

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



**EL RETRATO DEL ANGELITO Y LA FOTOGRAFÍA INFANTIL
POST MORTEM EN EL PERÚ DEL SIGLO XIX**

**UN ESTUDIO DE LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE DE
INFANTES EN AMÉRICA A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA DESDE
LOS ENFOQUES LAICO Y RELIGIOSO**

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Historia del Arte
y Curaduría que presenta:

George Clarke Paliza

Asesor:

Dr. Julio César del Valle Ballón

Lima, 2022

Informe de Similitud

Yo, Julio César Del Valle Ballón, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado “EL RETRATO DEL ANGELITO Y LA FOTOGRAFÍA INFANTIL *POST MORTEM* EN EL PERÚ DEL SIGLO XIX. UN ESTUDIO DE LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE DE INFANTES EN AMÉRICA A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA DESDE LOS ENFOQUES LAICO Y RELIGIOSO” del autor George Clarke Paliza.

dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 15 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 07/02/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 7 de mayo de 2023

.....

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Ballón Del Valle Julio César</u>	
DNI: 09151017	
ORCID: 0000-0002-2952-5092	
Firma	

RESUMEN

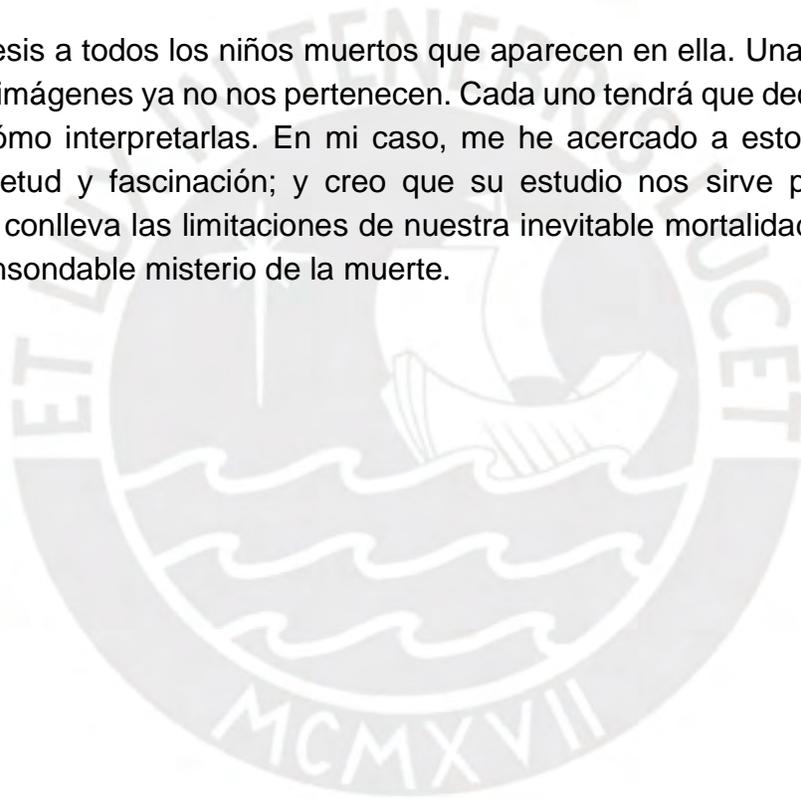
La presente tesis estudia la fotografía infantil *post mortem* en el Perú del siglo XIX. Este fenómeno existió de manera global, por lo tanto, no puede ser analizado aisladamente; debido a ello el corpus peruano se ha comparado con los casos de Estados Unidos y México, países que representan un enfoque laico, protestante y anglosajón, por un lado, frente a un enfoque católico y latinoamericano, por el otro. La fotografía *post mortem* ha sido poco estudiada en el Perú; la mayoría de estudios provienen de Estados Unidos y Europa, además de una diversidad de artículos sudamericanos que tratan las particularidades del fenómeno en sus respectivos países. Pero el corpus peruano no ha sido debidamente contrastado ni analizado dentro de las variantes globalmente reconocidas. Tradicionalmente, la fotografía mortuoria se ha clasificado en distintas modalidades («vivo, pero muerto», «el último sueño», y «en el ataúd»), en los cuales el corpus peruano también puede ser parcialmente interpretado; sin embargo, consideramos que existe una modalidad llamada «angelito» que no encaja en la taxonomía anglosajona. Dicha variedad proviene del «ritual del angelito», una práctica del catolicismo popular que existió en España, México y otros países sudamericanos, incluyendo el Perú, y que estaba en retroceso cuando la fotografía apareció. La hipótesis central de la investigación es que la modalidad *angelito* debe ser reconocida como una modalidad propia debido a que, tras el análisis comparativo, no se ajusta a ninguno de los otros modos ya descritos. Si bien esta modalidad sí ha sido reconocida por varios investigadores iberoamericanos, suelen interpretarla como una variación de las otras modalidades; paralelamente, los estudios anglosajones ni siquiera la mencionan. Entre los objetivos está el distinguir la presencia de las variantes internacionales de la modalidad *angelito* dentro del corpus peruano, así como entender sus orígenes y particularidades. La metodología consiste en un análisis iconográfico e iconológico de las imágenes, la revisión de la bibliografía existente sobre el tema, y un enfoque interdisciplinario, pues para interpretar el corpus es necesario revisar conceptos sobre fotografía, historia, religión, tanatología y escatología cristiana. Entre las conclusiones más importantes se señala que el corpus peruano revela la influencia de los modos internacionales, además de la modalidad *angelito*, peculiar de algunos países católicos sudamericanos. También se destaca un cisma entre la visión protestante, laica y europea de las fotografías estadounidenses frente a las sudamericanas y católicas. Asimismo, se concluye que cuando el ritual del angelito se extinguió, la iconografía sobrevivió en las fotografías, lo cual hizo que los retratos de angelitos peruanos sean versiones diluidas de la forma original, imágenes híbridas entre la modalidad *angelito* y las otras modalidades.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a mi asesor, el profesor Julio del Valle, por guiarme en esta investigación, y por haberme ayudado a llegar a buen puerto cuando tuve que navegar sobre aguas turbulentas; ha sido una luz espantando las tinieblas de la confusión. Agradezco también a la profesora Irma Barriga, por su paciencia, generosidad, y por sus siempre agudas y pertinentes observaciones.

De igual manera, quisiera expresar mi gratitud hacia todas aquellas personas que, directa o indirectamente, ya sea por sus opiniones, preguntas o acciones, me ayudaron a modelar la estructura y forma final del trabajo.

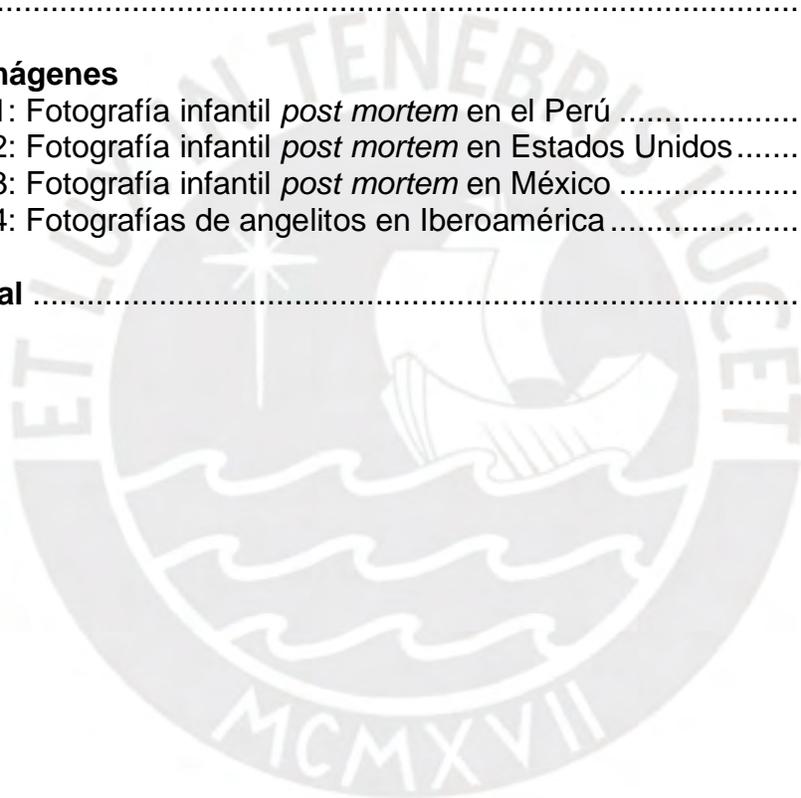
Dedico esta tesis a todos los niños muertos que aparecen en ella. Una vez arrojadas al mundo, las imágenes ya no nos pertenecen. Cada uno tendrá que decidir qué hacer con ellas y cómo interpretarlas. En mi caso, me he acercado a estos retratos con respeto, inquietud y fascinación; y creo que su estudio nos sirve para, desde la humildad que conlleva las limitaciones de nuestra inevitable mortalidad, entender un poco más el insondable misterio de la muerte.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1: LA MUERTE INFANTIL Y SU REPRESENTACIÓN	16
1.1. El niño, la muerte y el angelito	17
1.1.1. Aproximaciones históricas sobre el valor de la infancia	19
1.1.2. Los niños del siglo XIX	24
1.1.3. Escatología católica y el ritual del angelito	29
1.1.4. El ritual del angelito en el Perú.....	38
1.2. La muerte en la sociedad limeña	41
1.2.1. Entierros y ritos funerarios.....	42
1.2.2. Estadísticas de enfermedades y defunciones.....	47
1.2.3. Iconografía en lápidas y tumbas.....	50
1.3. Relaciones entre pintura mortuoria y fotografía <i>post mortem</i>	57
1.3.1. El lecho de muerte	59
1.3.2. Monjas coronadas.....	60
1.3.3. Pintura mortuoria de niños	62
CAPÍTULO 2: FOTOGRAFÍA INFANTIL <i>POST MORTEM</i> EN PERÚ Y NORTEAMÉRICA	67
2.1. Cinco modalidades para fotografiar a la muerte	67
2.1.1. Vivo, pero muerto	71
2.1.2. El último sueño.....	76
2.1.3. En familia	79
2.1.4. En el ataúd.....	81
2.1.5. El angelito	83
2.2. Fotografía infantil <i>post mortem</i>: análisis del corpus peruano	90
2.2.1. La fotografía en Lima	90
2.2.2. Rafael Castillo y Adolphe Dubreuil	98
2.2.3. Otros fotógrafos y casos anónimos	110
2.2.4. Fotografías <i>post mortem</i> en lápidas	115
2.2.5. Resultados.....	120
CAPÍTULO 3: UNA TAXONOMÍA RAZONADA: PERÚ, ESTADOS UNIDOS Y MÉXICO	123
3.1. El sueño romántico americano	124
3.1.1. Religiosidad y laicismo en Estados Unidos	124
3.1.2. La estética romántica en la fotografía <i>post mortem</i>	129

3.2. Retratos familiares y la vida simulada: Perú y Estados Unidos	137
3.2.1. Los niños «vivos, pero muertos»	139
3.2.2. En familia: la vida y la muerte posan juntas.....	144
3.3. El angelito: Perú, México e Iberoamérica	147
3.3.1. Angelitos y retratos familiares	148
3.3.2. Angelitos de otros países católicos iberoamericanos	154
3.3.3. El angelito peruano: una modalidad particular	158
CONCLUSIONES	164
Recomendaciones.....	173
Bibliografía	174
Anexos de imágenes	
Anexo 1: Fotografía infantil <i>post mortem</i> en el Perú	184
Anexo 2: Fotografía infantil <i>post mortem</i> en Estados Unidos.....	192
Anexo 3: Fotografía infantil <i>post mortem</i> en México	203
Anexo 4: Fotografías de angelitos en Iberoamérica	209
Plan curatorial	213



INTRODUCCIÓN

La muerte es, además del último acto de la vida, un evento fascinante, misterioso e inevitable. Ha sido registrada y representada de alguna forma, metafórica o simbólicamente, en todas las sociedades humanas a través de múltiples formatos artísticos, desde dibujos, pinturas y esculturas, hasta poemas, relatos y danzas. La fotografía no ha sido la excepción, con la salvedad de que en sus inicios representaba a la muerte misma, la convertía en protagonista para la contemplación; la hacía posar, la retrataba. La moda de retratarse fotográficamente, que empezó a mediados del siglo XIX, en sus inicios no hizo distinción entre vivos y muertos; todos querían y necesitaban un retrato. Este no solo era un medio para luchar contra el olvido, sino que era un imperativo social.

En la actualidad, ver estas fotografías nos genera sentimientos encontrados. En la mayoría de los casos producen rechazo, temor o condena; muchos consideran que son imágenes macabras o de mal gusto que atentan contra la dignidad del cadáver. Estas reacciones son normales para nuestra sociedad contemporánea, pero no reflejan la respuesta que estas fotos generaron en su tiempo. Para entender la recepción de estas imágenes en su momento hace falta un esfuerzo hermenéutico; hay que intentar recuperar las ideas, creencias y sentimientos que la sociedad del siglo XIX compartía con respecto a la muerte. Por ello, al contemplar estas imágenes hay que tomar en cuenta que en su mayoría son retratos de niños fallecidos que básicamente buscan salvar el recuerdo físico de ese niño; no son registros de cadáveres como lo podríamos entender en la actualidad. Parte del rechazo que producen estas fotos es que para la sensibilidad contemporánea la imagen de un niño muerto constituye un tabú. Sabemos que actualmente los niños también pueden morir, pero su muerte no debe ser vista ni exhibida. Extrapolar este tabú hacia el retrato infantil *post mortem* sería un grave error de interpretación.

En el mundo contemporáneo la fotografía *post mortem* existe principalmente en la prensa y en el terreno forense o policial. La muerte es retratada como accidente, como

asesinato, como algo que no debió suceder, una interrupción inesperada e injusta de la vida; pero a nadie se le ocurre sentar a un cadáver para tomarle un retrato. En el fondo, es lícito formularnos las siguientes preguntas: ¿por qué nos interesa el retrato *post mortem*?, ¿por qué debemos estudiarlo?, ¿qué lo hace especial? Después de todo, existen millones de retratos fotográficos en el mundo acumulándose imparablemente desde mediados del siglo XIX. La respuesta es a la vez simple y compleja: lo que hace especial a este tipo de fotografía es que el retratado está muerto. La muerte nos fascina; nos asusta y seduce, como un abismo que no podemos ignorar. El retrato *post mortem* revela nuestras creencias y reacciones hacia la muerte en un determinado momento de la historia; el hecho de que actualmente ya no se practique también delata nuestra relación contemporánea con la muerte.

La fotografía *post mortem* apareció con la invención de la técnica fotográfica en prácticamente todo el mundo desarrollado. Considerando que fue un invento europeo, cabe esperar que su presencia en América estuvo fuertemente influenciada por las formas imperantes en el viejo continente. Fue una modalidad que tuvo su auge en la segunda mitad del siglo XIX para extinguirse lentamente a inicios del siglo XX al modificarse las actitudes hacia la muerte, aunque logró persistir por un tiempo, pero de manera más privada y oculta. Es un fenómeno que revela las posturas y conceptos que han girado en torno a la muerte en distintas sociedades y momentos históricos; asimismo, discute los usos y significados que tuvo la fotografía y su relación con la pintura mortuoria en sus inicios. Esta fotografía tiene, según los países y épocas, distintas variantes o modalidades¹; sin embargo, en general podemos encontrar algunas formas comunes a todos los casos.

Según el experto norteamericano Jay Ruby (1995), existen tres modalidades que surgen en orden sucesivo en el siglo XIX. La primera corresponde al niño difunto retratado como si estuviera vivo; en la segunda el fallecido parece estar dormido. En la última modalidad el cadáver aparece con evidentes signos de muerte, como, por

¹ Para referirnos a las distintas maneras que adoptó la fotografía *post mortem* usaremos el término genérico «modalidad» que intercambiaremos con los sinónimos *variante*, *modo* y *forma*.

ejemplo, estar colocado dentro de un ataúd. Esta variante aparecerá a finales del siglo XIX. Estas tres modalidades también son reconocidas por otros expertos como la británica Audrey Linkman, la española Virginia de la Cruz, y la mayoría de los investigadores mencionados en este estudio, pues es una clasificación admitida a nivel internacional. Las tres modalidades no son arbitrarias, sino que irán cambiando en el tiempo según las actitudes hacia la muerte que predominen en cada momento.

Por otro lado, el significado de las fotografías varía según las distintas formas que adoptó. La foto del cadáver simulando vida (en postura erguida y con los ojos abiertos, por ejemplo) puede ser una negación de la muerte; mientras el cadáver «dormido» puede ser una imagen de ambigüedad o una mediación de la muerte como sueño. La fotografía donde se evidencia la muerte sería una manera de confirmar el deceso de la persona retratada. En la mayoría de los casos también puede servir como mecanismo de duelo, de aceptación de la pérdida o como simple recordatorio de la presencia/ausencia del fallecido, tal como sucede en la actualidad. Sin duda, el retrato *post mortem* además fue el producto extremo de la urgencia social de retratarse en los comienzos de la fotografía cuando dicho evento era una moda ineludible entre las clases altas y medias, urgencia que luego se extendería a toda la sociedad en general. Cabe resaltar que el hecho de no hacer una distinción drástica entre un retrato *post mortem* y un retrato en vida revela que la muerte era un evento familiar y cercano, y que lo realmente importante era conservar una imagen del retratado, ya sea vivo o muerto.

Según los expertos, la fotografía mortuoria tenía varias funciones y significados. El más obvio era conservar una imagen del niño muerto, probablemente la única posible, debido a que no hubo oportunidad de tomar un retrato en vida. Esta imagen le sirve a la familia como recuerdo y también como un mecanismo de duelo: ver la imagen del niño fallecido ayuda a recordar que alguna vez existió; del mismo modo, ayuda a aceptar su irremediable desaparición. Por otra parte, en un nivel fenomenológico, la imagen puede operar como un sustituto del infante muerto, como reliquia o huella del ser ausente. De igual modo, la fotografía mortuoria fue una alternativa relativamente

barata frente a los retratos pictóricos que solo estaban al alcance de las élites. La nueva técnica fotográfica puso el retrato mortuario a disposición de prácticamente todas las clases sociales.

La investigación se centrará en la fotografía infantil *post mortem* en el Perú a mediados del siglo XIX hasta su desaparición a comienzos del siglo XX. El corpus está enfocado en el caso de los bebés y niños pequeños (en general, hasta antes de los siete años); y, además de un análisis iconográfico e iconológico, se estudiarán los usos, costumbres y sentidos de este tipo de fotografía. El estudio se realizará desde un enfoque comparativo con los casos de Estados Unidos y México, dado que el fenómeno no se dio en el Perú de manera aislada, sino que formó parte de una tradición internacional, por consiguiente, el tema requiere un estudio dentro de un contexto mayor. A pesar de que este tipo de fotografía ocurrió en prácticamente todo el mundo desarrollado, hemos elegido estos dos países, ya que nos hemos concentrado en el caso del continente americano donde ambas naciones son representativas de visiones muy distintas; además, en estos países ya existe suficiente material y estudios sobre el tema para poder hacer un análisis comparativo. México es representativo de la mirada católica (aunque con sus propios matices con respecto a otros países católicos latinoamericanos); mientras Estados Unidos refleja la visión protestante, laica y europea. Esta distinción es fundamental para la investigación. El estudio está enfocado en el caso infantil porque este grupo etario concentró la mayor parte de la fotografía *post mortem*. Las razones son bastante obvias, pues las estadísticas demuestran que la tasa de mortalidad era muy alta en bebés e infantes durante el siglo XIX.

Otra razón importante para limitar el estudio a la infancia es que esto permite examinar el caso de las fotografías de «angelitos», una modalidad distinta de las que surgieron en el mundo anglosajón, protestante y no católico. Estas fotografías se incorporaron a un ritual que ya existía y que tiene una larga tradición que se remonta hasta la España medieval. Este evento se conocía como el «ritual o velorio del angelito» (o «la muerte niña» en el caso de México). Los niños bautizados que fallecían antes de los

siete años se convertían, según la tradición católica, en angelitos que luego podían interceder por la familia. Por eso, y a pesar de la tristeza, este ritual se celebraba festivamente precedido por el cadáver del angelito en un altar doméstico. Era un fenómeno que existió mayormente en las zonas rurales donde imperaba un fuerte sentido de comunidad.

En resumen, la investigación tiene dos grandes objetivos: primero, comparar el corpus peruano con los casos de Estados Unidos y México para clasificarlo en las modalidades ya descritas con la finalidad de tener una idea de la presencia de estas variantes en el Perú; y, segundo, describir e identificar la modalidad *angelito* como una forma propia que no encaja dentro de las otras formas. Además, dentro de este segundo objetivo buscamos entender la influencia que tuvo la iconografía del angelito en las otras modalidades cosmopolitas.

Inicialmente, hemos clasificado el corpus del Perú, México y Estados Unidos en cuatro categorías. Según lo descrito anteriormente, estas son: 1) Vivo, pero muerto, 2) El último sueño, 3) En familia, y 4) En el ataúd. Hemos considerado el caso 3 como una categoría aparte, aunque no haya sido reconocida previamente por los expertos, porque consideramos que la foto familiar con el cadáver debe interpretarse en sus propios términos, dado que tiene una presencia y connotaciones diversas en los tres países. Por otra parte, tras un primer análisis hemos notado que existen imágenes que no encajan o satisfacen las condiciones para ser admitidas dentro de ninguno de las cuatro modalidades descritas; por ello hemos propuesto reconocer una quinta modalidad que denominaremos «angelito».

Cabe señalar que para analizar el corpus peruano es necesario recurrir a los modos internacionales previamente reconocidos, pues la fotografía *post mortem* peruana formó parte de las variantes que se usaban en el resto del mundo. Si bien en el Perú hubo variaciones locales y formas híbridas, estas parten de las modalidades ya definidas. La clasificación en modalidades diferenciadas sirve para comprender y analizar la variedad iconográfica de las fotografías *post mortem* de infantes. En

muchos casos estas modalidades no aparecen en sus formas puras definidas según su descripción original, sino que sus características se superponen y entremezclan con otros modos. Lo mismo sucederá con el angelito, que raramente aparecerá en su forma más pura, sino que se fusionará con las variantes globales. Por eso es importante señalar que, si bien la taxonomía sirve para entender las distintas modalidades, esta no agota todas las posibilidades iconográficas existentes. Las fusiones y mezclas son sutiles, y, en algunos casos, difíciles de precisar.

El haber identificado la modalidad *angelito* como una variante propia, distinta de las otras cuatro, es relevante porque esto nos permitirá entender mejor las particularidades iconográficas e iconológicas de la fotografía mortuoria en el Perú, que, como veremos, en muchos casos no se manifiesta en sus formas puras, sino que contiene una composición híbrida donde las características de los angelitos retratados (derivados del ritual del angelito) se fusionan con las otras modalidades cosmopolitas. Consideramos que, si la modalidad *angelito* no fuese descrita e identificada como tal, distinta e irreductible a las demás, no sería posible un estudio preciso de la fotografía *post mortem* en el Perú, así como en los países donde esta modalidad existió.

La bibliografía disponible demuestra que existe una cantidad considerable de estudios y publicaciones sobre fotografía mortuoria del siglo XIX en otros países, además de Estados Unidos y México, pero lamentablemente esta resulta escasa en el Perú. Por consiguiente, consideramos que es pertinente una investigación más profunda sobre este tema, ya que esto permitirá poner en discusión la fotografía infantil *post mortem* en el Perú y contrastarla con la situación de otros países. Por otro lado, de igual manera nos permitirá entender las distintas actitudes hacia la muerte que existieron dentro de la sociedad peruana durante el siglo XIX hasta comienzos del XX, y cómo estas actitudes estaban íntimamente ligadas a creencias religiosas, sociales y morales.

Si bien el estudio de la fotografía mortuoria empezó a nivel global a mediados de la década de 1990, ha sido relativamente poco estudiada en el Perú. Se han realizado

exposiciones sobre el tema, como *La fotografía post-mortem en el Perú (siglo XIX)* de la Biblioteca Nacional del Perú (2004) que generó un artículo del mismo nombre a cargo de Enrique Mori, bibliotecario y curador de la muestra. Asimismo, existe el libro *Santos inocentes, tránsito de imágenes: una mirada histórica y estética sobre el deterioro*, de Sophia Durand y Daniel Contreras (2009), un estudio de las fotografías *post mortem* colocadas en las lápidas del cementerio Presbítero Maestro. Hasta donde hemos podido averiguar, no existe ningún estudio extenso publicado en el Perú sobre fotografía mortuoria. El asunto solo se ha abordado de manera general en publicaciones más amplias sobre la historia de la fotografía peruana. Existen algunos estudios generales, como un capítulo dedicado al tema de Keith McElroy en su tesis doctoral *The History of Photography in Peru in the Nineteenth Century, 1839-1876* (1976), y en su libro *Early Peruvian Photography, A Critical Case Study* (1985).

Tampoco existen, a nuestro entender, muchos estudios sobre el ritual del angelito en el Perú. Para nuestra investigación hemos recurrido a publicaciones mexicanas, españolas, argentinas y de otros países sudamericanos que describen minuciosamente el ritual en sus propias sociedades y también a nivel general como un fenómeno del catolicismo popular. Para el caso peruano, debemos mencionar las publicaciones *Todos los niños se van al cielo* (2007), y *Después de la muerte, Voces del Limbo y el Infierno en territorio andino* (2010), del antropólogo Luis Millones, donde analiza las prácticas escatológicas relacionadas a la muerte de infantes en los Andes peruanos, y donde además incluye un estudio del caso de los angelitos. De similar manera, ha sido fundamental el artículo *La fiesta del angelito, Ritual funerario para una criatura* de la investigadora Nanda Leonardini (2004), quien hace una revisión de las representaciones del ritual dentro del dibujo y la pintura, además de testimonios presenciales del siglo XIX; sin embargo, no incluye el caso de la fotografía. El ritual también es mencionado en las publicaciones sobre la ciudad de Lima de mediados del siglo XIX de Manuel Fuentes, aunque con una mirada despectiva y describiendo un fenómeno que ya estaba en retroceso para dar paso a las nuevas costumbres funerarias modernas.

De estos estudios debemos subrayar que los textos de McElroy suelen ser, por su cronología y extensión, las referencias fundamentales, pero abordan la fotografía mortuoria desde la tradición europea y norteamericana, y no mencionan ni un solo caso de imágenes con la iconografía del angelito (tal vez porque estas imágenes aún no se habían identificado en su tiempo). Por otra parte, el libro de Durand y Contreras se concentra en las fotografías de las lápidas del cementerio desde un análisis iconográfico y material, pues analizan el deterioro físico de las imágenes, y, como parte de la investigación, incluyen una descripción del ritual del angelito, pero no adjudican ninguna de las imágenes estudiadas como propias de la modalidad *angelito*, sino que se limitan a mencionar su influencia en las prácticas funerarias de la época. Del mismo modo, el texto de Mori se limita a una descripción general de la fotografía *post mortem* en el Perú, pero no ahonda en sus múltiples significados.

En contraste, existen varios libros publicados en Estados Unidos y Europa que tratan el asunto ampliamente. Entre los estudios anglosajones más importantes hay que mencionar *Photography and Death*, de Audrey Linkman (2011); *Sleeping Beauty, Memorial Photography in America* (1990), y *Sleeping Beauty III, Memorial Photography: The Children* (2011), de Stanley B. Burns; y *Secure the Shadow, Death and Photography in America*, de Jay Ruby (1995), cuatro libros esenciales sobre el tema. Igualmente, debemos mencionar el libro *Beyond the Dark Veil: Post Mortem & Mourning Photography from the Thanatos Archive*, de Jack Mord (2021).

En México el tema ha sido ampliamente estudiado debido a la particular tradición que comparte dicho país con la muerte y los ritos funerarios. Existen varios estudios sobre el «ritual del angelito», entre ellos podemos mencionar *Dos miradas a los sectores populares: fotografiando el ritual y la política en México (1870-1919)*, (1998), y *Prayer for a Sleeping Child: Iconography of the Funeral Ritual of Little Angels in Mexico* (1997), de Daniela Marino; la tesis *La representación de la muerte niña a través del arte: de la pintura a la fotografía (siglos XIX y XX)*, de Norma Vázquez (2017); *Los angelitos: un acercamiento a la fotografía funeraria infantil de Juan de Dios Machain*, de Citlali Mondragón (2012); *Angelitos retratados: la fotografía post mortem infantil de*

finales del siglo XIX y principios del XX, de Luis Arturo Sosa (2015); *La muerte niña, un ritual funerario olvidado*, de Julia Santa Cruz e Itzel Landa (2011), y *La vida fugaz de la fotografía mortuoria: Notas sobre su surgimiento y desaparición*, del investigador peruano Luis Ramírez (2003), entre otros.

Por otro lado, existen importantes estudios publicados en España como *Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX y XX)*, exhaustiva tesis doctoral de Virginia de la Cruz (2010), además de varios artículos que estudian el ritual del angelito en su versión ibérica. Cabe aclarar que, aunque la presente investigación no incluye el caso español, estos textos nos sirven como información referencial y complementaria para entender el ritual del angelito dentro del catolicismo popular. Del mismo modo, existen estudios especializados de otros países sudamericanos, particularmente de Argentina, Colombia y Ecuador.

Con respecto a los estudios mencionados, debemos subrayar que en los textos anglosajones se reconocen las modalidades «vivo, pero muerto», «el último sueño» y «en el ataúd», pero no se reconoce el «angelito»; en realidad, este rito funerario ni siquiera es mencionado. Además, no hacen distinciones entre niños y adultos en cuanto a las tres variantes. Por su parte, los investigadores de México y otros países latinoamericanos donde el ritual del angelito existió reconocen la modalidad *angelito*, pero no la asumen como una forma propia, sino que intentan describirla o interpretarla dentro de las maneras ya reconocidas y la definen como una variación de las modalidades mayoritarias y globales.

Las cuatro modalidades descritas fueron comunes en el siglo XIX en prácticamente todos los países donde la fotografía *post mortem* existió, aunque en distintas proporciones. No obstante, en el caso de la fotografía del angelito no queda claro a cuál categoría pertenece. El análisis iconográfico e iconológico revela que no encaja en ninguna de las formas previamente estudiadas, de tal forma que debe ser un caso distinto. Partiendo de este hallazgo, la hipótesis principal de la investigación sostendrá que las fotografías de angelitos conforman una categoría aparte de la tradición

estadounidense y europea (salvo España). Sería una modalidad propia que nació al registrar el ritual que ya existía desde la España medieval, y que posteriormente se instaló en las colonias españolas en América. Y sería, además, una variante exclusiva de la fotografía infantil que creemos debe distinguirse de la fotografía de adultos, pues la gran mayoría de retratos *post mortem* corresponden a niños. Por otra parte, otro de los objetivos de la investigación es, a partir de las diferencias entre el enfoque protestante, laico y anglosajón frente al enfoque católico, intentar explicar por qué se dieron estas diferencias de modalidades entre los tres países.

En cuanto a la metodología de la investigación, esta consiste en un análisis comparativo entre el corpus de los tres países mencionados. Para ello primero se realizará una descripción de cada modalidad mediante ejemplos de cada país; en ellos se verán las similitudes y diferencias específicas según cada caso. Es menester subrayar que, en los casos de México y Estados Unidos, el criterio para seleccionar el corpus es el de ser un ejemplo claro de cada variante descrita.

Como la fotografía mortuoria fue un fenómeno esencialmente privado y doméstico, circunscrito a la intimidad del hogar, no existen registros certeros de su alcance o dimensión; se trabaja a partir de las fotografías encontradas y recuperadas de álbumes familiares y archivos privados. Esto implica que el corpus sea siempre inestable, lo cual obliga a una constante revisión y relectura de las imágenes disponibles; se admite que en cualquier momento pueden aparecer más imágenes. Sin embargo, se asume como premisa que las modalidades descritas y las fotografías analizadas corresponden a toda la diversidad existente; lo que puede variar es la cantidad de nuevos ejemplos futuros.

Hecha esta aclaración, el corpus mexicano y estadounidense pretenden ser ejemplos de los casos existentes en dichos países. Cada imagen debe leerse como un caso típico de cada modalidad; por lo tanto, el criterio seleccionador es cualitativo y no cuantitativo. Para el caso de Estados Unidos hemos seleccionado imágenes de cinco libros fundamentales sobre fotografía *post mortem* (mencionados anteriormente). El

criterio seleccionador es, pues, una selección de lo que ya ha sido previamente seleccionado. Creemos que las fotografías publicadas en estos textos son representativas del país, ya que pretenden mostrar las imágenes más relevantes. En el caso mexicano, hemos recurrido a diversos artículos y archivos digitales asumiendo que estas imágenes ya fueron previamente seleccionadas por su importancia documental y representativa.

En el caso del corpus peruano, el criterio empleado es a la vez cuantitativo y cualitativo, puesto que hemos usado todas las imágenes que hemos encontrado, la gran mayoría dentro del caso de Lima, ciudad donde se dio la mayor actividad de este género fotográfico. Se sabe que, cuando con el cambio de siglo se modificaron drásticamente las concepciones hacia la muerte y su registro fotográfico, muchas de estas fotos fueron destruidas o escondidas por los descendientes de los sujetos retratados, considerando que dichas imágenes eran vergonzosas, de mal gusto o abiertamente macabras. Esto explicaría por qué en determinados casos hemos heredado relativamente pocas fotografías que no reflejarían la verdadera dimensión del fenómeno en su tiempo. El corpus peruano que hemos logrado reunir consta de 25 fotografías. Para la investigación hemos seleccionado 38 fotografías de Estados Unidos y 14 de México, además de 14 de otros países iberoamericanos. La mayor parte del *corpus* peruano incluida en esta investigación proviene del archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional del Perú, y algunas otras provienen del análisis de las lápidas del cementerio Presbítero Maestro.

En cuanto a la metodología, esta consiste en un análisis desde distintos enfoques. Para ello se recurrirá al modelo interdisciplinario propuesto por Aby Warburg, ya que será necesario no solo estudiar conceptos de fotografía, sino temas relacionados con la historia del arte, religión, tanatología, antropología, historia del pensamiento y la evolución de las prácticas funerarias. Desde un enfoque sociocultural implica la descripción y estudio de la escatología católica y las influencias del ritual del angelito en las fotos *post mortem* en el Perú, México y otros países católicos, así como el estudio de las clases sociales que practicaron este ritual. De igual manera, será

necesaria la descripción de la concepción romántica de la muerte como sueño y su presencia en las fotografías europeas y norteamericanas, así como una descripción de la composición religiosa de los Estados Unidos con el fin de entender su particular estructura escatológica. Del mismo modo, será imprescindible estudiar las actitudes hacia la muerte en la sociedad peruana del siglo XIX y en las sociedades europea y norteamericana.

Para el enfoque iconográfico e iconológico se recurrirá al clásico modelo teórico de Erwin Panofsky. El análisis iconográfico examinará la composición, luz y encuadre de las fotografías *post mortem* y su relación con la pintura mortuoria. De la misma manera, se analiza la escenografía, vestimenta y presencia de objetos rituales y simbólicos. El análisis iconológico aborda el estudio de los conceptos y significados de las imágenes a través de las referencias visuales al Romanticismo, el catolicismo, protestantismo y el ritual del angelito. De la misma manera, se tomarán en cuenta los enfoques de teóricos como Roland Barthes y Susan Sontag, entre otros autores.

El enfoque histórico y biográfico incluirá una revisión estadística de las principales causas de muerte infantil durante el periodo de estudio; asimismo, una revisión de la formación, influencia y maneras de los principales fotógrafos *post mortem* que trabajaron en el Perú. También será necesaria una revisión hermenéutica de las fuentes primarias disponibles, es decir, análisis de los avisos y noticias de los diarios de la época que se encuentran en los archivos de la hemeroteca de la BNP. Del mismo modo, es fundamental una descripción de la técnica fotográfica de mediados y fines del siglo XIX y su presencia en la determinación y limitaciones de las tomas mortuorias, particularmente en lo referente al tiempo de exposición.

Con lo que respecta a las limitaciones de la investigación, además del carácter inestable del corpus disponible, ya mencionado, los ejemplos que se presentan no pretenden conducir a conclusiones definitivas ni absolutas, sino que estas son siempre relativas a la información disponible en el momento. Las conclusiones deben servir para contrastarse con la evidencia presente y futura. En cuanto al acceso al corpus y la información, este ha sido restringido por la pandemia de COVID-19 que

alcanzó al Perú en marzo del 2020 y que impidió el acceso físico a archivos y bibliotecas. La mayor parte de los datos se ha recogido de manera virtual, con las limitaciones que tal método implica.

El trabajo está estructurado en tres capítulos. El primero aborda el tema de la muerte infantil y su representación a lo largo de la historia. La primera parte describe brevemente los conceptos que han existido sobre el valor del niño y su representación artística desde el medioevo hasta el siglo XIX. De la misma forma, se analiza la escatología católica relacionada con la muerte de infantes y el ritual del angelito en México, Perú y otros países donde se practicó. La segunda parte aborda la muerte en la sociedad limeña. Se inicia con una descripción de los rituales funerarios, analizando el tránsito progresivo de los entierros en las iglesias al entierro en el cementerio, fenómeno que marcó el paso de la sociedad barroca al neoclásico, y el proceso de modernización de la muerte, sus ritos y ceremonias funerarias. Seguidamente, se revisan las estadísticas relacionadas con las enfermedades y la muerte a mediados del siglo XIX en Lima; esto nos ayudará a entender las razones detrás de la alta tasa de mortalidad infantil en la época. De manera similar, se hace un estudio de las lápidas y epitafios de niños fallecidos del cementerio Presbítero Maestro, información que nos permitirá rescatar las creencias y sentimientos en torno a la muerte de infantes, así como la presencia de una escatología romántica.

En sus inicios la fotografía *post mortem* tomó su forma de la pintura mortuoria europea, por esta razón, será imprescindible estudiar esta relación antes de emprender el análisis de las imágenes. Con el tiempo la fotografía creará sus propias convenciones compositivas y estilísticas al liberarse gradualmente de la pintura mortuoria y del retrato pictórico. Para entender el caso latinoamericano será necesario referirse a las «monjas coronadas», un género de retrato pictórico desarrollado en algunos países católicos hispanoamericanos del siglo XVIII; de aquí se encontrará el origen de parte de la iconografía que estará presente en el ritual del angelito. La última sección de este capítulo inicial estudia las formas iconográficas y simbólicas que adoptó la pintura mortuoria de niños, precursora de la fotografía infantil *post mortem*.

El segundo capítulo incluye un primer análisis de la fotografía mortuoria en el Perú y Norteamérica. La primera sección expone, a modo de ejemplos representativos, las distintas modalidades existentes en la fotografía *post mortem* empleando como modelo el caso de los Estados Unidos. En la última sección de esta taxonomía se describe la fotografía del angelito, tomando principalmente como modelo típico el caso mexicano, país donde tuvo una fuerte presencia y donde existe una cantidad considerable de imágenes.

La segunda parte del capítulo emprende un primer análisis del corpus peruano según la clasificación descrita en la primera sección. Se inicia con una breve descripción de la historia de la fotografía en Lima, para luego concentrarse en los casos de los fotógrafos que específicamente nos dejaron imágenes mortuorias. También se estudian algunas fotografías provenientes de las lápidas del cementerio. Como conclusión a esta parte se propone una clasificación del corpus identificando cuáles imágenes no encajarían en ninguna variante previamente descrita para sugerir que deben pertenecer a la modalidad *angelito*.

El tercer y último capítulo contiene un análisis comparativo entre el corpus peruano, previamente clasificado en las diferentes modalidades, y el corpus estadounidense y mexicano. La primera sección aborda la compleja estructura religiosa de los Estados Unidos para intentar explicar por qué la figura del angelito no fue usual en dicho país. Además, analiza la estética y sensibilidad romántica anglosajona y su relación con la modalidad «el último sueño», así como el culto romántico a las reliquias corporales, a la muerte y su estetización. La segunda parte se ocupa de comparar las imágenes peruanas y estadounidenses del modo «vivo, pero muerto», así como las fotografías de niños fallecidos con sus familiares.

La última parte del tercer capítulo se ocupa exclusivamente de la modalidad *angelito* y pretende sustentar por qué debe ser considerada como una variante propia con caracteres distintos a las otras variantes ya descritas. Empieza con una comparación entre los angelitos mexicanos y peruanos, así como una mención a angelitos de

España y otros países sudamericanos. La última sección describe las particularidades propias de la modalidad *angelito* en el caso específicamente peruano y cómo difiere de los casos mexicanos y de otros países iberoamericanos.

En las conclusiones se emprende una recapitulación, estructurada en siete enfoques temáticos, de los resultados y descubrimientos hallados tras el análisis comparativo del corpus de los tres países estudiados, incidiendo en sus similitudes, diferencias y particularidades específicas, así como las razones que las sustentan. Asimismo, se subraya las características del corpus peruano y se explica por qué la modalidad *angelito* debe ser reconocida como una variante propia irreductible a las otras cuatro modalidades globales.

Al final se incluyen cuatro anexos que contienen el corpus fotográfico de los países estudiados. Aquí están ubicadas todas las imágenes analizadas en el cuerpo del trabajo, además de otras imágenes que sirven como ejemplos complementarios. El corpus se ha clasificado según las cinco modalidades descritas en la tesis. Cada imagen tiene su ficha técnica correspondiente, y sirve para que el lector pueda visualizar el corpus en conjunto y hacer su propia comparación entre los distintos países.

En general, la investigación es útil para comprender el alcance que tuvo la fotografía *post mortem* en el Perú y su relación con la de otros países del continente, en particular con los casos de Estados Unidos y México. Del mismo modo, pretende demostrar que la figura del angelito fue decisiva en estas fotografías y que tuvo una presencia que sobrevivió a la extinción material del ritual, conformando una parte esencial de la iconografía de los retratos mortuorios de niños en el Perú.

CAPÍTULO 1

LA MUERTE INFANTIL Y SU REPRESENTACIÓN

Este capítulo inicial contiene tres secciones. En esta primera sección estudiaremos las complejas concepciones que han existido sobre la muerte en general, y, en particular, la muerte de los niños; veremos que han ido cambiando drásticamente desde la Edad Media hasta la modernidad. Esto es sumamente importante para entender el valor e intencionalidad de los retratos *post mortem* infantiles, ya que estos reflejaron los conceptos y creencias que se tenía hacia los niños del siglo XIX. Seguidamente, analizaremos el origen, iconografía y significados del ritual del angelito, así como los testimonios de primera mano que describen su naturaleza. Hay que tener en cuenta que este ritual existió mucho antes de la aparición de la fotografía y que en el momento en que este se instaló el ritual ya estaba en constante retroceso.

La segunda sección aborda los conceptos y creencias en torno a la muerte en la sociedad limeña del siglo XIX, información que nos permitirá entender los distintos enfoques que serán asumidos alrededor de la fotografía mortuoria infantil en el Perú de la época. Incluye una descripción de los ritos funerarios, estadísticas de defunciones y enfermedades, y un estudio de la iconografía plasmada en lápidas y tumbas del cementerio Presbítero Maestro que grabaron las creencias escatológicas de la época.

La última sección aborda la íntima relación entre pintura mortuoria y fotografía *post mortem* para comprobar que esta última no apareció de manera espontánea, sino que heredó varias nociones en cuanto a composición, encuadre e iconografía. Dentro de la pintura mortuoria vamos a revisar tres casos distintos; primero, las representaciones en el lecho de muerte; segundo, el caso de las monjas coronadas; y, tercero, los retratos mortuorios de niños. Los tres casos son relevantes, pues operan como antecedentes directos de la iconografía fotográfica *post mortem*.

1.1. El niño, la muerte y el angelito

Antes de abordar el caso específico del niño, es preciso, a modo de introducción, presentar una breve descripción de cómo fue concebida la muerte en general. En la cultura occidental, hasta finales del siglo XIX, la muerte era un evento social y familiar. Se moría en casa rodeado de familiares y amigos, y para ello el moribundo solía estar informado sobre su situación y se esperaba que debía prepararse para enfrentar su hora final. Si bien la muerte es siempre un evento individual y privado, antes se moría en compañía de los seres queridos. Pero esto cambió radicalmente cuando en el siglo XIX se instaló la costumbre de atender a los enfermos y moribundos en los hospitales. Poco a poco, la muerte se fue alejando del entorno familiar y ahora era tratada por médicos y enfermeras, profesionales de la salud que ya no tenían ninguna relación afectiva con el enfermo. La muerte se fue burocratizando, despersonalizando, y se creó una industria funeraria para tratar la muerte de manera profesional y aséptica, ocultándola en la medida de lo posible de la exposición pública.

Como antiguamente la muerte era un evento cotidiano y cercano que podría irrumpir en cualquier momento de la vida, su representación también era parte de las imágenes convencionales en las sociedades occidentales. Durante la Edad Media, en el siglo XV, después de la peste negra que se calcula mató a la mitad de la población europea, apareció la figura de la «danza de la muerte», donde la muerte tomaba la forma de un esqueleto que intempestivamente «sacaba a bailar» al sujeto que estaba a punto de morir para conducirlo a su tumba (por eso también era conocida como la «danza macabra»). Existen numerosas imágenes de esta tradición plasmadas en pinturas y grabados. Esta iconografía era una forma de *memento mori*, un recordatorio del carácter mortal del hombre y de la inevitabilidad de la muerte². La danza de la muerte finalmente encontraba a todos: reyes, sacerdotes y campesinos, hombres, mujeres y

² «La danza macabra hace pensar en la muerte a los que viven despreocupados, sin pensar en su salvación, entregados al juego de las pasiones terrenales; los hace pensar en la muerte repentina que puede sacarlos inesperadamente de su existencia espléndida, su posición poderosa, de sus actividades y placeres: la muerte repentina, que en aquella época de la peste negra era un suceso de todos los días, un terror cotidiano» (Westheim 2016: 52)

niños de todas las edades; en cierta manera era una forma de explicar que en la muerte todos los hombres son iguales, no importa su origen o condición social.



Litografías de Hieronymus Hess publicadas en 1841 inspiradas en reproducciones de un fresco original realizado en el siglo XV en el muro de un cementerio suizo (Ebenstein 2017: 20).

Por su parte, en su exhaustivo estudio sobre la muerte en la familia victoriana, Patricia Jalland (1996) describe la noción de la «buena muerte», que consistía en un modelo idealizado de las condiciones óptimas que el moribundo debía enfrentar en su hora final. En general, y para todas las edades, una buena muerte se lograba en casa asistida por la familia reunida. En el caso ideal, el moribundo conservaba su lucidez hasta el último momento y tenía el tiempo necesario para despedirse de cada uno de sus familiares. Por añadidura, debía haber tiempo para que un sacerdote le aplicara los sacramentos debidos antes de morir (*ibid.*, 26). Por todo ello, se prefería las enfermedades largas y graduales que permitieran el tiempo suficiente para todo el proceso descrito. La «mala muerte» era todo lo contrario, es decir, eran las muertes inesperadas, violentas; igualmente suicidios y cualquier forma de muerte que no permitiese que el moribundo y la familia se preparen y se despidan debidamente.

Durante gran parte de la historia de la humanidad el proceso de morir solía ser doloroso y el moribundo era invadido por una gran ansiedad al enfrentar su hora final. Sin embargo, se sabe que, en la era victoriana, y ya desde el siglo XVIII, era común el uso de narcóticos para aliviar el dolor, como el opio y la morfina. Estos se empleaban como paliativos para hacer el trance final más llevadero, sobre todo en situaciones de dolor extremo (Jalland 1996: 87). A pesar de que esta medida tenía buenas intenciones, en cierto modo puso en riesgo el concepto de «buena muerte», pues el moribundo solía estar aturdido bajo el efecto de drogas en el momento final, y, por ello, imposibilitado para enfrentar la muerte con lucidez y entereza. Paralelamente, también es cierto que en muchos casos el dolor hacía imposible concentrarse en los temas y rituales escatológicos.

Por otro lado, desde comienzos del siglo XX, la exposición de la muerte se ha vuelto algo incómodo hasta llegar a ser un tema tabú en la actualidad. La muerte ya no se ve. Es algo que se debe esconder, pues suele ser perturbador para los vivos. Esto contrasta radicalmente con la postura que se tenía hasta el siglo XIX; incluso la mayoría de los niños conocían la muerte y al menos alguna vez la habían visto de cerca. El hombre contemporáneo finge ser inmortal; no imagina su propia muerte. La muerte es siempre ajena. Esto se debe a varios factores; uno de ellos es el incremento de la esperanza de vida. Si antes se moría alrededor de los 40 años, ahora se suele llegar fácilmente a los 80. Esto hace que la muerte sea considerada algo muy lejano que puede ser olvidado durante la mayor parte de la vida. Actualmente el moribundo suele ser apartado de los vivos, recluido en un frío hospital lejos de su familia y amigos, y la muerte suele alcanzarlo, como señala Norbert Elías, envuelto en una dramática y angustiosa soledad (2018: 57).

1.1.1. Aproximaciones históricas sobre el valor de la infancia

El historiador francés Philippe Ariès explica que el descubrimiento de la infancia tiene una larga y fascinante historia. En su obra *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, afirma que durante la Edad Media a los niños se les representaba como si

fuesen adultos pequeños, como sujetos de tamaño reducido; no tenían una representación que reflejara su verdadera constitución biológica y psíquica, lo cual revela una notoria indiferencia hacia la infancia que se consideraba como una mera etapa de transición hacia la adultez. La tasa de mortalidad era tan alta que a los niños no se les daba mucha atención, asumiendo que podían morir en cualquier momento; los niños eran entonces pequeños adultos, pero más débiles y frágiles. Esto explica por qué antes nacían tantos niños, pues se asumía de antemano que al menos la mitad no alcanzaría la vida adulta. La tesis fuerte del mencionado autor es que no existía un concepto de infancia durante la Edad Media: «Hasta aproximadamente el siglo XVII, el arte medieval no conocía la infancia o no trataba de representársela; nos cuesta creer que esta ausencia se debiera a la torpeza o a la incapacidad. Cabe pensar más bien que en esa sociedad no había espacio para la infancia» (Ariès 1987: 57). La muerte de un niño no tenía la importancia que tendrá siglos después; era simplemente parte de las contingencias de la vida, en consecuencia, su representación era escasa en el arte, por no decir ausente.

A finales del siglo XIV aparece la imagen del niño desnudo en forma de *putto*, un ángel iconográficamente representado como un niño rollizo con alas. Esta figura se repetirá extensamente durante el Renacimiento. Si bien la desnudez del *putto* está asociada a la desnudez de la Antigüedad clásica, Ariès sostiene que esto también se debe a un mayor interés a favor de la infancia (*ibid.*, 71). Posteriormente, en el siglo XVI, aparecerá el retrato del niño muerto en escultura y pintura, pero siempre con los padres; todavía no figura solo. Sin embargo, el hecho de que el niño muerto merezca una representación artística ya revela un cambio notorio hacia la concepción de la infancia; ahora el niño merecerá ser recordado aunque su vida haya sido corta y socialmente insignificante. Esto revela un importante desplazamiento afectivo hacia la niñez.

La consideración hacia la infancia surge progresivamente por diversos factores; uno de ellos es el gradual proceso de escolarización de los niños. En Europa, durante la Edad Media, el niño convivía con los padres y aprendía directamente de ellos; y a los

siete años era separado del hogar para formarse dentro de un taller para de esta manera aprender un oficio. A partir del siglo XV el niño empieza a ser educado en la escuela donde se le enseñará lo necesario para ser un adulto valioso; claro que inicialmente esto solamente incluyó a sectores privilegiados de la sociedad (las niñas, por ejemplo, no fueron escolarizadas hasta el siglo XVIII). Esto, según Ariès, generó un mayor acercamiento entre padres e hijos: «La sustitución del aprendizaje por la escuela expresa igualmente un acercamiento entre la familia y los hijos, entre el sentimiento de la familia y el de la infancia, antaño separados. La familia se concentra alrededor del niño» (*ibid.*, 489). Este nuevo interés por la infancia se reflejó en las representaciones artísticas —pinturas y esculturas—, recién en el siglo XVII, cuando el niño, vivo o muerto, figura solo, lo cual refleja una nueva actitud hacia el infante que ahora adquiere una individualidad y personalidad propias que puede distinguirse de los padres y el resto de la sociedad (*ibid.*, 68). Por otro lado, a medida que la tasa de mortalidad se redujo debido a las mejores condiciones en medicina y alimentación, la tasa de natalidad hizo lo propio, y los pocos niños que nacían eran más valiosos, y, por ende, mejor cuidados.

Sin duda, la preocupación por educar a los niños estuvo fuertemente influenciada por la filosofía pedagógica de Jean-Jacques Rousseau. En el *Emilio o la educación*, publicado en 1762, Rousseau insta a los padres a educar correctamente a sus hijos evitando la severidad del castigo físico y apostando más por una educación basada en el afecto y la confianza. El niño solo crecería para ser malvado o antisocial si la educación que recibía, y su metodología, eran deficientes. En un párrafo del Libro II, que aborda la infancia entre los dos y los doce años, señala:

«Amad la infancia, favoreced sus juegos, sus deleites y su ingenuo instinto. ¿Quién de vosotros no ha sentido deseos alguna vez de retornar a la edad en que la risa no falta de los labios y en la cual el alma siempre está serena? ¿Por qué queréis evitar que disfruten los inocentes niños de esos rápidos momentos que tan pronto se marchan, y de un bien tan precioso del que no pueden excederse? ¿Por qué queréis colmar de amarguras y dolores esos primeros años tan cortos, que pasarán para ellos y ya no pueden volver para vosotros? Padres, ¿sabéis tal vez en qué instante la muerte espera a vuestros hijos? No motivéis nuevos llantos privándoles de los escasos momentos que la naturaleza les ofrece; tan pronto como puedan gozar del placer de la existencia,

haced que disfruten de él, y que cuando llegue la hora en que Dios los llame, no mueran sin haber disfrutado de la vida» (2015: 59-60).

Ahora bien, el mencionado libro de Ariès se publicó originalmente en 1960, y desde aquel tiempo varios autores han escrito sobre la historia del niño y han criticado sus tesis cuestionando las evidencias presentadas para sustentarlas. Entre estos, Edward Shorter señala que, si bien está de acuerdo con Ariès en que el cambio positivo hacia los niños se dio alrededor del siglo XVII, esto solo sucedió en la nobleza y alta burguesía, pero no sucedió en las clases populares hasta la segunda mitad del siglo XVIII (1975: 170). La indiferencia y descuido general hacia los niños fue generalizado en estos grupos. Shorter menciona que muchas madres pobres descuidaban continuamente a sus hijos para poder trabajar; además se referían a ellos con el pronombre neutro “it”, ignorando el sexo del bebé, y muchas desconocían la edad precisa de su prole (*ibid.*, 172). Asimismo, la tasa de abandono infantil era bastante alta debido mayormente a la pobreza.

En general, fue costumbre en Europa entregar el recién nacido a una nodriza durante al menos dos años, una práctica que fue predominante entre las clases altas y medias, y que también fue duramente criticada por Rousseau³. Obviamente, de igual forma esto ayudó a generar un distanciamiento afectivo entre padres e hijos. Según Shorter, esta costumbre empezó a declinar en el siglo XVIII; luego las madres aceptaron dar a lactar a sus propios hijos, creando con ello un fuerte lazo afectivo madre-hijo en un sentido propiamente moderno (*ibid.*, 182). Dicho autor además sostiene que una de las causas principales que permitieron el cambio de actitud hacia la infancia fue el capitalismo de finales del siglo XVIII; el incremento de la riqueza y recursos permitió cuidar mejor a los hijos. Y se dio primero en las clases medias antes que en el proletariado, precisamente porque estas fueron las primeras en mejorar su nivel de vida (*ibid.*, 265).

³ «Cuando las madres desdeñan su primer deber, no queriendo criar a sus hijos, tienen que confiarlos a las mujeres mercenarias, las cuales se convierten en madres de niños extraños, porque la naturaleza nada les dice; solo han buscado el medio de ahorrarse trabajo» (Rousseau 2015: 19).

Por su parte, Linda A. Pollock critica duramente la postura de Ariès; cuestiona su método basado en un estudio iconográfico de pintura, escultura y vestimenta, y afirma que el concepto de niñez en Europa ya existía, aunque tímidamente, desde los siglos XVI y XVII, llegando a ser plenamente evidente en el siglo XVIII⁴ (1990: 133). Niega la idea general que sostiene que antes del siglo XVIII los padres eran indiferentes y emocionalmente distantes con sus hijos:

«En general se acepta que los padres del pasado eran, en el mejor de los casos, indiferentes al bienestar de sus hijos, y en el peor, que de hecho los dañaban por medio del descuido y del maltrato. Los padres anteriores al siglo XVIII, se afirma, no se alteraban ante la enfermedad de un hijo y tampoco les conmovía su muerte. Un análisis de las fuentes primarias nos muestra algo del todo diferente y revela la ansiedad y las angustias que la mayoría de los padres de los siglos XVI y XVII experimentó, emociones que muchos autores han afirmado que fueron incapaces de sentir» (*ibid.*, 149).

En su estudio sobre la familia en Inglaterra entre los siglos XVI y XIX, Lawrence Stone señala que muchas muertes de infantes entre los pobres eran consecuencia del descuido; esto se materializaba en falta de atención de la madre, un destete prematuro, negligencia de las nodrizas, posibilidad de muerte por asfixia en la cama de los padres, y abandono (1990: 46). La alta mortalidad fomentó, según Stone, un desapego estratégico de los padres. No valía la pena invertir afectos y recursos en una criatura que podía morir en cualquier momento. El niño pequeño era reemplazable, no tenía un valor individual como lo tendrá en la modernidad. Esto se reflejó en la costumbre medieval de poner el mismo nombre a dos hermanos vivos con la esperanza de que al menos uno sobreviviera y llevara el nombre deseado:

«Aunque se deseara realmente a los hijos y no se les considerara una carga económica, era muy irreflexivo que los padres se preocuparan demasiado por criaturas cuya expectativa de vida era tan baja. Nada ilustra mejor la aceptación resignada de lo sacrificable que eran los niños que la costumbre medieval de dar el mismo nombre a dos hermanos vivos con la esperanza de que cuando menos uno sobreviviera. La práctica de los siglos XVI, XVII y XVIII de dar a un niño recién nacido el mismo nombre

⁴ Cabe mencionar que Pollock basa su evidencia mayormente en documentos de la época como diarios, cartas y otros testimonios escritos; lógicamente estos pertenecen a las clases nobles y burguesas.

de uno fallecido poco antes indica la falta de sentido de que el niño era un ser único, con su propio nombre» (Stone, *ibid.*).

La práctica de repetir nombres empezó a desaparecer en Inglaterra a finales del siglo XVIII (*ibid.*, 210), lo cual es el indicador de un cambio hacia la apreciación del niño. Ahora el nombre será parte de una identidad individual y no deberá transferirse con tanta facilidad. Según Stone, la mayor valoración de la vida de los niños se debió a una importante reducción en la tasa de mortalidad. Desde una interpretación económica, los hijos aumentaban en valor a medida que incrementaban su durabilidad, lo cual también significa una mayor inversión, es decir, un hijo que acumulaba cierta cantidad de años costaba más y debía ser concebido como un bien máspreciado. Esta nueva mirada favorable hacia el niño comenzó a finales del siglo XVIII (Stone 1990: 215).

1.1.2. Los niños del siglo XIX

El trato hacia la infancia durante el siglo XIX —periodo central de nuestra investigación—, cambió notablemente con respecto a los siglos anteriores debido a las drásticas modificaciones sociales y económicas de dicho siglo. Dos grandes factores dirigieron la vida del niño: la educación y la disciplina. Hasta entonces se acostumbraba, según un uso antiguo, fajar a los recién nacidos envolviéndolos en telas para impedir su movilidad; de esta manera era más fácil tenerlos vigilados y físicamente controlados. Esto suponía bastante incomodidad para los infantes que literalmente estaban todo el día inmovilizados durante unos seis meses (DeMause 1982: 449). Esta costumbre, que igualmente fue severamente criticada por Rousseau⁵, empezó a retroceder en el siglo XIX en todo Europa.

⁵ «La inacción, la presión en que retiene los miembros de un niño, no pueden favorecer en nada la circulación de la sangre y de los humores, es estorbar que se fortalezca o crezca la criatura y alterar su constitución. En los países donde no se practican estas extravagantes precauciones, los hombres son todos altos, fuertes y bien proporcionados. Los países en los cuales se fajan los niños son aquellos donde abundan los jorobados, cojos, raquíuticos, malatos y contrahechos de toda especie» (Rousseau 2015: 17).

Por su parte, en el volumen VII de su monumental obra *Historia de la vida privada*, Ariès y Georges Duby describen cómo es considerado el niño durante el siglo XIX en Francia, distinguiendo entre la familia burguesa y la rural y obrera. Lo primero que hay que subrayar es que, como ya hemos mencionado, la mayoría de las familias burguesas contrataban una nodriza que se encargaba de cuidar y asear al niño pequeño, lo cual imponía cierto distanciamiento afectivo entre madre e hijo (1990: 159). Otro aspecto relevante es que la primera infancia era considerada asexual, pues los niños y las niñas hasta los tres o cuatro años vestían de la misma manera y llevaban el pelo largo; básicamente vivían en un entorno femenino protegidos por la madre (*loc. cit.*). Esto es algo que aparecerá en algunas fotografías *post mortem*, lo cual dado su carácter anónimo dificulta la identificación del sexo del bebé o niño fallecido.

En cuanto al trato afectivo entre padres e hijos, existe una cierta ambivalencia, pues, por un lado, se permitía la demostración de afecto físico, pero también se creaba distanciamiento al acentuar la rigidez de las formas sociales y conducta. El niño burgués debía pararse derecho, andar limpio y correctamente vestido, y dirigirse a los padres con respeto y educación, demostrando buenos modales (*ibid.*, 163). En Inglaterra el trato de los padres hacia sus hijos era en general bastante frío, evitándose el contacto físico. Sobre esta realidad, en 1830 la escritora Flora Tristán «opinó que los niños ingleses no sabían lo que era ser acariciados por sus madres, de manera que sus facultades afectivas permanecían inertes, y las muchachas eran incapaces de intimidad» (DeMause 1982: 464).

Con respecto a los castigos físicos, estos eran menos frecuentes en las clases burguesas y más comunes en las clases populares, particularmente en los talleres y colegios donde predominaba una educación social y no familiar. El castigo físico era un derecho del Estado o del maestro-instructor sobre el niño-aprendiz. Otra forma habitual de castigo era mediante la alimentación; se obligaba al niño a comer cosas que no quería o se le enviaba a la cama sin cenar, castigo que ha permanecido en la mitología popular hasta el siglo XX (*ibid.*, 456). La historiadora Ruth Goodman señala

que el castigo corporal era común a toda la era victoriana en Inglaterra, y estaba presente en todas las clases sociales. Se creía que era imposible educar correctamente a un niño sin recurrir a la disciplina física (2015: 292). El castigo corporal era necesario para que el niño mantuviera la atención y concentración debida en las clases; se creía que un mal resultado académico era siempre el producto de la falta de esfuerzo y atención, y no se asumía que era por alguna incapacidad psíquica del estudiante. En aquella época el método pedagógico solía ser la repetición monótona y continua y la memorización; de igual forma, se valoraba la puntualidad y obediencia directa a todas las órdenes sin cuestionamiento alguno, en parte porque también se buscaba formar buenos futuros trabajadores para las fábricas, que debían ser productivos, sumisos y disciplinados (*ibid.*, 293).

Por su parte, Harry Hendrick explica que en el siglo XIX surgió en el Reino Unido una serie de fenómenos sociales y científicos destinados a mejorar la situación del niño; entre estos cabe mencionar la legislación sobre el trabajo infantil, estudios sobre delincuencia, la imposición de escolarización obligatoria, y estudios médicos y psicológicos sobre la infancia; todo esto generó una nueva mirada hacia el niño, mayormente clínica y legal (1992: 1). Mientras se incrementaba la intención de educar correctamente a los niños, al mismo tiempo se impuso una postura autoritaria y represiva, donde se esperaba que la formación del niño incluyera una obediencia ciega y sin cuestionamientos. Se consideraba que mediante la disciplina estricta y el castigo físico se debía quebrar la voluntad del niño con el fin de que sea obediente y responsable. Del mismo modo, Hendrick señala que en este periodo se instaló la idea generalizada de que los niños eran inocentes, ignorantes, dependientes, vulnerables, rebeldes e incompetentes, por lo cual necesitaban ser protegidos y disciplinados. Paralelamente, se extendió la infancia hasta la adolescencia; en otras palabras, si bien los niños fueron mejor educados y protegidos, al mismo tiempo fueron más separados de la vida adulta y considerados inmaduros (*ibid.*, 2).

Hasta finales del siglo XIX la tasa de mortalidad infantil fue considerablemente alta a nivel global debido a las limitaciones de la ciencia médica, una deficiente alimentación,

epidemias y precarias condiciones higiénicas. Los niños, de todas las clases sociales, solían estar malnutridos, y un equivocado tratamiento médico solía ser la causa de muchas muertes (Goodman 2015: 248). Era habitual que muchos niños muriesen antes del primer año de vida o que no alcanzaran los cinco años, lapso que se consideraba crítico. En la Inglaterra victoriana y en algunas zonas de Estados Unidos era costumbre dejar a los bebés sin nombre hasta el primer aniversario de vida, asumiendo que las probabilidades de no sobrevivir eran bastante altas (De la Cruz 2010: 55). Esto obligaba a cierto desapego por si el desenlace fuese fatal, y tal distanciamiento empieza por no nombrar al niño. En México, la tasa de mortalidad infantil era altísima, alcanzando el 30 % a finales del siglo XIX, mientras la esperanza de vida era de apenas 30 años (Marino 1998: 211). Por otra parte, cabe resaltar que a partir de 1850 el niño muerto recibe el mismo luto que el adulto (*ibid.*, 167). El niño es llorado y reconocido, lo cual también justifica los retratos mortuorios que estudiaremos en esta investigación. El retrato tardío es una forma de reconocimiento al valor del niño muerto. Como veremos en el capítulo tres, bajo la influencia del Romanticismo, el niño adquiere mayor valor y será reconocido como una persona individual con identidad propia.

En la Inglaterra victoriana se creía que la muerte de un niño ponía a prueba la fe de los padres, pues debían hacer el terrible esfuerzo de aceptar la voluntad de Dios, una lógica divina que va más allá de la comprensión humana. La interpretación de esta muerte podía variar desde ser un severo castigo por los pecados pasados de los padres, o ser un acto de misericordia divina donde Dios libera al niño fallecido de las miserias y dolores de la existencia terrenal (Jalland 1996: 122). En esta interpretación, el niño se convierte en un angelito y va directamente al cielo, una concepción que es común en todo el mundo cristiano; y esto explica por qué en general la iconografía de las fotografías *post mortem* de infantes suele contener algún aspecto relacionado con la condición angelical del niño fallecido (la vestimenta blanca y los arreglos florales). Como veremos, esta iconografía es mucho más recargada y elaborada en los retratos de angelitos, propios del catolicismo popular. Sin duda, la idea de que el niño fallecido

se había convertido en ángel y que la familia se reuniría después en el cielo suponía un gran consuelo para los padres.

En el caso mexicano, Hilda Sánchez señala que hubo un cambio del régimen antiguo hacia la modernidad en los siglos XIX y XX, y esto también modificó radicalmente la vida de los niños. El niño pasó a ser cuidado por el clero a ser formado por el Estado bajo una mirada laica, científica y un moderno sistema de producción capitalista; para ello se aplicaron sistemas de control y formación como educación, legislación y corrección:

«[...] modernizar significó en el México independiente inculcar en niños y adolescentes los hábitos y valores de las sociedades modernas a través, tanto de los espacios de educación y de corrección, como de la creación de un dispositivo de leyes y reglamentos que acotaban y limitaban la actividad “normal” y deseable entre la población infantil y juvenil. Es decir, la modernización articula una mirada laica, científica y utilitaria que busca controlar a niños y adolescentes para adaptarlos a las prácticas capitalistas de uso del tiempo y disciplina del trabajo, separándolos del mundo adulto y estableciendo espacios y usos culturales que en su conjunto fueron creando las pautas del ser niño» (Sánchez 2007: 34).

El cambio hacia un concepto moderno del niño supuso renunciar a las ideas antiguas que consideraban a este como un ser inocente y puro, pero al mismo tiempo inmaduro por aún no haber alcanzado la edad de la razón. La nueva mirada concebía al niño como un proyecto en formación, que, bajo los pilares de la educación y la corrección, crecería para ser un individuo con pensamiento científico socialmente útil, subordinado a horarios de trabajo y producción netamente modernos. Dos grandes problemas afectaban a la infancia mexicana: la mendicidad y la vagancia; el proyecto moderno buscaba erradicar estos dos males para seguir una nueva ruta de progreso hacia un país más justo y próspero. Para ello el Estado debía realizar una fuerte inversión en dinero y recursos (*ibid.*, 39).

Por su parte, en su tesis doctoral sobre la imagen y representación de la niñez mexicana de finales del siglo XIX, Alberto del Castillo menciona que esta nueva imagen del niño como un ciudadano útil y necesario para la creación de un México moderno pasó por la construcción de una nueva moral cívica, y fue conformada

además por el uso de la fotografía como difusión y propaganda de los nuevos valores nacionales. Para ello se creaban publicaciones dirigidas a padres y colegios con el fin de implementar este nuevo concepto de infancia:

«La implantación de una moral cívica formó parte de un largo y penoso proceso de construcción histórica, que pasó por un proyecto de individualización. En esa medida, «pensar» en torno a la naturaleza de los ciudadanos en el siglo XIX implicó el trazo de un proceso de diferenciación de la infancia como la etapa clave para cimentar y construir los nuevos valores. Uno de los instrumentos más importantes por donde pasó esta depuración y especialización del período de la niñez como el lugar privilegiado para la formación de esta moral cívica, lo constituyeron las publicaciones educativas ilustradas, diseñadas para un público infantil y, en buena medida, para los padres de familia y los maestros, encargados de guiar a los infantes por los nuevos senderos cívicos que requería la nación» (Del Castillo 2001: 171).

Como hemos visto, la situación del niño cambió bastante desde la Edad Media hasta el siglo XIX. Surgieron distintos conceptos sobre el valor del niño y variadas creencias sobre cómo debía ser criado y educado. Algunas de estas ideas mutaron y sobrevivieron en formas distintas. La principal idea que permaneció fue la que sostiene que el niño es un ser dependiente, frágil y vulnerable, y que debe ser protegido y educado. El hecho de que fuese fotografiado después de muerto desde mediados del siglo XIX demuestra que su vida, aunque corta y socialmente insignificante, sí fue valiosa para los padres y por ello su imagen merecía ser recordada.

1.1.3. Escatología católica y el ritual del angelito

Dentro de la escatología católica, los niños pequeños que morían iban directamente al cielo convirtiéndose en angelitos; la única condición era que estuviesen bautizados. En la Iglesia existían dos clases de sacramentos relacionados con la muerte: el bautismo y la penitencia. El primero borraba el pecado original, algo que se heredaba al nacer; y el segundo limpiaba el pecado actual, mortal y venial. Naturalmente, los bebés y niños pequeños no tenían pecados mortales, por ello solo necesitaban ser bautizados lo antes posible (Mitre 2019: 84). Pero incluso en los casos en que morían sin bautizar se realizaban bautismos *post mortem* para garantizar la entrada al cielo al niño fallecido. Para facilitar el bautismo, en el siglo XIX este ritual podía ser realizado

por los padres sin la presencia de un sacerdote (Millones 2007: 34). Los niños podían convertirse en ángeles porque eran puros y vírgenes, libres de todo pecado. Tener un angelito en la familia era un consuelo y orgullo para los padres, por consiguiente, este tránsito debía ser celebrado y no debía ser recibido con pesar ni tristeza.

El ritual o velorio del angelito, también conocido como «la muerte niña» en México, es un ritual de tránsito de la muerte al cielo cristiano que se trajo de España (que a su vez tiene raíces africanas), y que se practicó en varios países católicos sudamericanos como Ecuador, Colombia, Argentina y Chile. Según el dogma católico, los niños menores de siete años que morían tempranamente iban directamente al cielo sin pasar por el purgatorio, pero solo si estaban bautizados en vida. En el caso de la población indígena peruana, Manuel Marzal sostiene que existía la creencia que señalaba que los niños sin bautizar eran perseguidos por rayos, y que cuando estos niños morían podían convertirse en duendes que asustaban a otros niños y adultos para causarles enfermedades, o inclusive la muerte (1977: 246). Paralelamente, Luis Millones señala que en algunas zonas del Cusco existen testimonios de la presencia de duendes jugando con niños pequeños en los colegios, aunque solamente lo hacen cuando los adultos están ausentes. Estos duendes tienen la apariencia de ser niños de cinco o seis años, pero con rostros de ancianos. Si algún niño enfermaba, se creía que era por la malintencionada influencia de los duendes (2007: 69). Por otra parte, Millones además precisa que el alma del niño también puede volver en forma de picaflor, —un ser alado, como los angelitos. Sin embargo, esta asociación resulta ambigua y no es del todo grata, pues si el picaflor se acerca al hogar puede significar la anunciación de la muerte de otro miembro de la familia (*ibid.*, 79).

El bautismo era entonces un rito indispensable y se hacía apenas el niño nacía para garantizar el pasaje directo al cielo donde el niño fallecido se convertía en ángel. Se suponía que tener un angelito en la familia era una distinción para los padres y funcionaba como un gran consuelo ante la irremediable pérdida, por ello debía ser celebrado con regocijo, incluso debía ser un evento festivo; por eso estaba prohibido llorar, ya que se creía que las lágrimas derramadas mojaban las alas del angelito

impidiendo su ascenso directo al cielo (Mondragón 2012: 8). En el centro y sur de España existió, durante el siglo XIX hasta las primeras décadas del XX, el «baile de los angelitos», donde amigos y parientes del niño muerto bailaban y cantaban toda la noche acompañados de guitarras y castañuelas:

«Los velorios de los niños se diferencian considerablemente de los de los adultos. De acuerdo con el dogma católico, los niños mueren sin pecado mortal, y por ello se van directamente al cielo para convertirse en ángeles, sin pasar por el purgatorio. A esto se debe que la muerte de un angelito, a pesar del dolor personal y egoísta de los padres, sea una ocasión de regocijo. Anteriormente, los amigos y los parientes, y en particular los jóvenes, se reunían para expresar su alegría, llevando guitarras y castañuelas, para cantar y bailar toda la noche. Este *baile de los angelitos* era en particular característico, al menos en tiempos históricos recientes, del litoral del Mediterráneo, desde Castellón hacia el sur, hasta Murcia; de Extremadura y de las Islas Canarias» (Foster 1962: 253).

Los ángeles son, dentro de la iconografía cristiana, mensajeros de Dios. Pero no se limitan solo a esta función, sino que entre ellos existe la corte, la milicia y el tribunal celestiales; es decir, existen ángeles cortesanos, guerreros y justicieros (Réau 2000: 54). Con respecto a su naturaleza física, los ángeles son puro espíritu (*neumata*), en consecuencia, deben ser invisibles (*ibid.*, 56). Existen además ángeles niños, cuya iconografía proviene de los *putti* del Renacimiento italiano, los angelitos personificados como rechonchos niños pequeños alados y desnudos. A veces estos ángeles están reducidos a cabezas aladas. En cuanto a la vestimenta, suelen llevar una larga túnica blanca. Cabe mencionar que las representaciones del ritual del angelito pueden dividirse en tres momentos: uno, prefotográfico, donde se emplean dibujos, pinturas y testimonios presenciales; dos, fotográfico, cuando esta técnica registró y formó parte mismo del ritual; y tres, tardío, cuando el ritual ya había empezado a extinguirse y solo quedó la iconografía del angelito en los cadáveres de los niños retratados. En esta última fase la modalidad tomó formas híbridas con otras variantes cosmopolitas.

La fotografía rápidamente se adaptó al ritual cumpliendo un rol de registro y permitiendo que el angelito quedara inmortalizado para la eternidad. El cadáver hacía un recorrido, a modo de una procesión festiva, por las casas de los familiares y

amigos, lo cual se consideraba un privilegio porque se creía que el angelito bendecía y protegía a sus habitantes. Al final del recorrido se presentaba en el patio de la casa o en una habitación donde la familia recibía las condolencias y a la vez felicitaciones de los padrinos y amigos porque ya tenían un «angelito en el cielo»; este se acompañaba y adornaba con diversos objetos simbólicos, los cuales pueden identificarse en las fotografías y que vamos a describir a continuación:

Vestimenta: Los padrinos deciden la ropa del angelito, que suele ser una sencilla túnica blanca y larga que simboliza pureza y que es peculiar de los ángeles. A veces se usa la misma prenda con la que fue bautizado. En casi todos los casos el niño usa una corona de flores. El cuerpo también puede ir vestido de Niño Dios, Virgen María o algún santo o santa en particular. En México era usual vestir a las niñas como la Inmaculada Concepción y a los niños como San José.

Accesorios de significado religioso: Se suele colocar una cruz o rosario, además de velas y flores que se acomodan alrededor del cuerpo o en pequeños ramos; también se ponen en las manos del angelito. El objetivo es enfatizar la santidad del niño fallecido. De manera similar, se coloca una palma sobre el ataúd que simboliza virginidad. En ciertos casos se incluyen algunos alimentos, como el maíz, a modo de ofrenda.

Flores: Los tipos de flores que se suelen usar son azahares, azucenas, nardos, margaritas y rosas blancas. Las flores no solamente tenían una función decorativa — además de ayudar a ocultar los posibles olores de la descomposición del cadáver— sino que tenían un complejo sentido simbólico. En la segunda mitad del siglo XIX se hizo costumbre que el fotógrafo además registrara los arreglos florales. A veces estos se tomaban solos o junto con el cuerpo; cuando se fotografiaban solos funcionaban como símbolo del cuerpo ausente. Las flores tienen una larga tradición relacionada con la muerte. Primero, aluden a un jardín en el paraíso cristiano; segundo, su belleza transitoria se asocia con la fugacidad, pureza y brevedad de la vida del niño o mujer joven que mueren precozmente (De la Cruz 2010: 105).

Soporte: El cuerpo puede ser colocado sobre una mesa o tabla cubierta por telas, mantas de color liso o con flores impresas. Dicho soporte suele servir para crear un altar. En un sentido estricto, en la iconografía cristiana el altar es un espacio donde ocurren hechos relacionados con algún santo; también puede ser el lugar donde se deposita una ofrenda. La imagen que preside el altar —en este caso el angelito— suele ser objeto de veneración, por lo tanto, se le puede pedir favores o milagros (Montreal y Tejada 2000: 440).

La iconografía del ritual parece tener un origen que proviene del medioevo. Según Ariès, durante los siglos XVI y XVII en Francia era costumbre llevar a los niños muertos sin bautizar a la iglesia y colocarlos en un altar para esperar que ocurra el «milagro de la resurrección». El cuerpo debía volver a la vida solo durante el tiempo necesario para recibir el bautismo y así poder ser admitido en el cielo cristiano. Esta costumbre se hizo tan habitual que en las iglesias se construyeron espacios especiales para recibir a los cuerpos que debían resucitar (Ariès 1987: 21). Daniela Marino sugiere que el ritual del angelito tomó la parafernalia religiosa de este escenario, en particular las velas y la tela blanca que cubre la mesa a modo de altar (1997: 38). Esto significa que el ritual busca reproducir el escenario de una iglesia o lugar sagrado. Siguiendo el hilo argumentativo de esta hipótesis, se podría pensar que, al imitar el altar de la iglesia donde ocurre el milagro de la resurrección, lo que la escenografía religiosa del ritual del angelito buscaba era, si no la resurrección del niño muerto, al menos la resurrección simbólica al transformarse en angelito. El niño ha muerto, pero ha triunfado sobre la muerte al resucitar en forma de ángel. Es menester resaltar que, dentro de la iconografía relacionada con la Virgen de Guadalupe, santa patrona de México, la hoja de palma significa resurrección y triunfo (Vásquez 2017: 69), por lo tanto, existen indicios para pensar que las hojas de palma que acompañan al angelito también se refieren a este deseo de resurrección que podemos rastrear hasta el siglo XVI.

Asimismo, es relevante subrayar que la hoja de palma además «es el atributo permanente de todos los mártires y solo identifica esta condición. El mártir suele llevar

la palma en la mano derecha o, algunas veces, a sus pies. Cuando el santo está representado en su martirio, suele verse a un ángel que desciende del cielo trayéndola» (Montreal y Tejada 2000: 527). A partir de esta descripción, podemos deducir que el angelito podría estar siendo representado como un santo o el ángel mensajero que porta la palma. En ambos casos, el angelito con la palma se adecúa correctamente a la iconografía cristiana tradicional. Por otra parte, el bautizo del recién nacido no solamente le garantizaba la admisión al cielo cristiano al morir, sino que además era el primer evento social del infante. En dicho sacramento el niño adquiere un nombre y unos padrinos que se encargarán de darle sepultura en caso muera tempranamente. En algunas fotos los padrinos aparecen junto con el cadáver con o separados de los padres (Vásquez 2017: 68). Con respecto al ambiente festivo del ritual, este tiene sus raíces en el siglo XVII cuando la Iglesia católica dictó medidas distintas para los sepelios de adultos y niños de hasta siete años. Los niños debían ir vestidos de blanco y llevar una corona de flores en la cabeza como señal de pureza. El entierro se acompañaba con toques de campana en un tono alegre y no lúgubre, como en el caso de los adultos, ya que se «tocaba a gloria», es decir, se celebraba la entrada del nuevo angelito al cielo:

«El *Ritual Romano* compilado por Paulo V, en 1614, fijaba el ceremonial específico de los sepelios de «párvulos». Disponía expresamente un oficio de celebración, dominado por el color blanco y con toques de campana no «lúgubres», diferenciados de los correspondientes a los adultos. Las campanas tocarían a gloria. Sobre las cabezas de niños de ambos sexos debía colocarse una corona de flores o de yerbas aromáticas, igual que en el caso de monjas y doncellas, «en señal de la entereza de su carne y virginidad». Este ritual se mantuvo substancialmente a lo largo de más de tres siglos» (Borrás 2010: 121).

Antes de la llegada de la fotografía, el velorio o ritual del angelito fue registrado en otros medios como el dibujo, la acuarela y la pintura, además de ser descrito al detalle a través de testimonios presenciales de viajeros europeos por Sudamérica. Al respecto, Nanda Leonardini ha investigado las manifestaciones artísticas que han descrito el velorio del angelito en el Perú y otros países sudamericanos (2004). El primer testimonio artístico que cita es una acuarela realizada por el médico y científico francés François Désiré Roulin en 1823 (fig. 1) donde se ve a un grupo de negros

bailando acompañados de una flauta, quijada de burro y tambores. En el extremo derecho figura la madre al lado del cadáver coronado del angelito que lleva la cruz entre las manos. Aunque a la madre se le nota afligida, no parece estar llorando, prohibición expresa para que el angelito entre al cielo cristiano.



1. *Orillas del Magdalena. El baile del angelito*
François Désiré Roulin, 1823
Acuarela sobre papel, 20,3 x 27,7 cm
Red Cultural del Banco de la República, Colombia

Existe también una interesante ilustración de Gustave Doré, de 1867, que pertenece a una publicación sobre un viaje por España junto con el hispanista francés barón Charles Davillier (fig. 2). La imagen describe el ritual del angelito en una zona de Jijona, Alicante. El cadáver está colocado sobre una mesa entre cuatro grandes cirios; la madre está sentada a su lado, muy afligida, mientras en el extremo derecho un grupo de músicos invitan al baile.



2. Funeral ilustración danza antigua, Jijona, España
Gustave Doré, 1867
Publicado en *Le Tour Du Monde*, Ed. Hachette, París

Por su parte, en 1872, en plena vigencia de la fotografía, el pintor chileno Manuel Antonio Caro, con estudios en París, pintó el *Velorio del angelito* (fig. 3). La escena representa la fiesta de los asistentes presidida por el cuerpo del angelito, con alas y corona, en un improvisado altar con velas al centro de la composición. La madre destaca por su postura estática y contemplativa en el extremo derecho y por la luz que la baña; mientras los demás asistentes mantienen posturas destendidas de fiesta. Sobre este cuadro, Leonardini señala que:

«El artista resalta dos aspectos contradictorios: lo mundano y lo íntimo; la alegría y el dolor, la irreverencia y la religiosidad, todo ello enfatizado a través de luces y sombras, así como de las expresiones en los rostros. Al centro, el motivo principal del óleo: el angelito ataviado con suntuosidad, sin olvidar alas desplegadas y corona; dentro de un arco está sentadito sobre el altar con flores y velas encendidas preparado para la ocasión, escenografía complementada con cortinas que caen desde el techo, a modo de marco, y del Espíritu Santo con sus alas abiertas sobre la criatura a la cual viene a recoger. A los pies, prestos, el músico y el cantante» (2004: 200).



3. *Velorio del angelito*
Manuel Antonio Caro, 1873.
Óleo sobre lienzo

Además de los testimonios de viajeros del siglo XIX, existen valiosas narraciones contemporáneas de la práctica del velorio del angelito en la isla de La Gomera, en el archipiélago canario, registrado en un interesante documental disponible en internet⁶. En esta pequeña isla esta práctica se llevó a cabo hasta comienzos del siglo XX, en que poco a poco la costumbre fue rechazada y criticada como bárbara y salvaje con el cambio de actitud hacia la muerte. Las personas más ancianas de la isla todavía recuerdan algunos de los ritos realizados alrededor de la muerte de los niños pequeños. Los angelitos eran acompañados por tambores, danzas y cantos; y la costumbre local obligaba a los familiares a «cantarle al niño» para que pudiera llegar más fácilmente al cielo. Al angelito se le entregaba recados para ser entregados a familiares y vecinos muertos. Para que no se olvidara se colocaban rosas y se ataban pequeños lazos de colores al ataúd (que luego aparecerán en algunas fotografías). El niño fallecido hacía de mensajero entre el mundo de los vivos y los muertos.

La celebración duraba toda la noche, y al día siguiente la procesión hacia el cementerio también se acompañaba con cantos y bailes. Por otro lado, las madres no vestían de negro completo al guardar luto por sus hijos muertos, sino que usaban un

⁶ La Gomera, *El velorio de los angelitos*
<https://www.youtube.com/watch?v=5xnmEUnLzao>

pañuelo blanco en la cabeza, porque solo los adultos requerían negro completo. Esto además se verá en alguna imagen del corpus peruano. El documental señala que el velorio de los angelitos era una costumbre propia de las zonas rurales del interior de la isla, y no de las poblaciones costeras, lo cual coincide con el caso de otros países.

1.1.4. El ritual del angelito en el Perú

Existen además valiosos testimonios y representaciones del ritual del angelito en territorio peruano. Leonardini cita el relato del comerciante alemán Heinrich Witt, quien fue invitado a presenciar una de estas ceremonias en el pueblo cajamarquino de Chota en 1842 (Witt 1992: 382-383):

«También fui testigo, casi al finalizar el día, de otra costumbre de los nativos: en una familia del vecindario, un niño de más o menos tres años de edad había muerto y los padres celebraban su admisión al coro de los ángeles (*el angelito*). En la habitación habían colocado una mesa sobre otra para representar el altar; en la más alta estaba el cuerpo vestido de blanco y adornado con flores, en una caja abierta; la segunda mesa estaba adornada de forma singular, ambas iluminadas por dos o tres velas de cera. Cerca de ahí estaban sentados los músicos con violín, clarinete y guitarra. La habitación estaba llena de espectadores sentados en unas bancas colocadas cerca de las paredes y en el piso, de manera que quedaba solo un estrecho espacio. Al centro bailaban dos parejas que pertenecían a una clase más alta».

Otro testimonio imprescindible registrado por Leonardini es el de Charles Wiener, explorador y viajero austríaco-francés que recorrió Perú, Bolivia y Chile. En 1876 estuvo en Trujillo y presencié en la calle el cortejo fúnebre de un negrito. La cita es extensa, pero debido a la riqueza de sus detalles vale la pena citarla en su integridad:

«¡Cuán triste un entierro como éste! Hay que recordar antes que la muerte transforma al pobre pequeño en ángel del cielo que va a rogar al pie de su santo patrono por lo que han quedado en la tierra. Inmediatamente luego de que expira, se amarra el cuerpo sobre una silla, se colocan sobre sus espaldas dos alas de papel armadas a veces con alas de lechuza, se le pone una corona de flores sobre la cabeza, y se le instala encima de una mesa en torno a la cual se baila y se canta; en los intermedios se bebe y se devoran platos muy picantes que excitan aún más la sed. Al día siguiente se conduce en procesión al pequeño cadáver a casa de los parientes cercanos, después a las de los amigos, y en cada una recomienzan las mismas escenas de orgía.

En varias ocasiones me he encontrado en presencia de grupos que festejan la muerte de un niño con tan alegres funerales. La pequeña cabeza crespada del cadáver, por efecto de las sacudidas de los danzantes ebrios que cargaban la silla, se bambolea de derecha a izquierda, de adelante hacia atrás. Se habría dicho que iba desprenderse del tronco y rodar en medio de esos energúmenos. Los gritos, los cantos, las risas roncadas, los saltos de los danzantes, hacían un ruido escandaloso, que contrastaba con la calma rígida del muertecito, al que los movimientos de la cabeza prestaban una apariencia de vida y que, atado a su silla, parecía sufrir en silencio.

La fiesta acaba solamente cuando el ángel comienza a incomodar a sus amigos vivientes con la descomposición. Se le lleva entonces al panteón, como se llama en el Perú al cementerio.

Al regreso de la ceremonia fúnebre se vuelve a beber hasta que todos los compadres y todas las comadres han perdido el conocimiento. Puede decirse que se pone si no el cuerpo, al menos el recuerdo de los muertos en alcohol, quizás para conservarlo mejor» (Wiener 1993: pp. 102-103).

Destaca la incomodidad y perplejidad del observador que encuentra difícil entender la forma del ritual al contrastarlo con sus propias concepciones hacia la muerte, mucho más pudorosas. Sin embargo, el testimonio es invaluable, pues narra los hechos que no quedan registrados en la fotografía que solo suele captar al angelito en la mesa rodeado de sus familiares en una toma posada. La fiesta y el rito en sí no han quedado registrados por el lente del fotógrafo. Wiener nos dejó un notable dibujo de lo que presencié (fig. 4); en él se ve al angelito cargado en andas revestido un gran par de alas; a su alrededor baila un grupo de negros descalzos, lo que delata la condición humilde y rural de los participantes.



4. *Funerales de un negrito en la mampuestería cerca de Trujillo, Perú*, Charles Wiener, 1876

Por su parte, el pintor peruano José Effio representó este ritual en *El Velorio*, cuadro de 1890 (fig. 5). El centro de la composición está ocupado por una pareja de danzantes; en el lado derecho se sitúa la mesa con el angelito entre velas y flores. El cuadro puede leerse en dos partes; el lado izquierdo está dominado por escenas paganas de fiesta y baile; mientras el lado derecho contiene la parte celestial con el cuerpo del angelito y las imágenes de vírgenes y santos que lo acompañan. El fervor católico del hogar se hace evidente en los cuadros colgados en la pared; una es la *Virgen del Carmen*, y el otro es un *San José con el Niño*, personajes con quien se identifica al niño o niña, según corresponda (Leonardini 2004: 205). Por la vestimenta, el cuerpo debe ser de una niña.



5. *El Velorio*
José Effio, 1890
Óleo sobre lienzo, 53 x 71.5 cm
Museo de Arte de Lima

Las manifestaciones culturales en torno al angelito en el Perú también han sido estudiadas por Luis Millones, quien transcribe un extenso poema proveniente de la zona de Yapatera, Piura, del poeta Fernando Barrenzuela, que se recita en su pueblo ante la muerte de un infante. De este poema hemos seleccionado dos estrofas que mencionan la transformación del niño muerto en angelito (Millones 2010: 68-70):

*Cuando un negrito muere
Se va a cielo derecho
Porque Diosito así lo quiere
Para hacerle un angelito.*

*Cuando un negrito se muere
Todos se echan a llorar
No saben que Dios los quiere
Para la orquesta celestial.*

En esta primera sección hemos hecho una revisión de los conceptos que giran en torno a la muerte infantil en la historia desde la Edad Media hasta el siglo XIX, y hemos descubierto que la concepción del niño como sujeto que merece ser recordado, individualizado y retratado es una construcción que se formó gradualmente y que se consolidó en el siglo XIX como un sujeto netamente moderno. De igual manera, hemos estudiado el origen y características del ritual del angelito, y hemos comprobado su relación con la pintura mortuoria que le precede. Asimismo, hemos revisado sus manifestaciones en Iberoamérica y, en particular, en el Perú.

1.2. La muerte en la sociedad limeña

Este subcapítulo está enfocado en analizar de cerca las características de la muerte en el Perú, en este caso, específicamente en Lima, lo cual es pertinente porque de algún modo estos rasgos y conceptos se notarán en las fotografías *post mortem*, pues toda fotografía obedece a una compleja serie de ideas y a una estructura conceptual e ideológica que la sustenta. Para ello es menester revisar las costumbres sociales en torno a los entierros, los ritos funerarios, y la aparición de los cementerios. Asimismo, será necesaria una revisión de las estadísticas de las defunciones y enfermedades de los niños en Lima del siglo XIX. Por último, vamos a examinar algunos epitafios en tumbas y lápidas infantiles del cementerio Presbítero Maestro que nos darán pistas sobre las actitudes de la sociedad limeña con respecto a la muerte.

1.2.1. Entierros y ritos funerarios

Hasta finales del siglo XVIII los cadáveres se enterraban según la costumbre virreinal, es decir, los cuerpos eran sepultados en las iglesias, templos o espacios sagrados, como dicta la tradición católica (Tamayo 1992: 37). Cabe subrayar que, según explica Ariès, en la antigüedad los vivos y los muertos no convivían (2007: 28); era habitual que los muertos sean enterrados fuera de las ciudades, lejos de los vivos, pues el cadáver era siempre un peligro, ya sea por su descomposición o por el alma que podría atormentar a los vivos. Sin embargo, durante la Edad Media era costumbre enterrar a los santos y mártires en las iglesias; luego, por extensión e imitación, la población en general igualmente quiso ser enterrada en la iglesia o en algún lugar sagrado. También es importante incidir en que la palabra «cementerio» se refería inicialmente al atrio, el patio de la iglesia donde se enterraban los muertos (*ibid.*, 32). Naturalmente, no fue fácil convencer a la población a dejar de enterrar a sus muertos en las iglesias tras una práctica que tenía siglos de vigencia.

Existía además una estricta jerarquía en cuanto a quiénes podían ser enterrados en determinados lugares; las altas personalidades del clero y la nobleza tenían el privilegio de ser sepultados en los espacios sagrados más importantes, mientras que los pobres solían ser enterrados en fosas comunes. Con el gradual crecimiento poblacional de Lima esto empezó a generar problemas de salud e higiene; la población empezó a quejarse de los olores pestilentes que salían de los templos, y se sospechaba que la cercanía a los cadáveres tenía relación con las constantes epidemias y pestes que se desataban en la ciudad. Los médicos de comienzos del siglo XIX creían que las enfermedades en las ciudades estaban relacionadas con las miasmas y aires tóxicos que salían de las iglesias llenas de cadáveres mal enterrados. También creían que contaminaban los pozos de agua y que esto podría ser el origen de las enfermedades gastrointestinales que solían afectar a la población (Warren 2010: 157-158). En suma, se estableció que los vivos y los muertos ya no podían compartir el mismo espacio, pues los muertos eran contaminantes y había que alejarlos de los centros poblados. Además, las costumbres de la época fomentaban

velorios que duraban varios días hasta que el cadáver empezaba a descomponerse, lo cual también traía problemas de higiene (Ostos y Espinosa 2015: 55). En cuanto al entierro de los niños, Luis Repetto señala:

«Una curiosa costumbre virreinal relacionada con los muertos estuvo constituida por las felicitaciones anómalas cuando fallecía un niño, pues se le consideraba inocente y libre de pecado. La frase de consuelo o de pésame que se usaba: “Que Dios preste a usted vida, para echar ángeles al cielo”, equivalía a congratular a la madre por la pérdida de su hijo, y revela que la gente de la época no lograba dissociarse de la norma religiosa» (Repetto 2018: 32).

Aquí es evidente la coincidencia con la conducta descrita alrededor del ritual del angelito, en consecuencia, podemos inferir que la concepción de la muerte infantil como un proceso de transformación del niño a la condición de ángel que bendice a la familia era una costumbre ampliamente instalada en la sociedad limeña. Finalmente, como solución definitiva a los problemas de espacio y salud pública que suponía enterrar a los cadáveres en los templos, tras una serie de marchas y contramarchas, se decidió construir un cementerio general en los extramuros de la ciudad: el actual cementerio Presbítero Maestro, inaugurado en 1808. Inicialmente hubo una fuerte resistencia por parte de la población, pues se consideraba que era necesario ser enterrado en algún lugar sagrado, ya que existía la creencia de que había que ser sepultado lo más cerca posible del altar, dado que esto permitía escapar del purgatorio y llegar al cielo de manera más directa (Warren 2010: 159). Por ello, eventualmente se tuvo que dotar al nuevo cementerio de un aura sagrado. Para obligar a la población a usar el camposanto, a partir de 1808 se dictó una ley que ordenaba a todas las iglesias cerrar sus bóvedas, sepulturas y osarios; para ello se les dio 15 días de plazo. Solo se permitió que las santidades todavía fueran enterradas en los templos, previo aviso. Los infractores de esta norma debían pagar una severa multa (Casalino 1999: 358).

El nuevo cementerio de Lima marcó un hito en la transición de la mentalidad y estilo barroco hacia el neoclasicismo, asociado con ideas de cambio y modernidad donde el Estado buscaba un mayor control y eficiencia sobre la vida de la población. Los

excesos de los ritos fúnebres y velorios barrocos se vieron limitados por una aproximación más controlada y racional traída por el neoclasicismo que impuso unas formas más ordenadas y austeras. A partir del siglo XIX los ritos funerarios serán más sencillos, y la importancia social del difunto no se visualizará en la grandiosidad de las pompas fúnebres, sino en la publicidad de esta y en el tamaño y calidad artística de las tumbas en el cementerio (*ibid.*, 436).

Al mismo tiempo, este cambio estético y de mentalidad se reflejó en un nuevo ordenamiento de las prácticas mortuorias; por problemas de espacio e higiene había que dejar de enterrar a los muertos en los templos y había que crear un registro civil para documentar el movimiento demográfico en términos de nacimientos y defunciones. Cabe mencionar que estas nuevas ideas sobre dejar de enterrar a los muertos en las iglesias y crear cementerios especialmente diseñados para este propósito fue una propuesta heredada por los ilustrados europeos (Ariès 2007: 63). Por otra parte, la creación del cementerio implicó un gran cambio con respecto a los osarios colectivos en los templos, pues ahora el cadáver tendría un nicho individual y esto le permitía ser visitado por los familiares. Al comienzo los pobres seguían siendo enterrados en fosas comunes; luego aparecieron nichos individuales, algunos temporales y otros permanentes. Con la aparición del nicho individual, la muerte adquiría un carácter más personalizado como parte de la nueva modernidad centrada en el sujeto; a diferencia del enterramiento anónimo en zanjas, ahora el muerto tenía un lugar exacto donde podía ser visitado y recordado⁷.

Cabe resaltar que la transición de las ideas y costumbres barrocas al neoclasicismo no fue un cambio brusco ni repentino, sino un proceso largo y complejo donde las costumbres de ambos periodos se entremezclan y superponen. Solo con el tiempo las ideas barrocas retrocedieron para ceder a las nuevas estructuras de la modernidad.

⁷ «Ahora se quería visitar el lugar exacto donde estaba depositado el cuerpo, y se quería que dicho sitio perteneciera en total propiedad al difunto y su familia. Fue entonces cuando la concesión de sepulturas se convirtió en cierta forma de propiedad, ajena al comercio, pero garantizada a perpetuidad. Fue una innovación muy grande. De ese modo, se visita la tumba de un ser querido como se va a visitar a un pariente o una casa familiar llena de recuerdos. El recuerdo confiere al muerto una suerte de inmortalidad, ajena en principio al cristianismo». (Ariès 2007: 64)

Sobre las costumbres fúnebres barrocas, en el libro *Ritual formulario e institución de curas*, publicado en Lima en 1631, el clérigo Juan Pérez Bocanegra, traductor de lenguas nativas en el Perú, describe los detalles de los entierros de niños. Menciona que los infantes bautizados que mueren antes de haber alcanzado la edad de la razón deben ser amortajados y velados según su edad, y deben llevar una corona de flores o de yerbas aromáticas como señal de «entereza de la carne y virginidad» (Bocanegra 1631: 581). Este detalle es significativo, ya que, como hemos visto, la corona de flores forma parte de la parafernalia del ritual del angelito, y aparecerá de manera similar en el caso de las monjas coronadas (que estudiaremos en la próxima sección). Asimismo, será un distintivo de las fotografías del angelito.

Por su lado, en su exhaustivo trabajo de tesis titulado *La muerte en Lima*, Carlota Casalino nos ofrece una gran cantidad de datos útiles para nuestra investigación. Sobre el cambio de actitud hacia la muerte de los niños entre el siglo XVIII y XIX señala:

«Al inicio del período de estudio la actitud (hacia la muerte infantil) que se guardaba era la de saludar a los padres del niño fallecido porque se consideraba que eran ángeles que el cielo recibía sin que hubieran vivido lo suficiente en la tierra para pecar y para sufrir. A fines del período de estudio esta actitud cambia radicalmente. Comienzan los entierros de niños en nichos especiales, el cementerio reserva un lugar específico: el angelorio. Los familiares tendrán la necesidad de hacer público su dolor por la pérdida de sus niños. Por esta razón comienzan las necrologías dedicadas a los niños, así como las misas de difuntos incluyen a los niños en sus manifestaciones de dolor ante la ausencia. Esto se ha entendido como la actitud burguesa frente a la muerte. En ese sentido se hace evidente la consolidación del concepto de infancia en la sociedad limeña» (1999: 95).

Tenemos además una fuente primaria sobre la existencia del ritual del angelito, y aunque este no es mencionado como tal, la descripción calza perfectamente. El testimonio pertenece a Manuel Anastasio Fuentes de una publicación de 1866 donde describe las prácticas mortuorias de la Lima de la época. Con un tono abiertamente burlón, describe la práctica del ritual del angelito que considera una costumbre bárbara, y afirma que ya en su tiempo era una tradición en retroceso que pertenecía a la época en que los niños eran enterrados en las iglesias. Con el cambio que implicó la nueva costumbre de enterrarse en el cementerio, esta práctica desapareció, al

menos en las zonas urbanas. Llama la atención el cambio en cuanto a la manifestación de dolor ante la muerte del niño; el autor critica la costumbre de celebrar la muerte del infante como opuesta a la abierta manifestación de dolor propia del siglo XIX:

«Nada puede ser más repugnante a los sentimientos de los padres que la costumbre, que casi podríamos llamar bárbara, de celebrar la muerte de un niño. La civilización ya ha abolido esta práctica en las clases educadas, pero aún persiste entre las clases bajas, especialmente entre los indios.

Cuando un niño moría, su cuerpo era vestido en el uso supuesto que vestían los ángeles, incluyendo la palma y la corona; luego era colocado en un ataúd adornado con colores alegres, cubierto de flores y puesto sobre un altar temporal. En la noche había un velorio con música, a los que se invitaba a los amigos de la familia. A la medianoche se servía una cena a todos los presentes. Entre los platos uno era considerado indispensable, este era el salpicón, que consistía en carne y lechugas picadas y mezcladas. En la mañana siguiente el cuerpo era llevado a la iglesia donde se celebraba una misa musical con cantos. En su tiempo los niños casi siempre eran enterrados en los conventos de las monjas.

Aunque el servicio religioso permanece igual, ya no existe el velorio, ni el altar o el salpicón; la gente ha dejado de celebrar la muerte de sus niños, lo cual es sin duda un gratificante síntoma de nuestro mejoramiento social» (Fuentes 1988: 131)⁸.

El texto es revelador, pues describe el cambio de actitud hacia las costumbres funerarias; el sentimiento barroco va quedando desplazado por las nuevas ideas ilustradas. El acto de celebrar la muerte de un niño ahora es visto como bárbaro e incivilizado, al igual que la presencia de bailes y un ambiente festivo. Al inicio del texto señala que esta costumbre ya había sido abandonada por las clases altas, pero que persistía entre los segmentos más populares. Por lo tanto, podemos inferir que, al

⁸ (Traducción propia) *“Nothing can be more repugnant to the feelings of a parent than the custom, which may almost be called barbarous, of rejoicing over the death of a child. Civilization has already abolished this usage among the educated classes, but it still subsists among the lower orders, especially the Indians.*

When a child died, its body was dressed in the costume supposed to be worn by angels, including the palm and crown; it was then put into a coffin lined with some gay colour, strewed over with flowers, and placed on a temporary altar. At night there was a wake with music, to which the friends of the family were invited. At midnight a supper was served for all present. Among the viands, was one regarded as indispensable; this was the salpicón, consisting of meat and lettuces minced up together. On the morrow, the body was taken to the church where a musical mass was sung. At one time children were nearly always interred in convents of nuns.

Though the religious service still continues the same, there is no longer the wake, or altar, or salpicón; people have ceased to rejoice over the loss of their children, which is doubtless a gratifying symptom of our social amelioration”.

menos durante algún tiempo, el ritual del angelito fue una costumbre que alcanzó en distintos grados a todos los niveles sociales. El libro de Fuentes se publicó en 1866, tiempo en que ya se había instalado la fotografía en el Perú. Señala expresamente que el velorio, el altar y la celebración ya habían desaparecido en ese tiempo, pero que el servicio religioso permanecía igual; es decir, la idea del niño muerto como angelito se mantenía, pero ya el rito se había extinguido, probablemente debido al rechazo generado por la irrupción de las nuevas ideas modernas sobre la muerte infantil.

1.2.2. Estadísticas de enfermedades y defunciones

La paulatina modernización del Estado también afectó el registro de las defunciones en el Perú, tarea que, hasta la instalación del Registro Civil en 1852 fue realizada por la Iglesia católica. En la práctica, los nacimientos, bautismos, bodas y defunciones se registraban en los libros parroquiales a cargo del párroco local. Al no existir un procedimiento normalizado, el registro de esta información solía ser muy irregular; incluso a veces era información equivocada o falsa, o, por razones de herencia o posesión de bienes, se manipulaban los datos de manera intencionada. Obviamente, esto afectó el recojo de importante información sobre la población, sobre todo en el caso de los censos que debían dirigir luego la política del Estado. Al pasar el registro de las defunciones al ámbito civil se generó una severa fricción con la Iglesia, pues esta perdía un gran control de datos sensibles sobre la población (Ramos 2012: 100). Durante un tiempo ambos sistemas convivieron paralelamente, es decir, las defunciones se registraban en el Registro Civil, así como en los libros parroquiales. La burocratización y secularización de la muerte tuvo como consecuencia reducir las prácticas religiosas funerarias que el Estado consideraba fuente de desorden y superstición (Warren 2010: 158), y esto terminó por disminuir la influencia de la Iglesia católica en la vida de la población. Se entiende que además afectó la presencia y continuidad del ritual del angelito, costumbre más asociada con las clases populares y zonas rurales, aunque hay que tener en cuenta que en Lima la separación entre las zonas urbanas y rurales todavía era muy borrosa.

En su monumental *Estadística General de Lima*, de 1858, Manuel A. Fuentes nos ofrece datos precisos sobre la demografía de la capital y el registro de nacimientos y defunciones por edades y sexos. El primer cuadro (fig. 6) que resalta es la cantidad de personas que mueren al año en Lima de una población total de 94 195 habitantes:

DEFUNCIONES

NUMERO DE PERSONAS QUE MUEREN AL AÑO EN LA CAPITAL.

ADULTOS			PÁRVULOS.			
Hombres	Mujeres	Total.	Hombres.	Mujeres	Sexo ignorado	Total.
1553	1196	2749	278	245	1554	2077

RESUMEN

Adultos.....	2,749
Párvulos.....	2,077
Total	4,826

6. Fuentes 1858: 57

Como podemos ver, el porcentaje de muertes infantiles equivale al 75 % de la de los adultos, una tasa altísima (en la clasificación de la época, los párvulos eran hombres de 0 a 14 años, y mujeres de 0 a 12). Del mismo modo, llama la atención la cantidad de niños clasificados como «sexo ignorado», que el autor explica suelen ser cadáveres envueltos en telas que son arrojados en las puertas de las parroquias y en la puerta de cementerio. Muchas veces se les da sepultura sin tomarse la molestia de averiguar el sexo, la raza del niño o la causa de muerte. El autor se pregunta por el origen de dichos cuerpos y deduce que la causa podría ser el infanticidio, dado que las enfermedades normales no pueden explicar una tasa de mortalidad tan alta: «Si se atiende que á que en esta capital se desarrollan muy poco las enfermedades especiales de los niños, que pudieran producir tan gran número de muertes, es forzoso buscar el origen en otras causas que no puedan ser investigadas y descubiertas sino por la autoridad pública» (Fuentes 1858: 51). Otro cuadro que resulta pertinente analizar es la incidencia de las enfermedades que causaron las

mueren en la capital (fig. 7), donde cabe mencionar que las enfermedades que generan muchas más muertes son las fiebres, disentería y tisis. Los datos igualmente revelan que, para ambos sexos, la edad crítica es de un día a cinco años.

Clasificación, por enfermedades, de las personas que mueren anualmente en Lima

ENFERMEDADES	SEXO.		TOTAL.	ENFERMEDADES.	SEXO		TOTAL.
	Homb.	Mujers			Homb.	Mujers	
Anjina.....	4	6	10	Hidro-torax.....	1	1	2
Apoplegia cerebral..	8	9	17	Lombrices.....	1	1	2
Asma.....	18	16	34	Metritis.....		40	40
Ascitis.....	11	13	24	Mal de orina.....	4		4
Asfixia.....	1	2	3	Metrorragia.....		8	8
Aneurisma.....	3	7	10	Neumonía.....	29	35	64
Cáncer.....		8	8	Parto.....		14	14
Colerina.....	1	2	3	Peritonitis.....	1		1
Cólico.....	1	1	2	Pleuresia.....	9	7	16
Contusiones.....	7	5	12	Pólipos uterinos...		1	1
Denticion.....	11	13	24	Pústula maligna...	1		1
Disentería.....	293	191	484	Quemaduras.....	2	2	4
Escorbuto.....	4	4	8	Senectud.....	6	12	18
Escrófulas.....	2	1	3	Sífilis.....	7	6	13
Fiebres (varias) *.	547	399	939	Súbitamente.....	4	5	9
Fistulas.....	3	2	5	Tisis.....	339	223	562
Gangrena.....	1	2	3	Tétanos.....	1	1	2
Gastritis.....	3	5	8	Viruelas.....	6	10	16
Hemotisis.....	5	3	8	Ulceras.....	5	9	14
Hepatitis.....	21	17	38	Enferm. ignoradas.	456	360	816
Her. de arma blanca	8	14	6	Total.....	1831	1441	3272
Id. id. de fuego....	7	8	1				

Suman..... 3272
 Agregando expuestos..... 1551
 Total..... 4823

7. Fuentes 1858: 54

Por su parte, Casalino señala que a mediados del siglo XIX la muerte infantil llegaba a un alarmante 50 %, situación que se agravaba dramáticamente en los tiempos de epidemias⁹. Las enfermedades infecciosas eran muy frecuentes en la ciudad debido

⁹ «De esta forma tenemos que en 1840 nacieron 1,651 y se registró el entierro de 818 párvulos, es decir casi el 50 % de los nacidos. En 1845 esta proporción es más alarmante, pues se registran 1892 nacimientos y los párvulos fallecidos llegaron a ser 1,141, lo que representa el 60.30 %. En 1850 nacen 2,420 y fallecen 1,246 párvulos, es decir el 51.48 %. Más preocupante es, sin embargo, lo ocurrido durante la época de fiebre amarilla en 1854, al registrarse 3,040 nacimientos y el fallecimiento de 2,884 párvulos, lo que representa el 94.86 %». (Casalino 1999: 75).

a una mala calidad de vida, sumado a malas prácticas sociales como el consumo de agua contaminada, hacinamiento en las viviendas, convivencia con animales de corral, y falta de desagüe y agua potable. Naturalmente, los más pobres estaban más expuestos. En 1815 el médico peruano Hipólito Unanue publicó un libro donde relacionaba las enfermedades y males de la ciudad con las condiciones del clima. En él menciona factores como el aire viciado, el agua contaminada, y la cercanía a los sepulcros y materia putrefacta como razones detrás de muchas de las enfermedades que afectaban a la población urbana¹⁰.

Por otro lado, Casalino ha realizado un detallado estudio de las epidemias que azotaron Lima en el siglo XIX (1999: 309). Como resumen, podemos señalar que en todo el siglo hubo un total de 28 epidemias: 19 entre 1801 y 1854; y nueve entre 1858 y 1884. Si bien en la segunda mitad hubo mucho menos —momento en que apareció la fotografía *post mortem*— estas también fueron más devastadoras. Estas epidemias fueron las de viruela (1859, 1863 y 1873), fiebre amarilla (1854, 1866 y 1869), tifus (1857), dengue (1877), y otra vez fiebre amarilla (1884).

1.2.3. Iconografía en lápidas y tumbas

La iconografía y los epitafios en las tumbas y lápidas de los niños en el cementerio también nos revelan valiosa información sobre cómo fue concebida la muerte infantil. Cabe subrayar que las diferencias sociales y económicas de la población limeña no terminaban con la muerte, sino que se reflejaban en las características de las tumbas y nichos. Si bien los nichos, de forma y tamaño similar, generaban una aparente homogeneidad entre la población difunta, en la segunda mitad del siglo XIX, producto de la riqueza que generó la explotación del guano, las élites y clases altas encargaron

¹⁰ «En los manantiales que aumentan el caudal de agua que sale de la atarjea, hay una porción de plantas acuáticas y despojos de vegetales en putrefacción, y no es raro el que se encuentren también de animales. Penetran la ciudad por atanores [cañerías de agua hechas en barro cocido] pegados a sepulcros y cementerios, y por debajo de la multitud de balsas y charcos de nuestras desaseadísimas calles. El rodaje incesante de carros maltrata continuamente las cañerías que van a poca distancia de la superficie, por lo cual las aguas que conducen se infectan de todas las impurezas que de esta y los sepulcros se resume con las aguas de las acequias detenidas por todas partes» (Unanue 2018: 96).

esculturas hechas en Europa e imponentes mausoleos para sus familiares fallecidos. Esto era una manera de conservar el estatus social aún después de la muerte (Casalino 2017: 31). Los conjuntos escultóricos mostraban una fuerte estética romántica, donde el dolor ante la muerte podía expresarse de manera explícita. Los sectores medios y medios bajos no podían costear esculturas y mausoleos, así que tenían que conformarse con ocupar nichos estandarizados; sin embargo, la iconografía en las lápidas también reflejaba la nueva actitud romántica ante la muerte.



Esculturas y mausoleos del cementerio Presbítero Maestro (fotos del autor)

Por su lado, Rosa Ostos y Antonio Espinosa han realizado un riguroso estudio sobre los epitafios en las lápidas del cementerio Presbítero Maestro (2015) del cual vamos a citar algunos datos y ejemplos. La imagen más frecuente era la figura del ángel perteneciente a la orden de los querubines; aunque no era exclusivo de los infantes, pero sí se asociaba con la muerte de personas muy jóvenes (*ibid.*, 105). Lógicamente, esto revela la asociación directa entre el niño muerto y el ángel. En cuanto a la iconografía en las lápidas y tumbas infantiles:

«De las distintas variaciones en la iconografía de los ángeles, la más común es la imagen en que dos de ellos sostienen una corona de laurel, muchas veces sobre el túmulo del difunto; esta representación figura la ascensión del espíritu, y entrada al cielo. En algunas ocasiones el ángel lleva una hoja de palma en una mano, lo que simboliza también la salvación. Otra variación que podemos encontrar es la del niño alado ascendiendo hacia los cielos o la del querubín, representado como una cabeza con alas. Ambas imágenes apelan al carácter sagrado que se atribuye a la muerte infantil». (*ibid.*, 106)

La siguiente lápida sirve de ejemplo; lamentablemente la fotografía del niño, probablemente *post mortem*, se ha borrado con el paso del tiempo y la exposición a los elementos.



(Foto del autor)

En la cita anterior encontramos ángeles que llevan al niño fallecido al cielo, además de la corona de laurel y las hojas de palma; elementos presentes en el ritual del angelito que ya hemos estudiado. Esto no significa que los familiares de esos niños difuntos hayan practicado dicho ritual, sino que la asociación religiosa de los niños muertos con los ángeles era común a la sociedad limeña de la época. Del mismo modo, como podemos apreciar en el ejemplo a continuación, la iconografía del coro celestial de ángeles fue un tema muy presente en la pintura colonial.



Muerte de San Ignacio de Loyola
Juan de Valdés Leal, (1650-80), óleo sobre lienzo
Lima, Iglesia de San Pedro

Otro dato notorio es que en algunas tumbas de niños se especifica la edad hasta en meses y días, incluso horas, algo que no sucede en el caso de los adultos. Esto revela que el poco tiempo que vivió el niño se cuenta como un tiempo valioso que debe ser reconocido en detalle, porque al ser breve es un tiempo más precioso, lo cual pone en valor la duración de la vida del niño (*ibid.*, 108). A continuación, citamos dos ejemplos; debajo están sus respectivas lápidas:

DA. NICANORA HIJINIA,
HIJA LEJITIMA DEL SARJENTO MAYOR D^o. MAN^o. PEDRO
DE VIVANCO Y DE D^a. ANDREA GONZALES Y DONGO.
NACIO EN AREQUIPA EL 10 DE ENERO DE 1842 A LA UNA
DE LA NOCHE: FALLECIO EN LIMA EL 30 DE MAYO A LAS
6 DE LA TARDE DE 1850. VIVIO YDOLATRADA DE SUS
PADRES 8 AÑOS 4 MESES 19 DIAS 4 HORAS, Y PASÓ AL REINO
DE LOS CIELOS Á GOZAR DE DIOS PARA SIEMPRE.

D^o. MANUEL PEDRO
2^o SEGUNDO HIJO LEJITIMO DEL SARJENTO MAYOR D. MAN^o
PEDRO DE VIVANCO Y DE D^a ANDREA GONZALES Y DONGO.
NACIO Á LA 1 Y 40 MINUTOS DE LA NOCHE DEL DIA 10 DE
JUNIO DE 1844 Y FALLECIO EL MISMO DIA, NOCHE, HORA Y
MINUTOS DEL 10 DE JUNIO DE 1850. VIVIO 6 AÑOS JUSTOS
Y PASÓ HACER ANJEL JUNTO CON SU HERMANA HABIENDO
DESAPARECIDO AMBOS DE UNA FUERTE ANJINA EN 10 DIAS
DE ENFERM^o. Y CON 10 DIAS DE INTERBALO DE UNO AL OTRO:
QUEDANDO SUS PADRES TAN ANGUSTIADOS QUE SOLO LA
RELIGION Á PODIDO CONTENERLOS Y CONSOLARLOS

(Ostos y Espinosa 2015: 107)



(Fotos del autor)

En algunas lápidas además se puede leer la expresión de dolor ante la pérdida del infante; esto sugiere un cambio de actitud donde el dolor puede expresarse de manera manifiesta y pública, propio del sentimiento romántico. Ariès nos recuerda que hasta antes del siglo XVIII la muerte era cercana, familiar y era aceptada como uno de los males inevitables de la existencia (2007: 28). Esto cambió radicalmente con el

Romanticismo; ahora la muerte se vuelve dolorosa y esta exaltación debe manifestarse públicamente:

«A partir del siglo XVIII, el hombre de las sociedades occidentales tiende a dar un sentido nuevo a la muerte. La exalta, la dramatiza, pretende que sea impresionante y acaparadora. Pero al mismo tiempo no está ya tan preocupado por su propia muerte, y la muerte romántica, retórica, es ante todo *la muerte del otro*; el otro cuyo lamento y recuerdo inspiran en los siglos XIX y XX el nuevo culto de las tumbas y los cementerios». (Ariès 2007: 53)

Y continua Ariès: «Por cierto, la expresión del dolor de los sobrevivientes se debe a una nueva intolerancia ante la separación. Pero uno se siente perturbado no solo en la cabecera de los agonizantes o ante el recuerdo de los desaparecidos. La sola idea de la muerte conmueve» (*ibid.*, 56). Pero esta manifestación de dolor también contiene cierta contradicción, pues, por un lado, se expresa pesar ante la muerte del ser querido, pero al mismo tiempo se expresa alegría por la subida al cielo del nuevo angelito. Recordemos que en el ritual del angelito no se debía llorar ni mostrar tristeza, pues era necesario festejar la entrada del angelito al coro celestial. Aquí ya se nota un cambio radical en cuanto a la actitud frente a la muerte del niño, de lo cual podemos deducir que, con los cambios en los ritos funerarios con la entrada de la modernización y burocratización de la muerte, el ritual del angelito y sus dictados en cuanto a las señales de duelo habían empezado a extinguirse. En el ejemplo que sigue, se señala expresamente que el llanto de los padres nunca cesará.



(Foto del autor)

En la lápida siguiente, además de mostrar el dolor de los padres, se menciona «el sueño de la muerte», influencia del romanticismo que concibe la muerte como un sueño eterno.

ROSA ARROSPIDE ECHENIQUE
 CONTABA 11 AÑOS
 CUANDO EL SUEÑO DE LA MUERTE
 AGOTÓ SUS DÍAS
 EL 19 DE NOVIEMBRE DE 1845.
 ...
 AQUÍ YACE ¡O DOLOR! TEMPRANA ROSA
 CON LLANTO MATERNAL SIEMPRE REGADA
 SU INOGENCIA EL SEÑOR HALLÓ PRECIOSA
 Y A LA ETERNA MANCIÓN FUE TRASPLANTADA.
 B.E. DE A.
 (Dpto. de Nuestra Señora del Carmen, 25A)



(Ostos y Espinosa 2015: 111)

(Foto del autor)

Por otro lado, existen varias lápidas que expresan la oposición entre el alivio que supone la muerte al entrar al cielo y el dolor que supone la vida terrenal, buscando de esta manera algún consuelo ante la pérdida del niño.

NACIÓ SUFRIÓ MURIÓ.
 TAL ES LA VIDA.
 NACIÓ EL 22 DE DBRE. 1859.
 FALLECIÓ EL 21 DE ENERO 1860.
 (Dpto de San Gil, 20E)

MANUEL MODESTO CHUECAS FALLECIÓ
 EL DÍA 18 DE MAYO DE 1858. A LOS ONCE
 MESES OCHO DÍAS DE EDAD.
 EPITAFIO
 APENAS, LO ARROJÓ NATURALEZA
 SOBRE LA INMUNDA CARCEL DE ESTE SUELO
 CUANDO MIRO DEL MUNDO LA VILEZA
 CERRÓ LOS OJOS Y ELEVOSE AL CIELO.
 (Dpto. de Nstra. Sra. del Carmen, 24E)

(Ostos y Espinosa 2015: 112 y 114)

Llama la atención la brevedad y contundencia del primer ejemplo donde las acciones del difunto se reducen a tres: «nació, sufrió y murió», lo cual sintetiza el paso por la vida como puro sufrimiento, probablemente influenciado por la sensibilidad romántica. Sobre este aspecto en particular, Ostos y Espinosa señalan:

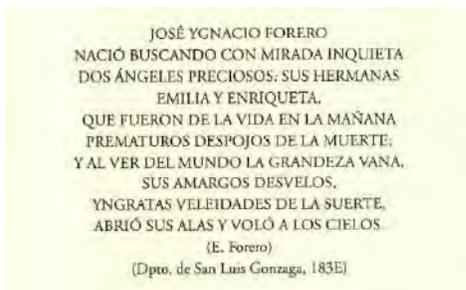
«La tierra es llamada de muchas maneras: mansión efímera, morada del engaño, inmunda cárcel; la vida en ella es un turbio cáliz, un valle de dolor, el engaño, etc. el mundo y la vida en el mundo representan lo falso, lo malo, lo indigno de ser tocado en el más allá, ubicada en las antípodas del mundo terrenal. enfocada de otra manera, esta contraposición sirve para hacer más aceptable, frente a un destino cruel, la partida de una persona a una edad tan temprana». (2015: 114)

Los calificativos que menosprecian la vida en la tierra contienen una fuerte carga de metafísica platónica, donde el «mundo verdadero» es el mundo ininteligible, en este caso representado por el más allá cristiano, mientras que el mundo terrenal y material es falso, indigno y conduce a engaños. Claro que esta concepción metafísica fue heredada por el cristianismo desde sus comienzos. En el siguiente caso la niña fallecida es descrita como una flor que no encuentra digno el suelo donde crecer, así que decide abrir sus hojas en el cielo:



(Foto del autor)

En la lápida que sigue, el niño fallecido se encuentra con sus hermanas que murieron antes que él y que hacen de ángeles que vienen a recogerlo. Al final, cuando el niño ve las penurias de la vida terrenal, decide abrir sus alas y volar hacia el cielo.



(Ostos y Espinosa 2015: 115)



(Foto del autor)

Los epitafios y la iconografía expuesta en las lápidas estudiadas nos revelan el cambio de actitud alrededor de la muerte al desplazarse la mirada barroca hacia el Romanticismo. Los niños muertos ahora son angelitos que habitan el cielo. Asimismo, algunas lápidas expresan esa aparente contradicción entre la tristeza por la pérdida y al mismo tiempo la alegría por tener un angelito en la familia. Esta tensión refleja un periodo de transición y yuxtaposición entre distintos modos de pensar la muerte. Por otro lado, ahora la breve vida de los niños es valiosa y debe ser contabilizada, incluso hasta en horas; y el dolor ante su muerte debe ser expresada y manifestada públicamente. Es, como dice Ariès, la muerte exaltada. Esta nueva sensibilidad debe, de algún modo, verse reflejada en las fotografías *post mortem* contemporáneas a los niños cuyos epitafios hemos revisado.

1.3. Relaciones entre pintura mortuoria y fotografía *post mortem*

Al ser un arte nuevo, en sus inicios la fotografía tuvo que tomar sus referentes compositivos y visuales del arte que le era más próximo, en este caso, la pintura. El retrato mortuorio era una categoría pictórica con una larga tradición que puede rastrearse desde el siglo XVI en Europa y puede dividirse en dos grandes áreas: pintura mortuoria religiosa y pintura mortuoria laica¹¹. La tradición laica está más relacionada con la fotografía mortuoria estadounidense, europea y a una ética protestante, mientras la religiosa tiene más influencia en la fotografía del ritual del angelito. No obstante, en cuanto al aspecto compositivo, ambas parecen tener un origen común. También hubo formas distintas donde el retratado es pintado como si estuviera vivo o como si estuviera dormido; ambas maneras fueron imitadas posteriormente por la fotografía mortuoria. La diferencia fundamental entre ambas técnicas —pintura y fotografía— reside en que, tal como señala Jay Ruby, la pintura puede manipular la expresión del cadáver para representarlo en vida, puede recrear escenas imaginarias con mucha más libertad tomando mayores licencias estilísticas, en cambio, la fotografía está mucho más limitada. El cadáver no suele generar ninguna expresión notoria más allá de las angustias y horrores de la muerte, salvo en

¹¹ En esta investigación el término «laico» se usa en su acepción de *no religioso* y *no católico*.

el caso de los niños que pueden aparentar estar plácidamente dormidos (1995: 30). Los fotógrafos recurrirán a diversas estrategias y técnicas para simular expresiones variadas en los cuerpos inertes con la finalidad de generar un efecto de vitalidad.

Por otro lado, la pintura mortuoria de calidad, por su elevado costo, estuvo inicialmente solo al alcance de las élites y clases pudientes. La fotografía puso el retrato *post mortem* al servicio de las clases medias al comienzo, y luego a disposición de las clases populares, a medida que su costo fue bajando con los avances técnicos que se dieron con una rapidez sorprendente. En consecuencia, la fotografía permitió una versión barata y doméstica de una costumbre que antes solo era asequible a las clases altas. Cabe subrayar que el retrato mortuorio, al ser una interpretación, siempre era una imagen idealizada del retratado; se podía obviar los signos de muerte, ya sean heridas o huellas de alguna enfermedad. Esto no era posible con la fotografía, siempre anclada a lo real. Sin embargo, el talento y creatividad de los fotógrafos hicieron posible ocultar, hasta cierto punto, las señales de la muerte.

A partir de 1840 la pintura y la fotografía coexistieron en paralelo, aunque eventualmente la segunda desplazó a la primera. Es importante resaltar que durante un tiempo muchos pintores usaron el daguerrotipo como referencia para sus retratos, por lo que, debido a su carácter mecánico y automático, todavía no se consideraba a la fotografía como digno de poseer un estatus artístico; era, para algunos pintores, una mera herramienta, un medio para conseguir un retrato pictórico más fiel a la realidad. Sobre esto cabe citar unas líneas del artículo *Taking Portraits after Death*, del fotógrafo norteamericano Nathan. G. Burguess publicado en 1855: «El único objetivo de una fotografía del fallecido podría ser retener un facsímil del contorno de la cara para asistir al pintor en la delineación del retrato, y en este sentido ha sido un servicio esencial»¹². Por otra parte, también es conocida la irreverente objeción que hizo Baudelaire contra la fotografía negándole su pretendido carácter artístico. La

¹² (Traducción propia) *“The only object of a portrait of the deceased can be to retain a fac-simile of the outline of the face to assist the painter in the delineation of the portrait, and in this particular it has been found of essential service”*. (BURGUESS, N. G. “Taking Portraits after Death”, en *The Photographic and Fine Art Journal*, V. 8, p. 80, 1855)

queja del poeta consiste en criticar la idea de que la exactitud mimética pueda ser considerada como una respetable expresión artística. Afirma, más bien, que la fotografía debe ser solo una herramienta, una «criada servil» que asiste a las necesidades de la pintura y registra las exactitudes de la ciencia, pero debe permanecer fuera de las esferas del arte elevado (Trachtenberg 1980: 86-88).

1.3.1. El lecho de muerte

Aunque el retrato mortuario ha existido en distintos formatos, como el dibujo, la pintura y la escultura, fue en el siglo XVII cuando el retrato pictórico tuvo su mayor auge en Europa. Apareció una modalidad donde el retratado aparece en su lecho de muerte. La composición solo incluye medio cuerpo concentrando el centro visual en la cara. En las figs. 8 y 9 vemos que la composición, así como el ángulo del retrato, son similares, algo que será imitado por la fotografía siglos después (figs. 10 y 11). Nótese que ambos daguerrotipos pertenecen a los años iniciales de la fotografía donde la influencia de la composición pictórica era mayor.



8. *John Tradescant, the Elder, on His Deathbed*
Anónimo. Óleo sobre lienzo (24 x 29") 1638
Museum Ashmolean, Oxford.



9. *Sister Juliana van Thulden on Her Deathbed*
François Duchastel (1654)
Óleo sobre lienzo (28 x 35")
Museo de Arte e Historia de Ginebra.



10. (c. 1846)



11. (c. 1850)

La pintura mortuoria permite licencias artísticas donde se evita el deterioro y la rigidez expresiva de los cadáveres, lo cual puede evitarse solamente hasta cierto punto en la fotografía *post mortem*; para ello es necesario que el retrato se realice a pocas horas después del deceso. Es importante resaltar que, si bien existen coincidencias compositivas e iconográficas entre la pintura mortuoria y la fotografía *post mortem* donde el fallecido aparenta estar dormido, esto no implica que las intenciones sean las mismas. Mientras que en la pintura mortuoria el sentido sería mostrar el final de la vida del retratado, es decir, certificar su muerte mediante una representación literal, la fotografía de un cadáver que parece estar dormido busca negar u ocultar la muerte. Serían finalidades muy distintas, aunque la forma sería similar (Ruby 1995: 29).

1.3.2. Monjas coronadas

El retrato de monjas coronadas fue un género que se dio en la vida conventual femenina entre los siglos XVII y XIX en las colonias españolas. Como ya hemos visto, parte de la iconografía de este género será heredada por el ritual del angelito y aparecerá en las pinturas, dibujos y fotografías que representan esta tradición. Las familias de las monjas pudientes encargaban retratos de las religiosas para celebrar los momentos más importantes de la vida conventual, como, por ejemplo, cuando tomaba los votos, cumplía 25 o 50 años en el convento, cuando era nombrada abadesa, o cuando fallecía (Sosa 2015: 21). Según el evento que se quería celebrar, las monjas eran retratadas de pie o acostadas.



12. *Sor Magdalena de Cristo*
 Anónimo, 1732. Óleo sobre tela
 Museo de Arte Religioso de Santa Mónica
 Ciudad de Puebla, México



13. *Sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés*
 Anónimo, 1730. Óleo sobre tela
 59 X 73 cm, Colección particular

Dentro de todos los momentos importantes en sus vidas, también se registraba la muerte; en este caso las monjas aparecían recostadas en su lecho de muerte, siendo pintadas solo de medio cuerpo. Lo que más llama la atención son las flores que las rodean; estas no solamente tenían una función decorativa, sino que tenían un profundo sentido simbólico. Los colores tampoco eran arbitrarios, pues las rosas blancas significan pureza, mientras las rojas simbolizan perfección (figs. 12 y 13). En la iconografía cristiana la corona de flores era una recompensa que se le otorgaba a algunos mártires y santos (Montreal y Tejada 2000: 472); además, del mismo modo simbolizaba la victoria sobre la muerte:

«En la iconografía cristiana, la corona de gloria es un símbolo fundamental de victoria y representa la felicidad eterna reservada a las muertes justas. En la vida de una religiosa, la corona tenía un significado muy especial. Le era impuesta por primera vez cuando de manera definitiva e irrenunciable realizaba los votos perpetuos en la ceremonia de la profesión. [...] La imposición de la corona significaba su conversión en Esposa de Cristo [...]» (Montero 2002: 250)

Como ya hemos mencionado, las ramas de palma también tienen un sentido más amplio. Entre los romanos simbolizaba la victoria, significado que fue heredado por el cristianismo y que se reflejaba en los mártires que solían llevar como atributo una rama de palma representando el triunfo sobre la muerte. Igualmente, la palma hace referencia al paraíso, al ser un lugar supuestamente poblado por palmeras. En el caso

de las monjas coronadas, la palma no solo se refiere a la victoria sobre la muerte, sino que además simboliza la castidad y pureza (*ibid.*, 251). En el contexto peruano debemos mencionar a las monjas coronadas del convento de Santa Teresa en Cuzco (figs. 14 y 15) y las del convento de Santa Catalina en Arequipa. Nótese que en algunos casos la monja retratada se coloca de manera vertical, tal vez simulando vida, aunque con los ojos cerrados —algo que aparecerá luego en la fotografía *post mortem*— a pesar de ser un retrato mortuario.



14. *Retrato de Inés de Jesús María*
Anónimo cuzqueño, 1706. Óleo sobre tela.
Convento de Santa Teresa, Cuzco



15. *Retrato de monja difunta*
Anónimo cuzqueño. Óleo sobre tela
Convento de Santa Teresa, Cuzco

Veremos más adelante que la composición del retrato, la postura del cuerpo y los objetos simbólicos volverán a figurar en las fotografías mortuorias, en particular en el caso de los niños que ahora serán «angelitos».

1.3.3. Pintura mortuoria de niños

Las pinturas de niños fallecidos como si estuvieran dormidos en sus camas tiene una tradición que se remonta hasta el siglo XVII en Europa. En las figs. 16 y 17, ambos ejemplos de la pintura holandesa, vemos que la composición y el encuadre son

similares a las de las monjas coronadas que se pintaron un siglo después. En estos dos retratos no hay objetos religiosos, pero la aproximación es la misma.



16. *A child of the Hough family*
Anónimo, 1650
Óleo sobre lienzo, 18" x 22,5"
Mauritshuis, La Haya

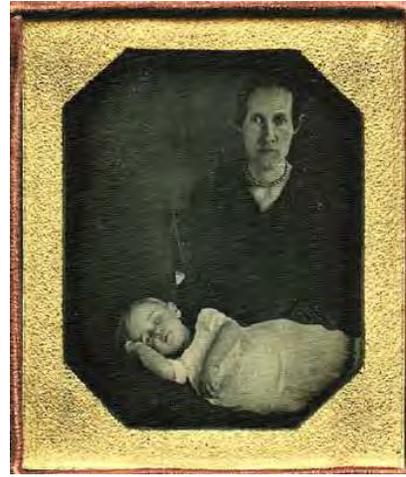


17. *Portrait of a deceased girl, probably Catharina Margaretha van Valkenburg*
Johannes Thopas, 1682
Óleo sobre lienzo, 71 x 59 cm
Mauritshuis, La Haya

Un caso notable es el del cuadro conocido como *Rachel Weeping* (fig. 18) donde figura una madre lamentando la muerte de su hija. El pintor y padre de la niña muerta fue un norteamericano llamado Charles Wilson Peale. Primero, en 1772, pintó a su hija sola; cuatro años después agregó la imagen de su esposa, madre de la criatura. La composición es similar a los casos anteriores, pero es la expresión de la madre, quien llora mirando al cielo con un pañuelo en la mano izquierda, lo que delata el estado inerte de la niña (Ruby 1995: 33). Las botellitas medicinales que aparecen al lado derecho también nos hablan sobre la batalla perdida contra la enfermedad que produjo la muerte. Nótese la similitud con el daguerrotipo de la fig. 19, tomado en los comienzos de la fotografía. La deuda compositiva es evidente. Paralelamente podemos reconocer reminiscencias con la composición de la forma *pietà* de la Virgen con el Niño. Este cuadro permite apreciar una de las grandes diferencias y ventajas de la pintura sobre la fotografía: la posibilidad de agregar expresión a los personajes.



18. *Mrs. Peale Lamenting the Death of Her Child (Rachel Weeping)*
Charles Wilson Peale, 1776
Óleo sobre lienzo, 93 x 81 cm.
Museo de arte de Filadelfia



19. (c. 1846)

La pintura mortuoria de niños igualmente abarcó posturas donde el sujeto era representado con vida; sin embargo, el cuadro incluía objetos simbólicos que delataban la presencia de la muerte; dicho de otro modo, la intención del pintor no era negar la muerte, sino disfrazarla, hacerla menos evidente, pero seguía estando presente. En la fig. 20 vemos el retrato de un niño que aparece entre las nubes; en el lado izquierdo figura un reloj; probablemente las manecillas marcan la hora de su muerte. Sin las nubes o el reloj no habría forma de saber que se trata de un retrato mortuorio. Hay que resaltar el hecho de que este retrato se hizo ya en los tiempos de la fotografía cuando esta técnica también hacía tomas de niños muertos como si estuvieran vivos.

Con respecto a las nubes, aunque el retrato no contiene referencias religiosas intencionales, podríamos asociarlas con la idea de un niño en el cielo, esto es, un ángel, tema iconográficamente relacionado con el recurso llamado «rompimiento de gloria», donde en los cuadros de arte cristiano el cielo parecía abrirse («romperse») para permitir la aparición de ángeles, santos o vírgenes. Otros objetos simbólicos que podían manifestarse en las pinturas mortuorias son columnas, cruces, sauces y anclas. Paralelamente, aparece una forma que se enfoca más en los rasgos

individuales del niño; en consecuencia, desaparecen los elementos escenográficos para ser reemplazados por un fondo neutro. Esto del mismo modo le resta importancia al estatus social del retratado. En la fig. 21 se pinta al niño solamente de medio cuerpo para enfocarse más en los detalles del rostro, y solo lleva como atributo una rosa roja. Los ojos cerrados delatan que se trata de un retrato póstumo.



20. *A Portrait of Camille*
Shepard Alonzo Mount, 1868
Óleo sobre lienzo, 17" x 14"
The Museums of Stony Brook, Long Island, N.Y.



21. *Retrato del niño Eustaquio Martínez Negrete y Alva*
José María Estrada, 1842
Óleo sobre lienzo, 53 x 41 cm
Museo Nacional de Arte, Ciudad de México

El cuadro siguiente (fig. 22) es notable, pues muestra un retrato mortuorio de un niño acostado vestido de ángel. Sus ornamentos lujosos reflejan su estatus social; porta la corona y la palma, tal como la llevaban las monjas coronadas, además de alas, lo cual certifica su cualidad de ángel. Según el texto al pie del cuadro, el niño murió a los ocho años, aunque pareciera que la pintura lo retrata a una edad mayor, posiblemente con el fin de otorgarle rasgos más definidos que puedan darle mayor individualidad y reconocimiento físico, lo que refleja la importancia de la identidad en los niños del siglo XIX.



22. *Niño José Manuel de Cervantes y Velasco*

Anónimo. 1805

Óleo sobre lienzo, 91 x 57 cm.

Galería Nacional de Retratos, Instituto Smithsonian, Washington D.C.

En esta última sección hemos revisado los antecedentes iconográficos de la fotografía *post mortem* infantil en los retratos en el lecho de muerte, las monjas coronadas y el retrato infantil en la pintura. La evidencia indica que la fotografía mortuoria tiene una larga tradición iconográfica y que, siendo una técnica nueva, tuvo que apoyarse en formas anteriores. Con el tiempo, la fotografía *post mortem* va a generar sus propias formas y convenciones que nacerán de las condiciones y posibilidades de la técnica, así como de las creencias religiosas y escatológicas de los familiares de los niños fallecidos.

CAPÍTULO 2

FOTOGRAFÍA INFANTIL *POST MORTEM* EN PERÚ Y NORTEAMÉRICA

En este segundo capítulo vamos a estudiar las cinco modalidades de la fotografía *post mortem* que abarcan la investigación. Para las primeras cuatro vamos a tomar ejemplos de los Estados Unidos, dado que en este país se presentaron estas variantes de manera más o menos homogénea y por ello existen abundantes imágenes¹³. El objetivo es mostrar estas modalidades a modo de ejemplo para, más adelante, comparar estas variantes con los casos peruano y mexicano.

La quinta modalidad se refiere a la fotografía del angelito. Veremos que la fotografía no solo se dedicó a registrar el ritual y a inmortalizar la iconografía del angelito, sino que formó parte del mismo ritual, modificándolo y añadiendo sus propios requerimientos y condiciones. Para ilustrar esta modalidad utilizaremos algunos ejemplos de México y Colombia. La segunda parte contiene una breve revisión de los inicios de la fotografía en el Perú, y un primer análisis del corpus peruano que servirá para averiguar qué tipos de imágenes existen y a cuáles posibles modalidades podrían pertenecer según la taxonomía mostrada en los ejemplos de la primera sección.

2.1. Cinco modalidades para fotografiar a la muerte

En la fotografía *post mortem* se reconocen varias modalidades que se dieron de manera más o menos global y en orden sucesivo. Ruby reconoce tres modalidades que surgieron entre 1840 y 1880 (1995: 63). En el primer caso, el cadáver es fotografiado como si estuviera vivo; en el segundo, como si estuviera dormido, y en el

¹³ El corpus de fotografías *post mortem* de Estados Unidos que usaremos en esta tesis cumple la función de mostrar ejemplos de las modalidades existentes en la tradición en dicho país. Hemos recurrido a cinco fuentes principales, todos textos que han realizado una selección previa de las imágenes más representativas del tema en la escena norteamericana; por lo tanto, el criterio seleccionador que hemos usado está basado en imágenes ejemplares del corpus previamente seleccionado por estos textos. Dichos textos fundamentales son: Burns, *Sleeping Beauty: Memorial Photography in America* (1990); y *Sleeping Beauty III: Memorial Photography: The Children* (2011); Linkman, *Photography and Death* (2011); Ruby, *Secure the Shadow: Death and Photography in America* (1995), y Mord, *Beyond the Dark Veil: Post Mortem and Mourning Photography from the Thanatos Archive* (2021).

último figura en un ataúd. En los dos primeros, la intención es negar u ocultar la muerte; en el tercero, se busca evidenciarla. A estas tres variantes vamos a proponer una cuarta modalidad donde el cadáver aparece retratado junto con sus familiares, y además una quinta, que será la modalidad del angelito. Algunas de las imágenes que usaremos en esta sección volverán a estudiarse en el capítulo tres donde las contrastaremos con el corpus peruano y mexicano.

Cabe aclarar que, en nuestra opinión, los retratos de niños fallecidos del siglo XIX no fueron concebidos como registros de cadáveres, tal como podrían ser visto en la actualidad. En su momento fueron entendidos como retratos fotográficos, tardíos y sin vida, pero retratos en el sentido más tradicional del término. De las cuatro primeras modalidades que vamos a estudiar a continuación, la única que concibe al retratado como cadáver es la última donde aparece en un ataúd; en las demás se intenta recrear un retrato como si el niño fallecido estuviera vivo o dormido. No se concibe aquí que el retratado está muerto, o al menos, esta no sería la intención de la toma. La función principal de las fotos *post mortem* donde el niño se presenta sin ataúd sería ser una asistencia para la memoria, guardar la imagen del ser querido ausente, tal como suele ser en los retratos tradicionales.

Por otro lado, hay que subrayar que, si bien la fotografía mortuoria fue un negocio lucrativo, no siempre fue bien vista, y algunos fotógrafos lo consideraron un asunto escabroso y de mal gusto. Sobre el particular, a mediados de 1880 los costos de un retrato fotográfico habían bajado drásticamente con respecto a las décadas anteriores y ya era posible que todas las clases sociales pudieran tener al menos una fotografía de bebés y niños pequeños. Esto también fue una razón por la cual esta fotografía fue menos frecuente a finales del siglo XIX. A continuación, citamos un testimonio de un fotógrafo publicado en el diario *Chicago Herald* en 1885 sobre este tema:

«¿Alguna vez fotografiamos personas muertas? Sí, por supuesto, pero no tan seguido como antes. Las fotografías actualmente son tan baratas que casi todos pueden ordenarlas, y ahora es muy raro que la muerte se adelante a alguien que no haya dejado detrás de sí algún negativo. Hace años esto era un asunto muy importante para nuestro negocio, especialmente en el caso de los niños fallecidos. Toda clase de gente

ordena fotografías de sus parientes muertos —desde gente rica que gasta cientos de dólares en flores, hasta los que son tan pobres que no pueden pagar por un ataúd barato». ¹⁴

Sin embargo, hay que subrayar que, según Ruby, el público que encargó retratos mortuorios de sus niños no eran los muy ricos ni los muy pobres, sino que eran los sectores pertenecientes a la clase media y media baja, algo que debe reflejarse en la escenografía de las imágenes. De la misma manera, era más frecuente entre la comunidad negra y las minorías de población inmigrante (1995: 164).

El retrato fotográfico, en general y en sus inicios, también representaba una imagen idealizada del retratado, una reconfiguración de la persona, tanto en sus aspectos físicos como morales, que implicaba cierta mistificación ¹⁵. En el caso *post mortem*, el cuerpo era acomodado por el fotógrafo, quien igualmente decidía la composición, encuadre y postura; en este sentido, no solo se idealizaba al retratado, sino que el cuerpo no es captado en su voluntad natural, sino en una voluntad ajena, lo cual le da un carácter de cierta alienación. Este carácter artificial y propositivo de la fotografía implica que, en cierto sentido, esta no retrata la realidad tal como es, sino tal como el fotógrafo quiere que la veamos. El primer filtro es el lente de la cámara. Por eso decía Peter Burke que «las fotografías no son nunca un testimonio de la historia: ellas mismas son algo histórico» (2005: 28).

Otro aspecto que considerar es que, en esta época, el formato de las fotografías era pequeño. Estaba de moda la tarjeta de gabinete (10.8 x 16.5 cm), y luego la *carte-de-*

¹⁴ (Traducción propia) “Do we ever photograph dead people? Yes, indeed, though not so often as formerly. Photographs are so cheap now that nearly everybody gets them, and it is but rarely that death overtakes a man who has not left a negative behind him. Years ago, this was quite an important feature of our business, especially in photographing dead children. All kinds of people order photographs of their dead relatives —from rich folks who spends hundreds of dollars for flowers to those too poor to pay for a cheap coffin”. (Woodyard 2021: 157)

¹⁵ «Pero además, [el retrato fotográfico], por tratarse de una “idealización” del retratado, constituye la mitificación del mismo. Si bien la lógica de la fotografía se funda en la idea de mimesis y verdad, los gestos, las miradas y finalmente la pose, revelan más bien una “idealización” de la persona que contraría la presunción de semejanza, generando más bien una “realidad figurativa” o una “representación” de la persona a través de atributos emblemáticos o simbólicos. En este sentido, el retrato fotográfico más que “reproducir” al sujeto, constituye una manera de mitificarlo a partir de su puesta en escena» (Henao 2013: 335).

visite (6.3 x 10 cm), que se guardaban en álbumes familiares que eran mostrados a las visitas (estos formatos además se relacionaban con los retratos en miniatura que se hicieron mucho antes de la aparición de la fotografía y que revisaremos en la segunda parte de este capítulo). Estos formatos reducidos permitían que las fotografías fueran tocadas y manipuladas por los observadores. Esto generaba un vínculo emocional y afectivo que no se lograba con las fotografías más modernas que se cuelgan en las paredes y que no tienen como intención el contacto físico, sino la contemplación a distancia. En cierto modo, la pequeña fotografía de la persona fallecida funcionaba como un sustituto de esa persona, de tal forma que el contacto físico y la comunicación sensorial con la imagen eran maneras de tocar a la persona ausente (Bown 2010: 19).

Por otra parte, las fotografías de familiares con un cadáver no suelen mostrar expresión alguna, pues el largo tiempo de exposición impedía captar la fugacidad de un gesto natural y espontáneo; pero, además, la convención estilística de la época exigía retratos con gestos serios y adustos, ya que imitaban la severidad y dignidad del retrato pictórico de la pintura histórica. Una fotografía con sonrisas o llantos era impensable, pues iba contra el decoro de la época, y recién sería costumbre en el siglo XX cuando la técnica permitió la toma instantánea que podía congelar la expresión del momento. Sobre este tema, según Linkman, la severidad en los gestos de los retratos de la época no se debía a limitaciones técnicas por el tiempo de exposición (al menos cuando este ya se había reducido a unos cuantos segundos), sino que era parte de las convenciones iconográficas del momento. Esta severidad sería heredada de las convenciones del retrato pictórico que exigía un semblante digno y altivo (2011: 59).

Antes de analizar las cinco modalidades *post mortem* es necesario revisar los signos cadavéricos de los niños retratados. Para ello debemos describir los cambios que sufre el cuerpo desde los primeros momentos después de la muerte, puesto que esta era información indispensable para el trabajo del fotógrafo debido a que condicionaba

las posibilidades compositivas de la toma. Estos cambios pueden describirse en tres fases principales (Santa Cruz y Landa 2011: 146).

El primer evento que ocurre es el enfriamiento del cuerpo, que en los niños sucede en cinco o seis horas dependiendo de la temperatura del ambiente. Después se hace visible la deshidratación que se manifiesta en la desecación de los labios; lo cual también se evidencia en el ojo abierto a los 45 minutos del deceso, y cerrado a las 24 horas. El segundo evento es la lividez cadavérica o *livor mortis*, que no suele ser visible en las fotografías porque se trata de manchas en la piel de color púrpura y solo aparecen en las partes del cuerpo que quedan en declive. Esto se debe a la coagulación de la sangre sin oxigenar que ha dejado de circular y que se acumula por efectos de la gravedad. El tercer evento es la rigidez del cuerpo conocida como *rigor mortis*, un fenómeno de origen bioquímico que empieza al cabo de tres a seis horas y se completa entre ocho a doce horas. El cuerpo alcanza la máxima rigidez a las 24 horas y luego desaparece entre 36 a 48 horas después de la muerte. El proceso de endurecimiento se inicia en la cabeza, baja por el tronco y termina en las extremidades.

Los fotógrafos conocían los tiempos de estos cambios e intentaban trabajar en el momento en que el cadáver aún se podía acomodar y cuando los signos de descomposición todavía no eran visibles. En los centros urbanos, al menos en algunas ciudades de Estados Unidos, los fotógrafos podían llegar con bastante rapidez, incluso dentro de una hora después del deceso, y algunos promocionaban su trabajo anunciando que se comprometían a cumplir ese plazo (Ruby 1995: 52). En las zonas rurales era mucho más difícil llegar debido a la lejanía y a problemas de accesibilidad.

2.1.1. Vivo, pero muerto

En el primer caso, que fue predominante en las décadas de 1840-50, el niño fallecido es colocado de tal manera que pareciera estar vivo, por eso es conocido como la modalidad «vivo, pero muerto» (*alive, yet dead*). Para generar la ilusión de estar vivo

se recurría a diversos artilugios con la finalidad de sostener el cadáver en posición erguida, y se abrían los ojos o se pintaban después directamente sobre la fotografía (fig. 23). En una publicación de 1882, un fotógrafo narra las técnicas que empleaba para devolverle la vida al cadáver y esconder los signos de la muerte y la descomposición:

«A veces, por sugerencia de la familia, he llenado las mejillas hundidas de personas muertas con algodón para hacer que luzcan llenas. Los ojos casi siempre se mantienen abiertos con agujas o con mucílago, pero cuando la gente puede costear contratar a un artista es más fácil pintar los ojos después»¹⁶.

En ocasiones, en los casos de bebés o niños muy pequeños, la madre o un familiar solía esconderse debajo de una tela oscura para sostener el cadáver. Para generar mayor realismo a la toma se agregaban juguetes u objetos cotidianos como libros con el fin de crear una escena más natural (fig. 24). Según Virginia de la Cruz, el libro cerrado en la fotografía de adultos representa el fin de la vida, como un libro que se ha leído entero y ya está terminado; de aquí se puede deducir que el libro abierto a medio leer puede entenderse como el símbolo de una vida que termina antes de tiempo, un proceso que concluye abrupta y precozmente (2010: 108).

En esta variante los fotógrafos debían aprender a manipular y flexionar los miembros de los niños muertos para intentar colocarlos en posturas naturales y creíbles. En general era una variante muy difícil, pues la mirada inexpresiva y perdida al vacío delataba la condición inerte del retratado y por ello exigía un mayor esfuerzo por parte del fotógrafo. Se asume que la intención detrás de esta modalidad era imitar un retrato en vida, ya irremediamente tardío. Probablemente se usaba en los casos donde el fallecido no tenía ningún retrato previo en vida, y se creía que era necesario hacerlo, aunque sea de manera póstuma, pues el retrato fotográfico era en la época ya un imperativo social.

¹⁶ (Traducción propia) *“Sometimes, at the suggestion of the family, I have filled out the emaciated cheeks of dead people with cotton to make them look plump. The eyes are nearly always propped open with pins or mucilage, but when people can afford to engage an artist, it is an easy matter to paint the eyes afterward”*. (The Photographic Times and American Photographer, Vol. 12, p. 113, 1882).



23. (c. 1852)

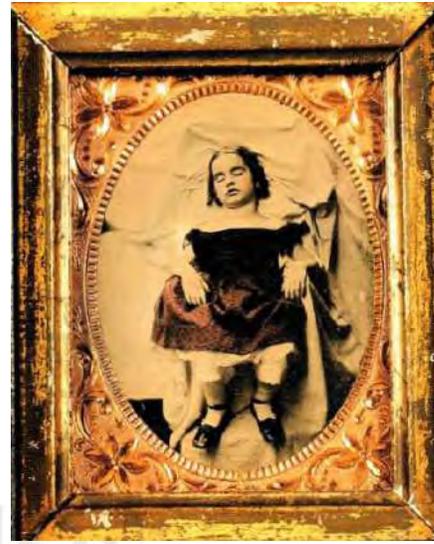


24. (c. 1847)

En este tipo de fotografía es importante notar los detalles como el soporte y la luz. Cuando el cuerpo está erguido, como si estuviera sentado, suele estar apoyado sobre telas. El tejido de estas telas solía tener propiedades absorbentes para capturar cualquier fluido corporal que pudiera poner en evidencia la muerte (De la Cruz 2010: 86). Además, estas telas cubren todo el sillón o mueble en cuestión y delatan la artificialidad de la escena, pues un modelo vivo no tendría que sentarse sobre esas telas. Un buen ejemplo es la fig. 25 donde se ve a un niño pequeño con un caballo de juguete en la mano. Nótese que por el vestido podría tratarse de una niña, pero el juguete, relacionado con el juego masculino, delata el sexo del cadáver. De modo similar, se nota por los pliegues que el cuerpo está apoyado, como si estuviera echado y no erguido. En algunos casos, por la dirección de la luz, que parece ser frontal al cuerpo, pareciera que se ha tomado la foto con el cuerpo echado horizontalmente para solucionar los problemas de gravedad y así mantenerlo en la postura deseada (fig. 26).



25. (c. 1852)



26. (c. 1860)

De hecho, se asume que, en el caso de imágenes muy ambiguas donde la ilusión de vida es sorprendentemente convincente, varias de las fotografías de los archivos de esta categoría *post mortem* podrían ser de personas vivas. Precisamente, el éxito de la toma conduce a esta ambigüedad (Munforte 2015: 76). No obstante, en el caso de los retratados durmiendo o descansando en un sillón, uno puede suponer razonablemente que están muertos, ya que de estar vivos se les tomaría una foto posada que no dejaría lugar a dudas. Hay que tomar en cuenta que en la época el tiempo de exposición no permitía hacer tomas espontáneas o improvisadas (*snapshots*) donde se capturaría al retratado realmente durmiendo. En todo caso, el modelo podría cerrar los ojos y fingir que está durmiendo, lo cual no era parte de las convenciones fotográficas del momento. ¿Para qué hacerse una toma fingiendo dormir si se puede hacer una toma posada que cumple todos los parámetros del momento y que captura la identidad y facciones del retratado en todo su esplendor?

Como esta modalidad coincidió con los comienzos de la fotografía, la mayoría de las imágenes son daguerrotipos, tomas únicas captadas sobre una placa de cobre recubierta de plata pulida¹⁷. La superficie reflectante del daguerrotipo hizo que en sus

¹⁷ El daguerrotipo fue inventado en 1839 por Louis Jacques M. N. P. M. Daguerre: «el método consistía en exponer en una cámara una placa de bronce plateada y sensibilizada con vapores de mercurio y, tras fijarla con hiposulfito de sodio, se viraba en un paso final con cloruro de oro. El resultado era una imagen —

inicios estas imágenes fueran conocidas como «espejos con memorias» (*mirrors with memories*) (Mord 2021: 28). Sin duda, mirar la imagen del ser querido ausente, mezclada con su propio reflejo, hacía más íntima y emotiva la relación entre el retratado y el observador. El daguerrotipo permitía registrar fotografías con un alto nivel de detalle, y muchas de estas primeras fotos aún se conservan en muy buen estado. La mayor limitación de esta técnica era el largo tiempo de exposición:

«De hecho, como enseguida señalaron los periodistas, el paso real del tiempo era algo que Daguerre no pudo reproducir en ninguna de sus, por otra parte, maravillosas, placas fotográficas. “El tiempo se le escapa, o deja solamente huellas indefinidas y vagas”. [...]. La incapacidad del daguerrotipo para representar el movimiento era consecuencia directa del prolongado tiempo de exposición necesario para realizar con éxito una fotografía. Pues, aunque las fotografías pudieran ser “espontáneas”, no eran en absoluto inmediatas» (Batchen 2004: 135).

Dependiendo de la cantidad y calidad de la luz, en 1842 el tiempo era de dos a tres minutos; al año siguiente se podía obtener imágenes en un rango que varía entre 20 a 40 segundos (Sougez 1981: 72) Esto hacía al daguerrotipo más adecuado para registrar escenas fijas como paisajes o bodegones. De hecho, el tema más natural del daguerrotipo al comienzo fue el bodegón, imitando en este sentido a las convenciones de la pintura en dicho género. Sin embargo, era obvio que el retrato era el género más deseado, y para ello fue necesario resolver el problema de impedir el movimiento natural del cuerpo durante varios largos minutos. El más leve movimiento generaba una imagen borrosa que en la época no era apreciada, pues se buscaba la reproducción fiel y nítida. A veces los retratos en el sol duraban hasta veinte minutos, lo cual hacía muy incómoda la sesión para el retratado. En los estudios se recurría a artilugios escondidos que sujetaban la cabeza y espalda para impedir el movimiento involuntario del modelo.

Resulta inevitable encontrar una relación macabra entre los retratos de niños fallecidos y las estrategias compositivas del bodegón, o, nunca mejor dicho,

producto de la amalgama de plata, mercurio y oro— de inigualable belleza, pero de fragilidad extrema. Por ello, con el fin de protegerla, se presentaba montada en un estuche o en marcos decorados protegidos con vidrio» (Majluf y Wuffarden 2001: 303)

naturaleza muerta. Los cadáveres se dejaban colocar en cualquier postura siguiendo las órdenes del fotógrafo, y no se movían durante los largos minutos de exposición, evitando el peligro de arruinar la foto con alguna zona borrosa. Los pequeños cuerpos inertes eran como muñecos articulados o maniquíes; en este sentido, la modalidad *vivo, pero muerto*, se adaptó perfectamente a la delicada y paciente técnica del daguerrotipo. En los inicios de la fotografía el modelo que más se adaptaba a la nueva técnica era el modelo muerto; los vivos tuvieron que aprender a estar quietos durante varios minutos, algo forzado y antinatural. Luego, poco a poco, la técnica se adaptó amablemente al movimiento de los retratados en vida. Se podría concluir que esta variante fue un paso híbrido, una etapa de transición entre la naturaleza muerta y el retrato fotográfico propiamente dicho que, al reducirse el tiempo de exposición, se impondría como el género dominante en las décadas posteriores.

2.1.2. El último sueño

La segunda modalidad fue la más difundida y popular entre 1860-70 en Estados Unidos y la Inglaterra victoriana. La concepción de la muerte como sueño tiene una larga tradición que puede rastrearse hasta la Antigüedad clásica. La mitología cristiana igualmente se sirve de esta figura, pues «el sueño era solo la espera de un despertar bienaventurado, el día de la resurrección de la carne» (Ariès 1983: 28), por lo tanto, concebir la muerte como sueño contiene en sí la promesa de un futuro despertar, de una continuidad; es decir, la negación de la muerte como interrupción o el fin definitivo de toda posibilidad vital. El sueño y la muerte son estados que están relacionados por su carácter inconsciente. La diferencia radica en que el sueño es un estado de inconsciencia asociado a conceptos como descanso, paz y tranquilidad, además de ser un estado que terminará con el despertar de la persona dormida. Precisamente lo contrario ocurre con el carácter definitivo de la muerte; ver a la persona fallecida como si estuviera dormida nos aleja de pensamientos angustiosos relacionados con la descomposición del cadáver y su desaparición total (Linkman 2011: 21).

Pero es en el periodo romántico cuando la idea de la muerte como sueño adquiere una presencia predominante en el mundo occidental. En la sociedad de la Inglaterra victoriana aparecieron varios eufemismos para nombrar a la muerte; se buscaba no tener que mencionarla directamente, pues parte del puritanismo de la época era negar o ignorar la muerte hasta donde sea posible. Las personas ya no morían, sino que se ausentaban emprendiendo un largo viaje (*he's gone away*), o se dormían (*he went to sleep*)¹⁸. Tomando en cuenta que la muerte como sueño es además un producto del romanticismo victoriano, no sorprende que la mayoría de las fotografías *post mortem* en Inglaterra sean de esta modalidad, y esto explica por qué no se acostumbraba hacer tomas del cadáver con los ojos abiertos simulando estar vivo (Linkman 2006: 321). Naturalmente, debido a la estrecha relación cultural entre Inglaterra y Estados Unidos, esta concepción romántica también fue dominante en este país.

Tal como señala Edgar Morin, existe además una relación simbólica entre la muerte, el sueño y el sueño fetal. En este sentido, el sueño nocturno puede interpretarse como un retorno al sueño fetal, un estado de suspensión vital, un tiempo de transición entre la vida y la muerte. Los tres conceptos, muerte, sueño y sueño fetal están unidos por su carácter nocturno. La noche es una placenta, un embarazo; un espacio-tiempo que cobija aquello que despertará o nacerá al mundo (1970: 132). De ahí que un hombre muerto no solamente puede parecer un hombre dormido, sino que puede contener la esperanza de ser un hombre que, en algún momento, volverá a despertar. Por ello, la muerte como sueño es una concepción más amable, más tolerable frente al drama irreversible del fin de la vida. Estar dormido es, tal como señala Virginia de la Cruz, un estado suspendido entre la vida y la muerte: «Así pues, la manera de representar al difunto dormido es una forma de mostrarlo entre la realidad y el deseo, es decir, en ese paso intermedio entre la vida y la muerte» (2010: 79).

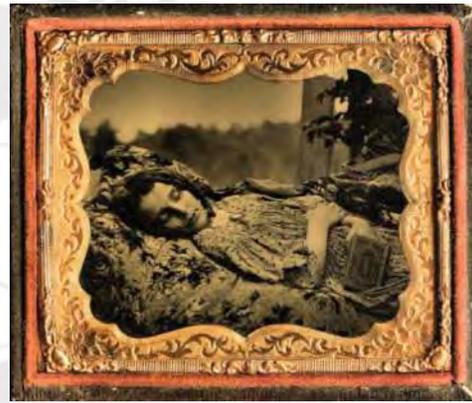
La muerte como sueño fue una variante fotográfica tomada de la pintura mortuoria conocida como “el último sueño” (*the last sleep*). Lógicamente, para imitar el acto de

¹⁸ Estos eufemismos se mantienen en la actualidad cuando hablamos de la eutanasia animal; solemos decir que un animal «fue dormido» (*put to sleep*).

dormir, el cadáver no podía ser fotografiado en un ataúd, era necesario que sea colocado sobre una cama o sobre un sillón para que la ilusión sea efectiva, tal como se describe en un célebre artículo publicado por un fotógrafo en 1855¹⁹. El objetivo era borrar, al menos en apariencia, la línea que divide la vida de la muerte; concebir la muerte como un largo sueño era también un acto de negación, un recurso para suavizar y restarle dramatismo y dolor (fig. 27). En algunos casos, cuando la ilusión era altamente efectiva, la muerte debía evidenciarse mediante la presencia de objetos simbólicos como flores, crucifijos, la Biblia, relojes, entre otros objetos (fig. 28). Está claro que el fotógrafo quería que la muerte parezca un sueño, pero en el fondo seguía siendo necesario que se sepa que el retratado estaba muerto.



27. (c. 1900)



28. (c. 1864)

Por otra parte, la postura natural de un cadáver es con los ojos cerrados, lo cual por pura apariencia puede imitar el acto de dormir; por lo tanto, el cuerpo inerte puede, si se quiere, aparentar estar dormido. Claro que para ello es necesario colocarlo en una postura normal para dormir, además de generar una luz favorable que exprese cierta calidez y tranquilidad, pues el sueño es un estado de abandono (del cuerpo frente al entorno) y paz, dado que un cuerpo solo puede dormir plácidamente donde se siente cómodo y seguro; por consiguiente, un cuerpo dormido no solamente manifiesta el

¹⁹ "It is of considerable importance that the coffin should not appear in the picture, and it may be covered around the edges by means of a piece of colored cloth, a shawl, or any drapery that will conceal it from view". (BURGUESS, N. G. "Taking Portraits after Death", en *The Photographic and Fine Art Journal*, V. 8, p. 80, 1855)

estado interior del organismo, sino que proyecta una actitud y creencias hacia al entorno donde se encuentra. En general, para crear el simulacro de estar dormido, era necesario sobre todo trabajar la luz; esta debía producir sombras y tonos suaves, evitando siempre los contrastes bruscos o claroscuros dramáticos que podrían evidenciar signos de dolor o sufrimiento ante la muerte. Ahora bien, como era imposible manipular los gestos del rostro, el efecto de estar dormido debía lograrse con el trabajo lumínico (Linkman 2006: 335).

La mayoría de las tomas en esta modalidad están enfocadas en el rostro del fallecido y suelen mostrar solo medio cuerpo. En parte, esto es debido también a razones prácticas, pues la fotografía debe tomarse rápidamente antes de que empiecen a evidenciarse los signos de descomposición del cadáver. Al menos hasta antes de 1880, los ataúdes no se fabricaban por adelantado ni se podían comprar en cualquier momento. Cuando alguien moría el ataúd recién se encargaba, que en general consistía en un cajón de madera bastante sencillo. En el momento en que el fotógrafo llegaba a la casa del difunto, en la mayoría de los casos aún no había ataúd disponible, por eso se retrataba al cadáver en la cama, en un sofá o en un sillón. Claro que esto, que es una razón práctica, no implica que el escenario elegido para la toma no contenga significados teatrales y simbólicos, es decir, que se buscaba que el cadáver parezca estar dormido o solo descansando.

2.1.3. En familia

Esta modalidad también puede ser considerada como una variación de la anterior, pues el cadáver suele aparecer dormido acompañado de sus familiares. En muchos casos figura la madre, el padre o ambos; a veces son fotos familiares con bastantes miembros. Si el fallecido es muy pequeño suele ser cargado por los padres (fig. 29); si es mayor, suele aparecer en una cama o en un sillón junto con sus familiares (fig. 30). Cabe mencionar que esta modalidad fue bastante rara en la Inglaterra victoriana, donde la mayor cantidad de tomas son del cadáver en solitario, lo que podría sugerir

que allá existió una forma de identidad centrada en una mayor presencia del individualismo (Linkman 2006: 318).



29. (c. 1860)



30. (c. 1870)

Una variación interesante es la mezcla con el primer caso, donde el cadáver figura posando como si estuviera vivo junto con sus hermanos o familiares. Aquí se permite hacer la comparación entre la apariencia de la vida y la muerte. En pocas ocasiones se logra una ilusión efectiva, pues ya hemos visto que hay varios signos que delatan la condición del fallecido. Sin embargo, existen situaciones en que la distinción entre los miembros vivos y muertos es realmente sutil y por momentos solamente perceptible por el simulacro de estar dormido entre familiares despiertos (fig. 31). No obstante, en general la persona fallecida puede detectarse debido a que su imagen suele ser más nítida con respecto a los demás al no moverse durante el tiempo de exposición, que, como hemos visto, podía ser bastante largo. En algunos casos, la toma se compone con intenciones alegóricas, logrando escenas estéticas y poéticamente poderosas, como en la fig. 32, con una fuerte influencia romántica, donde la escultura asume el rol de ángel anunciador de la muerte, cerrando una composición simétrica y equilibrada. La madre posa la mirada hacia su hijo muerto como si el ángel fuese invisible para ella. Si bien el bebé parece estar dormido, la atenta mirada de la madre a su lado y la presencia del ángel en la cabecera de la cama nos indican que se trata de una escena mortuoria. El ángel mira a la madre

como si estuviera consolándola por la muerte de su hijo y anunciando que se llevará al niño al cielo. Es una imagen que conmueve por su gran fuerza emotiva.



31. (c. 1857)



32. (c. 1854)

2.1.4. En el ataúd

A partir de 1880 la costumbre de retratar al difunto como si estuviera vivo o dormido fue desapareciendo paulatinamente para dar lugar a la imagen del cadáver dentro del ataúd; es decir, no se intentaba negar u ocultar la muerte, sino certificarla y ponerla en evidencia. De hecho, la exposición pública del cadáver en ataúdes dispuestos en la casa de los deudos o en salones funerarios tenía como función ayudar a aceptar la muerte (Thomas 2017: 322); a saber, en este caso la fotografía sí tendría una función de duelo, pues mirar la foto del fallecido en su ataúd era una manera de comprobar su deceso.

Como ya hemos mencionado, la exposición del cadáver en el ataúd también se debe a razones prácticas: recién a finales del siglo la industria funeraria inició la construcción de ataúdes prefabricados; por ello hasta antes de esta facilidad era muy difícil hacer una toma con el cuerpo dentro del ataúd. Pero igualmente se evidencia un cambio de actitud hacia la muerte a finales del siglo XIX que coincide con un tratamiento más impersonal y aséptico, que, a su vez, iba en paralelo con los avances médicos y científicos y a una gradual profesionalización de la muerte donde los principales actores eran los médicos y los hospitales. La muerte se hizo menos

doméstica, menos íntima y más burocrática. En Estados Unidos empezó a usarse la palabra *casket* para decir ataúd en vez de *coffin*. Ambos significan lo mismo, aunque *casket* se refiere además a un estuche o cofre, es decir, a un contenedor para guardar algo precioso (De la Cruz 2010: 45). Por lo tanto, a diferencia de los antiguos *coffins*, rústicos y sencillos, dicho continente debía adornarse y embellecerse para dignificar al cuerpo que lo ocupaba (fig. 33). En el caso de adultos se solía hacer la toma de la mitad del ataúd y en un ángulo que permitía identificar al difunto, y la escena se acompañaba con flores y objetos funerarios. En el caso de bebés y niños se toma el ataúd entero debido a su reducido tamaño; esto permitía capturas desde distintos ángulos y armar composiciones más complejas (fig. 34).



33. (c. 1893)



34. (c. 1895)

A mediados del siglo XIX surge la técnica del embalsamiento del cadáver; esto hizo que el cuerpo pudiera ser guardado durante un buen tiempo para ser trasladado a su lugar de entierro o para dar el tiempo suficiente para que los familiares lleguen al velorio. De la misma manera, los ataúdes se adaptaron a esta nueva técnica mortuoria. Eventualmente aparecieron ataúdes con cristales en la cabecera para aislar al cadáver del entorno y así proteger a los deudos de las molestias y olores de la descomposición. Esto también es una manera de alejar a la muerte físicamente, separándola mucho más del mundo de los vivos. Los muertos contaminaban; se podían ver, pero ya no se podían tocar.

A mediados de 1930 surgen dos convenciones para fotografiar el ataúd: uno de un plano medio, y otro donde se ve el ataúd completo, una costumbre que se mantiene hasta nuestros días (Ruby 1995: 77). A partir de 1890 Kodak inventa la cámara comercial que puede ser manejada por fotógrafos improvisados, lo cual permite la toma de fotografías caseras realizadas por miembros de la familia, iniciándose con ello un nuevo espacio de privacidad; ahora ya no es necesario contratar a un fotógrafo externo. Esto ocasionó que muchas escenas mortuorias con ataúd sean tomadas por los familiares, permitiendo que la toma solo sea vista en un círculo más íntimo.

2.1.5. El angelito

En esta última modalidad vamos a analizar la presencia de la fotografía en el ritual del angelito. Esta variante fue mucho más común en las zonas rurales, lo cual afectaba la conservación física del angelito. Según Santa Cruz y Landa, en las zonas rurales el fotógrafo llegaba entre un día y medio a dos días después de la muerte del niño; en este momento el cadáver se encontraba en la fase de deshidratación (2011: 147). Entonces la familia tenía dos días aproximadamente para realizar el ritual del angelito antes de la llegada del fotógrafo, que en realidad marcaba el final de todo el rito mortuario. Cuando llega el fotógrafo, se inicia lo que se conoce como el «diálogo», una conversación entre el angelito, los familiares, el fotógrafo y el lugar. En este momento se determinan el espacio, la luz, la postura del cadáver, así como su parafernalia de objetos simbólicos que aparecen en la fotografía.

La mayoría de las fotografías de angelitos pertenecen al ámbito rural, donde este ritual tenía una presencia mucho más fuerte que en las zonas urbanas, en parte debido al carácter comunitario y colectivo que suele existir en el campo y pueblos pequeños con respecto de las ciudades grandes. También fue en el área rural donde esta práctica perduró más, alcanzando la mitad del siglo XX hasta su eventual desaparición. Asimismo, hay que tener en cuenta que en el siglo XIX la población rural era proporcionalmente mucho mayor que en la actualidad.

En pocas ocasiones, al menos en el caso mexicano, el angelito es retratado solo; suele aparecer con sus familiares, quienes con su presencia le dan identidad social. En este sentido, podemos inferir que no se trata de un retrato personal e individual, sino colectivo, donde el cuerpo solamente adquiere identidad a partir de los familiares que lo rodean. Los retratos individuales, como en la fig. 35, suelen realizarse en el estudio del fotógrafo, donde ya existe una parafernalia especialmente diseñada para la ocasión que incluye fondos, decorados, telas, y objetos. En la imagen el fondo pintado que hace juego con la tela que cubre la mesa delata que fue tomada en un estudio. Esto irremediablemente le da un carácter homogéneo y despersonalizado al retrato; por eso las fotografías que se hacen en el velorio mismo son más auténticas en cuanto que registran fielmente la naturaleza del ritual (Vásquez 2017: 69).



35. (1910)

Según Daniela Marino, al menos en México el retrato familiar y colectivo con el angelito es una novedad de la fotografía, pues en la pintura siempre se retrataban solos (1998: 226). Se puede inferir que las fotos colectivas no solamente tenían una fuerte función de identidad familiar, sino que hubo razones económicas: las fotografías eran tan raras y costosas en la época que se debía aprovechar el momento para tomarse fotos familiares, donde además tal vez fuera la única oportunidad para que los otros miembros de la familia tuviesen algún retrato (fig. 36). De igual manera, se notan diferencias entre las fotos rurales y urbanas. En los retratos urbanos aparecen menos miembros de la familia, solo los padres o miembros de la familia nuclear; mientras que en las fotos rurales se presenta la familia extendida. Esto supone que

en el ámbito rural el sentido de comunidad y pertenencia era mucho más sólido, y que los eventos importantes de la vida, como los nacimientos, bodas y muerte, debían quedar registrados en el recuerdo (Marino 1998: 226).



36. (finales del siglo XIX)

En el caso mexicano surge un tipo de fotógrafo rural que se distingue del caso urbano, pues era un hombre que no estaba de paso, sino que vivía en el lugar, en consecuencia, era parte de la comunidad y participaba de sus costumbres. Esto permitió una mirada local y no exótica de la fotografía de angelitos, lo cual permite desvelar sentidos mucho más profundos que una mirada externa. Era la mirada desde adentro que captaba su propia identidad (Ramírez 2003: 171). Se asume que este fotógrafo rural, al ser parte de la comunidad, también tomaba decisiones importantes sobre el registro de los angelitos y no era simplemente un mero encargo, como podría ser en un estudio urbano donde el fotógrafo era un agente ajeno. Paralelamente, es relevante mencionar que en el caso mexicano la fotografía *post mortem* tuvo una presencia mucho más marcada en el área rural que en la urbana, que estaba sujeta a influencias más cosmopolitas.

En cuanto a la postura del cuerpo, se solía colocar las manos flexionadas sobre el tórax y los dedos entrecruzados; a veces se colocaban flores en ellas. En ocasiones se giraba la cara hacia el lente del fotógrafo. Existe además una composición intencional en las miradas de los personajes. Los familiares pueden dirigir su mirada hacia el cadáver o hacia el fotógrafo; cada situación sugiere emociones distintas. Si

el angelito tiene los ojos abiertos, su mirada se perderá en el vacío generando la idea de lejanía o ausencia. En la mayoría de los casos, el angelito tiene los ojos cerrados simulando estar dormido o ya en tránsito hacia el cielo:

«Cuando tienen los ojos y la boca cerrados una posición relajada, representan el sueño eterno; con la boca y los ojos abiertos nos muestran el crudo realismo de la muerte. Otras veces han maquillado su rostro y les han abierto los ojos: pareciera que sus padres quisieran seguir viéndolos vivos, que no se resignan a su pérdida» (Marino 1998: 229).

El fotógrafo mexicano de zonas rurales Juan de Dios Machain solía abrir los ojos de los niños difuntos para que «así vieran directamente la gloria de Dios» (Mondragón 2012: 9). Los ojos abiertos también podrían significar que están observando lo que han dejado en el mundo terrenal, como un acto de despedida. Ahora bien, este caso es muy distinto al caso de los niños en posturas vivas que hemos visto anteriormente que tenían un sentido más mundano y material. En el caso de los angelitos con ojos abiertos no se busca generar la ilusión de estar vivo, sino que está «mirando» una escena divina, más allá del mundo material; dicho de otra manera, sus ojos abiertos no indican vida, sino la mirada hacia un tránsito entre el mundo terrenal y divino. De igual manera, hay que tener en cuenta que existe una creencia universal que moviliza a cerrar los ojos del cadáver, pues se cree que dejar los ojos abiertos puede provocar la muerte de otro miembro de la familia (Foster 1962: 251). Por su parte, Marino además afirma que la iconografía que se muestra en las fotografías repite la de la pintura mortuoria de la misma época, y que la fotografía de angelitos muestra el ritual popular católico en sí mismo, tal como era antes de la invención de esta técnica. Otro aspecto que resaltar es que el ritual del angelito era propio de las clases populares y no era costumbre en los funerales de los niños de clases altas (*loc. cit.*)

La fotografía de angelitos puede tener distintos significados; el más elemental es el de preservar la imagen y memoria del niño muerto, sirve como consuelo y como mecanismo para ayudar a enfrentar el duelo. La imagen fotográfica es un testimonio, un recordatorio de la muerte, lo cual ayuda a su aceptación. Pero al mismo tiempo, la fotografía eterniza el presente y tiene un sentido doble: afirma la muerte y también la

vida del retratado: el retratado existe en el sentido en que su imagen aún está, todavía es visible, y pertenece, no a la memoria subjetiva y nebulosa del sujeto, sino a las imágenes externas y *objetivas* del mundo material. Recordemos aquí la máxima barthesiana: «la fotografía no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan solo y sin duda alguna *lo que ha sido*» (Barthes 1989: 132).

Es menester subrayar que las fotografías de angelitos no tienen como función registrar un cadáver. Es sabido que el horror y rechazo que inspira el cadáver parece ser una reacción universal, o al menos lo es en Occidente. Este temor es lo que motiva a los fotógrafos a intentar ocultar los signos evidentes de la muerte; los mueve a maquillar el cadáver para camuflar las huellas de la descomposición. Tal como señala Louis-Vincent Thomas:

«Ya sea una característica de la naturaleza (todos los muertos generan un cadáver, todos los cadáveres se pudren, tal es la ley universal) o un castigo de los dioses (es el pecado el que provoca la muerte; la corrupción del cadáver es la abominación del pecado), el resultado es el mismo: el cadáver horroriza; la ineluctabilidad de la putrefacción y la intervención de los mecanismos propios de los grandes ciclos naturales (fósforo, carbono, nitrógeno), constituyen un consuelo mediocre». (2017: 299)

El esqueleto, los restos óseos, en cambio, suelen servir como un símbolo de la muerte mucho más amable y aceptable. El esqueleto, además, una vez terminado el proceso de descomposición, aparece en un estado limpio y «puro» que parece ser inmutable. Los huesos pueden durar siglos y por ello gozan de cierta inmortalidad material; algo similar a lo que sucede con los mechones de pelo como reliquias, fenómeno que estudiaremos en el capítulo 3.

Por otro lado, es importante incidir en que las fotografías de angelitos no tendrían como función ser un retrato en un sentido tradicional; tampoco son una certificación de la muerte entendida como la exposición de un cadáver, como sucede, por ejemplo, con las fotos *post mortem* en ataúdes. El niño fotografiado como angelito ha sufrido una drástica transformación ontológica: ya no es un niño muerto, ahora es un angelito. La fotografía constata y certifica esta metamorfosis y la registra. En ese sentido, la

fotografía del angelito tendría como función documentar esta cualidad celestial. Ahora bien, esto no excluye otros significados más convencionales, como el registro de los rasgos faciales del niño o la identificación con sus familiares. Pero dicha función documental difiere profundamente de todas las otras funciones pertenecientes a las otras modalidades que hemos estudiado.

Las fotografías de angelitos se prestaban a distintos usos; en algunos casos formaban parte del álbum familiar, en otros se usaban como tarjetas de visita; y en el caso de México rural, se podían usar como imágenes de culto donde los familiares armaban un pequeño altar para venerarlas, ya que tenían ahora un ángel en la familia que podría interceder por ellos otorgando favores como si se tratara de un santo milagroso (Vásquez 2017: 72). En este sentido, tal como explicó Walter Benjamin, además del valor exhibitivo, la imagen adquiere un valor cultural al ser colocada en un altar para ser venerada (2004: 103). Hay que tener en cuenta que muchas de las primeras fotografías de angelitos eran daguerrotipos, por consiguiente, eran imágenes únicas, conservaban el aura propia de las piezas únicas de la pintura, lo que cambiaría cuando se inventa la fotografía que permite sacar varias copias. Aunque entonces surgió la duda acerca de la «autenticidad» del aura de las fotografías; al ser todas copias, todas eran igualmente originales, o ninguna lo era; o tal vez solo lo fuera la primera copia, para lo cual el criterio de aura dependería del orden de aparición de las copias.

También existen autores, como Hermes Osorio, quien ha estudiado el caso colombiano, que sostiene que la fotografía *post mortem*, en especial la relacionada con los angelitos, tenía como función ser un mecanismo de duelo para los niños muertos, pero con ciertos matices, dado que su objetivo sería más psíquico que religioso o social:

«El tema de estas fotografías no son los niños ni la muerte en cuanto tal, sino el duelo por la muerte de los niños. El duelo es a la vez el estado en el que nos pone la pérdida de un ser querido, los ritos que acompañan ese acontecimiento y el trabajo de recomposición psíquica» (Osorio 2016: 326).

Frente a la *descomposición* que supone la muerte, la fotografía del angelito sería un acto de recomposición, un intento por reconstruir lo que se ha roto. Señala que si, según el ritual, la muerte de un niño que se convierte en angelito no debe ser llorado ni debe ser un acontecimiento trágico, ya que el angelito ahora ha entrado al cielo cristiano, no podría corresponder a una función de duelo convencional. Por eso la fotografía, el registro de la muerte, tendría esa función a un nivel mucho más privado e individual (*ibid.*, 336). En términos prácticos, el trabajo del fotógrafo también sirve para compensar la pérdida a un nivel visual: tras el trauma y la fealdad de la muerte, después de la toma los familiares se quedan con un bello retrato; esto supone una compensación a nivel psíquico y estético. Por otro lado, en el sentido iconográfico, las fotografías de angelitos en Colombia no difieren notoriamente de las de otros países sudamericanos, pero Osorio ha incluido una imagen que resulta singular por su composición, pues pareciera, por el ángulo del cuerpo y su vestimenta, que el angelito está ascendiendo al cielo (fig. 37). Esto podría revelar una intención retórica que se dirige a las creencias religiosas del observador y que va más allá del registro de la muerte.



37. (1898)

En esta primera parte hemos analizado cada una de las cinco modalidades que existen en la fotografía *post mortem* infantil, usando como ejemplo para las primeras cuatro a los Estados Unidos incidiendo en sus intenciones y usos. En la última modalidad hemos analizado los componentes de la fotografía del angelito, sus sentidos y significados, y cómo la nueva técnica fotográfica se adaptó al ritual

formando parte de él a mediados del siglo XIX hasta su desaparición a inicios del nuevo siglo.

2.2. Fotografía infantil *post mortem*: análisis del corpus peruano

En esta segunda parte vamos a realizar un primer análisis del corpus peruano para intentar identificar a qué modalidades pertenece. Para ello empezaremos con una breve descripción de la historia de la fotografía en Lima relacionada con los retratistas extranjeros que llegaron a partir de mediados del siglo XIX. Seguidamente, revisaremos las fotografías *post mortem* de niños que hemos incluido en la investigación; para ello nos centraremos en los casos de Rafael Castillo y Adolphe Dubreuil, debido a que estos dos fotógrafos nos dejaron más imágenes en esta modalidad. Igualmente, incluiremos otros fotógrafos y algunos casos anónimos. Del mismo modo, revisaremos algunos casos dudosos donde la condición *post mortem* es sospechosa pero no certificada, y estudiaremos algunas imágenes tomadas de las lápidas del cementerio Presbítero Maestro. Por último, presentaremos una descripción de los resultados señalando cuáles fotografías pertenecen a cada modalidad.

2.2.1. La fotografía en Lima

La fotografía llegó rápidamente al Perú; apenas instalada en Europa, en sus inicios los estudios fotográficos limeños no tenían nada que envidiar a los europeos; Lima se mantenía al día en cuanto a las novedades técnicas y de estilo. El daguerrotipo, la primera técnica fotográfica en ser comercializada al público, ofrecía una alternativa relativamente económica frente al costoso y exclusivo retrato al óleo, que en su momento solo estaba al alcance de las élites y clases pudientes. Dicha técnica mantenía todavía el carácter conservador y ampliamente apreciado de la pieza única; se podía obtener una sola copia del retratado, lo cual la hacía partícipe del halo exclusivo del retrato al óleo. Pero lo más importante era que la nueva técnica fotográfica ofrecía una imitación exacta, libre de las subjetividades e imperfecciones inevitables de la mano del pintor al óleo, lo cual, como señaló André Bazin en un

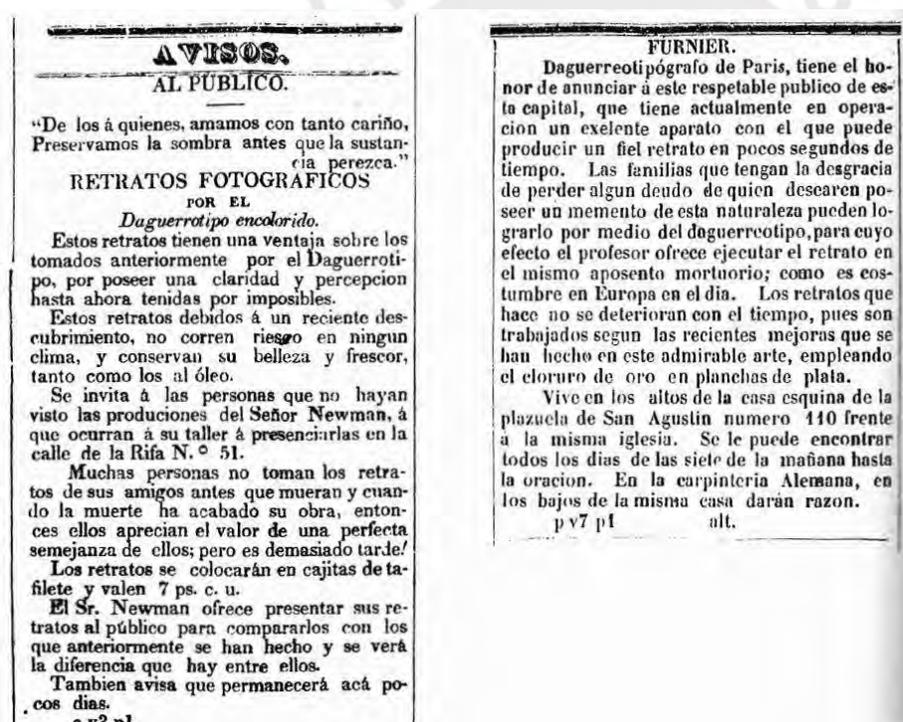
célebre texto de 1967, siempre arroja una sombra de duda en cuanto a la fidelidad de la imagen²⁰. Otra ventaja era el drástico ahorro de tiempo que se reducía a unos minutos frente a las largas y tediosas horas que suponían las sesiones pictóricas, algo que empezaba a ser más valorado a medida que el tiempo se hacía más precioso acomodándose a las exigencias y prisas del horario moderno dictado por el vértigo de la producción y eficiencia industrial.

Además de ser un objeto único, en Lima el daguerrotipo fue una realidad exclusiva para el mismo público que podía costear un retrato al óleo, pues en sus inicios dicha técnica era muy costosa y no estaba al alcance de la mayoría del público interesado (Villegas y Torres 2005: 40). De aquí podemos deducir que los daguerrotipos que vamos a estudiar pertenecen al público más pudiente de la sociedad limeña, un dato importante, pues eso también va a determinar la iconografía y modalidad de los retratos mortuorios. Según Herman Schwarz, en 1860 el daguerrotipo ya era una técnica antigua y obsoleta en Lima: «La clientela ya había reparado en que para poder obtener una imagen con un daguerrotipo se requería de una larga exposición bajo el sol del mediodía, donde el retratado debía permanecer inmóvil por varios minutos» (2017: 20). Lamentablemente, se han conservado pocos daguerrotipos de esta época, pues la alta humedad de Lima, sumado a malas prácticas de conservación y una cierta negligencia, destruyeron la mayoría de las fotografías; las que han sobrevivido lo hicieron porque fueron protegidas, ya sea producto de la voluntad, el azar o por accidente.

El primero que realizó un profundo estudio de los inicios de la fotografía en el Perú fue el norteamericano Keith McElroy, quien hizo una exhaustiva descripción de los fotógrafos, estudios y el mercado fotográfico de la época. Según este autor, la era del daguerrotipo en Lima se extendió entre 1839 a 1859, y tuvo cuatro fases (1985: 1-12). La primera vez que el público limeño escuchó hablar del daguerrotipo (la palabra «fotografía» todavía no existía) fue en una nota publicada en *El Comercio* el miércoles

²⁰ "No matter how skillful the painter, his work was always in fee to an inescapable subjectivity. the fact that a human hand intervened cast a shadow of doubt over the image". (Trachtenberg 1980: 240).

25 de septiembre de 1839. En la primera fase (1839-42) la ciudad recibió noticias sobre las novedades de la nueva técnica. Recién en mayo de 1842, en la segunda fase (1842-46), llegó el primer fotógrafo daguerrotipista a Lima, el francés Maximiliano Danti. En la tercera fase (1856-52), llegaron los primeros fotógrafos franceses, y luego arribaron los norteamericanos. Según McElroy, los franceses trajeron el arte, el estilo y el buen gusto europeo, mientras los norteamericanos aportaron la velocidad, competencia de precios y eficiencia técnica (1985: 8). Finalmente, ambas tendencias se fusionaron en un resultado que definió la fotografía temprana en el Perú. A continuación, presentamos dos anuncios publicados en el diario *El Comercio* en 1846 de los fotógrafos John Newman y Furnier ofreciendo retratos en daguerrotipos; nótese que además se anuncia el servicio *post mortem*.



(Durand y Contreras 2017: 60)

La cuarta fase (1852-59) se inicia con la llegada del norteamericano Benjamin Franklin Pease. Durante los primeros quince años la fotografía en Lima estuvo exclusivamente en manos de fotógrafos extranjeros; recién a mediados de 1850 aparecen fotógrafos peruanos en la escena. En cuanto a la técnica, el gran cambio llegó cuando en 1851

el inglés Frederick Scott Archer inventó el colodión húmedo, donde el soporte ya no era una plancha de metal, sino una placa de vidrio desde donde se obtenía un negativo que permitía sacar múltiples copias en papel. Esta nueva técnica permitió reducir el tiempo de exposición hasta en quince veces la del daguerrotipo más perfeccionado, trabajando en un rango de tiempo de entre dos a veinte segundos dependiendo de la luz y el lente empleado. Aunque era una técnica engorrosa y delicada, permitió al fotógrafo desplazarse y hacer tomas fuera del estudio, y estuvo vigente durante unos treinta años (Sougez 1981: 131).

A partir de 1859 en Lima ya es posible encargarse de fotografías en el formato tarjeta de visita (*carte-de-visite*) donde se obtenían ocho copias de una sola placa en formato reducido (6 x 9 cm), lo cual abarató los costos permitiendo que esté al alcance de las clases medias. Estas pequeñas fotografías se colocaban en soportes de cartón que tenían un espacio para escribir una breve dedicatoria; se intercambiaban socialmente y se guardaban en álbumes familiares, tal como exigía la moda europea del momento²¹. El álbum permitió crear el concepto de corpus fotográfico fomentando el coleccionismo, y era, además, una manera de ubicarse socialmente en la sociedad de la época:

«El álbum era no solo el destino final de la tarjeta de visita sino su complemento imprescindible. Plasmaba la idea de corpus, de un vasto repertorio de imágenes que interesaba conservar a un individuo o a una familia. Al mismo tiempo, permitía extender una actividad como el coleccionismo, tradicionalmente reservada a las clases más adineradas». (Majluf y Wuffarden 2001: 40)

En las dos imágenes que siguen figura un álbum fotográfico promocional del estudio Courret a modo de ejemplo.

²¹ «Cada vez que algún personaje visitaba a algún familiar u otro integrante de su círculo de amigos, estaba obligado a entregar una de estas tarjetas como prueba tangible de haber visitado la casa. Estas tarjetas se guardaban cuidadosamente en álbumes especialmente elaborados para ello y habitualmente se colocaban en lugares específicos de la sala o el recibidor. Estas semblanzas se convertían así en un tesoro invaluable para las familias y eran la prueba palpable del círculo social al que pertenecían» (Villegas y Torres 2005: 41).



Colección Roberto Fantozzi (fotos del autor)

El formato tarjeta de visita compitió con otros formatos comerciales de la época, como el llamado «retrato gabinete», montado en soportes de cartón de 11 x 17 cm; el pequeño *Mignon* (7 x 4 cm); el alargado *Lima Portrait* (21 x 13 cm); el *Promenade* (21 x 9 cm) o el *Imperial*, de 18 x 24 cm (Schwarz 2017: 27). En la época aparecieron varios anuncios de los diversos estudios que ofrecían sus servicios. Aquí presentamos uno que apareció en *El Mercurio* en diciembre de 1863 del fotógrafo norteamericano Villroy L. Richardson, y otro del francés Émile Garraud ofreciendo abiertamente el servicio *post mortem* publicado en *El Comercio* el 11 de abril del mismo año.



(Foto del autor)



(Durand y Contreras 2017: 72)

Por otro lado, el retrato pictórico mantenía su supremacía sobre la fotografía en cuanto a la representación del color; por ello, eventualmente los estudios fotográficos recurrieron a una técnica llamada «foto-óleo». Se contrataba a prestigiosos artistas (o a veces lo hacían los mismos fotógrafos) para, mediante finas pinceladas, colorear las fotografías con la esperanza de alcanzar una —paradójica— mayor «fidelidad pictórica». La fotografía había logrado una indiscutible superioridad con respecto a la

forma sobre la pintura, pero seguía siendo inferior en cuanto a la captación del color real de las imágenes.

También debemos mencionar que antes de la aparición de la fotografía existía el retrato en miniatura, un arte vigente desde principios del siglo XVI hasta mediados del XIX. Consistían en delicados trabajos al óleo en un formato muy reducido (5 a 6 cm) que se colocaban en collares o broches para ser portados por el público. Incluso destacados pintores peruanos como Ignacio Merino y Luis Montero practicaron este arte que finalmente entró en declive en 1860. La tarjeta de visita fue responsable en gran parte de la desaparición del retrato en miniatura, pues tenía la ventaja del formato reducido y portátil, además de la imitación exacta, el costo accesible y la reproducción seriada (Villegas y Torres 2015: 42).

En cuanto a la modalidad de las tomas, existían dos; en el primer caso el fotógrafo iba a la casa del niño fallecido llevando todo el equipo necesario para sacar la toma; en el segundo, la familia llevaba el cadáver del infante al estudio del fotógrafo (algo que fue prohibido a finales del siglo XIX por razones sanitarias, en particular por temor a la propagación de epidemias y enfermedades contagiosas). Era el fotógrafo el que solía decidir el encuadre, luz, y postura del cuerpo. En los estudios se disponía de objetos simbólicos y religiosos, y de fondos a gusto del cliente para generar una escenografía acorde. Esto inevitablemente hacía que esas tomas fueran en cierto modo más estandarizadas e impersonales. Las tomas dentro de las casas captan mejor la realidad del velorio y la escenografía generada por la familia. Los daguerrotipos se colocaban en pequeños estuches que podían llevarse encima o se ubicaban en algún espacio visible de la casa. Posteriormente, en la era de la fotografía en papel, las fotos solían guardarse en álbumes familiares para ser apreciadas por parientes y amigos; también se colocaban en los salones y espacios de la casa donde se recibía visitas. En sus inicios el formato era pequeño; el formato *carte-de-visite*, que ya admitía varias copias, solía intercambiarse entre familiares y amigos.

Recordando la revisión de las enfermedades, las condiciones sanitarias y la tasa de mortalidad de mediados del siglo XIX que hemos visto anteriormente, podemos especular que algunos de los niños fallecidos que aparecen en las imágenes estudiadas probablemente murieron de viruela, fiebre amarilla, tifus o dengue. Por otro lado, la mayoría de las fotografías que vamos a analizar se tomaron en un estudio; y con respecto a la clase social de los retratados, en las zonas urbanas suelen ser de clases medias y altas, mientras en las zonas rurales suelen ser clases más bajas. El precio para un retrato mortuorio infantil no tenía un cargo extra, pero costaba igual que el precio para un adulto (Durand y Contreras 2017: 70). Tomando en cuenta que hacerse un retrato en un estudio era un evento especial para la época, los sujetos retratados solían vestirse con sus mejores galas para la ocasión; por eso a veces la vestimenta de los retratados no suele ser indicativo suficiente de su clase social, ya que algunas personas se vestían con intenciones aspiracionales, es decir, aparentaban pertenecer a una clase social más elevada. Probablemente, algunos estudios alquilaban trajes y vestidos para los retratos. A pesar de ello, en general la distinción social puede hacerse por los rasgos fenotípicos, en otras palabras, la raza y el color de piel, ya que en la época estos caracteres solían marcar notablemente las diferencias entre clase sociales. Otro factor de distinción, en el caso de las fotografías con identificación, es el nombre de las personas retratadas.

La fotografía *post mortem* empezó a extinguirse a finales del siglo XIX con los cambios de actitud hacia la muerte y el avance de la ciencia médica; la industrialización y burocratización de la muerte en manos de médicos y enfermeras hicieron que los cadáveres fueran manipulados fuera del hogar. La gente empezó a morir en los hospitales; se tomaron nuevas medidas higiénicas para que el cuerpo no contamine; el cadáver se volvió impuro, algo que se debe evitar y ocultar. Con el surgimiento de medicinas como los antibióticos y el control cada vez más efectivo de enfermedades comunes y epidemias, la tasa de mortalidad empezó a descender gradualmente, lo que hizo que la muerte sea un evento menos cotidiano, menos familiar. Paralelamente, a finales de 1880, el mercado puso a la venta cámaras que podían ser manipuladas por cualquier usuario sin conocimientos técnicos de fotografía, lo cual

hizo que se dejara de contratar a un fotógrafo profesional cuando se quería conservar una foto *post mortem*; ahora era posible que cualquier miembro de la familia sacara las tomas. Asimismo, la práctica de hacerse retratos se hizo cada vez más común, así pues, la mayoría de los bebés y niños podían ser retratados en vida antes de la eventualidad de una muerte precoz.

Los objetivos de la fotografía mortuoria cambiaron según los tiempos y sociedades; podía ser suavizar la muerte, hacerla menos severa, menos fea y dolorosa; pero además podía tener como finalidad certificar la muerte, ponerla en evidencia para recordarnos la fragilidad y fugacidad de la vida (como un *memento mori*). En la mayoría de los casos se buscaba que los muertos no revelen señales de enfermedad o heridas; esto hacía que la muerte sea menos temible y amenazante. Tomar una bella fotografía del muerto era conservarlo e inmortalizarlo en ese estado ficticio de simulacro de vida o sueño eterno. Era la estetización de la muerte. Del mismo modo, sería razonable sostener que el culto a la belleza de la juventud durante el Romanticismo influyó en la estetización de la muerte infantil y juvenil, pues se materializaba la máxima romántica de “morir joven y dejar un bello cadáver”.

Varios teóricos, como, por ejemplo, Roland Barthes y Susan Sontag, sostienen que una imagen fotográfica siempre contiene de manera implícita el recordatorio de la muerte, ya sea pasada o futura. Ahora bien, una fotografía mortuoria contiene una fascinante paradoja, pues inmortaliza al difunto y nos dice que realmente existió, pero también inmortaliza a la muerte, pues el retratado aparece en su condición de persona ya fallecida. La intención de evitar congelar la muerte podría ser la causa que motivó a algunos fotógrafos a intentar simular vida en los sujetos retratados. Por otra parte, a diferencia del lenguaje, que puede hablar sobre lo universal o describir conceptos generales y abstractos, la fotografía siempre describe algo concreto, algo determinado en el espacio y el tiempo. Por eso indefectiblemente es siempre testigo de algo, evidencia de que alguna vez algo o alguien existió, o, como afirma Barthes, evidencia de que “esto-ha-sido”.

Los primeros fotógrafos franceses que llegaron lo hicieron en la década de 1840 y 1850, abriendo estudios que alcanzaron gran fama y renombre en una ciudad que estaba ávida por estar a la moda europea en cuanto a la nueva técnica fotográfica. El estudio *Fotografía Central/Courret Hermanos* abrió en 1863 a cargo de Eugenio Courret, quien dejó miles de imágenes en sus 72 años de existencia. Los fotógrafos retratistas más destacados fueron Philogone Daviette, Furnier, Émile Garreaud, Eugène Maunoury, Benjamin Franklin Pease, Adolphe Dubreuil, y Rafael Castillo, entre otros. En la medida en que una historia general de la fotografía en el Perú no forma parte de los objetivos de la presente investigación, vamos a concentrarnos específicamente en los fotógrafos que dejaron retratos mortuorios de infantes: Rafael Castillo, Adolphe Dubreuil, Benjamin. F. Pease y otros casos anónimos.

La mayoría de las imágenes que vamos a estudiar a continuación pertenecen a la colección de la Biblioteca Nacional del Perú; de esta colección hemos logrado conseguir copias digitalizadas en alta resolución donde las hubo; donde las originales no fueron encontradas hemos tenido que trabajar con imágenes en baja resolución del catálogo digital. Algunas otras imágenes se tomaron de libros. Empezaremos con Rafael Castillo y Adolphe Dubreuil, dos fotógrafos que, entre otros temas, se especializaron en el retrato *post mortem* infantil.

2.2.2. Rafael Castillo y Adolphe Dubreuil

Rafael Castillo fue un notable fotógrafo retratista de la época que, según algunos investigadores, nació en Ecuador, aunque este dato no es seguro. En sus inicios, en febrero de 1867, empezó a trabajar en el estudio de V. L. Richardson (McElroy 1977: 415). En 1875 estableció su propio estudio llamado *Fotografía Nacional* en la calle Baquíjano 268 donde permaneció hasta finales del siglo. Según McElroy, su estudio fue el único rival realmente serio al estudio Courret. Castillo ofrecía una gran cantidad de servicios fotográficos, entre ellos las imágenes mortuorias, de las cuales nos han quedado algunas muy destacadas. Hemos logrado recuperar seis fotografías *post*

mortem infantiles de Castillo; todas en buen estado y pertenecientes a la colección de la Biblioteca Nacional del Perú.

La primera imagen corresponde a un bebé de sexo no identificado que aparece sentado sobre un taburete (fig. 38); su cabeza está siendo sujeta por detrás por alguien que debe ser su ama de leche, nodrizas que solían ser mujeres negras o andinas. Con respecto a los bebés pequeños, no se hacían diferencias en cuanto a la vestimenta según el sexo, por lo que llevar un aparente vestido no sería suficiente para afirmar que se trata de una niña; estas diferencias son más notorias cuando se trata de niños. La foto está fechada a mediados de 1870. Está vestido de blanco y lleva puesto una gran corona de flores; las manos están entrelazadas, tal vez con la intención de hacer una señal de oración. El vestido y la pose hacen una composición triangular que genera estabilidad a la imagen.



38. (c. 1870)

La condición inerte se evidencia por el gesto del bebé, quien aparece con los ojos abiertos y la mirada perdida. Los ojos ya han empezado a hundirse, otra señal inequívoca de la condición *post mortem*. El ama que lo sostiene por detrás además delata la realidad de la toma. Probablemente la fotografía se hizo con prisa y por eso se recurrió al ama para sujetar el cuerpo. Podemos deducir que, por el mueble especialmente preparado para la situación y el fondo, la toma se hizo en el estudio de

Castillo, lo cual también da pistas de su cronología, pues pertenece al tiempo cuando se permitía llevar los cadáveres al estudio. El contraste del vestido blanco contra el fondo y los objetos de tonos oscuros, más el ama vestida de negro, hace que el cuerpo destaque generando un foco visual. La imagen pertenece a la modalidad *vivo, pero muerto*, aunque la iconografía corresponde a la del angelito por la vestimenta y corona de flores. Por esta razón podríamos especular que tal vez el bebé formó parte del ritual del angelito y que al final del velorio fue llevado al estudio para el retrato correspondiente. Naturalmente, no tenemos pruebas para sustentar esta hipótesis, pero por la iconografía del bebé sería una opción posible.

En la siguiente fotografía, de la misma época (fig. 39), figura una niña colocada sobre un podio. Está vestida de blanco, lleva una corona de flores y, al parecer, un ramo de flores en las manos cruzadas sobre el cuerpo. La iconografía es muy similar a la imagen anterior. El podio, los cojines y el fondo neutro revelan que fue tomada en el estudio. Los pies colgando al extremo izquierdo generan una cierta sensación de inestabilidad; sin embargo, podríamos especular que la postura es intencional y que la pose del cuerpo sugiere una ascensión al cielo. Nótese que el cuerpo está ligeramente inclinado, y no en postura horizontal; esto permite pensar que la intención de Castillo fue darle un movimiento ascendente en «S». Otro dato importante es el encuadre: el fotógrafo ha dejado más espacio abajo para ayudar a que el cuerpo ascienda visualmente; no tendría otra justificación, ya que no sería lógico pensar que se ha querido darle más protagonismo al podio.



39. (c. 1870)

Otro detalle destacable es la mirada de la niña; los ojos hundidos y la boca desencajada revelan que se trata de una foto tomada bastante tiempo después del deceso. Podemos suponer que se han manipulado los ojos para que miren hacia abajo. Esto podría suponer que la niña está despidiéndose de la tierra que dejará atrás en su camino al cielo. Es una imagen difícil de categorizar; en un primer momento podríamos decir que pertenece a la variante *vivo, pero muerto*, por los ojos abiertos; pero la postura impide sugerir que la intención es simular vida, pues en la realidad una niña no posaría en un espacio tan incómodo. Si la intención de Castillo es que se sugiera un movimiento ascendente, por la iconografía y este detalle compositivo en particular, podemos suponer que se trata de una forma referida al caso del angelito.

En las cuatro fotografías que siguen los cadáveres de los niños figuran con sus familiares, y aparentemente pertenecerían a esta modalidad. En la primera figura una madre con su hija fallecida sobre su regazo en una composición triangular (fig. 40). Resulta evidente que la toma se hizo en el estudio; la mujer usa un reposapiés para levantar las piernas y sostener mejor a la niña. La fotografía es de la misma época que las anteriores y la niña está vestida de la misma manera. La madre, o ama, está vestida de negro como señal de luto, lo cual contrasta con el blanco de la niña convirtiéndose en el centro de la imagen. La condición racial de la madre e hija revelan que no formarían parte de la comunidad blanca de la ciudad, lo que significaría que pertenecen a la clase media o baja. Si pertenecen a la clase popular, podemos deducir que practicaban en alguna extensión el ritual del angelito, o al menos estaban familiarizados con él. La madre sujeta a la niña quien aparenta estar dormida, aunque la postura erguida señalaría estar viva. Esta ambigüedad hace que no pertenezca ni a la modalidad *vivo, pero muerto* o *el último sueño*; solo sería momentáneamente identificable como la variante con familiares. Además, comparte la iconografía de los angelitos.



40. (c. 1870)



41. (c. 1870)

En la fig. 41 el padre posa con su hijo muerto. En general, el cadáver suele aparecer con la madre o los dos padres; cuando figura el padre solo podría ser porque la madre ha fallecido o está ausente. La expresión descompuesta del bebé evidencia que la foto se tomó con bastante tiempo después del fallecimiento. El gesto del padre, quien mira directamente a la cámara, expresa resignación y reconocimiento ante la muerte del niño. Es importante subrayar que el niño también mira hacia abajo, al igual que en la fig. 39, y el cuerpo se ha colocado en la misma dirección y ligeramente inclinado; además, la larga tela blanca desplegada podría querer sugerir un movimiento ascendente. Si bien no tiene corona de flores, la gorra tejida podría hacer de corona sustituta. Lo que más llama la atención es la decisión de abrir los ojos del bebé a pesar de las evidentes señales de la muerte. La muerte es inocultable en la imagen, por lo que los ojos abiertos deben tener una intencionalidad que va más allá de simular vida. Podría ser una mirada de despedida hacia la tierra o una mirada a la Gloria de Dios, con matices religiosos.

La siguiente fotografía (fig. 42) es un retrato de los padres con el hijo muerto. Es una composición bastante clásica, donde el padre está de pie y la madre sentada con el cuerpo del niño sobre su regazo. Por la distancia de la toma los detalles del rostro del bebé no se distinguen, lo que hace que la condición *post mortem* no se evidencie. Quizás la intención del fotógrafo fue ocultar los rasgos del bebé fallecido. En realidad, por el gesto neutro y controlado de los padres, uno podría pensar que se trata de un

retrato familiar convencional. También fue tomado en el estudio, donde figura una pesada cortina lateral, tal como era la moda en la escenografía fotográfica de la época, una herencia del retrato clásico cortesano de siglos atrás. La madre viste el luto propio para los niños, donde se evita el negro completo; esto explicaría el color blanco del tocado. Podríamos considerar esta fotografía como perteneciente a la modalidad clásica *en familia*, donde el niño fallecido no contiene elementos propios de los angelitos, salvo la larga vestimenta blanca.



42. (c. 1870)



43. (c. 1870)

La fig. 43 es muy similar a la anterior y la diferencia radica básicamente en la ubicación de los personajes. Resulta inusual que la madre esté de pie y el padre esté sentado con el niño muerto sobre sus piernas; normalmente la postura suele ser al revés, como en la imagen anterior. A pesar de la distancia de la toma, se notan los ojos hundidos del niño, lo que delata su condición inerte. Ambos padres miran hacia un punto fijo fuera del encuadre, seguramente una indicación del fotógrafo para que permanezcan inmóviles durante el largo tiempo de exposición. Los tres personajes forman una composición triangular, la cual denota estabilidad. El niño lleva ropa blanca y una corona de flores, propio de los angelitos. La madre lleva una pieza de color blanco, señalando el luto convencional de los niños. Por las características del fondo, parece haber sido tomada en el estudio. La imagen podría ubicarse dentro de la modalidad *en familia*.

El otro fotógrafo que nos dejó importantes tomas de fotografía mortuoria fue Adolphe Dubreuil (1844-1927), quien nació en Lima y fue hijo de un comerciante francés. Alrededor de 1887 empieza a trabajar en el estudio Courret, y a partir de 1892 se hace cargo del local cuando Eugene Courret vuelve definitivamente a Francia tras 31 años en el Perú. Del corpus que hemos encontrado, ocho fotografías son de su autoría. La primera imagen es un cadáver de bebé solo que aparece en una postura similar a las figuras 39 y 41 de Rafael Castillo (fig. 44). La placa se ha deteriorado en los bordes, pero afortunadamente la imagen del bebé está intacta. Lo primero que llama la atención es la postura del cuerpo, que simula un movimiento ascendente, lo cual podría sugerir el movimiento hacia el cielo del angelito; los cojines lo ayudan a adoptar una postura inclinada. El bebé tiene los ojos abiertos, lleva una especie de capucha o gorra que podría simular ser una corona, lleva una larga vestimenta blanca y está cubierto de flores. Sobre esta imagen, y en particular con respecto a la decisión de mantener los ojos abiertos, Jason Mori (2004) afirma:

«La mirada está fija y perdida, casi se puede adivinar que el pequeño ha sido dejado en esa postura como era muy común en la época dejar a los querubines fallecidos; los ojos permanecían abiertos incluso hasta cuando eran enterrados o depositados en los nichos. La costumbre que quizás vino del interior del país, era que aquellos neonatos que no alcanzaron el bautizo eran enterrados con los ojos abiertos con el fin de que pudieran ver la gloria del creador».



44. (1886)

El rostro ha sido maquillado y tiene la boca pintada, tal vez para disimular las señales *post mortem*. Debe ser una foto tomada en el estudio. A diferencia de las figuras 39 y

41, en este caso el bebé no mira hacia abajo, sino de frente, lo cual podría tener sentidos distintos a las fotos de Castillo. En un primer momento, uno podría pensar que la imagen pertenece a la modalidad *vivo, pero muerto*, sin embargo, la postura y los elementos decorativos descartan esa intención, algo que volveremos a tratar más adelante.

En la imagen que sigue el cadáver aparece solo en medio de una cargada escenografía simbólica y religiosa (fig. 45). El niño tiene los ojos cerrados como si estuviera dormido, lleva las manos entrelazadas y atadas sobre el pecho y está rodeado de arreglos florales. Está vestido de blanco y parece que lleva una gran corona de flores en la cabeza. Hay una vela encendida en el medio de la composición. En las paredes hay una serie de retratos familiares, posiblemente para ubicar al niño dentro de una genealogía familiar. El cuerpo está ligeramente inclinado y el rostro se ha colocado mirando a la cámara; probablemente la decisión de hacer una toma vertical se deba a la intención de incluir los retratos en las paredes, además de los otros elementos expuestos. El cuerpo no revela señales evidentes de muerte, por lo que podemos deducir que la fotografía se tomó poco tiempo después del deceso. Por los retratos y las paredes empapeladas, podemos afirmar que la foto fue tomada en la casa familiar del niño. Si no fuera por los elementos iconográficos, la imagen podría incluirse en la modalidad *el último sueño*.



45. (c. 1890)

La siguiente fotografía muestra el cadáver de un bebé que pareciera estar dormido (fig. 46). La imagen contiene un alto nivel de detalle y está en muy buen estado de conservación. El cuidadoso montaje en cuanto al arreglo floral, la luz y las telas de fondo sugieren que se tomó en el estudio. La luz cae ligeramente de lado iluminando el cuerpo y generando un suave claroscuro. Las flores en los bordes forman valores de grises intermedios donde el centro es blanco y se va oscureciendo hacia los bordes, creando un núcleo lumínico. La expresión apacible del bebé oculta cualquier señal *post mortem*.



46. (1890)



Detalle de la imagen anterior

El broche que lleva sobre el cuerpo se ubica al centro de la imagen. Un acercamiento al broche nos permite deducir que se trata de un retrato en miniatura, probablemente la imagen de la madre o el padre, la cual puede servir para darle identidad al bebé. La fotografía contiene una gran belleza por el gesto apacible del infante fallecido y podría ubicarse dentro la variante *el último sueño*, si no fuera por la cama de flores, lo cual le resta cotidianeidad.

La siguiente imagen corresponde a una niña ataviada en la típica parafernalia del angelito (fig. 47). Se trata de la niña María S. Fort, que murió en 1891. La fotografía se encuentra en un impecable estado de conservación. La niña tiene las manos

cruzadas sobre el pecho, está vestida de blanco, lleva corona de flores y está rodeada de arreglos florales. Reposo sobre una cama, probablemente de la casa familiar debido a las paredes empapeladas. La luz entra por el lado derecho generando un suave claroscuro. Los ojos hundidos revelan su condición inerte. Tiene la mirada ligeramente desviada hacia el cielo. La expresión y los ojos abiertos no nos permiten ubicarla ni en la variante *vivo, pero muerto* ni en *el último sueño*. Por el nombre de la niña y por los detalles de la casa, podemos deducir que pertenece a las clases medias o altas, lo cual nos dice que la iconografía del angelito se extendió más allá de las clases populares.



47. (1891)



48. (1892)

La imagen que sigue es una de las más impactantes y pertenece a la modalidad *vivo, pero muerto* (fig. 48). En este caso, la bebé tiene nombre y se trata de Rosa Quinteros, quien murió en 1892. La postura del cuerpo y el montículo de tela que se asoma por detrás nos sugiere que está siendo sujeta por su ama de leche o algún miembro de la familia, mientras los arreglos florales laterales ayudan a tapar a esta persona. La condición inerte queda en evidencia por la mirada perdida, las pupilas dilatadas, y los ojos hundidos y opacos de la bebé; además, esa gran nitidez es difícil de lograr en bebés vivos por la imposibilidad de mantenerse quietos durante el tiempo de exposición. La imagen está en muy buen estado, salvo los bordes. En el borde inferior

derecho aparece una huella digital, tal vez un accidente durante el proceso de revelado. Esta fotografía es singular por la postura erguida del cuerpo y la mirada directamente a la cámara, como si se tratara de un retrato regular. Probablemente la intención de Dubreuil fue esa, ocultar la evidencia de la muerte, de lo contrario se habría hecho la toma con el cuerpo echado.

En la siguiente imagen (fig. 49), el niño se presenta en una especie de cama enrejada recubierta de flores donde se ha abierto la reja por un lado para hacer la toma. En el lado izquierdo se ve una gran corona de flores. Se ha cubierto el cuerpo cuidadosamente para que solo se exponga el rostro que expresa tranquilidad y aparenta estar dormido. No hay signos mortuorios evidentes, por lo que la imagen debió haberse tomado poco tiempo después del fallecimiento. Podría ubicarse dentro del modo *el último sueño*, si no fuera por la cama enrejada y el arreglo de flores que delatan su condición *post mortem*.



49. (1896)

La última imagen atribuida a Dubreuil es una fotografía que previamente no ha sido catalogada como *post mortem*, por lo tanto, consideramos que es un hallazgo original que podemos añadir al corpus peruano (fig. 50); fue descubierta al azar revisando el extenso catálogo digital de la BNP. Se trata de una niña de quizás dos o tres años. Las razones para sospechar que se trata de una imagen mortuoria son la mirada fija y perdida, los ojos hundidos, y el hecho de estar recostada sobre cojines; una foto en vida no requiere que el cuerpo esté apoyado. Cabe mencionar que en el catálogo de

la BNP la fotografía aparece en posición vertical, lo cual probablemente hizo más difícil identificarla como *post mortem*. Por otra parte, la imagen contiene una gran nitidez, algo que delata falta de movimiento. Lo único que hace dudosa la condición mortuoria son las pupilas retraídas por la luz, pero esto podría ser producto de un retoque posterior con pincel. La niña no tiene corona, flores, ni elementos religiosos, en consecuencia, pertenecería a la modalidad *vivo, pero muerto*.



50. (c. 1890)

En la fotografía *post mortem* se asume que puede y debe haber muchas imágenes que no se han reconocido como tales; y esto se debe a que el niño suele parecer estar dormido. Para que este simulacro funcione la foto debe tomarse con poco tiempo después del deceso con el fin de evitar las señales de la muerte; debe haber también un trabajo de luz que oculte estas señales, y la postura del niño debe ser natural en el sentido que parezca que realmente está dormido o despierto, según la situación. Hemos encontrado un caso sospechoso atribuido a Adolphe Dubreuil y Eugene Courret en el extenso archivo digital de la BNP. Se trata de una fotografía sin fechar de un bebé (fig. 51). En una primera mirada parece una apacible toma de un bebé dormido. El enfoque parece estar puesto en la mano extendida, por lo que el resto del cuerpo figura con un ligero desenfoque, lo que podría confundirse con el movimiento natural en el caso de que el bebé estuviera vivo. Esta confusión entre el enfoque/desenfoque y el movimiento puede conducir a conclusiones engañosas. La luz viene de arriba y en el lado opuesto de la cara, lo que permite que esta quede en

una sombra parcial. Esta decisión lumínica podría tener como finalidad evitar subrayar los rasgos de la cara para ocultar su condición inerte.



51. (c. 1880)

El niño no lleva ninguna vestimenta ni objetos relacionados a los angelitos, lo cual además pone en duda su estado. Podría pasar perfectamente como el registro de un niño dormido; lo que resulta sospechoso es la posibilidad de hacer la toma tomando en cuenta la preparación necesaria para la fotografía y la disposición del bebé a dormirse en el momento preciso, y el hecho siempre azaroso de no moverse durante el tiempo de exposición.

2.2.3. Otros fotógrafos y casos anónimos

Lamentablemente, muchas fotografías no tienen autor identificado, ya que no se acostumbraba firmar las tomas en la época. Cuando tienen autoría suelen distinguirse por el estudio que figura en la presentación, ya sea tarjeta de visita o algún otro formato. En esta sección dos imágenes tienen autor identificado, los otros casos son anónimos. El primer caso es el del fotógrafo norteamericano Benjamin Franklin Pease (1822-88), quien llegó a Lima en 1852 y abrió su propio estudio en 1859. Según McElroy, Pease es el autor del mejor daguerrotipo *post mortem* que se ha conservado desde el punto de vista técnico y artístico (1977: 353) (fig. 52). La niña muerta, llamada Rosa Aurora Elguera Seminario (Rosita), aparece en los brazos de su padre. Murió el 16 de mayo de 1858 a la edad de seis meses con dos días y fue enterrada tres días después, así que la fotografía corresponde a un momento dentro de ese lapso. El

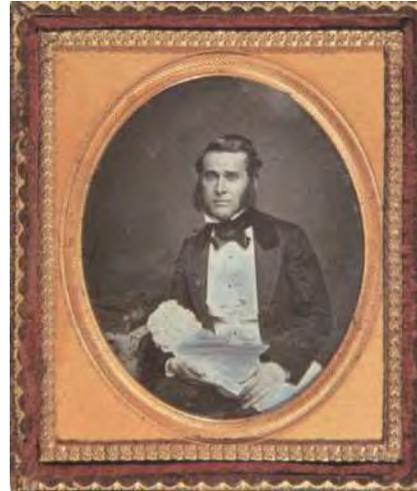
autor ha logrado evitar la sobreexposición de la toma, que además ha sido sutilmente iluminada, aunque no se nota en la reproducción. McElroy señala que la expresión de dolor en la mirada del padre y la suave caricia que le hace a su hija fallecida muestra en su totalidad la actitud más abierta y natural hacia la manifestación de los afectos propio del siglo XIX: *“The gentle caress of her body reveals the frank nineteenth-century attitude toward death which accepted such images as appropriate remembrances”* (1977: 356).

Desde el punto de vista iconográfico, vemos que la niña está vestida de blanco, lleva una cruz colgada en el pecho y una capucha que se asemeja a una corona de flores. Podemos deducir que la imagen fue tomada en el estudio de Pease debido a la silla modelo Hepplewhite y la tela distintiva de dicho estudio (McElroy 1977: 356). Por los ojos abiertos y la pose de la niña, la toma corresponde a la modalidad *vivo, pero muerto*, una variante que coincidió con la era del daguerrotipo. Las cabezas de los personajes se inclinan el uno hacia el otro, reflejando unión y afecto, y la mano del padre sostiene con firmeza el cuerpo inerte de la niña, lo que le da estabilidad y gravedad a la imagen, generando una clásica composición triangular.

Iconológicamente, podemos deducir que presenta una manera laica y europea, a pesar de la presencia de la cruz. Si bien la niña lleva ropa blanca similar a la indumentaria de los angelitos, no parece estar relacionado con el angelito propio del ritual que pertenece a los sectores más populares, lo cual queda descartado por la vestimenta del padre, propia de las clases altas (aunque, como hemos visto, la iconografía del angelito parece haber alcanzado en distintos grados a toda la sociedad limeña). Era usual que los niños fueran enterrados con ropa blanca, pues denota pureza en general, pero esto no debe confundirse con la vestimenta blanca intencional del angelito. Por otra parte, la luz de mayo —otoño en Lima— debió ser abundante, pero no tanta que generara sombras duras, por lo que la iluminación es adecuada y homogénea, pero al mismo tiempo moderada, generando un ligero claroscuro en la figura del padre permitiendo que la mayor iluminación recaiga en la niña, protagonista de la escena.



52. (1858)



53. (c. 1850)

La siguiente imagen es un daguerrotipo sin fecha de un padre sosteniendo a su hijo muerto (fig. 53). Se ha deteriorado en la parte del niño, hecho que impide ver los detalles, pero se ve que el niño tiene los ojos cerrados como si estuviera dormido. La expresión afligida del padre delata su tristeza. El niño parece estar vestido de blanco, pero no se distinguen elementos religiosos ni propios de la figura del angelito. Por la vestimenta y el fenotipo del padre se deduce que podría pertenecer a las clases altas o medias de la sociedad limeña. La imagen podría catalogarse en la modalidad *en familia*. El estuche del daguerrotipo lleva el sello del estudio de Benjamin Franklin Pease, y dado que la composición es similar a la imagen anterior, podemos asumir que este fotógrafo es el autor de la imagen; aunque igualmente cabe la posibilidad de que el daguerrotipo fuese colocado en un estuche de estudio Pease (figs. 54-55).



54-55. Imágenes anterior y posterior del estuche con el sello del estudio de Benjamin F. Pease. Colección Roberto Fantozzi (Fotos del autor)

La fotografía que sigue es el retrato mortuorio del niño Estanislao Harvey Beausejour, muerto en 1856 (fig. 56). Se trata de un daguerrotipo temprano iluminado que está en sorprendente estado de conservación debido a que los descendientes de la familia, incómodos ante la presencia del retrato con el cambio de sensibilidad con respecto a la exposición de la muerte, lo taparon con otra imagen (McElroy 1977: 357). Esto permitió que los tintes se conservaran sin estar expuestos a los efectos devastadores de la luz. La imagen es notable por varios motivos. Primero, se trata de un evidente caso de la modalidad *vivo, pero muerto*; segundo, el niño no está vestido de blanco ni de angelito, no hay presencia de iconografía religiosa explícita. El cuerpo, erguido y sentado, tiene en la mano derecha un documento; la mano izquierda está escondida detrás de la cadera y los pies cuelgan de manera extraña. La postura del cuerpo se asemeja a la de un muñeco, mientras la mirada perdida, las pupilas dilatadas, los ojos hundidos y la boca entreabierta delatan su condición inerte. Desde el punto de vista de la intencionalidad de parecer un modelo vivo, debemos decir que es un retrato fallido y el resultado es perturbador. Los elementos iconográficos revelan que la familia, perteneciente a la clase alta de Lima, se identifica con el estilo europeo y no ha incluido elementos religiosos ni ha vestido al niño con la indumentaria típica del angelito.



56. (1856)

La próxima imagen pertenece a una nota necrológica que se publicó en 1917 en el número 492 de la revista *Variedades*, y anuncia la muerte de la niña Carmen Consuelo Uriarte y Guianella (fig. 57). El cuerpo está vestido según la indumentaria del angelito, con corona de flores y rodeada de arreglos florales. Tiene los ojos cerrados como si estuviera dormida; paralelamente se distinguen velas como si se tratase de un altar. La imagen es destacable porque se trata de la única fotografía en el presente corpus tomada en provincias, específicamente en Tumbes, y además es del siglo XX. El interés de los padres en anunciar el deceso de la muerte de su hija en una revista social limeña indica que la familia pertenecía, o tenía pretensiones de pertenecer a la élite social peruana. La imagen sería la evidencia de la presencia del ritual del angelito en la oligarquía rural y provinciana peruana; además, demuestra que este ritual sobrevivió más tiempo en las zonas rurales después de haberse extinguido en Lima.



57. (1917)

La última fotografía de esta sección también es de comienzos del siglo XX (fig. 58). Según Linkman, probablemente fue tomada en Lima por un fotógrafo llamado Fernando Martínez. Están presentes todos los elementos del ritual del angelito: el niño de blanco y coronado, y los ojos abiertos; destacan las cuatro velas en los extremos, los arreglos florales y la tapa del ataúd que expone la cruz. Recordemos que hemos visto esta disposición en los ejemplos de cuadros, dibujos y descripciones del capítulo 1. De igual manera, es importante destacar los cuadros en las paredes; en uno se distingue la imagen del Corazón de Jesús. Hay una cruz en la repisa y estatuillas que parecen ser de santos. Se nota que la escena no fue armada para la fotografía, sino

que es un registro del ritual tal como se hizo en su momento. En los arreglos florales se ven tarjetas que probablemente estaban firmadas por amigos y familiares. Por su iconografía, composición y postura del cadáver, esta fotografía no encaja en ninguno de las modalidades descritas anteriormente.



58. (1910)

2.2.4. Fotografías *post mortem* en lápidas

En esta sección vamos a analizar algunas fotografías *post mortem* que se colocaron en lápidas de niños en el cementerio Presbítero Maestro, imágenes que fueron previamente estudiadas en el libro *Santos inocentes. Tránsito de imágenes. Una mirada histórica y estética sobre el deterioro* de Daniel Contreras y Sophia Durand (2009)²². El libro es importante porque rescata una considerable cantidad de fotografías que hasta el momento no se habían analizado, y que estaban en un

²² Debemos señalar que en la galería de fotografías que contiene esta publicación hemos detectado que existen algunas imágenes que, en nuestra opinión, no corresponden a fotografías *post mortem*, dado que la cronología y las características formales no coinciden con los rasgos propios de esta modalidad. Lamentablemente, no hemos podido conseguir un ejemplar de la publicación original de esta investigación y hemos tenido que recurrir a una edición reducida que se publicó en el libro *Museo Cementerio Presbítero Maestro*, editado por Luis Repetto (2017).

lamentable estado de abandono. Muchas imágenes están irremediabilmente deterioradas hasta el punto en que el retratado ya no es reconocible. La publicación contiene 21 fotografías tomadas de lápidas de niños; de este corpus hemos seleccionado seis imágenes, todas de autoría anónima y escaneadas de esta publicación. El criterio de selección es que las imágenes estén en un estado de conservación que permita distinguir la figura y realizar un análisis iconográfico, y que la condición *post mortem* sea evidente en la fotografía. Presentaremos las imágenes en orden cronológico.

La primera imagen y la más antigua corresponde a la niña Adelaida Ysmodes y Zevallos, quien fue retratada en brazos de su padre (fig. 59). Se trata de una tarjeta de visita iluminada de 1863. Aunque la imagen está bastante deteriorada, se ve que el padre mira fijamente a la cámara sosteniendo la cabeza de su hija con la mano izquierda. La niña tiene los ojos abiertos, está vestida de blanco y lleva una corona de flores; lo que más ha resistido al tiempo ha sido el marco de oro en los bordes. Contreras y Durand señalan que la imagen es parecida en cuanto a su composición al retrato de Rosita Aurora Elguera Seminario (2017: 83), tomada por Benjamin F. Pease que hemos estudiado previamente (fig. 52). Los elementos iconográficos de la niña descartan que se pueda catalogar dentro de la modalidad *vivo, pero muerto*. Por otra parte, recordando el análisis de los epitafios realizado anteriormente, vemos que el de esta lápida dice: «¡¡El dolor de un amoroso padre yega a los términos del delirio!!», lo cual es otro buen ejemplo de la expresión pública de dolor inherente a la sensibilidad romántica.



59. (1863)



(Foto del autor)

Las siguientes dos imágenes son de los hermanitos María Ysabel y Luis Ricardo Duffoo, ambos muertos en 1870 (figs. 60 y 61). Por las inscripciones de las lápidas podemos ver que murieron con un día de diferencia, probablemente debido a alguna de las epidemias de la época (tal vez por fiebre amarilla, que estalló en 1869, según las estadísticas de enfermedades revisadas en el capítulo 1). Sus nichos están ubicados en el mismo pabellón, uno encima del otro. Ambas imágenes son tarjetas de visita iluminadas. El óleo colocado encima de las fotografías —que las salvó de la destrucción total— contrasta con las zonas del papel sin iluminar. Estas fotografías revelan los efectos que tenía el óleo sobre el papel y como este ha logrado conservar la imagen mucho más allá de las posibilidades de su vida material original. Ambos cuerpos fueron sentados en una silla estilo Luis XVI; están vestidos de blanco, y ella tiene una corona de flores, como las que usan los angelitos. Con respecto al retrato de Luis Ricardo, Conteras y Durand señalan que:

«Ciertamente la pose del niño dormido es muy propia de la iconografía romántica. Flotando en un sueño profundo se trata de ocultar así la presencia de la muerte, ofreciendo la ilusión de que tras aquel descanso vino el despertar. Sin embargo, los ropajes y cierto rigor mortis no permiten distanciamiento alguno del aura fatal» (2017: 87).



60. (1870)



(Foto del autor)



61. (1870)



(Foto del autor)

Resulta difícil afirmar que estas imágenes corresponden a la de los angelitos, pues los niños fueron colocados en una silla, y no hay presencia de iconografía religiosa. Probablemente, debido al estatus social de los Duffoo, la iconografía del angelito les era algo ajeno y lejano —salvo la corona en María Ysabel— identificándose con un estilo más europeo. Sin duda, las imágenes pertenecen a la modalidad *el último sueño*, donde la vitalidad se enfatiza al estar sentados en una silla y no echados sobre una cama.

La fig. 62 corresponde al retrato oval del bebé Manuel Andrés Baillet, fallecido en 1871. La fotografía evidencia el deterioro característico de la humedad y el tiempo, pero se distingue que el cuerpo y la cabeza son sujetados por una mujer, tal vez el ama de leche, como era costumbre en la época. El bebé tiene los ojos y la boca abierta y está sentado sobre un pedestal que probablemente pertenece a un estudio. Se ve que está vestido de blanco, pero no tiene corona ni elementos religiosos evidentes, por lo que se podría considerar que pertenece a la variante *vivo, pero muerto*.



62. (1871)



63. (1872)

La siguiente imagen retrata a la niña María Consuelo Salgado, fallecida en 1872 (fig. 63). Lo que más destaca es la iluminación del vestido azul y la corona del mismo color que lleva en la cabeza. La niña parece estar sentada o de pie mirando fijamente a la cámara. La expresión es bastante vital, por lo tanto, el carácter *post mortem* de esta imagen queda en suspenso. En ciertas situaciones, simplemente no se puede saber si es una imagen mortuoria o no. Tal vez el hecho de no ser sujeta pueda ser una señal, pues para la época el tiempo de exposición era largo y era difícil que una niña permaneciera quieta durante la toma. En todo caso, el hecho de ser retratada en un vestido azul (al menos esto decidió el pintor) descarta que pertenezca a la iconografía de los angelitos; más bien pertenecería a la modalidad *vivo, pero muerto*.

La última imagen de esta serie es inusual porque se trata de un retrato en primer plano de una niña llamada Blanca Mercedes Garfias, muerta en 1924, la única imagen de esta selección del siglo XX (fig. 64). Su formato circular también contrasta con los formatos rectangulares y ovalados anteriores. El hecho de haber concentrado el encuadre en los detalles del rostro ya refleja una aproximación distinta y más moderna de los parámetros del retrato; ahora se busca subrayar la identidad y los rasgos físicos de la persona retratada, incluso aunque sea una niña.



64. (1924)

La mirada perdida y los ojos semiabiertos de la niña delatan su condición inerte, y, debido a la cercanía de la toma, queda en evidencia este estado. Se nota que el rostro se ha maquillado para ocultar los signos de la muerte. Esta aproximación revela que el fotógrafo ha confiado en que el resultado sería óptimo y que la belleza de la niña destacaría sobre la fealdad de la muerte. Lleva una corona de encajes y flores de tela en la cabeza, lo que podría reemplazar a la corona de flores de los angelitos. Este cambio podría significar un cierto retroceso en la presencia de la iconografía religiosa en el nuevo siglo. La imagen es ambigua; aparentemente podría pertenecer a la modalidad *vivo, pero muerto*, aunque esta forma no era habitual en una fecha tan tardía. Por su iconografía estaría más cerca a la presentación propia de los angelitos, sin embargo, no hay suficientes indicios para considerarlo como parte de esta modalidad.

2.2.5. Resultados

Tras un primer análisis del corpus peruano hemos encontrado que, con respecto a las cinco modalidades descritas, las 25 imágenes pueden clasificarse en el siguiente modo:

Modalidad «vivo, pero muerto»: 8 imágenes (figs. 48, 50, 52, 56, 59, 62, 63 y 64)

Modalidad «el último sueño»: 3 imágenes (figs. 51, 60 y 61)

Modalidad «en familia»: 3 imágenes (figs. 42, 43 y 53)

Modalidad «en el ataúd»: 0

Modalidad «angelito»: 11

Las 11 imágenes de la modalidad *angelito*, según hemos visto, no se ajustarían a ninguna de las otras cuatro variantes; por lo tanto, proponemos que deben pertenecer a esta modalidad. Este sería el caso de las figs. 38, 39, 40, 41, 43, 45, 46, 47, 49, 57 y 58²³.

En un primer análisis de estas 11 fotografías de angelitos, podemos decir que con respecto a la variante donde los niños aparentan estar vivos, si bien pueden tener los ojos abiertos y estar en posturas erguidas, la vestimenta e iconografía de la imagen hacen evidente la condición *post mortem*, por lo que no sería posible pensar que la intención del fotógrafo es que los niños parezcan estar vivos; los niños no estarían mirando el mundo, sino mirando lo que se llama la «gloria de Dios», o despidiéndose del mundo terrenal.

Por otro lado, en el caso de estar con los ojos cerrados tampoco aparentan estar dormidos debido a la postura y la presencia de la corona, las flores y la parafernalia religiosa. La postura de estos angelitos nos recuerda a una puesta en escena intencional, un espacio ritualizado que se asemeja a la de un altar; en estas condiciones, el cuerpo no puede fingir estar dormido. En el caso de la fig. 58 el cuerpo figura dentro del ataúd y la tapa de este se encuentra expuesta; a pesar de ello, dada la escenografía que lo contiene, no lo consideraremos como parte de la variante *en el ataúd*, sino de la modalidad *angelito*.

Otro aspecto que resaltar es que, en los daguerrotipos, piezas tempranas de la nueva técnica, no hay retratos de angelitos. Como sabemos que esta técnica fue muy costosa en sus inicios y que solo estaba al alcance de las clases altas; podemos deducir que la iconografía del angelito les era ajena y que se sentían más identificados con formas europeas.

²³ Esta clasificación del corpus peruano puede revisarse en el Anexo 1.

En este segundo capítulo hemos revisado cada una de las modalidades existentes en la tradición de la fotografía *post mortem*. Hemos visto que existen cuatro en los Estados Unidos, que además son más globales, y el quinto, la modalidad *angelito*, sería propia de ciertos países iberoamericanos donde existió una determinada forma de catolicismo popular. También hemos realizado un primer análisis del corpus peruano con la finalidad de ubicarlo dentro de estas distintas modalidades; y el resultado ha mostrado que existe una cantidad de fotografías que no se ajustan a las cuatro primeras modalidades y que pertenecerían, por sus características específicas, a la variante *angelito*, no reconocida dentro de la tradición anglosajona. En el próximo capítulo vamos a comparar el corpus peruano con el corpus estadounidense y mexicano con la finalidad de reconocer sus similitudes y diferencias y, sobre todo, identificar cuáles fotografías corresponderían a la modalidad *angelito* para describir sus características y particularidades específicas.



CAPÍTULO 3

UNA TAXONOMÍA RAZONADA: PERÚ, ESTADOS UNIDOS Y MÉXICO

Tras haber analizado el corpus peruano, podemos subrayar algunas de sus características. La fotografía *post mortem* en el Perú fue más frecuente entre las clases medias y medias bajas; solo inicialmente, durante la era del daguerrotipo, fue más común entre las clases altas. Las élites, que podían costear retratos pictóricos — considerados más exclusivos y de mayor prestigio— también imitaban las prácticas y estilos europeos, por ende, resulta razonable pensar que tenían más en cuenta la idea romántica de la muerte como sueño; no practicaban el ritual del angelito, fenómeno que pertenece al catolicismo popular. Esto explicaría por qué para las clases altas el retrato de la muerte debía entenderse más como sueño romántico que como entrada al cielo cristiano. Sin embargo, concebir que un niño muerto se convierte en ángel era una idea común a todo el siglo XIX, y además era conocida en el mundo anglosajón. La diferencia radica en que esta creencia no estaba materializada en un ritual determinado donde el cadáver del niño es representado literalmente como si fuera un angelito.

Por otro lado, teniendo en cuenta que varios fotógrafos *post mortem* eran franceses o europeos, es razonable suponer que trajeron la concepción de la muerte como sueño en sus tomas. De la misma manera, es de suponer que las élites limeñas estaban más familiarizadas con las modas y creencias europeas que las locales. Probablemente la muerte romántica como sueño era parte de la concepción europea dentro de la sociedad limeña (lo que, como hemos visto, puede evidenciarse en la escultura funeraria y los epitafios de las lápidas del cementerio), creencia que debe haber afectado menos a las clases populares que practicaban el ritual del angelito, y donde la muerte se asociaba más a la escatología católica.

Este capítulo final estará dedicado a contrastar las características iconográficas e iconológicas de las fotografías del corpus peruano con los casos estadounidense y mexicano según cada modalidad descrita. La primera sección está dedicada a entender la compleja estructura religiosa que sustenta la iconografía norteamericana,

en particular la influencia del protestantismo, puritanismo, laicismo y romanticismo, y cómo dicha estructura explica la ausencia de la variante *angelito* en ese país. Seguidamente, se comparan fotografías peruanas y estadounidenses de las modalidades *vivo, pero muerto y en familia*.

En la tercera sección se contrastan los angelitos peruanos con los angelitos mexicanos con el fin de identificar sus similitudes y diferencias. Paralelamente, se muestran algunos ejemplos de otros países iberoamericanos donde el ritual del angelito existió y donde también existen fotografías de angelitos. En la última parte se presentan las evidencias encontradas que nos permite reconocer la modalidad *angelito* como una modalidad propia que no se ajusta a ninguna de las otras cuatro.

3.1. El sueño romántico americano

La compleja composición religiosa de los Estados Unidos revelaría por qué aparentemente no hubo imágenes de angelitos, puesto que el ritual que los acompaña no era habitual en dicho país. La minoría de población católica, cuya proporción se mantuvo más o menos estable en toda la historia estadounidense, explicaría esta ausencia. Esto además aclararía por qué en los libros esenciales sobre fotografía mortuoria infantil la modalidad *angelito* no es mencionada. La mayoría de las fotografías mortuorias norteamericanas pertenecen a la variante *el último sueño*, y esto se debe, en gran parte, a la influencia de la sensibilidad y estética romántica heredada de la cultura victoriana.

3.1.1. Religiosidad y laicismo en Estados Unidos

Hasta el momento hemos encontrado fotografías de angelitos en México, Perú y otros países sudamericanos; ahora hay que preguntarnos si esta modalidad además pudo darse en Estados Unidos. Esto solamente sería posible si la composición religiosa de dicho país así lo permitía. Como se sabe, la mayoría de la población estadounidense es cristiana y protestante, mientras que la población católica siempre ha sido

minoritaria. Para una mejor lectura de este tema será necesario revisar la compleja naturaleza religiosa norteamericana a mediados del siglo XIX²⁴. Estados Unidos alberga una gran diversidad de grupos religiosos, la mayoría traídos por inmigrantes europeos. Dicha diversidad se debe en gran parte a la Primera Enmienda de la Constitución de 1791 que decretó la libertad de culto y la no intervención del gobierno en las prácticas religiosas de los ciudadanos. Esto fue muy atractivo para muchos grupos religiosos que, o huían de países donde eran reprimidos y perseguidos, o buscaban un lugar donde practicar su fe sin restricciones. Durante toda la historia del país la mayoría de la población ha sido y actualmente es cristiana y protestante. En 1850 —a inicios de la fotografía *post mortem*— el 70 % de los protestantes pertenecían a dos grandes grupos evangelistas: bautistas y metodistas. Los millones restantes eran presbiterianos o discípulos de Cristo. En las siguientes décadas llegarían judíos, católicos y protestantes no evangélicos, como luteranos y episcopalistas (Butler, Wacker y Balmer 2003: 194).

La presencia de los católicos en Estados Unidos ha variado considerablemente durante su historia. El primer censo oficial que se hizo en ese país en 1790 mostró que el 85 % de los americanos blancos provenía de tradiciones protestantes británicas, mientras que solo el 2 % de la población era católica. Sin embargo, esto cambió drásticamente en las siguientes décadas, pues en 1861 el 10 % era católico, siendo uno de los grupos religiosos más grandes del país. En 1906 esta población creció hasta alcanzar el 17 % (*ibid.*, 264). Este vertiginoso crecimiento se dio principalmente debido a varias oleadas de inmigrantes que llegaron durante el siglo XIX, a saber, entre 1820 y 1840 dos millones de irlandeses llegaron a Estados Unidos huyendo de la hambruna y la miseria, siendo casi todos ellos católicos. Además de una gran cantidad de italianos, de manera similar llegaron entre 1850 y 1924 más de dos millones de católicos polacos (*ibid.*, 266). No obstante, la población católica no siguió creciendo, sino que se detuvo en las décadas siguientes frenada por la

²⁴ Para entender la historia y diversidad de la estructura religiosa estadounidense, recomendamos consultar el libro *La religión americana* de Harold Bloom.

presencia de los muchos otros grupos religiosos en dicho país. Actualmente, según un censo del 2018, la población católica constituye un 23 % del total²⁵.

La descripción de la población católica en Estados Unidos es relevante porque explicaría la ausencia o presencia del ritual del angelito y las creencias religiosas que lo sustentan. Si bien el porcentaje de católicos fue reducido y minoritario, tampoco debe ser ignorado. No obstante, aunque a mediados del siglo XIX aproximadamente el 10 % era católico, debemos subrayar que no todos estos grupos compartían las mismas creencias o prácticas funerarias. En Europa el ritual del angelito tuvo una fuerte presencia en España, mas no en Irlanda ni Polonia. Probablemente, la noción del niño fallecido como angelito pudo haber llegado desde la frontera con México, pero tampoco tuvo una presencia predominante. Esto explicaría por qué la modalidad *angelito* no destacó en Estados Unidos y por qué no suele describirse como parte de la historia de la fotografía mortuoria de dicho país.

Otro aspecto para tener en cuenta es la presencia de una gran proporción de puritanos, una herencia del protestantismo inglés. Para los puritanos relacionados con el calvinismo, la predestinación era una parte fundamental de su credo. Esto significa que la salvación no dependía de la conducta del sujeto, sino que era decidida de antemano por Dios (Stannard 2021: 52). Solo Dios podía decir quién se salvaba y quién era condenado al infierno. Esto, lógicamente, también se aplicaba a los niños; es decir, que los niños puritanos al morir no podían acceder automáticamente al cielo —como en el caso de los católicos, para quienes todos los niños menores de siete años eran puros y podían convertirse en angelitos— sino que el acceso al cielo y al infierno dependía exclusivamente de la voluntad de Dios, y esta voluntad no podía conocerse fácilmente, ni siquiera por llevar una vida piadosa y moralmente ordenada.

La predestinación además explicaba el rechazo de los puritanos a las elaboradas ceremonias funerarias católicas, pues si el destino del fallecido ya estaba decidido de

²⁵ Largest religious groups in the United States of America
https://web.archive.org/web/20180820080454/http://www.adherents.com/rel_USA.html

antemano por Dios, las plegarias, rezos y oraciones no tendrían mucho sentido; todo ese ritual no tendría ningún efecto en el alma del muerto (*ibid.*, 99). Esta diferencia escatológica, creemos, pudo haber sido determinante en las razones de por qué en Estados Unidos la figura del angelito no tuvo una presencia destacada. En resumen, para los protestantes, entre ellos los puritanos, no todos los niños fallecidos automáticamente iban al cielo ni se convertían en angelitos. Por consiguiente, no eran mensajeros de Dios ni podían interceder entre la divinidad y la familia; por lo mismo, no eran objeto de rezos ni ritos religiosos que sí podemos encontrar en el caso del ritual del angelito católico.

También debemos subrayar que existen imágenes *post mortem* norteamericanas que aparentemente no contienen elementos religiosos; a pesar de ello, sí podrían pertenecer a una visión protestante libre de parafernalia religiosa. En algunos casos aparece un libro junto al cadáver fotografiado, y se asume que el libro podría ser una Biblia, lo cual es un elemento religioso explícito; no obstante, esto resulta ambiguo. Asimismo, el uso de flores puede deberse a motivos decorativos o ser parte de una tradición que no necesariamente refleja los significados que originalmente tenía dentro del rito católico, como hemos visto, por ejemplo, en el caso de las monjas coronadas. La presencia de flores en las escenas mortuorias tiene un uso generalizado que no necesariamente debe atribuirse a sentidos religiosos. Estados Unidos es un país protestante y además laico en el sentido de no religioso y burgués. Obviamente, ambos casos no se dan a la vez, sino que conforman parte de un conglomerado de creencias y prácticas heredadas de la tradición europea a través del fenómeno migratorio de dicho país.

A pesar de la reducida presencia católica en el país, dentro del corpus de las cuatro fuentes que estamos utilizando hemos encontrado dos imágenes que serían candidatas para pertenecer a la modalidad *angelito*. La primera es la fig. 65; los gemelos fallecidos están vestidos de blanco, rodeados de flores y con tocados ricamente elaborados. Se han colocado recostados como si estuvieran dormidos; además, llevan vestidos cortos, a diferencia de la túnica larga típica de la vestimenta

mortuoria infantil. Parecen haber sido colocados en esa postura para la fotografía. No aparece ningún elemento religioso explícito para afirmar que se trata de una imagen de angelitos dentro de la tradición del catolicismo popular. Sin embargo, el detalle de la locación es relevante, pues esta imagen pertenece a El Paso, que está ubicado en la frontera entre Estados Unidos y México, de tal modo que podría tratarse de una familia fronteriza mexicana de origen católico que sí incluía dentro de sus prácticas religiosas el ritual del angelito. El hecho de estar en la frontera hace difícil afirmar si se trata de un caso estadounidense o mexicano. En todo caso, la imagen en sí misma también es fronteriza entre las dos tradiciones.



65. (c. 1893)



66. (c. 1850)

El otro caso es mucho más evidente (fig. 66). Se trata de un bebé colocado en su cuna; está rodeado de flores, y aparece con una cruz y una vela encendida. Lo único que no tiene para ser un angelito es la corona de flores; pero los demás elementos iconográficos sí califican para ser una imagen de esta modalidad. Es uno de los pocos casos donde figuran la cruz y la vela encendida, objetos escenográficos propios de un altar religioso. El hecho de que la población católica fuera minoritaria no impide que en ciertas situaciones la iconografía del angelito haya aparecido en algunas imágenes. Probablemente esta sí pertenezca a esta modalidad; por lo tanto, no se puede afirmar categóricamente que dicha variante no existió en los Estados Unidos, sino que no fue una forma predominante y que pudo aparecer ocasionalmente dentro de la minoritaria población católica.

3.1.2. La estética romántica en la fotografía *post mortem*

En el capítulo 2 hemos visto que la idea de la muerte como sueño tiene una larga tradición que puede rastrearse desde la Antigüedad clásica, pero que fue recuperada y difundida extensamente durante el Romanticismo. La sensibilidad romántica quedó reflejada en la modalidad *el último sueño*, donde la muerte era interpretada no como el fin de la vida, sino como el inicio de un largo sueño; era una manera de negar o camuflar la muerte, hacerla menos temible y dolorosa. Indudablemente, imaginar que alguien está dormido es más fácil que admitir que está muerto. La representación de la muerte infantil como sueño fue la variante que más predominó en la fotografía *post mortem* norteamericana. Sin duda, esto se debió a la influencia del culto y estetización de la muerte propios del sentimiento romántico plasmado en numerosas obras literarias y artísticas.

En el corpus peruano hemos identificado dos imágenes pertenecientes a esta modalidad; son los retratos de los hermanitos Duffoo (figs. 60 y 61). Por la postura de los cuerpos —descansando en un sillón— debemos descartar que se trata de la variante *angelito*. El tratamiento refleja la idea de la muerte como sueño, inherente a la sensibilidad romántica. La pose guarda semejanzas con las imágenes norteamericanas 67 y 68 donde parece que los niños se hubiesen quedado dormidos. En las cuatro fotografías la vestimenta no contiene elementos simbólicos religiosos ni objetos que nos sugieran la muerte (salvo el color blanco en el caso peruano). En esta modalidad el niño debe vestir con ropa cotidiana para que la ilusión de vida sea creíble.



60. (1870)



61. (1870)



67. (c. 1866)



68. (c. 1864)

Otra particularidad del Romanticismo es el culto a las reliquias del cuerpo, como mechones de pelo, dientes y objetos del difunto, tema ampliamente analizado por la experta en estudios victorianos Deborah Lutz (2017). La aproximación es similar a la veneración gótica hacia las reliquias de los santos, pero en una versión laica. Era, en el fondo, una especie de fetichismo, donde los restos del cuerpo representaban a la persona ausente; la hacían, en cierto modo, presente e inmortal. Sin embargo, esta práctica era incluso anterior al Romanticismo; ya desde 1630 en Europa se hacía joyería como collares, brazaletes y broches hechos con el pelo o dientes de la persona querida que se llevaban como recordatorios o amuletos (Lutz 2017: 28). En cierto modo, este uso equivalía a la costumbre mucho más moderna y ya prácticamente extinta de llevar fotografías de los seres queridos en las billeteras (a su vez reemplazada por las fotos digitales que actualmente se guardan en los teléfonos celulares). Durante el siglo XIX era habitual crear objetos hechos con el pelo de una persona difunta. El pelo era una parte ideal para reemplazar al cuerpo, pues era un resto orgánico que no se deterioraba con el tiempo, sino que mantenía el color y textura del momento en que fue recogido, manteniéndose en una especie de eterno presente (*ibid.*, 134). Además, era maleable; podía peinarse, trenzarse o acomodarse a cualquier objeto que lo contuviera.



Broches victorianos con mechones de pelo
(Ebenstein 2021: 125)

Incluso se pensaba que el pelo seguía creciendo después de la muerte de su dueño, lo cual generó el mito de ser un material siempre viviente, algo que negaba a la propia muerte como el fin de la vida y el crecimiento. En este sentido, el mechón de pelo como reliquia que se guardaba en un broche o estuche tenía una función parecida a la de los primeros daguerrotipos: congelaba la imagen y presencia de la persona en el momento en que fue recogido. Era, con sus limitaciones, un material que, como se creía con la fotografía en su momento, perduraba en el tiempo. El mechón de pelo protegido en un estuche hacía inmortal a su dueño ausente. Por otro lado, la relación entre la reliquia y su portador era íntima y privada, contenía un nexo exclusivo al que los demás no tenían acceso. La reliquia sin su portador era solamente una curiosidad material desconectada de esa relación singular (Ebenstein 2021: 85). Tal como señaló Roland Barthes, todo retrato fotográfico contiene en sí la certeza de que la persona retratada, esté viva o no, fue *vista* por alguien; en este caso, indefectiblemente, por el fotógrafo, lo cual nos induce a imaginar que esta persona *ha existido* (1989: 124). Por lo tanto, la fotografía es siempre un testimonio, un recordatorio de la existencia de esa persona:

«La fotografía es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados» (Barthes 1989: 126-27).

No sorprende, pues, que ambos objetos —los mechones de pelo como reliquias y los retratos en daguerrotipos— se atesoraban como objetos preciosos y *mementos* de la persona ausente o fallecida. Ambos cumplían la misma finalidad: demostrar el irrefutable sentido barthesiano de *esto-ha-sido*. Así pues, los daguerrotipos y las primeras fotos que se guardan en estuches cerrados o álbumes funcionaban como reliquias. Por su tamaño reducido y formato portable se podían llevar consigo a todas partes; su forma invitaba al tacto y a la caricia nostálgica. El retrato del fallecido contenía el aura de esa persona. En la fig. 69 la madre carga el retrato mortuario de su hijo; viste de negro en señal de luto y lleva un pañuelo blanco, como corresponde en el caso del luto infantil.



69. *Mother holding post mortem daguerreotype portrait of her deceased child*
Anónimo (c. 1848)
Daguerrotipo, 2 ¾ x 3 ¼".
Burns 1990: 18

Otro aspecto relevante de las fotografías *post mortem* con influencias románticas es su tendencia al dramatismo, al uso de una escenografía teatral. En las imágenes que estudiaremos a continuación veremos que cada personaje tiene un rol definido; ya no se trata de simples retratos convencionales donde el objetivo es la identidad física del retratado, sino que las escenas han sido cuidadosamente planificadas y ensayadas con antelación. Esto quiere decir que estas fotografías ya no son solamente registros de la realidad, sino que contienen una fuerte carga e intencionalidad retórica y artística; se ha pensado en el significado y belleza de la imagen. Esta tendencia es un reflejo del carácter creativo de la estética romántica que, tal como señala Paolo D'

Angelo, iba más allá del aspecto mimético; el arte no solo debe limitarse a imitar a la naturaleza, sino que, al igual que esta, debe ser además una fuerza creadora (1999: 120). Por eso la fotografía bajo la influencia romántica no puede constreñirse a cumplir un rol de registro, sino que debe captar escenas creadas que se atrevan a superar la realidad.

La fig. 30 (presentada en el capítulo 2), muestra el vínculo afectivo entre dos hermanas; la hermana mayor se arrodilla al lado del cadáver de la niña y toma su mano en las suyas. Curiosamente, no mira a su hermana, sino que mira hacia un punto fuera del encuadre. Aunque la escena no sucede en el lecho de muerte, la postura de la hermana mayor imita tal gesto, una actitud de cuidado y compañía a la hermana difunta. La fig. 70 muestra a ambos padres lamentando la muerte de su hija. Dos hechos son relevantes en la escena; primero, el gesto de tristeza de los padres, que, a pesar de no poder mantener un semblante de pena debido al largo tiempo de exposición, se muestran corporalmente afligidos; la madre se agarra la cabeza desconsolada en un gesto de profunda pena contemplando el cadáver de su hija. El segundo hecho es la presencia de las botellas de medicinas sobre la mesa en el lado izquierdo de la escena. Es la misma estrategia iconográfica de la pintura *Rachel Weeping* de 1776 estudiado en el capítulo 1 (fig. 18). En esta imagen también llama la atención que la composición posada intenta reflejar una acción congelada en el tiempo; parece tener la intencionalidad de una toma instantánea (*snapshot*) en un tiempo cuando técnicamente estas imágenes no eran posibles. Esta particularidad se debe al carácter teatral de la imagen.



30. (c. 1870)



70. (c. 1848)

El último ejemplo de escenas románticas *post mortem* es una fotografía bastante conocida realizada en 1858 por el fotógrafo inglés Henry Peach Robinson titulada *Fading Away* (fig. 71). Esta poderosa imagen fue hecha a partir de la superposición de cinco negativos, es, por esta razón, un precursor del fotomontaje. En la escena una joven mujer yace moribunda atendida por dos mujeres, la hermana y la madre; al fondo un hombre, probablemente el padre, se lamenta junto a la ventana. El cielo, cargado de nubes, le agrega una atmósfera sombría.



71. (1858)

El dramatismo de la escena revela la fascinación por la muerte que sentían los prerrafaelistas, un movimiento que Robinson admiraba (Lutz 2016: 47). Se asume que la moribunda estaba enferma de tuberculosis, enfermedad devastadora del siglo XIX y que los poetas románticos idealizaban y consideraban como creadora de una muerte bella, pálida y llena de gracia, a pesar de que la mayoría de las víctimas de esta

enfermedad pertenecían a la clase trabajadora y eran gente pobre y de constitución débil y enfermiza (Jalland 2005: 40).

Otro aspecto que debemos considerar es la estetización de la muerte, la idea de que la muerte representada como sueño podría ser una imagen bella. Esta postura es una herencia del Romanticismo que sentía fascinación hacia los misterios de la muerte, al mismo tiempo que la convertía en un fenómeno bello digno de contemplación; recordemos que la estética kantiana admitía entre sus temas la bella representación de lo feo²⁶. Los poetas románticos, fascinados por la muerte y la decadencia, admiraban la idea de «morir joven y dejar un hermoso cadáver». En esta búsqueda de la eterna juventud, los poetas románticos además se interesaron en la figura del niño, aquel ser que todavía contiene pureza, inocencia y futuro frente a la melancolía del adulto, condenado a la vejez y la decrepitud. El niño se convierte en el protagonista de cuentos, novelas y poemas, donde en muchos casos muere garantizando con ello mantenerse en un estado de infancia eterna. Lo interesante es que será la primera vez en la historia de la cultura occidental en que la infancia es tan valiosa que puede oponerse a la adultez (Ferrucci 1989: 121); ya no es un mero periodo de transición sin importancia como lo fue en el medioevo; el niño ya no es considerado un adulto incompleto o en miniatura, como sostiene Ariès; ahora contiene un valor en sí mismo que difiere de los adultos, y es un valor que se pierde cuando crece. Conservarlo en su eterna infancia será un ideal estético del Romanticismo. Encontrar belleza en la muerte la hacía menos temible, menos horrorosa. Esta metamorfosis fenomenológica ayudaba a aceptar la muerte cercana e inevitable. De igual forma, implicaba una aproximación que va mucho más allá del simple registro o función documental; no solo se registraba la muerte, sino que se le convertía en una realidad bella digna de ser contemplada. De hecho, tal como señala Susan Sontag, la fotografía estaba pensada en sus inicios para registrar aquellos objetos e imágenes que se consideraban bellos:

²⁶ «El arte bello muestra precisamente su eminencia en que describe bellamente cosas que en la naturaleza serían feas o displacientes. Las furias, las enfermedades, las devastaciones de la guerra y las cosas de esa índole pueden ser descritas, como nocividades, muy bellamente, e incluso representadas en pinturas [...]». (Kant 1992: 221)

«Nadie jamás descubrió la fealdad por medio de las fotografías, pero muchos, por medio de las fotografías, han descubierto la belleza. Salvo en aquellas situaciones en las cuales la cámara se utiliza para documentar, o para señalar ritos sociales, lo que mueve a la gente a hacer fotografías es el hallazgo de algo bello. [...]. Nadie exclama: “¡Qué feo es eso! tengo que fotografiarlo”. Aun si alguien en efecto lo dijera, todo su sentido sería: “Esa cosa fea me parece... bella”.» (2006: 125)

Esto también permitía un distanciamiento estético, o algún tipo de desinterés kantiano. Para la sociedad victoriana, la fotografía del infante muerto debía aparecer como bella (Bown 2010: 14). No era, de ningún modo, el mero registro de un cadáver, sino una recreación, una reinterpretación de la muerte como un estado de profundo y apacible sueño. La belleza de la imagen alejaba la idea de la muerte, al menos en su aspecto estético y sensorial. Precisamente la contemplación «desinteresada» de la belleza del niño fallecido hacía olvidar, al menos durante el proceso, el dolor de la muerte (fig. 72).



72. (c.1850)

En el capítulo 2 hemos visto algunos ejemplos de fotografías de niños fallecidos en el ataúd, y que esta convención empezó alrededor de 1880. Lo interesante es que este cambio no es arbitrario, sino que refleja un cambio de actitud hacia la representación de la muerte. Marca el retroceso de la influencia romántica y su inquietante fascinación por mostrar el cadáver, aunque sea contemplando su supuesta belleza. Ahora ya no se considera adecuado mostrar el cadáver directamente, como en la era del daguerrotipo, sino que hay que mostrarlo dentro del ataúd, confirmando la muerte y separándola —encerrándola en un cajón— de esta manera del mundo de los vivos.

Luego, poco a poco, el cadáver será reemplazado por objetos simbólicos, como flores, retratos y reliquias del difunto (Bowser 1983: 52). Eventualmente, el ataúd aparecerá cerrado evitando la exposición directa del cadáver; incluso se evitará exponer el ataúd y solo se mostrarán arreglos florales y retratos en vida del fallecido, costumbre que existe todavía en la actualidad (figs. 73 y 74). Tal como hemos explicado anteriormente, las flores se relacionan con la brevedad y fugacidad de la existencia, y además aluden a la belleza del niño y la mujer joven que pierden la vida. Este cambio revela que a finales del siglo XIX ya no se quiere retratar al fallecido ni mostrar la muerte como un hecho físico, sino que se busca anunciar la muerte a través de símbolos u objetos que la sugieran, pero que no la muestren directamente, pues la exhibición de la muerte ya será una imagen intolerable.



73. *Memorial display with photo for the loss of a sister (c.1890)*
Sand's Photographic Studio, NY.
Burns 2011: 69



74. *Memorial wreath cabinet card*
B.M.C. Wagner, Butler. PA. (c. 1890)
Burns 2011: 66

3.2. Retratos familiares y la vida simulada: Perú y Estados Unidos

Como ya hemos visto, la modalidad *vivo, pero muerto* fue la primera que apareció con la irrupción de la fotografía. Igualmente hemos explicado que su función principal era negar la presencia de la muerte, simular que el retratado estaba aún con vida y generar lo más parecido a un retrato convencional de la época. Era más frecuente en

el caso de niños ya crecidos que por su edad tenían desarrollados rasgos faciales reconocibles y además podían adoptar una postura cotidiana y realista, ya sea posando para la cámara, leyendo o descansando. Asimismo, era menos frecuente en el caso de los bebés, donde se solía recurrir a la modalidad *el último sueño*.

Por su cronología, la mayoría de las imágenes de este estilo son daguerrotipos, la primera técnica fotográfica de uso comercial (1840 a 1860 en EE. UU.). Sabemos que tuvo un costo bastante alto en sus inicios y que solamente estaba al alcance de las clases más pudientes. En los Estados Unidos el precio de un retrato regular en daguerrotipo oscilaba entre 1 a 5 dólares. Sin embargo, el precio de un retrato póstumo podía llegar a costar diez veces más, es decir, alrededor de 50 dólares, o incluso 75 dólares, una cantidad bastante elevada para la época (Bowser 1983: 13). Este precio se justificaba porque el fotógrafo debía llevar todo su pesado equipo — cámara, trípode, químicos y demás— a la casa del niño fallecido. Paralelamente, se tenía que realizar con muy poco aviso; pero sin duda lo que más elevaba el precio era la urgencia de los desconsolados familiares en sacar un retrato tardío del niño fallecido. La modalidad *vivo, pero muerto* siempre revelaba el doloroso deseo frustrado de aferrarse a la vida simulando que la muerte aún no había llegado.

Si bien es cierto que la variante que predominó en México es la de los angelitos, no podemos descartar el hecho de que existan fotografías *post mortem* de niños en las otras modalidades anglosajonas. Tal como sucedió en el Perú, debió haber en México un público identificado con el gusto norteamericano y europeo. Ahora bien, probablemente esas fotos no se han hecho públicas o la modalidad *angelito* las ha opacado por tener un mayor impacto visual y cultural. Pero existen razones para deducir que, en México, tanto como en Perú y otros países sudamericanos, la modalidad *angelito* convivió con las otras variantes. Lo que sí podemos afirmar es que dicha modalidad predominó en las clases populares y zonas rurales mexicanas.

3.2.1. Los niños «vivos, pero muertos»

En esta sección vamos a comparar las ocho imágenes del corpus peruano perteneciente a la modalidad *vivo, pero muerto* con imágenes de los Estados Unidos, incidiendo en las similitudes y diferencias en cuanto a postura, composición e iconografía. El corpus norteamericano proviene de la selección de los libros de Burns (1990), Ruby (1995), Linkman (2012), y Mord (2021). Para empezar, según Burns, en cuanto a la costumbre de mantener los ojos abiertos, se sabe que en el caso norteamericano esto era habitual con respecto a los niños que nunca fueron retratados en vida (2011: 3). Sobre este asunto debemos contrastar este sentido anglosajón, libre de connotaciones religiosas, con los sentidos escatológicos del catolicismo popular iberoamericano.

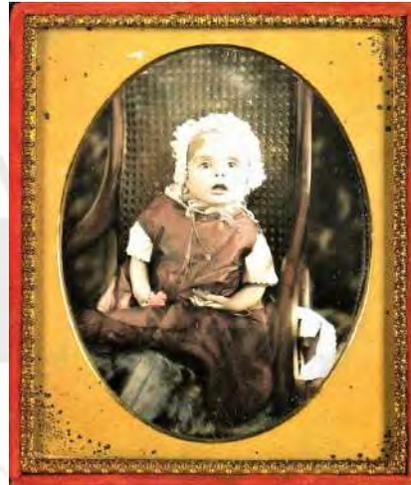
Al contrastar el corpus peruano con el corpus estadounidense resaltan varias diferencias importantes. En primer lugar, la mayoría de las fotografías estadounidenses revelan una notable austeridad en cuanto a escenografía y parafernalia de elementos religiosos. Aunque dicho país tiene una compleja estructura religiosa, el bajo porcentaje de católicos frente a la mayoría protestante explicaría las diferencias con respecto a las fotografías latinoamericanas donde existió la influencia del ritual del angelito. Por otra parte, resulta estimable comprobar que en el caso peruano casi no existen imágenes de niños en ataúdes (en el presente corpus solo se ha encontrado un caso dentro de la escenografía del ritual del angelito). Según las investigaciones en otros países, esta modalidad se dio en la última etapa de la fotografía mortuoria, y tal vez esto signifique que en el Perú no se dio dicha etapa o que las fotografías de este tipo fueron destruidas posteriormente por ser consideradas de mal gusto.

La primera coincidencia en cuanto a postura y composición se encuentra en las figs. 48 y 23. En ambos casos, los bebés miran directamente a la cámara y están en posición erguida con las manos sueltas sobre sus piernas. Probablemente, en el caso norteamericano se usó alguna estructura para sostener la cabeza del bebé. A

diferencia del caso peruano, no figura nadie sujetando el cuerpo; seguramente esto busca darle mayor naturalismo e intentar generar la ilusión de vida. También pudo haberse inclinado la silla hacia atrás para que la cabeza no se desplome. La niña tiene una pequeña flor en la mano izquierda y se nota una herida en la cabeza, probablemente la causa de su muerte. En ambos casos, los ojos hundidos y las pupilas dilatadas delatan la ausencia de vida.



48. (1892)



23. (c. 1852)

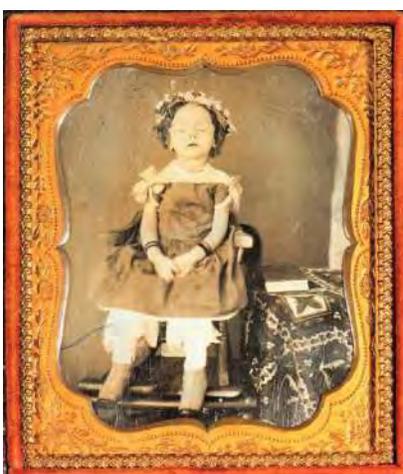
En el siguiente caso el cuerpo aparece en una postura cotidiana, como si estuviera en medio de alguna actividad; las más frecuentes solían ser leyendo, jugando o descansando. En la imagen del corpus peruano fig. 56 encontramos similitudes en cuanto a postura y composición con las imágenes 24, 76 y 25 norteamericanas. Los cuatro casos son daguerrotipos tempranos y corresponden al momento en que esta variante estaba en plena vigencia. Mientras que en el caso peruano el niño figura con un documento en la mano, como si la hubiera escrito, en la fig. 24 el niño figura leyendo un libro abierto en una silla, probablemente la Biblia; y aunque tiene los ojos cerrados, la mirada se dirige hacia el libro, lo cual justifica que no los tenga abiertos. Obsérvese el hilo de sangre que sale de su nariz. Era habitual que, en estos daguerrotipos tempranos, debido al largo tiempo de exposición, en algunas ocasiones se escaparan algunos fluidos corporales del cadáver. Obviamente, cuando esto sucedía se arruinaba la intención de negar la muerte; sin embargo, el resultado es impactante y genera un contrapunto en toda la intencionalidad de la escena.



56. (1856)



24. (c. 1847)



75. (c. 1844)



25. (c. 1852)

En la imagen 75 la niña está sentada con los ojos cerrados, y se ha colocado una silla pequeña encima de otra silla más grande para darle altura con respecto a la mesa. En el lado derecho aparece un libro cerrado, algo que era común en este tipo de fotografías. La imagen 25 tiene una postura parecida al caso peruano. La niña sostiene un caballo de juguete en la mano, mientras la otra mano cae suelta para sugerir una pose relajada. La tela encima del mueble es también una señal de ser una toma *post mortem*. En las cuatro imágenes hay una notoria ausencia de elementos religiosos, salvo el libro, que podría ser la Biblia. La niña lleva una corona de flores, aunque esto parece tener una intención decorativa y no podemos deducir que se trata de un elemento propio de los angelitos, puesto que la ropa es de uso cotidiano.

En las figs. 62 y 63 el niño aparece de frente y de cuerpo entero, a veces sujetado por los padres o por el ama de leche. Estas imágenes son similares a la fig. 76. El retratado figura como si estuviera descansando; la postura erguida hace que no pueda incluirse en la modalidad *el último sueño*. Podemos deducir que el objetivo del fotógrafo es captar los rasgos físicos del niño. En la fig. 76 la niña está vestida de blanco, pero no contiene la iconografía propia del angelito.



62. (1871)



63. (1872)



76. (c.1893)

La fig. 50 tiene semejanzas con las figuras norteamericanas 77 y 78. La postura es muy similar; los tres tienen los ojos abiertos, y las manos se han colocado sobre el cuerpo. La niña de la fig. 50 está vestida de blanco, pero no muestra elementos religiosos, realidad que comparte con las otras dos imágenes. De aquí podemos señalar que el color blanco para los niños difuntos era una costumbre que se extendía más allá de las connotaciones religiosas. En el caso del niño (fig. 77), ha sido vestido con su mejor traje (*Sunday suit*) y se ha colocado sobre un mueble como si estuviera descansando mientras mira fijamente a la cámara; el simulacro de la vida está bastante bien logrado. En el caso de la niña a su lado (fig. 78), la enfermedad ha deteriorado sus facciones haciendo que la muerte sea dolorosamente evidente.



50. (1890)



77. (c. 1855)



78. (c. 1848)

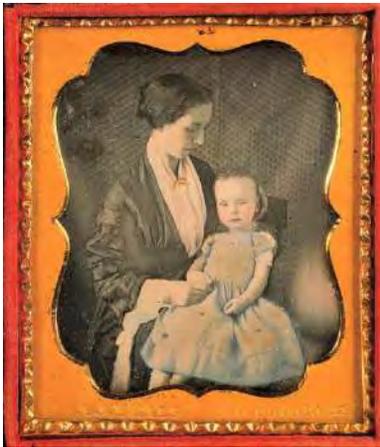
En la última forma de esta variante el cuerpo del niño aparece junto con un familiar, usualmente la madre o el padre. A primera vista podría parecer una imagen del tipo «en familia», pero, a diferencia de los retratos familiares, el cuerpo debe parecer estar con vida. Aquí colocaremos las figuras peruanas 52 y 59 junto con la imagen norteamericana 79. Esta última fotografía tiene una gran influencia de la estética romántica; el daguerrotipo ha sido iluminado, se notan el vestido celeste de la niña y las partes doradas. Tal vez los ojos fueron retocados, pues no tiene las pupilas dilatadas. Según el título de la imagen, la pose tiene las convenciones del «niño enfermo», tema impulsado por el Romanticismo donde la enfermedad se representaba de manera bella, efecto que conmovía al observador. El concepto proviene de un cuadro del mismo nombre del pintor holandés Gabriël Metsu de 1660 (fig. 80), una obra de la pintura de género que buscaba llamar la atención sobre el cuidado que debían recibir los niños enfermos. Esta convención influyó la iconografía de muchas fotografías tempranas como las de esta selección (Burns 1990: 78). Nótese que la composición nos recuerda a una *pietà*, es decir, busca conmover y generar sentimientos de piedad y compasión.



52. (1858)



59. (1863)



79. (c. 1852)



80. *The sick child*
Gabriël Metsu, 1660
Óleo sobre lienzo, 32 x 27 cm
Rijksmuseum, Ámsterdam

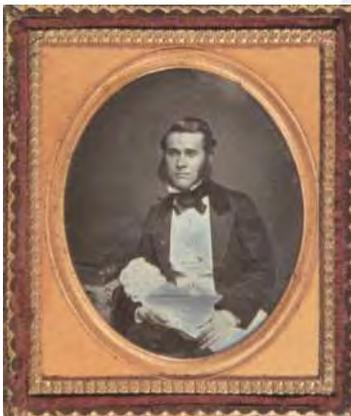
Cabe resaltar que ninguna de estas imágenes estadounidenses contiene elementos religiosos visibles, por lo que podemos suponer que son imágenes mayormente laicas.

3.2.2. En familia: la vida y la muerte posan juntas

En esta sección vamos a comparar las tres imágenes del corpus peruano correspondientes a la modalidad *en familia* con algunas imágenes estadounidenses de la misma naturaleza. Lo característico de esta modalidad es que el niño fallecido posa con la madre, el padre o ambos, y que, a diferencia del modo *vivo*, *pero muerto*, la intención de la imagen no es simular que el niño está con vida. Dicho de otra

manera, sería una imagen que certifica la muerte, pero esta aparece posando con la vida; es la muerte que aún forma parte del mundo de los vivos. Es una forma particular porque la vida y la muerte posan juntas y ninguna finge ser la otra; cada una se reafirma en su condición.

El primer grupo está conformado por las imágenes 53 y 81. Las dos son daguerrotipos tempranos donde el cadáver del niño figura con un solo miembro de la familia, el padre o la madre. Los padres en las dos fotografías parecen estar vestidos con el mismo traje y peinado de moda del momento. En el caso norteamericano, el padre abraza a la hija muerta envuelta en una frazada. En esta imagen la niña aparenta estar dormida, pero es la expresión de tristeza en los ojos del padre lo que delata su condición *post mortem*. El abrazo afectuoso del padre refleja las nuevas licencias de duelo propias del Romanticismo.



53. (c. 1850)



81. (c. 1850)

El segundo grupo está conformado por las figs. 42, 82, 43 y 29. Las primeras dos figuras comparten una composición muy similar, y reflejan la convención del niño enfermo. Destaca el vestido largo del niño, típica vestimenta para los infantes fallecidos que no debe confundirse con el traje peculiar del angelito. En la fig. 82 la madre mira fijamente al niño muerto, generando una escena de mayor intimidad y emoción, pues parece revelar sentimientos profundos donde el dolor de la madre queda interiorizado en una relación privada entre madre e hijo (Linkman 2011: 54). Esta composición fue muy común en este tipo de retratos.



42. (c. 1870)



82. (c. 1845)

El padre y madre de las figs. 43 y 29, respectivamente, adoptan la misma pose con el cuerpo en un ligero tres cuartos. En la fig. 29 la madre viste de luto, mientras carga al niño muerto vestido con el típico traje largo mortuario blanco. La madre y el niño comparten los mismos rasgos faciales, lo cual demuestra su relación filial. La niña de la fig. 43 parece estar vestida como angelito, con corona de flores. No obstante, la pose con los padres se asemeja más a un retrato familiar. Los padres miran a un mismo punto fuera de la escena, probablemente para mantener la mirada fija durante el largo tiempo de exposición. En general, las imágenes de la modalidad *en familia* parecen querer constatar la vida y muerte del niño; parecen servir para certificar que aquel niño ahora muerto alguna vez existió; es un retrato familiar en el sentido más pleno de la palabra. Que el niño aparezca sin vida sería más una situación circunstancial; lo más importante era obtener una foto familiar para el recuerdo.



43. (c. 1870)



29. (c. 1860)

3.3. El angelito: Perú, México e Iberoamérica

En esta última sección vamos a estudiar algunas imágenes de angelitos mexicanos y peruanos dentro de los retratos familiares; posteriormente veremos algunos ejemplos de otros países católicos donde también existió el ritual del angelito. Al final ensayaremos una sustentación de por qué consideramos que ciertas fotografías *post mortem* de niños —y en este caso particular utilizando el corpus peruano—, deben ser reconocidas como pertenecientes a una modalidad propia: el *angelito*.

Lo primero que llama la atención es que en el corpus peruano casi no existen retratos de angelitos con la familia; todos son, excepto en dos casos, fotografías individuales del angelito. Y, por el contrario, en el caso mexicano en casi todas las tomas el angelito aparece retratado con la familia ampliada, a veces de muchos miembros. Esto ya nos revela un fuerte sentido de identidad comunitaria y familiar en el caso mexicano. Paralelamente, se debe a que ha quedado una buena cantidad de fotografías de angelitos de zonas rurales donde el ritual se hacía *in situ* y congregaba a familiares y amigos. En México existió una fuerte presencia de fotógrafos de pueblo que recorrían las zonas rurales alejadas de los centros urbanos. En las ciudades no se solía hacer tomas de grupos grandes, debido a que la mayoría de las fotos se realizaban en el estudio, lugar donde el ritual del angelito, de haberse dado, no quedaba registrado. La ventaja de las fotografías rurales es que el ritual quedó registrado en su forma pura, sin alteraciones importantes por parte del fotógrafo; por eso estas fotos además contienen un gran valor antropológico y sociológico. En México, el ritual del angelito es conocido popularmente como «la muerte niña». Ya hemos analizado el origen, significado e iconografía de este ritual en el capítulo 1 (apartado 1.1.3); no obstante, vale la pena recordar que con respecto a los elementos iconográficos:

«En la mayoría de las fotografías de la muerte niña [los cuerpos] son ataviados con vestimentas diferentes; para las niñas como la Inmaculada Concepción y los niños como san José. Cabe destacar que también ambos son vestidos con simples túnicas blancas con velos largos; las coronas con flores o de cartón complementan el atuendo, pocas veces se logran ver los zapatos; en todo caso calzan sandalias o zapatos tejidos». (Vásquez 2017: 68)

También es notorio que, al igual que en México (salvo contadas excepciones), en el caso peruano tampoco parece haber fotografías de niños en ataúdes, lo cual hace sospechar que las razones podrían ser parecidas al caso mexicano. Una posible explicación podría ser que, debido a la presencia de la creencia en el angelito, la muerte no debía mostrarse a través de la exposición del ataúd. Tal vez la constatación de la muerte era innecesaria y fue eclipsada por la exposición del angelito, una condición que tenía una función simbólica, religiosa y social que sobrepasaba las connotaciones que podía ofrecer el ataúd, que solo era la confirmación de la muerte física.

Las imágenes estudiadas corresponden a algunos de los fotógrafos más conocidos que se dedicaron a la fotografía mortuoria. Entre ellos figura Juan de Dios Machain, quien trabajó entre finales del siglo XIX hasta aproximadamente 1930 en Jalisco y en la zona occidental del país; Romualdo García, activo en Guanajuato; y José Antonio Bustamante, en Zacatecas. Los casos anónimos son autoría de los muchos fotógrafos de pueblo desconocidos que recorrían las zonas rurales del país y que lograron registrar la muerte niña en su estado más puro, libre de las deformaciones y limitaciones que se imponían en el estudio.

3.3.1. Angelitos y retratos familiares

En esta sección contrastaremos las dos fotografías de angelitos peruanos con familiares con el caso mexicano. Hemos encontrado tres maneras en esta modalidad. En la primera aparece el cuerpo del niño con un solo familiar; en la segunda figura con la familia completa conformada por padres y hermanos; en la tercera se presenta solo con los hermanitos. El corpus peruano solamente contiene ejemplos del primer caso. Por otra parte, veremos que en México no existen muchas imágenes de niños en ataúdes, como sí abundan en el caso estadounidense donde se dieron las cuatro primeras modalidades de manera más o menos homogénea. En México hay que subrayar que los angelitos parecen estar puestos sobre los ataúdes, de manera que este artilugio queda parcialmente oculto. Esto podría significar que la evidencia de la muerte que revela el ataúd quiere ocultarse en favor de la muerte como tránsito al

cielo en forma de angelito. En el caso mexicano tampoco hemos encontrado ninguna fotografía de la categoría de niños en posturas vivas; casi todas pertenecen a la modalidad del angelito. Tal vez esto signifique que dicha modalidad no se dio en México porque no hubo la intención de mostrar al niño muerto simulando vida. Esto puede deberse a la aceptación de la muerte infantil que permitía el ritual del angelito. Otro aspecto que considerar es la fuerte presencia de la iconografía del angelito debido a un profundo catolicismo popular, y esto podría haber reducido la necesidad de negar la muerte, podría haber hecho innecesario el deseo de representar al niño fallecido como si estuviera vivo, debido a que ahora era un ángel y tal condición superior debía mostrarse y celebrarse públicamente.

Otra particularidad del corpus mexicano es que casi no hay imágenes de niños solos; la mayoría son de niños con familiares. Esto indicaría la fuerte presencia de un carácter comunitario y familiar en la sociedad mexicana. Del mismo modo, podría revelar la ausencia de un sentido de individualidad en los niños pequeños, tal como sucede en ciertas sociedades, como, por ejemplo, en la Inglaterra victoriana (donde, como ya hemos mencionado, solamente adquieren identidad a partir del año de vida —por lo tanto, no reciben un nombre—, cuando ya han superado los mayores riesgos de una muerte temprana).

En el caso de las pocas imágenes donde el niño aparece solo, la fig. 83, de Romualdo García, es una fotografía inusual, pues el niño es retratado en su ataúd en el estudio. El cuerpo tiene las manos atadas con el cordón de la túnica que lo envuelve; además, la túnica no es blanca, sino probablemente marrón, como la de un santo franciscano. Tampoco lleva corona, pero las flores decoran el ataúd en la base. Aunque la fecha es incierta, podemos deducir que debe ser de comienzos del siglo XX; primero, por usar el mismo fondo que en otras imágenes; y, segundo, porque la exhibición del ataúd ya era la norma en la fotografía mortuoria. En fotografías más tempranas el angelito suele aparecer encima del ataúd que queda parcialmente oculto por los arreglos florales. Este caso sería una imagen híbrida donde la iconografía del angelito empieza a retroceder, dado que el cuerpo se presenta dentro del ataúd y sin corona. En consecuencia, queda en duda si esta imagen puede ser considerada dentro de la

modalidad *angelito*, ya que su iconografía difiere considerablemente de esta variante. Tal como ya hemos mencionado, una de las diferencias más resaltantes entre los angelitos mexicanos y peruanos es que los primeros casi nunca aparecen solos, suelen estar rodeados de su familia; las pocas fotos en solitario suelen ser dentro del estudio. Esto no sucede en el caso peruano, donde los niños se retratan solos, sea en el estudio o en la casa familiar.



83. (c. 1900)

A continuación, estudiaremos las figs. 41 y 84. Por la vestimenta de los padres y la ambientación de estudio, podemos deducir que fueron tomadas en zonas urbanas. Los niños llevan la ropa blanca larga típica de los angelitos. En el caso mexicano el padre carga a su hijo muerto en un gesto donde parece querer mostrarlo al observador; busca constatar la muerte y la condición de angelito; por la postura, el niño parece ser casi una ofrenda. Se nota el fondo pintado del estudio. Aunque las fechas son inciertas, en ambos casos son del periodo en que aún no se había prohibido llevar el cadáver del niño al estudio.



41. (c. 1870)



84. (S/F)

Las figs. 40 y 85 son similares en cuanto a la composición y postura de los protagonistas. El luto riguroso de las madres contrasta con el blanco de los niños. En el caso peruano lleva una corona de flores; el mexicano lleva capucha que parece reemplazar a la corona y al parecer tiene flores o un rosario en el cuerpo. La toma ha logrado captar la expresión de tristeza de las madres. Por los detalles del fondo, la imagen 85 parece haber sido tomada en la casa familiar.



40. (c. 1870)



85. (siglo XIX)

En la fig. 86 la madre mira fijamente al bebé muerto, quien lleva el traje blanco largo y algo en las manos que parece ser un objeto religioso. La fig. 87 destaca en la serie porque el niño lleva una cruz de madera en las manos, objeto que debe haber traído directamente del ritual del angelito. La misma autoría de las fotos 85, 86 y 87, a cargo de Romualdo García, queda certificada por compartir el mismo fondo pintado; además, sus fotos se distinguen porque solía juntar las manos del niño como si

estuviera rezando (Carrillo 2014: 15). Las cuatro imágenes contienen la composición de la *pietà*.



86. (Siglo XIX)



87. (1900)

La segunda manera, donde el angelito aparece con la familia completa, es la más común. La mayoría de estas fotografías se tomaron en zonas rurales en la casa del niño fallecido y recoge, en muchos casos, la iconografía original del ritual del angelito. El ritual desapareció primero en las zonas urbanas y logró sobrevivir hasta mediados del siglo XX en algunas zonas rurales apartadas. En las imágenes donde el niño figura de lado y la familia detrás, llama la atención que la cabeza del niño está mirando hacia la cámara. Esto podría tener una doble intencionalidad: que el niño también «pose» para la cámara junto con la familia, y permitir una mejor identificación de los rasgos faciales. En algunos casos, los ojos del niño permanecen abiertos. La composición está construida, además de la posición de los personajes, con la dirección de las miradas; algunas miran a la cámara, otras al cadáver tendido. Esto genera una triangulación compositiva que le da solidez y fuerza a la imagen. En todos los casos el niño tiene corona y está cubierto o rodeado de flores.

Las figs. 88 y 36 se asemejan en la composición y ubicación de los personajes. La segunda imagen parece haberse tomado en un estudio donde se han recreado los elementos del ritual del angelito; esto puede deducirse por la tela pintada que sirve de fondo a la escena, y por la disposición simétrica de los objetos. Dos personas miran

al cadáver, la mujer de la derecha, probablemente la madre, y el niño de la izquierda, uno de los hermanos. Esta simetría de miradas le da mayor estabilidad a la escena. En este caso la dirección de la mirada delata la relación particular con el niño difunto.



88. (c 1930)



36. (c. 1890)

En la fig. 89 una mujer, tal vez la madre, sostiene la cabeza del bebé frente a la cámara. Hay una figura enmarcada apoyada sobre el cuerpo del niño, probablemente una imagen religiosa. En la fig. 90 el cuerpo del niño aparece encima del ataúd parcialmente oculto por los arreglos florales. Es una composición simétrica marcada por los dos hombres, que por sus rasgos podrían ser los tíos del niño. La mujer, seguramente la madre, mira fijamente al niño tendido. De nuevo, el juego de miradas genera estabilidad y fuerza a la escena.



89. (1940-45)



90. (1900)

En la última imagen (fig. 91) de esta modalidad el niño figura solo con sus hermanos. Este tipo de tomas son complejas porque los niños pequeños tienden a moverse, es muy difícil que se mantengan quietos durante el tiempo de exposición, aunque en esta

situación en particular ya no sería un problema, pues la fotografía es de 1940. La solución suele ser pedirles que miren a un punto fijo fuera de la toma. Lo que más destaca es la iconografía del angelito; la corona de flores ha sido reemplazada por una corona de cartón, probablemente de color dorado. El cuerpo del niño se ha colocado sobre una mesa cubierta de flores, y tiene los ojos abiertos mirando al cielo. Probablemente la fotografía se tomó en la casa del niño fallecido; en la parte de atrás aparece una mujer intentando cubrir el fondo con una tela estirada a modo de cortina.



91. (1940)

3.3.2. Angelitos de otros países católicos iberoamericanos

El ritual del angelito fue un fenómeno cultural que ocurrió en varios países católicos de la región sudamericana, además de España. En esta sección vamos a revisar algunos ejemplos de España, Colombia, Ecuador y Argentina, países donde dicho ritual ha sido estudiado y documentado (se incluyen más ejemplos en el Anexo 4). Aunque esta investigación se concentra en los casos del continente americano, consideramos que debemos incluir algunas imágenes de España, pues fue el origen iconográfico del ritual que sustentan las fotografías de angelitos. Las imágenes nos permitirán comprobar que, en sus aspectos más esenciales, la iconografía del ritual es el mismo; las variantes son de país a país y según las épocas.

Empezaremos con dos ejemplos de España. La niña de la primera imagen —un daguerrotipo— llamada María de la Caridad y que murió a los siete meses, destaca

por la elaborada corona floral y por las flores que lleva en las manos enlazadas (fig. 92). Indudablemente, su aspecto nos hace pensar en alguna santa. Existe entonces una relación iconográfica evidente con las monjas coronadas que hemos estudiado en el capítulo 1 (Borrás 2010: 126). Asimismo, el contraste del fondo oscuro contra el cuerpo blanco e iluminado genera un fuerte claroscuro que agrega dramatismo a la escena.



92. (1854)



93. (1921)

La segunda imagen (fig. 93) es de 1921, y fue tomada en Valencia, al parecer, en un estudio. El bebé, con los ojos cerrados, está rodeado de flores sobre una almohada. Aunque la iconografía religiosa es menos cargada que en la primera imagen, cumple con elementos propios de la modalidad *angelito* que es muy similar a los casos mexicanos y sudamericanos. En estos dos ejemplos españoles lo más notorio es la gran disminución de la iconografía religiosa católica dentro de un lapso de aproximadamente setenta años.

Seguiremos con tres imágenes de Colombia tomadas de diferentes artículos. En la fig. 94, del fotógrafo Benjamín de la Calle, destaca la inclinación del cuerpo y el encuadre que deja espacio abajo para darle un movimiento ascendente al angelito, algo que además hemos visto en algunas imágenes de angelitos peruanos. La textura de los materiales que sirven de cama al cadáver contiene un carácter rústico que nos hace pensar en un pesebre, algo que nos podría sugerir la escena del nacimiento de Jesús.



94. (1899)



95. (1929)

La fig. 95, del mismo fotógrafo, muestra una escenografía más elaborada. Lo que resalta es el fondo pintado de nubes, algo que debe ser intencional para la ocasión, pues coloca al angelito —aunque dentro del ataúd— literalmente en el cielo. La fecha, 1929, resulta tardía para tomas dentro del estudio, pero demuestra que esta práctica estaba bastante activa en Colombia todavía a inicios del siglo XX. En la fig. 96 el angelito aparece en el ataúd, lleva corona y una flor entre las manos. Destacan las dos velas encendidas y el retrato de la Virgen a un lado; parece haberse tomado en la casa del niño fallecido.



96. (1923)

En el caso de Ecuador destacan las fotografías de Reinaldo Vaca Piedra, quien trabajó durante la primera mitad del siglo XX. Hizo numerosas tomas de angelitos en la zona de Loja. A diferencia de otras imágenes que hemos analizado, los angelitos de Vaca Piedra están ubicados dentro de una compleja y recargada iconografía religiosa y simbólica (figs. 97 y 98). Alrededor del angelito pueden aparecer imágenes o

estatuillas de Jesús, la Virgen, ángeles y santos. La presencia de estas figuras dependerá de la vocación religiosa de la familia en cuestión, que generará una iconografía personalizada que refleje sus creencias; esto permitirá que en cada caso aparezcan elementos religiosos distintos (Padilla 2014: 64).



97. (1930-50)



98. (c. 1930-50)

La fig. 98 es particularmente llamativa por su fuerte carga escenográfica. Los elementos religiosos y simbólicos se han colocado a modo de un altar; la niña fallecida está en posición vertical en el centro de la composición, arriba aparece un retrato, probablemente de la madre. El cuerpo está flanqueado por ángeles custodios en forma de figuras recortadas y estatuillas. A su alrededor hay numerosas coronas fúnebres, probablemente ofrendas de familiares y amigos, como se hace en un velorio convencional. Con esta escenografía la niña literalmente está entrando a formar parte de un coro celestial al estar rodeada de ángeles y santos.

Las últimas dos imágenes (figs. 99 y 100) corresponden a Argentina. En la primera, tomada por el fotógrafo Honorio Franco, figura una niña vestida de angelito sobre una mesa, con corona, rodeada de flores y velas encendidas. En el primer plano parece haber alimentos a modo de ofrenda. Según la tesis de Diego Guerra, la forma original del velorio del angelito en Argentina fue muy similar al descrito por los viajeros que lo vieron en el Perú, y también fue propia de las zonas rurales. Asimismo, señala que «el velorio puede durar varios días en el transcurso de los cuales el cadáver del niño puede incluso ser prestado o alquilado a un vecino, dada la carga de sacralidad de que lo reviste el ritual como un objeto cuya presencia física bendice el lugar en que se encuentra» (2016: 109).



99. (c. 1900)



100. (1950-60)

La segunda imagen sobresale porque es bastante tardía, de la década de 1950. Esto explicaría por qué el angelito se presenta dentro del ataúd y por qué este artilugio queda expuesto de manera explícita. Aparecen elementos religiosos como el crucifijo a la cabeza del bebé, las flores y las velas encendidas. El cadáver tiene las manos entrelazadas y el ataúd se ha inclinado para darle mayor presencia visual al cuerpo. En el caso argentino, país fuertemente relacionado con la cultura europea, además hubo una notable presencia de las variantes anglosajonas, y esto explica por qué hay menos fotografías de angelitos con respecto a los otros países estudiados. En los cuatro países existen variaciones locales, pero la iconografía del angelito se mantiene estable, y además es similar a los casos mexicano y peruano.

3.3.3. El angelito peruano: una modalidad particular

Tras haber analizado las cuatro primeras modalidades reconocidas en la fotografía infantil *post mortem*, ahora corresponde estudiar más en profundidad aquellas imágenes de niños fallecidos que no encajan en ninguna de las variantes mencionadas. A estas las describiremos como pertenecientes a la modalidad *angelito*. Si bien es cierto que esta modalidad se ha descrito antes, sobre todo en el caso mexicano donde existen numerosas imágenes, en ninguno de los estudios que hemos podido revisar se ha contrastado esta modalidad con las otras ya identificadas. Al angelito se le consideraba, más bien, como una alteración de la modalidad *vivo*, pero

muerto, si tenía los ojos abiertos, o de la variante *el último sueño*, si los tenía cerrados. También se le podía incluir en la modalidad *en el ataúd* cuando este artilugio aparecía, aunque sea parcialmente en la imagen.

Los textos fundamentales sobre fotografía *post mortem* infantil de origen norteamericano y europeo no dedican muchas líneas a la modalidad *angelito*, ni la consideran como tal. La modalidad solo es reconocida por los artículos e investigaciones realizados en el ámbito iberoamericano donde el ritual del angelito alguna vez se practicó. Sin embargo, con respecto a la fotografía mortuoria infantil, la modalidad *angelito* tiene una fuerte presencia en los países católicos; incluso modificó a las otras modalidades y tuvo, como hemos visto, alguna injerencia iconográfica en los retratos mortuorios que no pretendían reflejar la presencia del angelito. Por lo tanto, consideramos que su existencia no puede ignorarse ni ser minimizada, ni puede ser considerada como una mera variante sudamericana de las otras modalidades reconocidas a nivel global. De las once imágenes del corpus peruano que hemos identificado como pertenecientes a la modalidad *angelito* ya hemos revisado dos. Ahora vamos a volver a analizar las nueve restantes; el objetivo será identificar los elementos iconográficos e iconológicos que impiden ser consideradas dentro de las otras variantes y por ello ser reconocidas como una modalidad propia.

Empezaremos por el caso más obvio, donde la imagen registra los elementos iconográficos del ritual del angelito en toda su plenitud (figs. 57, 45 y 58). Aquí no hay ninguna duda sobre la naturaleza de la imagen, y son muy similares a los casos de México y otros países. A diferencia de México, el niño figura solo rodeado por la parafernalia religiosa (flores, velas encendidas, imágenes de santos o familiares); no se suele incluir a la familia; se trata de un retrato individual del niño en el altar. La fig. 58, de 1910, resalta porque el ataúd aparece de manera evidente, lo cual se puede explicar por la costumbre ya propia de la época de exhibir este artilugio, certificando así la presencia de la muerte. Anteriormente, el ataúd solía ser tapado por flores, telas u otros objetos. En este caso, la modalidad *angelito* se ha adaptado a la convención

de exhibir el ataúd. Probablemente esto no hubiese sucedido algunas décadas atrás, como en el caso de la fig. 45.



57. (1917)



45. (c. 1890)



58. (1910)

En el siguiente grupo incluiremos las figs. 46, 47 y 49. Las tres imágenes guardan notorias similitudes iconográficas. Lo primero que llama la atención es que son de fechas muy cercanas, lo que podría marcar una tendencia dentro de ese periodo. Los niños, de riguroso blanco, están tendidos rodeados de flores, lo cual debe simbolizar su pureza e inocencia, y, sobre todo, estar libres de pecado; en dos casos no llevan corona y tienen un vestido corto, a diferencia del típico traje largo funerario infantil que hemos visto en otras imágenes. La fig. 47 es la que más elementos religiosos contiene, pues lleva corona y las manos cruzadas sobre el pecho como si estuviera rezando. Aunque tiene los ojos abiertos, se descarta, por la iconografía que la rodea, que la intención pueda ser fingir estar con vida. Los ojos abiertos deben indicar estar mirando la «gloria de Dios», o despidiéndose del mundo terrenal.



46. (1890)



47. (1891)

En las figs. 46 y 49, los niños tienen los ojos cerrados y una expresión dulce y tranquila como si estuvieran dormidos. Sin duda, estas imágenes presentan influencia de la modalidad *el último sueño*; pero tampoco puede ser esta la intención, pues toda la escena hace imposible imaginar que se trata de un niño plácidamente dormido en una cama de flores. Los objetos simbólicos manifiestan la presencia de la muerte. El sueño de estos niños debe ubicarlos en un estado entre la vida y la muerte, el estado celestial de los ángeles, sea cual fuere dicho estado. Las tres imágenes parecen haber sido tomadas dentro de la casa familiar, y por la suntuosidad de la escenografía podemos inferir que pertenecían a familias acomodadas. Probablemente tenían conocimiento del ritual del angelito, pero no era para ellas una práctica muy cercana, debido a que esta costumbre es más propia de los sectores populares, por lo tanto, pudo haber llegado a las clases altas una versión diluida de la iconografía típica del ritual. Esto explicaría la hibridación entre la modalidad *angelito* y *el último sueño*.



49. (1896)

En los dos casos siguientes (figs. 39 y 44) los niños fueron fotografiados en el estudio y colocados sobre una pequeña mesa. La postura es similar; el cuerpo está ligeramente inclinado y el espacio del encuadre permite sugerir un sutil movimiento ascendente, lo cual describiría el viaje del angelito al cielo. Hemos encontrado la misma composición en dos imágenes colombianas (figs. 37 y 94). En ambos casos los niños tienen los ojos abiertos, pero la postura y la iconografía nos impiden pensar que se trata de la modalidad *vivo, pero muerto*; por consiguiente, no encaja en esta modalidad ni en ninguna otra.



39. (c. 1870)



44. (1886)

La última imagen del corpus peruano (fig. 38) podría, en una primera mirada, pertenecer a la modalidad *vivo, pero muerto*, pues el bebé aparece sentado con los ojos abiertos. Pero su vestimenta, y, sobre todo la corona de flores propio de los angelitos, además de la mujer que sostiene la cabeza por detrás, descartan que se trata de esta variante. Podemos deducir que se trata de una forma híbrida entre las modalidades *vivo, pero muerto* y el *angelito*. Por lo tanto, es otro caso donde la iconografía del angelito se introduce dentro de las otras formas, más laicas, cosmopolitas y europeas.



38. (c. 1870)

Todos los casos estudiados en esta última sección serían imágenes de la modalidad *angelito*, algunos en estado más puro, algunos en formas híbridas con otras modalidades. Demuestran que dicha modalidad en el Perú sufrió una fusión con otras variantes cosmopolitas, precisamente porque estas fotografías se realizaron en centros urbanos donde el ritual del *angelito* ya había desaparecido o estaba en vías de extinción. Esto aclara la forma híbrida de las tomas, y esta hibridación precisamente explicaría por qué no son fáciles de identificar como propias de la modalidad *angelito*. En estas fotografías *post mortem*, por su postura, iconografía, iconología e intencionalidad, los niños retratados no están ni vivos ni dormidos; están despiertos en el cielo.

CONCLUSIONES

Las conclusiones están ordenadas en siete puntos que resumen las ideas y resultados más importantes de la investigación.

1. Actitudes hacia la muerte del niño y su representación

La revisión histórica sobre los conceptos que han girado alrededor del valor del niño nos ha permitido entender los enfoques que sustentan su representación, tanto en la pintura como en la fotografía. Partiendo de la Edad Media, en que según varios autores el niño apenas tenía valor, este fue adquiriendo mayor importancia a lo largo de los siglos hasta ser reconocido como un sujeto con identidad propia en un sentido plenamente moderno. Los cambios en el reconocimiento del valor del niño reflejan las reacciones sobre su muerte, que igualmente sufrieron fuertes variaciones. Cuando la muerte era un evento cotidiano y prácticamente inevitable, la vida del niño tenía escaso valor y podía ser reemplazada; mientras que cuando la tasa de mortalidad cayó, la vida infantil fue adquiriendo más valor y, por ende, era también mejor cuidada.

El corpus de los países estudiados revela estos cambios de actitud hacia la muerte a lo largo del tiempo. En sus inicios, en la era del daguerrotipo, el cadáver era retratado directamente como si estuviera vivo o dormido, o en escenas familiares. De hecho, el retrato *post mortem* no concebía la toma como el registro de un cadáver, lo cual explica en parte la ausencia del rechazo de este tipo de fotografía, algo que no sucede en el caso de la sensibilidad contemporánea. El cuerpo inerte recibía prácticamente el mismo tratamiento que un retrato en vida. Al mismo tiempo, como realidad fáctica, la muerte se mostraba en su irrefutable materialidad. La muerte era en aquel tiempo un evento familiar y cercano, y se trataba en casa donde el moribundo moría rodeado por sus seres queridos.

Hacia finales del siglo XIX el tratamiento de la muerte cambió radicalmente. La gente empezó a morir en los hospitales recibiendo una atención despersonalizada liderada por médicos y enfermeras. Se creó una burocracia e industria mortuoria. Poco a poco,

la mostración directa de la muerte se hizo incómoda hasta generar rechazo; por consiguiente, los cadáveres empezaron a fotografiarse dentro del ataúd, primero abierto, y luego cerrado. Incluso, como revelan las imágenes de Estados Unidos, se evitaba fotografiar el ataúd y se prefería reemplazar a la muerte con símbolos que consistían en arreglos florales, a veces acompañados de fotos del fallecido en vida. Esto revela un drástico cambio de actitud hacia la muerte. Si antes, en los inicios de la fotografía, era un fenómeno cercano, aunque trágico, a finales del siglo XIX era ocultado y separado del mundo de los vivos.

2. Antecedentes iconográficos, modalidades y significados de la fotografía *post mortem*

En cuanto a los aspectos generales de la fotografía infantil *post mortem*, el análisis del corpus presentado revela que sus antecedentes iconográficos pueden rastrearse en la pintura mortuoria de los siglos XVIII y XIX. Asimismo, la composición en las pinturas en el lecho de muerte muestra una deuda evidente. Del mismo modo, los retratos de las monjas coronadas, un fenómeno de ciertos países católicos, revelan la influencia en la fotografía mortuoria de angelitos en cuanto a elementos simbólicos como la corona de flores y la hoja de palma.

Hemos clasificado las fotografías *post mortem* en cinco modalidades:

1. Vivo, pero muerto
2. El último sueño
3. En familia
4. En el ataúd
5. Angelito

Las modalidades 1, 2 y 4 ya han sido reconocidas por los expertos a nivel mundial, las variantes 3 y 5 son aportes de la investigación. En cuanto a los significados, cada modalidad revelaría sentidos distintos que muestran los cambios de actitud hacia la muerte en cada época y sociedad, ya sea para negarla, ocultarla o afirmarla. En general, se considera que las modalidades *vivo, pero muerto* y *el último sueño* buscan negar u ocultar la muerte, camuflarla en escenas donde el fallecido pareciera estar realizando alguna actividad cotidiana o durmiendo. Esto revela un rechazo frente a la

muerte. De igual manera, indica que estas fotos buscaban conseguir un retrato póstumo que imitara en lo posible a un retrato en vida cuya finalidad era conservar una imagen del sujeto en cuestión; en este sentido, pretenden imitar a los retratos comunes. La variante *en familia* también tenía esta finalidad, un retrato familiar con aspiraciones mayormente convencionales. Contrariamente, la variante *en el ataúd* ya supone un cambio radical, pues aquí la muerte se evidencia por la escenografía y la exposición del cadáver dentro del ataúd; por eso esta forma tendría como finalidad ayudar en el proceso de duelo. Por último, la modalidad *angelito* tenía un sentido propio y único, pues la imagen constataba la muerte, pero paralelamente confirmaba la transformación del niño fallecido en angelito, un mensajero e intermediario entre el cielo y la tierra. Tenía un sentido religioso que otras modalidades no mostraban.

3. Clasificación del corpus peruano

Tras el análisis realizado, el corpus peruano puede dividirse en dos grupos, 1) fotos pertenecientes a las modalidades ya reconocidas que existen de manera global, y 2) fotos de angelitos, imágenes similares a los angelitos registrados en otros países iberoamericanos. En resumen, el corpus peruano de 25 imágenes analizadas puede catalogarse en cuatro modalidades:

- 1) Vivo, pero muerto: 8
- 2) El último sueño: 3
- 3) En familia: 3
- 4) Angelito: 11

La cantidad de fotografías en cada categoría revela la presencia de la influencia de las modalidades internacionales y la concurrencia de la iconografía del angelito en la sociedad peruana. Las ocho imágenes de la variante *vivo, pero muerto* demuestran que dicha modalidad tuvo una presencia considerable. Paralelamente, esta forma fue muy difundida en Estados Unidos en los años del daguerrotipo, la fase inicial de la fotografía. Cabe mencionar que durante la investigación se descubrió una nueva fotografía de esta modalidad perteneciente al corpus peruano (fig. 50), la cual constituye una contribución original al corpus de la fotografía infantil *post mortem* en el Perú.

Las tres fotos de la modalidad *el último sueño* revelan la influencia romántica, que también quedó demostrada en la iconografía y los epitafios de muchas de las lápidas del cementerio Presbítero Maestro de las clases medias de la sociedad limeña. La ausencia de fotos en el ataúd podría revelar un rechazo a certificar la muerte; sugeriría que esta variante no se practicó extensivamente en el Perú. De ser así, esto podría significar que la influencia del retrato del angelito hizo superfluo mostrar el cadáver en el ataúd. Asimismo, algunas imágenes muestran el ritual completo donde el cadáver está colocado sobre la mesa-altar, rodeado de velas, flores y parafernalia religiosa; en otras, el cuerpo figura solo en el estudio desprovisto de su escenografía. Estas imágenes suelen ser identificadas como pertenecientes a las otras modalidades; a pesar de ello, el análisis revelaría que no lo son.

4. La fotografía del angelito y sus formas híbridas

En varias imágenes del corpus peruano se aprecia que los angelitos han conservado la iconografía, pero no la forma original del ritual. Cuando apareció la fotografía, el ritual del angelito prácticamente ya se había extinguido en las zonas urbanas; esto se debe a que, ya en la segunda mitad del siglo XIX, las nuevas ideas modernas y las nuevas costumbres higiénicas y funerarias desplazaron el ritual condenándolo como una costumbre bárbara e incivilizada. Por consiguiente, en las imágenes permaneció la iconografía más elemental, como la vestimenta blanca, la corona y las flores. El retrato en estudio muestra una influencia diluida del ritual del angelito; estas imágenes son híbridas combinadas con otras modalidades. La escenografía e iconografía del ritual solo se han registrado en su forma más pura en los velorios de las zonas rurales donde el ritual sobrevivió durante más tiempo y pudo ser captado por los fotógrafos de pueblo. Esto sucedió en general en todos los países latinoamericanos donde existió el ritual del angelito.

Por otro lado, según los cambios estudiados en relación con las prácticas funerarias con el cambio de siglo y la implementación de las nuevas costumbres con respecto a los entierros en el cementerio general, el ritual del angelito ya estaba en claro retroceso cuando apareció la fotografía. Ya no se permitían los velorios públicos de

varios días; los cadáveres ahora se enterraban al día siguiente del deceso. Esto habría afectado la iconografía del ritual del angelito reduciéndolo a sus aspectos más elementales y sencillos. En varias fotografías se distingue la presencia de la iconografía del angelito, pero además se nota una disminución de la presencia religiosa, lo cual podría significar un proceso gradual de laicización de la sociedad limeña de la época.

Tras el contraste del corpus peruano con el caso de Estados Unidos y México, hemos visto que en muchas situaciones hay coincidencias evidentes. Las modalidades *vivo*, *pero muerto*, *el último sueño*, y *en familia* fueron variantes internacionales que adoptaron algunas diferencias locales, pero que básicamente mantuvieron una forma común. Hemos encontrado que en el caso peruano algunas fotografías de angelitos se encuentran iconográficamente diluidas con respecto al caso mexicano. Se imita la iconografía en la vestimenta, pero se incluyen menos objetos simbólicos y religiosos.

5. Justificación y características de la modalidad *angelito*

La hipótesis central de la presente investigación es que la variante *angelito* debe ser considerada como una modalidad propia y distinta de las demás, y, básicamente, esto se debe a que estas imágenes mortuorias no satisfacen los requisitos necesarios para ser consideradas dentro de las otras modalidades. El angelito sería una modalidad propia de los países católicos, y dentro de estos, específicamente en aquellos donde se practicó un particular tipo de catolicismo popular cuyo origen, como hemos visto, proviene de la España medieval. Esta modalidad apareció a partir del registro fotográfico del ritual del angelito, una manifestación funeraria con matices barrocas. Es decir, este ritual se había documentado a través de dibujos, pinturas y testimonios de cronistas y viajeros, y recién cuando apareció la fotografía pudo ser registrado con la nueva técnica. Pero el registro fotográfico no actuó solamente como un agente pasivo y externo, sino que, debido a la naturaleza del retrato fotográfico, introdujo novedades y cambios en la iconografía del ritual. La fotografía se volvió parte misma de todo el fenómeno.

La modalidad *angelito* existe porque no satisface las condiciones de las otras variantes reconocidas, por más que se haya considerado como una variación de estas. La fotografía del angelito revela una forma particular de entender la muerte enraizada en la escatología católica. Su iconografía contiene una negociación entre la decisión unilateral de Dios y el deseo y temor de los hombres. Según los creyentes católicos, Dios toma una joven vida, pero entrega un ángel, y este ángel intercede por los familiares en la tierra. Se trata, finalmente, de un *tráfico de influencias* entre el orden divino y el terrenal. Los angelitos no están ni vivos ni muertos ni dormidos; están en un estado ontológico entre la vida y la muerte, entre el cielo y la tierra. Tampoco son muertos vivientes ni muertos durmientes; son simplemente angelitos. La iconografía del angelito ha sido plenamente identificada en Iberoamérica por diversos autores que la han estudiado, pero ninguno ha planteado que sea considerada como una modalidad propia, sino que, a nuestro parecer, han intentado adaptarla a las formas anglosajonas previamente descritas.

En resumen, el retrato fotográfico *post mortem* «angelito» sería una modalidad propia del catolicismo popular iberoamericano; no se ajusta iconográfica ni iconológicamente a las otras cuatro modalidades (*vivo, pero muerto, el último sueño, en familia o en el ataúd*). Esta variante se dio en países católicos como España, México, Perú, Colombia, Argentina y Ecuador. El 44 % del corpus peruano de 25 imágenes corresponden a la modalidad *angelito*. Es una proporción considerable, y demuestra que la iconografía del ritual tuvo una fuerte influencia en los retratos mortuorios de infantes en el Perú. Esto solo pudo ocurrir si dicha práctica funeraria estuvo fuertemente arraigada en la población. Si bien es cierto que esta práctica estaba más presente en los sectores populares, las clases medias y altas también fueron alcanzadas por su iconografía y estructura escatológica. Las condiciones para que un retrato *post mortem* sea considerado dentro de la modalidad *angelito* serían las siguientes:

5.1. El cadáver aparece de blanco, ya sea un vestido largo o corto; lleva corona de flores; puede tener una hoja de palma, una cruz, rosario u otros objetos religiosos

propios de la escatología católica. Suele estar echado con las manos cruzadas sobre el pecho y rodeado de arreglos florales; paralelamente pueden aparecer imágenes de santos, Jesús o la Virgen. En las situaciones donde se fotografía toda la escenografía del ritual aparecen velas en las cuatro esquinas de la mesa-altar.

5.2. Tanto si el cadáver tiene los ojos abiertos o cerrados, esto no debe confundirse con las variantes *vivo, pero muerto* o *el último sueño*. La mirada vacía del angelito no pretende simular vida; ni los ojos cerrados fingen estar dormido. El estatus ontológico de un ángel es la de una realidad espiritual; se ubica en un estado intermedio entre los vivos y los muertos, y cumple la función de ser un mensajero entre el cielo y la tierra. Es un estado donde la vida y la muerte se encuentran en suspenso.

5.3. La fotografía del angelito tiene como intención certificar la muerte del niño, de lo contrario no podría ser un angelito; con esto queda descartado que pertenezca a la modalidad *vivo, pero muerto*. Tampoco puede estar dormido, pues eso también negaría su condición angelical. En esta modalidad no se quiere negar la muerte, sino confirmarla, pero de manera ritualizada y con un profundo contenido religioso. El niño muerto se ha convertido en ángel, y esta metamorfosis debe ser celebrada y registrada mediante la fotografía. La intención ya no solamente sería tener un recuerdo del niño fallecido, sino un recuerdo y evidencia material de la transformación del niño en ángel.

5.4. A diferencia de las fotografías mortuorias regulares, los retratos de angelitos pueden tener un valor cultural; pueden consumirse como imágenes domésticas de culto, tal como se hace con las imágenes regulares de vírgenes y santos. El angelito ahora es un mensajero y un intermediario entre la familia y Dios, en consecuencia, su imagen puede ser venerada en un altar doméstico y se le puede pedir favores o milagros. Esta función cultural sería exclusiva de la modalidad *angelito* y constituye una diferencia fundamental con respecto a las otras variantes.

5.5. Pueden, como en el caso de México, ser fotografiados rodeados de la familia, o pueden aparecer solos. Cuando son retratados en familia, el angelito se convierte en el protagonista y los familiares buscan la evidencia fotográfica de estar emparentados con un angelito. Este tipo de retrato no solamente conserva la imagen del niño fallecido, sino que a los parientes les certifica el estatus de pertenecer a una familia bendecida con un angelito.

5.6. Finalmente, uno de los descubrimientos más resaltantes es que el cuerpo del niño muerto como angelito es una representación literal, no simbólica. Como el cuerpo era pequeño, se prestaba para ser exhibido y vestido con la iconografía del ángel. El niño mismo se convertía en ángel, literalmente (colocándole una corona y, en algunos casos, alas de cartón). Cuando empieza a cambiar la actitud hacia la muerte y se evita mostrar el cuerpo, este se manifiesta como símbolo, como representación. Los arreglos florales y el ataúd son símbolos del cuerpo no expuesto. Esto hace que la exhibición del cuerpo sea rechazada, y, al final, considerada como una costumbre bárbara. El rechazo a la presentación directa del cadáver fue una constante a finales del siglo XIX, y se expresó de distintas formas; una de ellas fue la extinción de las fotografías de angelitos.

6. Presencia de la estética y sensibilidad románticas

La influencia del Romanticismo quedó plasmada en las imágenes de los niños muertos como si estuviesen dormidos. De hecho, la modalidad *el último sueño* es la variante más presente en el corpus estadounidense, y, de manera global, la mayoría de los retratos con los ojos cerrados aluden a esta forma, con excepción de la modalidad *angelito*. Esta variante negaba o evitaba la aceptación de la muerte como evidencia directa, y buscaba embellecer a la muerte para hacerla incluso deseable, o al menos digna de contemplación estética. Esto está relacionado a la fascinación romántica por la enfermedad y la muerte y sus múltiples significados, que creaba preciosas composiciones visuales y poéticas con matices incluso eróticas.

Por otra parte, el gusto victoriano por la recolección de reliquias de restos humanos como *mementos* de los fallecidos tiene una vinculación estrecha con el uso de los primeros daguerrotipos que se guardaban en pequeños estuches. Los mechones de pelo y el retrato en pequeño formato, diseñados para un contacto y consumo en la intimidad individual, reemplazaban al ser querido. Posteriormente, con el cambio de actitud hacia la muerte, las reliquias mortales y la exhibición fotográfica del cadáver fueron evitados cada vez más hasta que se hicieron intolerables. En consecuencia, el cadáver quedó oculto dentro del ataúd cerrado; eventualmente la muerte solo se hizo visible a través de símbolos, como arreglos florales o retratos amables del fallecido en vida.

7. Enfoques laico y religioso de la fotografía *post mortem*

La ausencia de fotografías de la modalidad *angelito* en Estados Unidos se debería a su particular composición religiosa. Durante el siglo XIX la población católica no superaba el 20 % y la mayoría de este grupo provenía de países católicos que no practicaban el ritual del *angelito*. Además, dentro de la mayoría protestante del país, la influencia del puritanismo —que creía en la predestinación y no admitía ceremonias fúnebres complejas— sería decisiva para impedir la práctica del *angelito*. Esto explicaría por qué en el corpus estadounidense dicha variante no figura (o solo lo hace de manera excepcional). Este país sería un representante de una mirada laica y también protestante con una fuerte influencia europea.

Contrariamente, en México predomina la modalidad *angelito* sobre las otras variantes internacionales. Aunque el corpus analizado no contiene imágenes de las modalidades *vivo*, *pero muerto*, *el último sueño* y *en el ataúd*, la evidencia disponible no sería suficiente para afirmar que estas formas no existieron en dicho país, sino que, ante su aparente escasez, la modalidad *angelito* tuvo una visibilidad preponderante, lo cual revela una fuerte religiosidad en la sociedad mexicana. En el Perú y en los otros países estudiados, el *angelito* además revela la presencia de un catolicismo popular fuertemente arraigado en la población. En el Perú la variante *angelito* suele aparecer fusionada con las otras variantes cosmopolitas, debido a la gradual

transición de creencias escatológicas barrocas a modernas, la cual generó formas híbridas que en ciertos casos hacen más difícil su identificación como pertenecientes a la modalidad *angelito*.

RECOMENDACIONES

Se recomienda a la Biblioteca Nacional del Perú crear un archivo físico y virtual especializado en fotografía *post mortem* peruana de los siglos XIX y XX. Las imágenes actualmente disponibles se ubican dentro del archivo general de fotografía antigua y resulta muy difícil encontrarlas, dado que los buscadores actuales no están programados para identificarlas. Un archivo especializado en este tipo de fotografía permitiría formar un corpus sistematizado y ordenado que facilitaría su ubicación y estudio a los investigadores interesados. Asimismo, se sugiere que a través de esta plataforma se invite al público en general que tenga en su poder fotografías mortuorias se comunique con la biblioteca con el fin de donar o permitir que estas imágenes sean digitalizadas y agregadas al corpus ya existente. De esta manera se podría sacar a la luz esa cantidad desconocida de fotografías *post mortem* que se encuentran en manos privadas y que están en inminente peligro de ser destruidas por el olvido, negligencia o por una conservación inadecuada.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIÈS, Philippe
2000 *Historia de la muerte en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días*. Traducido por Carbajo y Perrin. Barcelona: El Acantilado.
- 2011 *El hombre ante la muerte*. Traducido por Mauro Armino. Madrid: Taurus.
- 1987 *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*. Madrid: Taurus.
- ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges
1990 *Historia de la vida privada, Vol. 7. La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*. Buenos Aires: Taurus.
- ÁLVAREZ, Adriana y otros
2012 Lugares de muerte y luto: una aproximación a los cambios de los espacios funerarios de la ciudad de Lima. *La Colmena*. Lima, número 5, pp. 11-21.
- BAJAC, Quentin
2011 *La invención de la fotografía: la imagen revelada*. Barcelona: Blume.
- BALDUR, Sigurjón
1999 Post-mortem and funeral photography in Iceland, *History of Photography*, 23:1, 49-54.
- BARTHES, Roland
2006 *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- BATCHEN, Geoffrey
2004 *Arder en deseos, La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BENJAMIN, Walter
2004 *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- BLOOD Cybele & CACCIATORE, Joanne
2014 Parental Grief and Memento Mori Photography: Narrative, Meaning, Culture, and Context. *Death Studies*, 38:4, 224-233.
- BLOOM, Harold
2009 *La religión americana*. Madrid: Taurus.
- BORGO, Melania y LICATA, Marta
2016 *Post-mortem Photography: the Edge. Where Life meets Death?* *HSS*, v. V, n.2.
- BORRÁS, José María
2010 Fotografía/monumento. Historia de la infancia y retratos post-mortem. *HISPANIA*. Revista Española de Historia, vol. LXX, núm. 234, enero-abril, págs. 101-136.

- BOWN, Nicola
2010 Empty Hands and Precious Pictures: Post-mortem Portrait Photographs of Children. *Australasian Journal of Victorian Studies*, vol. 14. pp. 8-24.
- BOWSER, Kent N.
1983 *An Examination of Nineteenth-Century American Post-mortem Photography*. (thesis). Ohio State University.
- BURKE, Peter
2001 *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- BURNS, Stanley
2011 *Sleeping Beauty III. Memorial Photography: The Children*. New York: Burns Archive Press.
1990 *Sleeping Beauty: Memorial Photography in America*. Twelvetrees/Twin Palms Press.
- BUTLER, J., WACKER, G., y BALMER, R.
2003 *Religion in American Life, A Short History*. New York: Oxford University Press.
- BROQUETAS, Magdalena y CUARTEROLO, Andrea
2021 Fotografía en América Latina: historia e historiografía (siglos XIX y XX). *Fotocinema*, No. 22.
- CARRILLO, María Hortensia
2014 *Post mortem: el proceso de duelo a través de la fotografía*. (Tesina). Asociación Mexicana de Tanatología, A. C.
- CASALINO, Carlota
1999 *La muerte en Lima en el siglo XIX: una aproximación demográfica, política, social y cultural*. Tesis de maestría en Historia. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Graduados.
- CERRUTI, Ángel y MARTÍNEZ Alicia
2010 El "velorio del angelito". Manifestación de la religiosidad popular del sur de Chile, trasplantada en el territorio del Neququén (1884-1930). *Scripta Ethnologica*, núm. XXXII, pp. 9-15.
- CHAPARRO, Carlos
2014 *Angelitos al cielo. Muerte, ritual funerario y fotografía en La Mancha (1870-1931)*. en: "La memoria en plata. Una historia social de la fotografía en el Campo de Montiel (1863-1940)". Biblioteca de Autores Manchegos, pp. 205-220.
- CONTRERAS, Daniel y DURAND Sophia
2009 *Santos inocentes, tránsito de imágenes: una mirada histórica y estética sobre el deterioro*. En: REPETTO, Luis. *Museo Cementerio Presbítero Maestro*. Municipalidad de Lima. 2017.

- COURRET, Eugenio
2015 *Retratos de Lima 1867-1925: Archivo Eugene Courret de la Biblioteca Nacional del Perú*. Lima, BNP.
- CUARTEROLO, Andrea
2007 Fotografía mortuoria de personajes públicos en el Río de la Plata. RODRÍGUEZ, David y Limbergh HERRERA (compiladores), *Imagen de la muerte*, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007, pp. 83-105.
- 2002 Fotografiar la muerte. *Todo es historia*, No. 424.
- 2002 La visión del cuerpo en la fotografía mortuoria. Buenos Aires: *Aisthesis*. No. 35.
- D'ANGELO, Paolo
1999 *La estética del romanticismo*. Madrid: Visor.
- DE LA CRUZ, Virginia
2014 Imagen latente: In memoriam. Colombia. *Revista Comunicación*, No. 31, pp. 13-21.
- 2010 *Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX y XX)*. Madrid, UCM. Tesis doctoral.
- DeMAUSE, Lloyd
1982 *Historia de la infancia*. Madrid: Alianza Editorial.
- DEL CASTILLO, Alberto
2001 *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en México. 1880-1914*. Tesis doctoral. El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos.
- DEUSTUA, Jorge
1994 *Memoria de una ciudad: Estudio Fotográfico Courret Hnos, 1863-1935*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú.
- EBENSTEIN, Joanna (ed.)
2021 *Death. A Graveside Companion*. London: Thames & Hudson Ltd.
- ELÍAS, Norbert
2018 (1982) *La soledad de los moribundos*. México: FCE.
- ESPINOSA, Antonio y Ostos, R.
2015 *Parca voz. Los epitafios del cementerio Presbítero Matías Maestro de Lima*. Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa.
- FERNÁNDEZ, Ingrid
2011 The Lives of Corpses: Narratives of the Image in American Memorial Photography. *Mortality*, 16:4, 343-364.
- FERRUCCI, Franco
1989 The Dead Child: A Romantic Myth. *MLN*, Vol. 104, No. 1, pp. 117-134.

- GLAVAN, Gabriela
2014 *Eerie Beauty: Premature Death in 19th Century Post-mortem Photography. BRUKENTHALIA*, Romanian Cultural History Review Supplement of Brukenthal. No. 4.
- GONZÁLEZ, Laura
2005 *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?* Barcelona: G. Gili.
- GONZÁLEZ, Sara y MOTILLA, Xavier
2016 *La fotografía postmortem infantil y su papel en la evocación del recuerdo y la memoria*. Salamanca: Colección Estudio n. 4, Serie Educación n. 4, pp. 39-66.
- GOODMAN, Ruth
2015 *How to be a Victorian. A Dawn-to-Dusk Guide to Victorian Life*. New York: Liveright.
- GUERRA, Diego
2016 *In articulo mortis : el retrato fotográfico de difuntos y los inicios de la prensa ilustrada en la Argentina, 1898-1913*. Tesis doctoral. Université Renne 2.
2010 Con la muerte en el álbum, La fotografía de difuntos en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX. *TRACE*, Vol. 58, pp. 103-112.
- HENAO, Ana María
2013 Usos y significados sociales de la fotografía post-mortem en Colombia. *Universitas Humanística* no.75, pp: 329-355
- HENDRICK, Harry
1992 Children and Childhood. *Recent Findings of Research in Economic & Social History*. Issue 15, Autumn.
- HERRERA, Hilario
2001 *La Lima de Eugenio Courret*. Lima: Novecientos seis.
- HILLIKER, Laurel
2006 Letting go while Holding On: Postmortem Photography as and Aid in the Grieving Process. *Illness, Crisis & Loss*, Vol. 14(3) 245-269.
- ICPNA
2009 *La destrucción del olvido: Estudio Courret Hermanos 1863-1935*. Lima, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- JALLAND, Pat
1996 *Death in the Victorian Family*. Oxford Scholarship.
- KANT, Emmanuel
1992 *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila.
- LANDA, Erica y SANTA CRUZ, Julia
2011 La muerte niña, un ritual funerario olvidado. *Antropología, Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. Vol. 92, pp. 144-149.

- LEONARDINI, Nanda et al. (compiladores)
2004 *Imagen de la muerte: Primer Congreso Latinoamericano de Ciencias Sociales y Humanidades*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- LESY, Michael
2000 (1973) *Wisconsin Death Trip*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- LINKMAN, Audrey
2011 *Photography and Death (Exposures)*. Reaktion Books.
- 2006 Taken from Life: Post-mortem Portraiture in Britain, 1860–1910. *History of Photography*, 30:4, 309-347
- LOMNITZ, Claudio
2013 *Idea de la muerte en México*. FCE.
- LUTZ, Deborah
2016 *Relics of Death in Victorian Literature and Culture*. New York: Cambridge University Press.
- MAJLUF, Natalia y WUFFARDEN, Luis
2001 *La recuperación de la Memoria. El primer siglo de la fotografía en el Perú*. Madrid: Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima.
- MARINO, Daniela
1998 Dos miradas a los sectores populares: fotografiando el ritual y la política en México (1870-1919). *Historia Mexicana*, Vol. 48, No. 2, pp. 209-276.
- 1997 Prayer for a Sleeping Child: Iconography of the Funeral Ritual of Little Angels in Mexico. *Journal of American Culture*, Vol. 20 Issue 2, p. 37.
- Mc ELROY, Keith
1985 *Early Peruvian Photography, A Critical Case Study*. Michigan: UMI Research Press.
- 1977 *The History of Photography in Peru in the Nineteenth Century, 1839-1876*, Michigan, University Microfilms International, 2 vol.
- MCBRIDE, Rachel
2017 *A Communion of Shadows. Religion and Photography in Nineteenth-century America*. USA: The University of North Carolina Press.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Alejandro
2016 Los parabienes. Tradición, palabra y música para despedir angelitos. *Cuicuilco*, número 66.
- MARZAL, Manuel
1977 *Estudios sobre religión campesina*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- MENDELYTÉ, Aténé
2012 *Death (in the Eye) of the Beholder: An Encounter with Victorian Post-mortem Photography. Synaesthesia, Communication Across Cultures*, Vol. 1, No. 3, pp. 84-90.
- MESA, José de, y GISBERT, Teresa
1982 *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Fundación A. N. Wiese. Vol. II.
- MITRE, Emilio
2019 *Morir en la Edad Media. Los hechos y los sentimientos*. Madrid: Cátedra.
- MILLONES, Luis
2010 *Después de la muerte. Voces del Limbo y el Infierno en territorio andino*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
2007 *Todos los niños se van al cielo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero.
- MONDRAGÓN LADRÓN DE GUEVARA, Citlali
2012 *Los angelitos: un acercamiento a la fotografía funeraria infantil de Juan de Dios Machain*. México (en línea):
https://www.academia.edu/42043905/Los_Angelitos_un_acercamiento_a_la_fotograf%C3%ADa_funeraria_infantil_de_Juan_de_Dios_Machain
- MONTERO, Alma
2002 *Monjas coronadas en América Latina: profesión y muerte en los conventos femeninos del siglo XVII*. Tesis de doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, División de estudios de posgrado, Estudios latinoamericanos. UNAM
- MONTREAL Y TEJADA, Luis
2000 *Iconografía del Cristianismo*. Barcelona: El Acantilado.
- MORD, Jack y otros
2021 *Beyond the Dark Veil: Post Mortem & Mourning Photography from the Thanatos Archive*. Last Gasp.
- MORI, Jason
2004 *Fotografía post-mortem en el Perú del siglo XIX*. Lima. Biblioteca Nacional del Perú.
- MORIN, Edgar
2016 *El hombre y la muerte*. Barcelona: Kairós.
- MUNFORTE, Patrizia
2015 *The Body of Ambivalence: The 'Alive, Yet Dead' Portrait in the Nineteenth Century*. Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich.
<https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/114469/1/The%20Body%20of%20Ambivalence.%20The%20'Alive,%20Yet%20Dead'%20Portrait%20in%20the%20Nineteenth%20Century.pdf>

- NEWHALL, Beaumont
2002 *Historia de la fotografía*. Barcelona. G. Gili.
- OSORIO, Hermes
2016 Un velo para la muerte. Las fotografías *post mortem* de niños en Medellín, 1998-1932. *Trashumante, Revista Americana de Historia Social*, vol. 8.
- PADILLA, Rosa Inés
2014 “*Cuando se muere la carne el alma se queda oscura*”. *Fotografía post mortem infantil en la ciudad de Loja (1925-1930)*. Tesis de maestría. FLACSO, Ecuador.
- PANOSFKY, Erwin
2002 *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- POLLOCK, Linda
1990 *Los niños olvidados. Relaciones entre padres e hijos de 1500 a 1900*. México: FCE.
- RAMÍREZ, Luis
2003 La vida fugaz de la fotografía mortuoria: Notas sobre su surgimiento y desaparición. *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, vol. XXIV, No. 94, pp. 163-198.
- RAMOS, Gabriela
2012 Transiciones sombrías: Iglesia, Estado y los registros de defunciones en el Perú. *Histórica*. Lima, volumen 36, número 2, pp. 85-112.
- RÉAU, Louis
2000 *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serba.
- REPPETO, Luis
2018 *Presbítero Maestro, Camposanto de Lima*. Municipalidad Metropolitana de Lima.
- RIEGO, ALONSO y otros
1997 *Manual para el uso de archivos fotográficos. Fuentes para la investigación y pautas de conservación de fondos documentales fotográficos*. Santander: Universidad de Cantabria, Aula de Fotografía.
- RODRÍGUEZ, Pablo y MANNARELLI María (coordinadores)
2007 *Historia de la infancia en América Latina*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- RUBY, Jay
1995 *Secure the Shadow: Death and Photography in America*. The MIT Press.
- SÁNCHEZ, Hilda
2007 La percepción sobre el niño en el México moderno (1810-1930). *TRAMAS. Subjetividad Y Procesos Sociales*, (20), 33-59.

- SCHWARZ, Herman
2017 *Estudio Courret, Historia de la fotografía en Lima*. Municipalidad Metropolitana de Lima.
- 2007 Fotógrafos franceses en el Perú del siglo XIX. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 36 (1).
- SHORTER, Edward
1975 *The Making of the Modern Family*. New York: Basic Books.
- SONTAG, Susan
1980 *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SOSA, Luis
2015 Angelitos retratados: la fotografía *post mortem* infantil de finales del siglo XIX y comienzos del XX. *Horizonte histórico*, No. 11.
- SOUGEZ, Marie-Loup
1981 *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra
- STANNARD, David
2021 (1977) *The Puritan Way of Death, A Study in Religion, Culture, and Social Change*. New York: Oxford University Press.
- STONE, Lawrence
1990 *Familia, sexo y matrimonio en Inglaterra 1500-1800*. México: FCE.
- TAMAYO, José
1992 La muerte en Lima (1790-1990): (Un ensayo de historia de las mentalidades desde la perspectiva regional). *Cuadernos de historia*, vol. 15. Universidad de Lima, Facultad de Ciencias Humanas.
- TATEO, Luca
2018 The Cultures of Grief: The Practice of Post-mortem Photography and Iconic Internalized Voices. *Human Affairs*, 28, 471–482.
- THOMAS, Louis-Vincent
2017 *Antropología de la muerte*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- TORRES, José Enrique y Fernando VILLEGAS
2005 "Imágenes trasgredidas. Retrato y fotografía en Lima: 1842-1920". *Illapa*. Lima, N° 2, diciembre, pp. 39-56.
- TRACHTENBERG, Alan
1980 *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's island Books. C
- USLENGHI, Alejandra
2019 Cartes-de-visite: el inconsciente óptico del siglo XIX. *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 53.

VÁZQUEZ, Norma

2017 *La representación de la muerte niña a través del arte: de la pintura a la fotografía (siglos XIX y XX)*. Tesis de maestría en Ciencias del hábitat: historia del arte mexicano. Universidad Autónoma San Luis Potosí. Instituto de Investigación y Posgrado.

WARREN, Adam

2010 *Medicine and Politics in Colonial Peru: Population Growth and the Bourbon Reforms*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

WESTHEIM, Paul

2016 (1953) *La calavera*. México: FCE.

WOODYARD, Chris

2014 *The Victorian Book of the Dead*. Kestrel Publications.

Fuentes primarias:

FUENTES, Manuel A.

1866 (1988) *Lima: apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. Lima: Banco industrial del Perú. (Edición en inglés).

1858 *Estadística General de Lima*. Lima: Tip. Nacional de M.N. Corpancho.

PÉREZ Bocanegra, Juan

1631 *Ritval formulario; e institución de cvras para administrar a los naturales de este reyno, los santos sacramentos del bautismo. Confirmación, eucaristía y viático, penitencia, extremaunción, y matrimonio: con aduertencias muy necesarias*. Lima: Convento de Santo Domingo.

<https://archive.org/details/ritualformulario00pr/page/580/mode/2up>

ROUSSEAU, Jean-Jacques

1762 (2015) *Emilio o la educación*. Madrid: Gredos.

UNANUE, Hipólito

1815 (2018) *Observaciones sobre el clima de Lima, y sus influencias en los seres organizados en especial el hombre*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

WIENER, Charles

1880 (1993) *Perú y Bolivia: relato de viaje: seguido de estudios arqueológicos y etnográficos y de notas sobre la escritura y los idiomas de las poblaciones indígenas*. Lima: IFEA: UNMSM.

WITT, Heinrich

1992 *Diario, 1824-1890: un testimonio personal sobre el Perú del siglo XIX*. Lima: Banco Mercantil.

Hemerografía (fuentes primarias)

- El Mercurio n° 396. Pág. 3. 17 de febrero de 1864.
- El Mercurio. n° 598. Pág. 3. 22 de octubre de 1864.
- Revista Variedades. n° 492. Notas necrológicas. 1917.

Páginas web:

La fotografía post-mortem en el Perú (siglo XIX) (BNP):

https://web.archive.org/web/20070222182333/http://bvirtual.bnp.gob.pe/memento_mori/Inde_x_Portada.htm

Biblioteca Digital Valenciana

<https://bivaldi.gva.es/es/acerca/presentacion.do>

The Burns Archive:

<http://burnsarchive.com/EXPLORE/HISTORICAL/Memorial/index.html>

The Thanatos Archive:

<https://thanatos.net/>

Fototeca Romualdo García del Museo Regional de Guanajuato:

<https://sinafo.inah.gob.mx/foto-museo-reg-gto/>

Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH (México)

https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/

The Photographic Times and American Photographer, Volume 12:

https://books.google.co.cr/books?id=9yhLAAAAYAAJ&pg=PA13&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false

The Photographic and Fine Art Journal, Volume 8:

<https://library.si.edu/digital-library/book/photographicfine71854newy>

ANEXO 1: FOTOGRAFÍA INFANTIL POST MORTEM EN EL PERÚ

1.1. Modalidad «vivo, pero muerto»



48. *Rosa Quinteros (bebé)*
Adolphe Dubreuil (1892)
Placa de vidrio, negativo. 18 x 24 cm.
Colección Biblioteca Nacional del Perú
Lima (copia digitalizada)



50. *Escribens, bebé*
Adolphe Dubreuil (c. 1890)
Negativo / placa de vidrio: gelatino bromuro. 13 x 18 cm.
Colección Biblioteca Nacional del Perú
Lima (copia digitalizada)



52. *Retrato post-mortem de Rosita Aurora Elguera Seminario*
Autor: Benjamin Pease (1858)
Daguerrotipo
Colección Dammert



56. *Retrato post mortem de Estanislao Harvey Beausejour*
Anónimo (1856)
Daguerrotipo iluminado
Tomado de Majluf y Wuffarden 2001: 34.



59. *Retrato post mortem de Adelaida Ysmodes y Zevallos*
Anónimo (1863)
Tarjeta de visita iluminada en papel albuminado
6.3 x 10.5 cm.
Colección Museo Presbítero Maestro, Lima



62. *Retrato post mortem de Manuel Andrés Baillet*
Anónimo (1871)
Papel albuminado. 3 x 4 cm.
Colección Museo Presbítero Maestro, Lima



63. *Retrato post mortem de María Consuelo Salgado*
Anónimo (1872)
Papel albuminado iluminado. 2,5 x 3 cm.
Colección Museo Presbítero Maestro
Lima



64. *Retrato post mortem de Blanca Mercedes Garfias*
Anónimo (1924)
Gelatina de plata. 3 cm de diámetro
Colección Museo Presbítero Maestro
Lima

1.2. Modalidad «el último sueño»



51. *Estremadoyro, bebé*

Adolphe Dubreuil, Eugene Courret (c. 1880)

Negativo sobre placa de vidrio, gelatino bromuro. 18 x 13 cm.

Colección Biblioteca Nacional del Perú, Lima (copia digitalizada)



61. *Retrato post mortem de Luis Ricardo*

Duffoo

Anónimo (1870)

Tarjeta de visita iluminada en papel albuminado
albuminado, 10.3 x 6.3 cm

Colección Museo Presbítero Maestro, Lima



60. *Retrato post mortem de María Ysabel*

Duffoo

Anónimo (1870)

Tarjeta de visita iluminada en papel
albuminado, 10.3 x 6.3 cm

Colección Museo Presbítero Maestro, Lima

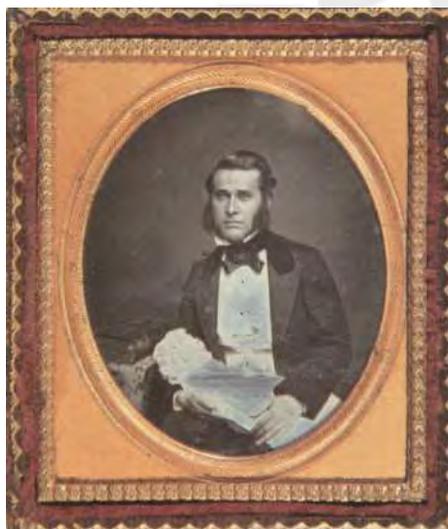
1.3. Modalidad «en familia»



42. *Padres e hijo muerto*
Rafael Castillo (c. 1870)
Placa de vidrio en colodión, negativo
10 x 12 cm. Colección Biblioteca
Nacional del Perú, Lima



43. *Padres e hijo muerto*
Rafael Castillo (c. 1870)
Placa de vidrio en colodión, negativo
10 x 12 cm. Colección Biblioteca
Nacional del Perú, Lima



53. *Personaje desconocido sosteniendo niño muerto*
Anónimo (c. 1850)
Daguerrotipo iluminado
Colección Roberto Fantozzi
Tomado de Majluf y Wuffarden 2001: 25.

1.4. Modalidad «en el ataúd»

No se han encontrado imágenes.

1.5. Modalidad «angelito»



39. *Cadáver de niña muerta sobre el podio*
Rafael Castillo (c. 1870)
Placa de vidrio en colodión, negativo, 10 x 12 cm
Colección Biblioteca Nacional del Perú, Lima



41. *Padre e hijo muerto sobre podio*
Rafael Castillo (c. 1870)
Placa de vidrio en colodión, negativo, 10 x 12 cm
Colección Biblioteca Nacional del Perú, Lima



44. *Cadáver de bebé*
Adolphe Dubreuil (1886)
Placa de vidrio, negativo. 18 x 24 cm.
Colección Biblioteca Nacional del Perú
Lima (copia digitalizada)



45. *Niño Castañeda*
Adolphe Dubreuil (c. 1890)
Placa de vidrio, negativo. 18 x 24 cm.
Colección Biblioteca Nacional del Perú
Lima (copia digitalizada)



46. *Cadáver de bebé*
Adolphe Dubreuil (1890)
Placa de vidrio, negativo: 18 x 24 cm.
Colección Biblioteca Nacional del Perú
Lima (copia digitalizada)



47. *Niña María S. Fort*
Adolphe Dubreuil (1891)
Placa de vidrio, negativo. 18 x 24 cm.
Colección Biblioteca Nacional del Perú
Lima (copia digitalizada)



49. *Cadáver de bebé*
Adolphe Dubreuil (1896)
Placa de vidrio, negativo. 18 x 24 cm.
Colección Biblioteca Nacional del Perú, Lima (copia digitalizada)



57. *Cadáver de Carmen Consuelo Uriarte y Guiabella*
 Revista Variedades, Notas necrológicas, n°. 492, Lima, 1917.
 (Foto del autor)



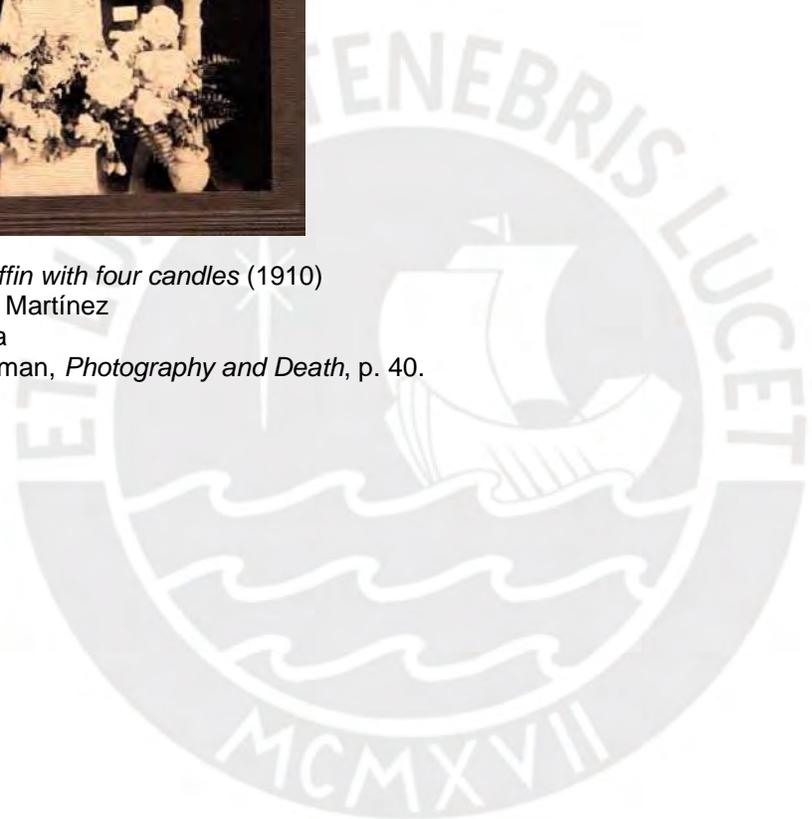
40. *Madre e hija muerta sentada a sus pies*
 Rafael Castillo (c. 1870)
 Placa de vidrio en colodión, negativo. 10 x 12 cm
 Colección Biblioteca Nacional del Perú
 Lima



38. *Bebé muerto, sostenido su cabeza por detrás por ama*
 Rafael Castillo (c. 1870)
 Placa de vidrio en colodión, negativo
 10 x 12 cm. Colección Biblioteca
 Nacional del Perú, Lima



58. *Baby in a coffin with four candles* (1910)
Autor: Fernando Martínez
Gelatina de plata
Tomado de Linkman, *Photography and Death*, p. 40.



ANEXO 2: FOTOGRAFÍA INFANTIL POST MORTEM EN ESTADOS UNIDOS

2.1. Modalidad «vivo, pero muerto»



23. *Baby Girl with Congenital Head Lesion in tinted red dress*
Anónimo (c. 1852)
Daguerrotypo, 2 3/4 x 3 1/4"
Burns 1990: 33



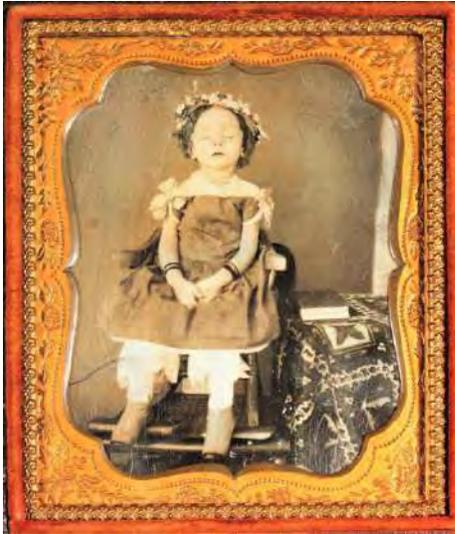
24. *Boy with Open Book*
Anónimo (c. 1847)
Daguerrotypo, 3.75 X 3.25"
Mord 2021: 79



25. *Toy Horse*
Anónimo (c. 1852)
Daguerrotypo, 3" x 2.5"
Mord 2021: 80



26. *Girl in Red*
Anónimo (c. 1860)
Ambrotypo, iluminado a mano, 7" x 5"
Mord 2021: 77



75. *Daughter Seated on Chair*
 Anónimo (c. 1844)
 Daguerrotipo, 2 ¾ x 3 ¼".
 Burns 1990: 29



101. *Dream of Summer*
 Anónimo (c. 1864)
 4.75" x 3.75"
 Mord 2021: 81



102. *Boy with Family Photos*
 Anónimo. Wisconsin (1902)
 Tarjeta de gabinete, 6.5" x 4.25"
 Mord 2021: 83



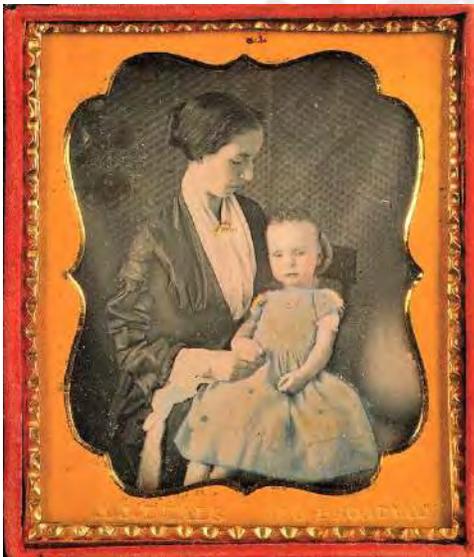
76. *Maria Halloran*
 Anónimo, (c.1893)
 Tarjeta de gabinete, 6.5 x 4.25"
 Mord 2021: 82



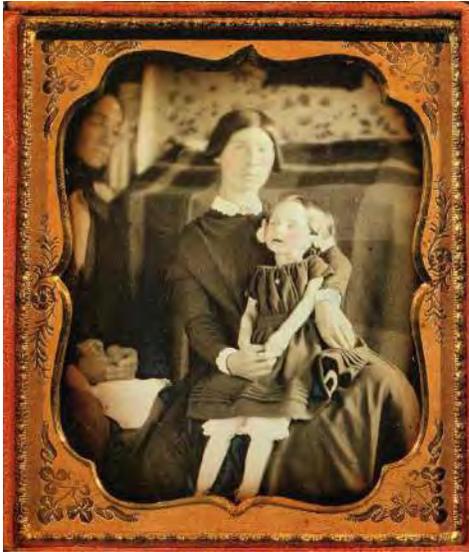
77. *Beautiful Boy*
Anónimo (c. 1855)
Daguerrotypo, 3.25 x 3.75"
Mord 2021: 87



78. *Malnourished Girl with Flowers on Blanket*
Henry E. Insley, New York City., (c. 1848)
Daguerrotypo, 2 ¾ x 3 ¼ "
Burns 1990: 15



79. *Mother with Her Dead Daughter*
Posed in Painterly Convention of the "Sick Child"
Albert J. Beals, New York City (c. 1852)
Daguerrotypo, 2 ¾ x 3 ¼ ".
Burns 1990: 2



103. *Mother holds Daughter with Rigor Mortis while Father Mourns*
 Anónimo (c. 1846)
 Daguerrotypo, 2 ¾ x 3 ¼".
 Burns 1990: 20



104. *Unidentified Mother with Dead Child*
 Anónimo (1840-1860)
 Daguerrotypo
 Ruby 1995: 91

2.2. Modalidad «el último sueño»



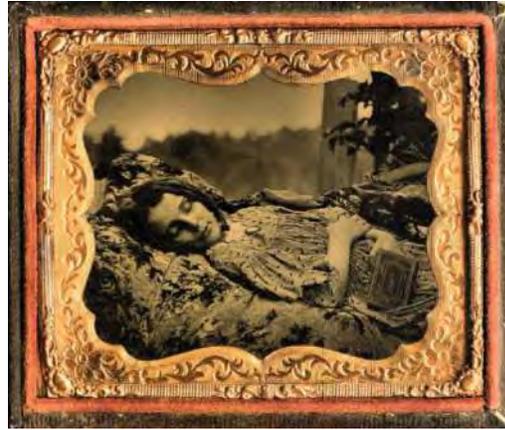
10. *Woman Lying on Bed in White Burial Gown*
 Anónimo (c. 1846)
 Daguerrotypo (4 x 5")
 Burns 1990: 21



11. *The Maiden*
 Anónimo (c. 1850)
 Daguerrotypo (5 x 4")
 Mord 2021: 108



27. *Window Light*
Anónimo (c. 1900)
Papel al gelatino-bromuro de plata, 8" X 10"
Mord 2021: 97



28. *Mary Hodgkins*
Anónimo (c. 1864)
Ferrotipo, 3.25" x 3.75"
Mord 2021: 86



67. *Lullaby*
Anónimo (c. 1866), Ohio
Carte de visite, 4 x 2.5"
Mord 2021: 52

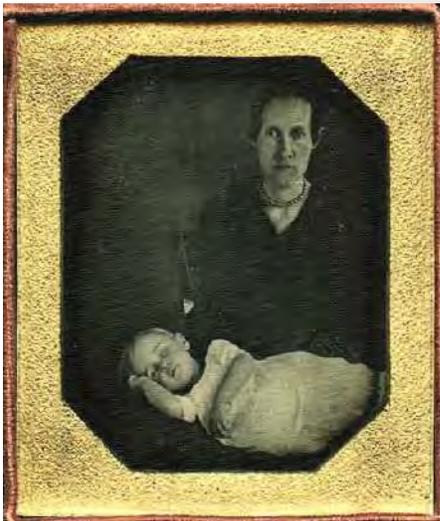


68. *Favourite Chair*
Anónimo (c. 1864)
Tintype, 4.75 x 3.75"
Mord 2021: 78



72. *Postmortem Photograph of an Unidentified Child*
Southworth & Hawes, Boston, (c.1850)
Daguerrotipo
Ruby 1995: 53

2.3. Modalidad «en familia»



105. *Crying Mother*
Anónimo (c. 1846)
Daguerrotipo, 3.75" x 3.25"
Mord 2021: 39



29. *Rocking Chair*
Anónimo (c. 1860)
Ambrotipo, 4.25" x 3.25"
Mord 2021: 38



30. *Sisters' Bond*
Anónimo (c. 1870)
Tarjeta de gabinete, 6.5" x 4.25"
Mord 2021: 55



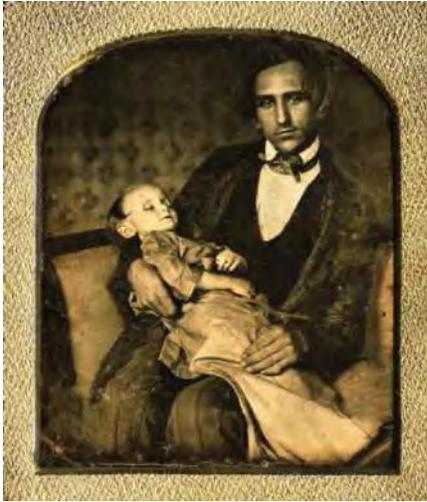
81. *Father's Embrace*
Anónimo (c. 1850)
Daguerrotipo, 3.75 x 3.25".
Mord 2021: 36



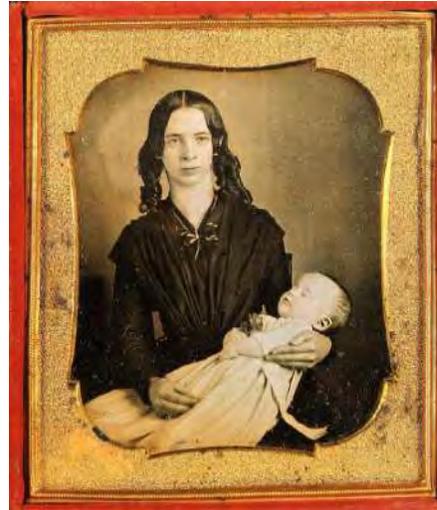
31. *Three Sisters*
Anónimo (c. 1857)
Ambrotipo, 5" x 6.5"
Mord 2021: 59



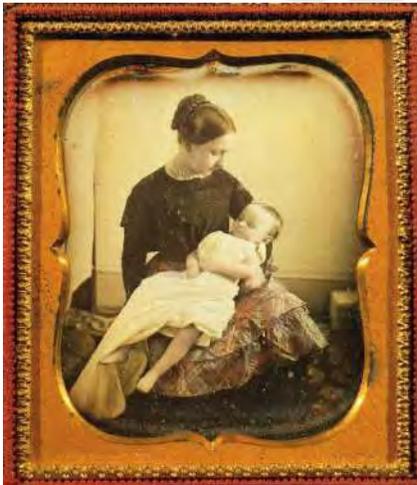
32. *Allegorical Angelic Death Scene*
Anónimo (c. 1854)
Daguerrotipo, 3 ¼ x 4 ¼"
Burns 1990: 5



106. *Father and Son*
Anónimo (c. 1844)
Daguerrotypo, 3.75 x 3.25".
Mord 2021: 37



107. *Mother Holding her Dead Child*
Anónimo (c. 1845)
Daguerrotypo, 2 3/4 x 3 3/4"
Burns 1990: 17



82. *Mother Holding her Dead Child*
Anónimo (c. 1845)
Daguerrotypo, 2 3/4 x 3 3/4"
Burns 1990: 17



70. *Mother and Father with Dead Daughter, Useless Medicine Bottles on Table*
Anónimo, (c. 1848) Daguerrotypo, 2 3/4 x 3 1/4 "
Burns 1990: 3



71. *Fading Away*
Henry Peach Robinson, 1858
Fotomontaje de negativos de vidrio, 23.8 X 37.2 cm
Museo de Arte Metropolitano, Manhattan, Nueva York

2.4. Modalidad «en el ataúd»



33. *Johnny Frederick Schultz in White Jewel Box Casket*
Eclipsed View Company, Minnesota (c. 1893)
Impresión en gelatina de plata, 4 ½ x 6 ½"
Burns 1990: 51



34. *In Wisconsin*
Anónimo (c. 1895)
Tarjeta de gabinete, 6.5" x 4. 25"
Mord 2021: 76



108. *African American Teen*
Anónimo, Pennsylvania, 1924
Impresión en gelatina de plata, 7" x 5"
Mord 2021: 105



109. *Baby "Carl" in Satin Gown Surrounded by Carnations*
Anónimo, Tarjeta de gabinete, (c. 1898)
Burns 2011: 74



110. *13-year-old N. W. Thompson in Casket with Flower Wreaths*
Barrows, Ft. Wayne, Indiana
Tarjeta de gabinete (1889)
Burns 1990: 64

2.5. Modalidad «angelito»



65. *El Paso Twins*
Anónimo (c. 1893)
Tarjeta de gabinete, 4.25 x 6.5"
Mord 2021: 47



66. *Postmortem Photograph of Unidentified Child in Bed with Flowers, a Cross, and Lit Candles*
Anson's Studio, Broadway, New York. (c. 1850)
Daguerrotipo, The Strong Museum, Rochester, N.Y.
Ruby 1995: 69

ANEXO 3: FOTOGRAFÍA INFANTIL POST MORTEM EN MÉXICO

3.1. Modalidad «vivo, pero muerto»

No se han encontrado imágenes.

3.2. Modalidad «el último sueño»

No se han encontrado imágenes.

3.3. Modalidad «en familia»



84. (S/F) Romualdo García
<http://www.deochonews.com/el-fotografo-de-los-muertos/>



85. *Madre con niño muerto*
Anónimo (siglo XIX)
Aguascalientes
Fototeca del Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes



86. *Retratos*
Romualdo García (Siglo XIX)
Museo de la Alhóndiga de Granaditas
Guanajuato



111. S/T
Romualdo García (Siglo XIX)
<https://culturacolectiva.com/fotografia/romualdo-garcia-el-fotografo-de-los-muertos>

3.4. Modalidad «en el ataúd»



83. *Angelitos y sus trajes*
Romualdo García. c 1900
Fototeca Nacional, Instituto Nacional de Antropología e Historia
Ciudad de México (INAH-MEX)

3.5. Modalidad «angelito»



35. *Niño muerto*
Autor: Romualdo García (1910)
Negativo de plata en gelatina/vidrio
INAH-MEX.



36. S/T
 Autor: Juan de Dios Machain (finales del siglo XIX)
 Negativo de plata en gelatina/vidrio
 Colección particular



90. *Serie angelitos*
 Juan de Dios Machain (1900)
 Mondragón 2012: 11



87. *Mujer sentada carga un bebé muerto*
 Romualdo García (1900)
 Museo de la Alhóndiga de Granaditas,
 INAH



88. *Family Members with Dead Daughter*
Anónimo (c 1930)
Tarjeta postal
Linkman 2011: 38



89. *Retrato de familia con angelito*
José Antonio Bustamante Martínez (1940-45)
Plata sobre gelatina
INAH-MEX.



112. S/T
Romualdo García (s/f)
Museo Regional de la Alhóndiga
de Granaditas, Guanajuato



113. *Angelito con hermanos*
Anónimo (fines del siglo XIX)
INAH-MEX.



114. *Familia rodea el cadáver de un niño*
Anónimo (s/f)
Plata sobre gelatina, INAH-MEX.



91. *Retrato de angelito con sus hermanos*
José Antonio Bustamante Martínez (1940)
Plata sobre gelatina, SINAFO, Secretaría de Cultura INAH-MEX

ANEXO 4: FOTOGRAFÍA DE ANGELITOS EN IBEROAMÉRICA

ESPAÑA



92. *Retrato del cuerpo de María de la Caridad*
Franck (1854)
Borrás 2010: 127



115. *Retrato post mortem, bebé muerto con flores*
Guzmán (1920)
Biblioteca Digital Valenciana



93. *Retrato post mortem, bebé muerto rodeado con flores*
R. Sanchiz (1921)
Biblioteca Digital Valenciana



116. *Retrato post mortem de bebé muerto*
Julio Matarredona (1915)
Biblioteca Digital Valenciana

COLOMBIA



37. *Niña de Manuel Aristizábal*
Benjamín de la Calle (1898), Medellín
Negativo en vidrio, 13 x 18 cm
Osorio 2016: 331



94. *S/T*
Benjamín de la Calle, Medellín, 1899
Negativo en vidrio, 13 x 18 cm.
Osorio 2016: 327



95. *María de J. Villegas G.*
Benjamín de la Calle, 1929
Biblioteca Pública Piloto, Medellín



96. *Niño muerto de la Escuela Modelo*
Melitón Rodríguez Márquez, 1923.
Negativo en vidrio, 13 x 18 cm. Medellín
Osorio 2016: 329

ECUADOR

Fotógrafo: J. Reinaldo Vaca Piedra



97. *Velorio de niña* (c. 1930-50)
Loja, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador



98. *Niña coronada con ángeles custodios*
(c. 1930-50)
Loja, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador



117. *Velorio de niño* (1930-50)
Loja, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador



118. *Velorio de niña* (1939)
Loja, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador

ARGENTINA



99. *Retrato póstumo de Brígida Martínez*
(velorio de angelito)
Honorio Franco (c. 1900)
Helvecia, Santa Fe
Guerra 2016: 332



100. *Retrato póstumo de bebé* (1950-60)
Anónimo, gelatina sobre papel, 10 x 15 cm.
Pampa Tolosa, Chaco
Guerra 2016: 333

PLAN CURATORIAL

1. TÍTULO

EL RETRATO DE LA MUERTE

FOTOGRAFÍA INFANTIL *POST MORTEM* EN EL PERÚ, MÉXICO Y ESTADOS UNIDOS DEL SIGLO XIX

2. ASPECTOS GENERALES

La exposición consistirá en una muestra representativa de la fotografía infantil *post mortem* que ocurrió en el Perú, México y Estados Unidos en el siglo XIX. El espacio expositivo serán las salas A y B del Centro Cultural de España. Tiene un carácter histórico, educativo y didáctico. Se expondrá una selección de fotografías que serán reproducciones digitalizadas de copias de libros y archivos en línea.

En paralelo, parte de la exposición será además virtual en una página de Facebook que se creará especialmente para el evento. Se invitará al público a subir sus fotografías *post mortem* que previamente no se hayan publicado ni digitalizado. De esta manera se logrará hacer visibles las fotografías de esta modalidad que están en manos privadas y que hasta el momento son desconocidas. La página se mantendría activa indefinidamente y pasaría a ser una página especializada en el tema.

3. JUSTIFICACIÓN

La exposición gira en torno a la muerte y su registro, un tema dolorosamente cercano tras la pandemia de COVID-19 que se inició a finales del 2019 y que afectó al Perú a partir de marzo del 2020. La muerte es ahora algo mucho más cotidiano de lo que era antes de la pandemia, aunque sigue siendo un tema visualmente censurado. Una muestra sobre cómo era concebida y retratada la muerte en el siglo XIX es pertinente para generar una reflexión sobre nuestros propios conceptos y actitudes hacia este tema. La fotografía infantil *post mortem* es poco conocida por el gran público, siendo un tema que suele estar reservado para los especialistas. Es relevante mostrar cómo la invención de la fotografía, el retrato y la muerte coincidieron en la segunda mitad del siglo XIX.

4. OBJETIVOS

- Dar a conocer al público la existencia de la fotografía *post mortem* del siglo XIX en el Perú, México y Estados Unidos.
- Contrastar las actitudes y conceptos hacia la muerte del pasado con las del presente para poner en evidencia cómo han cambiado según las sociedades y el tiempo.
- Informar sobre las distintas modalidades que existieron del retrato infantil mortuorio, mostrando su presencia o ausencia en cada país. Asimismo, explicar los diversos significados detrás de la fotografía mortuoria y por qué eventualmente desapareció.
- Mostrar cómo las creencias religiosas y escatológicas determinan la iconografía de los retratos *post mortem* según cada país.

5. PÚBLICO OBJETIVO

La exposición estará dirigida al público general. Tradicionalmente se considera que la muerte es un tema solo para adultos y, por lo tanto, debe ser ocultado a los niños o menores de edad; precisamente la exposición busca cuestionar nuestros prejuicios sobre la edad en que la muerte debe hacerse visible. Esto obligará a un trabajo hermenéutico por parte del público que tendrá que intentar recuperar la naturalidad que tenía la gente del siglo XIX ante la muerte y su retrato. Para evitar posibles quejas, se pondrá un aviso en la entrada de la sala a modo de advertencia sobre el contenido de las imágenes.

6. POLÍTICA Y CONTEXTO

La exposición se inscribe dentro de un enfoque educativo e histórico. Permite a la comunidad entender las prácticas fotográficas del pasado y su relación con la muerte. La muerte es a la vez un tema universal y local, y también un tema que suele ser tabú en la sociedad contemporánea; esto lo hace más relevante y lo pone en el centro de un debate ético y social desde una aproximación estética y artística.

7. PERIODO DE DURACIÓN

La exposición se llevará a cabo desde el viernes 27 de octubre al lunes 20 de noviembre del 2023 (25 días). Se propone que sea en estas fechas para aprovechar el interés que despierta el 1 de noviembre, día internacional de los muertos.

8. LOCALIZACIÓN DEL ESPACIO EXPOSITIVO

Se usarán las salas A y B del Centro Cultural de España. Paralelamente se usará el auditorio para un ciclo de conferencias sobre la exposición.

SALA A

La altura de las salas A, B, C y vestíbulo
Auditorio es:
- Al techo 3,40m
- Al riel de Luces: 3,10m
- La altura del Vestíbulo es: 3,50 m



FOTOGRAFÍAS



SALA B

La altura de las salas A, B, C y vestíbulo
Auditorio es:
- Al techo 3,40m
- Al riel de Luces: 3,10m
- La altura del Vestíbulo es: 3,50 m



FOTOGRAFÍAS



9. RECURSOS ECONÓMICOS Y MATERIALES DISPONIBLES

Se necesitarán dos mesas-vitrina con vidrio transparente; aquí se mostrarán objetos originales como un daguerrotipo, un álbum de fotos, y avisos de los periódicos de la época. Medidas: 2 m x 0.8 m x 0.8 m. También contendrá algunas copias de anuncios de los servicios de fotografía *post mortem* de los diarios y revistas de la época. Para ello las mesas serán prestadas por la galería Pancho Fierro (contacto: Patricia Mondoñedo, coordinadora de la galería). Adicionalmente, se alquilarán o pedirán prestados dos sillones y una mesa de centro para recrear el ambiente de una sala del siglo XIX.

10. REQUISITOS ESPECÍFICOS DE SEGURIDAD

Se requiere vigilancia para cuidar la vitrina de la mesa que contiene los objetos originales expuestos y los muebles que recrean la sala. Debe bastar con la vigilancia regular del Centro Cultural.

11. CONSERVACIÓN

Las imágenes expuestas en las paredes serán copias impresas. No requieren medidas especiales de conservación; en cambio, los objetos originales dentro de las mesas-vitrina sí requieren cuidados específicos. Estos son un daguerrotipo (con estuche), un álbum de fotografías del Estudio Courret, y, en lo posible, ejemplares de periódicos de la época (si no es posible conseguir el préstamo de la Biblioteca Nacional se usarán copias en alta resolución).

La iluminación de la sala consistirá en luces LED dirigidas directamente a los conjuntos de fotos y textos en las paredes; esto significa que el resto de la sala quedará en penumbra (sobre todo la zona central). La mesa-vitrina con los objetos originales también recibirá esta luz baja de penumbra para así proteger las piezas.

De acuerdo con los estándares internacionales de conservación fotográfica, se recomienda que la humedad relativa debe estar entre un 40 y 50 % (Riego *et al.* 1997: 131); ahora bien, la humedad promedio de Lima no suele bajar de 80 %. Para controlar este problema, el CCE está dispuesto a proporcionar el equipo necesario para generar un ambiente climatizado (H.R.: 45 % y 18 °C) dentro de las mesas-vitrina que estarán herméticamente selladas; de esta manera no sería necesario climatizar toda la sala.

12. MANTENIMIENTO

Solo será necesario revisar que las imágenes pegadas en las paredes estén en su sitio y que no hayan sido manipuladas o dañadas.

13. EVALUACIÓN

Al lado de la entrada de la sala A se colocará un cuaderno en blanco para que el público pueda dejar sus comentarios e impresiones sobre la exposición. Paralelamente, se revisará la página de Facebook del evento para recoger opiniones y comentarios del público, y también para recibir nuevas posibles fotografías *post mortem* compartidas por los usuarios. Se han programado dos visitas guiadas para el público general no especializado.

14. PROCEDIMIENTOS ADMINISTRATIVOS

La exposición consistirá en copias de fotografías antiguas que ya se encuentran disponibles en libros y archivos digitales. Para el corpus peruano se solicitarán copias digitalizadas en alta resolución del archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional del Perú; además, se pedirán prestados algunos ejemplares de periódicos limeños del siglo XIX con avisos y notas sobre fotografía mortuoria.

Las fotografías estadounidenses se escanearán de libros ya publicados. Para ello será necesario pedir los permisos de reproducción correspondientes. Algunas imágenes están en archivos digitales. Las imágenes mexicanas se tienen que pedir de los archivos digitales de dicho país. Adicionalmente, se pedirá prestado un daguerrotipo original (con estuche) y un álbum de fotos original con tarjetas de visita del estudio Courret de la colección privada de Roberto Fantozzi.

15. CRONOGRAMA DETALLADO

Propuesto para el año 2023. Apertura de la página en Facebook del evento: viernes 20 de octubre, es decir, una semana antes de la exposición presencial para difundir y generar interés en el evento.

Duración de la exposición: del viernes 27 de octubre al lunes 20 de noviembre del 2023 (25 días). Se programarán dos visitas guiadas para el público general. Mediador: George Clarke.

Ciclo de conferencias: *Muerte y fotografía*

Viernes 27 de octubre:

6 p.m.: Inauguración de la exposición

7.15 – 9 p. m.

I conversatorio (auditorio)

Título: *La fotografía post mortem en el Perú del siglo XIX*

Ponentes: Herman Schwarz y Jason Mori

Jueves 2: 6 pm. Visita guiada.

Viernes 3 de noviembre:

7.15 – 9 p. m.

II conversatorio (auditorio)

Título: *Fotografía post mortem e iconografía de las lápidas del cementerio Presbítero Maestro*

Ponentes: Daniel Contreras y Rocío Huatuco

Jueves 9: 6 pm. Visita guiada.

Viernes 10 de noviembre:

7.15 – 9 p. m.

III conversatorio (auditorio)

Título: *El ritual del angelito en el arte y la fotografía*

Ponentes: Nanda Leonardini y George Clarke

Lunes 20 de noviembre: cierre de la exposición.

16. PRESUPUESTO DETALLADO

Costos aproximados:

Impresión de fotos sobre vinilo autoadhesivo.....250 soles

Impresión de fotos sobre papel (en formato original) para el álbum.....150 soles

Ploteado de textos sobre pared.....560 soles

Pintura látex mate para interiores American Colors: 115 soles por galón.

Rinde aproximadamente 30 m² por galón (2 manos).

Área Sala A: 79 m².

Área Sala B: 86 m².

Área total: 165 m².

Cantidad de galones: 5.5. Costo.....632 soles

Gastos extras y mano de obra.....1000 soles

Costo total aproximado.....2592 soles

17. GUION EXPOSITIVO DETALLADO

La exposición se distribuirá en las dos salas y se dividirá en ocho zonas temáticas. Cada una tendrá imágenes de una variante distinta de fotografía *post mortem* de los tres países. Las zonas tendrán el siguiente orden:

Montaje de textos e imágenes

SALA A:

1. Texto curatorial
2. Breve historia de la fotografía *post mortem*
3. Modalidad “vivo, pero muerto”
4. Modalidad “el último sueño”
8. Modalidad “angelito”

SALA B:

5. Modalidad “en familia”
6. Modalidad “en el ataúd”
7. Historia del ritual del angelito

Color de las paredes de ambas salas y del texto ploteado:

gris claro
para el texto

Montaje de mesas y objetos

En un extremo de la sala B habrá dos mesas-vitrina con objetos, fotos, avisos y recortes de los periódicos de la época sobre fotografía *post mortem*. Entre estos objetos se incluye un álbum de fotos original del Estudio Courret y un daguerrotipo (prestado por el coleccionista Roberto Fantozzi). En un rincón de la sala se colocarán dos sillones y una mesa de centro que buscan imitar un salón del siglo XIX. Se colocará un álbum con copias a tamaño real y textos explicativos sobre fotografía mortuoria. Este álbum incluirá todos los textos y fotografías expuestos en las dos

salas, además de información adicional como bibliografía especializada en fotografía *post mortem*.

A continuación, se adjuntan las fotografías, imágenes y textos que serán expuestos en las salas. Será una muestra representativa de cada país y modalidad. Las fotografías se presentarán en conjuntos temáticos (*clusters*) e irán acompañadas de su respectiva ficha técnica y un breve texto explicativo. También se incluye un plano con la distribución de las piezas en las dos salas, y una simulación referencial del montaje en 3D.

1. Texto Curatorial

EL RETRATO DE LA MUERTE: FOTOGRAFÍA INFANTIL *POST MORTEM* EN EL PERÚ, MÉXICO Y ESTADOS UNIDOS DEL SIGLO XIX

La muerte es el último evento de la vida, y ha sido registrado de distintas maneras en la historia del arte. Cuando la fotografía apareció a mediados del siglo XIX la muerte también posó para el lente del fotógrafo. Si bien lo que se retrataba era un cadáver, en sus inicios el retrato *post mortem* no pretendía fotografiar un cuerpo inerte, sino que simulaba recrear un retrato en vida, como un retrato convencional. Esta ilusión no siempre se lograba; dependía de muchos factores, entre ellos el talento del fotógrafo, el encuadre, la luz y el estado del cadáver en el momento de la toma.

La gran mayoría de las fotos *post mortem* eran de bebés y niños pequeños, y esto se debe a la alta tasa de mortalidad infantil durante el siglo XIX. El retrato mortuario tiene una simple y contundente justificación: no se había tomado ninguna foto del niño fallecido en vida, por lo tanto, ese retrato tardío era el único que se podía obtener. Era una decisión que se debía tomar con rapidez una vez acaecida la muerte.

La exposición contiene una muestra representativa de la fotografía infantil *post mortem* que existió en Estados Unidos, México y Perú, y pretende exponer las distintas modalidades que adoptó. Esta selección tiene un sentido comparativo: la fotografía mortuoria peruana no se entendería sin los referentes de estos otros dos países. Estados Unidos tiene una gran cantidad de estas fotos y es heredera de la tradición europea, protestante y laica. México tiene su propio carácter, donde el catolicismo y las creencias autóctonas ejercieron una gran influencia en las tomas, mientras que el corpus peruano tiene similitudes y diferencias con ambos países.

Es importante hacer el esfuerzo de apreciar estas fotografías dentro de su propio contexto histórico-temporal, pues reflejan una forma ya extinta de entender y visualizar la muerte; es una apreciación más amable, cercana y doméstica. La muerte era en ese tiempo un evento cotidiano. Actualmente la muerte es un hecho más temible y ajeno, y nos espanta la idea de mirar un cadáver. Cabe resaltar que, si se logra recuperar esta mirada perdida, el observador notará que no existen imágenes macabras ni morbosas en esta exposición.

Curaduría: George Clarke

80 x 95 cm

2. Breve historia de la fotografía *post mortem*

1. Breve historia de la fotografía *post mortem*

El retrato fotográfico *post mortem* nació con la misma aparición de la nueva técnica, inventada en 1839, y existió en prácticamente todos los países modernos. Los expertos en fotografía *post mortem* han identificado varias modalidades distintas dentro del género que ocurrieron en la segunda mitad del siglo XIX. Estas modalidades a veces se superponían y se mezclaban, pero en su origen la fotografía *post mortem* tuvo que tomar sus referentes iconográficos del retrato mortuario pictórico que se hacía en el lecho de muerte. Luego, la técnica y la composición fotográfica generaron sus propios criterios formales.

Las primeras modalidades buscaban negar u ocultar la muerte; para ello se colocaba el cadáver en una postura que simulaba estar vivo o dormido, que era la modalidad más sencilla y la más extendida. Los primeros retratos *post mortem* se hicieron en daguerrotipos, la primera técnica fotográfica que corresponde a una pieza única; luego, la aparición de la impresión sobre papel permitió producir varias copias en distintos formatos. La última modalidad, donde el cadáver aparece retratado en el ataúd, implica un cambio radical hacia la muerte, pues esta ya no se negaba ni ocultaba, sino que se exponía de manera explícita, con ello separando claramente el mundo de los vivos del mundo de los muertos.

Al comienzo los retratos *post mortem* se hacían en los estudios fotográficos o en la casa de la familia del niño fallecido; luego, con la aparición de las cámaras comerciales que podían ser manipuladas directamente por el público general, la fotografía se hizo más doméstica y privada, y las fotos *post mortem* fueron tomadas por los mismos familiares. Esto hizo que estas fotos quedaran restringidas al ámbito familiar. Las fotografías solían ser colocadas en álbumes o se exhibían en la sala de la casa. Tenían distintos significados y funciones según la modalidad, pero en general se buscaba recordar físicamente al niño fallecido, tal como sucede con los retratos convencionales.

80 x 80 cm



A child of the Hough family
Anónimo, 1650
Óleo sobre lienzo, 18" x 22,5"
Mauritshuis, The Hague



Postmortem photograph of an unidentified child
Southworth & Hawes, Boston, (c.1850)
Daguerrotipo, Ruby 1995: 53

La fotografía *post mortem* comenzó a desaparecer a finales del siglo XIX debido a varias razones; entre ellas podemos mencionar un cambio de actitud hacia la muerte. Antes la muerte era un evento íntimo y familiar, la gente moría en su casa rodeado de sus parientes y amigos. Ahora se moría de manera anónima y en la soledad de un hospital, además surgió una industria de la muerte dirigida por médicos, enfermeras y funerarias. El espacio que separaba a los vivos de los muertos se hizo más ancho y profundo.

Con el tiempo, los retratos *post mortem* fueron considerados macabros y de mal gusto, muchas personas ocultaron o destruyeron estas fotos. Lo que ha sobrevivido es solo una pequeña muestra de los miles de fotos que se tomaron en su tiempo. Para apreciarlas en su justa dimensión, es necesario entender que lo que se buscaba era generar un retrato tardío del niño fallecido, imitando un retrato convencional. No se buscaba retratar la realidad de un cadáver, sino captar la forma e imagen de un niño que había muerto antes de haber sido fotografiado en vida.

80 x 65 cm

3. Modalidad “vivo, pero muerto”

2. Modalidad “vivo, pero muerto”

La primera modalidad fue la más polémica e impactante, pues buscaba simular que el niño fallecido estuviera vivo. Era una variante que negaba la muerte. El objetivo era conservar un retrato del niño en el sentido más convencional del término; para ello se solía hacer posar al cadáver en posturas que simularan actividades cotidianas. Algunas eran leyendo, jugando o descansando. Dado que esta modalidad apareció en los comienzos de la fotografía la mayor cantidad de imágenes eran daguerrotipos.

En la mayoría de los casos los signos de la muerte eran evidentes (pupilas dilatadas o gestos faciales desencajados), generando un retrato fallido en sus intenciones. A veces se usaban artilugios para sostener el cuerpo en una postura erguida, o se usaban telas para absorber los fluidos corporales. También se retocaban las fotos con pincel pintando los ojos sobre los párpados cerrados. Los objetos que acompañaban a los cuerpos solían ser juguetes o libros (la Biblia, en muchos casos).

80 x 46 cm

Estados Unidos



Baby girl with congenital head lesion in tilted red dress. Anónimo (c. 1852)
Daguerrotypo, 2 ¼ x 3 ¼"
Burns 1990: 33

18 x 23 cm



Boy with open book. Anónimo (c. 1847)
Daguerrotypo, 3.75 x 3.25"
Murd 2021: 75

12 x 18 cm



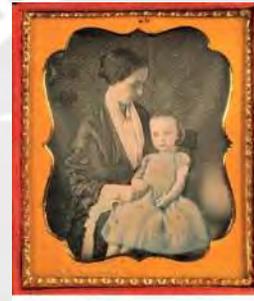
Toy figure. Anónimo (c. 1852)
Daguerrotypo, 3" x 2.5"
Murd 2021: 80

13 x 18 cm



Daughter seated on chair. Anónimo (c. 1844)
Daguerrotypo, 2 ¼ x 3 ¼"
Burns 1990: 33

13 x 18 cm



Mother with her dead daughter posed in painterly convention of the "sick child". Albert J. Gasp, New York City (c. 1852)
Daguerrotypo, 2 ½ x 3 ¼"
Burns 1990: 3

13 x 18 cm



Ghostly boy. Anónimo (c. 1855)
Daguerrotypo, 3.25 x 3.75"
Murd 2021: 87

13 x 15 cm

Perú

Perú

En el Perú también tenemos varios ejemplos de esta modalidad. La mirada perdida del niño fallecido suele mirar directamente a la cámara simulando un retrato convencional. Algunas fotografías fueron coloreadas a mano para darles mayor realismo. A veces el cuerpo era sostenido por una ama de leche oculta en la imagen. En esta serie se incluyen dos imágenes tomadas de sendas lápidas del cementerio general Presbítero Maestro. Cabe mencionar que esta forma no fue frecuente en México.

80 x 30 cm



Retrato post mortem de *Colaptes* Harvey Deaujean Andriano (1859)
Daguerrotipo iluminado
Tomado de *Wells y Wulfenden*, 2001: 94.

18 x 28 cm



Retrato post mortem de *Rostrum* Aurora Eguero Serinyo Autor: *Bessant Jean* (1858)
Daguerrotipo
Colección *Dammert*

10 x 15 cm



Retrato post mortem de *Manuel* Antón Ruiz Andriano (1871)
Papel iluminado, 3 x 4 cm.
Colección *Museo Prebitero Hecce*

10 x 15 cm



Retrato post mortem de *Mariano* González Salgado Andriano (1872)
Papel iluminado iluminado, 2,5 x 3 cm.
Colección *Museo Prebitero Hecce*

10 x 15 cm



Retrato *Quirino* (bebé) Adolphe Dubreuil (1892)
Placa de vidrio, negativo, 18 x 24 cm.
Colección BNP (copia digitalizada en alta resolución)

15 x 20 cm



Escríbete, bebé Adolphe Dubreuil (c. 1890)
Negativo sobre placa de vidrio gelatino bromuro, 13 x 18 cm.
Colección BNP (copia digitalizada en alta resolución)

17 x 18 cm

4. Modalidad “el último sueño”

3. Modalidad “el último sueño”

La modalidad predominante en el mundo anglosajón es la que sugiere que el niño fallecido está dormido. Tiene una influencia directa del romanticismo que concebía la muerte como un dulce sueño. En cierto modo, también se buscaba negar la muerte, pues el retrato del cuerpo “dormido” contenía la promesa de un próximo despertar; era un estado suspendido entre la vida y la muerte.

Técnicamente era la variante más sencilla, pues se podía acomodar el cadáver en una postura que sugiriera un sueño apacible que de alguna manera camuflara los horrores de la muerte y la descomposición. Una luz suave y un ángulo óptimo eran imprescindibles para completar la ilusión.

80 x 36 cm

Estados Unidos



Merry Madams
Anónimo (c. 1864)
Escotelo, 4,25" x 3,75"
Mord.2021: 95

12 x 16 cm



Favourite chair
Anónimo (c. 1864)
Tintype, 4,75 x 3,75"
Mord.2021: 78

12 x 18 cm



Lullaby
Anónimo (c. 1866), Ohio
Carte de visite, 4 x 2,5"
Mord.2021: 52

10 x 19 cm



Merry Madams
Anónimo (c. 1900)
Papel al gelatino-bromuro de plata, 8" X 10"
Mord.2021: 97

26 x 26 cm

Perú

Perú

Existen dos casos tomados de las lápidas del cementerio Presbítero Maestro. Las fotografías han logrado sobrevivir a años de abandono en la intemperie porque fueron retocadas con pinceladas de óleo. El formato corresponde a la "tarjeta de visita", el más popular en la época. Se trata del caso de dos hermanitos que murieron en 1870 con pocos días de diferencia, probablemente debido a una de las muchas epidemias que azotaron Lima. En ambos casos simulan estar dormidos sobre una silla, que resulta ser la misma. Aparentemente esta modalidad fue muy escasa en México.

80 x 30cm



Retrato post mortem de Luis Ricardo Guillón
Anónimo (1870)
Tarjeta de visita iluminada en papel albuminado albuminado, 10,3 x 6,3 cm
Colección Museo Presbítero Maestro

30 x 19 cm



Retrato post mortem de María Xosé Guillón
Anónimo (1870)
Tarjeta de visita iluminada en papel albuminado, 10,3 x 6,3 cm
Colección Museo Presbítero Maestro

30 x 19 cm

5. Modalidad “en familia”

4. Modalidad “en familia”

Era bastante frecuente tomarse una fotografía junto con el cadáver simulando un típico retrato familiar. Estas tomas eran más comunes en el caso de bebés o niños pequeños ya que podían ser cargados por los padres, al mismo tiempo se generaba la ilusión de que el niño estaba dormido, aunque eso dependía del tiempo que había pasado entre el deceso y la toma. A veces era imposible ocultar los signos de la muerte.

También se hacían retratos familiares con los hermanos del fallecido. Las tomas se preparaban cuidando la composición y el encuadre. Por otra parte, bajo la influencia del Romanticismo se hicieron escenas cargadas de dramatismo y de elementos simbólicos generando un ambiente teatral.

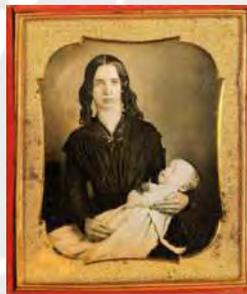
80 x 36 cm

Estados Unidos



Father and son
Anónimo (c. 1844)
Daguerrotipo, 3.75 x 3.25",
Mord 2021: 37

12 x 18 cm



Mother holding her dead child
Anónimo (c. 1845)
Daguerrotipo, 2 1/4 x 3 1/4"
Burns 1990: 17

10 x 14 cm



Mother and father with dead daughter, Useless medicine bottles on table
Anónimo, (c. 1848)
Daguerrotipo, 2 1/4 x 3 1/4".
Burns 1990: 3

19 x 17 cm



Allegorical angel: death scene
Anónimo (c. 1854)
Daguerrotipo, 3 1/2 x 4 1/4"
Burns 1990: 5

14 x 12 cm



Three sisters
Anónimo (c. 1857)
Ambrótico, 5" x 6.5"
Mord 2021: 50

16 x 12 cm



Fading Away
Henry Peach Robinson, 1858
Fotomontaje de negativos de vidrio, 23.8 X 37.2 cm
The Metropolitan Museum

27 x 24 cm

México

México

En México abundan los retratos del cadáver con la madre, padre y hermanos, lo cual denota un fuerte sentido de pertenencia familiar. La identidad del niño era otorgada por sus parientes. Las fotos se tomaban en estudios especialmente preparados para el caso o se hacían *in situ*, en la casa de la familia. La composición tiene similitudes con la *pietà* (la Virgen cargando el cuerpo muerto de Jesucristo).

80 x 22 cm



Madre con niño muerto
Andrés Bello (siglo XIX)
Aguaocalientes
Fototeca del Archivo Histórico
del Estado de Aguascalientes

10 x 15 cm



Retrator
Romualdo García (Siglo XIX)
Museo de la Alhóndiga de Granaditas

10 x 15 cm



S/T
Romualdo García (Siglo XIX)

13 x 20 cm



[S/F]
Romualdo García

16 x 24 cm

Perú

Perú

También existen retratos familiares en el Perú, y pertenecen a la primera etapa de la fotografía. Cuando aparecen los dos padres, uno suele estar sentado cargando el cadáver mientras el otro está de pie, permitiendo una composición de mayor solidez y estabilidad.

80 x 18 cm



Personaje desconocido sosteniendo niño muerto
 Andrés (c. 1850)
 Daguerrotipo iluminado
 Colección Roberto Fentuzzi
 Tomado de *Objeto y Mundo* 2001: 25.

13 x 18 cm



Padres e hijo muerto
 Rafael Castillo (c. 1870)
 Placa de vidrio en colodión, negativo
 10 x 12 cm. Colección BNP

13 x 19 cm



Padres e hijo muerto
 Rafael Castillo (c. 1870)
 Placa de vidrio en colodión, negativo
 10 x 12 cm. Colección BNP

13 x 19 cm

6. Modalidad “en el ataúd”

5. Modalidad “en el ataúd”

En la última modalidad el cadáver aparece dentro del ataúd evidenciando con ello la muerte. Esta variante difiere de las anteriores en que la muerte ya no se oculta ni se disimula, sino que se expone explícitamente. Esto se debe a un cambio de actitud hacia la defunción y el manejo del cadáver, que ahora es un agente de contaminación y debe ser apartado del mundo de los vivos.

80 x 22 cm

Estados Unidos



23-year old N. W. Thompson in casket with flower arrangement
 8810066, Ft. Winona, Indiana
 Tarjeta de gabinete (1880)
 Bente 2020: 24

18 x 14 cm



Johnny Penderick's child in White Oval Box Casket
 Ediposd View Company, Wisconsin (c. 1899)
 Impresión en gelatina de plata, 4 1/2 x 6 1/4"
 Bente 2020: 24

20 x 14 cm



Jo Wisconsin
 Andrés (c. 1899)
 Tarjeta de gabinete, 6,5" x 4, 25"
 Masd 2021: 75

12 x 22 cm



Baby "Car" in satin gown surrounded by cornucopia
 Andrés (c. 1899)
 Tarjeta de gabinete (c. 1899)
 Bente 2021: 76

16 x 16 cm

México

México

En México existen pocas fotos de esta modalidad. En la imagen el niño fallecido aparece dentro de un ataúd vestido con el atuendo franciscano. El fondo revela que la toma se hizo en un estudio. Aparentemente no existen casos de esta forma en el Perú.

80 x 18 cm



Angelitos y sus trajes
Romualdo García, c. 1900
Fototeca Nacional INAH

16 x 16 cm

7. Historia del ritual del angelito

6. Historia del ritual del angelito

El ritual del angelito tiene su origen en la España medieval y se practicó en varios países latinoamericanos como México, Colombia, Ecuador, Argentina, Chile, y también Perú. Según el dogma católico, los niños bautizados menores de siete años que morían se convertían en angelitos, pues se supone que eran inocentes y estaban libres de pecado. El nuevo angelito podía interceder en el cielo por la familia, así que se consideraba que esta transformación era una bendición y por ello la muerte del niño se celebraba de manera festiva. El ritual comenzó a extinguirse con la llegada de la modernidad a finales del siglo XIX, pero en algunas zonas rurales logró existir hasta mediados del siglo XX.



Funeral ilustración danza antigua, Lijana, España
Gustave Doré, 1867
Publicado en *Le Tour Du Monde*, Ed. Hachette, París



Velorio del angelito
Manuel Antonio Caro, 1873.
Óleo sobre lienzo

80 x 58 cm

En el caso peruano, antes de la invención de la fotografía el ritual fue registrado a través de dibujos, acuarelas, pinturas y testimonios de viajeros europeos que viajaban por el país. El cadáver solía ser colocado sobre una mesa a modo de altar casero. Llevaba una túnica blanca y una corona de flores en la cabeza. A veces se le colocaban pequeñas alas de cartón. Se solía poner velas alrededor del cuerpo, y podía llevar una cruz o rosario en las manos. El cuerpo era velado durante uno o varios días, acompañado de música y bailes donde participaban los familiares y vecinos. La madre no debía llorar, pues se consideraba que sus lágrimas podían mojar las alas del angelito e impedir que ascienda al cielo.



Funerales de un negro en la manicomio cerca de Trujillo, Perú...
Charles Wiener, 1876



El Velorio, José Effio, 1890
Óleo sobre lienzo, 58 x 71.5 cm
Museo de Arte de Lima

80 x 58 cm

8. Modalidad “angelito”

7. Modalidad “angelito”

Se cree que la iconografía de los retratos de angelitos está relacionada al caso de las monjas coronadas, un género pictórico de los conventos de las colonias españolas entre los siglos XVII y XIX. Cuando una monja moría se le hacía un retrato en su lecho de muerte; a veces el retrato se pintaba en posición vertical. Los ojos cerrados delataban el estado inerte, y llevaba una corona de flores y elementos religiosos como cruces o rosarios. Estos elementos fueron heredados por la fotografía de angelitos. También existen retratos de monjas coronadas en el Perú, en monasterios de Cuzco y Arequipa.



Sor Magdalena de Cristo
Anónimo, 1732. Óleo sobre tela
Museo de Arte Religioso de Santa Mónica



Retrato de monja difunta
Anónimo cuzqueño. Óleo sobre tela
Convento de Santa Teresa, Cuzco

80 x 55 cm

La fotografía rápidamente se adaptó al ritual del angelito. Cuando las fotos no se hacían en un estudio se tomaban en la casa de angelito logrando con ello registrar el ritual en su estado más puro, sin distorsiones por parte del fotógrafo. El retrato del angelito no pretende registrar un cadáver, sino captar el tránsito del niño mortal al de un ángel. En algunos casos estas fotografías se usaban para montar un altar casero donde el angelito protegía al hogar.

80 x 20 cm

México

México

Existe una gran cantidad de fotografías de angelitos en México; la mayoría fueron tomadas en las zonas rurales, donde el ritual sobrevivió más tiempo. A diferencia de otros países de la región, en México el angelito suele aparecer junto con sus familiares, lo cual le da un sentido de identidad. Son raras las fotos donde es retratado solo. Algunos angelitos llevan coronas de cartón, y miran a la cámara o dirigen la mirada al cielo.

80 x 20 cm



S/T
Autor: Juan de Dios Machain (finales del siglo XIX)
Negativo de plata en gelatina/vidrio
Colección particular

18 x 16 cm



Serie angelitos
Juan de Dios Machain (1900)
Mondragón 2012: 11

16 x 16 cm



Mujer sentada cargo un bebé muerto
Romualdo García (1900)
Museo de la Alhóndiga de Granaditas, INAH

10 x 15 cm



S/T
Romualdo García (S/T)
Museo Regional de la Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato

18 x 16 cm



Family members with dead daughter
Jardines (c. 1930)
Tarjeta postal
Uspitán 2011: 38

20 x 18 cm



Retrato de familia con angelito
José Antonio Guzmán Martínez (1940-45)
Plata sobre gelatina
INAH-MEX

16 x 16 cm



Retrato de angelito con sus hermanos.
Jose Antonio Bustamante Martínez (1940)
Plata sobre gelatina, SINAFO, Secretaría de Cultura INAH-MEX

16 x 16 cm

Perú

Perú

En el caso peruano la mayoría de angelitos aparecen solos, sin la presencia de sus familiares. Algunos fueron retratados en un estudio, otros en la casa de la familia. Los cadáveres suelen dirigir la cara hacia la cámara, y en algunos casos miran hacia abajo, como despidiéndose del mundo terrenal. La postura del cuerpo inclinada sugiere un movimiento ascendente, como si estuvieran en un tránsito hacia el cielo.

80 x 20 cm



Cadáver de niña muerta sobre el podio.
Rafael Carrillo (c. 1830)
Placa de vidrio en colodión, negativo, 10 x 12 cm.
Colección INP

18 x 15 cm



Cadáver de bebé.
Abelardo Ruiz (c. 1880)
Placa de vidrio, negativo, 18 x 24 cm.
Colección INP

20 x 15 cm



Cadáver de bebé.
Abelardo Ruiz (c. 1880)
Placa de vidrio, negativo, 18 x 24 cm.
Colección INP

12 x 20 cm



Niño María S. (c. 1891)
Abelardo Ruiz (c. 1891)
Placa de vidrio, negativo, 18 x 24 cm.
Colección INP

12 x 20 cm

Las tomas se preparaban cuidadosamente rodeando al niño con flores y algunos elementos religiosos. Las flores son signos de pureza. Existen algunas fotografías de comienzos del siglo XX cuando la tradición en el Perú ya se había comenzado a extinguir. En una foto el cuerpo aparece con toda su parafernalia, pero dentro del ataúd, lo cual es una imagen híbrida entre la modalidad «angelito» y el «en el ataúd».

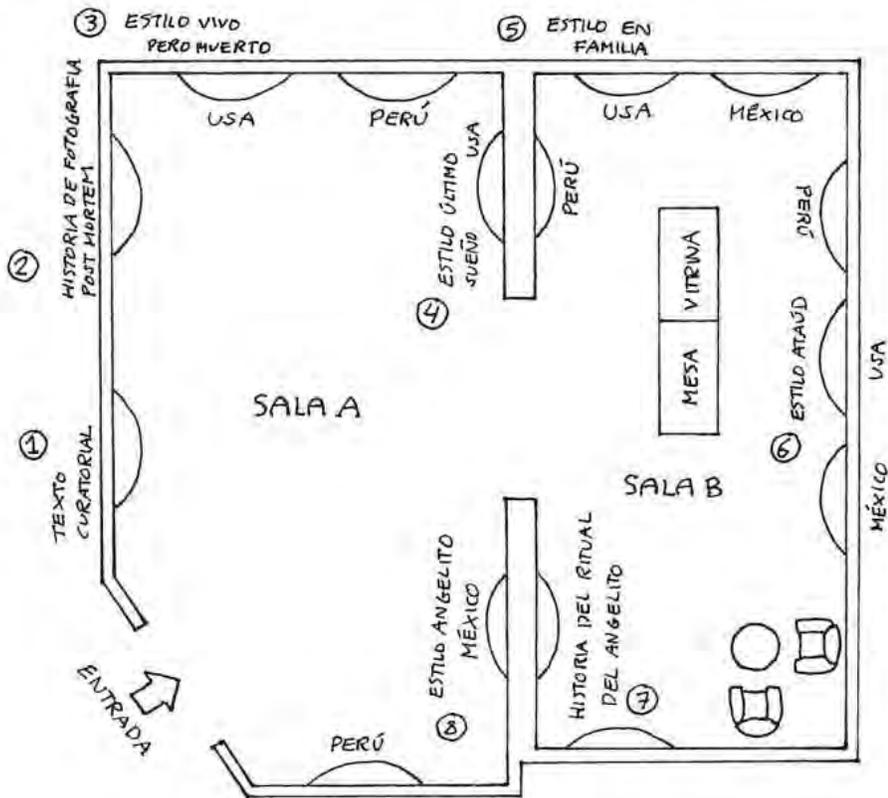
80 x 20 cm



Periódicos limeños del siglo XIX conteniendo notas y anuncios sobre fotografía *post mortem*

Distribución de las fotografías y objetos:

El recorrido se realiza empezando por la izquierda siguiendo la numeración señalada.



18. SIMULACIÓN EN 3D DEL MONTAJE EN LAS SALAS

Realizado con el programa *artsteps*. Las escalas y ubicaciones son aproximadas.

Entrada a la sala A



Recorrido de la Sala A por la izquierda



Zona 1: Texto curatorial. **Zona 2:** Breve historia de la fotografía *post mortem*. **Zona 3:** Modalidad «vivo, pero muerto» (USA)



Zona 3: Modalidad «vivo, pero muerto» (Perú). **Zona 4:** Modalidad «el último sueño» (USA)



Paso a la Sala B



Zona 4: Modalidad «el último sueño» (Perú). **Zona 5:** Modalidad «en familia» (USA y México).



Zona 5: Modalidad «en familia» (Perú). **Zona 6:** Modalidad «en el ataúd» (USA y México)





Zona 7: Historia del ritual del angelito





Paso a la Sala A



Zona 8: Modalidad «angelito» (México y Perú)



Fin del recorrido

