Rodríguez le daban a la luz es absoluta, dado que el cadáver está perfectamente direccionado al rayo luminoso que entra por la ventana produciendo así una iluminación natural que logra desdibujar lo no importante en la captura: el fondo.



Figura 58. Fotografía Rodríguez, (Medellín 1897). *Isabel Vásquez*. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.

La otra manera del retrato fue en la que un familiar, fuera el padre, la madre o algún abuelo se sentara al lado del cadáver del niño mientras este estaba en el ataúd o también que uno de los padres tomará el ataúd en una forma de presentación del difunto a la cámara. Esto

¹⁵⁵ Bourdieu, Un arte medio, pp. 142.

lo podemos ver en la fotografía “Melitón Sacatín” (figura 59), realizada por Fotografía Rodríguez, en donde al parecer un padre presenta para la posteridad el rostro de su bebé mientras se observa la desolación y la tristeza del sentimiento paterno. En esa misma línea, se encuentra “Raquel Sierra y nieto” (figura 60) y realizada por Benjamín de la Calle. Este tipo de escenas se realizaron solo en bebés o niños aún muy pequeños.



Figura 59. Fotografía Rodríguez, (Medellín 1895). *Melitón Sacatín*. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.



Figura 60. Fotografía Benjamín de la Calle, (Medellín 1928). *Raquel Sierra y nieto*. Fotografía en blanco y negro, 13x18cm, Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-011-0597. Fondo Fotografía Rodríguez.

Continuando con las fotografías familiares, las realizadas por De la Calle son en esencia más iluminadas y cargadas de detalles, donde los dolientes fijan su mirada en el cadáver o en un punto distante; sin embargo, el ataúd sigue siendo el eje central, elemento en el cual confluye la foto y la atención de quien o quienes le acompañan. De la Calle evidencia constantemente la búsqueda en el cuidado y el balance y la limpieza en la fotografía, es decir, en su puesta en escena para este tipo de foto buscaba que fuese equilibrada y que se viera lo contenido en la foto sin que nunca se atravezara un objeto extraño o una luz poco favorecedora. El retrato de “María Teresa Gómez L. y acompañantes” (figura 61) de 1925 en la cual presenta a el difunto y sus acompañantes sin que estos, ni los ramos florales se oculten o oculten parte del muerto. Bajo esta misma forma, se categorizan las fotografías grupales que resaltan la importancia de la familia y los grupos sociales, en este sentido, la fotografía deja de ser íntima para ser colectiva, en espacios como las salas de casas, jardines o incluso en los lugares abiertos como el cementerio. Este es el caso de la fotografía “Jesús Antonio Sosa” (figura 62), de 1926, en la que participan los acompañantes en la despedida del difunto en el cementerio San Lorenzo.



Figura 61. Fotografía Benjamín de la Calle, (Medellín 1825). *María Teresa Gómez L. y acompañantes.* Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.



Figura 62. Fotografía Benjamín de la Calle, (Medellín, 1826). *Jesús Antonio Sosa.* Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.

Frente a las fotografías fúnebres familiares realizadas fuera de Medellín debemos mencionar las de Alberto Palacio Roldan (figuras 63 y64), las cuales son del mismo niño difunto con la diferencia que en una está acompañado por sus padres y en la segunda por sus hermanos. Por medio de estas dos fotografías, tomadas en el municipio de Entreríos, podemos ver una intención por parte de los fotografiados de conservar en la imagen los lazos familiares a pesar de la separación entre padres e hijos, es una forma de que los hermanos tengan presente en el recuerdo la existencia efímera de ese más pequeño que no pudo continuar en el tránsito de la vida.



Figura 63. Fotografía Alberto Palacio Roldán, (Entrerriós). *Entrerriós [Niño Muerto]*. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.



Figura 64. Fotografía Alberto Palacio Roldán, (Entrerriós). *Entrerriós [Niño Muerto]*. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.

2.4. El testamento, el ritual fúnebre y las prácticas funerarias en Medellín 1880-1930

2.4.1. Testar

Un buen cristiano, plantea Gloria Arango en “Rituales y prácticas funerarias”,¹⁵⁶ quería preparar sus funerales dejando previsto los protocolos a seguir, tales como las pautas del cómo ser enterrado, además, con la intención de reparar cualquier daño y ser merecedor del cielo a través de las plegarias de sus allegados y de la iglesia el testador organizaba sus bienes su herencia con el fin de buscar y garantiza que su fortuna fuera repartida de manera equitativa acorde a sus deseos. Y, lo más importante, que un porcentaje fuera en favor de la Iglesia, comunidades religiosas o cofradías con el fin de que estos intercedieran de manera constante por su alma. Ana Luz Rodríguez en *Testadores y finados: miembros activos de la sociedad independentistas* plantea pues que el hecho de testar era el preparativo para la muerte, y adicional significaba evaluar la vida en muchos sentidos: confesar faltas, ponerse al día en deudas, declarar afectos y desafectos, imaginar la propia muerte¹⁵⁷.

Siguiendo las ideas de Philippe Ariès (1999)¹⁵⁸ y de Arango (1993), encontramos que tanto los documentos en la Edad Media, como aquellos de la Medellín de principios del siglo XIX, iniciaba con la encomendación a Dios, la Virgen María, los ángeles y los Santos, suplicando la redención y el perdón de los pecados y las fallas en vida, para de ahí proceder al arrepentimiento del alma. Lo cual correspondía al aspecto religioso y espiritual del difunto respondiendo a las prácticas cristinas que había tenido en vida así como las disposiciones establecidas para estos documentos. El otro aspecto era el civil, en el cual se daban las indicaciones del tipo de funeral que se deseaba: el ataúd, la velación, la mortaja y demás elementos como la repartición de bienes. Es importante tener en cuenta que después de 1864 con la adopción y promulgación del Código de Derecho Civil de Cundinamarca por parte del

¹⁵⁶ Gloria Mercedes Arango, Prácticas funerarias. En *La mentalidad religiosa en Antioquia prácticas y discursos 1828-1885*. (Medellín: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, 1994) pp. 265-316.

¹⁵⁷ Ana Luz Rodríguez González. *Testadores y finados: miembros activos de la sociedad independentistas en Cofradías, capellanías, epidemias y Funerales. Una mirada al tejido social de la independencia*. (Bogotá: Banco de la República de Colombia/ El áncora Editores. 1999). pp. 159

¹⁵⁸ Philippe Ariès. *La muerte propia en El hombre ante la muerte*. (España, Taurus, 1999). pp. 161-167

Estado de Antioquia, la Iglesia dejaría de supervisar y manejar los procesos de testificación para que lo hicieran exclusivamente los notarios de cada zona¹⁵⁹.

La adopción del código repercutiría en la forma en la cual se iniciaba la escritura de los testamentos, así como también la medida en que se beneficiaba a la Iglesia, pues fueron desapareciendo paulatinamente las donaciones o legados a perpetuidad entregados a las diferentes instituciones eclesiásticas, de modo que quienes desearan dejar limosnas o donaciones solo podía hacerlo en dinero en efectivo¹⁶⁰. Para finales de siglo XIX y principios del XX, la protocolización ya no iniciaba en el nombre de Dios y la suplica religiosa, sino con los datos formales del encabezamiento como la fecha, la ciudad y el anuncio de quien era el testador, asimismo, en los documentos estudiados se lee la afirmación de claridad y la lucidez mental para escribir dicho documento, también se enuncian los testigos, quienes acompañaban la escritura o daban fe de que lo escrito era realizado por puño y letra del firmante. Otros elementos presentes son el nombramiento del albacea, para de ahí continuar, generalmente el punto tercero del testamento, con la ratificación de la pertenencia a la fe católica, el cual era repetitivo como plantilla “Declaro que soy católico, apostólico, Romano, Religión que fue la de mis padres en la cual, nací, he vivido y pretendo morir”¹⁶¹. En otras ocasiones sufría algunas modificaciones con la intención siempre de reforzar la pertenecía a la Iglesia y la importancia de la fe. Un ejemplo de esto es el caso de Susana Gaviria quien en sus testamentos escribió:

He sido, soy y espero la dicha de ser cristiana, católica, apostólica y romana, hasta el último instante de mi vida. Nací en el seno de esta religión que es la única verdadera, ella ha sido mi consuelo y mi esperanza en todos los momentos de mi anales feliz y hoy muy desgraciada existencia y le pido a Dios que me otorgue el infinito bien de permanecer hasta mi muerte en ella sin separarme una línea, una sola línea de sus divinos preceptos y confortado las promesas como sierva creyente que soy, cuando

¹⁵⁹ Gloria Mercedes Arango. La mentalidad Religiosa en Antioquia. Prácticas y discursos 1828-1885. (Medellín: Universidad Nacional De Colombia, 1993). pp. 232

¹⁶⁰ Arango. La mentalidad. pp. 250.

¹⁶¹ “Testamento del Presbítero Víctor Manuel Escobar Lalinde” (24 octubre de 1907)), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N. 1601 Vol. 311 ff. 2554R 2554V.

yo muera se entregara mi cuerpo a la tierra, pues polvo es y polvo ha de convertirse, conforme lo dispuso Dios. Cuanto, a mi alma inmortal, le ruego a Dios poniendo por mi sucesora a María Santísima madre de Cristo y Reina de los Ángeles que perdone mis muchos pecados y me lleve a gozar de la gloria eterna.¹⁶²

Así mismo, se encuentran testamentos en los cuales se deja especificado el dinero destinado para las celebraciones litúrgicas como las misas gregorianas. Por ejemplo, el Dr. Joaquín Pardo Vergara arzobispo de Medellín, en su testamento de 1904 dejó el número estipulado de misas que se harían por su descanso y el valor que se le pagaría a cada celebrante, valor superior al que generalmente se pagaba para la época el cual era de \$25 pesos. “Se mandarán decir quinientas misas (500) por mi alma, incluidas las treinta a san Gregorio. Por estas últimas se le darán cuarenta (40) al celebrante”.¹⁶³ Otro caso es el de Nemesia Restrepo, a quien sus familiares siguiendo sus directrices pagaron “un novenario de misas y doce más que se realizaran al año de la muerte de la finada conforme lo expresa su testamento por valor de diez y seis pesos ochenta centavos”¹⁶⁴.

Los futuros difuntos señalaban las características del entierro, el velorio e incluso el tipo de misas y los rituales que se realizarían a posteridad. Así mismo, encontramos algunos casos en los que se seguían testamentando en favor de la Iglesia o las comunidades religiosas, un ejemplo de ello es Rafaela Uribe quien dejó la suma de \$500 pesos a la comunidad Franciscana de San Benito¹⁶⁵; también Gertrudis Ruiz de G., vecina de Envigado, dejó al culto de la Virgen de las Mercedes la suma de \$100 pesos “En mi voluntad que de mis bienes se tome la suma de cien pesos (\$100) que destino para el culto de la virgen de las mercedes

¹⁶² “Sucesión- testamento Lupe M. Montoya y susana Gaviria” (14 de septiembre 1907), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N. 923, Vol. 380. FF. 2104v-2113v

¹⁶³ Protocolización de los testamentos del Dr. Joaquín Pardo Vergara arzobispo de Medellín (25 noviembre de 1904) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1603, Vol. 1738. f. 7563R 7576V.

¹⁶⁴ Protocolización de la sucesión de Nemesia restrepo (13 de julio de 1898) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 814, Vol. 303. f. 2657R

¹⁶⁵ Protocolización sucesión Rafaela Uribe (30 mayo 1908) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 485, Vol. 385 f. 1067R

y que para esta parroquia de envigado”¹⁶⁶. Y de nuevo Susana Gaviria, quien escribió en los numerales cuarto y cinco de su testamento las especificaciones que dan cuenta de la preparación y la en cierta medida la naturalidad con la cual esperaba la muerte por el hecho de ya tener su ataúd preparado:

Cuarto. Es mi voluntad que el entierro que se me haga sea de **primera clase**; pero que mi cadáver no se sepulte sino en un modesto ataúd que se halla **preparado en mi casa de habitación**. Por mi alma se dirán (a). **las treinta misas de San Gregorio** (b) **Cien misas** más dentro del año que sigue a mi muerte, También se verificarán al cabo del año y **en el aniversario de mi muerte unos funerales, sino ricos, si lo más solemnes posibles**, pero curando que se diga por el eterno descanso de mi alma el mayor número de misas rezadas **en armonía con el caudal que dejé**. Lo mismo se verificar en los dos años siguientes esos sufragios serán también por el eterno descanso de mis padres y de Todas las personas de mi familia que hayan muerto- El gasto que esto ocasione, se tomará de la cuarta parte de mis bienes de que puedo disponer libremente. – Quinto. lo que reste de esa cuarta de libre disposición, lo dejo por partes iguales a estas cinco entidades: 1°La iglesia catedral en construcción, 2° la iglesia de san francisco, 3° la iglesia de San José, 4° El hospital de san Juan de Dios y 5° el manicomio, todas de esta ciudad.¹⁶⁷

Es claro que Susana Gaviria era una mujer lo suficientemente acaudalada como para poder costear las exigencias establecido sin embargo otros testadores simplemente dejaron encargado a algún albacea o familiar, que era una persona de la suficiente confianza para encargarse del cumplimiento y las indicaciones presentes en el testamento, así como el asumir como propio el patrimonio en el sentido que tuviera la responsabilidad y el sentir del dinero para cumplimiento y la defensa de los bienes y, que, a su vez fuera el encargado de

¹⁶⁶ Protocolización de juicio de sucesión de Gertrudis Ruiz de G (19 de diciembre 1904) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1755, Vol. 1739. f. 9011R
¹⁶⁷. “Sucesión- testamento Lupe M. Montoya y susana Gaviria” (14 de septiembre 1907), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N. 923, Vol. 380. FF. 2104v-2113v. Negrilla propia para resaltar elementos del texto

del proceso de las exequias, sucesiones, reparto o negocios familiares¹⁶⁸. El Presbítero Víctor Manuel Escobar Lalinde dejó encargadas a las herederas mediante el siguiente mensaje:

A mis citadas herederas les dejo todos los bienes que me pertenezcan al tiempo de mi muerte, menos lo necesario para atender a los gastos de mi entierro, a los sufragios de mi alma y al seguimiento de mi mortuoria sobre lo cual dejo mis instrucciones a mis citadas herederas¹⁶⁹.

O Pedro pablo Echeverry quien escribió:

Sesta: Ordeno y mando que del monto de mis bienes del cual darán cuenta mis albaceas, se hagan las deducciones a que haya lugar, en conformidad con las disposiciones, como el valor de mis deudas, si las hubiere, gastos de ultima enfermedad, entierro de mi cuerpo, exequias, funerales, costos del juicio de sucesión, honorarios de mis albaceas y otras inversiones de la misma clase.¹⁷⁰

Otros de manera más sencilla simplemente anunciaron a quienes dejarían encargado como albacea de modo que este solo se hicieran responsable del ritual siguiendo la fe católica. Ejemplo de esto es el testamento de Diego Arango quien designó a su hermana como la responsable del proceso

Y a mi hermana María del Carmen Arango, a quienes recomiendo lo relacionado a mi entierro que se haría según los ritos de la religión que profeso, que es le católica, Apostólica y romana.¹⁷¹

¹⁶⁸ Rodríguez González. Testadores y finados. pp. 159

¹⁶⁹ “Testamento del Presbítero Víctor Manuel Escobar Lalinde” (24 octubre de 1907)), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N. 1601 Vol. 311. f. 2554V.

¹⁷⁰ “Protocolización del testamento de Pedro Pablo Echeverri” (17 de diciembre de 1900), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N. 1196, Vol. 414. f. 2867V

¹⁷¹ “Testamento de Diego Arango” (enero de 1901), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N.205, Vol.311 ff. 339R 342V

A pesar de ser el testamento una preparación para la muerte y una forma de dejar solucionados posibles inconvenientes, dudas y problemas que podían surgir con la muerte de los finados, esta práctica llevada a cabo por todas las personas sin distinción de clase social, dado que era un acto religioso impuesto por la Iglesia desde la Edad Media en Europa¹⁷², dejaría de ser obligatoria o de percibirse como tal, con la promulgación del ya mencionado código de 1864. Esto implicó que el hecho de testar se convirtiera en cierta medida en un elemento casi exclusivo para personas que tuvieran consigo el suficiente poder adquisitivo y los bienes para repartir. En los testamentos revisados para esta investigación y las protocolizaciones que en total suman un número de 121, solo aquellos que tenían los suficientes bienes dejaron testamentos y especificaciones de reparto y gasto. A esto se le suma que el proceso de testamentar no solo acarrea la acción de escribir, sino que traía consigo el gasto del papel timbrado con valor de uno a dos pesos; el costo de la protocolización notarial la cual oscilaba entre los 0,40 pesos hasta un peso; los sellos de lacre; y otros gastos que podrían surgir. Las demás protocolizaciones se constituían por el proceso de sucesión realizado por los herederos del difunto, quienes tenían pocos bienes que repartir o a aquellos a quienes la muerte los había tomado desprevenidos, caso en el cual no habían realizado el proceso testamentario, y por tanto no había documento que detallara repartición o proceso fúnebre. El protocolo de reparto en estas ocasiones contaba con el desarrollo del proceso que consistía en el certificado de defunción expedido por el cura de la parroquia los cuales siempre detallaban que la fecha de defunción, y los sacramentos que fueron aplicados los cuales eran confesión, comunión y extremaunción.

Por otra parte, para esta investigación se esperaba encontrar en los testamentos y protocolizaciones analizados en el Archivo Histórico de Antioquia durante 1880 y 1915, un cambio considerablemente sustancial en la concepción, percepción, afrontamiento o mentalidad de la población frente a la muerte, siendo conscientes de que este período es muy reducido para hablar de mentalidad de época. Si bien, como conclusiones a este punto no se logró hallar los resultados esperados dado que los cambios en la mentalidad son un asunto de larga duración, sí se logra dar cuenta de unas caracterizaciones socioeconómicas y limitaciones que podría significar para, nos atrevemos a decir, la gran mayoría de las

¹⁷² Ariès. El hombre. pp. 161

personas, pues el no poder testar o no tener qué testar era una constante. Además, en el ámbito religioso, se percibe de manera muy disimulada, a medida que avanzan los años, una muy leve reducción en la conexión con las donaciones a la Iglesia, incluso hay una reducción de los vínculos de los documentos legales civiles con la creencia en Dios, en la medida en que se presentaba la fe solo como la esperanza de la vida futura, o como un anuncio de la pertenencia a la iglesia más no con donativos mayores o súplicas profundas en el testamento.

2.4.2 “Y fría también la región del corazón” Preparativos y protocolos para la preparación del difunto.

Morirse en Medellín acarreaba un proceso entorno a las celebraciones fúnebres marcadas por la fe y el ritual católico. El proceso de espera del moribundo para su paso a la vida futura consistía en la preparación de su alma mediante oraciones que trajeran alivio. Un ejemplo es la oración a Santa María para la hora de la Muerte, que circulaba en el territorio para la época, y en la cual se pedía:

Que en el trance y agonía de mi muerte, cuando ya trastornados los sentidos, turbadas las potencias, quebrantadas las vistas, perdida el habla, levantando el pecho, postradas las fuerzas y cubierto el rostro con el sudor de la muerte, esté luchando con el terrible final del paroxismo, cercado de enemigos innumerables que procuraran mi condenación y que estarán esperando que salga mi alma para acusarla de todas sus culpas ante el tremendo tribunal de Dios; allí, querida de nuestras almas; allí, amorosísima Madre...asísteme como pastora a sus ovejas, como madre a sus hijos, como reina a sus vasallos... Acuérdate, amabilísima señora, que si Dios te eligió para madre suya, fue para que fueses mediadora entre Dios y los Hombres; por tanto, debes ampararme en aquella hora. ¹⁷³

A pesar de las múltiples preparaciones y súplicas para la hora de la muerte por medio de oraciones como la anterior, lo central y fundamental para el momento de agonía era la

¹⁷³ R.P. Antonio Donadoni El devoto del purgatorio o sea Misa y oraciones en favor de las benditas animas. (Sin lugar de imprenta. Imp de la Vda de CH. Bouret, 1927). pp. 160-163

aplicación de los sacramentos establecidos por la Iglesia, por eso, como señala Betancur Gómez, “muchos preferían la presencia de un sacerdote en lugar de un médico”¹⁷⁴. En los últimos instantes del moribundo se realizaba, con extrema urgencia, la confesión. Solo para aquellos que lograban tener mayor tiempo, lucidez y ánimos, se aplicaba junto a la anterior, la comunión, estos con el fin de no irse con pecados a la tumba, y poder recibir el cuerpo de Cristo como último manjar terrestre. Es decir, estos sacramentos se aplicaban siempre y cuando el moribundo aún gozara de la capacidad para recibirlos. En caso que no la tuviera porque su estado físico no lo permitía se pasaba directamente a la aplicación de los Santos Oleos a través del sacramento de la extremaunción y así tener por medio de éste el camino despejado al cielo, dado que dicho sacramento en fe católica tiene la potestad de perdonar todos los pecados y disminuir las tristezas y los dolores del alma ¹⁷⁵. En el proceso, el sacerdote unge con la señal de la cruz la frente del finado para purificar solo aquellas partes donde la naturaleza dio sentido, es decir, “los ojos para ver, las orejas para oír, la boca para gustar y hablar, y las manos para el tocar: porque aunque el tacto está repartido por todo el cuerpo, está en las manos más vigoroso”¹⁷⁶.

Aunque en la literatura se pueden dar ciertas libertades, sirve como fuente en la medida que nos narra acontecimientos o hechos que otras fuentes no lo hacen, es el caso de Francisco de Paula Rendón quien en *Inocencia* describe de manera detallada el proceso de la extremaunción realizado en la época, así como la solemnidad y devoción que este significaba para las familias:

La campanilla es el heraldo que anuncia la llegada del Huésped por quien aquella casa viste de gala. Desgórranse los hombres, echan las mujeres sobre la cabeza pañolones, pañuelos y delantales.

Caen todos de rodillas.

Reina religioso silencio.

¹⁷⁴ Jorge Mario Betancur Gómez. *Moscas de todos los colores Barrio Guayaquil de Medellín 1894-1934* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia. 2006). pp. 227.

¹⁷⁵ Capítulo VI del sacramento de la extrema-unción en catecismo pp.178 179

¹⁷⁶ Capítulo VI del sacramento de la extrema-unción en catecismo pp. 181

El sacerdote, alto, seco, encorvado, pálido como los cirios del tabernáculo, se apea de la mansa mula: las huesosas manos sobre el pecho, en el suelo la mirada y envuelto en el blanco almaizal, avanza sereno. Murmura en latín, y luego, levantando la voz, traduce al romance:

«¡La paz sea en esta casa y en todos sus moradores!» Posa el relicario bordado de oro en el improvisado altar, a su lado el cirio de cera blanca que le alumbró en el camino oye al enfermo en confesión y rociando con la flor de muerto el agua lustral del cristianismo, exclama suplicante en la lengua madre:

«Rocíame, Señor, ¡con el hisopo y seré purificado! ¡Lávame y quedará más blanco que la nieve!»

Diserta con sencilla elocuencia sobre la grandeza del Sacramento de la Eucaristía.

«Los otros sacramentos son santos», dice, paseando la mirada dulce y apacible por el auditorio, «éste contiene al Autor de la santidad, que es Cristo Nuestro Señor...»

“Dirigiéndose al moribundo cuya respiración parece soplo de fuelle roto y que le mira con indecible angustia, interrógale con gesto imponente y voz de metal:

«Creéis en Dios Padre Todopoderoso...?»

«Sí creo», responde en coro la multitud con fervoroso acento, y el enfermo, con débil movimiento de cabeza.

Terminada la protestación de la fe, acerca el sacerdote el Cristo a los renegridos labios del enfermo, que le besa reverente, y tomando del relicario la sagrada Hostia, la levanta lentamente, clavando en ella la mirada con profunda humildad, diciendo:

«Ecce Agnus Dei...»

«¿Creéis que por las palabras que Jesucristo en la última Cena, y cualquier sacerdote rectamente ordenado, por pecador e indigno que sea, dice, se convierte la substancia del pan en el cuerpo de Cristo, y la substancia del vino en su sangre?»

El «sí creo» de la postrada multitud resuena como un rugido.

Todas las cabezas se doblan. Perdona el moribundo a todos los que le han hecho mal o se lo han deseado; implora el perdón del cielo y de los hombres, y más con el alma que con los labios repite con el sacerdote:

«En tus manos, Señor, encomiendo mi espíritu». Reverente recibe en la seca lengua al Dios que le consuela.

Alentándole con palabras cariñosas, anuncia el sacerdote que le va a aplicar el Sacramento de la Extremaunción, «dispensador de la salud del alma y del cuerpo y cambiando la estola blanca, símbolo de pureza, por la morada, emblema de penitencia, prepárase para las unciones, llevando la yema del dedo pulgar a la ampolla de plata que contiene el aceite sacro; pero comprendiendo que la agonía toca a su fin, se limita a la señal de la cruz en la frente y conjura suplicante a los santos de la Corte Celestial...

Dóblase el enfermo dando un ronquido y dejando rodar dos lágrimas.

«Se iué! Se Jué! Jesús! Jesús!»

-gritan a una Jacinta y ña Joba.

El sacerdote extendiendo, como para bendecirlo, las descarnadas manos sobre el moribundo, que exhala débil suspiro, exclama con acento sombrío:

«Vuéla, alma cristiana, y tengas asiento en la paz de la Santa Sión».

El murmullo de un responso anuncia a los circunstantes que todo ha terminado¹⁷⁷.

En la descripción que realiza Rendón podemos encontrar varios elementos que se venían abordando, por una parte, el proceso protocolario pero fervoroso del ritual, los sacramentos que le logran entregar al enfermo esa paz que necesita para trascender del plano

¹⁷⁷ Si bien el hecho es narrado en un pueblo de Antioquia y no se especifica que sea en Medellín, es importante en el sentido que muestra una concepción de la religiosidad popular. Francisco de Paula Rendón. “Necrología” en Cuentos y novelas, (Medellín: Editorial Bedout. 1958). pp. 11.12

terrenal al mundo espiritual, a esa paz Santa de Sión¹⁷⁸ que narra el autor. Que además no es solo recibida por quien esta postrado en la cama sino también en cierta medida también parece recibida por la multitud quien en medio del profundo dolor acompaña el proceso. Pero, más allá del sacramento, como asunto paralelo este relato nos habla de una mentalidad de la época y la manera en la cual los creyentes abordaban, reciben y perciben el asunto de la muerte. Si bien hay una sensación de tristeza por parte de los familiares del muerto, hay también una manifestación de la esperanza en la trascendencia sumida en la solemnidad del hecho, sentimiento que es dado por el mismo proceso de saber que el muerto tuvo la posibilidad de redención de Dios a través del ministro de la Iglesia.

Finalmente, cuando se presentaba la muerte, al igual que con el nacimiento por medio del acta del bautismo, el sacerdote era el encargado de dar fe del fallecimiento verificando la muerte del individuo a través de las señales

como tener yertas las manos y heladas las extremidades del cuerpo y fría también la región del corazón; al no sentir alguna sustancia muy fuerte aplicada a la nariz, el no empañarse un espejo presentado a la boca ni alterarse en la llama de una vela con la respiración y en especial la rigidez calaverita¹⁷⁹.

Luego se consignaba la información en el acta de defunción, la cual va a reposar en los archivos de las parroquias, en nuestro caso de estudio las de Candelaria y la Vera Cruz. En ella el sacerdote escribía la fecha y hora de la muerte, así como el lugar de entierro y los sacramentos que se le habían aplicado antes del deceso, para finalizar dando fe a través de la firma. Este documento se convertía en pieza central al momento de dar fe de muerte para asuntos como sucesiones, pues era la Iglesia quien respaldaba la defunción garantizando la veracidad del hecho. Ejemplo de esto es el acta de defunción de Presbítero Manuel Lalinde la cual dice:

¹⁷⁸ La noción de la Paz de Sión se le conoce al estado de tranquilidad absoluta que se logra en unidad con Dios y tiene sus orígenes en el monte Sión en Jerusalem.

¹⁷⁹ José María Vélez de la compañía de Jesús. Por los que van a morir. (Medellín: Feliz de Bedout e hijos, marzo de 1917). pp. 108.

El cura que suscribe certifica que en el libro cuarenta y dos de defunciones de esta parroquia a la página trecientos siete se halla la partida siguiente: el veintiséis de marzo de mil novecientos siete se sepultó en el cementerio de San Pedro de esta ciudad el cadáver del presbítero Don Víctor Manuel Escobar Lalinde, canónigo magistral de la metropolitana de Medellín y vicario general del arzobispado, que murió el día anterior, recibió los santos sacramentos de la penitencia y la comunión y extremaunción de manos del exlmo (excelentísimo) y Rmo (reverendísimo) Señor Manuel José Caycedo distinguidísimo prelado arquidiocesano.¹⁸⁰

Gracias a estas mismas actas de defunción se concluye que para finales del siglo XIX y principios del XX el proceso de velación no excedía los dos días, sin embargo, sumado a la ceremonia, el entierro, el novenario, la misa y demás, las honras fúnebres podían llegar a oscilar entre los 10 y 11 días. Cuando ya la persona había finalizado su existencia en este plano terrenal, el albacea, la familia o amistades del difunto se encargaba de los dispendiosos preparativos para su velación y sepultura haciendo así un proceso en conjunto. En este sentido, Rendón también nos da luces de los procesos y relaciones que giraban en torno a la preparación del cadáver, así como los elementos que hacían parte de los funerales:

Mientras tanto, **lavan al difunto en agua caliente**, (Rendon se refiere a las mujeres, en este caso a Jacinta, inocencia y allegadas), **le cierran los ojos con ácido de limón**, le ahorcan con una cabuya y le amortajan.

Dando cada suspiro capaz de conmover las piedras, ordena la sin Ventura que se consiga el aguardiente y los tabacos para el velorio. Manda que sean desnucadas para la cena la gallina tabaca por haber dado en vivir clueca, y la cochinchina por tener los huevos quebrados; **que se haga el ataúd con las tablas que están sirviendo de cielo raso en el comedor, pues ella no puede permitir que al querido le lleven al pueblo en barbacoa, y que le pongan alpargates para el paso de la eternidá; sí, que le calcen; que de no el querido se presentaría como un zarrapastroso con el pie en**

¹⁸⁰ “Acta de defunción del Presbítero Víctor Manuel Escobar Lalinde” (24 octubre de 1907)), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N. 1601 Vol.311. f. 2556R.

el suelo allá en el valle de Josafat, el día de la fin del mundo, lo que sería para Jacinta- así lo proclama- más duro que la misma orfandad.¹⁸¹

En el primer momento el relato nos habla de la limpieza del cadáver en pro de que este se encontrará en las mejores condiciones para su velación. Si bien frente este paso no hay una descripción muy detallada, se habla del proceso de ahorcamiento con cabuya, a lo que se refiere con la acción de amarrar un trapo alrededor de la cabeza del difunto y la mandíbula de modo que este permaneciera con la boca cerrada durante la velación, esta práctica fue cambiada posteriormente por la cosedura de boca logrando así que se diera un mejor aspecto en el ataúd. Por otra parte, el amortajamiento del cadáver se realizaba de dos maneras distintas acorde de cierta forma a la capacidad económica del finado o la devoción en su tiempo de vida. La costumbre más tradicional para el período era el enterrar al difunto con el hábito de la orden a la cual sintiera mayor afinidad y hubiese tenido relación en vida, esperando así alcanzar la intersección de dicho patrono.

Para principio de siglo XIX, según Ana Luz Rodríguez (1999), la distribución de la mortaja alusiva al santo de la devoción solo era realizada por la orden que por medio de una Cédula tenían la autorización de vender y permitir el uso a determinados difuntos. Incluso, plantea la autora, que en Bogotá se presentó una disputa donde los Curas de San Diego de la orden fueron a revisar un difunto y rasgaron el hábito de este, dado que no tenía permiso de uso y mucho menos habían autorizado su venta¹⁸². Sin embargo, tal parece que en Medellín para finales del mismo siglo y principios del XX este asunto ya había cambiado pues de las sucesiones revisadas solo uno de los recibos había sido expedido por una orden, en 1878 la superiora del Monasterio de Carmen de San José, María del Carmen del niño Jesús, le entregó a José Rave la colilla por ocho pesos valor que costó el hábito para la finada Celedonia Mazo¹⁸³, las demás fueron vendidas por particulares o agencias funerarias. Sin embargo, el costo del hábito fue incrementando a medida que pasaba el tiempo, posiblemente por el fabricante y por el incremento de precios, por ejemplo, para el año de 1897 un hábito del

¹⁸¹ Francisco de Paula Rendon, Inocencia. (Bogotá: Editorial Minerva, 1900). pp. 11.12.

¹⁸² Rodríguez González. Testadores y finados. pp. 187

¹⁸³ Sucesión de Fabricio Naranjo (noviembre 17 de 1904) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1548, Vol. 1737. f. 1233R hasta 1279V

Carmen tenía un costo de \$40 pesos¹⁸⁴, 30 pesos más costoso que el usado para la enfermedad de la finada Nemesia, dado que esta deseó usar uno durante dicho tiempo¹⁸⁵. Sin embargo, seguía siendo un hábito de precio favorable en comparación al usado para la mortaja de Fabricio Naranjo, el cual tuvo para 1902 un costo de \$210 pesos incluidas las medias¹⁸⁶, o incluso el de Rafaela Uribe el cual en 1905 tuvo un costo de \$1000 pesos¹⁸⁷.

Si bien la mortaja era un elemento que predominaba en el ropaje de los difuntos fuera el hábito religioso del Carmen o San Francisco para quienes podrían pagar su costo, o la de los pobre, identificada por Gloria Arango, quienes usaba un tipo de mortaja más sencilla la cual era un hábito de fula el cual era de tela de algodón tenido con añil¹⁸⁸, una especie de arbusto que podría ofrecer un color azulado oscuro o violeta, dándole un color característico a este tipo de ropaje. También había quienes se enterraban con ropa convencional, es decir, pantalón, camisa y hasta zapatos, este último elemento por una creencia relacionada a la mala impresión que podría ocasionar el difunto al presentarse en el más allá descalzo e incluso el miedo a tunarse los pies en el proceso de tránsito al cielo. Recordemos la narración de Francisco de Paula Rendón y la de Tomás Carrasquilla mencionadas más arriba: “y que le pongan alpargates para el paso de la eternidad; sí, que le calcen; que de no el querido se presentaría como un zarrapastroso con el pie en el suelo allá en el valle de Josafat”¹⁸⁹, y “provista de alfileres y aguja enhebrada, se pone en la hechura de aquellos zapatos para que el angelito no se entune al atravesar los caminos de la eternidad”¹⁹⁰. Por ejemplo, los familiares de José Miguel Álvarez pagaron \$2 pesos por un pantalón y \$,4,8 por un

¹⁸⁴ Protocolización de la sucesión de Nemesia restrepo (13 de julio de 1898) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 814, Vol. 303. f. 2653R

¹⁸⁵ Protocolización de la sucesión de Nemesia restrepo (13 de julio de 1898) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 814, Vol. 303. f. 2649R

¹⁸⁶ Sucesión de Fabricio Naranjo (noviembre 17 de 1904) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1548, Vol. 1737. f. 1256R

¹⁸⁷ Protocolización sucesión Rafaela Uribe (30 mayo 1908) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 485, Vol. 385 f. 1069R

¹⁸⁸ Arango. La mentalidad Religiosa. pp. 236.

¹⁸⁹ Rendón, Inocencia. pp. 12

¹⁹⁰ Carrasquilla. Hace tiempos. pp. 406

calzado¹⁹¹. Para darle sepultura a Lucio Restrepo en 1885¹⁹² sus familiares pagaron \$5,50 pesos por un pantalón y unas medias y adicional \$4,80 por un par de zapatos para vestirlo.

En las fotografías vistas hasta ahora hemos podido observar el uso distintivo del hábito religioso en los difuntos, ejemplo la fotografía número 11 podemos ver a María Josefa de Rodríguez en su ataúd con un hábito del Carmen, pero también en la fotografía de “Jesús María Belén” (figura 65) observamos que este luce pantalón y camisa. Por la posición de la captura fotografía no se logra observar si el difunto poseía o no calzado al momento de ser velado, lo que sí nos muestra es una disposición del cuerpo y una búsqueda por la buena presentación a través de la organización de la camisa al interior del pantalón. Por otra parte, la imagen del cadáver de “Ramón C. Mesa” (figura 66), no da cuenta de uso de hábito ni ningún otro tipo de prenda diferenciadora, solo lo que al parecer sería un tipo de mortaja que cubre de manera total el cadáver dejando inclusive las manos al interior del trapo.



Figura 65. Fotografía Rodríguez, (Medellín 1900). *Jesús María Belén*. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.

¹⁹¹ Protocolización de la sucesión de José Miguel Álvarez (21 de mayo de 1880) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 392, Vol. 117. f. 1174R

¹⁹² Protocolización de Lucio restrepo m por Luis m Isaza (13 mayo 1885) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 1472, Vol. 152. f. 817R-818R



Figura 66. Benjamín de la calle, (Medellín 1925). *Ramón C. Mesa*. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.

2.4.3. Dale el señor el descanso eterno. Los actos religiosos: las misas y el papel de las funerarias.

El tiempo de la Iglesia, como lo menciona Arango, se imponía sobre los ritmos de la vida cotidiana¹⁹³, el sonar de las campanas comunicaban a la población lo sucedido en el pueblo y este respondía con el fervor que la tradición popular ya le tenía marcada en la memoria. Tan pronto se sabía la muerte de alguien se hacían sonar las del templo parroquial para que así las personas se enteraran y rezaran por el muerto¹⁹⁴. Los pobladores sabían que al escuchar 20 repliques de las menores, el difunto era un parroquiano del común, fuese o no adinerado, o si por el contrario eran treinta de la mayor, sabían que el muerto era un párroco, sin embargo, si el sonido de los redobles se extendía a 80 y a su vez se prolongaba por nueve días era porque había muerto el obispo¹⁹⁵.

Así, junto a los otros campanazos que anunciaban las misas o el ángelus, el tiempo lo iba imponiendo la Iglesia, también como se imponía en el resto de la vida a través de las demás celebraciones como Semana Santa, Corpus Christi o el guardar luto por la muerte incluso durante meses. La celebración de la liturgia fúnebre estaba antecedida por el proceso de la velación celebrado de un día para otro en presencia de amigos, familiares y allegados

¹⁹³ Arango, *Prácticas funerarias*. pp. 132

¹⁹⁴ Alonso Ilano Ruiz. *Prbo. Orientación de la religiosidad popular en Colombia*. (Medellín: Editorial Bedout, Medellín, 1982). Pp. 157.

¹⁹⁵ Arango, *Prácticas funerarias*. pp. 142.

del difunto, es usual que en este tipo de eventos se invocaran oraciones que le suplicaran a Dios el perdón de los pecados del muerto y que le permitiera gozar de su presencia en el Cielo. En este tipo de eventos marcados por el aire fúnebre, encontramos una clara presencia de las flores, de quienes tenían la posibilidad de recibirlos o la familia de mandarlos a encargar con la agencia mortuoria, de los cirios y la iluminación alrededor del ataúd, así como los demás símbolos religiosos que decoraban el espacio.

Según el relato de Francisco de Paula Rendón que se presentó anteriormente, para la velación se preparaba el espacio y se disponía de aguardiente y tabacos para el velorio, además se desnucaban una o varias gallinas. Recordemos que el velorio y en general los rituales fúnebres se configuraba como un espacio social en el que participaban múltiples personas, de cierta manera como apoyo emocional y psicológico en el difícil proceso de la pérdida del ser querido que, podía manifestarse en múltiples emociones como: rabia, ira, el desconsuelo, la “la interioridad vacía y desolada, la auto-negación y la escisión interior del sujeto empírico, su quebrazón, su conflictividad¹⁹⁶”. Sin embargo, más allá del relato de Francisco de Paula Rendón no tenemos ninguna otra fuente que nos narre el evento del velorio. Las fotografías con las que se cuentan como fuente solo nos muestran al difunto o a los familiares de este rodeando el cadáver, no podemos dilucidar si se repartían tales alimentos, y en las protocolizaciones estudiadas no se halló ningún registro de este tipo de gasto. De lo que sí se puede dar cuenta por medio de los mismos registros y las prácticas populares es de la devoción de la población a los fieles difuntos y a la relación que ha tenido la misma población antioqueña, concretamente de Medellín, a las animas del Purgatorio.

El purgatorio está consolidado como el pilar fundamental en la devoción a los fieles difuntos, este se constituye, según Jacques Le Goff en *El nacimiento del purgatorio*, como un lugar doblemente intermedio, donde no se podía ser tan dichoso como en el paraíso, es decir, gozar la paz del cielo, ni tan desgraciado como en el infierno, o sea, el sufrimiento en este, y su duración solo sería hasta el Juicio Final¹⁹⁷. A este espacio van las personas que murieron sin pecado mortal o que tienen pecados veniales o leves cometidos en vida¹⁹⁸ y que necesitan ser purgados de las impurezas que pudiese tener su alma por medio del fuego, que

¹⁹⁶ Subirats, 1938 en Torres, “Los rituales funerarios”. PP 112.

¹⁹⁷ Jacques Le Goff. *El nacimiento del purgatorio*. (Madrid: Taurus, 1981). PP 259.

¹⁹⁸ Llano Ruiz. *Orientación de la religiosidad*. pp. 155

según las concepciones originarias del purgatorio es tan abrazador como el del infierno, sin embargo se tenía la certeza de salir de allí¹⁹⁹.

Según las prácticas populares, “En el purgatorio las almas no adquieren méritos para el cielo, pero sí pueden interceder por los vivos y estos pueden pedir por ellas para que Dios las lleve lo más pronto posible a la gloria eterna²⁰⁰”. En este sentido, esta creencia acompañaba la devoción a los difuntos con el fin de pedir por el descanso del alma de los fallecidos e incluso pedir favor a cambio de las oraciones. Los velorios estaban guiados por los rezos realizados por la población, quien intercedía por el eterno descanso del muerto por medio de oraciones como el Santo Rosario a los difuntos; Oración a San Lorenzo; Oración de San Gregorio; devotísimo ofrecimiento de la sagrada pasión de nuestro señor Jesucristo; por las benditas ánimas del Purgatorio, distribuido en los siete días de la semana²⁰¹ o las novenas a las almas tales como la “Devoción a las Animas Bendita”²⁰²; o la “Petición que hacen las almas del purgatorio, pidiendo el socorro de los sufragios”²⁰³. Todas estas oraciones las encontramos presentes en el país desde principios del siglo XIX. Estas novenas se realizaban generalmente en la misma casa del difunto y el mismo día del entierro para que las personas se sintieran en la obligación de asistir a ellas²⁰⁴.

En esta misma línea de prácticas de devoción sólidas, fundamentales, y en múltiples ocasiones solicitadas por el difunto en el testamento estaban las misas, las cuales se realizaban acorde al momento e intención. Principalmente estaba la misa realizada antes de enterrar al cadáver, llamada tradicionalmente de cuerpo presente. Esta consistía en que el cuerpo del difunto estuviera en la misa y fuera enterado muy temprano o muy tarde del día anterior²⁰⁵ y se celebraba con carácter de inmediatez. Estas misas podían variar en costos depende la clase del entierro.

¹⁹⁹ Le Goff. El nacimiento. pp. 154-177

²⁰⁰ Llano Ruiz. Orientación de la religiosidad. pp. 155

²⁰¹ Donadoni. El devoto del purgatorio.

²⁰² Devoción a las Animas Bendita. (Cádiz: Imprenta Real de Marina. Sin fecha de publicación).

²⁰³ Petición que hacen las almas del purgatorio, pidiendo el socorro de los sufragios. (Santa Fe: Imprenta del Estado, 1815).

²⁰⁴ Llano Ruiz. Orientación de la religiosidad. pp. 158

²⁰⁵ Mercedes Arango La mentalidad Religiosa pp 311

Por otra parte, de manera muy devota y constante se encontraban las misas gregorianas las cuales también se realizaban inmediatamente se daba la defunción, y se realizaban durante 30 días de manera ininterrumpida suplicando por la salvación del alma. Este tipo de prácticas se encuentran manifestadas en los registros de los gastos del dinero que dejaban los difuntos en el testamento, recordemos los casos ya mencionados en los cuales el Dr. Joaquín pardo o Susana Gaviria quienes dejaron la suma económica destinada para el acto. Sin embargo, también se presentaban hechos como el de Nemesia Restrepo quien estipuló: “Ordeno que se manden decir las treinta misas de san Gregorio, un novenario de misas, y doce misas más al año de mi muerte, todo para sufragio de mi alma. las misas de san Gregorio y las del novenario se mandarán a decir inmediatamente después de mi muerte”²⁰⁶. Pero solo se le realizaron 24 de las 30 establecidas dado que el dinero que proveyó no alcanzó, haciendo que se rompiese la continuidad de la súplica por su descanso²⁰⁷.

Junto a las misas tradicionales y las gregorianas, se realizan novenarios de misas las cuales eran rezadas por nueve días y eran acompañadas por las novenas al eterno descanso de las benditas ánimas, en especial el descanso del difunto; las misas de Requiem con una solemnidad superior; o las misas de aniversario de muerte las cuales eran acompañadas por tarjetas timbradas invitando a la comunidad. Para la conmemoración del aniversario de Susana Montoya sus familiares repartieron tarjetas invitando: “El jueves 18 de corriente, se celebrará en la iglesia Metropolitana el primer aniversario de la Sra. Dña. Susana G de Montoya Habrá misa rezada desde las 5 a.m. en adelante, y la de Réquiem, será a las 8: am. Sus hijos é hijas suplican a uds. La asistencia a este acto, por favor que les agradecerán profundamente. Medellín, abril de 1907”²⁰⁸.

²⁰⁶ Protocolización de la sucesión de Nemesia restrepo (13 de julio de 1898) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 814, Vol. 303. f. 2639R

²⁰⁷ Protocolización de la sucesión de Nemesia restrepo (13 de julio de 1898) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 814, Vol. 303. f. 2657V

²⁰⁸ Protocolización (sucesión) Félix M. Gaitán. (3 de julio de 1908) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 872, Vol. 385 f. 1433V. El documento de la misa no corresponde a la protocolización, es un papel de soporte donde se escribió el caso de la sucesión. Se usa porque a pesar de no corresponder nos cuenta de una intención familiar por la celebración realizada por parte de las familias para el descanso de los seres queridos.

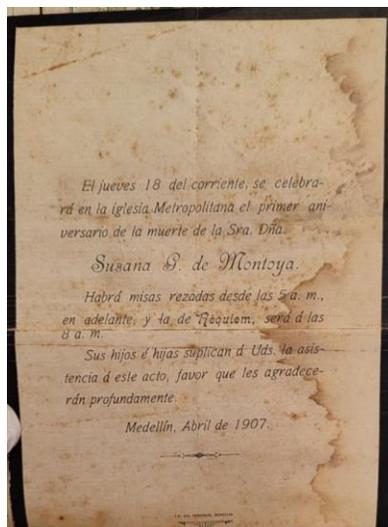


Figura 67. Aniversario de Susana G. de Montoya. (Medellín, 1907) Archivo Histórico de Antioquia (AHA).

2.4.4. Organizar la muerte: el entierro.

Los entierros en Medellín habían sido marcados por características importantes que daban cuenta del poderío económico que tenían las familias para dar cristiana sepultura a sus difuntos, entre más costoso el sepelio mejor y más pomposas serían las honras. Estaba el entierro de primera clase, el cual consistía en una misa cantada y una procesión con tres paradas para rezar en la cual se llevaba la cruz en alto, el recorrido partía del lugar de velación, en este caso la casa, hasta la Iglesia y de allí hasta el cementerio²⁰⁹. En este tipo de celebración, además de quien precedía, estaban otros sacerdotes, un diácono y los acólitos, es decir, adicional a la familia y los allegados el difunto iba acompañado por una corte de clérigos, acólitos y partícipes de la Iglesia que engalanaban el encuentro. Agregado a esto, la celebración era embellecida con un coro de múltiples voces, velas de parafina, un ataúd bastante lujoso e incluso incienso. En el entierro de segunda clase, también se llevaba la cruz alta con la diferencia que aquí se hacían solo dos paradas, en este caso el sacerdote no tenía la obligación de acompañar al difunto hasta el cementerio²¹⁰. El de tercera clase era también con cruz alta, esta vez sin paradas, y el sacerdote se dirigía directo de la casa a la Iglesia y no

²⁰⁹ Arango. La mentalidad. pp. 311

²¹⁰ Arango. La mentalidad. pp. 312

se celebraba la misa, solo las preces, una serie de oraciones fúnebres. Finalmente, en el de cuarta clase solo se realizaban las preces por un sacerdote²¹¹ sin procesión y lógicamente sin paradas. Esta última categoría era la de los más pobres o desprotegidos, que por lógicas razones no tenían posibilidades económicas ni nada que testar, además que sus pocos bienes no les permitía realizar una celebración mayor e incluso disponer de ataúd. En estos casos, tanto los ricos de la ciudad como la misma Iglesia, como obra de misericordia para con estos pobres desprotegidos, dispusieron de ataúdes para enterrarlos y así no nacer tan lastimoso en el regreso a la tierra. Francisco de Paula Rendón en *Necrología* cuenta que era “una caja modesta, de madera tosca destinada gratuitamente a los cadáveres de los pobres de solemnidad, a fin de que nadie tuviera que devolver a aquéllos sin cubierta al hondón de la madre tierra”²¹².

Si bien para finales del siglo XIX y principios del siglo XX la clasificación del tipo de entierro ya no se usaba con la misma frecuencia, por los registros y las colillas de pago se puede evidenciar que aún se reseñaban algunos entierros con esta categoría, con la sustancial diferencia de que la logística de estos era en gran medida realizado por las nacientes agencias mortuorias, las cuales iban cogiendo cada vez más fuerza. Para la época, la principal empresa fúnebre era la Agencia de Rendón e hijos la cual fue fundada en 1872 por José Rendón y se dedicaba a la fabricación de las cajas mortuorias, túmulos, pedestales, ramos y demás elementos que ornamentaban el espacio fúnebre, así como el traslado de difuntos a la ciudad en el que consideraban el mejor coche fúnebre de la ciudad²¹³. Por ejemplo, para el traslado de Caldas a Medellín del cadáver de del señor José Antonio Pérez el 24 de marzo de 1898 y posterior entierro cobraron 105,70 pesos distribuido de la siguiente manera:

²¹¹ Arango. La mentalidad. pp. 313

²¹² De Paula Rendón. *Necrología*”. Pp249.

²¹³ Arturo Botero, Alberto Saénz. Medellín República de Colombia. (New York, He Schilling Press, inc. 1923). Edición facsimilar publicada por Biblioteca Básica de Medellín. ITM. 2006. pp. 105

Recibo por muerte de José Pérez²¹⁴	Pesos	Centavos
Agencia mortuoria de Rendón	22	30
Derechos del cura	17	80
Música y canto	17	00
Transporte de Caldas a la ciudad y otros gastos	48	60
Total	105	70



Figura 68. Publicidad Agencia Mortuoria Rendón (Medellín, sin fecha de publicación).

Estaba también la agencia de pompas fúnebres de los Rodríguez, en la cual participaban los hermanos, principalmente Horacio Marino, Luis Melitón Rodríguez y posterior su hermana Amalia Rodríguez²¹⁵, quienes con la apertura del cementerio San Pedro encontraron el auge del negocio de la hechura de lápidas y los cortejos fúnebres²¹⁶. Para 1873 empieza la aparición en prensa de la época promocionando los mármoles para las lápidas dignas para el nuevo cementerio, y según este “promociones para día de difuntos” donde

²¹⁴ Protocolización de la sucesión de José Antonio Pérez (14 abril de 1898) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 402, Vol. 301. f. 1214R.

²¹⁵ Protocolización sucesión de Florentino Garcés (19 de mayo de 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 809, Vol. 1746. f. 2706R. La participación de esta se asegura dado su firma en el recibo de caja por la venta de una lápida firmado por ella.

²¹⁶ Mejía, en Lecciones sobre fotografía. pp. 8.

“ofrecía todo lo necesario para un adecuado servicio fúnebre”²¹⁷. Asunto que coincide con el recibo de caja realizado por Melitón Rodríguez y hallado en esta investigación. Dicha factura para la época aún no contaba con timbre o sello por parte de la agencia:

“Recibí del Sr Bruno Álvarez la
suma de Veinte pesos de 8/10 i seis rea
les (8/10 \$20-6r-) a cuenta de los cajones
i entierro de la sra madre, los cinco mbros
mas que valió a 8/10 \$70-6r-
para seguridad doi el pte en
Medellín a 20 de dbre de 1873.
Melitón Rodríguez.
(rubrica)”²¹⁸

²¹⁷ Juan Luis Mejía. El taller de los Rodríguez. (Medellín: Suramericana de Seguros, Centro colombiano. Medellín, noviembre 1992). pp. 7

²¹⁸Protocolización de la sucesión de Juana Echeverry. (18 de octubre de 1877) Archivo Histórico de Antioquia. (AHA) testamento y mortuoria, Notaria 1, N. 1838, Vol. 117. f. 421R 441V. El recibo fue encontrado como documento suelto en el tomo. Una vez consultado se dejó en el mismo documento consultado.

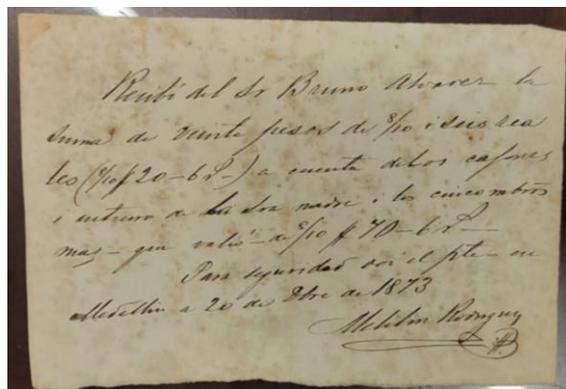


Figura 69. Recibo de caja Melitón Rodríguez (Medellín, 20 de diciembre 1873) Archivo Histórico de Antioquia. (AHA).

La agencia ofrecía múltiples servicios que se adecuaban a la clase de entierros y los deseos de los familiares, valores que fueron cambiando con el pasar los años. Para el 28 de abril de 1880 realizaron el entierro de segunda a Ramón Ceballos²¹⁹, el cual estuvo acompañado con música, incienso y suficiente iluminación, contando el número de las velas. Para esta ocasión cobraron la suma de \$72.10 pesos en el cual estaba incluida la comisión. Para el 1 de abril de 1885 por el entierro del Don Pascual González²²⁰, el cual fue de primera, se contó con el uso del órgano de la catedral, coro de tres voces, dos canónigos, el sacristán, múltiple iluminación con velas y cirios e incluso transporte para su familia. La agencia cobró un monto de 158,80 pesos.

²¹⁹ Protocolización de la sucesión de Ramon y Juana bautista Ceballos por el señor Luis M. Isaza (6 mayo de 1885) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 464, Vol. 152. f. 749R

²²⁰ Protocolización de la sucesión de Dn Pascual González (23 de noviembre de 1885) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 853, Vol. 154. f. 1554R 1554V

Recibo por servicios fúnebres a Ramon Ceballos²²¹	pesos	centavos
Derecho de la iglesia	12	80
Derecho de fabrica	2	40
2 poras a 80	1	60
Música y canto	5	
Alquiler melodía		40
4 esperma 1/90	1	90
9 velas cera, durante altar e ig 40	3	60
Incienso		20
Derecho a cementerio 6,40	6	40
Carteles de invitación 3		3
Cajón forrado en musino fondo ancho 16b pilg (ilegible) Adornos a cada lado, cinta ancha (ilegible), patas	12	50
Peones ayudantes	5	50
A Juan Ángel Zapata por las 2 noches	2	40
Sobre esta sumo el 25% por ornamentos, trabajo.	14	40
Total	72	10

²²¹ Protocolización de la sucesión de Ramon y Juana bautista Ceballos por el señor Luis M. Isaza (6 mayo de 1885) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 464, Vol. 152. f. 749R

Recibo por servicios fúnebres a Don Pascual González²²²	Pesos	Centavos
Derechos de cura 20	20	
Derechos de la fábrica	3	20
6 faros extra a .40	2	40
Sacristán catedral	3	20
2 canónigos y entierro /80	1	60
Órgano Catedral, soplado	2	40
Música, canto, entierro, música 3 voces	12	30
7 velas cera /40	2	80
6 cirios 40	2	40
Incienso		20
1 par de guantes grandes seda 1,20	1	20
Derecho de cementerio	6	40
Movida restos ²²³ Patricia D.	2	
Los dos cajones presentes s2,80	2	80
Cartel de invitación		3
Peones	7	60
Cajón forma octagonal forrado en paño negro, Dones de seda con bordas 4 ½ dñas estrellas de brillantina – petas de garra forrada aluminio letras por memorizadas.	35	30
(No legible)	3	30
Coches El mortuorio	10	
El de a Isaza	1	20
El de M Vélez	1	20
El de M molina	1	50
Total	158	80

²²² Protocolización de la sucesión de Dn Pascual González (23 de noviembre de 1885) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 853, Vol. 154. f. 1554R

²²³ No su posible comprender la palabra a totalidad, sin embargo, el mayor acercamiento es Restos de Patricia los cuales al parecer se movieron a otra bóveda.

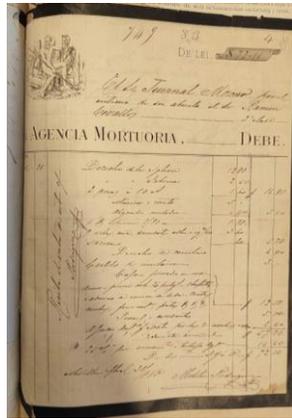


Figura 70. Recibo agencia mortuoria (Medellín, 28 de abril de 1880) Archivo Histórico de Antioquia (AHA).

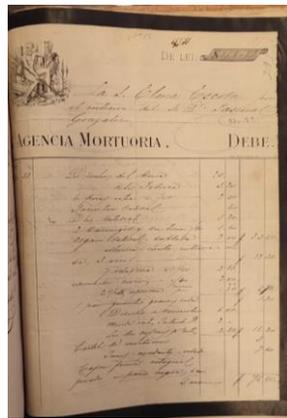


Figura 71. Recibo agencia mortuoria (Medellín, 1 de abril de 1885) Archivo Histórico de Antioquia (AHA).

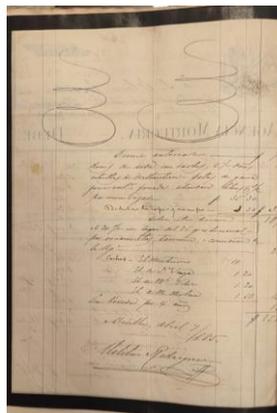


Figura 72. Recibo agencia mortuoria (Medellín, 20 de diciembre 1873) González (23 de noviembre de 1885) Archivo Histórico de Antioquia (AHA).

Un poco más tarde, encontramos la agencia de Villa e hijos, la cual fue fundada y administrada por Benjamín Villa desde 1898 y duraría hasta mucho más allá de 1917. En esta, como su nombre lo indica, también participaban sus hijos como Tomas Villa. El servicio brindado por esta incluía la fabricación de las cajas mortuorias, organización de la música y canto, el servicio de alquiler de bóveda, alumbrado en el lugar de velación e iglesia, además contaban también con coche mortuario y brindaban atención a cualquier hora del día.²²⁴ La agencia brindó servicios que, aun siendo conscientes del cambio de costos a lo largo del tiempo y en contraste con las demás, podrían considerarse altos para el público de bajos recursos. Para muestra de sus precios, en mayo de 1909 estos realizaron el funeral y las pompas a la difunta Matilde Barrientos.

Recibo por servicios fúnebres a Matilde Barrientos²²⁵	Pesos
Caja mortuoria	700
Sacerdotes	650
Cantores	240
Bóveda	1500
Carteles	90
Peones	160
Alumbrado	140
Coche doce y el mortuario	2900
Útiles y comisión de agencia	200
Total	6580

²²⁴ Botero y Saénz. Medellín República de Colombia. pp. 105

²²⁵ Protocolización de testamento de Matilde Barrientos de Gómez (5 noviembre 1910), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N. 1738, Vol. 417. f. 4243V

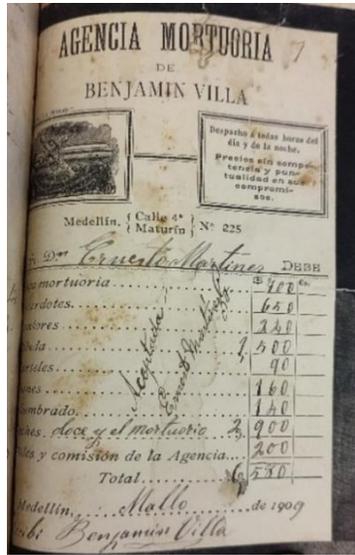


Figura 73. Recibo agencia mortuoria de Benjamín Villa (Medellín, mayo de 1909). Archivo Histórico de Antioquia (AHA).

La agencia de Jesús Mondragón comenzó mucho antes de 1877, pero tal parece que inició como agente mortuario y no como negocio constituido en la prestación de servicios fúnebres dado que al momento de iniciar sus recibos se mencionaba por su nombre obviando el carácter de agencia. Sin embargo, al momento de cobrar la comisión sí la reseñaba, lamentablemente este es un punto no se pudo aclarar dada la poca información sobre el sujeto. De lo que sí se puede dar claridad es que fue ampliamente usada por la población de la ciudad para las pompas fúnebres o la venta de ataúdes dado que las comisiones eran más bajas comparando con los Rodríguez quienes cobraban 25%, en cambio los cobros de Mondragón por sus servicios oscilaban entre el 10% y el 15%. Por ejemplo, para el servicio de Nemesia Restrepo el 11 de diciembre de 1877 cobró 15% en las pompas que incluían desde la caja mortuoria hasta la música y el canto de la celebración. Para el entierro de Arcadio Latorre diez días después cobro aproximadamente el 13% y 30 años después, el 24 de enero de 1907 a la familia de Don Félix Gaitán²²⁶ cobro menos del 10%.

²²⁶ Protocolización (sucesión) Félix M. Gaitán. (3 de julio de 1908) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 872, Vol. 385. f. 1432V-1500V

Nemesia Restrepo²²⁷	Peso	Centavo
Derechos del cura	18	
Alquiler de bóveda	14	
Música y canto	12	
Por carteles	4	20
Coche mortuorio	12	
Por 4 i el acompañante	16	
Servicio de peones	5	
Por alumbrado	4	
Caja mortuoria	24	
Útiles y comisión de la agencia	16	
Total	125	20

Entierro de Arcadio Latorre²²⁸	pesos	centavos
Por derechos del cura	28	
Por el cementerio	6	40
Por música y canto	30	
Carteles	6	20
Coche mortuorio	12	
1 para la familia (coche mortuorio)	4	
Por peones	8	
Caja mortuoria	100	
Alumbrado	5	
Útiles y comisión de agencia	30	
Total	229	60

²²⁷ Protocolización de la sucesión de Nemesia restrepo (13 de julio de 1898) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 814, Vol. 303. f. 2151R

²²⁸ Protocolización de la sucesión de Arcadio Latorre (18 de mayo de 1898) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 561, Vol. 302. f. 1802R

Entierro de Don Félix Gaitán²²⁹	Pesos
Derechos del cura	840
Por el cementerio	300
Música y canto	500
Carteles	100
Alquiler de coche mortuario	500
De 6 coches para familia a \$200	1200
Servicio de peones	200
Caja mortuoria	1300
Alumbrado	100
Útiles y comisión de agencia	500
Total	5540

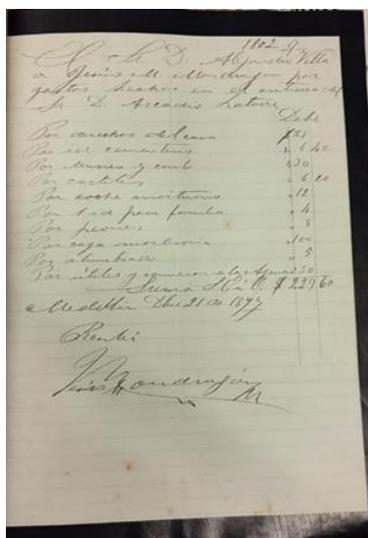


Figura 74. Recibo agencia mortuoria de Jesús Mondragón (Medellín, 11 de diciembre de 1877 Archivo Histórico de Antioquia (AHA).

²²⁹ Protocolización (sucesión) Félix M. Gaitán. (3 de julio de 1908) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 872, Vol. 385. f. 1443R

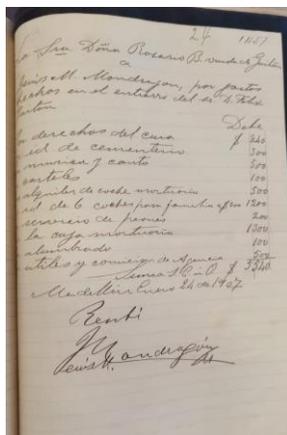


Figura 75. Recibo agencia mortuoria de Jesús Mondragón (Medellín, 24 de enero de 1907). Archivo Histórico de Antioquia (AHA).

Posteriormente surgirían otras agencias como la de Arcesio Escobar Z., la cual empezaría con comisiones increíblemente bajas en comparación a sus competidores, como fue el caso del servicio prestado a la familia de Barbara Gómez el 8 de abril de 1915 en el cual cobró menos del 5% de comisión por los servicios.

Entierro de Barbara Gómez²³⁰	Pesos
Derechos parroquiales	600
Música y canto	300
Servicios de peones	150
4 coches de familia	600
Alumbrado en la y en la iglesia	150
Caja mortuoria	700
Carteles	150
Bóveda cementerio san pedro	2000
Iluminación	500
Útiles y comisión de agencia	150
Total	\$5800

A pesar de las varias agencias en la ciudad había quienes no podían pagar los servicios completos y debían acceder a ellos a través del alquiler de cada uno de los utensilios para los funerales buscando siempre los precios más bajos. Es el caso de la familia de la difunta María

²³⁰ Sucesión de Bárbara Gómez M. (29 de mayo de 1915) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 1000, Vol. 480. f. 2729R

Madrid, para quien su hijo Mariano Velásquez, el 8 de junio de 1879,²³¹ se vio en la tarea de organizar lo relacionado al velorio y sepultura de la finada que por el contraste con el resto de los servicios de las agencias este debió ser de tercera clase dado que donde los Rodríguez compro el cajón medianamente modesto y alquiló a un precio bastante bajo las cortinas, las coronas e incluso alquilo la fula azul. Nos queda por aclarar qué hicieron con la fula cuando iban a enterrar a la finada ¿la devolvieron? Por su misma cuenta Mariano pago la bóveda en el cementerio municipal de San Lorenzo, el cual se le conocía como al de los pobres al ser comparado con el cementerio San Pedro, el cual fuese fundado por adinerados de la ciudad. Le pagó a cada peón por aparte 8/10 de peso y pagó cuatro reales por los carteles y su fijada. Sin embargo, para lo que no escatimó en gastos fue para la celebración religiosa dado que además de pagarle al sacerdote y los acólitos, les pagó a los cantores y hasta alquiló el órgano de la catedral por un peso y cuatro reales. Este hecho nos muestra que si bien hubo quien no pagara a las agencias por no tener o quizá no querer, también reafirma la importancia que tenía para la población por garantizar una despedida religiosa lo más solemne posible a través de la misa y que esta fuese a lo grande, de modo que su espíritu fuese entregado a en medio de la eucaristía.

Recibo de misa de María Madrid²³²	pesos	centavos
Derechos de fabrica	2	40
Cantores y músicos	3	60
La misa	3	20
Revestidos en todo	2	80
acólitos		60
Para el cura	6	20

²³¹ Protocolización de la sucesión de Mariano Velásquez (21 de junio de 1880) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 530, Vol. 117. 1539r

²³² Protocolización de la sucesión de Mariano Velásquez (21 de junio de 1880) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 530, Vol. 117. 1544r

Recibo a Marino Velásquez ²³³	Pesos	Centavos
1 cajón forma lisa forado en menino con petas	6	80
En alquiler llevaron 3 cortinas terciopelo 1 pieza de fula azul 4 candeleros 3 coronas 1 cortina El (ilegible) lujo	2	60
Total	9	40

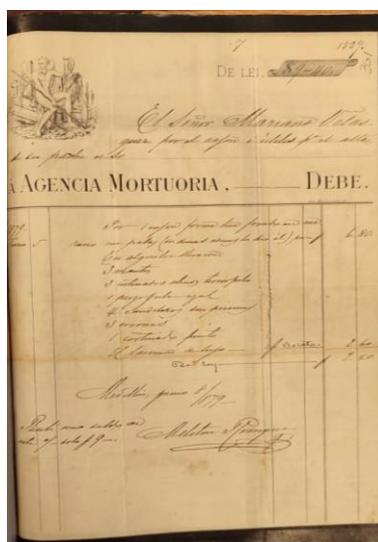


Figura 76. Recibo agencia mortuoria de Jesús Mondragón (Medellín 8 de junio de 1879). Archivo Histórico de Antioquia (AHA).

²³³ Protocolización de la sucesión de Mariano Velásquez (21 de junio de 1880) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 530, Vol. 117. 1539r

Conclusiones

El ser humano en su necesidad de conservar la imagen del fallecido ya fuera para la guardar el recuerdo, la creación de un discurso de poder entorno al difunto o como muestra de su vida y paso por el mundo terrenal, creó y desarrolló el retrato *post mortem* y lo materializó de múltiples maneras por medio de la plástica como las máscaras, las esculturas, los bustos, en los libros, en pintura, y la fotografía. Logrando así insertar no solo la imagen de quien había muerto sino también todo el universo simbólico y el contenido sociocultural que puede llevar en sí la representación. Estas manifestaciones marcadas en cada temporalidad tienen consigo la muestra y el antecedente que engloban la cosmovisión de la comunidad que en su momento la realizó, por eso el espectador al momento de contemplación de la imagen no solo se enfrenta a una materialización gráfica recibiendo el contenido que esta le entrega, sino que también se abre a la vez la posibilidad del cuestionamiento sobre qué se representó y el por qué.

En este sentido, la representación fúnebre no es solo la conservación de un rostro y el cuerpo, es un discurso visual que está cargado a través de los símbolos y los signos de las intenciones y acuerdos plasmados. Por eso, al enfrentarnos a este tipo de retrato nos encontramos que hay unas convenciones marcadas y usadas en la historia del arte: las flores, los colores, elementos, composiciones, posiciones y demás muestras que entregan un mensaje que no solo es dado por lo que esta representado, sino que el mismo retrato es un mensaje para el espectador, un mensaje que permanece y es también movido en el tiempo, aunque sufra transformaciones y aunque se contemple e intérprete de manera distinta. En esta línea, el retrato fúnebre no solo contiene características del retratado sino también el imaginario y la concepción y representación de la muerte en sus contextos, aun teniendo claro que todo elemento plástico está mediado por las intenciones de los artistas y fotógrafos. En el caso de las fotografías analizadas a lo largo de este trabajo podemos dilucidar que a pesar de unas variaciones en las técnicas y en la maniobra de los múltiples fotógrafos siempre estuvo presente la intención de conservar ese último recuerdo conectado directamente a la familia por medio de elementos visuales como la presencia de ellos en la foto.

La creación, permanencia y modificación manifestadas en las diferentes técnicas que ha tenido el retrato fúnebre en la historia son algunas de las maneras que ha usado el ser humano para estar conectado a su pasado y a su historia, de modo que esta le recuerde, además del dónde viene, el quién estuvo antes de él y el cómo eran aquellos que le antecedían. Es una muestra superior de una necesidad del mismo hombre por ser recordado y por conservar su imagen y el imaginario que se teje entorno a así, no solo como persona en particular sino como grupo, como lo que significa y sobre quién es y representa. En ello radica en gran medida que las principales manifestaciones del retrato mortuario sean de personajes históricos que fueron fundamentales en los procesos y los gobiernos de sus épocas, asunto marcado con las esculturas que en la actualidad reposan en la Basílica de Saint-Denis. Y a su vez es la búsqueda de los otros por exaltar la figura de aquellos lo suficientemente dignos como para ser representados y ser engalanados con el retrato como lo vimos con las Monjas Coronadas y el cómo sus virtudes y su modo de actuar fue plasmado de manera discreta en elementos y detalles como el tipo de flores, la palma florida o la corona de floral destinada para la pureza. La capacidad del retrato mortuario como idea y concepto para adaptarse a las tecnologías y a las formas en las cuales se ofrecen en cada espacio salen a relucir a lo largo de este trabajo, del barro a la piedra y de ahí al mármol, de la pintura al artefacto fotográfico dando cuenta de cómo la intención permanece, aunque mute el dispositivo y sus formas de representarse. Tal como lo hizo el Barroco al llegar al Nuevo Mundo con los viajeros que llegaron y se empezaron a enriquecer con los elementos que se fueron colando de manera disimulada en las pinturas.

La fotografía por su parte permitió ampliar el panorama de acceso a este tipo de retratos y la necesidad e intención de conservación se expandió, llevando consigo a que personas que antes no podrían acceder a este tipo de retratos lo hicieran, reforzando así el asunto de cambio de dispositivo, pero permanencia en la intención. Los retratos *post mortem* en Medellín y lo que llamamos su “época dorada” congregaron en mayor medida la intención de los padres por retratar a los pequeños que morían a causa de las múltiples enfermedades presentes en la ciudad por las insalubres condiciones de vida, como la precaria calidad del agua y el sistema de salud, llevando a retratarlos como *angelitos* conectando el imaginario religioso católico de la pureza del espíritu con el objeto capturador de momentos: la cámara. La fotografía se convertía en ese elemento que podía conservar el rostro de quien en esos

últimos momentos los acompañó, recreando en múltiples ocasiones y gracias a la pericia de los fotógrafos, el dormir. Así pues, estas fotografías de los angelitos no solo representan la inocencia de la muerte niña, sino que también contiene el imaginario de la esperanza celeste de la vida en el cielo a la vez que esconde el trasfondo de las problemáticas de salubridad de la ciudad a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Este tipo de retrato logró posicionarse tanto en la población dadas las circunstancias, que su uso fue más allá de los límites de la ciudad a municipios como Entreríos, Barbosa, Marinilla, entre otros, desplegando con ello la posibilidad de que se realizaran las fotografías. Este gesto confirma que no solo fue un asunto centrado en las principales ciudades, sino que fue replicado en municipios aledaños en los cuales la población hizo uso imitando modelos del retrato familiar en el cual la familia posaba al lado del cadáver como gesto de acompañamiento. Por otra parte, uno de los principales elementos a resaltar es que más allá de 1940 la fotografía *post mortem* siguió operando en los rituales fúnebres de las familias sin que fuera interrumpida, los registros a finales del siglo XX así lo comprueban. La sustancial diferencia está en que no reposan en archivos públicos, sino que posiblemente están en los álbumes familiares de algunos habitantes de la ciudad. Este asunto nos permite dejar el tema abierto a futuras investigaciones que quieran ahondar en la fotografía *post mortem* más allá del período analizado, teniendo en cuenta que posiblemente la llegada de nuevos aparatos fotográficos, nuevas formas de capturar la fotografía, las cámaras digitales, los dispositivos electrónicos, entre otros, son ahora la herramienta usada para conservar el recuerdo del ser querido.

Frente a las práctica fúnebres, gracias a los manuscritos del Archivo Histórico de Antioquia podemos concluir varios aspectos, en primera instancia la población de la ciudad de Medellín, a pesar de que la Iglesia ya no se estaba encargada de la supervisión de testamento, aún seguían replicando una práctica medieval como era el testar en favor de la institución religiosa con el objetivo de encontrar, gracias a ella, el perdón de los pecados y redención del alma a través de las oraciones de sus miembros. Sin embargo, la principal muestra de religiosidad que podía entregar un finado era el dejar el dinero reservado para las celebraciones litúrgicas de diferentes tipos, como las misas gregorianas, las cuales se convertían en un elemento fundamental a la hora de pedir por el alma. Las misas y los

sacramentos que, en la concepción cultural del período, se convertían en la llave que podría darle ingreso a el reino de los cielos. Por ello la urgente necesidad de la extremaunción y del mandar a realizar el mayor número posible de misas acorde a la posibilidad económica. A esto se le unían las oraciones por parte de las familias como las novenas en las cuales suplicaban a Dios el perdón de los pecados y el descanso eterno del fallecido.

Así mismo, la religiosidad se expresaba de múltiples maneras, una de ellas era la devoción permanente por medio de elementos como las imágenes religiosas usadas al momento de la velación del ser querido, en la cual primaba generalmente a la cabeza del ataúd el Cristo crucificado como símbolo por antonomasia de la fe cristiana, y la imagen de la Virgen ya fuera en la advocación del immaculado corazón o Nuestra Señora del Carmen, que conectaba directamente con el hábito elegido por los familiares o incluso el difunto antes de su fallecimiento para ser usado en su entierro. Recordemos que el uso de esta prenda no era exclusiva de las personas con el poder adquisitivo dado que hasta los más pobres buscaban la forma en que el muerto pudiese estar lo mejor presentado y diera ese aspecto de limpieza corporal a través de la fula azul. La buena presentación del fallecido al momento de ser sepultado debía ser lo mejor posible para poder presentarse dignamente al cielo, por eso cuando no se usaba estas características prendas, las familias los vestían con ropa nueva comprada para la ocasión dando cuenta que si bien el asunto religioso no se manifestaba en la visibilidad del traje sí lo hacía a través de la importancia por la presentación adecuada del cadáver para cuando estuviera frente a Dios.

Por otra parte, los entierros seguían siendo categorizados por clase, aunque esto casi no se señalará en los recibos de las nacientes agencias mortuorias, o en el caso de los más pobres no se hallará el suficiente registro de sus sepelios. La clasificación de clase solía hacerse de manera un poco más discreta en los elementos como el número de sacerdotes, el tipo de ataúd usado, el coro, el tipo de velas e incluso el cementerio. Estas agencias representaron para las familias de la ciudad de Medellín la posibilidad de hacer el proceso de preparación, velación y entierro del difunto un poco más fácil y económico, el alquiler de objetos representaba un gasto inferior a el que podía acarreararse con su compra. Por otra parte, el mercado funerario que se empezaba a gestar repercutió de manera amplia en las múltiples opciones a elegir, de modo que los precios variaban entre una agencia y la otra. Sin embargo,

los costos tuvieron un aumento paulatino con el paso de los años evidenciado en los recibos de caja de cada una de las agencias. La posibilidad del estudio de las funerarias como elemento fundamental en las actividades fúnebres de la ciudad nos permite además de conocer este tipo de servicios, el dar cuenta de cómo la sociedad y la mentalidad de la población fue cambiando con el pasar de los años a través de los objetos que ofertaban y el tipo de consumo de la clientela. En este aspecto tenemos otro elemento abierto para otras investigaciones que se adentren en la historia del mercado funerario en la ciudad y como hay una transformación de la economía y la mentalidad religiosa a través de la muerte.

Finalmente, el uso de la fotografía *post mortem*, los rituales fúnebres y el papel de las funerarias en las prácticas entorno a la muerte en Medellín entre 1880 y 1930 es necesaria en la medida que nos permite, además del conocimiento de estos aspectos, comprender cómo fue la aceptación y recepción de un fallecimiento, dilucidar la preparación mental que tenía el futuro difunto en la etapa final de su vida o su preparación para la trascendencia de lo concebido como el plano espiritual. En esa medida, conocer la mentalidad religiosa de una ciudad que se ha caracterizado por ser fuertemente católica siguiendo rituales y actos de devoción como los novenarios, las misas y conmemoraciones. Así mismo, dar cuenta del tipo de muerte que predominó en el territorio gracias a las enfermedades y los problemas de salubridad y fundamentalmente conocer la economía de la sociedad a través de un asunto como fueron los recibos de caja de las agencias funerarias de la Medellín.

Índice de imágenes

- Figura 1:** La representación. Elaboración propia con base en lecturas teóricas. -----13
- Figura 2:** Autor desconocido, “Cráneo con cobertura de yeso” (Jericó, neolítico. 7000-6000 a.C.), Museo Arqueológico de Jordania (MAJ). <https://universes.art/es/art-destinations/jordania/amman/museums/jordan-archaeological-museum/plastered-skull>----19
- Figura 3:** Anónimo. Monumento funerario de Isabel de Aragón 1271. Basílica de Saint-Denis. Autor de fotografía desconocido. -----21
- Figura 4:** The Obsequies of King Ferdinand I of Aragon. Leonardo Crespí. Año 1442. Manuscrito iluminado “libro de las horas de Alfonso el Magnánimo” f. 383v. en línea British Library. http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_28962-----22
- Figura 5:** Lorenzo Bartolini. Monumento fúnebre de la Condesa Sofía de Zamoyka. Mármol. Iglesia de Santa Croce de Florencia. 1837-1844. Fotógrafo desconocido. -----23
- Figura 6:** Denzil O. Ibbetson, Napoleón en su lecho de muerte (1821). De la colección de Comte et Comtesse Charles-André Colonna Walewski, Ginebra, en préstamo a largo plazo en el Museo de Bellas Artes de Montreal Foto: Thierry Genand. -----25
- Figura 7:** Monet, Claude. Camille en su lecho de muerte. Óleo sobre lienzo Alt. 90; Anch. 68 cm. París, 1879. Museo de Orsay <https://www.musee-orsay.fr> -----25
- Figura 8:** Pedro Reinalte Coelho, Retrato *post mortem* de San Francisco Solano. Óleo. Museo San Francisco y Catacumbas de Lima. <http://museocatacumbas.com> -----27
- Figura 9:** Anónimo. D. Thomas María Joaquín Villas y Gómez. 1760. Óleo sobre tela. Colección particular de Margarita Palomar Martínez Negrete. -----30
- Figura 10:** Anónimo, El niño D. José Manuel de Cervantes y Velasco, s. 1805. Óleo sobre tela. Colección Carlota Creel Algara. -----31
- Figura 11:** José María Zepeda de Estrada, Retrato de Francisco Torres, 1846. Óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, INBA Acervo Constitutivo, 1982. -----33
- Figura 12:** Anónimo, sin esclarecer. La muerte de Bernardina Madrueño. 1852. Óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, INBA Acervo Constitutivo, 1982. -----34

- Figura 13:** Baltasar Vargas de Figueroa, Ex voto. 1650-1667. Óleo sobre tela. Ubicación Iglesia San Diego Bogotá. -----36
- Figura 14:** Anónimo. Solís Muerto. Óleo sobre tela. Iglesia de San Diego. Fotografía Por Jaime Borja. -----37
- Figura 15:** Anónimo. Cristóbal Caicedo Cura muerto, Iglesia las Nieves, Bogotá. óleo sobre tela. Fotografía Inventario Iglesia de las Nieves por Jaime Borja -----37
- Figura 16:** Anónimo, Juan de Herrera muerto, Convento de Santa Inés. Cartela Óleo sobre tela. Fotografía María Cecilia Álvarez -----37
- Figura 17:** Anónimo. Sor Inés María de Masustegui del Santísimo Sacramento (concepcionista). (Bogotá, 1780). Museo Banco de la república. -----41
- Figura 18.:** Anónimo. Muerte de San José. (Bogotá siglo XVII) Óleo sobre tela. XVII Museo del Seminario. -----42
- Figura 19:** Anónimo, Muerte de San José. (Bogotá, Siglo XIX) 66,5 x 110,5 cm. Pintura. Óleo sobre lienzo. Museo Banco de la Republica. <https://www.banrepcultural.org> -----43
- Figura 20:** Emiliano Villa, La Muerte del Justo. (Bogotá, 1893). 140x205 cm. Pintura, Óleo sobre tela. Museo Banco de la República, Centro Cultural de Bogotá, Museo de Arte Miguel Urrutia. <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/la-muerte-del-justo-ap3110> -----45
- Figura 21:** Emiliano Villa, La muerte del réprobo. (Bogotá, 1893). 140x205 cm. Pintura, Óleo sobre tela. Museo Banco de la República, Centro Cultural de Bogotá, Museo de Arte Miguel Urrutia. <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/la-muerte-del-reprobo-ap3109> -----46
- Figura 22:** Ramón Torres Méndez, Entierro de un niño. Valle de Tenza. (Valle de tensa, 1860). 23,1 x 29,1 cm. Grabado, Litografía iluminada. Museo Banco de la Republica. <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/entierro-de-un-nino-valle-de-tenza-ap1359> -----47
- Figura 23:** François Désiré Roulin. Bords de la Magdelaine. Le bal du petit ange (Orillas del Magdalena. El baile del angelito) (Magdalena, 1823) Acuarela sobre papel, 20,3 x 26,7

- cm.. <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/bords-de-la-magdelaine-le-bal-du-petit-ange-orillas-del-magdalena-el-baile> -----47
- Figura 24:** Grabado Antonio Rodríguez. Funerales del doctor Zaldúa. El cortejo desfila por la plaza de Santander. (Bogotá, 1884). Papel Periódico Ilustrado. Tomo II Pág. 121-----49
- Figura 25.** Grabado Antonio Rodríguez, Francisco Javier Zaldúa (en su lecho mortuario). Papel Periódico Ilustrado. (Bogotá,1882). Tomo II. pág. 120. -----49
- Figura 26.** José Luís Rosero. Bolívar. Escultura en mármol de Carrara. Fundación Museo Bolivariano Quinta de San Pedro Alejandrino. Fotografía: Noticiero Digital. <https://www.museobolivariano.org.co/laquinta/coleccion-de-piezas-y-objetos-notables/> --52
- Figura 27.** Ricardo Fajardo/Julio Manrique (atribuido), Mascarilla de Rafael Uribe Uribe. (Bogotá, 1914) Vaciado en yeso 34 × 24,8 × 14,5 cm Museo Nacional de Colombia, 1914. <http://www.museonacional.gov.co/noticias/Paginas/Centenario-de-la-muerte-de-Rafael-Uribe-Uribe.aspx> -----52
- Figura 28.** Luis Pinto Maldonado, Mascarilla de Jorge Eliécer Gaitán, (Bogotá, 1948) Vaciado en yeso. Museo Nacional de Colombia. -----53
- Figura 29.** Anónimo, Busto de Laura María Ortega Pedrosa. (buga, valle. 1941) Colección particular José Francisco Caballero Ortega. -----53
- Figura 30.** Fotografía Gonzalo Gaviria, (Medellín, 1891), *Niño de Daniel Gómez*, Colodión húmedo en Blanco y negro, 10*14cm. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-002-0096. Fondo Gonzalo Gaviria. -----61
- Figura 31.** Restrepo, Paulo Emilio. (Medellín, 1890). *Funeral de Pablo Lalinde*, Tarjeta estereoscópica, Papel albúmina. Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina BPP-F-002-0156. Fondo Paulo Emilio Restrepo. -----62
- Figura 32.** Restrepo, Paulo Emilio (Medellín 1890). *Funeral Iglesia San Francisco*, Tarjeta estereoscópica, Papel albúmina. Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-002-0137. Fondo Paulo Emilio Restrepo. -----62
- Figura 33.** Fotografía Benjamín de la Calle (Medellín, 1905). *Compañeras de Eugenia Flórez de Guarín*, digital, fotografía en blanco y negro, 13x18 cm. Archivo fotográfico Biblioteca

Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-011-0863. Fondo Benjamín de la Calle. -----66

Figura 34. Benjamín de la Calle. Benjamín de la Calle (Medellín, 1926). Juana Mejía de R. e hijos, digital, fotografía en blanco y negro, 13x18 cm. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-011-0494. Fondo Benjamín de la Calle. -----67

Figura 35. Fotografía Benjamín de la Calle, Fondo Benjamín de la Calle. (Medellín, 1899). *Niña de Manuel Aristizábal*, digital, fotografía en blanco y negro, 13x18 cm. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-011-0169. Fondo Benjamín de la calle. -----69

Figura 36. Benjamín de la Calle. Fondo Benjamín de la Calle. (Medellín, 1925). *Juan de Jesús Londoño*, digital, fotografía en blanco y negro, 9x12cm. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-012-0001. Fondo Benjamín de la Calle. -----69

Figura 37. Fotografía Benjamín de la calle (Medellín, 1922). *María L. Saldarriaga*, digital, fotografía en blanco y negro, 13x18 cm. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-011-0424. Fondo Benjamín de la Calle. -----71

Figura 38. Fotografía Rodríguez, 1889-1995, (Medellín, 1899), *Miguel A. Arango*, Fotografía en blanco y negro, 9x13 cm. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-011-0070. Fondo Fotografía Rodríguez. -----72

Figura 39. Fotografía Rodríguez, 1889-1995, (Medellín, 1899), Manuel Antonio Arango, Fotografía en blanco y negro, 9x13 cm. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-010-0373. Fondo Fotografía Rodríguez. -----72

Figura 40. Fotografía Rodríguez, 1889-1995, (Medellín, 1893), Niño de Julio Jaramillo, Fotografía en blanco y negro, 9x13 cm. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-010-0875. Fondo Fotografía Rodríguez. -----74

Figura 41. Fotografía Rodríguez. Fotografía Rodríguez, 1889-1995, (Medellín, 1894), N María Josefa de Rodríguez, Fotografía en blanco y negro, 9x13 cm. Archivo fotográfico

Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-010-0732. Fondo Fotografía Rodríguez. -----74

Figura 42. Fotografía Jorge Obando (Medellín, 1927). Entierro del General Pedro Nel Ospina, , fotografía en blanco y negro, postal. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-002-0283. Fondo Jorge Obando. -----76

Figura 43. Fotografía Jorge Obando (Medellín, 1937). *Sepelio del Excelentísimo Señor Don Manuel José Caycedo*, fotografía en blanco y negro, 20x25 cm. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-017-0770. Fondo Jorge Obando. -----76

Figura 44. Fotografía Francisco Mejía, (Medellín 1934). *Fallecimiento*. Fotografía en blanco y negro, 9x12cm, Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-005-0179. Fondo Francisco Mejía. -----77

Figura 45. Fotografía Francisco Mejía, (Medellín 1940). *Residencia de Eugenia Ángel de Vélez*. Fotografía en blanco y negro, 9x12cm, Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-009-0556. Fondo Francisco Mejía. -----78

Figura 46. Fotografía Horacio Gil Ochoa, (Medellín). *Niño muerto*. Fotografía en blanco y negro, 6x6cm, Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-006-0366. Fondo Horacio Gil Ochoa. -----79

Figura 47. Fotografía Horacio Gil Ochoa, (Medellín, 1981). *Velorio familia Jiménez*. Fotografía en blanco y negro, 6x6cm, Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-006-0366. Fondo Horacio Gil Ochoa. -----79

Figura 48. Fotografía Carlos Rodríguez, (Medellín, Sin fecha). *7111*. Fotografía en blanco y negro, Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Álbum fotográfico Carlos Rodríguez. Fotografía 7111. Fondo Carlos Rodríguez. -----80

Figura 49. Fotografía Carlos Rodríguez, (Medellín, Sin fecha). *5294*. Fotografía en sepia, Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Álbum fotográfico Carlos Rodríguez. Fotografía 5295. Fondo Carlos Rodríguez. -----80

- Figura 50.** Fotografía Alberto Palacio Roldán (Angostura, 1924). *Niño muerto*, digital, fotografía en blanco y negro, 13x18 cm. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-014-0307. Fondo Alberto Palacio Roldán. -----**82**
- Figura 51.** Fotografía Alberto Palacio Roldán (1925). *Ernesto palacio Roldán 1924-1925*, digital, fotografía en blanco y negro, postal. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-015-0533. Fondo Alberto Palacio Roldán. -----**82**
- Figura 52.** Fotografía Jesús Cañas escobar (1960). *Niño muerto y su padre 1960*, fotografía en sepia, 10x14cm. Archivo Histórico de la Administración Municipal de Barbosa. Archivo de Jesús Cañas. -----**83**
- Figura 53.** Fotografía Jesús Cañas escobar (1968). *Mujer con niño muerto, año 1968, vereda Isaza*, fotografía en sepia, 10x14cm. Archivo Histórico de la Administración Municipal de Barbosa. Archivo de Jesús Cañas. -----**84**
- Figura 54.** Fotografía Jesús Cañas escobar (1968). *Aníbal Saldarriaga con sus dos hijos y su niño muerto, campesinos de las Peñas 1968*, fotografía en sepia, 10x14cm. Archivo Histórico de la Administración Municipal de Barbosa. Archivo de Jesús Cañas. -----**84**
- Figura 55.** Anónimo (1963). *Fotografía familiar*, fotografía análoga a color, 10x14cm. Archivo álbum de la Familia Pineda Henao. -----**85**
- Figura 56.** Anónimo (1963). *Retrato mortuario Bernardo de Jesús Henao*, fotografía análoga a color, 10x14cm. Archivo álbum de la Familia Pineda Henao. -----**86**
- Figura 57.** Fotografía Rodríguez, 1889-1995, (Medellín, 1923), *Niño Muerto de la escuela Modelo*, Fotografía en blanco y negro, 9x13 cm. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-012-0334. Fondo Fotografía Rodríguez. -**89**
- Figura 58.** Fotografía Rodríguez, (Medellín 1897). *Isabel Vásquez*. Fotografía en blanco y negro, Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-010-0813. Fondo Fotografía Rodríguez. -----**92**
- Figura 59.** Fotografía Rodríguez, (Medellín 1895). *Melitón Sacatín*. Fotografía en blanco y negro, 9x13cm, Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-011-0019. Fondo Fotografía Rodríguez. -----**93**

- Figura 60.** Fotografía Benjamín de la Calle, (Medellín 1928). *Raquel Sierra y nieto.* Fotografía en blanco y negro, 13x18cm, Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-011-0597. Fondo Fotografía Rodríguez. -----**93**
- Figura 61.** Fotografía Benjamín de la Calle, (Medellín 1825). *María Teresa Gómez L. y acompañantes.* Fotografía en blanco y negro, 13x18cm. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-011-0492. Fondo Benjamín de la Calle. -----**94**
- Figura 62.** Fotografía Benjamín de la Calle, (Medellín, 1826). *Jesús Antonio Sosa.* Fotografía en blanco y negro, 13x18cm. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-011-0476. Fondo Benjamín de la Calle. -----**95**
- Figura 63.** Fotografía Alberto Palacio Roldán, (Entrerriós). *Entrerriós [Niño Muerto].* Fotografía en blanco y negro, 13x18cm. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-011-0476. Fondo Alberto Palacio Roldán. -----**96**
- Figura 64.** Fotografía Alberto Palacio Roldán, (Entrerriós). *Entrerriós [Niño Muerto].* Fotografía en blanco y negro, 13x18cm. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-011-0476. Fondo Alberto Palacio Roldán. -----**96**
- Figura 65.** Fotografía Rodríguez, (Medellín 1900). *Jesús María Belén.* Fotografía en blanco y negro, 9x13cm, Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-010-0385. Fondo fotografía Rodríguez. -----**111**
- Figura 66.** Benjamín de la calle, (Medellín 1925). *Ramón C. Mesa.* Fotografía en blanco y negro, Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. BPP-F-011-0505. Fondo Benjamín de la Calle. -----**112**
- Figura 67.** Aniversario de Susana G. de Montoya. Archivo Histórico de Antioquia en Protocolización (sucesión) Félix M. Gaitán. (3 de julio de 1908) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 872, Vol. 385. f. 1433V. -----**116**
- Figura 68.** Publicidad Agencia Mortuoria Rendón (Medellín, sin fecha de publicación) Botero y Saézn. Medellín República de Colombia. pp. 105-----**118**

- Figura 69.** Recibo de caja Melitón Rodríguez (Medellín, 20 de diciembre 1873) Protocolización de la sucesión de Juana Echeverry. (18 de octubre de 1877) Archivo Histórico de Antioquia. (AHA) testamento y mortuoria, Notaria 1, N. 1838, Vol. 117. f. 421R 441V. -----**120**
- Figura 70.** Recibo agencia mortuoria (Medellín, 28 de abril de 1880) Protocolización de la sucesión de Ramon y Juana bautista Ceballos por el señor Luis M. Isaza (6 mayo de 1885) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 464, Vol. 152. f.749R -----**123**
- Figura 71.** Recibo agencia mortuoria (Medellín, 1 de abril de 1885) Protocolización de la sucesión de Dn Pascual González (23 de noviembre de 1885) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 853, Vol. 154. f. 1554R -----**123**
- Figura 72.** Recibo agencia mortuoria (Medellín, 20 de diciembre 1873) Protocolización de la sucesión de Juana Echeverry. (18 de octubre de 1877) Protocolización de la sucesión de Dn Pascual González (23 de noviembre de 1885) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 853, Vol. 154. f. 1554V -----**123**
- Figura 73.** Recibo agencia mortuoria de Benjamín Villa (Medellín, mayo de 1909) Protocolización de testamento de Matilde Barrientos de Gómez (5 noviembre 1910), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N. 1738, Vol. 417. f. 4243R -----**125**
- Figura 74.** Recibo agencia mortuoria de Jesús Mondragón (Medellín, 11 de diciembre de 1877) Protocolización de la sucesión de Arcadio Latorre (18 de mayo de 1898) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 561, Vol. 302. f. 1802R -----**127**
- Figura 75.** Recibo agencia mortuoria de Jesús Mondragón (Medellín, 24 de enero de 1907) Protocolización (sucesión) Félix M. Gaitán. (3 de julio de 1908) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 872, Vol. 385. f. 1443R -----**128**
- Figura 76.** Recibo agencia mortuoria de Jesús Mondragón (Medellín 8 de junio de 1879) Protocolización de la sucesión de Mariano Velásquez (21 de junio de 1880) Archivo

Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 530, Vol. 117. f.
1539R -----130

Bibliografía.

Libro, capítulo de libro.

Alma Montero. Muerte barroca: retratos de monjas Coronadas. (Bogotá: Banco de la República 2016).

Alonso Ilano Ruiz. Prbo. Orientación de la religiosidad popular en Colombia. (Medellín: Editorial Bedout, Medellín, 1982).

Ana Luz Rodríguez González. Testadores y finados: miembros activos de la sociedad independentistas en Cofradías, capellanías, epidemias y Funerales. Una mirada al tejido social de la independencia. (Bogotá: Banco de la República de Colombia/ El áncora Editores. 1999).

Arnold Hauser, “Introducción a la historia del arte” en Historia del arte. (Madrid: Guadarrama, 1968).

Carlos Saffray “la provincia de Antioquia” en Viajeros extranjeros en Colombia. (Cali: Carvajal & CIA 1970). PP 167 -198

Eduardo Serrano. “El daguerrotipo en la Nueva Granada”, en Historia de la fotografía en Colombia, ed. Museo de Arte Moderno de Bogotá (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1983).

Ernest Gombrich Historia del arte, (España: Phaidon, 1997).

Ernest H. Gombrich, Imágenes simbólicas, estudios sobre el arte del renacimiento. (España: Alianza, ed, 1983).

Fernando Restrepo, Los Figueroa: aproximación a su época y a su pintura. (Bogotá: Villegas Editores, 1986).

Francisco de Paula Rendon, Inocencia. (Bogotá: Editorial Minerva, 1900).

Francisco de paula Rendón. Necrología” en Cuentos y novelas, (Medellín: Editorial Bedout. 1958).

Gaston Bachelard, la poética del espacio en poéticas del espacio. Steve yates (editor). Editorial Gustavo Gili, Barcelona. 2002. pp. 51-66.

Gloria Mercedes Arango, Prácticas funerarias. En La mentalidad religiosa en Antioquia prácticas y discursos 1828-1885. (Medellín: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, 1994) PP 265-316

Gloria Mercedes Arango. La mentalidad Religiosa en Antioquia. Prácticas y discursos 1828-1885. (Medellín: Universidad Nacional De Colombia, 1993).

Heinrich Wölfflin. Conceptos fundamentales en la Historia del Arte. (Madrid: Espasa Calpe. 1956).

Jacques Aumont, La imagen. (España: Paidós, 1992).

Jacques Le Goff. El nacimiento del purgatorio. (Madrid: Taurus, 1981).

Jaime Humberto Borja Gómez. Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo. (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. Febrero 2012).

Jaime Restrepo Cuartas, Ensayo sobre la historia de la medicina en Antioquia (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1984).

Jean Chavalier. Diccionario de los símbolos. (Barcelona: Editorial Herder, 1986).

Jorge Alberto Manrique, Del barroco a la ilustración en Historia general de México, editado por Daniel Cosío Villegas. (México: El colegio de México, 1994), pp. 645-735. doi:10.2307/j.ctv47w8sq.12.

Jorge Mario Betancur Gómez. Moscas de todos los colores Barrio Guayaquil de Medellín 1894-1934 (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia. 2006).

Juan Camilo Escobar Villegas coordinador académico. Piedra, Papel y Tijera Horacio Marino Rodríguez. (Medellín: Editorial EAFIT. 2019).

Juan Luis Mejía. El taller de los Rodríguez. (Medellín: Suramericana de Seguros, Centro colombo americano. Medellín, noviembre 1992).

Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos. (España: Labor, 1992).

Lucia Impelluso. La naturaleza y sus símbolos plantas, flores y animales. (Barcelona, Electra, 2003).

Marta Serrano Coll. “El códice AGN B-2 y la iconografía de coronaciones y exequias regias en el arte bajomedieval”. En Ceremonial de coronación, Unción y Exequias de los Reyes de Inglaterra Coordinado por Eloísa Ramírez Vaquero. (Navarra: Gobierno de Navarra, Edición Facsímil y estudios complementarios, 2008) PP 145-174.

Paola Rapelli. Grandes dinastías y símbolos del poder. (Barcelona: Electa. 2005).

Philippe Ariès. El hombre ante la muerte. (España, Taurus, 1999).

Phillippe Dubois. El acto fotográfico y otros ensayos. (Ciudad autónoma de Buenos Aires, la Marca editores, 2015).

Pierre Bourdieu. Un arte medio ensayo sobre los usos sociales de la fotografía (Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2003).

Regis Debray, El tiempo de la transmisión. El ángulo de ataque. En *Introducción a la mediología* (España: Paidós, 2001). (pp. 13-52).

Ronald Barthes. La cámara lucida notas sobre la fotografía. (España, Paidós, 2011).

Santiago Londoño, Testigo Ocular: La fotografía en Antioquia, 1848- 1950 (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, Biblioteca Pública Piloto, 2009).

Santos Zunzunegui. Pensar la Imagen. (Madrid, Ediciones Catedral/universidad del País Vasco, 1889).

Susan Sontag, Sobre la Fotografía (Bogotá: Alfaguara, 2005).

Tomas Carrasquilla. Hace tiempos. En Tomas Carrasquilla Obras completas. (Medellín: Editorial Bedout, 1958).

Víctor Álvarez, “Poblamiento y población en el Valle de Aburrá y Medellín, 1541-1951”, en Historia de. Medellín (Medellín: Suramericana, 1996).

Virginia de la Cruz Lichet, “Horacio Marino y Máximo Reboredo: fotógrafos de su tiempo” En *Piedra, Papel y Tijera Horacio Marino Rodríguez*, Juan Camilo Escobar Villegas coordinador académico, (Medellín: Editorial EAFIT. 2019).

Walter Benjamin, Pequeña historia de la fotografía, en *Iluminaciones*. (España, Taurus, 2018).

Conferencia

“Rituales y prácticas funerarias en Medellín” Conferencia Seminario una Mirada a Medellín y al Valle de Aburrá Evento organizado y coordinado por la Universidad Nacional, la Biblioteca Pública Piloto, Consejería Presidencial Para Medellín y su Área Metropolitana y la Alcaldía de Medellín. Universidad Nacional de Colombia, Medellín, Colombia. 11 agosto de 1993

Artículo de revista

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

Ana luisa Haindl Ugarte. “La muerte en la Edad Media”. *Revista electrónica historias del Orbis Terrarum*. Núm. 01. Santiago de Chile. 2009.

Ana María Henao Albarracín, “Usos y Significados Sociales de La Fotografía Post-Mortem En Colombia.” *Universitas Humanística*, no. 75 (2013): 1–35.

Catalina Reyes Cárdenas. Higiene y salud en Medellín 1890-1930. *Estudios Sociales Faes*. Núm. 7, junio 1994. PP, 13-43.

Delci Torres, Los rituales funerarios como estrategias simbólicas que regulan las relaciones entre las personas y las culturas Sapiens. *Revista Universitaria de Investigación*, vol. 7, núm. 2, diciembre, 2006. PP 112

Efraín Sánchez. “Ramón Torres Méndez y la pintura de tipos y costumbres”, *Boletín cultural y biográfico*, Vol. 28. Núm. 28, 1991.

Hermes Osorio Cossío, “Un velo para la muerte. Las fotografías post mortem de niños en Medellín, 1898-1932”. *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, No. 8 (2016):324-337.

Laura Yoffe. “Rituales funerarios y de duelo colectivos y privados, religiosos o laicos”. *Av.psicol.* Vol. 22(2) (2014) Agosto – Diciembre. pp 145.143

Louis Marin, “Poder, representación, imagen”, *Prismas, Revista de historia intelectual*, N° 13, 2009, pp. 135-153

Luis Ramires Sevilla, “La vida fugaz de la fotografía mortuoria: notas sobre su surgimiento y desaparición”, *Revista relaciones. Estudios de historia y sociedad*. Vol. XXIV, No. 94 (2003) pp. 163-198.

María Margarita Sánchez, “Jorge Obando. Panorámicas de la modernidad en Colombia”, *Cuadernos de Música, artes visuales y artes escénicas* 175 Vol. 7 - Número 1 / Enero - junio de 2012 pp. 175 – 176

Nancy Orrego, “La muerte en el contexto del rito funerario: un ‘sí, pero no’”. *Revista de Psicología: Universidad de Antioquía* vol. 6 (2) (2014): 43–56.

Provincia franciscana de los doce apóstoles del Perú. “Exposición histórica artística misional: “Francisco solano: Apóstol del Nuevo Mundo” En el IV centenario de su muerte (1610-2010)”. *Boletín N. 36. noviembre de 2010. Lima.* URL. https://issuu.com/prensafranciscanaperu/docs/bolet_n_archivo_n_36_-_1?viewMode=magazine

Tereza Díaz Díaz, “Evolución del retrato funerario: la necesidad de perpetuidad” *En El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones. (San Lorenzo del escorial: Ediciones Escorialenses; 2014)* pp. 623-640.

Virginia de la Cruz Lichet, *El retrato y la muerte. La tradición de la fotografía post mortem en España* (Madrid: Tempora, 2013).

Tesis

Darío Arturo Zuleta Gómez, “A buena vida buena muerte prácticas de la congregación de la buena muerte en Bogotá (1884-1991)” (Tesis para obtener el título de maestría en Historia, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana. 2017).

Edwin García Valencia, “Fotografía post mortem infantil en la obra de Benjamín de la Calle” (Tesis de pregrado, Universidad de Antioquia, 2018).

Gorka López de Munain. “Una genealogía de la máscara mortuoria Tiempo, imagen, presencia” (Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 2016).

Norma Guadalupe Vázquez Duarte, “la representación de la muerte niña a través del arte: de la pintura a la fotografía (siglos XIX y XX)” (Tesis para obtener el título de maestra en ciencias del hábitat línea de generación y aplicación del conocimiento: historia del arte mexicano, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2017).

Entrevistas

José Francisco Caballero Ortega, (propietario de busto fúnebre), entrevistado por Juan David Pineda Henao, 9 de marzo 2021.

Luz Marleny Henao Giraldo, (Hija de Bernardo de Jesús y propietaria del álbum de la Familia Pineda Henao) Entrevistada por Juan David Pineda Henao, 16 de marzo de 2017.

Sitios Webs

David D'Arcy, “The art news paper. The emperor strikes back: Montreal show revives the splendour and romanticism of Napoleon’s court” The arte News paper.
<https://www.theartnewspaper.com/preview/the-emperor-strikes-back-montreal-show-revives-the-splendour-and-romanticism-of-napoleon-s-court>

John Tyrrell, Reflections on A Journey to St Helena, John Tyrrell,
<http://johntyrrell.blogspot.com/2010/05/napoleonic-memorabilia-discovered-in.html?m=1>
Nombre(s) Apellido(s) (si aplica), “Título del contenido que se cita”, Título del sitio web,
URL

Oscar David Rodríguez, “Jean Baptiste Louis Gros”, Banco de la República, https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Jean_Baptiste_Louis_Gros

Real Academia Española, “Los extranjerismos y latinismos crudos (no adaptados) deben escribirse en cursiva” Real academia de la Lengua Española. sin fecha de publicación. <https://www.rae.es/espanol-al-dia/los-extranjerismos-y-latinismos-crudos-no-adaptados-deben-escribirse-en-cursiva>

Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es>

Treaglegfineart, Captain Denzil Ibbetson (1775-1857), Etching on paper, Circa 1815. Treaglegfineart. https://www.treaglegfineart.com/en-GB/historical-items/captain-denzil-ibbetson-1775-1857-etching-on-paper-circa-1815/prod_10434#.YJiNBbVKhPY

El Clarín, “Desde documentos de valor hasta meras curiosidades Subastas de objetos históricos: ahora les toca a Napoleón y Hitler”, El clarin, 30/06/2010, https://www.clarin.com/sociedad/Subastas-objetos-historicos-Napoleon-Hitler_0_r1M47HxCvml.html consultado 09-05-2021.

Fuente primaria

Anónimo. Devoción a las Animas Bendita. (Cadiz: Imprenta Real de Marina. Sin fecha de publicación). (anónimo)

Anónimo. Petición que hacen las animas del purgatorio, pidiendo el socorro de los sufragios. (SantaFe: Imprenta del Estado, 1815).

Arturo botero, Alberto Saézn. Medellín República de Colombia. (New York, He Schilling Press, inc. 1923). Edición facsimilar publicada por Biblioteca Básica de Medellín. ITM. 2006.

Catecismo del santo concilio de Trento para los Párrocos ordenado por disposición de San pío V. Publicado por Orden del Rey. Con licencia en Madrid En la imprenta Real. MDCCLXXXV. Consultado en http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080043258/1080043258_MA.PDF

Devoción a las Animas Bendita. (Cádiz: Imprenta Real de Marina. Sin fecha de publicación).

German de Hoyos, Guía ilustrada de Medellín, (Antioquia, Colombia: Tipografía de San Antonio, 1916).

Horacio Rodríguez y Melitón Rodríguez, Lecciones sobre fotografía y cuaderno de caja, Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2011.

José María Vélez de la compañía de Jesús. Por los que van a morir. (Medellín: Feliz de Bedout e hijos, marzo de 1917).

José María Vélez de la compañía de Jesús. Por los que van a morir. (Medellín: Feliz de Bedout e hijos. Marzo de 1917).

Marcos Antonio de Ribera. Novena de San Dimas, comunmente llamado el buen ladrón: por cuyos ruegos se solicita la verdadera conversion á Dios, y una buena muerte /compuesta por el infimo de la ilustre clerecia de esta capital de Santa Fé el D.D. Marcos Antonio de Ribera Presbytero, qui la dedico a Chishto Sr. Nuestro Crucificado. 1773. consultado en <https://archive.org/details/novenadesandimas00ribe/page/n53/mode/2up>

Petición que hacen las animas del purgatorio, pidiendo el socorro de los sufragios. (Santa Fe: Imprenta del Estado, 1815).

R.P. Antonio Donadoni El devoto del purgatorio o sea Misa y oraciones en favor de las benditas animas. (Imp de la Vda de CH. Bouret. 1927).

Rafael Urdaneta. “Francisco Javier Zaldúa en su lecho mortuorio”, Papel Periódico ilustrado Facsímil Fundación Carvajal. 1975. Tomo I, II, III, IV, V.

Reseña biográfica de Jesús Cañas Escobar. (13 de julio 1990) Archivo Histórico de la Administración Municipal de Barbosa. Archivo de Jesús Cañas.

Fuente de Archivo Manuscritas.

“Protocolización de la sucesión de la señora Gertrudis Vélez” (22 de septiembre de 1910), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N. 1601, Vol. 416. f. 3664V.

“Protocolización de la sucesión de Zoraida Jiménez de Giraldo” (11 noviembre 1910), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N. 1738, Vol. 417. F. 4352R

“Protocolización de la sucesión del señor Juan de Jesús Velásquez” (24 de noviembre de 1910) Archivo Histórico de Antioquia (AHA), Testamentos y mortuorios, Notaria 1, N. 1864, Vol. 417. f. 4548R

“Protocolización de testamento de Matilde Barrientos de Gómez” (5 noviembre 1910), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N. 1738, Vol. 417. f. 4243v

“Protocolización del testamento de José María Bonet” (13 de junio de 1910), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N.900, Vol. 413 f. 2066R.

“Protocolización del testamento de Pedro Pablo Echeverri” (17 de diciembre de 1900), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N. 1196, Vol. 414. f. 2867V.

“Sucesión de Salvador Arango” (1 octubre de 1917), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N.927, Vol. 410. f R 955.

“Sucesión- testamento Lupe M. Montoya y susana Gaviria” (14 de septiembre 1907), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N. 923, Vol. 380. ff. 2104V-2113V

“Testamento de Acevedo Francisco” (18 de octubre de 1907), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N.1033, Vol. 311 f. 1098V

“Testamento de Clarisa Woinchet” (17 de diciembre de 1900), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N.205, Vol. ff. 415R-415V

“Testamento de Diego Arango” (enero de 1901), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N.205, Vol.311 ff. 339R-342V

“Testamento de felicidad Bustamante” (8 de octubre de 1907), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N. 987, Vol. ff. R 2396.

“Testamento de Jorge Cárdenas G” (16 septiembre de 1907), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N. 927, Vol. 380 380 F. 2232

“Testamento de Lázaro Bustamante” (16 julio 1910), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N. 1076, Vol. 413. ff. 2066R-2585V.

“Testamento de Miguel Sierra Villa” (4 de mayo de 1910), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N.676, Vol. 412 ff. 415R-415V

“Testamento de Raimundo Chalarca” (3 de junio de 1910), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N.852, Vol. 413. f. R2066

“Testamento de Susana Gaviria” (14 de septiembre 1907), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N. 923, Vol. 380. FF. 2104V-2113V

“Testamento del Presbítero Víctor Manuel Escobar Lalinde” (24 octubre de 1907)), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N. 1601 Vol. 311 ff. 2554R-2554V.

“Testamento María Rojas” (25 octubre de 1907), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N. 1076, Vol. 381. ff. 2619V.

“Testamento Pedro A. zapata” (4 de noviembre de 1907), Archivo Histórico de Antioquia (AHA), testamentos y mortuorios, Notaria 1, N. 1097, Vol. 380. ff. 2660R.

Juicio de sucesión de D Luis M. Mejía S. (7 octubre 1904) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1332, Vol. 1736. ff. 6534R-6576V

Protocolización (sucesión) Félix M. Gaitán. (3 de julio de 1908) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 872, Vol. 385. ff. 1432v-1500v

Protocolización (sucesión) Fermín Cano y Lina Álvarez (febrero de 1904) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 187, Vol. 349. ff. 416V-339V

Protocolización (sucesión) Gerardo Ayala (11 mayo de 1904) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 651, Vol. 351. ff. 1436V-1448V

Protocolización (sucesión) Liberata Saldarriaga (4 mayo 1904) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 622, Vol. 351. ff. 1317V-1349V

Protocolización de juicio de sucesión de Eleuterio Amaya (31 de julio de 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1228, Vol. 1750. ff. 4355V-4374R

Protocolización de juicio de sucesión de Gertrudis Ruiz de G (19 de diciembre 1904) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1755, Vol. 1739. ff. 9008R-907V

Protocolización de la mortuoria de la finada Paulina Restrepo de Madrid (10 junio 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 978, Vol. 1748. ff. 3493R-3518V

Protocolización de la sucesión de Adeodato Sandino (18 de mayo de 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 809, Vol. 1746. ff. 2572V-2613V

Protocolización de la sucesión de Ana Joaquina García, Betancur (15 junio 1898) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 605, Vol. 302. ff. 2249R-2296v

Protocolización de la sucesión de Antonia y Eduvigis Londoño (27 de abril de 1898) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 459, Vol. 301 ff. 1340V-1358V

Protocolización de la sucesión de Antonio Munera (9 de julio de 1898) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 839, Vol. 303. ff. 2732R-2754V

Protocolización de la sucesión de Arcadio Latorre (18 de mayo de 1898) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 561, Vol. 302. ff. 1793V-1814V

Protocolización de la sucesión de Camila Álvarez (29 de septiembre de 1985) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 657, Vol. 152. ff. 1187V-1207R

Protocolización de la sucesión de Celedonia Mazo por Wenceslao Arango (4 de mayo de 1880) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 297, Vol. 116. ff. 868V-89V

Protocolización de la sucesión de Clotilde Escobar y por Wenceslao Arango (4 agosto de 1885) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 1588, Vol. 153. ff. 1187V-1207R

Protocolización de la sucesión de D. Manuel Vicente de la roche (7 de julio de 1898) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 303, Vol. 302. ff. 2497V-2526R

Protocolización de la sucesión de Dn Pascual González (23 de noviembre de 1885) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 853, Vol. 154. ff. 1937V-1971V

Protocolización de la sucesión de Dolores Ángel Arango (29 de septiembre de 1985) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 1648, Vol. 152. ff. 1382R-1395V

Protocolización de la sucesión de filomena Ospina de J (14 de mayo de 1898) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 556, Vol. 301. ff. 1662V-1697V

Protocolización de la sucesión de Francisca Pérez de U (3 de octubre de 1883) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 2683, Vol. 140. ff. 3195V-3221V

Protocolización de la sucesión de Francisco Gaviria Castaño (16 de mayo de 1885) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 1476, Vol. 152. ff. 857V-881V

Protocolización de la sucesión de Joaquín Saldarriaga i Cancelaria Pérez (12 de agosto de 1883) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 2656, Vol. 139. Ff. 2601V-2665V

Protocolización de la sucesión de José Antonio Pérez (14 abril de 1898) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 402, Vol. 301. ff. 1206R-1221V

Protocolización de la sucesión de José Miguel Álvarez (21 de mayo de 1880) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 392, Vol. 117 ff. 1153R-1187R

Protocolización de la sucesión de Juan de Dios Escobar (20 de agosto de 1883) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 2683, Vol. 140. ff. 2764V-2794V

Protocolización de la sucesión de Juan Misael Saldarriaga (1 mayo 1883) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 367, Vol. 138. ff. 1767R-1843V

Protocolización de la sucesión de Juana Echeverry. (18 de octubre de 1877) Archivo Histórico de Antioquia. (AHA) testamento y mortuoria, Notaria 1, N. 1838, Vol. 117. ff. 421R-441V

Protocolización de la sucesión de la señora Rosalía Múnera (21 de mayo de 1885) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 1480, Vol. 152. ff. 891V-921R

Protocolización de la sucesión de la Sra Magdalena Uribe de Palacio (30 junio de 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1077, Vol. 1749. ff. 3846V-3908V

Protocolización de la sucesión de la Sra Rosa María Mejía Zuleta (16 de mayo de 1885) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 1492, Vol. 152. ff. 835V-854V

Protocolización de la sucesión de Lope Lalinde por Cruz Lalinde (10 de mayo de 1880) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 312, Vol. 116. ff. 930R-951V

Protocolización de la sucesión de Ma Leonor Betancur (20 de mayo de 1898) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 570, Vol. 302. ff. 1834R-1897V

Protocolización de la sucesión de María Josefa Ochoa (11 de agosto de 1883) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 2652, Vol. 139. ff. 2564V-2597V

Protocolización de la sucesión de María Rosa Tamayo de C. (23 de junio de 1915) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 170, Vol. 481. ff. 3202R-3223R.

Protocolización de la sucesión de Mariana González (20 de mayo de 1880) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 380, Vol. 117. ff. 891V-921R

Protocolización de la sucesión de Mariano Velásquez (21 de junio de 1880) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 530, Vol. 117. ff. 1533-1584R

Protocolización de la sucesión de Nemesia Restrepo (13 de julio de 1898) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 814, Vol. 303. ff. 2636V-2663V

Protocolización de la sucesión de Nepomuceno Montoya (3 de agosto de 1883) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 2610, Vol. 139. ff. 2438V-2499R

Protocolización de la sucesión de Rafaela Arteaga por José Arteaga (27 de mayo de 1880) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 414, Vol. 117. ff. 1227V-1242V

Protocolización de la sucesión de Ramón Ramírez por Ramiro Ramírez (13 de abril de 1880) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 201, Vol. 116. ff. 558V-580R

Protocolización de la sucesión de Ramon y Juana Bautista Ceballos por el señor Luis M. Isaza (6 mayo de 1885) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 464, Vol. 152. ff. 666R-783V

Protocolización de la sucesión de Rosalía Jaramillo de R (14 de agosto de 1883) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 2674, Vol. 140. ff. 2720R

Protocolización de la sucesión de Rosendo Toro (10 de mayo de 1915 Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 868, Vol. 479. ff. 2319R-2336V

Protocolización de la sucesión del Nepomuceno Zuleta (4 julio de 1883) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 492, Vol. 138. ff. 2149V-2183V

Protocolización de la sucesión del señor Francisco A Ruiz Munera (19 de julio de 1898) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 848, Vol. 303. ff. 2774R-2794V

Protocolización de la sucesión Desemelino Saldarriaga por Luis Ma. Isaza (17 junio 1880) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 492, Vol. 117. ff. 1419R

Protocolización de los testamentos del Dr Joaquín Pardo Vergara arzobispo de Medellín (25 noviembre de 1904) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1603, Vol. 1738. ff. 7563R 7576V

Protocolización de Lucio restrepo m por Luis m Isaza (13 mayo 1885) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 1472, Vol. 152. ff. 795V-855V

Protocolización de sucesión de Alejandro Arango Isaza (24 junio 1880) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 521, Vol. 117. ff. 1491R-1518V

Protocolización de sucesión de Aparicio Gutiérrez. (10 de junio de 1915) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 1083, Vol. 480. ff. 2944V-2975V

Protocolización de Sucesión de Dn Teodoro Villa (22 de agosto de 1910) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 1300, Vol. 414. ff. 3101R-3121V

Protocolización de sucesión de Don M Uribe. (12 de abril 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 620, Vol. 1744. ff. 2037V-2131V

Protocolización de Sucesión de José María Escobar Maya (17 de septiembre de 1910) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 1470, Vol. 415. ff. 3549R-3599V

Protocolización de sucesión de José milagros Gómez (22 de marzo de 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 487, Vol. 1743. ff. 1511R-1598V

Protocolización de sucesión de María Antonia Saldarriaga (4 de mayo de 1990) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 679, Vol. 412 ff. 1640V-1662R

Protocolización de sucesión de paulino Naranjo (21 de septiembre de 1904) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1225, Vol. 1735. ff. 6136 V-6212V

Protocolización de sucesión de pedro Rodríguez por José pimienta (27 de julio de 1880) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 667, Vol. 118. ff. 1929R-1946R

Protocolización de testamento de Pastora Restrepo. (4 febrero 1904) Archivo Histórico De Antioquia (AHA) Testamentos y mortuorios, Notaria 1, N.146 Vol. 349. Ff. 315V-324V.

Protocolización de testamento de Víctor Espinosa (28 de julio de 1904) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1222, Vol. 1749. ff. 4341V-4348V

Protocolización de testamento del sr Manuel J. Echeverri. (5 febrero de 1904) Archivo Histórico De Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 155 Vol. 349. ff. 341V-358V.

Protocolización del juicio de Sucesión de Filomena Rendon (21 junio de 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1004, Vol. 1748. ff. 3613R-3636V

Protocolización juicio de sucesión de Manuel Betancur (4 noviembre 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1732, Vol. 1756. ff. 6349V-6386V

Protocolización Sucesión concepción Montoya (6 de mayo de 1904) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 633, Vol. 351. ff. 1367V-1405V

Protocolización sucesión de Angela Pía López (21 de septiembre de 1904) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1507, Vol. 1735. ff. 6098R-6133V

Protocolización sucesión de Florentino Garcés (19 de mayo de 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 809, Vol. 1746. ff. 2664V-2731R

Protocolización sucesión de Indalecio Estrada (25 de mayo de 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 858, Vol. 1746. ff. 2788V-2808V

Protocolización sucesión de José Reyes Londoño y María del Carmen Saldarriaga (15 diciembre 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1939, Vol. 1757. ff. 7035V-7107V

Protocolización sucesión de Pastor Yepes – Manuel Velásquez (4 de marzo de 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 344, Vol. 1744. ff. 1063V-1079V

Protocolización sucesión de Tomás Ma. Ocampo (noviembre 30 de 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1783, Vol. 1757. ff. 6814V-6812V

Protocolización sucesión del finado señor Don Epifanio Correa (22 de noviembre de 1904) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1586, Vol. 1738. ff. 7468V-7517V

Protocolización sucesión María de los Dolores Correa (5 octubre de 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1305, Vol. 1735. ff. 6446V-6472R

Protocolización sucesión Nicolas Gómez y Mariana Zapata (7 abril 1904) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 462, Vol. 351. ff. 979V-1000V

Protocolización sucesión Rafaela Uribe (30 mayo 1908) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 485, Vol. 385. ff. 1056V-1099V

Protocolización Testamento de Federico Alejandro Barrientos (30 septiembre de 1904) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1264, Vol. 1735. ff. 6337R-6346V

Protocolización testamento de Juan Bautista Escobar (12 diciembre 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1912, Vol. 1757. ff. 6963V-6973V

Protocolización testamento de la Sra. Fernanda Arango de A (8 julio de 1904) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1114, Vol. 1749. ff. 4028V-4037V

Protocolización testamento de Trinidad López (5 agosto 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1270, Vol. 1750. ff. 4405V-4412V

Protocolo de la Sucesión de Miguel Mesa (16 de julio de 1915) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 1310, Vol. 482. ff. 2691V-3545V

Protocolo de sucesión de Pedro Maya y Dolores Arango (7 diciembre 1904) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1747, Vol. 1739. ff. 8939R-8977V

Sucesión de Antonio Vélez (Fecha 13 octubre 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1750, Vol. 1756. ff. 6421R-6461V

Sucesión de Bárbara Gómez M. (29 de mayo de 1915) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 1000, Vol. 480. ff. 2714R-2025R

Sucesión de Domingo Trujillo E (30 de mayo 1902) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 873, Vol. 1747. ff. 2919R-3031V

Sucesión de Eusebio Arenas (septiembre 14 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1465, Vol. 1752. ff. 5019R-5086V

Sucesión de Federico A Barrientos (3 abril de 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA)
Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 598, Vol. 1744. ff. 1887R-1966V

Sucesión de Francisco Upegui (16 de diciembre de 1904) Archivo Histórico de Antioquia
(AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1736, Vol. 1739. ff. 1752R-1850R

Sucesión de Lázaro Maya (agosto 24 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA)
Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1356, Vol. 1751. f. 4637R

Sucesión de Manuela Cossio (26 de octubre de 1904) Archivo Histórico de Antioquia (AHA)
Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1420, Vol. 1736. ff. 6843R -6895V

Sucesión de María Berrio de H (septiembre 22 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA)
Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1507, Vol. 1753. ff. 5181R-5260V

Sucesión de Ricardo Vásquez (fecha 9 junio 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA)
Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 935, Vol. 1747. ff. 3306V-3358V

Sucesión de Roberto Escobar (31 de julio de 1915) Archivo Histórico de Antioquia (AHA)
Testamento y mortuorios, Notaria 1, N. 1430, Vol. 483 ff. 4158R-4176R

Sucesión de Salvador Montoya -María de Jesús Bustamante (14 noviembre 1905) Archivo
Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1783, Vol. 1756. ff.
6539R-6619V

Sucesión de Visitación Vélez (noviembre 8 de 1904) Archivo Histórico de Antioquia (AHA)
Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 1500, Vol. 1737. ff. 1402R-1415V

Sucesión del matrimonio Arango (26 de mayo de 1905) Archivo Histórico de Antioquia
(AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 860, Vol. 1746. ff. 2836R-2887V

Sucesión Emiliana Gómez de A (14 junio de 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA)
Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 952, Vol. 1748. ff. 3159V-3436V

Testamento de Carlos Velásquez (20 de junio 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA)
Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 997, Vol. 1748. ff. 3584V-3593V

Testamento de Francisco A Zea. (9 enero de 1904) Archivo Histórico de Antioquia (AHA).
Testamentos y mortuorios, Notaria 1, N. 46, Vol. 349. ff. 119R-122V

Testamento de la señora Soledad Darién de Ossa (3 abril de 1905) Archivo Histórico de Antioquia (AHA) Testamento y mortuorios, Notaria 2, N. 572, Vol. 1744. ff. 1826V-1827V

Anexo 1

Grabados fúnebres en el Papel Periódico Ilustrado.

Tabla de Elaboración propia. 234

Título del grabado	Fecha	Numero	Año Volumen/tomo	Página
Muerte del libertador (pendiente por confirmar)	1 de noviembre 1881	4	I	67
Don Gonzalo Jiménez de Quesada, muerto.	1 enero 1882	7	I	116
Francisco Javier Zaldúa (en su lecho de mortuorio)	31 de diciembre 1882	32	II	120
Funerales del Doctor Zaldúa. El cortejo desfila por la plaza Santander.	31 de diciembre 1882	32	II	121
Caracas – Tumba de M. Roberto Runch	15 de mayo 1984	66	III	292

234 Urdaneta. Papel periódico Ilustrado. Vol I. II. III. III. IV. V 1881-1888. Facsímil Fundación Carvajal. 1975

Dibujo de Urdaneta. – Grabado por Barreta				
Cartel por muerte El ilustrísimo y reverendísimo arzobispo Señor doctor D. Vicente Arbeláez	1 de julio de 1884	70	III	361
Muerte del Ilustrísimo señor arzobispo de Santa fe de Bogotá, Doctor D. Vicente Arbeláez. En su lecho mortuorio. Dibujo al natural por Urdaneta- grabado por Rodríguez.	1 Julio de 1884	70	III	364-365
Funerales del Ilustrísimo Señor arzobispo. Salida de la catedral.	1 Julio de 1884	70	III	368
OBESO Composición y dibujo de Urdaneta. Grabado por Rodríguez	1 septiembre de 1884	74	IV	17
Gonzalo Jiménez de Quesada, muerto.	29 de abril de 1888	Números 114 a 116	v	284

<p>URDANETA</p> <p>Croquis tomado después de muerto, por el señor Eugenio Montoya. - Grabado por Rodríguez.</p>	<p>29 de Mayo de 1888</p>	<p>Números 114 a 116</p>	<p>v</p>	<p>309</p>
<p>Cementerio de Bogotá. Monumento en que yacen Alberto Urdaneta y su esposa.</p>	<p>29 de mayo de 1888</p>	<p>Números 114 a 116</p>	<p>v</p>	<p>324</p>

Anexo 2

Tabla comparativa de precios de pompas fúnebres entre 1878 y 1915 con los datos extraídos de las protocolizaciones y recibos de agencia del Archivo Histórico de Antioquia (AHA).

Servicio	1878	1880	1882	1885	1895	1894	1897	1898	1902	1903	1904	1905	1907	1909	1915
Derechos parroquiales		\$12,80			13,60		\$28					\$500		\$850	\$600
Servicio de clérigos (valor unitario)	\$6,20			\$20			\$18	\$17,80				\$250	\$870		
Música y canto	\$3,60	\$5			\$3,20		\$30 \$12	\$17,00 \$2,46					\$500	\$500	\$300
Caja mortuoria	\$6,80	\$20 \$12,50 \$7,40 \$4,40	\$13,40 \$35,30			\$24	\$100 \$24		\$1000	\$300	\$400 \$2000		\$1300	\$1000	\$700
Alquiler de bóveda por 4 años	\$11,50			\$16			\$14						\$300	\$500	\$2000
Hábito para difunto		\$8					\$40	\$40	210		\$800	\$1000			
Arreglo de cadáver														\$150	
Servicio de peones	\$1,4	\$5,5		\$7,6			\$8 \$5						\$200	\$180	\$150
Alumbrado en la iglesia							\$5						\$100	\$150	\$150

Velas (valor unidad)		\$0,4 Cera \$40	0,60 Esperma 0,90	0,40						\$4					
Alquiler de coche mortuorio				\$10			\$12						\$500		500
Coche familiar				\$1,20			\$4						\$200		\$150
Útiles de agencia y comisión		25% del valor total					\$30 \$16				\$560		\$500	\$250	\$150
Carteles y fijación unidad.	2,8	\$1		\$1			\$1,2	\$1,2					\$10	\$10,6	
Entierro	\$8,10	\$20	\$3			\$20,40		\$19	\$600	250					
Lapida		\$2,45										\$2790			
Misas fúnebres unidad	\$3,20													\$250	
Misas Gregorinas unidad												25	\$33,3	\$36,6	
Misa tradicional						\$0,8								\$50	

Anexo 3			
Entrevista Telefónica José Francisco Caballero Ortega			
<p>Se le informó al entrevistado que la entrevista era de carácter académico con el fin de contribuir al trabajo de grado del estudiante Juan David Pineda Henao, así mismo consintió en que la información suministrada fuer a usada para fines académicos.</p>			
Entrevistador:	Juan David Pineda Henao	Fecha:	9/marzo 2021
Ubicación de la entrevista:	Google Drive	Duración:	16:19 minutos.
<p>Notas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Durante la llama la nieta del entrevistado acompañó la llamada dado que su audífono para ayudar la escucha del señor Francisco habían presentado fallas. 2. El señor francisco se refiere a Juan Camilo en dos momentos de la entrevista, el referido es amigo de la universidad y fue quien reseñó que su familia poseía dicho busto. 			
Trascripción			
<p>J.D ¿el busto fue realizado inmediatamente la muerte de su señora madre o tiempo después?</p> <p>José Francisco Caballero Ortega:</p> <p>El busto de mi señora madre fue hecho el 7 de febrero de 1941, y fue hecho el mismo día de la muerte de mi mamá. Me parece, yo no conozco el proceso, porque fue hace 80 años y todos los testigos que participaron en el proceso están muertos. El proceso fue hecho de inmediato y yo no sé exactamente como lo hizo el proceso Camilo, camilo se llama el</p>			

señor que hacia ese tipo de bustos y que vivía al frente de las madres marianitas y de la casa de mi papá.

Entonces, la pregunta que tú haces es si realmente fue hecho de inmediato o recobra una imagen en ruinas del rostro de mi mamá, porque las fotos que tengo yo antes de esa fecha coinciden exactamente con la cara de mamá, así que te puedo decir que es auténtico que han pasado 80 años, ella esta guardada en la biblioteca de mi casa y ahí la tengo. Solamente se puso de moda ahora que mi nieto Juan Camilo te cuenta a vos y tú me llamas a mí.

Nieta de Francisco: ¿abuelito en que ciudad fue hecha, aquí en Tuluá o en Buga?

F: Ella murió en la ciudad de Buga, Valle del Cauca.

Juan David: ¿cómo era el nombre de su señora madre?

F: Laura María Ortega Pedrosa. Tenía 37 años cuando falleció.

JD: Le hago una pregunta de carácter más íntimo. ¿Cuál fue la necesidad o intención de mandar a hacer este busto póstumo? ¿qué buscaban ustedes conservar?

F: La intención de mi papá era Perpetuarla a ella. Y así como sacó varias fotos durante el velorio durante el velorio, la intención era tenerlo y lo ha logrado, fíjese usted, ha logrado permanecer intacta sin que ocurra ningún accidente, tiene 80 años de hecho.

N. F. ¿la mandó a hacer tu papá?

F. La mandó a hacer mi papá, correcto.

J.D ¿qué impresión tienen las personas que visitan su casa cuando ven este busto?

F. La impresión que le da a las personas que me visitan y son muy allegadas a mí, les muestro el busto que esta guardado en un pináculo de madera. La impresión es la sorpresa que está ahí y que su rostro es absolutamente inamovible. Pasan unos años donde yo le paso de forma muy cautelosa un pañito para limpiar la cara por que el busto llega hasta el cuello, y luego pego una barnizadita pero ahí esta exacta a como existe, si es que se puede llamar que existe.

J. D. **¿Qué cree usted que relación cree que va a pasar con el busto dentro de unos años? Usted es el descendiente directo, ¿qué relación cree que van a tener las generaciones futuras con este busto?**

F. Exacto. Yo ya he dispuesto que el busto de mi mamá se lo voy a pasar a el único hermano que queda de los 9 hermanos que éramos para que él lo tenga, porque la idea es que el busto persista y con los descendientes directos, por ejemplo, yo tengo un descendiente que es Patricia, la mamá de Juan Camilo y Francisco José, el tío. Ellos verán si quieren recibir el busto, la verdad la pregunta que me haces, me hace ponerme en duda y voy a hacerles un interrogatorio porque creo que es una herencia única, y tanto si es el original.

J.D. **Usted ahorita mencionó unas fotografías, es decir que, a su señora madre, aparte del busto, también le tomaron fotografías?**

F. Hay unas en el comedor de mi antigua casa, ahí está mi papá y esta ella en su casa mortuoria. ¿usted quiere conocer las fotos en el salón mortuorio?

J.D. **Me encantaría y le agradezco mucho. ¿Aprovecho este momento para pedirle directamente permiso para usar la fotografía que su nieto Juan Camilo le tomo al busto póstumo de su señora madre para mi trabajo?**

F. Sí, doy consensuado la autorización.

J.D. ¿Cuál es la sensación, el sentimiento que usted tiene cuando usted ve el busto de su señora madre, usted rememora a su mamá, esos momentos tan íntimos y privados cuando usted ve la imagen?

F. Sí, mi mamá tenía 37 años, era su novena hija que acaba de morir hace un año, aquí en Tuluá. Pero la pregunta tuya es muy interesante, Cada vez que yo veo el busto de mi mamá me remueve completamente el pasado, el sitio donde vivíamos, la casa donde se hizo el busto, era una casa en Buga, grande, cuatro corredores, y de muchos jardines interiores me acuerdo hasta de las flores (llenos de alegría).

N. F. Abuelito ¿eso era algo común cuando alguien se moría o era especial?

F. Era algo especial de mi papá, mi papá era una persona muy especial que había viajado en Europa, había estado en Paris, Londres y el seguramente traía una idea muy particular de lo que era perpetuar la imagen de su esposa que era una mujer muy joven.

N.F pero ¿tú no conocías amigos tuyos o alguien que también le hubieran hecho un busto póstumo a algún familiar?

F. No, no. Como te digo yo tengo en este momento 90 años y de los testigos solamente quedo yo.

J.D ¿usted recuerda el precio de este retrato o si su papá tuvo que pagar mucho dinero para poder mandar a hacer este tipo de retrato?

F. Yo no creo que fuera caro porque mi papá aunque era un hombre hasta cierto punto acomodado, no era un la persona para ir a sacar una cantidad fuera del común. Yo no creo que fuera caro, en ese tiempo todo era con pesos, no sé.

J.D. Antes de despedirme, Quería preguntarle si en caso de necesitarle para una futura entrevista podría hacerle otra llamada o cuando pase toda esta pandemia.

F. Sí, claro que sí, tiene vía libre para llamar y para que un día de estos nos visite.

J.D. Don francisco muchas gracias por su tiempo y su amabilidad.

F. con mucho gusto, Hasta luego.

