

Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario  
Escuela de Ciencias Humanas

La imagen del cuerpo muerto: fotografía de difuntos y representación de la muerte  
en Medellín, finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX

Trabajo para optar por el grado de profesional en Historia

Presentado por

Jessica Alejandra Neva Oviedo

Directora

Adriana María Alzate Echeverri

Bogotá, 2020

## Índice

<b>1. Introducción</b> .....	5
------------------------------	---

### Capítulo 1

<b>La mirada del fotógrafo y su influencia en el género de difuntos</b> .....	17
-------------------------------------------------------------------------------	----

1. Llegada de la fotografía a Colombia y fundación de un nuevo oficio.....	19
----------------------------------------------------------------------------	----

2. Medellín a finales del siglo XIX y comienzos del XX: entre la transformación material y el arraigo cultural.....	24
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

3. La figura del fotógrafo.....	30
---------------------------------	----

3.1. La familia Rodríguez Márquez.....	30
----------------------------------------	----

3.1.1. Horacio Marino Rodríguez Márquez.....	41
----------------------------------------------	----

3.1.2. Luis Melitón Rodríguez Márquez.....	45
--------------------------------------------	----

3.2. Benjamín de la Calle Muñoz.....	49
--------------------------------------	----

### Capítulo 2

<b>El ser querido que fallece: la ausencia corporal y su evocación espiritual</b> .....	53
-----------------------------------------------------------------------------------------	----

1. El género fotográfico de difuntos: definición y clasificación.....	55
-----------------------------------------------------------------------	----

1.1. ¿Qué es una fotografía post mortem?.....	56
-----------------------------------------------	----

1.2. Hacia una posible clasificación.....	61
-------------------------------------------	----

2. El cadáver: los deudos y las prácticas mortuorias.....	64
2.1. El tratamiento del cadáver.....	65
2.2. Los espacios sagrados donde reposar para la eternidad.....	72
3. La fotografía post mortem como manifestación del arte fúnebre.....	75
3.1. La pintura póstuma de luto y la fotografía post mortem.....	75
3.2. La fotografía post mortem y los elementos que la componen.....	78
3.2.1. Los niños.....	79
3.2.2. Los adultos.....	93

### Capítulo 3

<b>Ante la muerte: los deudos y la “muerte del otro”.....</b>	<b>108</b>
1. La fotografía como objeto-físico.....	109
1.1. El componente técnico de la fotografía.....	110
1.2. El formato de las tarjetas.....	113
2. El deudo y la fotografía post mortem grupal.....	121
2.1. La figura del deudo.....	122
2.2. Los usos de la fotografía post mortem.....	128
3. Conclusiones.....	133
<b>Anexos.....</b>	<b>137</b>

**Anexo 1.**

Imágenes pertenecientes a la pintura póstuma de luto.....138

**Anexo 2.**

Fotografías pertenecientes al género de difuntos.....141

**Fuentes y bibliografía**.....160

## Introducción

Recuerdo haber visto la primera fotografía post mortem a los doce años. Era una de las tantas imágenes de este tipo que circulaban libremente en Internet. La protagonista de la imagen era una mujer adulta que ya presentaba signos de descomposición en el lado izquierdo de su rostro. El fotógrafo o sus familiares (o tal vez por consenso) habían decidido sentar su cuerpo muerto para la captura de la imagen, en un plano medio corto, pues solo mostraba hasta el pecho. Fue puesta de tal manera que pareciera que miraba hacia el vacío en vez de hacia la cámara. Creo que la disposición de la difunta como si estuviera viva fue lo que más llamó mi atención en ese momento. Esto fue el *punctum*<sup>1</sup>, en palabras de Barthes, que hizo que en lo sucesivo indagara sobre este tipo de fotografías. Así como las imágenes eran de fácil acceso, también lo eran las explicaciones apresuradas sobre su razón de ser. Había leído, en sitios no académicos, sobre la supuesta relación de la fotografía post mortem con supersticiones o prácticas ocultistas de las sociedades de hace un siglo o un siglo y medio. Incluso escuché decir a personas cercanas, a quienes mostré las imágenes, que estas fotografías eran morbosas y preferían dejar de mirarlas. Con el paso de los años, y ya terminando mis estudios en Historia, no me conformé con mantener las valoraciones negativas que algunas personas hacían sobre este tipo de fotografías. Por esta razón se volvió el tema de mi trabajo de grado: quería comprender a las sociedades que desarrollaron este género fotográfico y las razones por las que hubo, con el paso de los años, un distanciamiento de esta práctica, al punto de causar hoy perturbación en ciertas personas.

Siendo mi tema de tesis, lo primero que tuve que pensar fue cómo debía de abordar el problema y, también, con qué archivo fotográfico, particularmente, iba a trabajar. En un primer momento pensamos, junto con mi directora de tesis, analizar el caso de las fotografías post mortem en Bogotá. Lamentablemente la capital ha descuidado la conservación de su archivo fotográfico y solo pude hallar una imagen perteneciente a este género<sup>2</sup>. Por ello reorienté mi análisis hacia la ciudad de Medellín. No encontré, curiosamente, fotografías en las que se simulara la vida en el difunto (como la fotografía de la señora que, en cierta medida, motivó este trabajo), pero sí pude descubrir otra versión de estas fotografías que amplió mi conocimiento al respecto.

## Planteamiento

---

<sup>1</sup> Roland Barthes define el *punctum* como una cualidad o un detalle con que cuenta el registro visual, el cual tiene un efecto especial sobre el espectador: “un ‘detalle’ me atrae. Siento que su sola presencia cambia mi lectura, que miro una nueva foto, marcada a mis ojos con un valor superior. Este ‘detalle’ es el *punctum* (lo que me punza)”. Roland Barthes, *La cámara lúcida*, trad. de Joaquín Romaguera (Barcelona: Paidós, 2009), 87.

<sup>2</sup> Se encuentra en la Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA), en la sección de *Libros raros y manuscritos*.

La fotografía de difuntos fue una manifestación del arte mortuario de gran valor en algunos sectores de la sociedad de Medellín de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Hay dos temas centrales, estrechamente vinculados cuando se trata de esta práctica: la fotografía, como proceso físico-químico con una preocupación estética, y la muerte, como un hecho biológico y sociocultural, que produce una reacción en los deudos por la pérdida de un ser querido. La fotografía de difuntos pertenece a una construcción simbólica moderna de la muerte. Considero que estudiar estas fotografías es de suma importancia, pues la representación de la muerte está estrechamente ligada con una creencia y con una concepción particular sobre la vida de ultratumba, la cual suele influir de manera determinante en el modo como se desarrolla la existencia social. Además, actualmente la práctica de este género fotográfico se ha reducido.

Hacer uso de la fotografía post mortem como documento histórico es importante para el historiador porque muestra cómo en el pasado se establecieron ciertas prácticas funerarias con las que actualmente las sociedades no cuentan, lo cual pueda deberse a la configuración de nuevas concepciones sobre la muerte. En ese orden de ideas, la indagación principal de mi investigación es la siguiente: ¿De qué manera el género fotográfico de difuntos, como una manifestación particular del arte mortuario de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, es la expresión de una idea sobre la muerte en algunos grupos de la sociedad de Medellín? Busco reconstruir e interpretar la producción y la circulación de este tipo de fotografías dentro de ciertos sectores de la sociedad, a partir de una triple perspectiva: (1) el fotógrafo y los medios técnicos de la fotografía, (2) el análisis del contenido de la fotografía, y (3) el uso de las imágenes por parte de los deudos.

En primer lugar, el papel del fotógrafo no puede reducirse solo a la toma de la fotografía, no es únicamente el responsable de la perduración del momento por medio de la imagen que plasmó. El fotógrafo tuvo una función importante en todo el proceso, era el receptor de diferentes influjos, tanto técnicos como estéticos, que estaban presentes en la fotografía. Por esta razón es preciso también preguntarse: ¿Cómo la presencia del fotógrafo altera la fotografía bajo ciertos criterios técnicos y estéticos que forman parte del oficio fotográfico de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX en Medellín? Con esto pretendo determinar la manera como el fotógrafo influyó la escena fotográfica.

En segundo lugar, dado que las fotografías pertenecientes al género de difuntos son las fuentes primarias centrales para mi proyecto, haré un análisis profundo sobre lo que presentan y lo que, de manera implícita, dicen acerca de la sociedad donde fueron elaboradas. Teniendo en cuenta una observación inicial sobre estas fotografías, pude percibir el impacto que tuvo la religión católica, y en especial su

iconología, en la composición de la escena. De este examen preliminar y superficial surgió una pregunta más específica: ¿Cómo se muestra la influencia de la escatología católica en la composición de la escena fotográfica? Con esta pregunta intento interpretar la manera como las creencias sobre la vida de ultratumba influyeron en la decoración y en la disposición del cadáver en la composición de la fotografía.

En tercer lugar, los deudos son quizá la parte fundamental para comprender cómo hay un uso de la fotografía. Así las cosas, pretendo responder el siguiente interrogante: ¿Qué papel desempeña la práctica de fotografiar a los difuntos respecto a la manifestación de una idea sobre la muerte en los deudos? Es importante tener en cuenta estas tres perspectivas, pues permiten lograr un entendimiento más profundo acerca de esta práctica, en la medida en que se toma en consideración cada uno de los elementos de la cadena que se construye desde que se piensa en capturar este instante a través de la fotografía: se tiene en cuenta tanto la imagen producida -fotografía-, como la emisión de la imagen, por parte del fotógrafo, y su recepción y percepción, por los deudos.

### **Las fuentes**

Las fotografías estudiadas forman parte del Archivo Fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto (BPP) de Medellín. Sus autores fueron Horacio Marino Rodríguez Márquez (1866-1931), Luis Melitón Rodríguez Márquez (1875-1942) y Benjamín de la Calle Muñoz (1869-1934). Los tres fotógrafos desarrollaron su oficio durante la edad de oro de la fotografía en Medellín (entre 1880 y comienzos del siglo XX). Decidí trabajar con veintidós (22) fotografías, de las cuales diez son de adultos, hombres y mujeres, entre los quince y los setenta años de edad, y doce de niños, hombres y mujeres, de días, de meses y hasta los cinco años de edad. En la selección busqué que la muestra fuera lo más diversa posible, tratando de abarcar diferentes composiciones, escenografías y formas de presentación de los finados. Otra de las fuentes primarias de gran valor para este trabajo fueron las libretas de los hermanos Rodríguez Márquez. Gracias a ellas pude concluir que no había un nombre concreto para referirse a estas fotografías sino que, la “fotografía post mortem” o el “género de difuntos”, más que ser utilizado por las personas de esa época, es un término con el que actualmente se hace referencia a este tipo de fotografías. Para explorar este objeto de estudio utilizaré la definición que brinda la historiadora española Montse Morcate: la fotografía post mortem es “(...) la imagen del sujeto captada tras el deceso del mismo”<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Montse Morcate, “Duelo y fotografía post-mortem. Contradicciones de una práctica vigente en el siglo XXI”, *Revista Sans Soleil* 4, (octubre 2012): 169.

También hice una revisión de prensa, buscando anuncios publicitarios de los fotógrafos objeto de mi análisis. Los periódicos que revisé fueron *Novedades*, *Boletín industrial* y *El Espectador. Periódico político, literario, noticioso e industrial*. La literatura, como una expresión del arte de la época, también fue fundamental, pues permitió conocer cómo los escritores antioqueños de la época describían el duelo y las emociones que producía en los deudos. La obra, quizá, más importante fue la antología *Mundo interior* de Augusto Duque Bernal<sup>4</sup>. También utilicé el diario personal de Luis Melitón Rodríguez Márquez y una mortuoria hallada en el Archivo Histórico de Antioquia<sup>5</sup>.

Igualmente, recurrí a entrevistas a especialistas en los temas de la fotografía y de los estudios interdisciplinarios de la muerte. En primer lugar, a la auxiliar administrativa de la BPP, Jackeline García Chavarra, quien conoce la colección fotográfica con la que cuenta esta biblioteca. En segundo lugar, Maribel Tabares Arboleda, candidata a magister de la Universidad EAFIT, quien ha estudiado desde su pregrado la historia de la fotografía en Antioquia y, particularmente, a los fotógrafos Rodríguez Márquez. En tercer lugar, a Fernando Sierra Rodríguez, bisnieto de Horacio Marino Rodríguez Márquez y Luis Melitón Rodríguez Márquez, quien compartió conmigo anécdotas familiares sobre los hermanos fotógrafos, las cuales me permitieron ampliar mi conocimiento sobre ellos. En cuarto lugar, Milton Fabián Delgado Jiménez, presidente de la Asociación Espirita Tercera Revelación, quien me apoyó con información sobre la doctrina espírita, importante para conocer las ideas que circulaban en Medellín durante el período estudiado. Por último, al comunicador social e historiador Diego Bernal Botero, profesor de la Universidad Pontificia Bolivariana y de la Universidad de Antioquia, quien ha trabajado sobre el establecimiento de los cementerios en la ciudad de Medellín.

Las posibilidades de las fotografías post mortem como fuente documental para la historia tienen que ver con la alta carga simbólica que presentan, la cual permite dilucidar algunos elementos sobre la noción de la muerte, es decir, las creencias, y a partir de esto, las prácticas desarrolladas, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, en algunos sectores de la sociedad e Medellín. En cuanto a sus limitaciones, como toda imagen, corren el peligro de ser sobreinterpretadas. De allí que sea necesario hacer uso de otras fuentes primarias que permitan un mayor esclarecimiento de la información contenida en las fotografías. En un primer momento, mi propósito era identificar con exactitud a los difuntos protagonistas de las imágenes. Con excepción del caso del doctor Manuel Uribe Ángel, quien fue un personaje importante en la historia de Medellín del siglo XIX, no fue posible conseguir mayor información sobre las demás, quiénes eran, qué papel ocupaban en la sociedad y, además, su clase social.

---

<sup>4</sup> Augusto Duque Bernal. 1929. *Mundo interior*. Medellín: Tipografía Industrial de Medellín.

<sup>5</sup> La mortuoria es un expediente sucesorio.

Vinculado a esto, el problema de no conocer las anotaciones que los fotógrafos o familiares realizaban en el reverso de las fotografías, sobre todo del formato tarjeta de visita, hizo que se prescindiera de información que, seguramente, hubiera sido valiosa. Es preciso decir que no pude tener contacto con los reversos de las fotografías, ya que no se encuentran digitalizados y, al momento de viajar a Medellín para realizar el trabajo de archivo, no conseguí el permiso para conocer las fotos de primera mano.

### **Balance historiográfico**

Sobre la fotografía post mortem en Colombia existen dos artículos publicados en revistas académicas: “Usos y significados sociales de la fotografía post-mortem en Colombia”<sup>6</sup> de Ana María Henao Albarracín y “La fotografía post mortem en niños de Medellín” de Hermes Osorio Cossio<sup>7</sup>. Ambos hacen uso del archivo fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto. Por un lado, la investigación de Henao Albarracín estudia ciertos aspectos del registro visual y los usos de las fotografías. Por otro lado, el de Osorio Cossio detalla el significado de la composición de la fotografía post mortem infantil. Si bien son trabajos interesantes que me apoyaron en la comprensión del género fotográfico de difuntos, me distancio de ellos en la medida en que pretendo adoptar una triple perspectiva de análisis (fotógrafo-imagen-deudo), mientras que ellos solo enfatizan en una. Además de estos dos artículos, hay un capítulo de Sigrid Castañeda Galeano que se titula “Imágenes del recuerdo: retrato post mortem durante los siglos XVIII y XIX”, el cual forma parte del libro *Muerte Barroca. Retratos de monjas coronadas*<sup>8</sup>, pero más que ser un examen sobre fotografía post mortem, estudia los retratos póstumos de luto, para luego compararlos, brevemente, con el género fotográfico de difuntos. Es importante señalar que, al parecer, este género, tanto en pintura como en fotografía, no fue muy practicado en otras regiones del país, de acuerdo con la revisión panorámica que realicé<sup>9</sup>. Quizá la ausencia de estas fotografías en otros lugares se deba a que se conservan en los álbumes familiares y, por lo tanto, no han sido expuestas públicamente como en el caso de la ciudad de Medellín.

---

<sup>6</sup> Henao Albarracín, Ana María. 2013. Usos y significados sociales de la fotografía post-mortem en Colombia. *Universitas Humanística* 75 (marzo): 329-355.

<sup>7</sup> Osorio Cossio, Hermes. 2006. Un velo para la muerte. Las fotografías post mortem de niños en Medellín. *Trashumante. Revista Americana de Historia Social* 8 (julio-diciembre): 324-337.

<sup>8</sup> Castañeda Galeano, Sigrid. 2016. Imágenes del recuerdo: retrato post mortem durante los siglos XVIII y XIX. En *Muerte Barroca: retratos de monjas coronadas*, ed. Alma Montero Alarcón, 143-154. Bogotá: Banco de la República.

<sup>9</sup> Mi exploración de fotografías post mortem se llevó a cabo en los siguientes lugares: Armenia: Centro de documentación regional (perteneciente a la Red Cultural del Banco de la República); Bucaramanga: Archivo Histórico Regional (de la Universidad Industrial de Santander UIS); Popayán: Casa Museo Mosquera, Casa Museo Negret y Museo Iberoamericano de Arte Moderno de Popayán-MIAMP, Biblioteca de Ciencias Humanas y Sociales (Universidad del Cauca), entre finales del 2018 y mediados del 2019.

Con respecto a Latinoamérica, se encuentra la tesis doctoral del historiador argentino Diego Fernando Guerra, “In articulo mortis: el retrato fotográfico de difuntos y los inicios de la prensa ilustrada en la Argentina, 1898-1913”,<sup>10</sup> y de la antropóloga brasilera Carolina Junqueira Dos Santos, “O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma *presença nas fotografias memoriais e post-mortem*”<sup>11</sup>. Ellas presentan un análisis del género fotográfico de difuntos desde los métodos propios de las artes visuales. El escrito de Dos Santos no indaga a fondo sobre el contexto socio-histórico donde se produjeron las fotografías que examina. El trabajo de Rosa Inés Padilla Yepes, “‘Cuando se muere la carne el alma se queda oscura’. Fotografía post mortem infantil en la ciudad de Loja (1925-1930)”<sup>12</sup>, al igual que el de Osorio Cossio, se pregunta por la simbología manifiesta en las imágenes de niños muertos, y su relación con las creencias religiosas de la comunidad que vivió a comienzos del siglo XX en esta zona del Ecuador.

En cuanto a Norteamérica y Europa, se encuentra un libro que más que ser un análisis sobre las fotografías post mortem, es la recopilación de un gran número de estas, de diferentes partes del mundo. El libro se titula *Beyond of the Dark Veil: Post Mortem & Mourning Photography from The Thanatos Archive*<sup>13</sup>, y fue publicado con el apoyo del *Thanatos Archive*, el cual es un archivo, como su nombre lo indica, de fotografía mortuoria o, en inglés, *mourning photography*. Estas fotografías están siendo rescatadas de archivos personales por un grupo de historiadores ingleses y estadounidenses. Actualmente cuentan con un museo en Washington, en el que exponen algunas de las imágenes y objetos relacionados con los rituales funerarios en el siglo XIX y comienzos del XX.

También hay dos trabajos sobre la fotografía post mortem en España: por un lado, la tesis de doctorado de Virginia de la Cruz Lichet, titulada “Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglo XIX y XX)”<sup>14</sup>, la cual estudia las creencias religiosas de Galicia para llegar a la fotografía post mortem y examinarla de acuerdo con las especificidades culturales de los gallegos; y el artículo de Montse Morcate, “Duelo y fotografía post-mortem. Contradicciones de una práctica vigente en el siglo XXI”<sup>15</sup>,

---

<sup>10</sup> Guerra, Diego Fernando. 2016. *In articulo mortis: el retrato fotográfico de difuntos y los inicios de la prensa ilustrada en la Argentina, 1898-1913*. Tesis de doctorado en Historia y Teoría de las Artes., Université de Rennes.

<sup>11</sup> Dos Santos, Carolina Junqueira. 2015. *O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem*. Tesis de doctorado en Artes, Universidade Federal de Minas Gerais de Belo Horizonte.

<sup>12</sup> Padilla Yépes, 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 en antropología visual y documental antropológico., Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador (FLACSO).

<sup>13</sup> Mord, Jack. 2013. *Beyond of the Dark Veil: Post Mortem & Mourning Photography from The Thanatos Archive*. California: Grand Central Press & Last Gasp.

<sup>14</sup> De la Cruz Lichet, Virginia. 2009. Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX y XX). Tesis de doctorado en historia., Universidad Complutense de Madrid.

<sup>15</sup> Montse Morcate. 2012. Duelo y fotografía post-mortem. Contradicciones de una práctica vigente en el siglo XXI. *Revista Sans Soleil* 4, (octubre): 168-181.

el cual, como su nombre lo indica, describe el desarrollo de este tipo de fotografía entre mediados y finales del siglo XX en España.

Las fuentes secundarias relacionadas con mi tema de investigación las he dividido en dos grandes categorías: (1) la relacionada con la historia de la fotografía en Colombia y (2) los estudios interdisciplinarios sobre la muerte en general. Por una parte, sobre la historia de la fotografía en Colombia no han sido muchas las investigaciones. Uno de los libros de obligatoria referencia en este sentido es *La historia de la fotografía en Colombia* de Eduardo Serrano<sup>16</sup>. *El daguerrotipo en Colombia* de Pilar Moreno de Ángel también es relevante<sup>17</sup>. Los dos libros pretenden describir, de manera cronológica, el desarrollo del daguerrotipo y de la cámara fotográfica en el país. Es significativa la importancia que tiene una obra como *Fotografía de estudio y sociedad* de Edward Goyeneche<sup>18</sup>, ya que es uno de los primeros estudios que no se contenta con ilustrar ordenadamente el desarrollo de la fotografía, sino que problematiza o, en otras palabras, discute, a partir de los estudios fotográficos establecidos en el Valle del Cauca y los usos que la sociedad de ese entonces hizo de las fotografías, lo que él denomina la “dimensión material de la fotografía”.

En cuanto a libros regionales, encontré tres: *Fotografía en el gran Santander*, de Marina González de Cala, *Imagen fotográfica. Las primeras décadas de fotografía en Tunja*, de Roberto Ávila, y *Testigo Ocular. La fotografía en Antioquia 1848-1950*, de Santiago Londoño Vélez<sup>19</sup>. Cabe señalar que Londoño Vélez también escribió un libro titulado *Benjamín de la Calle fotógrafo*, que fue muy importante dentro de mi trabajo. Sobre Medellín también está la tesis de Maribel Tabares, *Melitón Rodríguez en blanco y negro*<sup>20</sup>, que es una de las investigaciones que más ha profundizado en la figura de Luis Melitón Rodríguez Márquez. En cuanto a Horacio Marino Rodríguez Márquez, está el libro *Piedra, papel y tijera. Vida y obra del tallador de lápidas, fotógrafo, artista, constructor, arquitecto, maestro e intelectual Horacio Marino Rodríguez Márquez*, el cual fue coordinado por el historiador Juan Camilo Escobar Villegas<sup>21</sup>. El libro contiene una compilación de artículos, de diversos autores, que exploran las diferentes facetas de la vida del fotógrafo.

Por otra parte, los estudios interdisciplinarios sobre la muerte los he subdividido en dos grupos. En el primero están aquellos textos que tratan sobre la muerte en términos generales. He encontrado tres autores que, a mi parecer, son fundamentales para comprender cuáles son las ideas acerca de lo que ha

---

<sup>16</sup> Serrano, Eduardo. 1983. *Historia de la fotografía en Colombia 1840-1950*. Bogotá: MAMBO.

<sup>17</sup> Moreno de Ángel, Pilar. 2000. *El daguerrotipo en Colombia*. Bogotá: BANCAFÉ-Fondo Cultural Cafetero.

<sup>18</sup> Edward Goyeneche. 2009. *Fotografía y sociedad*. Medellín: La Carreta Editores.

<sup>19</sup> Londoño Vélez, Santiago. 2009. *Testigo ocular: la fotografía en Antioquia, 1848-1950*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

<sup>20</sup> Tabares Arboleda, Maribel. 2011. *Melitón Rodríguez en blanco y negro*. Tesis de pregrado en Historia., Universidad de Antioquia.

<sup>21</sup> Escobar Villegas, Juan Camilo, coord. 2018. *Piedra, papel y tijera..Vida y obra del tallador de lápidas, fotógrafo, artista, constructor, arquitecto, maestro e intelectual Horacio Marino Rodríguez Márquez (1866-1931)*. Medellín: Universidad EAFIT.

significado la muerte en las sociedades occidentales y, también, cómo acercarse a los estudios tanatológicos. *El hombre ante la muerte*<sup>22</sup> de Philippe Ariès presenta la transformación que ha sufrido la concepción de la muerte antes y durante la modernidad (siglos XII-XX en Europa). Este texto realiza una descripción de las diferentes actitudes ante la muerte por las que ha atravesado Europa: la muerte domesticada (hasta el siglo XII), la muerte propia (desde el siglo XII hasta fines del siglo XVIII), la muerte del otro (desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX), y la muerte vedada (desde mitad del siglo XX). Además de esto, se encuentra el texto del filósofo francés Vladimir Jankélévitch titulado *Pensar la muerte*<sup>23</sup>, que reúne cuatro entrevistas realizadas al autor sobre el libro *La muerte*, donde él discute sobre la muerte desde una perspectiva filosófica. Pese a no ser un trabajo propiamente histórico, es relevante en la medida en que aborda temas como la relación del cristianismo con la muerte y lo que significa la muerte del otro en comparación con la propia. Aportó a mi proyecto tanto en términos conceptuales, como en la conexión de la religión con la fotografía de difuntos. Por último, está *Antropología de la muerte* del antropólogo belga Louis Vincent Thomas<sup>24</sup>, texto que orienta sobre las ideas que se deben tener en cuenta para iniciar un análisis sobre las prácticas mortuorias en una sociedad determinada.

En el segundo grupo están las investigaciones que problematizan los rituales o prácticas funerarias en el Occidente cristiano. En primer lugar, y sobre el tratamiento del cadáver, utilicé otro libro, de L-V Thomas: *El cadáver: de la biología a la antropología*<sup>25</sup>, donde el autor enfatiza cómo diferentes sociedades brindan cuidados al cuerpo muerto del ser querido y cómo esto obedece a unas creencias sobre lo que ocurre después de la muerte. En segundo lugar, están los trabajos que tratan sobre los lugares de sepultura en la historia de Colombia. El capítulo “De *salubri sepultura*” del libro *Suciedad y orden. Reformas borbónicas en la Nueva Granada 1760-1810*, de la historiadora Adriana Alzate Echeverri<sup>26</sup>, analiza la discusión que hubo a finales del siglo XVIII sobre los entierros dentro de las iglesias, debido a la sobreocupación, y las primeras gestiones que se impulsaron para el establecimiento de los primeros cementerios fuera de las iglesias y de las ciudades. Por un camino similar está el texto de Diego Bernal Botero, “Del muladar al laico: hacia la construcción de un lugar de sepultura digno para los no católicos y disidentes religiosos en Medellín (1803-1906)”<sup>27</sup>, quien describe la manera en que fueron

---

<sup>22</sup> Ariès, Philippe. 1984. *El hombre ante la muerte*, trad. Mauro Armíño. Madrid: Taurus Ediciones, S.A.

<sup>23</sup> Jankélévitch, Vladimir. 2017. *Pensar la muerte*, trad. de Horacio Zabaljáuregui. México: Fondo de Cultura Económica.

<sup>24</sup> Thomas, Louis Vincent. 2008. *Antropología de la muerte*. Madrid: Alianza.

<sup>25</sup> Thomas, Louis-Vincent. 1989. *El cadáver. De la biología a la antropología*, trad. Marcos Lara. México: Fondo de Cultura Económica.

<sup>26</sup> Alzate Echeverri, Adriana María. 2007. *Suciedad y orden. Reformas borbónicas en la Nueva Granada 1760-1810*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, Editorial Universidad de Antioquia, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

<sup>27</sup> Bernal Botero, Diego Andrés. 2018. Del muladar al laico: hacia la construcción de un lugar de sepultura digno para los no católicos y disidentes religiosos en Medellín (1803-1906). Ponencia presentada en el “XIX Encuentro Iberoamericano de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales”, 6 al 11 de noviembre, en Cochabamba, Bolivia.

organizándose los cementerios en la ciudad de Medellín en el siglo XIX. En tercer lugar, están las investigaciones que se dedican a estudiar las diferentes manifestaciones del arte funerario. Los artículos “El retrato de vidas ejemplares: monjas coronadas en el Nuevo Reino de Granada”, de Jaime Borja, y “Monjas coronadas en Colombia”, de Alma Montero Alarcón, pertenecientes al libro *Muerte Barroca: Retratos de monjas coronadas*<sup>28</sup>, así como el artículo “El arte ritual de la muerte niña”, del médico Tiberio Álvarez<sup>29</sup>. Lo interesante de las obras mencionadas es que presentan algunos aspectos de lo que significó la muerte desde el siglo XVIII en la Nueva Granada y, además, los cambios que gradualmente fueron sucediendo de los retratos pictóricos al género fotográfico post mortem. En ese orden de ideas, este material es útil para comprender las transformaciones en cuanto a la práctica de retratar a los fallecidos y su relación con las creencias religiosas que tenían las sociedades donde se llevó a cabo.

### **Marco conceptual**

Considero que es pertinente introducir conceptos teóricos que permitan comprender que hay una correspondencia entre cada uno de los elementos implicados en la relación fotógrafo-fotografía-deudo.. Concibo la fotografía, como problema y fuente para la construcción de la historia, como objeto-imagen (registro visual) y objeto-físico (los materiales, las técnicas de los que está hecha, además de su recepción), de acuerdo con la división que establece el fotógrafo e historiador brasileiro Boris Kossoy<sup>30</sup>.

Para explorar la correlación entre fotografía-productor (o fotógrafo), utilizo el concepto de “*Dynamogramm*” que comenzó a esbozar el historiador del arte alemán Aby Warburg y que, posteriormente, interpretó Georges Didi-Huberman. Es importante advertir que el concepto surgió como una crítica o alternativa a la historiografía tradicional del arte, pues Warburg sentía la necesidad de invertir la comprensión de las nociones de “imagen” y “tiempo”. En lugar de verlos desde una concepción temporal en términos lineales, la idea de Warburg era que las formas de las imágenes se repiten de un modo cíclico en el despliegue de la historia humana: “una imagen, cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. Estos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria -histórica, antropológica, psicológica-, que viene de lejos y que continúa más allá de ella”<sup>31</sup>. Por lo tanto, el concepto de “*Dynamogramm*” en

---

<sup>28</sup>Borja Gómez, Jaime Humberto, 2016 El retrato de vidas ejemplares: monjas coronadas en el Nuevo Reino de Granada. En *Muerte Barroca: retratos de monjas coronadas*, ed. Alma Montero Alarcón, 63-78. Bogotá: Banco de la República.

<sup>29</sup> Álvarez Echeverri, Tiberio. 1998. El arte ritual de la muerte niña, *Revista Colombiana de Anestesiología* 26.

<sup>30</sup> Boris Kossoy, “Fundamentos teóricos”, en *Fotografía & História* (São Paulo: Ateliê Editorial, 2009), 47.

<sup>31</sup> Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente- Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, trad. Juana Calatrava (Madrid: Abada Editores, 2009), 34. No va en mayúscula sostenida.

las imágenes se refiere a aquellos rasgos o formas que estuvieron en representaciones pictóricas del pasado, los cuales vuelven a encontrarse en las imágenes del presente, es decir, en las fotografías post mortem de niños y de adultos. Es interesante esta manera de comprender las imágenes pues las relaciona tanto con el contexto en donde fueron producidas como con un tiempo anterior a ellas, con el propósito de comprender de dónde viene el modo en que se presenta su contenido. Así las cosas, el concepto me permitirá vincular la fotografía post mortem con la pintura póstuma de luto y, de este modo, con la iconografía religiosa católica.

En cuanto a la relación fotografía-receptor (o deudos), planteo que hay dos conceptos que ayudan a comprender de manera más profunda las razones por las que este género fotográfico fue demandado por algunos sectores de la sociedad de Medellín: “la muerte del otro” de Philippe Ariès. El historiador francés utiliza este concepto para indicar cómo desde finales de la Edad Media hubo una drástica transformación sobre la concepción sobre la muerte. En el siglo XIX, especialmente, se manifiesta esta actitud hacia la muerte. La muerte a la que mayor atención se le presta no es a la propia sino a la del ser querido, es decir, se vuelve más dolorosa y, por esto, insoportable de concebir. Ariès observa una sobrevaloración de la muerte la cual se expresa en una mayor elaboración de los cortejos fúnebres, el estilo impuesto en la ropa de luto, la sobrevalorada importancia de la individualización de las tumbas y el comportamiento social asignado a la familia o seres queridos del difunto, los cuales tenían que pasar por un tiempo de duelo<sup>32</sup>. En resumen, creo que con el término de “la muerte del otro” puedo caracterizar o dar forma a una noción específica de muerte para hacerla operar en mi análisis.

Por último, otro concepto importante es el de “función social de la fotografía” de Pierre Bourdieu, quien señala que la práctica fotográfica está condicionada por los intereses, expectativas o costumbres de una sociedad determinada en un momento particular. Esto es lo que posibilita la captura o no de una imagen: “la función social que le permite (a una fotografía) existir define al mismo tiempo los límites en los que puede existir y excluye la desviación hacia otra práctica de diferente tipo, más intensa y exigente”<sup>33</sup>. Empleo este término para estudiar por qué este tipo de práctica fotográfica fue posible a finales del siglo XIX y comienzos del XX en Medellín.

## **Metodología**

---

<sup>32</sup> Philippe Ariès, “La muerte del otro”, en *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, trad. Francisco Carbajo y Richard Perrin (Barcelona: Acantilado, 2000), 376.

<sup>33</sup> Pierre Bourdieu, “Culto de la unidad y diferencias cultivadas”, en *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, trad. Tununa Mercado (Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2003), 69.

Las fuentes primarias principales para la investigación son las fotografías pertenecientes al género de difuntos. Como objeto-imagen, las fotografías de mi análisis tienen un alto contenido simbólico por su relación con la muerte (y las ilusiones que se presentan en las sociedades sobre la vida de ultratumba). Tal como lo indican Sven Schuster y Daniel Hernández, “la fotografía ha abandonado su vieja y limitada utilidad de ‘ilustrar’ un tema para convertirse en un objeto teórico que demanda herramientas particulares de interpretación”<sup>34</sup>. Me acerqué al contenido de las imágenes por dos caminos. Por un lado, como ya dije, el concepto “*Dynamogramm*”. Por otro lado, el método de análisis de imágenes construido por Erwin Panofsky completa mi aproximación a las fotografías.

A grandes rasgos, Panofsky afirma que hay tres niveles que deben tenerse en cuenta para interpretar una imagen: los dos primeros tienen que ver con el modo en que fenoméricamente se nos presenta el registro visual, mientras que en el último ya es necesario un ejercicio hermenéutico que permita descifrar los elementos e ideas subyacentes de forma inconsciente, dentro de una sociedad. En primer lugar, está la descripción pre-iconográfica o análisis pseudo-formal. En esta etapa se busca hacer una descripción de cada uno de los elementos que forman parte de la imagen. Como me interesa analizar la fotografía post mortem, debo enumerar los diferentes elementos que la componen y que son observables a primera vista, por ejemplo, si el difunto es una mujer o un hombre, su edad aproximada, el tipo de ropa que lleva puesta y lo que hay a su alrededor (velas, arreglos florales, entre otros). En segundo lugar, está el análisis iconográfico. En esta parte de la observación se pretende que el lector de la imagen identifique los temas o conceptos específicos que se exponen dentro de la imagen. En palabras de Panofsky:

“(…) [su significación] no es aprehendida por simple identificación, sino por “empatía”: Para comprenderla, me hace falta una cierta sensibilidad, pero esta también es parte de mi experiencia práctica, o sea, de mi estrecha relación diaria con los objetos y los acontecimientos [...] [se debe] estar familiarizado con el universo ultra práctico de las costumbres y tradiciones culturales que son característicos de una determinada civilización”<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Óscar Daniel Hernández Quiñonez y Sven Schuster, “La fotografía como fuente histórica: retratos de indígenas amazónicos en la Exposición Universal de Viena en 1873”, en *El oficio del historiador. Reflexiones metodológicas en torno a las fuentes*, comp. Yobenj Chicangana, Cristina Pérez y Ana María Rodríguez (Bogotá: Universidad de los Andes – Universidad del Rosario – Universidad Nacional, sede Medellín, 2019), 201.

<sup>35</sup> Erwin Panofsky, “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del renacimiento”, en *El significado en las artes visuales*, trad. Nicanor Ancochea (Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1987), 46.

Por último, se encuentra la interpretación iconológica, la cual se refiere a “(...) la significación intrínseca o contenido, que constituye el universo de los valores simbólicos”<sup>36</sup>. En pocas palabras, la interpretación iconológica pretende conocer el pensamiento o creencias de una cultura a partir de los elementos que son puestos en la imagen y que tienen un valor casi inconsciente dentro de la sociedad.

Es importante señalar que advertí una dificultad en cuanto al uso de este tercer nivel. En primer lugar, este método fue pensado para aplicarse en el análisis de las imágenes de la historia del arte y no de la fotografía que muestra aspectos de la vida social. Así las cosas, podría cometer el error de quedarme en una lectura artística de las fotos cuando mi principal intención con las fotografías post mortem no tiene que ver exclusivamente con ellas, sino con la sociedad que las produjo. En otros términos, lo que busco al interrogarlas es saber qué me pueden decir las fotografías pertenecientes al género post mortem sobre la sociedad en las que tuvieron origen y, de manera más específica, qué pueden expresar estas imágenes sobre la relación de estas personas con la muerte. Esto último sí sería un interrogante propio de la historia y, así, implicaría una ruptura con la historia del arte. Por lo tanto, el análisis de las imágenes de mi trabajo solo tiene sentido en cuanto mantienen una correlación con la sociedad en la que fueron producidas.

El texto está dividido en tres capítulos. En el primer capítulo, me ocupo de la figura del fotógrafo: describo el contexto socio-cultural de la ciudad de Medellín de finales del siglo XIX y comienzos del XX, la llegada del daguerrotipo al país, y brindo una caracterización general de los tres fotógrafos que elaboraron las fotografías objeto de mi trabajo. En el segundo capítulo, analizo la fotografía post mortem como objeto-imagen, es decir, el registro visual que individualiza a cada una, interpretando los elementos que hacen parte de su contenido. Para esto hago uso de los métodos de análisis de las imágenes que mencione en párrafos anteriores y, además, es preciso referirme a la pintura póstuma de luto. En el tercer capítulo, examino la fotografía como objeto-físico o, en otras palabras, a partir de su materialidad. Este aspecto es importante para no limitarme a un análisis puramente simbólico, sino, también, descifrar el modo en que se produjeron (relación fotografía-productor) y la apropiación que hubo de estas (fotografía-receptor).

---

<sup>36</sup> Erwin Panofsky, “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del renacimiento”, 60.

## Capítulo 1

### La mirada del fotógrafo y su influencia en el género de difuntos

“El fotógrafo lo sabe perfectamente, y él mismo tiene miedo (aunque solo sea por razones comerciales) de esta muerte en la cual su gesto va a embalsamarme. Nada sería más gracioso (si uno no fuese la víctima pasiva, el plastrón, como decía Sade) que las contorsiones de los fotógrafos para ‘hacer vivo’: pobres ideas: me hacen sentar ante mis pinceles, me hacen salir (‘fuera’ es más viviente que ‘dentro’), me hacen posar ante una escalera porque hay un grupo de niños que juega detrás de mí, divisan un banco y enseguida (vaya ganga) me hacen sentar en él. Diríase que, aterrado, el fotógrafo debe luchar tremendamente para que la fotografía no sea la Muerte. Pero yo, objeto ya, no lucho”<sup>37</sup>.

Roland Barthes

#### FOTOGRAFÍA

¡Oh prodigio en la sombra realizado! / ¡Oh de Daguerre la mágica invención! / El perfil, por la lente proyectado, / sobre el oscuro pliego preparado / con su buril de luz, imprime el sol. / Una máquina en mi alma llevo y siento que retrata los seres que no son: / es la cámara oscura el pensamiento / y el recuerdo el buril que graba lento / en la placa sensible: ¡el corazón!

Diego Uribe

En este capítulo analizo la figura del fotógrafo, quien posibilita la circulación de la fotografía a partir de su producción o creación y comercialización. En un primer momento describiré el inicio de la fotografía en el país, su naciente relación tanto con la artesanía como con las artes, y el modo como los sujetos que se dedicaban a este oficio interactuaban entre ellos. Después señalaré algunos aspectos centrales sobre el contexto histórico de Medellín de finales del siglo XIX y comienzos del XX, y la forma como la fotografía se posicionó como un oficio más dentro de la ciudad. Finalmente, me dedicaré a examinar la vida personal y el trabajo de los fotógrafos que merecen mi atención: Horacio Marino Rodríguez Márquez<sup>38</sup>, Luis Melitón Rodríguez Márquez<sup>39</sup> y Benjamín de la Calle Muñoz<sup>40</sup>. Con esto

---

<sup>37</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida*, trad. de Joaquín Romaguera (Barcelona: Paidós, 2009), 46-47.

<sup>38</sup> A partir de ahora en algunas ocasiones me referiré a Horacio Marino Rodríguez Márquez escribiendo solamente las iniciales de su nombre completo (HMRM).

<sup>39</sup> A partir de ahora en algunas ocasiones me referiré a Luis Melitón Rodríguez Márquez escribiendo solamente las iniciales de su nombre completo (LMRM).

<sup>40</sup> A partir de ahora en algunas ocasiones me referiré a Benjamín de la Calle Muñoz escribiendo solamente las iniciales de su nombre completo (BDCM).

espero dar a conocer cómo el contexto social y la vida familiar influyeron en el desarrollo de su quehacer y, de manera más general, busco mostrar cómo se desarrolló la fotografía como oficio en Medellín.

Para iniciar, es importante decir que una fotografía es producida por un emisor (fotógrafo) y, posteriormente, vista, y acogida, por uno o varios receptores. En otras palabras, la fotografía no solo es una imagen sino un objeto que circula dentro de una sociedad, ya sea a corto plazo, inmediatamente después de su producción, a mediano plazo, es decir, luego de años, o a largo tiempo, es decir, después de décadas o siglos de haberse tomado. Barthes señala que la fotografía se compone de tres aspectos: (1) el *operator* o fotógrafo, (2) el *spectator*, o aquel que observa la fotografía, y (3) el *spectrum*, o aquello que es fotografiado<sup>41</sup>. Haciendo énfasis en el fotógrafo, *operator* o productor, observo que su importancia siempre se ha pensado a partir de un limitado entendimiento de su oficio: es gracias a su ojo y a su tacto -desde la perspectiva de Barthes-, pues con su dedo presiona el botón de la cámara, que se inmortaliza un instante, es decir, un espacio y tiempo concretos quedan abiertos; exhibidos para la posteridad: “Diríase que, aterrado, el fotógrafo debe luchar tremendamente para que la fotografía no sea la Muerte”<sup>42</sup>. En otras palabras, generalmente se ha pensado la figura del fotógrafo como aquel que cumple un papel pasivo en la producción de la fotografía, como si estuviera desligado de un contexto de comprensión en el cual se forma como sujeto. Tomando esto en consideración, podría decir que la intervención del fotógrafo es profunda y trascendental en cuanto a la elaboración de la fotografía.

El fotógrafo tiene un papel muy activo en el resultado de la fotografía, debido a que hay una intencionalidad, consciente o inconsciente, que guía su trabajo. En palabras de Peter Burke: “no sería prudente atribuir a estos artistas-reporteros una ‘mirada inocente’, en el sentido de una actitud totalmente objetiva, libre de expectativas y prejuicios de todo tipo. Literal y metafóricamente, esos estudios y pinturas reflejan un ‘punto de vista’”<sup>43</sup>. El punto de vista del fotógrafo está condicionado en dos sentidos. Por un lado, por un contexto de comprensión. El fotógrafo, antes que ser fotógrafo, es un individuo inserto en una sociedad, y cuenta con una imagen de mundo en común. En ese orden de ideas, el fotógrafo se forma como ser humano a partir de las costumbres, el código de conducta moral, las creencias y, en términos generales, los prejuicios que son compartidos por todos los miembros de la sociedad a la que pertenece. Por otro lado, el trabajo del fotógrafo se hace posible, en parte, por las conexiones que establece con quienes pertenecen al mismo gremio. Con esto me refiero al intercambio de saberes sobre las técnicas de la fotografía, las asociaciones que hubo de talleres fotográficos, los diferentes concursos

---

<sup>41</sup> Barthes, *La cámara lúcida*, 38-39.

<sup>42</sup> Barthes, *La cámara lúcida*, 46-47.

<sup>43</sup> Peter Burke, “Introducción”, en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, trad. de Teófilo de Lozoya (Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 2005), 24.

y exposiciones en las que participaron para obtener el reconocimiento de sus pares, y todas aquellas actividades que realizaron en conjunto, con el ánimo de fortalecer este nuevo oficio que ellos concebían desde un inicio como arte. Así las cosas, es preciso indagar más sobre él. En el caso particular de esta investigación, reflexionar sobre el papel del fotógrafo permite desentrañar información de aquellos elementos que, a simple vista, parecen inocuos, pero que al compararse pueden brindar conclusiones con respecto a cómo la mirada del fotógrafo influyó en la elaboración de las fotografías y, particularmente, en el desarrollo del género de difuntos a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX en Medellín.

## 1. Llegada de la fotografía a Colombia y fundación de un nuevo oficio

Como es bien sabido, la fotografía es una invención de la primera mitad del siglo XIX. La “técnica efectiva para captar y reproducir imágenes” nace oficialmente en agosto de 1838 en Francia, gracias a Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851), quien inventó el daguerrotipo. El daguerrotipo fue el primer procedimiento exitoso utilizado para captar de manera permanente imágenes, a partir de “placas de plata iodada y expuestas a la luz en la cámara oscura [las cuales] debían ser sometidas a vaivén hasta que, bajo una iluminación adecuada, dejasen percibir una imagen de un gris claro”<sup>44</sup>. La exposición a la luz de las placas duraba alrededor de veinte minutos. No obstante, el primer intento de fijación de imágenes debe ser atribuido al químico francés Nicéphore Niépce, ya que “Aunque ni un solo ejemplo de estas fotografías permanece hoy, sus cartas y los relatos de testigos oculares no dejan duda de que, entre 1816 y 1829, él tuvo muchos éxitos en fijar la imagen de la cámara con permanencia comparativa”<sup>45</sup>. Niépce hizo uso de la técnica de la heliografía, la cual consistía en utilizar un soporte duro, vidrio o placa de metal, revestido con betún de judea combinado con aceite de lavanda, para, exponerlo al sol, estando el soporte dentro de la cámara oscura. Finalmente, se podía obtener la imagen al lavar el soporte con trementina y aceite de lavanda<sup>46</sup>.

La contribución de Niépce fue más de la que se cree comúnmente. Daguerre, al conocer su trabajo, le remitió al químico francés una carta en 1826 señalando que tenía un proyecto semejante al suyo, del cual había sabido por medio de un tercero, concretamente, del óptico francés Charles Chevalier (1804-1859)<sup>47</sup>. A partir de ese momento ambos investigadores estuvieron en constante comunicación y solían

---

<sup>44</sup> Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, trad. de Jesús Aguirre (Argentina: Taurus, 1989), 65.

<sup>45</sup> Beaumont Newhall, “Photography: 1839-1937”, en *Photography, 1839-1937* (New York: The Museum of Modern Art, 1937), 15. La traducción es de la autora.

<sup>46</sup> Eduardo Serrano, “Descripción de técnicas y procesos”, 15.

<sup>47</sup> Beaumont Newhall, “Photography: 1839-1937”, 18. La importancia de Charles Chevalier no se resume a que gracias a él Daguerre conoció el trabajo de Niépce. Él también es una figura a destacar ya que, como óptico, inventó los primeros lentes para el daguerrotipo.

compartir sus avances científicos. Lamentablemente esta camaradería terminó en 1833 con la muerte de Niépce. Seis años después Daguerre, de la mano de Isidoro Niépce, el hijo de Nicéphore, inventó el daguerrotipo. El físico y matemático François Arago, a través de la Academia de Ciencias de París, intentó persuadir al gobierno de Francia para que reclamara los derechos plenos sobre el nuevo invento. Pero esto solo ocurrió cuando Daguerre, debido a problemas económicos, se vio obligado a exponer su método fotográfico a cambio de una suma de dinero. Cabe señalar que Isidoro Niépce también recibió un apoyo monetario en reconocimiento por el aporte de su padre en el desarrollo del nuevo invento<sup>48</sup>. El comprador del daguerrotipo, claramente, fue el gobierno francés. Tan pronto se oficializó la invención de Daguerre, esta nueva tecnología se difundió por diferentes partes del mundo.

Las primeras noticias sobre el nuevo invento llegaron a la Nueva Granada, nombre que tenía Colombia para ese entonces, en septiembre de 1839, es decir, un mes después de su lanzamiento oficial.<sup>49</sup> Ese mismo año Jean-Baptiste Louis Gros (1793-1870)<sup>50</sup> llegó al país en calidad de embajador de Francia. Su figura es muy importante para la historia de la fotografía en Colombia: el primer daguerrotipo del país, curiosamente, no fue importado sino diseñado por Gros (1793-1870)<sup>51</sup>:

“tan pronto el Barón supo del invento, comenzó a reunir los elementos necesarios y a compilar la información para hacer daguerrotipos. No le quedaba tan difícil como representante del país que había ‘regalado al mundo la fotografía’, conseguir, por ejemplo, la publicación realizada como complemento de las explicaciones de François Arago, quien, en nombre del gobierno y de la Academia de Ciencias de Francia, había sido la persona encargada de revelar el secreto. Es apenas lógico también que el Barón hubiera recibido el folleto que pocos días más tarde publica el mismo Daguerre y del cual se imprimen más de 30 ediciones, en ocho idiomas, en el transcurso de un año”<sup>52</sup>.

Es muy probable que José Ignacio de Márquez (1793-1880)<sup>53</sup> fuera el presidente cuando llegó el daguerrotipo al país. No se sabe en qué momento preciso el barón Gros le presentó al primer mandatario

---

<sup>48</sup> Beaumont Newhall, “Photography: 1839-1937”, 21.

<sup>49</sup> Beatriz González Aranda, “Fotografía y daguerrotipo: el barón Gross y la música de los fotógrafos”, en *Manual de arte del siglo XX en Colombia* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2013), 268.

<sup>50</sup> Diplomático francés. Su aporte a la fotografía se resume en la difusión que hizo del daguerrotipo en los diferentes países a donde iba como representante de Francia. Pilar Moreno de Ángel, *El daguerrotipo en Colombia* (Bogotá: BANCAFÉ-Fondo Cultural Cafetero, 2000), 66-72.

<sup>51</sup> Diplomático francés. Su aporte a la fotografía se resume en la difusión que hizo del daguerrotipo en los diferentes países a donde iba como representante de Francia. Pilar Moreno de Ángel, *El daguerrotipo en Colombia* (Bogotá: BANCAFÉ-Fondo Cultural Cafetero, 2000), 66-72.

<sup>52</sup> Eduardo Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia 1840-1950* (Bogotá: MAMBO, 1983), 5.

<sup>53</sup> Abogado y político boyacense. Fue presidente de la Nueva Granada entre 1837 y 1841. Perteneció a la generación de los caudillos, es decir, los criollos educados que pelearon en las guerras de Independencia y a los cuales les correspondió dar los primeros pasos en la construcción de nación. Estos estuvieron activos políticamente entre los años veinte y cincuenta del siglo XIX. Otros de los caudillos fueron: Francisco de Paula Santander (1792-1840), José María Obando (1795-1861), Tomás Cipriano de Mosquera (1798-1878), José Hilario López

el nuevo invento<sup>54</sup>. Lo que sí se conoce es que el embajador francés, a partir de entonces, empezó a adquirir daguerrotipos traídos desde Europa. Tal vez con uno de estos tomó dos imágenes de la Calle del Observatorio de Bogotá, en 1842, las cuales suelen considerarse como los daguerrotipos más antiguos del país. A partir de ese momento surgió un grupo de entusiastas que hicieron del daguerrotipo su instrumento principal de trabajo.

La mayoría de los primeros fotógrafos en Colombia estuvieron relacionados con las artes plásticas. Un ejemplo ilustrativo de esto fue el pintor bogotano Luis García Hevia (1816-1887)<sup>55</sup> quien, además, es considerado como el primer fotógrafo colombiano. Hevia enseñó el oficio a otras personas, entre estas a Fermín Isaza (1809-1897), también pintor, quien en 1848 introdujo el daguerrotipo en Medellín<sup>56</sup>. Es importante decir que el daguerrotipo empezó a ser desusado en la década de los sesenta del siglo XIX, debido a la llegada de nuevos procesos físico-químicos, entre estos el colodión húmedo, que hacía más sencilla la obtención de imágenes. Beatriz González Aranda señala que la transición del daguerrotipo a nuevas técnicas fotográficas se puede ver en las imágenes que perduraron de la guerra civil de 1862<sup>57</sup>, durante la batalla de San Agustín: “Luis García Hevia tomó imágenes de la Iglesia de San Agustín que fue convertida en cuartel por los radicales”<sup>58</sup>. En ese orden de ideas, lo que se conoce propiamente como la fotografía aparece dentro del país en la década de los sesenta del siglo XIX. Quizá las dos transformaciones más significativas con este cambio fueron que el tiempo de exposición para la producción de una imagen disminuyera, de aproximadamente veinte minutos a tan solo cinco, y que otros sectores de la población pudieran hacer uso de la fotografía<sup>59</sup>.

Al igual que en el ámbito de las artes, la fotografía en un principio se desarrolló de manera artesanal. Es importante recordar que las artes plásticas en el país no se desvincularon por completo del mundo artesanal sino hasta la aparición de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia, fundada

---

(1798-1869), Juan García del Río (1794-1856), Pedro Alcántara Herrán (1800-1872). Javier Ocampo López, “José Ignacio de Márquez, el civilista”, *Credencial Historia*, septiembre 1993.

<sup>54</sup> Beatriz González Aranda, “Fotografía y daguerrotipo: el barón Gross y la música de los fotógrafos”, en *Manual de arte del siglo XX en Colombia* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2013), 269.

<sup>55</sup> Pintor y fotógrafo nacido en Bogotá. Enseñó la técnica del daguerrotipo a Fermín Isaza, con lo que ayudó a la difusión del nuevo oficio en otra zona del país. Es el primero en hacer uso de la técnica de la fotopintura. Pilar Moreno de Ángel, *El daguerrotipo en Colombia*, 128.

<sup>56</sup> Pintor, músico y actor de teatro. Fue el primero en establecer un taller de daguerrotipia en Medellín. Pilar Moreno de Ángel, *El daguerrotipo en Colombia*, 96.

<sup>57</sup> Esta guerra civil comenzó en 1860 y terminó en 1862. Fue iniciada por Tomás Cipriano de Mosquera, y sus seguidores, contra el presidente Mariano Ospina Rodríguez. La causa fue una serie de reformas que hizo el presidente, quien pertenecía al partido Conservador, las cuales alertaron a los liberales. De acuerdo con los últimos, Ospina Rodríguez estaba violando la Constitución, pues con los cambios políticos que estaba haciendo estaba atentando contra la organización política del territorio, es decir, el federalismo. Finalmente, Tomás Cipriano de Mosquera gana la guerra. Jonni Alexander Giraldo Jurado, La guerra civil de 1860 en el Estado de Antioquia. Un aporte descriptivo y documental (Tesis en pregrado en Historia, Universidad de Antioquia, 2003), 104-106.

<sup>58</sup> Beatriz González Aranda, “Fotografía y daguerrotipo: el barón Gross y la música de los fotógrafos”, 274.

<sup>59</sup> Beatriz González Aranda, “Fotografía y daguerrotipo: el barón Gross y la música de los fotógrafos”, 275.

por Alberto Urdaneta<sup>60</sup> (1845-1887) el 20 de julio de 1886<sup>61</sup>. Con anterioridad a este hecho se observa un desarrollo de la fotografía a la par con el artesanado e, incluso, socialmente ambas se tomaban como parte del mismo conjunto de oficios. El ejemplo más significativo para entender esto lo puede brindar la Exposición Nacional del 20 de julio de 1871, realizada en Bogotá, y otras exposiciones semejantes:

“En este tipo de eventos se exhibían, sin ninguna discriminación, todos los objetos producidos manualmente, incluidos los objetos artísticos. El criterio de selección que regía para la exposición era que la elaboración de los productos fuera hecha por nacionales. Tal idea de juntar todo el trabajo manual en una misma categoría y bajo un mismo techo, respondía a la concepción aún vigente en el país, del arte como parte del artesanado”<sup>62</sup>.

Con la creación de la Escuela de Bellas Artes emergió una nueva concepción de las artes plásticas, donde la técnica dejó de ser lo más importante para, de ahora en adelante, exaltar la aptitud creadora, es decir, la inspiración y la manera creativa como la expresa materialmente el artista<sup>63</sup>. Pero no solo porque el oficio artístico estuvo fuertemente relacionado con el artesanado es que me atrevo a decir que la fotografía se desarrolló primeramente bajo una mirada artesanal. También lo digo por el modo de enseñanza y aprendizaje del procedimiento fotográfico. Lo fundamental en un oficio artesanal es la transmisión de una técnica, por parte de un maestro o conocedor de esta, a un aprendiz. Este último por lo general iniciaba dentro del taller del maestro haciendo trabajos menores hasta que, con los progresos adquiridos en cuanto al dominio de la técnica, iba accediendo a funciones más complejas. Luis Melitón Rodríguez Márquez en su diario menciona un trato al que llegó para enseñar el oficio a un joven: “Ayer arreglé con el Sr. Puerta respecto a la enseñanza de su hijo en tres mil pesos mensuales, poniendo él los materiales”<sup>64</sup>. No obstante, él advierte lo poco lucrativo que resulta acceder a este tipo de tratos: “resulta baratísimo y malo el negocio de mi parte (o malo no, sea que pudo hacerse mejor si a mí no se me van los pies y le bajo ocho mil a tres)”<sup>65</sup>. Esta forma de enseñar la fotografía va a ser común en Medellín

---

<sup>60</sup> Periodista, artista y fotógrafo de afición. Fue el fundador del *Papel Periódico Ilustrado*. Tuvo una relación estrecha con fotógrafos bogotanos de la talla de Julio Racines (1848-1913) y Demetrio Paredes (1830-1898). Pilar Moreno de Ángel, “Urdaneta, Paredes, Racines y la fotografía”, *Credencial Historia* n.º 75 (1996): 8-11.

<sup>61</sup> Aunque la Escuela Nacional de Bellas Artes se fundó en 1886, los primeros movimientos para su establecimiento ocurrieron desde 1868 cuando Alberto Urdaneta, junto con otros artistas, se unieron para exigir al gobierno la creación de una institución en donde los futuros artistas pudieran formarse. La aprobación oficial ocurrió cuatro años después, en la presidencia de Manuel Murillo Toro, quien sancionó la Ley 98 del 4 junio de 1973. Beatriz González Aranda, “La academia llega por diversos caminos”, en *Manual de arte del siglo XX en Colombia* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2013), 297.

<sup>62</sup> Sofía Stella Arango Restrepo, “Comienzos de la enseñanza académica de las artes plásticas en Colombia”, *Historia y sociedad* n.º 21 (2011): 155.

<sup>63</sup> Sofía Stella Arango Restrepo, “Comienzos de la enseñanza...”, 148.

<sup>64</sup> Melitón Rodríguez, “Cuaderno de caja de la Fotografía de Rodríguez”, en *Lecciones sobre fotografía y Cuaderno de caja*, AA. Horacio M. Rodríguez y Melitón Rodríguez (Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT, 2011), 95.

<sup>65</sup> Melitón Rodríguez, “Cuaderno de caja de la Fotografía de Rodríguez”, 95.

desde la llegada de esta técnica en 1838 hasta comienzos del siglo XX<sup>66</sup>, cuando surgieron fotógrafos como Jorge Obando (1894-1982)<sup>67</sup>.

Es importante tener en cuenta las relaciones interpersonales que se establecían a partir de la enseñanza y el aprendizaje del nuevo oficio. Esto es algo recurrente entre los fotógrafos de las ciudades de Bogotá y Medellín y, de manera más fuerte, entre los fotógrafos de una misma ciudad. Tal situación permite pensar que la actividad de la fotografía dentro del país se desarrolló a partir de interacciones constantes y estrechas entre los pertenecientes al gremio. Unas veces esta interacción se manifestó a través de lazos de fraternidad, lealtad y ayuda mutua. En este caso, generalmente surgían asociaciones entre fotógrafos. Buen ejemplo de esto fueron las tres asociaciones que hizo Horacio Marino Rodríguez Márquez cuando estuvo activo en el oficio, y también las dos que tuvo Benjamín De la Calle, de las que se hablarán más adelante. Otras veces, desde rivalidades y competencias. Lo significativo de todo esto fueron las distintas competiciones que se hicieron dentro del país con el ánimo de escoger a los mejores fotógrafos y, podría decirse que, en el fondo, para conocer acerca del trabajo de colegas.

Algunas exposiciones o competencias que vale la pena mencionar fueron la exposición de arte celebrada en Medellín en 1892, donde la asociación Rodríguez y Jaramillo obtuvo una medalla de plata en reconocimiento a su excelente trabajo fotográfico<sup>68</sup>. Tres años después, en 1895, nuevamente ganarían una medalla de plata. Esta vez en un concurso internacional promocionado por la revista *Luz y Sombra*<sup>69</sup>. Otro concurso artístico de importancia fue el de 1899, el cual fue impulsado por un grupo de artistas y, también, por Manuel Uribe Ángel como modo de recaudar fondos para ayudar a Francisco Antonio Cano, quien para entonces estaba pasando dificultades económicas en Europa<sup>70</sup>. En la categoría de fotografía los hermanos Rodríguez Márquez consiguieron el segundo puesto por un retrato<sup>71</sup>. A comienzos del siglo XX, en 1910, se realizó en Medellín la Exposición Nacional por los cien años de la Independencia. Lo

---

<sup>66</sup> Es importante advertir que Edward Goyeneche afirma que en el Valle del Cauca el taller fotográfico no funcionaba bajo la relación maestro-aprendiz sino que, por el contrario, el fotógrafo era un sujeto que podía trabajar de manera independiente debido a sus posibilidades económicas. Quienes lo solían ayudar, de ser necesario, eran los mismos empleados domésticos pero no un aprendiz que pagaba para que le enseñaran la técnica fotográfica. Edward Goyeneche, “Los estudios fotográficos: Convenciones espaciales”, en *Fotografía y sociedad* (Medellín: La Carreta Editores E.U., 2009), 122.

<sup>67</sup> Pintor, nacido en el actual municipio de Envigado, ubicado en el departamento de Antioquia. Al parecer conoció sobre el daguerrotipo por medio de García Hevia, quien en 1849 se encontraba de visita por Medellín. Puede ser considerado, también, como el primer fotógrafo comercial en Medellín, pues es en esta ciudad donde instaura su propio taller de daguerrotipia. Santiago Londoño Vélez, “Pioneros de la fotografía en Antioquia”, en *Testigo ocular: la fotografía en Antioquia, 1848-1950* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2009), 24-25.

<sup>68</sup> Santiago Londoño Vélez, “La edad de oro de la fotografía en Antioquia”, en *Testigo ocular: la fotografía en Antioquia, 1848-1950* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2009), 117.

<sup>69</sup> Juan Luis Mejía Arango, “La fotografía Rodríguez de Medellín”, en *Lecciones sobre fotografía y Cuaderno de caja*, AA. Horacio M. Rodríguez y Melitón Rodríguez (Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT, 2011), 10.

<sup>70</sup> Santiago Vélez Londoño, *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano* (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2002), 67.

<sup>71</sup> El primer puesto fue para Gonzalo Escovar y el segundo para Rafael Mesa. Santiago Londoño Vélez, “La edad de oro de la fotografía en Antioquia”, 112.

interesante de este concurso fueron tres cosas: el hecho de que a Luis Melitón Rodríguez lo hayan declarado fuera de concurso, debido a la excelencia de sus trabajos. El segundo puesto fue para Ana Zapata quien, según Santiago Londoño, es la única mujer de la que se conoce que ejerció el oficio en esta época<sup>72</sup>. En este concurso BDCM obtuvo el tercer puesto. Con respecto a De la Calle, es preciso decir que participó en otros encuentros como la Segunda Exposición Industrial y Agrícola, realizada en Bucaramanga en 1909.

## 2. Medellín a finales del siglo XIX y comienzos del XX: entre la transformación material y el tradicionalismo en el pensamiento

La historia de la fotografía en Medellín, desde mediados de 1848 hasta 1950, se puede dividir en tres etapas. El período inicial empieza en 1848 con Fermín Isaza, quien puede considerarse como el primer fotógrafo antioqueño, dado que fue quien introdujo el daguerrotipo en esta parte del país, y finaliza con los trabajos de Antonio Martínez de la Cuadra (1843-1920)<sup>73</sup>. Esta etapa se caracterizó por el establecimiento de los primeros talleres fotográficos en Medellín, donde se encontraban los pioneros de la fotografía en la ciudad, tales como el alemán Emilio Herbrüger (1842-1891)<sup>74</sup>, Rafael Sanín<sup>75</sup>, Pastor Restrepo (1839-1952)<sup>76</sup>, Gonzalo Gaviria (1845-1894)<sup>77</sup>, Enrique Latorre<sup>78</sup>, entre otros<sup>79</sup>. Cada uno de ellos hizo aportes en la técnica o la estética fotográfica, los cuales tuvieron un impacto positivo en las siguientes generaciones de fotógrafos. El período intermedio suele conocerse con el nombre de “la edad de oro de la fotografía” en Antioquia. Va desde 1880 hasta comienzos del siglo XX. Emiliano Mejía

---

<sup>72</sup> Santiago Londoño Vélez, *Benjamín de la Calle fotógrafo*, (Bogotá: Banco de la República-Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES)-Biblioteca Pública Piloto, 1993), 150.

<sup>73</sup> Nació en Cartagena pero se radicó en Medellín desde 1864. Antes de dedicarse a la fotografía incursionó en la industria. Posteriormente se introduce en el oficio de la fotografía y crea una asociación junto con el fotógrafo bogotano León Villaveces. Según Santiago Londoño, el trabajo de De la Cuadra era de una calidad inferior en comparación con el de sus colegas, lo cual no le permitió retener a una clientela. Fue uno de los primeros en prácticas la técnica del ambrotipo. Santiago Londoño Vélez, “Otros fotógrafos, tarjetas de visita y precios de la fotografía”, en *Testigo ocular: la fotografía en Antioquia, 1848-1950* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2009), 67.

<sup>74</sup> Viajero alemán que llevó la fotografía a Guatemala. Tres años antes de haber llegado a Medellín en 1849, ganó un premio en los Estados Unidos por la calidad de sus daguerrotipos. Eduardo Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia 1840-1950*, 27.

<sup>75</sup> Discípulo de Herbrüger. No se tiene mucha información sobre su trabajo. Solo se conoce que su hijo Laureano Sanín también se dedicó a la fotografía. Santiago Londoño Vélez, “La edad de oro de la fotografía en Antioquia”, 106.

<sup>76</sup> Comerciante y fotógrafo. La importancia de Pastor Restrepo para la fotografía se debe a un viaje a París que hizo con el ánimo de aprender y, después de esto, innovar en territorio propio. Por ejemplo, fue el primero en introducir escenarios para la ambientación de la fotografía. Eduardo Serrano, “Fotógrafos colombianos 1840-1950”, en *Historia de la fotografía en Colombia* (Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1984), 39.

<sup>77</sup> Fue el primer fotógrafo en ofrecer dentro de sus servicios la fotografía instantánea en 1881. Entre sus fotografías se cuenta la de niños muertos. Es probable que él haya empezado a desarrollar este género fotográfico con más ahínco que sus antecesores. Santiago Londoño Vélez, “Otros fotógrafos, tarjetas de visita y precios de la fotografía”, 69.

<sup>78</sup> El oficio de la fotografía lo aprendió en la asociación Wills y Restrepo. Uso el procedimiento de placa seca. Santiago Londoño Vélez, “Otros fotógrafos, tarjetas de visita y precios de la fotografía”, en *Testigo ocular: la fotografía en Antioquia, 1848-1950* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2009), 49-50.

<sup>79</sup> Cabe señalar en este espacio nombres como el de Jacobo León, Apolinar Uribe, Gonzalo Escovar, Sixto Jaramillo y Pedro A. Delgado. Santiago Londoño Vélez, “Otros fotógrafos, tarjetas de visita y precios de la fotografía”, 76.

(1864-¿?)<sup>80</sup>, Laureano Sanín (hijo del también fotógrafo Rafael Sanín)<sup>81</sup>, Horacio Marino Rodríguez Márquez (1866-1931), Luis Melitón Rodríguez Márquez (1875-1942), Benjamín de la Calle (1869-1934), Oscar Duperly (1886-1990)<sup>82</sup>, entre otros; fueron los nuevos rostros de la fotografía. El tercer período inicia a principios del siglo XX y va hasta mediados del mismo siglo, con los trabajos de Jorge Obando<sup>83</sup>. Se caracterizó porque a partir de este momento se introdujeron nuevos géneros fotográficos como, por ejemplo, la fotografía de multitudes.

Volviendo a la llamada “edad de oro de la fotografía”, es importante advertir que en estos años estaba iniciando un proceso de modernización de la provincia de Medellín<sup>84</sup>. Es preciso hacer una aclaración sobre este punto. La modernidad, un proceso que había comenzado hacía el siglo XVI en Europa<sup>85</sup>, pudo lograrse en Europa a partir de la revolución en tres ámbitos que permitieron transformaciones sociales profundas, a saber, en lo económico, lo político y lo cultural. En primer lugar, con la revolución económica se estableció el capitalismo, es decir, el trabajo asalariado y la propiedad privada sobre los medios de producción. Además, los avances en la tecnología comenzaron a ser utilizados en la economía<sup>86</sup>. En segundo lugar, la revolución política consistió en el paso de un poder autoritario, representado en la figura de un rey, a uno democrático, en otras palabras, basado en la soberanía del pueblo. En tercer lugar, la revolución cultural estuvo marcada por los procesos de secularización, el inicio de la alfabetización de los sujetos, la circulación del conocimiento, gracias a la imprenta, y de noticias, por medio de la prensa<sup>87</sup>. Frente a esta triple revolución que tuvo como consecuencia el cambio en las sociedades europeas, en América Latina la modernidad se experimentó en otro camino.

---

<sup>80</sup> Antes de radicarse en Medellín tuvo un estudio en el municipio de Yarumal, ubicado en el departamento de Antioquia. Estudió en Europa. Es importante decir que le enseñó sobre fotografía a Benjamín de la Calle y Rafael Mesa. Santiago Londoño Vélez, *Benjamín de la Calle fotógrafo* (Bogotá: Banco de la República, Departamento Editorial, 1993), 9.

<sup>81</sup> Laureano Sanín ya tenía su propio establecimiento fotográfico desde 1873. Probablemente fue el primero en realizar fotografías estereoscópicas, o tridimensionales, en Antioquia. Santiago Londoño Vélez, “La edad de oro de la fotografía en Antioquia”, 106.

<sup>82</sup> Fotógrafo que, además de tener un taller fotográfico, vendía cámaras Kodak, las cuales salieron al mercado a partir de 1915. En otras palabras, gracias a él se empezaron a distribuir las primeras máquinas fotográficas para uso familiar y, de este modo, a popularizarse aún más la fotografía. Santiago Londoño Vélez, “La popularización de la fotografía”, en *Testigo ocular: la fotografía en Antioquia, 1848-1950* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2009), 188-189.

<sup>83</sup> Su trabajo como fotógrafo y reportero gráfico inició en 1923. Fue un fotógrafo prolífico, ya que incursionó en diversos géneros y, además, creó uno nuevo: el género de multitudes. Santiago Londoño Vélez, “Obando, Mejía y Carvajal”, en *Testigo ocular: la fotografía en Antioquia, 1848-1950* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2009), 207-208.

<sup>84</sup> Marshall Berman hace una diferenciación entre los conceptos de “modernización” y “modernidad”. El primero se refiere a una transformación socioeconómica con la intención de llegar al estado “moderno”: “los procesos sociales que dan origen a esta vorágine, manteniéndola en un estado de perpetuo devenir”, mientras que el segundo a un conjunto de experiencias o modo de pensamiento surgido desde el siglo XVI. Marshall Berman, “Introducción. La modernidad: ayer, hoy y mañana”, en *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, trad. Andrea Morales Vidal (México: siglo veintiuno editores, s.a., 2000), 1-2.

<sup>85</sup> Marshall Berman, “Introducción. La modernidad: ayer, hoy y mañana”, 1.

<sup>86</sup> Jorge Orlando Melo, “Algunas consideraciones globales sobre ‘modernidad’ y ‘modernización’ en el caso colombiano”, *Análisis Político* 10 (mayo 1990): 25.

<sup>87</sup> Jorge Orlando Melo, “Algunas consideraciones globales sobre ‘modernidad’ y ‘modernización’ en el caso colombiano”, 24-25.

Como es bien sabido, hacia finales del siglo XIX el mundo estaba atravesando por la segunda revolución industrial, lo cual hizo que en América Latina empezara a haber una preocupación, por parte de las élites de cada país, sobre la manera adecuada de introducirse en las dinámicas económicas europeas y norteamericanas. Para esto, modernizar a los países era algo fundamental. El problema consistía en cómo definir lo que era la “modernidad” para, con esto, emprender acciones que impulsaran a la modernización. De acuerdo con Sanders, había dos formas de entender la noción de “modernidad” a finales del siglo XIX: como progreso político, en donde se fortalecía la democracia y se trataba de mejorar las condiciones de los grupos más oprimidos en la sociedad; o como progreso material, donde la industrialización y el crecimiento económico estaba por encima de las preocupaciones por la condición del pueblo<sup>88</sup>. De este modo, los cambios políticos no sucedieron. Si bien hubo ciertas transformaciones en la economía de los países, como México o Colombia, el que gobernaba era el mismo grupo de siempre, integrado por quienes consideraban como su derecho mantener el poder político. Esto quiere decir que tuvo mayor importancia una revolución económica que política o cultural en América Latina. Medellín, también, se preocupó por conocer la experiencia moderna poniendo el peso en las transformaciones materiales: “vías férreas [...] ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana, frecuentemente con consecuencias humanas pavorosas [...] diarios, telegramas, telégrafos, teléfonos y otros medios de comunicación de masas que informan a una escala cada vez más amplia”<sup>89</sup>.

Ochenta años antes, a comienzos del siglo XIX, la ciudad y los territorios aledaños se caracterizaban por el atraso en el que se encontraban sumidos: “Al empezar el siglo XIX Antioquia es una provincia conocida por su oro, pero tan aislada que poco más se sabe de ella”<sup>90</sup>. Pero no acontece igual para finales del siglo XIX, pues Antioquia<sup>91</sup> vivió un importante crecimiento demográfico, lo cual implicaría un incremento de la extensión de su capital y, también, su progreso material:

“La provincia empieza el siglo con unos cien mil habitantes y en 1870 ya tiene tres veces esta cifra. Las oleadas de migrantes se multiplican. Es la región del país que más amplía su frontera agrícola en la segunda mitad del siglo. Unos se desplazan por hacer negocio; otros, porque le huyen al

---

<sup>88</sup> James E. Sanders, “The Collapse of American Republican Modernity”, en *The Vanguard of the Atlantic World. Creating Modernity, Nation, and Democracy in Nineteenth-century Latin America* (Durham: Duke University Press, 2014), 190-193. La traducción es de la autora.

<sup>89</sup> Marshall Berman, “Introducción. La modernidad: ayer, hoy y mañana”, 4-5.

<sup>90</sup> Patricia Londoño, “La vida diaria: usos y costumbres”, en *Historia de Antioquia*, coord. Jorge Orlando Melo (Medellín: Suramericana de Seguros, 1988), 320.

<sup>91</sup> Cabe recordar que Antioquia se constituye como departamento a partir de 1886. Anteriormente fue una provincia, hasta 1863, y un Estado, de 1863 a 1886. Patricia Londoño, “La vida diaria: usos y costumbres”, 320.

reclutamiento; otros, a los enemigos políticos o a la escasez de alimentos; otros buscan oro, guacas o tierras más fértiles”<sup>92</sup>.

Con relación al progreso material, se observa que Medellín comenzó a preocuparse por promover un proceso de urbanización. Antes de 1890, empresas privadas eran las encargadas de garantizar los servicios públicos a los habitantes. Esto se transformó desde finales del siglo XIX, cuando “se va conformando una temprana asignación de funciones del Estado y con la creación de las Empresas Públicas Municipales en 1920, este toma a cargo la prestación de los servicios públicos como matadero, mercado, feria, energía, agua, luz y teléfono”<sup>93</sup>. En 1899 se conformó la Sociedad de Mejoras Públicas (SMP), organización privada sin ánimo de lucro, la cual tenía como propósito remodelar el espacio urbano de la ciudad<sup>94</sup>. De este modo, el mismo año de su fundación, esta entidad elaboró un plano para aguas y alcantarillado, proyectó y realizó la construcción de parques, monumentos, fuentes; en 1903 creó el correo urbano y el servicio telefónico, entre otras cosas. Vinculado a esto, gran parte de los jóvenes pertenecientes a la élite de la ciudad fueron enviados a Europa o a Jamaica para realizar sus estudios.

La isla del Caribe era un referente para las élites en cuanto a estudios y mercancías, debido a que se pensaba que podía servir para la modernización de la ciudad: “las relaciones con la isla bajo dominio inglés fueron muy importantes para el anhelo ‘civilizador’ de las élites colombianas”<sup>95</sup>. Al volver, trajeron consigo toda una serie de ideas nuevas acerca de cómo debía ser la ciudad. Estos jóvenes estuvieron interesados en lograr una renovación cultural, olvidada en parte por el énfasis puesto en el progreso material, y, con esto, una transformación de pensamiento en la sociedad de Medellín. Entre ellos estaban algunos de los fotógrafos que trasladaron desde lugares como la capital de Francia, estilos, técnicas y géneros fotográficos. El paso de un pueblo tradicional a una ciudad que empezó a tener cierto contacto con lo ocurrido en el mundo, alentó las emociones de las nuevas generaciones de intelectuales y artistas:

“(un) grupo, conformado alrededor de Francisco y Horacio, desde la década de los ochenta, aceptó el reto que proponía ‘el ideal de progreso’. En consecuencia, se organizaron sociedades editoriales se exhortaron los espíritus críticos, se promovieron contactos con el exterior de la ciudad, se aliaron las élites políticas y las intelectuales, se consiguieron recursos y se cruzaron los mares para que el arte y

---

<sup>92</sup> Patricia Londoño, “La vida diaria: usos y costumbres”, 320.

<sup>93</sup> Constanza Toro, “Medellín: desarrollo urbano”, en *Historia de Antioquia*, coord. Jorge Orlando Melo (Medellín: Suramericana de Seguros, 1988), 299.

<sup>94</sup> Constanza Toro, “Medellín: desarrollo urbano”, 302.

<sup>95</sup> Juan Camilo Escobar Villegas, “La historia de Antioquia, entre lo real y lo imaginario. Un acercamiento a la versión de las élites intelectuales del siglo XIX”, *Revista Universidad EAFIT* 13 (julio 2012): 70.

aquellos hombres con sus estudios lograsen ser, según las palabras de [Francisco Antonio] Cano, en alguna manera útiles a la ‘Patria’ y a los suyos (...) la convicción de ‘progreso’ estimulaba los sujetos hacia la idea de ‘un porvenir cada vez mejor’<sup>96</sup>.

Algunos antioqueños, no muy mayores, pensaron que era importante involucrarse activamente en diferentes actividades para la transformación de Medellín y de sus habitantes. Los cambios, pensaban ellos, debían estar impulsados por sujetos comprometidos con la innovación y el progreso de la ciudad. Sin embargo, estos jóvenes esperaban una transformación no solo física sino mental en una sociedad todavía muy tradicionalista: “La cuasi homogeneidad religiosa de la Antioquia del siglo pasado (...) Al menos en Antioquia no podía esperarse que la propuesta liberal de una sociedad secularizada tuviera posibilidades de éxito”<sup>97</sup>. Al mismo tiempo que Medellín, y en general el departamento de Antioquia, promovía transformaciones materiales, en el ámbito político nacional se establecía la Regeneración (1885 – 1904) con Rafael Núñez, entre otros. Este proyecto político tenía como intención construir nación a partir de una visión tradicionalista de la sociedad, en la que la moral de la religión católica debía de ser la moral del Estado. La idea de país pensada por Núñez quedó expresada en la Constitución de 1886 y en el Concordato de 1887, firmado por él y el Papa León XIII, para ratificar que “la Religión Católica, Apostólica y Romana, es la de Colombia; los poderes públicos la reconocen como elemento esencial del orden social, se obligan a protegerla y hacerla respetar, lo mismo que a sus ministros, conservándola a la vez en el pleno goce de sus derechos y prerrogativas”<sup>98</sup>.

La diferencia entre las élites y el pueblo llano siguió estando claramente delimitada. De acuerdo a estas élites, el pueblo no debía gobernar ya que no tenía educación, tendía al desorden, y era de raza cuestionable, lo que equivalía a tener sangre mezclada, a diferencia de la élite.<sup>99</sup> Esta división entre la élite y el pueblo no se limitaba a la política, sino que estaba presente en la vida cotidiana. En el caso de Medellín, Escobar Villegas señala lo siguiente:

“Las familias se distinguían por su pertenencia a las castas, su riqueza y su origen. Así, al ver su vestimenta, los gestos al caminar, el color de la piel o su lugar de vivienda, se podía concluir la

---

<sup>96</sup> Juan Camilo Escobar Villegas, “Introducción. Contextos y conexiones en tiempos de Horacio Marino Rodríguez Márquez. Ensayo cronológico”, en *Piedra, papel y tijera. Vida y obra del tallador de lápidas, fotógrafo, artista, constructor, arquitecto, maestro e intelectual Horacio Marino Rodríguez Márquez (1866-1931)*, coord. Juan Camilo Escobar Villegas (Medellín: Universidad EAFIT, 2018), 19.

<sup>97</sup> Gloria Mercedes Arango, “Introducción”, en *La mentalidad religiosa en Antioquia. Prácticas y discursos 1828-1885* (Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 1993), 19.

<sup>98</sup> Artículo primero del Concordato de 1887, firmado por Rafael Núñez, el entonces presidente de la República, y el Papa León XIII. Conferencia Episcopal de Colombia, “Concordato 1887”, [https://www.cec.org.co/sites/default/files/WEB\\_CEC/Documentos/Documentos-Historicos/1973%20Concordato%201887.pdf](https://www.cec.org.co/sites/default/files/WEB_CEC/Documentos/Documentos-Historicos/1973%20Concordato%201887.pdf) (consultada el 10 de marzo de 2019).

<sup>99</sup> James E. Sanders, “The Collapse of American Republican Modernity”, 213.

posición social que ocupaban los individuos. Si además portaban los apellidos más reputados y conocidos como Restrepo, Gómez, Zea, Álvarez, Lalinde, Uribe, Arango, Mejía y Posada, entre otros, era muy factible que también estuviesen ocupando los puestos públicos en el gobierno y pudiesen ser calificados anteponiendo a sus nombres el ‘don’, que todavía significaba en las mentes de aquellas generaciones la idea de ‘origen noble’ [...] los miembros de las élites se esforzaron por mantener la máxima elegancia en sus atuendos de forma tal que fuera posible distinguirlos de los demás. Las familias más pudientes importaban sus vestidos directamente desde las capitales europeas para lucirlos de manera cotidiana”<sup>100</sup>.

Cabe señalar en este punto la importancia de los estudios fotográficos, y en especial de aquellos a los que podían acceder las personas más humildes de la sociedad, como el de BDCM, ya que estos ofrecieron la posibilidad de cambiar la realidad o, en otras palabras, a través de la escenografía y el atuendo puesto al fotografiado, de “ser alguien que no es”. Esto es algo que se observa mucho en el género de retratos, donde los fotografiados lucen trajes lujosos los cuales no hubieran podido adquirir y vestir en su vida diaria. En otras palabras, la fotografía brindó la posibilidad, al retratado, de por lo menos en la foto, ser alguien que en sociedad no puede ser debido a su origen familiar y a sus condiciones económicas. De este modo, un pensamiento tendiente a lo secular, esto quiere decir a favor de una desunión entre religión y política, y a la promoción del desarrollo de las artes y la ciencia, con las nuevas ideas que esto implicaba; fue motivo de profundos disensos con la mayor parte de la población y, en el caso de la familia de dos de los tres fotógrafos estudiados aquí, los hermanos Rodríguez Márquez, de fuertes problemas con la Iglesia. Para una comprensión más profunda de lo que significó esta nueva generación es preciso indagar sobre la vida de los tres fotógrafos objeto de mi investigación, Horacio Marino Rodríguez Márquez, Luis Melitón Rodríguez Márquez y Benjamín de la Calle; a quienes considero un ejemplo enriquecedor sobre lo que significaba en ese momento oponerse a un código de conducta moral tradicionalista y muy ligado a la Iglesia, como el predominante en la sociedad en la que vivieron. En consecuencia, sí hubo modernización en Medellín, pero la mentalidad de la sociedad se mantuvo intacta, tradicionalista, pues hubo un casi nulo interés en la revolución cultural de la ciudad, con excepción del pequeño grupo de jóvenes artistas e intelectuales que trataron de promoverla. Lo cual es importante mirar, particularmente en el ámbito religioso, para poder comprender la práctica del género fotográfico post mortem.

---

<sup>100</sup> Juan Camilo Escobar Villegas, “La historia de Antioquia, entre lo real y lo imaginario. Un acercamiento a la versión de las élites intelectuales del siglo XIX”, 68-69.

### 3. Los fotógrafos

#### 3.1. La familia Rodríguez Márquez

La familia de los hermanos Rodríguez Márquez tuvo inconvenientes con el orden establecido por una Iglesia fuertemente conservadora, la cual contaba con el apoyo de la mayoría de la población de Medellín. Los Rodríguez fueron un grupo familiar particular en una sociedad tradicionalista, dado que tenían ideas liberales, lo cual los hacía contar con la “capacidad de desafiar los poderes dominantes en defensa del libre pensamiento”<sup>101</sup>. La memoria de la familia Rodríguez se remonta al año 1810 con el nacimiento del abuelo de los hermanos fotógrafos: Ramón Cipriano Rodríguez González (1810-1862). Al casarse cuando tenía veinte años con Rafaela Roldán Vásquez, conforma una familia en el municipio de Anorí, ubicado al nordeste de Antioquia, con sus cuatro hijos: Ana Rosa (1833-¿?), Ricardo (1834-1912), Melitón (1836-1904) y José María (1838-¿?). Cabe señalar que el tercer hijo, Melitón, sería el padre de HMRM y LMRM. Ramón Cipriano se dedicaba a la explotación minera en Anorí. Posteriormente incursionaría en otros negocios como la venta de aguardiente<sup>102</sup>. Esto permitiría a la familia Rodríguez Roldán tener dinero suficiente para, por ejemplo, lograr que sus hijos estudiaran en Bogotá y en Europa. Al parecer, para Ramón Cipriano era importante la educación de sus hijos. Quizá por esto decidió, en un primer momento, irse a vivir con toda su familia a Medellín y, tiempo después, tomar la decisión de radicarse en Bogotá para que sus hijos completaran sus estudios en la capital. En el archivo histórico de la Universidad del Rosario permanece la constancia de que los tres hijos varones de Ramón Cipriano fueron bachilleres de la institución. En el archivo reposan dos documentos, escritos el 3 de abril y el 8 de junio de 1852, con las informaciones de José María y Melitón<sup>103</sup>. De acuerdo con los testigos, ambos eran personas íntegras, “de una conducta moral intachable” y, por lo tanto, podían formar

---

<sup>101</sup> Juan Camilo Escobar Villegas, “Horacio Marino y su entorno familiar”, en *Piedra, papel y tijera. Vida y obra del tallador de lápidas, fotógrafo, artista, constructor, arquitecto, maestro e intelectual Horacio Marino Rodríguez (1866-1931)*, coord. Juan Camilo Escobar Villegas (Medellín: Universidad EAFIT, 2018), 40.

<sup>102</sup> Maribel Tabares Arboleda, “Melitón Rodríguez en blanco y negro” (tesis de pregrado en Historia, Universidad de Antioquia, 2011), 24.

<sup>103</sup> Las “informaciones” eran documentos requeridos por el Colegio Mayor para estudiar, a grandes rasgos, la vida del candidato a estudiante. En las informaciones de José María y Melitón se presentaron dos testigos: Antonio Vargas Reino y Andrés María Pardo, respectivamente; ambos profesores de la clase de medicina. A los dos se les interrogó sobre los siguientes cuatro puntos: (1) si conocían a los posibles estudiantes, (2) la condición moral de estos, (3) la edad, la cual debía ser mínimo de ocho años, y (4) su estado de salud. Información de Melitón Rodríguez: Volumen 114, folio 214. Información de José María Rodríguez: Volumen 114, folio 171. Archivo histórico del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario (en adelante AHCMNSR).

parte del Colegio Mayor<sup>104</sup>. Ya como estudiantes, tomaron cursos de medicina, ciencia constitucional, economía política, y derecho internacional<sup>105</sup>.

El año 1854 fue, desde mi punto de vista, muy importante, pues de las decisiones que cada miembro de la familia Rodríguez tomó se desprendieron experiencias significativas que forjaron a la siguiente generación de Rodríguez en cuanto a carácter y a forma de vida. El 2 de octubre de 1853 Melitón Rodríguez escribe una carta al rector del Colegio Mayor del Rosario, señalándole que “No continuando en este establecimiento, del cual tengo la honra de ser uno de sus hijos”<sup>106</sup>, renuncia a ser Maestro de ceremonias. Este documento deja en evidencia que los hermanos Rodríguez dejan el Rosario luego de haber ingresado a mediados de 1852. En primer lugar, en 1854, el hermano menor de la familia, José María Rodríguez Roldán, terminó uniéndose a los ejércitos liberales en la guerra civil ocurrida entre 1860 y 1862. Su participación en la guerra demuestra el compromiso de la familia con los ideales del Partido Liberal en un contexto mayoritariamente adepto al conservadurismo. Es importante decir que Ramón Cipriano Rodríguez murió al finalizar la guerra, luego de haber sido “víctima de un disparo de fusil que le propinó un soldado renuente a entregar las armas”<sup>107</sup>.

En segundo lugar, Ricardo decidió estudiar medicina en la capital de Francia. Pese a que en principio su padre lo apoyó financieramente, durante su estadía en París hubo una pérdida casi total del capital familiar<sup>108</sup>, por lo que trabajó como ayudante de fotógrafo y en talleres de marmolería para poder sortear los inconvenientes económicos<sup>109</sup>. A esto hay que sumarle, ulteriormente, el fallecimiento de su padre. De este modo logró concluir, con mucho esfuerzo, su formación académica como médico. Esta figura dentro de la familia es muy importante, pues parece ser que él fue quien enseñó a su hermano mayor Melitón, y a sus sobrinos Horacio y Luis Melitón, los saberes relacionados con la marmolería y la fotografía. Con esto se observa que el viaje que hizo Ricardo por motivos de estudio influyó en la inmersión de los hijos de su hermano mayor en el establecimiento de un taller fotográfico. Cabe recalcar que la figura de Ricardo no solo se recupera por el valor que tuvo en su familia como comunicador de saberes traídos del Viejo Mundo, sino también por lo que significó para el desarrollo de la medicina en

---

<sup>104</sup> AHCMNSR, Volumen 114, folio 214.

<sup>105</sup> AHCMNSR, Caja 37. Folio 335.

<sup>106</sup> Un maestro de ceremonias era una persona con gran capacidad oratoria quien moderaba los distintos eventos o actos públicos que tuvieran lugar en el Colegio Mayor.

<sup>107</sup> Juan Luis Mejía Arango, “La fotografía Rodríguez de Medellín”, 7.

<sup>107</sup> Melitón Rodríguez, “Cuaderno de caja de la Fotografía de Rodríguez”, 95.

<sup>108</sup> Hay dos versiones que podrían explicar el empobrecimiento de la familia Rodríguez Roldán. La primera señala que Ramón Cipriano donó casi todo su capital al ejército liberal, en el que se encontraba tanto él como su hijo José María combatiendo, durante la guerra civil ocurrida entre 1860 y 1862. La segunda explicación enfatiza en la ludopatía del abuelo de los fotógrafos, Ramón Cipriano, diciendo que en una noche de juego lo perdió todo. Entrevista a Fernando Sierra Rodríguez, bisnieto de HMRM y LMRM, entrevistado por Jessica Alejandra Neva Oviedo y Laura Alejandra Buenaventura Gómez, Bogotá, 14 de diciembre de 2018.

<sup>109</sup> Miguel Escobar Calle, *Melitón Rodríguez fotógrafo. Momentos, espacios y personajes. Medellín 1892-1922* (Medellín: Biblioteca Pública Piloto, 1995), 44.

Medellín, pues se considera a Ricardo Rodríguez, junto con Miguel Uribe Ángel, como los fundadores de la Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia<sup>110</sup>.

En tercer lugar, luego de haber pasado siete años de su regreso a Medellín, Melitón se casó en 1860 con María Mercedes Márquez Cano<sup>111</sup>. Con ella tuvo nueve hijos: Clementina (1864-¿?), Horacio Marino, Rosa (1869-¿?), María Amelia Alejandrina (1871-¿?), Paulina (1872-¿?), María Gabriela de la Merced (1874-¿?), Luis Melitón, Candelaria Antonia Mercedes (1877-¿?) y Teresa María Luisa de la Concepción (†1879) [imagen #1]. Melitón Rodríguez Roldán fue conocido por “su labor en marmolería (...) Fue escultor de lápidas para difuntos, dueño de una agencia fúnebre, director del presidio de la ciudad y un decidido liberal”<sup>112</sup>. Profundizando en su agencia mortuoria, cabe decir que esta se estableció en Medellín en la década de los setenta del siglo XIX. De ahí en adelante parece que fue muy próspera, con bastante demanda, tanto así que Melitón padre no era el único que atendía sino, también, otras personas entre las cuales, casi diez años después, estarían su hijo mayor, Horacio Marino, y su primo político, el pintor Francisco Antonio Cano. Es preciso decir que la división de trabajo dentro de la agencia era tan organizada, que Melitón tuvo tiempo de administrar, en paralelo, una fábrica de cigarrillos<sup>113</sup>. La agencia mortuoria ofrecía la posibilidad de hacerse responsable de todo o de cierta parte del entierro de las personas recién fallecidas y queridas por sus clientes, es decir, los deudos. A estos últimos, Melitón padre trataba de garantizarles el mejor servicio. De ahí que su oficio fuera, se podría decir, de tiempo completo como lo indica un anuncio del 13 de enero de 1888, donde dice que sus clientes podían “seguir llamando á su puerta á cualquiera hora del día ó de la noche, con la seguridad de quedar servidos en la forma que se desee” [imagen #2]<sup>114</sup>.

---

<sup>110</sup> Maribel Tabares Arboleda, “Melitón Rodríguez en blanco y negro”, 32.

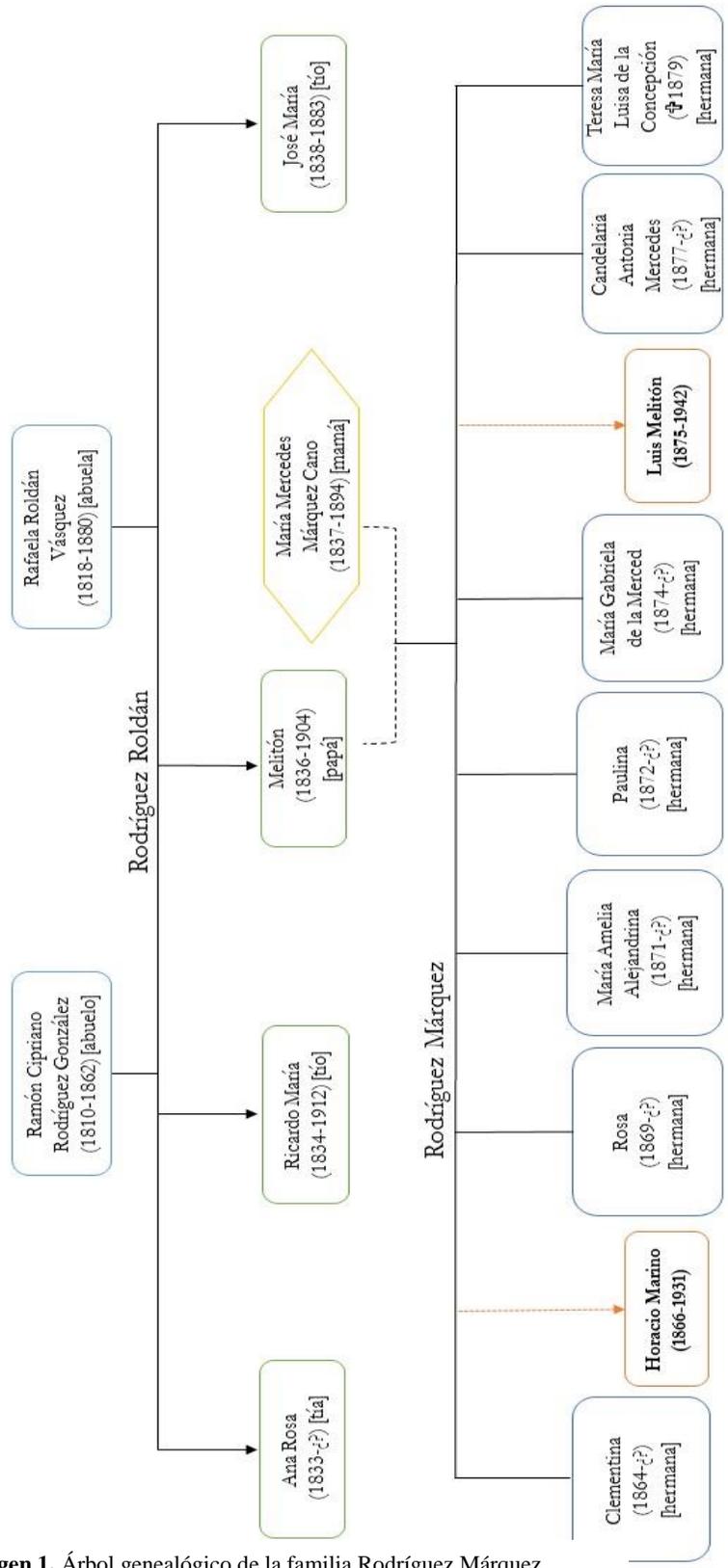
<sup>111</sup> María Mercedes Márquez Cano había tenido un hijo antes de su matrimonio con Melitón Rodríguez Roldán. Su nombre era José Joaquín Márquez Cano (1854-1918). Página de genealogía, “Rodríguez López y Uribe Senior”, <https://rodriguezuribe.co/getperson.php?personID=I31&tree=arbol1>.

<sup>112</sup> Maribel Tabares Arboleda, “Melitón Rodríguez en blanco y negro”, 34.

<sup>113</sup> *El Espectador. Periódico político, literario, noticioso e industrial*, Medellín, enero 1888.

<sup>114</sup> *El Espectador. Periódico político, literario, noticioso e industrial*, Medellín, enero 1888. Este periódico se fundó en 1887 por Fidel Cano, quien era de ideología liberal.

# Familia Rodríguez



**Imagen 1.** Árbol genealógico de la familia Rodríguez Márquez

La función específica de Melitón, y de quienes trabajaban con él, consistía en garantizar el desplazamiento del fallecido hasta el cementerio donde iba a ser enterrado, el cual, la mayoría de las veces, era el actual Museo Cementerio San Pedro. Además, Melitón padre aprovechó su destreza con el grabado de piedras y, entre sus servicios, ofreció lápidas en mármol, tal como lo muestra en un anuncio publicado en el mes de agosto de 1878: “LAPIDAS en mármol y jaspe de diversos tamaños y formas. Quedan pocas; ocurran los que deseen algunas para sus deudos queridos. Esmero en el trabajo, y pronto desempeño”<sup>115</sup>. En la fotografía [#1] se puede ver la lápida del fundador del Partido Conservador: Mariano Ospina Rodríguez (1805-1885), la cual se encuentra aún dentro del Museo Cementerio de San Pedro. La lápida es blanca y, en la parte superior, tiene las iniciales “M” y “R”, las cuales son las del nombre de su tallador. Por último, a la par con las lápidas elaboradas en mármol, Melitón ofertaba “un surtido de adornos para ataúdes, introducidos directamente de Europa”<sup>116</sup>. Como puede observarse, la agencia mortuoria de Melitón Rodríguez Roldán era próspera, contaba con varios trabajadores y tenía todo tipo de artículos para hacer más llevadero el momento doloroso por el que atravesaban sus clientes.



**Fotografía 1.** Lápida en mármol de Mariano Ospina Rodríguez. Museo Cementerio San Pedro. Foto tomada por Alejandra Buenaventura.

<sup>115</sup> *Boletín Industrial*, Medellín, agosto 1878.

<sup>116</sup> *El Espectador. Periódico político, literario, noticioso e industrial*, Medellín, enero 1888.

LA AGENCIA MORTUORIA DE MELITÓN RODRÍGUEZ continúa prestando sus servicios al público, como hasta ahora, no obstante haberse hecho cargo su propietario de la administración y dirección de la fábrica de cigarrillos establecida en esta ciudad por los señores Uribe, Merizalde & C<sup>a</sup>. Se advierte esto por contar con el personal suficiente para atender satisfactoriamente á ambos establecimientos.

Por lo tanto, se puede seguir llamando á su puerta á cualquiera hora del día ó de la noche, con la seguridad de quedar servidos en la forma que se desee. Encárgase la Agencia de la totalidad ó solamente de parte de los entierros, que pueden ser hasta de \$ 30 ó de más, según la voluntad de los deudos.

Precios sin competencia, por mantener siempre un surtido de adornos para ataúdes, introducidos directamente de Europa.

Quedan en la Agencia algunas lápidas de mármol.

3—2

**Imagen 2.** Anuncio sobre la agencia mortuoria de Melitón Rodríguez. *El Espectador. Periódico político, literario, noticioso e industrial*, Medellín, enero 1888.

Como ya mencioné, es muy probable que este oficio lo haya aprendido de su hermano Ricardo, mucho más si se tiene en cuenta que en un segundo viaje que Ricardo hizo a París trajo una serie de elementos de marmolería para Melitón. Otro aspecto, quizá más controvertido para la época, sobre la familia Rodríguez Márquez fue la práctica del espiritismo. El espiritismo fue un movimiento que nació en Francia a mediados del siglo XIX con Allan Kardec (1804-1869)<sup>117</sup>. Los espiritistas tenían la creencia de que cuando una persona moría, el espíritu se desprendía de su parte corpórea para habitar en un mundo alterno al terrenal, desde donde podía entrar en comunicación con el mundo de los vivos<sup>118</sup>, por medio de prácticas como las mesas danzantes, el uso de médiums y la tabla ouija. El libro base de los adeptos al espiritismo fue escrito por el mismo Kardec en 1857 y se titula *El libro de los espíritus*.

<sup>117</sup> Su verdadero nombre era Hippolyte Léon Denizard Rivail. Antes de dedicarse al espiritismo fue escritor.

<sup>118</sup> De acuerdo con los espiritistas o espiritas, existen dos mundos: el de los espíritus y el corporal. Ambos mundos estarían en constante comunicación y, de hecho, es posible entablar un contacto directo con los espíritus a partir de diversas prácticas. De acuerdo al prólogo, hecho por el fundador, este libro fue elaborado progresivamente sesiones de espiritismo donde los espíritus, a través de los *mediums*, hicieron revelaciones sobre las preguntas fundamentales que preocupan al ser humano. Allan Kardec, “Prolegómenos”, en *El libro de los espíritus* (Brasilia: Consejo Espírita Internacional, 2008), 68.

No se sabe con certeza si los Rodríguez leyeron alguna vez el libro fundacional del espiritismo. Sin embargo, sí se conoce sobre la circulación en la ciudad de otras obras sobre el mismo tema, las cuales, muy probablemente, pudieron adquirir. Por ejemplo, *El espiritismo en su más simple expresión*, publicado por la imprenta Velásquez y compañía<sup>119</sup>. Al fin al cabo, no era la única familia que hacía este tipo de prácticas en Medellín. Las ideas espiritas parecían ser comunes entre parte de la clase media y algunos intelectuales medellinenses adeptos a ideales liberales, quienes hacían tertulias para discutir sobre literatura, arte o ciencia y, a la vez, hacer sesiones de espiritismo<sup>120</sup>. La agencia mortuoria de Melitón padre solía ser uno de los lugares en los que se hacían las reuniones: “En el recinto de la agencia funeraria, situada tal vez en su casa de la carrera Cúcuta, se congregaban algunos amigos y parientes, los Márquez, los Cano, los Quevedo, entre otros, para llevar a cabo invocaciones espiritistas en medio de crespones negros, ángeles de mármol y cirios trémulos”<sup>121</sup>.

De hecho, aunque a primera vista pareciera contradictorio que un grupo de personas defensoras del libre pensamiento, comprometidas con el desarrollo cultural y artístico se involucrara en estas prácticas, en realidad este movimiento fue consecuencia de la atmósfera global, y su pretensión de demostrar a través de las disciplinas científicas y los desarrollos técnicos, como la fotografía, la existencia de un mundo que se encuentra ubicado más allá del corpóreo. Cabe resaltar dos ejemplos de científicos reputados que se adhirieron a la doctrina espirita: Alfred Russel Wallace (1823-1913), quien fue un biólogo evolucionista inglés. Wallace conoció sobre el espiritismo a partir de 1865 y, a partir de ese momento, se volvió un defensor y propagador de la nueva doctrina, dado que no creía que la conciencia del hombre fuera solo producto de la naturaleza y, por lo tanto, el hombre solo estuviera compuesto de materia<sup>122</sup>. Por mencionar otro nombre, el astrónomo francés Camille Flammarion (1842-1925), quien hizo un libro sobre esto, el cual se titula *Les forces naturelles inconnues*.

A propósito del uso de la fotografía por parte de los seguidores de Allan Kardec, cabe decir que existió un género llamado “espírita” (*spirit photography*), con el cual se afirmaba que era posible captar a seres incorpóreos por medio de la fotografía: “logró su inmensa popularidad en la última parte del siglo XIX por muchas razones que son propias de su tiempo. El género primero apareció después de la emergencia del movimiento espiritista en los Estados Unidos [...] pero se popularizó por completo

---

<sup>119</sup> Maribel Tabares Arboleda, “Melitón Rodríguez en blanco y negro”, 62. Maribel Tabares Arboleda también señala que circularon otros textos relacionados con la masonería. Esto quiere decir que ambas doctrinas estuvieron en el ambiente de Medellín al mismo tiempo.

<sup>120</sup> Entrevista a Fernando Sierra Rodríguez, bisnieto de HMRM y LMRM, entrevistado por Jessica Alejandra Neva Oviedo y Laura Alejandra Buenaventura Gómez, Bogotá, 14 de diciembre de 2018.

<sup>121</sup> Humberto Barrera Orrego, *F.A. Cano: de Yarumal a París* (Yarumal: Alcaldía de Yarumal, 2008), 11.

<sup>122</sup> Antoni Roca, “Los ecos de un debate internacional”, en *El espiritismo ante la ciencia. Estudio crítico sobre la mediumnidad*, coord. José Comas Sola (Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1986), IX.

después de la Guerra Civil Norteamericana<sup>123</sup>, cuando las bajas increíblemente altas contribuyeron a intentos particularmente vigorosos de contactar a los muertos”<sup>124</sup>. Pese a que en Colombia el género de la fotografía espiritista no fue muy difundido, hay una fotografía de Benjamín de la Calle que puede ser considerada como perteneciente a este género [ver imagen #22]. Queda la duda sobre si el fotógrafo aceptó públicamente haber hecho alteraciones en la imagen o, por el contrario, la presentó como una auténtica fotografía en la cual se presentaba el espíritu de una mujer fallecida.

Las prácticas espiritistas fueron comunes en un determinado sector de la sociedad de Medellín, comprometido con ideas de progreso, pues pensaban que por medio de herramientas tecnológicas se podía llegar a probar la existencia de seres incorpóreos. Y, pese a que el espiritismo no se oponía a la religión católica, pues dentro de sus dogmas la imagen de Cristo seguía siendo central, la Iglesia empezó a reprimir al movimiento dentro de la ciudad. Como una posible hipótesis puedo decir que, quizá, el espiritismo, si crecía como movimiento. Ponía en peligro la supremacía de la Iglesia y, por ende, la autoridad que mantenía el orden y la moral en la sociedad. Probablemente el espiritismo se viera, por parte de la Iglesia, como una doctrina seguida por los librepensadores de la ciudad y que, de ser adoptada por el resto de la población, cambiaría el modo de pensar de las personas. Los Rodríguez Márquez, junto con otras familias, fueron fuertemente condenados por la Iglesia debido a sus creencias sobre los espíritus. El 11 de marzo de 1889, el entonces obispo de la diócesis de Medellín, Bernardo Herrera Restrepo (1844-1928), emite una circular en la que condena toda práctica vinculada con el espiritismo y, particularmente, excomulga a familias como la Rodríguez Márquez por considerar que iban en contra de la doctrina de la Iglesia. Melitón Rodríguez Roldán, padre, envía el 12 de abril una carta al obispo, en la que pide que diera por terminadas las sanciones impuestas a su familia pues, según él, “han interpretado la espirita, de una manera muy exagerada”<sup>125</sup>. La respuesta del obispo Herrera Restrepo fue rotunda en cuanto a que las sanciones continuarían porque este tipo de creencias atentaban contra la moral y el buen comportamiento cristiano, además de ser una tentación para los verdaderos feligreses:

“dicha circular se hizo de imperiosa necesidad desde luego que los espiritistas de esta ciudad están tratando, hace ya mucho tiempo, de propagar el espiritismo por todos los medios posibles, atacando además con todo descaro los dogmas católicos y las prácticas que de ello se desprenden (...) nuestra

---

<sup>123</sup> La Guerra civil estadounidense ocurrió entre 1861 y 1865. Se enfrentaron los Estados del norte (la Unión) y los Estados del sur (la Confederación). Las consecuencias más importantes fueron la abolición de la esclavitud en los Estados Unidos de América en 1863, la introducción del país a dinámicas económicas más modernas (la industria), y el asesinato del entonces presidente Abraham Lincoln (1809-1865). Raimondo Luraghi, “Lecture I”, en *Five Lectures on the American Civil War, 1861–1865*, trad. Sean Mark (Maryland, John Cabot University Press, 2012), 1.

<sup>124</sup> Nancy Princethal, “Willing Spirits: Art of the Paranormal”, *Art in America* 2 (2006): 106.

<sup>125</sup> Archivo Maribel Tabares Arboleda. Medellín, abril 12 1889.

circular no fue dictada contra determinada persona ó familia, sino en general, contra el Espiritismo y sus propagandas públicas en nuestra Diócesis y aquella es suficientemente clara para que los sacerdotes sepan la conducta que deben observar en el asunto á que la circular se refiere; para que los fieles se preserven del contagio; y para que aquellos que se han hecho apóstoles del Espiritismo, apostatando de la religión católica reconozcan el abismo en el cual pertinazmente han caído y vuelvan sobre sus pasos”<sup>126</sup>.

Por lo anterior, el obispo Herrera justifica que:

“si á alguno ó algunos de los que obstinadamente propagan y defienden públicamente el espiritismo se les sigue perjuicio espiritual ó temporal por las disposiciones que en la circular aludida hemos tomado (...) ese perjuicio tan dolo es imputable á la conducta de los propagandistas del Espiritismo, y de aquellos que como el señor Rodríguez, declaran que han dejado de ser “romanos”, esto es, hijos obedientes de la Santa Iglesia Católica, cuya cabeza visible es el Sumo Pontífice de Roma, vicario infalible de Cristo en la trena”<sup>127</sup>.

Es preciso decir que, además de representar una amenaza para la autoridad de la Iglesia en el manejo de la sociedad, en términos dogmáticos el espiritismo es contrario a la religión por su noción sobre lo que pasa inmediatamente después de que alguna persona ha fallecido y por la idea del renacimiento. En la Biblia está claramente dicho que hasta que no llegue el día del juicio final, todos los muertos se mantendrán dormidos:

“Porque el Señor mismo con voz de mando, con voz de arcángel, y con trompeta de Dios, descenderá del cielo; y los muertos en Cristo resucitarán primero. Luego nosotros los que vivimos, los que hayamos quedado, seremos arrebatados juntamente con ellos en las nubes para recibir al Señor en el aire, y así estaremos siempre con el Señor. Por tanto, alentaos los unos a los otros con estas palabras”<sup>128</sup>.

A diferencia de la Biblia que niega que los muertos tengan conciencia, es decir, sean conscientes de su estado y hagan diversas acciones propias de su nueva naturaleza, los espiritistas creen que cuando las personas fallecen su espíritu se desprende de su cuerpo y, en una nueva realidad, se manifiestan y se

---

<sup>126</sup> “Medellín, abril 15 de 1889. Contestación a Melitón Rodríguez.

<sup>127</sup> Medellín, abril 15 de 1889. Contestación a Melitón Rodríguez.

<sup>128</sup> 1 Tesalonicenses. 4:13-18.

comunican con los vivos. A esto hay que sumarle el hecho de que creen que es posible que el espíritu pueda renacer en otro cuerpo. Esto último atenta fuertemente contra la doctrina católica y, especialmente, contra la idea de la salvación individual<sup>129</sup>. Las sanciones impuestas por el obispo Herrera debieron causar una fuerte molestia en Horacio Marino, quien para la época tenía veintitrés años, ya que fue personalmente a hablar con el obispo: “La tradición familiar cuenta que Horacio, que era el mayor de los hombres, que fue a la curia a pelear con el obispo y no lo dejaron entrar [...] pero, iba a intentar un enfrentamiento cara a cara con el otro, porque literalmente se estaban muriendo de hambre”<sup>130</sup>. Los apuros económicos de la familia Rodríguez Márquez terminaron en 1892 cuando el sucesor de Herrera Restrepo, Joaquín Pardo Vergara (1843-1904), levantó las sanciones. No obstante, la experiencia adversa vivida durante el obispado de Herrera Restrepo tuvo un eco funesto que hasta el día de hoy perdura en la familia:

“Hasta el día de hoy la generación de mis abuelos, los papás de mi mamá, son gente bastante anticlerical (...) una excomunión no era, simplemente, prohibirte ir a la Iglesia. Una excomunión era una condena al ostracismo: nadie les podía comprar lo que ellos producían, que eran lápidas, nadie les podía vender comida. Melitón tenía a sus hijas mayores ya casadas y con niños. Entonces en la casa había bebés. Fue una situación bastante dramática”<sup>131</sup>.

A pesar de los problemas por defender la libertad de pensamiento en una sociedad basada en la moral católica y el tradicionalismo, los Rodríguez Márquez continuaron desarrollando sus vidas de una manera, desde la mirada clerical, desobediente. Es sabido que dos años después de la sanción expuesta, es decir en 1891, Horacio Marino decidió contraer matrimonio con Carlota Haeusler Rincón, hija del arquitecto alemán Enrique Haeusler (1805-1888), quien, al parecer, profesaba el protestantismo. Fernando Sierra cuenta que, por este motivo, un ministro de la Iglesia de Medellín se negó a casarlos, lo cual hizo que HMRM amenazara con irse a vivir en concubinato con Carlota<sup>132</sup>. Finalmente, la pareja fue casada. Quizás el ejemplo más significativo de anti-clericalidad se puede apreciar en la persistencia de las creencias y prácticas espíritas en la familia. HMRM y su esposa hicieron un pacto de retorno,

---

<sup>129</sup> Los espiritistas comparten con los cristianos la creencia en Jesús, solo que no lo conciben como hijo de Dios sino como el espíritu más evolucionado que ha existido y, por esta razón, uno de los pocos que culminó con su ciclo de encarnaciones. Milton Fabián Delgado Jiménez, entrevistado por Jessica Alejandra Neva Oviedo, enero de 2020.

<sup>130</sup> Entrevista a Fernando Sierra Rodríguez, bisnieto de HMRM y LMRM, entrevistado por Jessica Alejandra Neva Oviedo y Laura Alejandra Buenaventura Gómez, Bogotá, 14 de diciembre de 2018.

<sup>131</sup> Entrevista a Fernando Sierra Rodríguez, bisnieto de HMRM y LMRM, entrevistado por Jessica Alejandra Neva Oviedo y Laura Alejandra Buenaventura Gómez, Bogotá, 14 de diciembre de 2018.

<sup>132</sup> Entrevista a Fernando Sierra Rodríguez, bisnieto de HMRM y LMRM, entrevistado por Jessica Alejandra Neva Oviedo y Laura Alejandra Buenaventura Gómez, Bogotá, 14 de diciembre de 2018.

consistente en que quien muriera primero regresaría del más allá para hablar con el otro. Horacio Marino Rodríguez Márquez murió antes que Carlota, por lo que cada noche ella salía al patio de la casa a la espera de la aparición incorpórea de su difunto esposo<sup>133</sup>. Esta anécdota familiar es interesante porque muestra a un HMRM creyente todavía en la doctrina espírita.

En este punto puede surgir la pregunta acerca de qué tanta influencia tenía el espiritismo en su quehacer y, concretamente, cuando tenía que fotografiar a los difuntos. Teniendo el espiritismo como fondo, claramente el fotógrafo no solo veía a un cuerpo muerto sino, probablemente, a un cuerpo “desencarnado”. De acuerdo con Milton Fabián Delgado, la creencia en el espiritismo no guarda relación con la práctica del género de difuntos. Mientras que en el catolicismo el cuerpo sigue siendo objeto de un cuidado especial después de fallecido, dado que resucitará el día del Juicio Final<sup>134</sup>; el espiritista comprende que el cuerpo no es más que un instrumento por medio del cual el espíritu encarna y emprende un aprendizaje en la vida material para, luego, volver a desencarnar. En ese orden de ideas, en el espiritismo no suele haber rituales fúnebres tan elaborados como los del catolicismo en torno a un cuerpo carente de vida<sup>135</sup>.

Lo expuesto permite formarse una idea sobre el contexto privado o familiar de los fotógrafos Rodríguez Márquez, el cual ciertamente estuvo influenciado por las dinámicas sociales de la época. Se ha observado cómo ambos hermanos crecieron en un ambiente en el que las nuevas ideas sobre procedimientos técnicos, particularmente en fotografía, desarrollo artístico, y religiosos con la doctrina espírita, traídas de Europa por parte del tío Ricardo, hizo que tuvieran que soportar una excomunión que duró tres años, y la cual los condenó a la exclusión social. En ese orden de ideas, también puede apreciarse cómo los Rodríguez Márquez tenían una notoriedad negativa frente a la Iglesia: “Estos estaban reputados como ‘librepensadores’, y tenían problemas con las autoridades eclesiásticas porque ‘se congregaban con algunos amigos y parientes (los Peña, los Quevedo, entre otros) para llevar a cabo invocaciones espiritistas’”<sup>136</sup>.

Además, quisiera resaltar que observo un tema de fondo que siempre estuvo presente dentro de la familia Rodríguez Márquez: su relación con la muerte. La agencia mortuoria, el grabado de lápidas, y la práctica de la doctrina de Kardec, y más adelante las fotografías post mortem, presentan un vínculo muy

---

<sup>133</sup> Entrevista a Fernando Sierra Rodríguez, bisnieto de HMRM y LMRM, entrevistado por Jessica Alejandra Neva Oviedo y Laura Alejandra Buenaventura Gómez, Bogotá, 14 de diciembre de 2018.

<sup>134</sup> En la Biblia hay muchas alusiones al respecto. Un ejemplo ilustrativo de esto es el libro de Daniel 12:2, donde se dice que: “muchos de los que duermen en el polvo de la tierra despertarán, unos para la vida eterna, y otros para la ignominia, para el desprecio eterno”. También en 1 Corintios 15:52: “en un momento, en un abrir y cerrar de ojos, a la trompeta final; pues la trompeta sonará y los muertos resucitarán incorruptibles, y nosotros seremos transformados”.

<sup>135</sup> Entrevista a Milton Fabián Delgado Jiménez, presidente de la Asociación Espírita Tercera Revelación, entrevistado por Jessica Alejandra Neva Oviedo, Bogotá, 8 de enero de 2020.

<sup>136</sup> Miguel Escobar Calle, *Melitón Rodríguez fotógrafo. Momentos, espacios y personajes. Medellín 1892-1922*, 18.

fuerte con los temas de la muerte. Quizá la elección de este oficio por parte de Melitón padre no solo tuvo que ver con el hecho de que se lo haya enseñado su hermano Ricardo sino también por la situación social en la que se manifestó su existencia. Podría concluirse que esta familia vivió en un tiempo de transformaciones vertiginosas para Medellín, en donde, al igual que otro grupo de intelectuales como los Cano, buscaban aportar al cambio en la ciudad. Un trabajo que culminarían tanto HMRM como LMRM con la introducción y el uso de mejoras técnicas dentro de la fotografía, para hacer que la memoria perdurara a través la imagen<sup>137</sup>.

### 3.1.1. Horacio Marino Rodríguez Márquez

La figura de Horacio Marino Rodríguez Márquez es de vital importancia para comprender el desarrollo de la fotografía en Medellín a finales del siglo XIX. Los archivos fotográficos de ambos hermanos, Horacio Marino y Luis Melitón, fueron recuperados por la Biblioteca Pública Piloto de Medellín en 1995, luego de que Gabriela Arango de Méndez, nuera de Luis Melitón Rodríguez Márquez, decidiera venderlos<sup>138</sup>. En un primer momento solo se resaltó la figura de Luis Melitón Rodríguez Márquez dentro de la fotografía. Además, se le atribuyó la autoría de las fotografías que había realizado su hermano. Buen ejemplo de ello fue la exposición “El taller de los Rodríguez”, realizada en 1992. En el catálogo se presentaron diversas fotografías y se indicó lo siguiente: “Hablamos entonces del archivo fotográfico de Melitón Rodríguez, cuyos herederos lo han mantenido por cien años, y de aquella arquitectura que entre lo republicano y lo moderno aún habita en nuestra ciudad, toda ella diseñada por ‘H.M. Rodríguez e Hijos’”<sup>139</sup>. Como lo muestra este fragmento, aquí se afirma que el archivo fotográfico le pertenece a LMRM, mientras que únicamente se hace una alusión implícita a HMRM por medio de la arquitectura. Más adelante se vuelve a decir que

“el gabinete [se denomina] ‘Fotografía de Rodríguez Hermanos’. Pero el nombre abarca demasiado, pues Horacio poco a poco se ve involucrado en nuevas actividades y toda la responsabilidad va recayendo en Melitón, quien durante los siguientes cuarenta años les imprimirá un sello característico”<sup>140</sup>.

---

<sup>137</sup> La familia Rodríguez Márquez está emparentada con los Cano por parte de María Mercedes Rodríguez Márquez Cano, la mamá de los fotógrafos. Ella era hija de Juan Tomás Márquez Rodríguez (1804-1859) y de María Antonia Cano Arango (1809-1870). Personajes representativos de los Cano en Antioquia fueron, claramente, Francisco Antonio Cano, Fidel Cano Gutiérrez (1854-1919), fundador del periódico *El Espectador*, y la líder sindical María Cano, mejor conocida como “La flor del trabajo” (1887-1967).

<sup>138</sup> Entrevista a Jackeline García Chavarrá, auxiliar administrativa, entrevistada por Jessica Alejandra Neva Oviedo, Biblioteca pública Piloto, Medellín, 17 de abril de 2020.

<sup>139</sup> Juan Luis Mejía, *El taller de los Rodríguez* (Medellín: Suramericana de Seguros, 1992), 1.

<sup>140</sup> Juan Luis Mejía, *El taller de los Rodríguez*, 9.

Aquí, por el contrario, se acepta que HMRM formó parte del taller fotográfico, pero se le resta importancia a su papel dentro de este. Este malentendido puede deberse al hecho de que HMRM no se dedicó durante toda su vida a la fotografía sino que incursionó en diferentes ámbitos, como el de la pedagogía y la arquitectura. Es importante decir que en 1904 HMRM dejó por completo la fotografía. Según el relato de Gabriela Arango de Méndez, fueron las “decepciones del arte” lo que hizo que HMRM se apartara del oficio que había ejercido por quince años, desde 1889. Particularmente, HMRM tuvo una experiencia negativa con una clienta que, cuando fue a recoger su retrato al taller fotográfico, quedó decepcionada por el producto final: se quejó de lo mal hecho que había quedado y de lo opaco que se veía su rostro<sup>141</sup>.

En ese orden de ideas, en la historiografía tradicional se presenta la figura de HMRM relacionada con la de ayudante de fotógrafo. Solo hasta hace poco tiempo él empezó a ser un personaje estudiado. Gracias a investigaciones recientes como la de la Universidad EAFIT sobre la figura de HMRM, y lo que representó para la ciudad de Medellín<sup>142</sup>, se ha podido conocer más a fondo sobre la historia de la fotografía durante “la edad de oro” y, además, sobre las diversas actividades en las que estuvo involucrado: “la idea era hacer la vida y obra de él, porque de alguna manera Melitón Rodríguez es el que se ha llevado los créditos de la fotografía (...) El que empezó primero con el estudio fotográfico fue el hermano de él, Horacio, junto con Francisco Antonio Cano”<sup>143</sup>.

Quizá el olvido al que se condenó por algunos años a HMRM se debió a su retiro de la fotografía en 1904, con el propósito de dedicarse completamente a la arquitectura<sup>144</sup>. Ya he mencionado algunas cosas sobre la familia y la vida de HMRM. Tal vez lo más importante ocurrió cuando el pintor Francisco Antonio Cano, primo hermano de María Mercedes Márquez Cano, es decir, la mamá de HMRM, se trasladó a Medellín, desde Yarumal, con el propósito de radicarse luego en Bogotá para estudiar bellas artes. El viaje a Bogotá tuvo que esperar, pues la guerra civil de 1884-1885<sup>145</sup> que se estaba librando hacía

---

<sup>141</sup> Entrevista a Jackeline García Chavarrá, auxiliar administrativa, entrevistada por Jessica Alejandra Neva Oviedo, Biblioteca pública Piloto, Medellín, 17 de abril de 2020.

<sup>142</sup> La investigación que adelantó la Universidad EAFIT sobre la vida y obra de HMRM tuvo una duración de cuatro años (2014-2018) y estuvo a cargo de Juan Camilo Escobar Villegas. De este trabajo surgieron varias exposiciones (que estuvieron ubicadas en el Centro de Artes de la Universidad EAFIT, la Estación de Medellín, la Fundación ferrocarril de Antioquia, Claustro de Comfama, la Biblioteca Pública Piloto, el Museo de Antioquia y el Cementerio Museo San Pedro) y un libro titulado *PIEDRA, PAPEL Y TIJERA. Vida y obra del tallador de lápidas, fotógrafo, artista, constructor, arquitecto, maestro e intelectual Horacio Marino Rodríguez Márquez (1866-1931)*, en donde diferentes artistas e historiadores de Medellín brindaron sus aportes.

<sup>143</sup> Entrevista a la historiadora Maribel Tabares Arboleda, entrevistada por Jessica Alejandra Neva Oviedo y Laura Alejandra Buenaventura Gómez, Medellín, 8 de diciembre de 2018.

<sup>144</sup> Entrevista a la historiadora Maribel Tabares Arboleda, entrevistada por Jessica Alejandra Neva Oviedo y Laura Alejandra Buenaventura Gómez, Medellín, 8 de diciembre de 2018.

<sup>145</sup> La guerra de 1885 fue iniciada por los liberales en contra de la instauración de la Regeneración con Rafael Núñez, específicamente, la organización centralista del territorio. La guerra culminó con la victoria del gobierno sobre los liberales. Juan Carlos Echeverri Álvarez,

de los caminos lugares peligrosos<sup>146</sup>. Este encuentro, y su duración debido a las adversidades sociopolíticas de estos años, crearon lazos estrechos entre ambos que posibilitarían, por parte de HMRM, la adquisición de un sinnúmero de conocimientos sobre arte: “durante los años de formación estos dos aprendices tallaban el mármol, reparaban paraguas, grababan monogramas en el cristal que importaban los ricos del pueblo, estudiaban dibujo y pintura con el payanés Ignacio Luna<sup>147</sup>, y aprendían de fotografía con el tío Ricardo Rodríguez Roldán”<sup>148</sup>.

Estos conocimientos terminaron siendo aplicados, en un primer momento, dentro del taller de marmolería familiar. Así, mientras que Melitón padre promocionaba la elaboración de lápidas y los demás servicios de su agencia mortuoria, Francisco Antonio Cano y HMRM ofertaban retratos pictóricos de los seres queridos fallecidos<sup>149</sup>. Esto último lo considero como el primer encuentro de HMRM con el género de difuntos. Para entonces, Melitón contaba con diez años de edad, lo que probablemente incidió en que no fuera tan cercano a Francisco Antonio Cano como sí lo fue su hermano.

Horacio Marino tuvo diferentes asociaciones mientras que ejerció el oficio de la fotografía [ver cuadro #1]. La primera de estas fue establecida junto con su primo Francisco Antonio en el año 1889. Tenía el nombre de “Cano y Rodríguez”. La participación de Cano en un taller de fotografía parece extraña, ya que su nombre suele estar asociado a las artes plásticas. Podría pensarse que Cano se vinculó a la fotografía debido a necesidades económicas. Dos años antes había intentado crear una escuela de pintura la cual, al parecer, no dio resultado<sup>150</sup>. Sin embargo, en una publicación de 1887 en la que ofrece sus servicios, Cano dice que “Se encarga de pintar retratos y cuadros, así como de hacer copias, al óleo ó á lápiz. Hace también retratos<sup>151</sup> de ferrotipo”<sup>152</sup>. Este aviso muestra que Cano no solo sabía dominar la técnica de la pintura sino también la de la fotografía. Tal vez tenía la misma maestría que HMRM y, tiempo después, LMRM. Pero, lo que me interesa dejar abierto es la hipótesis sobre si el gusto por la fotografía lo adquirió primero Cano antes que los hermanos Rodríguez, pues de HMRM no se tiene

---

“La guerra de 1885 en Colombia ¿crónica de un suicidio anunciado?”, *Revista de Historia y Ciencias Sociales* 16 (julio-diciembre 2009), 70.

<sup>146</sup> Santiago Vélez Londoño, *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano*, 21.

<sup>147</sup> Fue un pintor que vivió y murió en Medellín. Tenía una escuela de pintura en donde estudió Francisco Antonio Cano. Santiago Vélez Londoño, *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano*, 23.

<sup>148</sup> Juan Luis Mejía Arango, “Horacio Marino Rodríguez Márquez”, en *PIEDRA, PAPEL Y TIJERA. Vida y obra del tallador de lápidas, fotógrafo, artista, constructor, arquitecto, maestro e intelectual Horacio Marino Rodríguez (1866-1931)*, coord. Juan Camilo Escobar Villegas (Medellín: Universidad EAFIT, 2018), 10-11.

<sup>149</sup> Entrevista a Fernando Sierra Rodríguez, bisnieto de HMRM y LMRM, entrevistado por Jessica Alejandra Neva Oviedo y Laura Alejandra Buenaventura Gómez, Bogotá, 14 de diciembre de 2018.

<sup>150</sup> Esta información la encontré en un anuncio que el mismo Cano publica en *El Espectador* en el año 1887: “Avisa á los que hayan de entrar á su *Escuela de Pintura*, que deben consignar sus nombres en esta imprenta ó en la Agencia mortuoria del señor Melitón Rodríguez, lo más pronto posible”. *El Espectador. Periódico político, literario noticioso é industrial*. 10 de junio de 1887.

<sup>151</sup> El ferrotipo fue una técnica fotográfica inventada por Hamilton Smith. Se caracteriza por usarse como base, o elemento sólido, una placa de hierro pintada de negro. La emulsión es una combinación de ácido pirogálico o sulfito ferroso, y ácido nítrico (Museo de Arte Moderno de Bogotá 1983, 16).

<sup>152</sup> *El Espectador. Periódico político, literario noticioso é industrial*. 19 de abril de 1887.

noticia alguna en los periódicos de un intento por establecer un taller fotográfico de manera independiente. La asociación tuvo poca vida. Diez años después, en 1898, Cano se fue, apoyado por el gobierno colombiano, a estudiar artes plásticas a Europa. Por su parte, HMRM siguió con la fotografía:

“Lo que se puede deducir es que esta experiencia permitió que Cano se orientara definitivamente por las artes plásticas como su profesión central y Horacio Marino decidiera profundizar en los conocimientos técnicos y en las posibilidades artísticas de la fotografía, como en efecto lo siguió haciendo durante la última década del siglo XIX”<sup>153</sup>.

Según Escobar Villegas, el año 1891 es, quizá, más significativo. HMRM hizo una asociación con Alberto Jaramillo, quien brindó el apoyo económico para establecer el taller fotográfico. Con esta sociedad inició el archivo fotográfico de los Rodríguez Márquez. Yo considero que este año fue importante no solo por lo anterior sino por el enlace marital de HMRM con Carlota Hausler. Algo que, según Escobar Villegas, lo hizo acercarse a la arquitectura, ya que su suegro ejercía este oficio<sup>154</sup>. Y a pesar de que no tuviera consecuencias inmediatas en la vida de HMRM, lo cierto es que influyó en un momento posterior. Por último, también es importante porque LMRM, con dieciséis años, comenzó a introducirse en el mundo de la fotografía. De hecho, se volvió un ayudante de su hermano mayor. Entre 1891 a 1896, año en que finaliza la sociedad, ocurrió el despegue de HMRM como fotógrafo. Antes que nada, su trabajo empezó a ser destacado y reconocido por la sociedad medellinense.

**Cuadro 1. Asociaciones que tuvo Horacio Marino Rodríguez Márquez durante su paso por la fotografía (1889-1904)**

<b>Asociación</b>	<b>Años de actividad</b>
“Cano y Rodríguez” [con Francisco Antonio Cano]	1889
“Rodríguez y Jaramillo” [con Alberto Jaramillo C.]	1891-1896
“Rodríguez Hermanos” (“Fotografías de Rodríguez y Hermanos”) [con Luis Melitón Rodríguez Márquez]	1897-1904

<sup>153</sup> Juan Camilo Escobar Villegas, “Introducción. Contextos y conexiones en tiempos de Horacio Marino Rodríguez Márquez. Ensayo cronológico”, 22.

<sup>154</sup> Juan Camilo Escobar Villegas, “Introducción. Contextos y conexiones en tiempos de Horacio Marino Rodríguez Márquez. Ensayo cronológico”, 24-25.

Posterior al año 1896, HMRM decidió volver a formar una asociación pero, esta vez, con su hermano menor, quien ya tenía 21 años en 1897. El taller sería conocido como “Fotografías de Rodríguez y Hermanos”, aunque jurídicamente se denominaría “Rodríguez Hermanos”<sup>155</sup>. Si tuviera que caracterizarse esta etapa de la vida profesional de HMRM, diría que fue el momento de su gradual alejamiento de la fotografía y el de acercamiento completo por parte de LMRM. La renuncia completa de HMRM al oficio de fotógrafo ocurriría en 1904. Pero, cuatro años antes, empezó a desempeñar, a la par que con la fotografía, otras actividades: en 1899 se convirtió en profesor de dibujo en la Escuela Normal de Varones y, también, en la Escuela Normal de Señoritas de Medellín”<sup>156</sup>. De 1900 a 1930, se dedicó a lo que sería su pasión hasta su fallecimiento: la arquitectura, campo en el que hizo aportes tanto con el libro que compuso, *El libro del constructor*<sup>157</sup>, como con la oficina de arquitectura en la que también trabajaron sus hijos, y la cual se extinguió en 1981.

En conclusión, podría decir que la figura de HMRM recuerda a los intelectuales que estaban interesados y poseían conocimientos sobre distintos campos del saber. Profundizando en la fotografía, encuentro tres momentos significativos durante su ejercicio del oficio: (1) el de aprendizaje, camino que recorrió junto a Francisco Antonio Cano desde el año 1889. (2) El de madurez y reconocimientos, experimentado durante su asociación con Jaramillo, entre 1891 y 1896. Finalmente, (3) el del alejamiento progresivo de la práctica fotográfica para dedicarse a otros ámbitos, a partir de 1897 hasta 1904.

### **3.1.2. Luis Melitón Rodríguez Márquez**

En la historia de la fotografía en Medellín, el nombre de Luis Melitón Rodríguez Márquez suele ser, como ya lo indiqué, mucho más recordado que el de su hermano mayor. No obstante, su introducción completa al oficio de la fotografía ocurrió en 1897 cuando hizo la asociación con HMRM, y contaba con 21 años de edad. En la actualidad se le adjudica la autoría de las fotos que se hicieron, en el taller familiar, a partir de 1904, que es cuando queda completamente a cargo del negocio hasta su retiro en 1938, cuatro años antes de su muerte. El acercamiento de LMRM a las artes comienza desde sus diez años, cuando tomaba lecciones de dibujo con su primo Francisco Antonio Cano<sup>158</sup>. La imagen [#3] es una pintura del propio Cano la cual considero de gran valor, pues el pintor de Yarumal intentó plasmar un día de trabajo

---

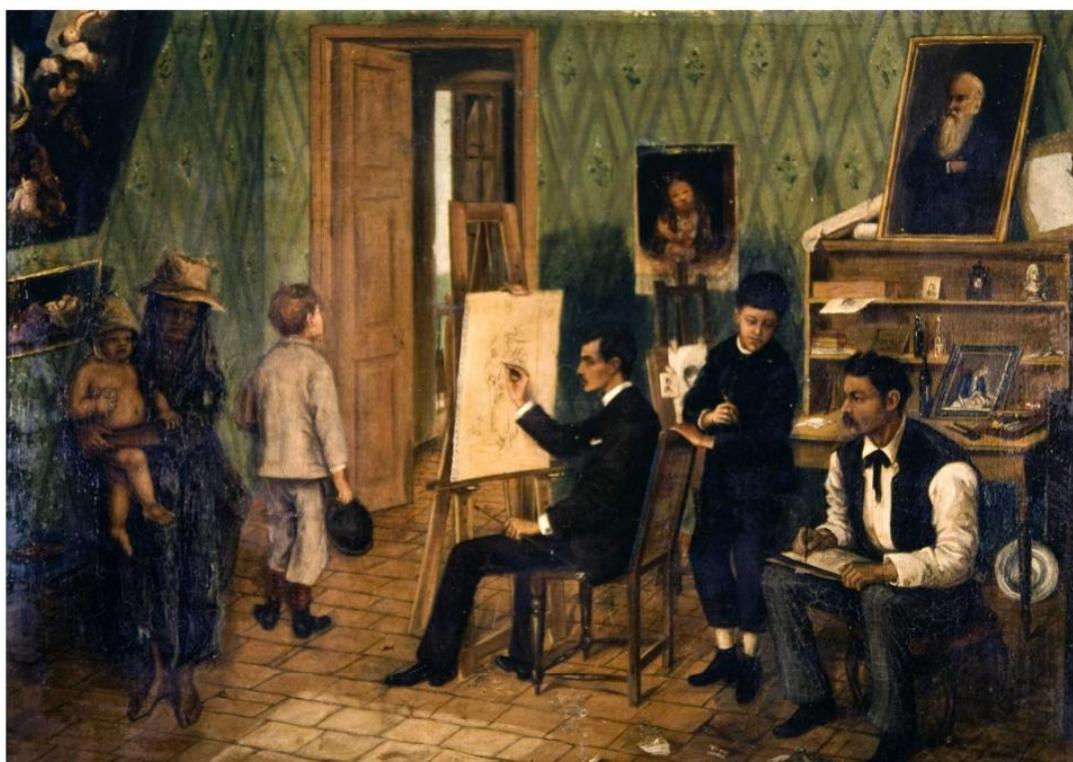
<sup>155</sup> Juan Camilo Escobar Villegas, “Introducción. Contextos y conexiones en tiempos de Horacio Marino Rodríguez Márquez. Ensayo cronológico”, 32.

<sup>156</sup> Juan Camilo Escobar Villegas, “Introducción. Contextos y conexiones en tiempos de Horacio Marino Rodríguez Márquez. Ensayo cronológico”, 35.

<sup>157</sup> *El libro del constructor* se divide en tres tomos: (1) *Materiales de construcción*, (2) *Construcciones civiles*, y (3) *Lecciones de arquitectura*. Los primeros dos libros se publicaron en 1919 y el último en 1920 (Escobar Villegas 2018, 123).

<sup>158</sup> Santiago Vélez Londoño, *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano*, 25.

como artista y maestro en su estudio que, muy probablemente, estaba ubicado en la casa de los Rodríguez Márquez. Lo que enriquece aún más la pintura es la presencia de LMRM y del pintor Gabriel Montoya Márquez (1872-1925)<sup>159</sup>, estudiantes de Cano para el año 1885. En el centro del cuadro se encuentra Francisco Antonio Cano, sentado, pintando a una mujer y al pequeño que lleva en brazos. Ambos parecieran ser de origen campesino. La mujer y el menor están ubicados en el lado izquierdo del cuadro. Hacia ese mismo lado hay un niño con un traje gris, el cual sostiene un sombrero negro con su mano derecha, caminando hacia la puerta de la habitación. Posiblemente ya fue retratado y se dispone a dejar el estudio. Detrás de Cano, hacia el lado derecho del cuadro, se encuentran LMRM y el pintor Gabriel Montoya. El primero, vistiendo un traje oscuro y siendo un menor aún, en vez de practicar en su pequeño caballete la lección de dibujo, se queda absorto mirando lo que Montoya dibuja. Gabriel Montoya, mientras tanto, parece estar concentrado en el retrato que hace de los modelos de Cano, en una libreta que apoya en sus piernas.



**Imagen 3.** Clase de pintura. Óleo sobre lienzo. 1885. (42x59 cm). Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Colección particular. [12004] BPP-F-013-0004.

<sup>159</sup> Pintor antioqueño. Comenzó a recibir clases de pintura en 1886. Era familiar de los hermanos Rodríguez Márquez por parte de María Mercedes Márquez Cano, la madre de los fotógrafos. Eso quiere decir que también era familiar del pintor Francisco Antonio Cano. Su trabajo más conocido es “el conjunto de pinturas que conforman el Vía Crucis del Templo de San Ignacio de Medellín, elaborado hacia 1905”. Maribel Tabares Arboleda, “Melitón Rodríguez en blanco y negro”, 57.

Con LMRM se puede saber más sobre el oficio diario de la fotografía, pues desde enero de 1907 elabora un diario con el que se propone reflexionar sobre su trabajo como fotógrafo: “El principal objeto de este, mi pobre diario, lleno de borrones, es propender a la buena marcha de la fotografía que creo que procurando que la persona que entre a mi establecimiento salga contenta, con eso es bastante; clasificar todo trabajo de 1 a 5. 1 malo, 5 muy bueno”<sup>160</sup>. El Melitón que empezó a hacer un registro casi diario de los eventos ocurridos en su taller ya era un hombre de 32 años, quien tenía contacto con los procedimientos fotográficos desde los 16. Esto quiere decir que contaba con más de diez años de experiencia en el trabajo fotográfico. De ahí que quisiera evaluar constantemente, y con la mayor rigurosidad, las fotografías que revelaba y retocaba. Este ejercicio reflexivo demostró que LMRM era un hombre bastante estricto y disciplinado con todo lo relacionado con el trabajo, pues la mayoría de las fotografías de las que hizo mención, de acuerdo a su gusto, no son buenas. Sin embargo, lo que más me llama la atención son tres temas centrales que fueron objeto de preocupación por el autor: (1) la división de trabajo dentro del taller, (2) el aprendizaje de nuevas técnicas fotográficas y (3) la insuficiencia de ingresos para cubrir tanto las necesidades básicas familiares como las deudas.

En primer lugar, y como lo dije al inicio del capítulo, el arte de la fotografía, al menos en el caso de Bogotá y de Medellín, no se enseñó en escuelas artísticas sino que, por el contrario, se transmitió bajo una relación dialógica de maestro-aprendiz. Esto hacía que el fotógrafo contara con ayudantes dentro de su taller. Tomando en consideración el relato de Melitón, él tenía el apoyo de cuatro personas, aproximadamente, entre quienes se encontraban sus hermanas y un aprendiz. Aquí cabe decir que el taller de los Rodríguez era una evidencia del papel desempeñado por las mujeres dentro de los estudios fotográficos. Las hermanas de LMRM no solo estuvieron inmersas en la fotografía hasta 1907, sino que incluso desde el período de la asociación de HMRM con Alberto Jaramillo. Pese a que podían ser de gran apoyo, Melitón opinaba todo lo contrario el 7 de febrero de 1907: “Los daños que se cometen en esta fotografía son para acobardar a cualquiera; Miro con especialidad los hace a diario, es una polilla dañina; Ramona todos los días sirve de menos, Amelia sí sirve; pero está muy sorombática y yo que también sirvo un poco y ya no puedo con la carga”<sup>161</sup>.

En segundo lugar, en LMRM se puede observar la importancia que tiene para el fotógrafo innovar con diferentes técnicas en la fotografía. En su diario habla de al menos unos dos compuestos químicos que debe aprender a usar: metol-quinal y deamidofenol. Esto puede deberse a dos razones: por un lado, la necesidad de competir y ser mejor que los demás fotógrafos con el ánimo de ser conocido por la

---

<sup>160</sup> Melitón Rodríguez, “Cuaderno de caja de la Fotografía de Rodríguez”, 89-90.

<sup>161</sup> Melitón Rodríguez, “Cuaderno de caja de la Fotografía de Rodríguez”, 93.

sociedad de Medellín y conseguir nuevos clientes. Por otro lado, porque de alguna manera sentía que la parte estética estaba estrechamente ligada a la técnica. Quizá una técnica más sencilla impidiera el daño de tantas fotografías y, de este modo, entregar una bella imagen al cliente. Ambos motivos no son excluyentes. De hecho, los motivos estéticos también podrían estar pensados por cuestiones económicas.

Por último, la preocupación por el dinero era uno de los temas recurrentes en LMRM. En un diario en el que escribía de manera irregular durante dos meses, al menos unas cuatro veces lo subrayó: “Hoy más que nunca estuve preocupado con la situación, acordándome de pedidos, arrendamientos atrasados y muchas deudas”. Y ante este problema “no hay más remedio para este mes que trabajar mucho, mucho”<sup>162</sup>. Dado que la entrada de ingresos depende del número de clientes y qué tan satisfechos queden los antiguos con el trabajo, LMRM buscaba nuevas maneras de atraer a las personas a su taller. Aunque era capaz de hacer diferentes géneros fotográficos, el retrato era su especialidad. Londoño Vélez resalta la importancia que tenía el elemento estético para LMRM, y el modo que lograba sus fotografías:

“Los entusiastas comentarios de su antiguo maestro de pintura establecieron –si acaso existía duda para los medellinenses de entonces– que Melitón Rodríguez era un verdadero artista de la cámara. Era dueño de los recursos técnicos necesarios, que conjugaba con un destacado espíritu creativo. En efecto, se ocupó tanto de los aspectos formales de la fotografía (luz, sombra, composición) como de crear un medio con el cual transmitir ideas o despertar sentimientos”<sup>163</sup>.

En conclusión, aunque LMRM no haya sido polifacético como su hermano mayor, la dedicación a la fotografía durante toda su vida lo hizo un conocedor profundo tanto de las diversas técnicas de la época como de los elementos estéticos. Esto lo hizo ser uno de los más importantes fotógrafos del siglo de oro, junto con Rafael Mesa y Benjamín de la Calle. En cuando al fondo fotográfico de los hermanos Rodríguez Márquez, ya señalé que la Biblioteca Pública Piloto logró adquirir el archivo documental de ambos hermanos a partir de la compra de este a Gabriela Arango. El fondo fotográfico, sin distinción de su autor, se denominó “foto Rodríguez”. Se presume que el 99% del trabajo fotográfico son retratos y el 1% restante fotografías de exteriores, es decir, de los paisajes y las zonas urbanas de Antioquia. García Chavarra considera que gran parte del trabajo de los hermanos Rodríguez Márquez debió de haberse perdido con el tiempo, debido a que se quebraron algunas placas de vidrio o se dañaron negativos<sup>164</sup>. El

---

<sup>162</sup> Melitón Rodríguez, “Cuaderno de caja de la Fotografía de Rodríguez”, 93.

<sup>163</sup> Santiago Londoño Vélez, “Foto Rodríguez”, en *Testigo ocular: la fotografía en Antioquia, 1848-1950* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2009), 126.

<sup>164</sup> Entrevista a Jackeline García Chavarra, auxiliar administrativa, entrevistada por Jessica Alejandra Neva Oviedo, Biblioteca pública Piloto, Medellín, 17 de abril de 2020.

fondo Rodríguez cuenta con doscientos veinte mil negativos en vidrio, en total<sup>165</sup>. Sin embargo, lo que permanece del trabajo de HMRM y LMRM demuestra un grado superior del manejo de los procedimientos técnicos y estéticos de las fotografías elaboradas durante finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Junto con el trabajo fotográfico hubo algo más del taller de HMRM y LMRM que pudo conservarse hasta hoy: las libretas en las que, usualmente, registraban el nombre del cliente y el tipo de trabajo que pedía<sup>166</sup>. Es gracias a estas libretas que se puede tener una amplia información sobre, por lo menos, la mayoría de fotografías de autoría de los hermanos fotógrafos.

### 3.2. Benjamín de la Calle Muñoz

Benjamín de la Calle nació en 1869 y murió en 1934. Su lugar de origen es el actual municipio de Yarumal, donde también vivió en sus primeros años Francisco Antonio Cano. De la vida personal del fotógrafo, no se tiene tanta información en comparación con el caso de los hermanos Rodríguez Márquez. Sin embargo, y tal como lo señala Londoño Vélez, “*de entre las sombras de una incompleta biografía emerge su excepcional producción fotográfica, como queriendo afirmar el postulado de una historia del arte exenta de los episodios anecdóticos del creador, quedando enfatizada la importancia autónoma de su legado*”<sup>167</sup>. Provenía de una familia de comerciantes: su padre, Francisco Miguel Calle Jaramillo, quien atendía un almacén en la plaza central del ahora municipio, y su madre, María Elena Muñoz Atehortúa, cuya familia era ganadera y minera. BDCM contaba con ocho hermanos en total: Eduardo, Francisco, Juan de Dios, Rubén, Raquel, Rosa, Abigail y Mercedes; esta última heredó los bienes de su hermano cuando este murió<sup>168</sup>. De la Calle aprendió sobre el arte de la fotografía con Emiliano Mejía, quien también fue maestro del fotógrafo Rafael Mesa. Para esto, BDCM tuvo que trasladarse de Yarumal a Medellín por un tiempo. Posteriormente, regresó a su tierra natal y estableció su primer estudio fotográfico en asociación con su hermano Eduardo Calle<sup>169</sup>. En 1897 abrió otro taller de fotografía, esta vez en la ciudad de Medellín, junto a un fotógrafo llamado Luis M. Carvajal<sup>170</sup>. De esto se concluye que

---

<sup>165</sup> Maribel Tabares Arboleda, “Melitón Rodríguez en blanco y negro”, 5.

<sup>166</sup> Jackeline García Chavarrá afirma que no todos los trabajos fotográficos que hicieron los hermanos Rodríguez Márquez fueron registrados en las libretas. Entrevista a Jackeline García Chavarrá, auxiliar administrativa, entrevistada por Jessica Alejandra Neva Oviedo, Biblioteca pública Piloto, Medellín, 17 de abril de 2020.

<sup>167</sup> Santiago Londoño Vélez, *Benjamín de la Calle fotógrafo*, 11.

<sup>168</sup> Santiago Londoño Vélez, *Benjamín de la Calle fotógrafo*, 11.

<sup>169</sup> Es importante decir que antes de 1910 los trabajos fotográficos de Benjamín de la Calle eran firmados por Benjamín Calle. El “de la” fue agregado después. Una hipótesis de maneja Santiago Londoño Vélez es que el fotógrafo de Yarumal se cambió el apellido para tener más “alcurnia”. Santiago Londoño Vélez, *Benjamín de la Calle fotógrafo*, 12.

<sup>170</sup> No se tienen mayores datos sobre este fotógrafo de Medellín. Solo se sabe de su existencia por una carta que escribió junto a Benjamín de la Calle para el Consejo de la ciudad de Medellín, con el propósito de informar sobre la fundación del establecimiento fotográfico y pedir una reducción de impuestos, la cual será más tarde negada. Santiago Londoño Vélez, *Benjamín de la Calle fotógrafo*, 11.

BDCM tuvo dos estudios fotográficos al mismo tiempo: uno en Yarumal y el otro en la ciudad de Medellín. En 1899 De la calle se enlista en la Guerra de los Mil Días, apoyando al bando conservador<sup>171</sup>. A pesar de su adhesión política, su vida personal contó con algunos escándalos, debido a su homosexualidad que, para la época, era vista como algo que estaba en contravía con la moral social que, como ya mencioné, armonizaba con el catolicismo.

Sobre el estudio fotográfico de BDCM, cabe decir que era considerado de menor importancia en comparación con el de, por ejemplo, los hermanos Rodríguez Márquez. Londoño Vélez cuenta que en 1911 se hizo en la ciudad de Medellín una clasificación de los estudios fotográficos con fines tributarios. El estudio de BDCM quedó en segunda categoría, quizá por el reducido espacio de su taller fotográfico<sup>172</sup>. Esto podría haber hecho que sus precios fueran módicos en comparación con los de otros fotógrafos como, por ejemplo, HMRM y LMRM. En ese orden de ideas, De la Calle amplió el acceso a la fotografía hacia otros grupos.

Si los hermanos Rodríguez Márquez son actualmente conocidos por la belleza de sus fotografías, de la Calle tomó la reputación de ser, además de un excelente fotógrafo, el “fotógrafo de los pobres”. Pero, no solo a los pobres capturó a través de la cámara. También posaron para el fotógrafo de Yarumal personas que, para la época, se encontraban al margen de la sociedad: enfermos mentales, personas disfrazadas, hombres vestidos de mujeres, entre otros. En palabras de Londoño Vélez, con De la Calle ocurre el “surgimiento de una mirada nueva que registra locos, disfrazados, damiselas y cortesanas, mendigos, artistas de teatro nacionales y foráneos, niños en traje de niñas y travestis”<sup>173</sup>. Es preciso decir que también fue uno de los fotógrafos que más se dedicó al retrato de niños muertos. Es de suma importancia resaltar el hecho de que BDCM trabajó como fotógrafo judicial por, aproximadamente, quince años<sup>174</sup>. Al parecer, con BDCM era la primera vez que se hacía uso de la fotografía para cuestiones judiciales: “para la justicia era un medio de identificación, prueba y archivo, insuperable para entonces”<sup>175</sup>. El Caso más sobresaliente fue el de la “Mujer-hombre”, llamada Rosa E. Restrepo o Roberto Durán, en 1912. Su trabajo en este caso, a grandes rasgos, consistió en fotografiar a un hombre

---

<sup>171</sup> La Guerra de los Mil Días fue un conflicto armado entre liberales y conservadores, el cual tuvo lugar entre 1899 y 1902. La guerra civil fue iniciada por los liberales, quienes querían acabar con la hegemonía conservadora instaurada por Rafael Núñez desde 1896. Finalmente, los liberales perdieron y, de este modo, triunfó el proyecto de construcción de nación conservador. Alberto Gómez M, “La Guerra de los mil días”, en *Historia de Colombia. Siglo XX: 1800-1948*. Volumen IV, coord. Ricardo Arango D. (Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1985), 12.

<sup>172</sup> Santiago Londoño Vélez, “Benjamín de la Calle”, en *Testigo ocular: la fotografía en Antioquia, 1848-1950* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2009) 150-151.

<sup>173</sup> Santiago Londoño Vélez, *Benjamín de la Calle fotógrafo*, 16.

<sup>174</sup> La fecha exacta no se conoce. De acuerdo con Santiago Londoño, su trabajo como fotógrafo judicial pudo iniciar en la década del diez del siglo XX. Santiago Londoño Vélez, “Benjamín de la Calle”, 151.

<sup>175</sup> Santiago Londoño Vélez, “Benjamín de la Calle”, 151.

que había sido arrestado porque, según las autoridades que recibieron la denuncia de algunas personas, se hacía pasar por mujer. Tan pronto fue capturado, fue conducido al estudio del fotógrafo de Yarumal.

La vida de Benjamín de la Calle terminó el 28 de marzo de 1934, luego de haber padecido por nueve años un cáncer. Debido a sus continuos malestares de salud, en 1925 decidió contratar a un ayudante: José Marulanda. Él fue la persona que se quedó, en principio, con sus registros fotográficos. Posteriormente pasaron a ser de propiedad de una de las hermanas del fotógrafo: Mercedes. En 1981 la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, en cabeza de su director quien en ese entonces era Juan Luis Mejía, recuperó el trabajo de Benjamín de la Calle el cual, cabe decir, fue el fondo fundacional de las colecciones patrimoniales del archivo fotográfico de la Piloto<sup>176</sup>. En un primer momento se lograron recuperar siete mil negativos en placa de vidrio. El archivo fotográfico pasó a manos de la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES), la Piloto no tenía espacio para conservarlo, la cual se encargó de limpiar y clasificar el material<sup>177</sup>. FAES cerró sus puertas en el año 2000. Por este motivo, la Piloto recibió el fondo de BDCM y, a partir de ese momento, continuó con la recuperación de otros de los trabajos del fotógrafo de Yarumal, en especial, postales y tarjetas de visita, las cuales, hasta el momento, ya suman un número de doscientas<sup>178</sup>.

De todo lo mencionado se pueden rescatar algunas ideas: la fotografía llegó a Colombia en una fecha temprana, es decir, un mes después de haber sido oficializada su invención en Francia. Los primeros daguerrotipos del país fueron elaborados por Jean-Baptiste Louis Gros, embajador de Francia dentro del país en ese entonces, quien importó unos manuales con el objetivo de aprender sobre su elaboración y el modo de manejarlos. En un primer momento, fueron pintores los que desarrollaron la fotografía en el país. Un ejemplo de esto fue García Hevia, quien aprendió sobre el daguerrotipo con Gros, para luego enseñarle el método a otro pintor: Fermín Isaza, padre de la fotografía en Antioquia. Es importante señalar tres consecuencias sobre el desenvolvimiento de la técnica fotográfica en manos de artistas: en primer lugar, la fotografía se desenvuelve como lo hacían las demás artes en ese momento, es decir, de manera artesanal: había un maestro quien le enseñaba sobre la técnica a un aprendiz dentro de su estudio fotográfico. De acuerdo con Edward Goyeneche, este no fue el caso del Valle del Cauca<sup>179</sup>. En segundo lugar, la fotografía desde el principio intentó ser considerada como parte de las bellas artes. Esto lo evidencia la manera en que los fotógrafos se referían en sus escritos a la fotografía. En tercer

---

<sup>176</sup> Biblioteca Pública Piloto, “El museo de un archivo – Inauguración Museo Cámara de Maravillas”, <https://www.youtube.com/watch?v=ghGLFL-004E> (consultado el 30 de abril de 2020).

<sup>177</sup> Entrevista a Jackeline García Chavarra, auxiliar administrativa, entrevistada por Jessica Alejandra Neva Oviedo, Biblioteca pública Piloto, Medellín, 17 de abril de 2020.

<sup>178</sup> Entrevista a Jackeline García Chavarra, auxiliar administrativa, entrevistada por Jessica Alejandra Neva Oviedo, Biblioteca pública Piloto, Medellín, 17 de abril de 2020.

<sup>179</sup> Edward Goyeneche, “Los estudios fotográficos: Convenciones espaciales”, 122.

lugar, pese a su carácter ambiguo, la fotografía solía ser parte de las exposiciones y concursos de arte. Gracias a esto los hermanos Rodríguez Márquez y Benjamín de la Calle lograron el reconocimiento de sus trabajos.

En cuanto al contexto en el que se desplegó la fotografía a finales del siglo XIX, cabe recordar que el país se encontraba bajo el proyecto político de la Regeneración, ideado por Rafael Núñez, el cual era conservador. Antioquia, y particularmente Medellín, era un territorio conservador. Lo que hizo que los tres fotógrafos objeto de mi trabajo tuvieran inconvenientes: por una parte, los hermanos Rodríguez Márquez provenían de una familia adepta al movimiento espiritualista. Esto hizo que fueran excomulgados. A esto se le suma el hecho de pertenecer a una familia librepensadora, involucrada en las artes y con un fuerte compromiso con lo relacionado a la educación. Por otra parte, pese a que Benjamín de la Calle fue conservador, su homosexualidad significó un escándalo en la sociedad medellinense. Claramente, también fueron indecorosos los numerosos retratos que realizó hacia los que Santiago Londoño Vélez llama como “las coquetas y los distintos”: actrices y bailarinas nacionales y extranjeras las cuales vestían trajes muy ajustados o que dejaban exhibir, por ejemplo, las piernas<sup>180</sup>, mujeres y hombres travestidos<sup>181</sup>, los humildes. En resumen, los retratos realizados al sector segregado de la población de Medellín y sus alrededores significó no solo una molestia para la sociedad “decente”, formada a partir de los valores cristianos, sino, también, la ampliación de lo posible a ser retratado: gracias a la cámara de De la Calle, “los distintos, también quedaron inmortalizados”<sup>182</sup>.

---

<sup>180</sup> Algunas de estas artistas fueron Rosalba Barrios, Anatilde Díaz, Ana Gertrudis Restrepo, Mercedes Ferro, Alicia Sánchez, Alicia Botero, Enrica Spinelli y Otilia Castillo. Santiago Londoño Vélez, *Benjamín de la Calle fotógrafo*, 22.

<sup>181</sup> Entre estos se encontraban actores como Jesús Quiñones, Álvaro Echavarría, José Celada, y el compositor Emilio Sierra. Santiago Londoño Vélez, *Benjamín de la Calle fotógrafo*, 23.

<sup>182</sup> Santiago Londoño Vélez, *Benjamín de la Calle fotógrafo*, 23.

## Capítulo 2

### El ser querido que fallece: ausencia corporal y evocación espiritual

“El tiempo todo lo borra,  
todo lo acaba;  
menos la memoria”<sup>183</sup>.

"Paradójicamente, no hay nada menos disciplinado que un cadáver. La indisciplina es lo propio de muchos cadáveres egregios. Los cadáveres se inhuman, se exhuman, se vuelven a inhumar, se vuelven a exhumar, son objeto de todo tipo de tráfico, de comercio legal e ilegal, son objeto de culto, de fetichismo y de magia. También son un botín político. Ampararse del cuerpo y/o ocultarlo es un asunto de Estado. El muerto no es dueño de su cadáver. Cuerpos inertes que, sin embargo, nunca están quietos, se desplazan incesantemente, van y vienen, a veces poseen el don de la ubicuidad. Algunos tienen una costumbre bastante enojosa: aparecer en forma de fantasmas y revelar grandes verdades. Si bien es cierto que los muertos no dejan en paz a los vivos, habría que decir que los vivos tampoco dejan en paz a los muertos"<sup>184</sup>.

José Alejandro Restrepo

De acuerdo con el historiador y fotógrafo brasileño Boris Kossoy, el artefacto fotográfico se caracteriza por “el conjunto de materiales y técnicas que lo configuran externamente en cuanto *objeto físico* y, por la imagen que lo individualiza, el *objeto-imagen*”<sup>185</sup>. Así las cosas, la fotografía cuenta con una doble naturaleza. En este capítulo hablaré de la fotografía como objeto-imagen. Desde la revolución documental de los años noventa del siglo XX, la fotografía empezó a verse como una fuente valiosa para la disciplina histórica, ya que “permite que algo sea vuelto a ver [por esta razón tiene un] valor documental al ser un canal visual de transmisión de información y un sugeridor de conocimientos”<sup>186</sup>. Sin embargo, no se puede decir que todo lo que muestra una fotografía sea completamente fiable. La

---

<sup>183</sup> *La Caridad ó Correo de las aldeas*, Bogotá, 16 de septiembre, 1868.

<sup>184</sup> José Alejandro Restrepo, video-instalación, “Cadáveres indisciplinados” (Bogotá: Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU), 2018).

<sup>185</sup> Boris Kossoy, “O Advento da Fotografia: Um Novo Meio de Conhecimento do Mundo”, en *Fotografia & História* (São Paulo: Ateliê Editorial, 2009), 47.

<sup>186</sup> Luis Emilio Lara López, “La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología”, *Antropología Experimental* 5 (noviembre 2005): 12.

crítica al momento de analizarla e interpretarla es fundamental, puesto que la fotografía solo nos muestra una parte del pasado, a partir de la elección de un tiempo y un espacio que el fotógrafo, y tal vez sus clientes, quisieron que se retratara. De este modo, el trabajo de un historiador consiste en “descifrar la información visual contenida en esos documentos”<sup>187</sup>, a partir tanto de la reconstrucción del contexto que posibilitó las imágenes, como de la debida interpretación del contenido. Esto último es fundamental en virtud de que la fotografía: “No es tanto la realidad social cuanto las ilusiones sociales, no tanto la vida corriente cuanto una representación especial de ello. Pero por esa misma razón proporcionan un testimonio impagable a todos los que se interesan por la historia del cambio de esperanzas, valores o mentalidades”<sup>188</sup>. En el caso concreto de las fotografías post mortem, su examen permite conocer acerca de la concepción de la muerte que tenían los deudos y, en particular, algunos sectores de la sociedad de Medellín de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Este capítulo está dividido en tres apartados. En el primero, expongo los aspectos básicos de la fotografía post mortem: trato de dar una definición y presento dos posibles maneras de clasificarla de acuerdo al contenido de la imagen. En la segunda sección me dedico al estudio de los rituales funerarios de esta sociedad, a partir de la observación del cuidado del que era objeto el cadáver por parte de los deudos, además de los lugares considerados apropiados para el descanso eterno del cuerpo del finado, es decir, los cementerios. Seguidamente, examino los lugares en donde se capturaba la imagen del difunto. En el tercer apartado considero el contenido de las fotografías post mortem de este trabajo, es decir, el modo en que los diferentes elementos que están presentes en el registro visual terminan componiendo y brindando un significado a la fotografía. Para esto tomo dos caminos: por un lado, me remonto a lo que la antropóloga brasilera Carolina Junqueira Dos Santos llama “la pintura póstuma de luto” o la “pintura de difuntos”, tratando de encontrar vasos comunicantes entre este género pictórico y la fotografía post mortem. Buscaré defender que este género no fue propio de mediados del siglo XIX, es decir, que haya sido posible con la invención del daguerrotipo o la fotografía sino que, más bien, fue adaptado a la nueva tecnología, la cual permitió su difusión entre los sectores de la población que antes eran ajenos o, simplemente, no podían retratar a sus difuntos por convenciones sociales o razones económicas. Por otro lado, utilizo el método de análisis iconológico para interpretar el significado subyacente de la decoración mortuoria, la disposición del cadáver, y el modo en que, en conjunto, asignan a la fotografía un mensaje simbólico sobre la muerte en la religión católica.

---

<sup>187</sup> Luis Emilio Lara López, “La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología”, 3-4.

<sup>188</sup> Peter Burke, “Fotografías y retratos”, en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, trad. de Teófilo de Lozoya (Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 2005), 32-33.

## 1. El género fotográfico de difuntos: definición y clasificación

De acuerdo con Roland Barthes, la fotografía es objeto de tres prácticas (o intenciones): hacer, experimentar y mirar. La primera hace referencia a la producción de la fotografía por parte del fotógrafo. Aquí se tiene en cuenta el procedimiento técnico y los elementos estéticos por los que, muchas veces, podemos ubicar al autor de las imágenes. La segunda guarda relación con la recepción de estas imágenes por parte de los espectadores que, dependiendo del uso de las fotografías, puede ser un público o, por el contrario, un grupo limitado de personas. Por último, se encuentra el “mirar”. Esta práctica es interesante porque, en la forma en que es propuesta por Barthes, no parece tomar en consideración al “sujeto mirado” sino, más bien, al “sujeto que mira”: el que las observa, que puede ser tanto el que las produce (fotógrafo) como el que las recibe (espectador). Podría ser que el filósofo francés no piensa en una práctica que se refiera propiamente a la experiencia de la persona fotografiada porque, luego de que queda impresa su imagen para la posteridad, esta no tiene control sobre la fotografía, es decir, sobre el uso y la lectura de la que será objeto en años, décadas o siglos ulteriores:

“no sé lo que la sociedad hace de mi foto, lo que lee en ella (de todos modos, hay tantas lecturas de un mismo rostro); pero, cuando me descubro en el producto de esta operación, lo que veo es que me he convertido en Todo-Imagen, es decir, en la Muerte en persona: los otros –el Otro– me despropian de mí mismo, hacen de mí, ferozmente, un objeto, me tienen a su merced, a su disposición (...) un excelente fotógrafo, un día, me fotografió; creí leer en esa imagen la pesadumbre de un reciente duelo”<sup>189</sup>.

La distancia del “sujeto que mira” respecto a la retención de su imagen por medio de un procedimiento técnico, interpretada desde la cita anterior, dilucida lo que es la fotografía para Barthes: toda fotografía es mortuoria, en la medida en que es un “registro visual de un acontecimiento desarrollado en un momento y en un tiempo concreto”<sup>190</sup>, el cual no volverá a tener lugar. Por esta razón denomina al contenido de la imagen *Spectrum*, pues “esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con ‘espectáculo’ y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto”<sup>191</sup>. Estas tres prácticas comprenden a los dos actores involucrados en la fotografía, *Operator* y *Spectator*, y la

---

<sup>189</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida*, 47.

<sup>190</sup> Emilio Luis Lara López, “La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología”, *Revista de Antropología Experimental* 5 (noviembre 2014): 3.

<sup>191</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida*, 38-39.

imagen resultante que los termina involucrando: el *Spectrum*, el cual será objeto de análisis en este capítulo.

### **1.1. ¿Qué es una fotografía post mortem?**

Si bien toda fotografía es mortuoria, ya que lo que registra para la eternidad es un suceso que con el tiempo será pasado y, por ende, de imposible regreso (a no ser por medio de la imagen), esto no puede llevar al equívoco de pensar que de por sí tenía un carácter lúgubre dentro del contexto en que tuvo lugar, es decir, en el tiempo del acto fotográfico y de su recepción. Más allá de una reflexión sobre la naturaleza de la fotografía, las personas del siglo XIX solían ser retratadas con diferentes fines los cuales, en varias ocasiones, debieron ser festivos. El hecho de poder acceder a esta técnica de registro de la propia imagen debía ser una experiencia relacionada con el asombro y la alegría de poder compartirlo con otros, por ejemplo, a partir de tarjetas de visita, como una manera de mostrar afecto al destinatario final de la imagen. Las fotografías familiares o de grupos tal vez intentaron evidenciar los lazos afectuosos entre los miembros de la familia y dejar un legado para los descendientes. Sin embargo, hay un género fotográfico que es muy llamativo porque las personas objeto de este tipo de fotografías son totalmente pasivas con respecto al registro de su imagen, pues se encuentran muertas.

El género fotográfico post mortem, o fotografía de difuntos, fue muy importante desde los primeros años de la fotografía. Es importante decir algo respecto al nombre, tomando en consideración el caso de Medellín. Entre los elementos indispensables dentro de un estudio fotográfico estaba la libreta. En esta, por lo general, quedaba consignado el año, el nombre del cliente y el tipo de trabajo que pedía: género fotográfico y tamaño<sup>192</sup>. Algo interesante de estas libretas es que le permitían al fotógrafo (y a quienes trabajaban con él) saber, por medio de un número que identificaba cada trabajo hecho, la ubicación de los negativos para volverlos a usar de ser necesario (por ejemplo, en el caso de que un cliente pidiera una copia de una fotografía que había sido tomada) [imagen #4]. Los fotógrafos solían guardar sus libretas de manera temporal, aunque un número considerable de estos parece ser que

---

<sup>192</sup> En las libretas de los Rodríguez hay problemas con la identificación del género fotográfico pedido por el cliente, pues esta información solo aparece en algunas ocasiones. Al parecer no era algo tan importante de colocar como sí lo era el formato de la foto.

decidieron conservarlas indefinidamente<sup>193</sup>. Afortunadamente los Rodríguez optaron por la preservación de sus libretas<sup>194</sup>.

	Año	Mes	Nombre de la persona fotografiada	Nombre del formato	Número de identificación	Género o características específicas de la foto	Caja en donde el negativo está ubicado
	Mayo 1898		Folosa Francisco Luis Visita		9454 91		
	Abril 1901		" Candido f. morris Victoria		226547		
	Junio 1905		" de Emiguela "		3628 64		
	Agosto 1900		" Candido f. morris Album		2978 157		
	" 1894		con el Hotel de la... noy neg. Boudoir		98 5		
	Enero 1904		" " f. morris "		277 14		
	" 1895		Fisniz Luis Visita		1363 39		
	Sete 1899		" Ester gusto "		10203 108		
	" "		" Ana no "		10204 "		
	Abril 1902		" Tomas "		11391 144		
	Febrero 1897		" Maria Victoria		751 22		
	" "		" Matilde "		752 "		
	" "		" Maria fuente "		455 "		
	Agosto 1898		" Juana Domingo militar Visita		9523 93		

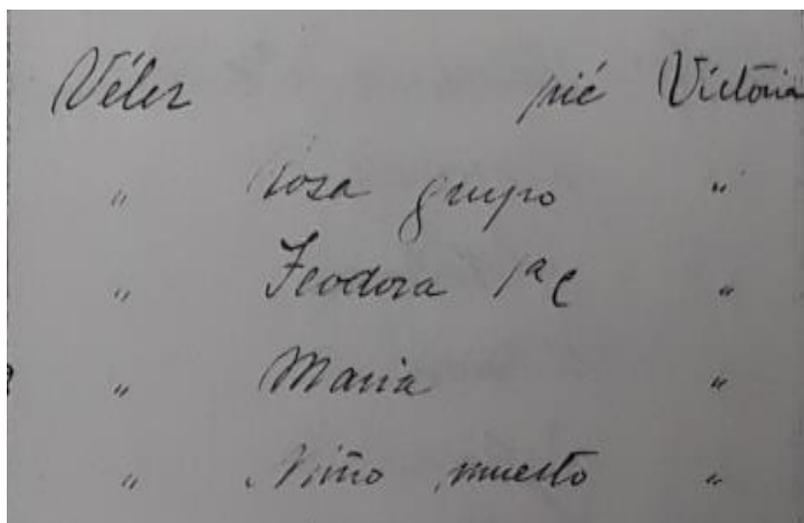
**Imagen 4.** Libreta de Melitón Rodríguez. Fotografía Rodríguez, [51252] 1889-1995. BPP-D-AF-0020. Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Folio 282.

Lo interesante de examinar estas libretas es encontrar la ausencia de un nombre característico para las fotografías de personas muertas. En otras palabras, los fotógrafos no usaron la denominación “género

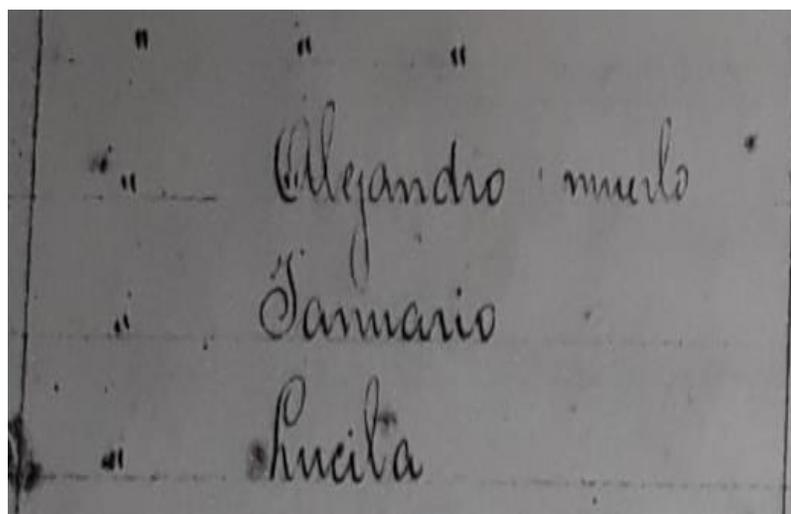
<sup>193</sup> Juan Miguel Sánchez Vigil, “La puerta de atrás. Metodología para el estudio de los positivos fotográficos del siglo XIX a partir de sus reversos”, *II Jornadas de investigación en historia de la fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*, ed. José Antonio Hernández Latas (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2018), 177.

<sup>194</sup> Son en total nueve libretas las que pertenecieron al establecimiento de los Rodríguez. Actualmente se encuentran en el archivo de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Todas están digitalizadas salvo las dos primeras, las cuales contienen la información de los trabajos fotográficos realizados entre 1892 y 1918.

post mortem” o “género de difuntos”, a diferencia de lo ocurrido en el caso de otras fotografías en las que sí se señalaba a qué género pertenecían. Por ejemplo, era usual que al lado del nombre de la persona fotografiada pusieran si era un retrato, una fotografía de grupo, de novios o de familia. Las fotografías hechas a difuntos se pueden identificar porque al lado derecho del nombre de la persona se ponía la palabra “muerto” [imagen #5 y #6]. En la imagen [#6] se observa el nombre del señor Alejandro Henao, quien aparece en la fotografía [#13].



**Imagen 5.** Libreta de Melitón Rodríguez. Fotografía Rodríguez, 1889-1995. [51252] BPP-D-AF-0020. Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Folio 75.



**Imagen 6.** Libreta de Melitón Rodríguez. Fotografía Rodríguez, 1889-1995. [51252] BPP-D-AF-0019. Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Folio 192.

El orden alfabético en el registro de los apellidos no era una práctica sistemática. Frecuentemente se encuentra que en la letra “n” los fotógrafos anteponían la palabra “niño” al apellido y al nombre, para identificar que el modelo no era una persona adulta. Con la letra “n” se encuentran varios registros de fotografía post mortem [imagen #7]. Algo similar ocurría con la letra “m”, donde a veces se señalaba al comienzo del nombre que la persona estaba muerta [imagen #8]. En ese orden de ideas, la designación de “fotografía post mortem” o “género de difuntos” tiene que ser entendida como una categoría analítica, puesta por los estudios que se han hecho actualmente sobre el tema, y no como una categoría histórica, es decir, una denominación utilizada por los fotógrafos de Medellín del siglo XIX y comienzos del XX.

Para efectos prácticos, me referiré a las fotografías de personas muertas como post mortem o de difuntos, retomando, de este modo, la categoría analítica, luego de haber aclarado que la designación es posterior a la práctica de este género fotográfico. De acuerdo con Montse Morcate, una fotografía post mortem es la “imagen del sujeto captada tras el deceso del mismo”<sup>195</sup>. Quisiera partir de la denominación que se hace actualmente y de la definición de Morcate, no sin antes agregar ciertos elementos, pues es demasiado amplia, por lo que otro tipo de fotografías que registren a una persona sin vida pueden considerarse como parte del conjunto. El género de difuntos, como su nombre lo indica, pretende retratar a una persona fallecida, pero con una pretensión diferente al de fotografías, por ejemplo, forenses. Los fines de estas fotografías es algo que intentaré clarificar. Fue una práctica fotográfica demandada con más ahínco durante mediados del siglo XIX. Como todos los géneros de este período, la mayoría de las veces, y dependiendo de si el modelo era un adulto niño o un niño, se hacía dentro de un estudio fotográfico, bajo el lente de un profesional de la cámara: el fotógrafo, quien imprimía en las fotografías una materialidad y estética específicas.

---

<sup>195</sup> Montse Morcate, “Duelo y fotografía post-mortem. Contradicciones de una práctica vigente en el siglo XXI”, *Revista Sans Soleil* 4, (octubre 2012): 169.

Niño muro Chumbimbo	Via
" 1ª comunión	"
" de Manuel Molina	"
" " " "	"
" " Jorge el suizo	"
" " Pablo Muñoz	"
" " Juan de S. Alsina	"
" " Latonero	"
" " Sr. Julian Escobar	"
" " M. Botas G.	"
" " Enrique Vélez	"
" muerto de A. Garcia	"
" Hoyos muertos	Albr

Imagen 7. Libreta de Melitón Rodríguez. Fotografía Rodríguez, 1889-1995. [51251] BPP-D-AF-0019. Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Folio 299.

Muerto	Melitón	Sacatin
" a	Ernestina	
" "	de J. Velásquez	
" "	Padre Córdova	
" "	Por la tapia	Mi
" "	" " " "	"
" "	Velilla varo con flores	
" "	Carlos Savin	
" "	Por Jesus M. (Botas)	
" "	Chumbimbo	
" "	Quebradaguita	
" "	Por Fabucio y Jesus	
" "	López	

Imagen 8. Libreta de Melitón Rodríguez. Fotografía Rodríguez, 1889-1995. [51251] BPP-D-AF-0019. Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Folio 283.

## 1.2. Hacia una posible clasificación

Ahora bien, ¿de qué manera se retrataba a la persona muerta? ¿Qué objetos estaban presentes en la fotografía? ¿Solo aparece el fallecido o, por el contrario, alguien lo acompañaba? Con base en estas preguntas es importante decir que hay distintas clases de fotografía post mortem. Henao Albarracín identifica cuatro tipos: (1) en la que se simula la vida en el difunto, (2) dispuesto de tal manera que pareciera estar dormido, (3) en compañía de sus familiares y seres cercanos, y (4) con la ornamentación funeraria. La autora interpreta (1) y (2) como la necesidad de negar el acontecimiento que da lugar a la fotografía: la muerte del ser querido. En (3) y (4), por el contrario, ya hay una aceptación de lo ocurrido<sup>196</sup>. Carolina Junqueira Dos Santos, por su parte, identifica solo tres tipos, en virtud de que para ella (3) y (4) realmente hacen parte del mismo conjunto: “una imagen del muerto como muerto, sin ocultar las señales de su condición”<sup>197</sup>. Ambas están de acuerdo con que los cuatro tipos fueron producidos simultáneamente, es decir, uno no apareció como sucesor de otro en términos temporales. Cabe señalar que pese a que Junqueira Dos Santos tiene razón al afirmar que la característica central del tipo de foto (3) y (4) es mostrar al fallecido sin ocultar su muerte y que, por esto, podría considerarse como del mismo tipo, hay una gran diferencia en el hecho de que el difunto aparezca únicamente con la ornamentación funeraria o con los deudos alrededor de él. Este último tipo de fotografía es el que me permite tener un acercamiento a la mirada de los que le sobrevivieron al ser querido que ya no está y, de este modo, hablar, en parte, de su proceso de duelo. Cabe señalar que Virginia de la Cruz Lichet organiza las fotografías en dos grupos: (1) individuales, donde solo aparece el difunto, y (2) grupales, cuando hay presencia de los deudos<sup>198</sup>.

Es importante decir que Henao Albarracín, al igual que yo, examina fotografías de la colección de la Biblioteca Pública Piloto. Solo tenemos una fotografía en común en nuestros respectivos análisis: la fotografía que tomó Horacio Marino Rodríguez Márquez al cuerpo de Alejandro Henao, en 1893. Cabe señalar una característica del trabajo de esta autora: la consideración del rol del fotógrafo no es tan importante para su examen. Esto le permite tener más libertad al momento de escoger las fotos, sin prestar

---

<sup>196</sup> Ana María Henao Albarracín, “Usos y significados sociales de la fotografía post-mortem en Colombia”, *Universitas Humanística* 75 (marzo 2013): 342-343.

<sup>197</sup> Carolina Junqueira Dos Santos, “O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e *post-mortem*” (tesis de doctorado en Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015), 200.

<sup>198</sup> Virginia de la Cruz Lichet, “Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX Y XX)” (Tesis de doctorado en historia., Universidad Complutense de Madrid. 2009), 644.

mayor atención a la autoría. Así, de las nueve fotografías que ella analiza, una es de Gonzalo Gaviria, dos de Benjamín de la Calle, tres de Horacio Marino, dos de Luis Melitón, y una de Jorge Obando.

Pese a que la clasificación que intentan tanto Henao Albarracín como Junqueira Dos Santos sirve como una guía para organizar y, por ende, llevar a cabo el análisis del contenido de las imágenes, cabe señalar un problema que presentan con respecto al conjunto de fotografías que hacen parte de mi trabajo. Lo que encuentro de dificultad es que muchas veces esta clasificación no concuerda con lo que se presenta en la imagen. En otras palabras, en una misma foto queda en evidencia la articulación de las características que se muestran por separado para cada tipo de foto. Así las cosas, se tendría que repensar el modo de ordenarlas, acorde a la serie de fotografías que se tenga. Cabe mencionar que en las libretas se evidencia otro tipo de foto en la que se pretende mostrar la decoración fúnebre, pero no el cadáver. En este tipo de fotografía se pone el nombre de la persona que murió y al lado la palabra “funerales” o, también, se puede encontrar en la letra “f” la palabra “funerales” y luego el nombre del finado. Otra posible clasificación se puede basar en el rango de edad del difunto. De este modo, hay (1) fotografías en donde el protagonista es un niño muerto, y (2) en donde aparece el cuerpo de un adulto. Además, hay un tercer grupo imposible de ignorar de la organización tradicional, el cual se caracteriza por la presencia de los allegados del muerto. Esta es la manera en que voy a distribuir las fotografías para interpretar su contenido.

Las veintidós fotografías se encuentran en el Archivo Fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto. Del número total de fotos, seis pertenecen a Horacio Marino Rodríguez Márquez, seis a Luis Melitón Rodríguez Márquez, y diez a Benjamín De la Calle Muñoz. Considerando la edad de la persona fallecida que aparece en la imagen, doce son de niños, entre los días, meses y los cinco años de edad, y diez de personas adultas, entre los quince y los setenta años de edad. El conjunto de fotografías con que cuento presentan, en general, difuntos que se disponen como si estuvieran adormecidos, con la ornamentación funeraria, y con los dolientes posando junto al cuerpo. Es importante advertir que en el archivo digital de la Piloto no encontré fotografías en la que se dispusiera al difunto como si estuviera vivo. Las fotografías de este tipo fueron muy populares en Inglaterra y Estados Unidos, desde la invención del daguerrotipo hasta inicios del siglo XX, tal como lo demuestra la colección fotográfica digital del *Thanatos Archive*.

En los archivos de Colombia en donde hay colecciones fotográficas, y a los que he podido acceder, los cuales ya señalé en la introducción, solo he encontrado una fotografía en la que se simula la vida en el cadáver. Está en la sala *Libros raros y manuscritos* de la Biblioteca Luis Ángel Arango [fotografía #2]. En esta fotografía aparecen tres niños: dos niñas y un niño. El niño, aproximadamente de ocho a diez años, está de pie a la izquierda. Junto a una niña, de alrededor de cinco años, que también se

encuentra de pie pero a la derecha, sujetan con las manos la cabeza de la otra niña, de unos cuatro o cinco años, la cual está sentada en una silla ubicada en la mitad de ellos. La niña que está sentada en la silla está muerta, tiene sus ojos abiertos mirando al vacío, y pareciera que el acto que están haciendo los niños, de tener su cabeza, fuera con la intención de sostenerla. Podría objetarse que con esta acción se quiere representar el lazo afectivo de los dos niños con la fallecida. Sin embargo, este acto le quita esteticidad a la imagen. De ser con el propósito de mostrar afecto, bastaba con que los niños tomaran las manos de la niña. Los tres están vestidos de manera formal. El niño sostiene con su mano derecha, y a la altura del abdomen, un sombrero (la mano izquierda está puesta en la cabeza de la niña muerta). La niña de la izquierda lo mantiene puesto. Ambas niñas usan vestidos. Lo interesante de la fotografía es el rostro de los dos niños vivos, los cuales no delatan asombro, miedo o repugnancia por el hecho de estar cerca de un cadáver. Podría decirse que, más bien, toman con naturalidad, al menos, la escena de la que están haciendo parte. No me atrevería a decir que el hecho mismo de la muerte, ya que la fotografía no es fuente suficiente para saberlo. En cuanto al espacio en donde se capturó la imagen, no se puede asegurar que haya sido en un estudio o en una casa (tal vez la sala de la casa en donde la niña vivía). No se sabe el nombre de los tres niños que aparecen en la imagen y tampoco el año exacto en que fue tomada. Solo se preserva el nombre de su autor: Antonio Faccini (1840-1897)<sup>199</sup>.

A simple vista pareciera que hubo muy poca frecuencia en la práctica de fotografías tipo (1) en Colombia. Valdría la pena indagar sobre las razones por las que no se popularizó dentro del país y, particularmente, en Medellín. Esto podría ser un indicio a partir del cual interrogarse acerca de la función de las creencias religiosas en el control de ciertas prácticas funerarias, especialmente este tipo de foto perteneciente al género de difuntos, y las razones por las que unas prácticas se posibilitaron mientras que otras no: ¿podrían haber sido consideradas como una amenaza o algo que se situaba en las fronteras con lo profano? O, podría ser el caso que su impopularidad no tuviera que ver con el control de la Iglesia sino, más bien, con otro tipo de creencias sobre la persona muerta o, simplemente, por practicidad para el fotógrafo. Si se reflexiona al respecto, debía ser difícil hacer todo lo posible para disponer al cadáver en apariencia de una persona viviente. Pero, ¿Quiénes eran las personas que demandaban este género fotográfico?

---

<sup>199</sup> Pintor italiano que llegó a Colombia en 1880. Se instaló en Cúcuta para, posteriormente, permanecer en Bogotá a partir de 1882, donde estableció su taller llamado Fratelli Faccini. Es importante decir que junto a él trabajaba su hermano, el también fotógrafo, Juan Faccini. Eduardo Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia 1840-1950*, 26.

## 2. El cadáver como evidencia de la muerte: los deudos y las prácticas mortuorias

La figura del “deudo” es importante para analizar el género de difuntos por dos razones: este será el propietario y, además, el primer receptor de la imagen. De acuerdo con Vladimir Jankélévitch, hay tres perspectivas desde las cuales se puede abordar la muerte como problema. En primer lugar, está la “muerte en tercera persona”, que es la muerte anónima, es decir, “la muerte de no importa quién, un transeúnte alcanzado por una embolia. Es la muerte sin misterio”<sup>200</sup>. Es la muerte que se puede reducir a un indicador demográfico (mortalidad) y se puede medir (tasa de mortalidad global, tasa de mortalidad por edad, entre otros.). Desde este punto de vista, la muerte anónima solo interesa a biólogos, médicos y demógrafos, quienes reducen el estudio de la muerte a un fenómeno biológico, epidemiológico o estadístico<sup>201</sup>. Por consiguiente, ignoran la experiencia individual de la muerte al concebirla exclusivamente como un fenómeno social del que se puede brindar información en términos cuantitativos. En segundo lugar se encuentra la “muerte en primera persona”. De esta muerte no se puede partir para hacer un estudio, dado que “no puedo hablar en absoluto porque es mi muerte. Llevo mi secreto, si hay tal, a la tumba”<sup>202</sup>. La cita de Jankélévitch muestra la paradoja sobre el fenómeno de la muerte: el sujeto tiene que estar vivo para transmitir su experiencia sobre la muerte, pues no podría comunicar a los otros, después de su deceso, dicha experiencia. Como última opción el filósofo francés presenta la “muerte en segunda persona”. Este es un camino medio entre la “muerte en tercera persona” y la “muerte en primera persona”: no es tan lejana como para que termine siendo resumida a un análisis demográfico y tampoco es la propia que, por ese mismo hecho, impide que se diga algo sobre la experiencia que se tenga:

“Queda la muerte en segunda persona, la muerte de alguien cercano, que es la experiencia filosófica privilegiada porque es tangencial a dos personas allegadas. Es la más parecida a la mía sin ser la mía, y sin ser para nada la muerte impersonal y anónima del fenómeno social. Es otro y no yo, entonces sobreviviré. Puedo verlo morir. Lo veo muerto. Es otro y no yo y, al mismo tiempo, es lo que me toca más de cerca. Más allá, eso sería mi muerte, me tocaría a mí. La filosofía de la muerte está hecha para nosotros por su proximidad”<sup>203</sup>.

---

<sup>200</sup> Vladimir Jankélévitch, “Lo irrevocable”, 11-12.

<sup>201</sup> Vladimir Jankélévitch, “Reflexiones sobre la muerte”, en *Pensar la muerte* (México: Fondo de Cultura Económica, 2017), 11-12.

<sup>202</sup> Vladimir Jankélévitch, “Lo irrevocable”, 12.

<sup>203</sup> Vladimir Jankélévitch, “Lo irrevocable”, 12

En consecuencia, un estudio sobre la muerte que quiera ir más allá de un análisis demográfico y, por ende, cuantitativo, debe tomar en consideración la “muerte en segunda persona”. Esto quiere decir que las preguntas que se formulan deben partir de tomar como objeto de estudio a los sujetos que presenciaron la muerte de un ser querido. Ahora bien, ¿Cuál es la mejor manera de llamar a la persona que sobrevivió al difunto? Cuando Melitón Rodríguez padre ofertaba en *El Espectador. Periódico político, literario, noticioso e industrial*, en 1888, los servicios de su agencia mortuoria, se refería a sus potenciales clientes como “deudos”<sup>204</sup>. Tomando en consideración esto, es preciso analizar el comportamiento de los deudos ante la muerte en la sociedad de Medellín de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Esto a partir de considerar el cuidado que le proveían al cuerpo del ser querido, luego de que este falleciera, y los lugares de inhumación: los cementerios.

## 2.1. El tratamiento del cadáver

Hasta hace poco tiempo, la muerte como problema no había sido muy estudiada por las ciencias sociales. Los primeros trabajos sobre la muerte, a comienzos del siglo XX, provienen de disciplinas como la antropología y la sociología. Su mayor aporte consistió en ir más allá de una comprensión biológica de la muerte, al situar el análisis desde la perspectiva sociocultural. La conclusión a la que se llegó fue que la muerte, como fenómeno social y cultural, está estrechamente vinculada con las creencias religiosas sobre lo que ocurre después del deceso y, por consiguiente, con la negación de un final: “el vínculo muerte/creencias que articula la mayoría de las reflexiones (...) sustenta una idea capital: la universalidad de la muerte va a la par de la universal negación de ella”<sup>205</sup>.

Esta sencilla observación nos indica que cada sociedad construye una idea sobre lo que viene después de la muerte, vida de ultratumba, y que, a partir de esto, hay una elaboración de las prácticas funerarias, de las que quizá la más importante guarda relación con el tratamiento del cadáver. Esta preocupación ha estado estrechamente ligada con una de las muchas respuestas socioculturales que deja, como consecuencia, un cuerpo muerto: “los hombres siempre han debido y deberán contar con los cadáveres, aunque se esfuercen por olvidarlos u ocultarlos”<sup>206</sup>. Cada sociedad tiene una manera particular de enfrentar la muerte y de tratar a los cadáveres de los que en vida formaron parte de su comunidad. En el caso concreto de Medellín de finales del siglo XIX y comienzos del XX, hay una manera específica

---

<sup>204</sup> *El Espectador. Periódico político, literario, noticioso e industrial*, Medellín, enero 1888.

<sup>205</sup> Sandra Gayol y Gabriel Kessler, “La muerte en las ciencias sociales: una aproximación”, *Persona y Sociedad* 1 (julio 2011): 53-54.

<sup>206</sup> Louis-Vincent Thomas, “Introducción”, en *El cadáver. De la biología a la antropología*, trad. Marcos Lara (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 8.

de tratar los cuerpos muertos y también de darles una disposición final. Y, gracias a la fotografía post mortem, se puede dar el primer paso para hablar acerca del tratamiento del cadáver en esta época. Es evidente que la forma como el cuerpo del fallecido era cuidado revela una identificación del cadáver con los valores o, en otras palabras, con lo que en vida fue el muerto:

“El cadáver, aunque se trate del último de los solitarios o de los réprobos, termina siempre por llamar la atención de alguien que lo ha conocido o que lo ha amado y que, al menos, se interroga sobre el misterio de la muerte [...] aquel que hemos visto vivir no puede volverse súbitamente materia inanimada; por el contrario, la existencia material de su cadáver es secundaria: lo que importa son los valores que representa. El esfuerzo que se hace en todas partes por retardar u ocultar la putrefacción demuestra hasta qué punto es importante mantener un apoyo decoroso para la idealización del cadáver”<sup>207</sup>.

Esta atención puesta en el cadáver, proyectando aún en este los valores de la persona que fue en vida y creando una serie de ilusiones espirituales al momento de verlo, permitiría decir que su estatus era, de acuerdo con la terminología de Thomas, de cadáver-persona<sup>208</sup>. De allí la inquietud que tenían varios sectores de la sociedad de Medellín sobre los lugares adecuados para la sepultura y el interés de manipular físicamente el cadáver con miras a conservarlo por cierto tiempo. Cabe decir que la concepción del cadáver-persona obedeció al contexto católico de la época. Para el catolicismo, la idea de la muerte es de vital importancia por la promesa de la resurrección. De allí que surjan rituales funerarios tan elaborados dentro de las creencias católicas y el estatus privilegiado con el que cuenta el cadáver. Por esto, para Jankélévitch el catolicismo es una religión necrofílica:

“El amor por el cadáver es católico. El católico es necrófilo, necromante, prefiere un cadáver a un ser vivo. Entonces, el fundamento teológico y dogmático es la resurrección de los muertos, pero además hay toda una religión de la muerte, del amor a la muerte, que explica muchos de los rasgos de la religión cristiana: el amor por la muerte, el amor por los muertos, la curiosidad de la muerte, la curiosidad de cosas horribles (...) El cristiano no está obstinado en deshacerse de los cadáveres.

---

<sup>207</sup> Louis-Vincent Thomas, “El tratamiento del cadáver”, en *El cadáver. De la biología a la antropología*, trad. Marcos Lara (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 173-174.

<sup>208</sup> De acuerdo a la comparación que Louis Vincent Thomas hace sobre los diferentes rituales que diversas culturas del mundo tienen sobre la muerte, divide el status del cadáver en dos: por una parte, está el cadáver-persona del cual me propongo hablar en el contenido del texto. Por otra parte, está el cadáver-cosa: una materia inerte en la cual no se evoca ningún recuerdo de la persona que fue en vida. Generalmente, el cadáver-cosa es aquel objeto de prácticas médicas o arreglos funerarios: “Cosificar al cadáver es negarle todos los valores que nos recuerdan al ser que ha sido. Desde una perspectiva realista, podemos interesarnos solo por el fenómeno biológico que representa”. Louis-Vincent Thomas, “El cadáver, fantasías y actitudes”, en *El cadáver. De la biología a la antropología*, trad. Marcos Lara (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 152.

Viviría bien con un cadáver, pero finalmente, se siente mal, ¡Felizmente! Por lo tanto, se desembaraza de él. La belleza de un muerto..., la muerte no es bella, la muerte es horrible, fea y contraria a la naturaleza. Si *contra natura* tiene sentido, nada es más contra natura que amar la muerte, es decir amar su propio contrario, su propia negación (...) El cristianismo es la religión del amor y, paradójicamente tiene un reverso, un rostro nocturno, el rostro oculto del cristianismo, que es el amor por la muerte”<sup>209</sup>.

Ahora bien, la “muerte del cuerpo es el primer anuncio del cadáver”, es la evidencia concreta de que hubo muerte. Como proceso biológico, la muerte es consecuencia de una detención de la nutrición celular<sup>210</sup>. Escalante Cobo diferencia entre el “morir” y la “muerte”: “mientras que el primero es un proceso, la muerte es el estado que se alcanza cuando ha finalizado el proceso de morir”<sup>211</sup>. Entonces, el morir es el primer momento de una serie de procesos relacionados con la muerte: “Entre el estado de agonía y la reducción última a polvo se intercalan una serie de etapas: la muerte, la cadaverización, la putrefacción y la mineralización”<sup>212</sup>. No es muy claro el momento exacto en el que se produce la muerte de una persona. Antes de mediados del siglo XX se creía que la frontera entre la vida y la muerte era marcada por tres señales, a saber: la ausencia de respiración, el cese de los latidos cardiacos y la detención de la actividad del sistema nervioso central<sup>213</sup>. Thomas los denomina los “signos negativos” que indican la presencia de la muerte<sup>214</sup>. Los signos positivos guardan relación con la “aparición de nuevos estados” en el cuerpo muerto. Estos son la prueba irrefutable del fallecimiento de una persona. Comienza “la destrucción del organismo” o, en otras palabras, la tanatomorfosis. La muerte, entendida como lamento, como desgracia, producía un sentimiento de profunda tristeza en los familiares y los allegados de la persona que acababa de morir. Un sentimiento que se acentuaba con el paso de las horas y, de manera más fuerte quizá, con la inhumación del fallecido:

“Todo lo fue ese amor que hoy el destino / me arrebató [...] ‘tristísima’ la flor de los sepulcros, / monólogo de búho en el torreón, / luna de cementerio campesino / que más que lumbre lo que da es

---

<sup>209</sup> Vladimir Jankélévitch, “Cuerpo, violencia y muerte”, *Pensar la muerte*, trad. de Horacio Zabaljáuregui (México: Fondo de Cultura Económica, 2017), 78-79.

<sup>210</sup> Louis-Vincent Thomas, “Introducción”, 12.

<sup>211</sup> J.L. Escalante Cobo, “Muerte encefálica. Evolución histórica y situación actual”, *Medicina intensiva* 3 (junio 2000), 98.

<sup>212</sup> Louis-Vincent Thomas, “Introducción”, 13.

<sup>213</sup> A partir de 1950 se establecen las Unidades de Cuidados Intensivos en los hospitales. Estas contienen una serie de aparatos capaces de mantener artificialmente algunas funciones vitales como, por ejemplo, la cardiorrespiratoria, por medio de la ventilación mecánica, pese a que la persona se encuentre en un estado vegetativo irreversible con muerte cerebral. Este tipo de casos, claramente, cuestionan la manera clásica en que se diagnosticaba la muerte de alguien. De este modo, desde la década de los sesenta del siglo XX surgió la necesidad de brindar una nueva definición de la muerte. Así se llegó a postular el cese irreversible de las actividades del sistema nervioso central, la muerte encefálica o cerebral, como la señal más segura de la muerte de una persona. J.L. Escalante Cobo, “Muerte encefálica. Evolución histórica y situación actual”, 98.

<sup>214</sup> Louis-Vincent Thomas, “Introducción”, 18.

dolor; / soledad en la noche y en la vida, / pañuelo que al batirse dice adiós; / silencio y más silencio en el silencio, / dolor y más dolor en el dolor”<sup>215</sup>.

Acaecido el deceso, los deudos empezaban a dimensionar la nueva realidad que tendrían que afrontar. Los versos “monólogo de búho en el torreón” y “silencio y más silencio en el silencio”, describen tal vez lo más doloroso que venía de inmediato con el duelo: el mutismo del muerto, al que el deudo le hacía frente a través de los cuidados que le brindaba al cadáver. En esta nueva situación, al deudo no le quedaba otra alternativa sino hablar al muerto, y ya no con él ya que era una conversación imposible, por medio de los rituales funerarios cumplidos en su honor.

La aceptación de la muerte del ser querido era algo que iba ocurriendo de manera progresiva. Algo que se acentuaba al ver los cambios graduales en el cuerpo muerto: el enfriamiento, la rigidez cadavérica, la palidez del cadáver. Estos estados podían ser, hasta cierto punto, llevaderos por los familiares o las personas cercanas al finado. Sin embargo, la putrefacción del cadáver era algo que requería de inmediata atención. La corrupción conllevaba a que el cuerpo muerto, en cuanto objeto de descomposición fisicoquímica, fuera desagradable ante la vista y el olfato de los vivos: “es necesario actuar contra la putrefacción: *impedirla*, ya sea al conservar o destruir el cadáver, *facilitarla* para deshacerse más rápido de ella, y *consentirla*, pero con la condición de *encubrirla*, para ocultarla”<sup>216</sup>. Los deudos impedían la putrefacción del cadáver de manera temporal, mientras duraban las exequias. Esto quiere decir que, de alguna manera, la conservación pasajera del cadáver era para tranquilidad de los deudos al momento de tener que verlo durante los funerales: lo importante era poder presentarlo casi idéntico a como era en vida.

En la Medellín de finales del siglo XIX y comienzos del XX se contaba con procedimientos muy rudimentarios para la conservación temporal del cuerpo muerto del ser querido. En otras partes del mundo, por el contrario, ya se poseían técnicas más refinadas como, la tanatopraxia. La tanatopraxia moderna, o las técnicas para la preservación del cadáver, se remontan a 1838, cuando el químico y farmacéuta francés Jean-Nicolas Gannal (1791-1852) patentó su método de preservación de cadáveres. Durante la Guerra de Secesión Norteamericana, el médico Thomas Holmes (1817-1900) mejoró el aporte de Gannal, ante la necesidad que vio de preservar los cuerpos de los soldados caídos en combate hasta que fueran entregados a sus familias. Posteriormente, en 1880, D.H. Clark estableció el primer centro especializado en tanatopraxia dentro de los Estados Unidos. Pese a que la tanatopraxia ya era conocida

---

<sup>215</sup>Augusto Duque Bernal, *Mundo interior*, 84.

<sup>216</sup> Cuando Thomas señala que en algunas ocasiones se trataba de impedir la corrupción del cadáver, advierte que hay dos maneras: (1) destruyéndolo, por medio de la cremación, o (2) conservándolo. Esta puede ser una conservación definitiva, momificación o embalsamamiento, o temporal, la tanatopraxia. Louis-Vincent Thomas, “El tratamiento del cadáver”, 193.

en Europa y Norteamérica desde mediados del siglo XIX, esta técnica solo llegaría a Colombia en la primera mitad del siglo XX. De este modo, los procedimientos utilizados en Medellín en la época de estudio eran tradicionales, enfocados en el tratamiento de la apariencia del muerto, mas no podían retardar su corrupción interna. De este modo, el arreglo del cadáver parecía estar a cargo de los mismos familiares, quienes se ocupaban exclusivamente de su apariencia mas no de los procesos de descomposición interna que luego iban a ser evidentes exteriormente. Por este motivo, el difunto debía ser enterrado en el menor tiempo posible, pues la corrupción de su cuerpo podía conllevar a la aparición de olores nauseabundos y, además, esta escena podía llegar a ser traumatizante para los deudos. En ese orden de ideas, no solo la apariencia, sino también los olores eran algo necesario de controlar. Por esto el uso de arreglos florales e inciensos, de los cuales hablaré más adelante.

Los funerales son “un ritual de despedida: liturgia por su comportamiento altamente simbólico, terapia por la codificación del dolor y reglas normativas, cuya finalidad es preparar al muerto para su nuevo destino”<sup>217</sup>. Gloria Mercedes Arango describe cómo eran las prácticas funerarias en Antioquia durante el siglo XIX. Es preciso regresar al momento en que la persona estaba muriendo. Muchas veces se podía saber, con antelación, que la persona iba a fallecer en poco tiempo. Probablemente presentaba un malestar físico o una dolencia que lentamente lo iba rezagando a su cuarto. En raras ocasiones la muerte sobrevenía repentinamente. En los últimos momentos que le quedaban de vida, sus familiares o seres cercanos iban a buscar a un sacerdote con el propósito de que le aplicara el sacramento de la extremaunción y, de este modo, poder cumplir, hasta su muerte, con las disposiciones del credo católico. En este punto cobra un valor fundamental el testamento. El testamento era, a grandes rasgos, un documento en el que el testador quería hacer explícita su última voluntad. Contaba con un doble significado: “como medio de repartición de la herencia y medio de salvación del alma”<sup>218</sup>. Esto último, ya que generalmente el testador expresaba lo que quería que se hiciera con su cuerpo después de la muerte y, además, dónde debía ser inhumado.

Posterior al deceso, los deudos buscaban la manera de cumplir con los rituales funerarios. Para esto contrataban a agencias mortuorias como la de Melitón Rodríguez Roldán. Aunque no se han podido ubicar documentos que especifiquen los servicios prestados por el negocio de Rodríguez, se cuenta con un recibo de la agencia mortuoria de Villa, la cual estuvo activa en Medellín a comienzos del siglo XX. Considero que, hasta cierto punto, y pese al distanciamiento por un par de años, la agencia mortuoria de Tomás Villa podría brindar algunos indicios sobre lo que se ofrecía en el negocio de Rodríguez Roldán.

---

<sup>217</sup> Sandra Gayol y Gabriel Kessler, “La muerte en las ciencias sociales: una aproximación”, 54.

<sup>218</sup> Gloria Mercedes Arango, “Los testamentos: vínculo entre la riqueza temporal y la felicidad eterna. El purgatorio como tercer lugar”, 229.

Este recibo muestra el contrato establecido entre esta agencia y el señor Félix de Bedout, “por gastos hechos en el entierro de doña Mariana de Bedout”<sup>219</sup>, en 1917 [imagen #9].

AGENCIA MORTUORIA DE VILLA

Medellin.  
CALLE DE COLOMBIA  
Detrás del templo  
de San José.  
Teléfono N° 59.3

DESPACHO A TODAS HORAS  
DEL DIA Y DE LA NOCHE  
Precios sin competencia  
y puntualidad en sus  
compromisos.

Sr. Don Félix de Bedout

Por gastos hechos en el entierro de La S<sup>ra</sup>  
Doña Mariana de Bedout

	\$	Cs.
Caja mortuoria... <i>J. Aparicio</i> .....	2,500	v
Sacerdotes.....	1,000	v
Música y canto.....	6,450	v
Bóveda.....	750	v
Carteles.....	000	v
Trabajo de peones en el entierro.....	150	v
Alumbrado en la casa y en la Iglesia.....	200	v
Ochus <i>L. S. J. al. Aparicio</i> .....	3,250	v
Utiles y comisión de la Agencia.....	300	v
<b>Total.....</b>	<b>9,600</b>	<b>v</b>

Medellin, 15 de Febrero de 1917

Recibí *Tomás Villa*

*Los Carteles no se cobran por que fueron echos por el.*

**Imagen 9.** Recibo del contrato establecido entre Félix de Bedout y la agencia de Villa. Archivo Histórico de Antioquia.

Lo primero que da a entender este recibo es que los servicios se pagaban luego de haber sido adquiridos por los deudos, es decir, luego de los rituales y la inhumación del cadáver. De hecho, de acuerdo con la mortuoria que reposa en el Archivo Histórico de Antioquia, la señora Mariana De Bedout murió el 8 de febrero y el recibo tiene la fecha del 15 del mismo mes. Esto quiere decir que los servicios de la agencia mortuoria fueron cobrados siete días después del deceso, después de las honras fúnebres. Probablemente era una costumbre que el pago por esos servicios se diera de esa forma. En el recibo se

<sup>219</sup> Archivo Histórico de Antioquia (AHA, en adelante), Notaría 1, escritura 2402. Es importante señalar que en el recibo el nombre del cliente se escribe “Félix” y el apellido se tilda “Bedout”. No obstante, decido escribir tanto el nombre como el apellido de acuerdo con los documentos que forman parte de la escritura, los cuales los colocan como yo lo hago. Seguramente lo del recibo fue una equivocación de la persona quien lo elaboró, es decir de Tomás Villa, en 1917.

indicó que, para el funeral de la señora De Bedout, se estipuló: la caja mortuoria y hábito, sacerdotes, música y canto, bóveda, trabajo de peones para el entierro, alumbrado en la casa y en la Iglesia, coches (entre los que se encontraba el mortuorio, es decir, donde llevaban a la difunta), que debían dirigir el cuerpo de la señora De Bedout al cementerio San Pedro, y la comisión de la agencia mortuoria. Cabe decir que entre los servicios estaba el de los carteles (no se indica si eran anuncios que informaban sobre el deceso o el lugar y la hora de los servicios religiosos hechos para la difunta), pero estos no fueron cobrados porque los elaboró la familia de la finada<sup>220</sup>. Al parecer, la agencia mortuoria de Villa no contaba con venta de lápidas. El señor Félix de Bedout la compró, de acuerdo con otro recibo, a la Fotografía R. Mesa el 9 de marzo de 1917, con unas medidas de 55x60, y tuvo un costo de 30 pesos<sup>221</sup>.

Claramente, algunos clientes no contaban con la posibilidad de adquirir todos los servicios que ofertaba la agencia mortuoria. Incluso en la muerte los seres humanos nunca han sido iguales. En otras palabras, hay una desigualdad entre los muertos que no solo se evidencia en los lugares de sepultura, sino también en la manera como se desarrollan las honras fúnebres: los infantes “estaban clasificados de acuerdo con los recursos económicos de los padres y por lo tanto según su posición social”<sup>222</sup>. Esto mismo era válido para los adultos. Los entierros en el siglo XIX en Antioquia, de acuerdo con Arango, podían ser divididos en entierros de primera, segunda, tercera y cuarta clase. Los de primera clase estaban dirigidos a aquellas familias que tenían los medios económicos suficientes para hacer lo más solemne posible el ritual funerario. Los de cuarta clase, por ejemplo, eran aquellos que se celebraban a quienes podían costear solo lo necesario como, por ejemplo, un sacerdote para la eucaristía en nombre del difunto. Si no se podía cubrir ningún gasto para el entierro del difunto, quería decir que se era “pobre de solemnidad”, lo cual “significaba no tener dinero para que los deudos se ocuparan del cuerpo del difunto”<sup>223</sup>. Por esta razón cada parroquia contaba con una o dos cajas mortuorias que eran prestadas a los creyentes pobres. De esta manera, podían llevar a sus seres queridos hasta el cementerio e inhumarlos y, posteriormente, devolver el ataúd a la parroquia<sup>224</sup>.

Ahora bien, la agencia mortuoria de Villa no ofrecía el retrato mortuorio o, ya para la época y más popular, la fotografía del difunto. Se sabe que en el caso de Melitón Rodríguez Roldán, como lo mencioné en el primer capítulo, esto sí se hacía. Francisco Antonio Cano realizaba retratos póstumos como algo que podía ser adquirido junto con los demás servicios funerarios<sup>225</sup>. La fotografía post mortem parece no

---

<sup>220</sup> AHA, Notaría 1, escritura 2402.

<sup>221</sup> AHA, Notaría 1, escritura 2402.

<sup>222</sup> Gloria Mercedes Arango, “Rituales y prácticas funerarias”, *La mentalidad religiosa en Antioquia: prácticas y discursos, 1828-1885*, (Medellín: Universidad Nacional de Antioquia, 1993), 272.

<sup>223</sup> Gloria Mercedes Arango, “Rituales y prácticas funerarias”, 273.

<sup>224</sup> Gloria Mercedes Arango, “Rituales y prácticas funerarias”, 273.

<sup>225</sup> Santiago Vélez Londoño, *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano*, 25.

haber formado parte de los servicios prestados por todas las agencias mortuorias. Eso quiere decir que, muy probablemente, no corriera por cuenta del agente la búsqueda de un fotógrafo sino, más bien, de los mismos deudos. Importa dejar sentado, además, que a través del análisis de los trabajos fotográficos de los hermanos Rodríguez Márquez y de Benjamín de la Calle, se evidencia que, en algunas ocasiones, ellos eran contratados para fotografiar el arreglo funerario que se colocaba en la iglesia donde se celebraba la misa en honor al difunto, en vez del cuerpo muerto. Sobre el género fotográfico de difuntos, en particular, los interrogantes que cobran valor en relación con el tiempo y el lugar de su realización son los siguientes: ¿al cuánto tiempo de ocurrido el deceso aparecía el fotógrafo para efectuar su trabajo? ¿En qué lugar el fotógrafo captaba para la eternidad la imagen del difunto?

## **2.2. Los espacios sagrados donde reposar para la eternidad**

En el siglo XVIII iniciaron las discusiones acerca de los peligros de enterrar cadáveres dentro de las iglesias, debido a la sobrepoblación de cuerpos y a los olores que estos provocaban. Por esto se empezó a proponer que las inhumaciones se realizaran en lugares externos. Adriana Alzate Echeverri afirma que “el desplazamiento del cementerio forma parte de un largo proceso de medicalización de la muerte, que se lleva a cabo en nombre de la salud pública, para el ‘progreso’, la riqueza y la felicidad de las sociedades occidentales”<sup>226</sup>. Los debates en Francia y en España acerca del desplazamiento de los lugares de enterramiento por fuera de los recintos sagrados, desempeñaron un papel importante al momento de definir lo que se hacía en sus colonias americanas. En el caso de España, el rey Carlos III decretó en 1787 la primera regulación para la creación de cementerios por fuera de las iglesias<sup>227</sup>. No hubo el cumplimiento esperado ni en la península ibérica ni en sus territorios de ultramar.

El 15 de mayo de 1804, el mismo rey promulgó una Cédula Real con la que obligaba al establecimiento definitivo de lugares de sepultura fuera de las ciudades<sup>228</sup>. En la Nueva Granada estas disposiciones contaron tanto con partidarios como con detractores. Las personas que estaban a favor solían hacerlo por razones médicas. Los que estaban en contra, tenían motivos religiosos como, por ejemplo, que solo al estar el cuerpo en un recinto sagrado se tenía la certeza de su salvación. Sin embargo, había otra razón de fondo: “el entierro en el cementerio era sinónimo de pobreza, pues, a cambio de reposo definitivo en la iglesia era necesario asumir diversos y, en ocasiones, altos costos<sup>229</sup>”. De este

---

<sup>226</sup> Adriana María Alzate Echeverri, “De *salubri sepultura*”, en *Sociedad y orden. Reformas sanitarias borbónicas en la Nueva Granada 1760-1810* (Bogotá: editorial Universidad del Rosario, 2007), 204.

<sup>227</sup> Adriana María Alzate Echeverri, “De *salubri sepultura*”, 206.

<sup>228</sup> Adriana María Alzate Echeverri, “De *salubri sepultura*”, 208.

<sup>229</sup> Adriana María Alzate Echeverri, “De *salubri sepultura*”, 218.

modo, el entierro en las iglesias era visto como un “signo exterior de distinción”<sup>230</sup>. Más adelante, entre los mismos cementerios empezaron a haber diferenciaciones sociales.

El presbítero José Antonio Naranjo fue quien trató de hacer, el 13 de septiembre de 1803, el primer cementerio de Medellín. El cementerio establecido por Naranjo era un cementerio viceparroquial, el cual no servía para solucionar el problema de las inhumaciones en todo el poblado de Medellín<sup>231</sup>. Por esta razón, en 1806 el Síndico Procurador de la Villa, Ildefonso Gutiérrez, exigió la construcción de un cementerio extramuros para poder solucionar, finalmente, las cuestiones relacionadas con los enterramientos. Sin embargo, en este lugar nunca sería inhumado algún cuerpo por las demoras en las diligencias que podrían dar vía libre a la existencia completa del cementerio. Fue solo hasta 1809 cuando se logró establecer un lugar definitivo. Este puede considerarse como el primer cementerio que tuvo Medellín, diseñado a partir de las normas sanitarias expedidas por los Borbones<sup>232</sup>. Este cementerio tuvo una existencia de dieciséis años, pues en 1824 el cabildo decidió venderlo. Lo sucedió el Cementerio de San Lorenzo el cual se encuentra en desuso actualmente. Ubicado al suroriente de Medellín, este cementerio no contó con la aprobación de los grupos privilegiados de la ciudad, por lo que la mayor parte de los cuerpos inhumados en este lugar eran de personas humildes<sup>233</sup>.

De acuerdo con Diego Bernal Botero, el San Lorenzo fue condenado al “estigma social”, pues ni las clases pudientes ni los no católicos, suicidas, ajusticiados, bebés sin bautizo, eran inhumados allí. Los primeros porque no estaban de acuerdo con un cementerio al que diferentes grupos sociales pudieran tener acceso<sup>234</sup>. Además, lo consideraban un lugar insano, el cual podía influir en la aparición de epidemias dentro de la ciudad. Los segundos, ya que era un espacio sagrado, católico, en el que se debían respetar los dogmas de la Iglesia. Parecía que las reglas del San Lorenzo no estaban acordes al nuevo contexto de una ciudad en crecimiento. Al sentirse inconformes con este cementerio, un grupo de personas, lideradas por el político e intelectual Pedro Uribe Restrepo (1787-1845)<sup>235</sup>, decidió fundar uno propio, en 1842, llamado San Vicente de Paul, ubicado al norte de la ciudad. Es preciso señalar que era conocido como el “cementerio de los ricos”, ya que allí eran inhumados los cuerpos de las personas que

---

<sup>230</sup> Retomo el concepto de Adriana María Alzate Echeverri.

<sup>231</sup> Diego Andrés Bernal Botero, “Del muladar al laico: hacia la construcción de un lugar de sepultura digno para los no católicos y disidentes religiosos en Medellín (1803-1906)”, 7.

<sup>232</sup> Adriana Alzate Echeverri, “De *salubri sepultura*”, 206.

<sup>233</sup> Entrevista al historiador Diego Andrés Bernal Botero, realizada por Jessica Alejandra Neva Oviedo y Laura Alejandra Buenaventura Gómez, Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana, 7 de diciembre de 2018.

<sup>234</sup> Diego Andrés Bernal Botero, “Del muladar al laico: hacia la construcción de un lugar de sepultura digno para los no católicos y disidentes religiosos en Medellín (1803-1906)”, 12.

<sup>235</sup> Los otros fundadores fueron los siguientes: Jorge Gutiérrez de Lara Tirado (1805-1868), Mercedes Zuláibar Santamaría (1800-1875), Alejo Santamaría Bermúdez (1804-1868), Joaquín Emilio Gómez (1807-1886), María Josefa Bermúdez de Castro (1783-1863), Gabriel Echeverri Escobar (1796-1886), José María Bernal Robledo (1788-1860), Juan Pablo Sañudo (¿?), y Agustín Uribe Vélez (¿?).

pertenecieron a la clase acaudalada de Medellín. Posteriormente, en 1871, se empezó a llamar Cementerio San Pedro<sup>236</sup>. Se diferenciaba del San Lorenzo en que:

“Fue pensado con espacios amplios y bellos, con coloridos jardines, ordenado en pabellones por los que circulara libremente al aire. Esto para diferenciarse del antiguo, el cual se hallaba insanamente bañado por una atmósfera corrompida que, según los socios de la junta, era tal vez la causa ocasional de las pestes endémicas y periódicas que padecía Medellín”<sup>237</sup>.

Hubo controversias con el Cementerio San Pedro, pues fue fundado con la idea de que era una propiedad privada para inhumación de particulares. Tenía cierta autonomía como para, por ejemplo, inhumar a no católicos. Conviene subrayar que, dentro de la tradición oral, es usual creer que Horacio Marino Rodríguez, mostrando sus saberes como arquitecto, fue quien elaboró los planos para la construcción de la zona del cementerio destinada para la sepultura de los que en vida profesaron credos distintos al católico. De poderse comprobar esto, se volvería a demostrar el compromiso de la familia Rodríguez Márquez con un pensamiento no conservador dentro de la ciudad. Esto, claramente, iba a ser interrumpido con la llegada de la Regeneración y, así, las ideas religiosas imperaron incluso en los asuntos relacionados con la sepultura de los cuerpos.

Lo que resulta más interesante del cementerio San Pedro es que, debido a que fue de élite, hubo más cuidado en la disposición del lugar. Me refiero específicamente a que la estética y la honra de los seres queridos fallecidos se hacían sin tomar en consideración el problema económico, como probablemente sí ocurría en el caso de los inhumados en el San Lorenzo. Es hasta cierto punto clara la razón del por qué se prestaba tanta atención al cementerio y al arreglo adecuado de estos espacios: las tumbas eran las zonas específicas donde reposaban los seres queridos de los deudos: “se convertían en el signo de su presencia más allá de la muerte [...] Ahora se va a visitar la tumba de un ser querido como se va a la casa de un familiar o a la casa propia, llena de recuerdos. El recuerdo confiere a la muerte una suerte de inmortalidad”<sup>238</sup>.

De este modo, las esculturas y arreglos en mármol propios del San Pedro permiten entrever que este cementerio se constituyó como un símbolo de reconocimiento de clase. Las lápidas antiguas, mayoritariamente hechas en la agencia mortuoria de Melitón padre, exponen un manejo eficiente de los procesos empleados para el tratamiento del mármol y, por esto, de la estética de la losa. Es importante

---

<sup>236</sup> Rodrigo J. García Estrada, *Personajes Cívicos* (Medellín: Cementerio Museo San Pedro, 2017), 7.

<sup>237</sup> Rodrigo J. García Estrada, *Personajes Cívicos*, 7.

<sup>238</sup> Philippe Ariès, “La muerte del otro”, 73-75.

recordar que Melitón padre conocía de las técnicas usadas en Europa, pues su hermano Ricardo estuvo estudiando en Francia y, para sostenerse, trabajó en talleres de marmolería en París. Cuando regresó a Colombia transmitió este conocimiento a la familia, al igual que lo hizo con la fotografía. Con respecto a los monumentos y a las esculturas, Diego Bernal Botero señala que era costoso traerlos de otros lugares por las difíciles condiciones de las vías de acceso a Medellín<sup>239</sup>. Lo hacían eran personas pudientes que trataban de mostrar su situación privilegiada incluso en el momento del duelo.

Todo lo anterior nos muestra cómo a partir de que los cementerios se establecieron fuera de las iglesias, y de las ciudades como tal, empezó a ocurrir una transformación en la noción de muerte de algunos sectores de la sociedad de Medellín. La desaparición del ser querido produjo sentimientos de profunda tristeza y desasosiego, los cuales se intentaron apaciguar a través de la veneración que se hacía del fallecido: primero, eligiendo el lugar en donde descansarían sus restos y, segundo, tratando de hacerle un homenaje con la construcción de sepulcros, monumentos y esculturas, que se impusieran sobre las demás. De este modo, “la desaparición del otro amado produce ante todo una impresión de vacío y al mismo tiempo de presencia/ausencia”<sup>240</sup>.

### **3. La fotografía post mortem como manifestación del arte fúnebre**

#### **3.1. La pintura póstuma de luto y la fotografía post mortem**

En el catolicismo hubo diversas manifestaciones de arte funerario en las que el cuerpo muerto, o alguna de sus partes, era protagonista. En el siglo XV y XVI fue común en la nobleza, en países como Inglaterra y Francia, la elaboración de efigies que sustituyeran el cuerpo del difunto durante los funerales reales<sup>241</sup>. La máscara mortuoria fue contemporánea a esta práctica. De hecho era “simplemente una ayuda técnica en el modelaje del rostro de la efigie”<sup>242</sup>. En el siglo XV esta logró ser valorada, por sí sola, como un elemento del arte funerario. Lo interesante de esto es que se volvió costumbre hacer mascarillas no solo de los reyes y sus familias, sino también de religiosos y laicos distinguidos, por su talento en algún ámbito, después de su deceso<sup>243</sup>. Dos siglos después, exactamente en el siglo XVII, aparecieron los

---

<sup>239</sup> Entrevista al historiador Diego Andrés Bernal Botero, realizada por Jessica Alejandra Neva Oviedo y Laura Alejandra Buenaventura Gómez, Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana, 7 de diciembre de 2018.

<sup>240</sup> Louis Vincent Thomas, “La muerte dada, la muerte vivida”, 279.

<sup>241</sup> Ernst Benckard, “Introducción. Ernst Benckard y su obra, Gorka López de Munain”, *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*, ed. Gorka López de Munain, trad. Marta Piñol Moret (Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013), 24.

<sup>242</sup> Ernst Benckard, *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*, 39.

<sup>243</sup> Como ejemplo ilustrativo se preservan las máscaras mortuorias de Lorenzo Medici (1448-1492), Enrique II de Francia (1519-1559), Oliver Cromwell (1599-1658), Isaac Newton (1643-1727), Pedro I de Rusia, el Grande (1672-1725), Napoleón (1769-1821), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), Gustave Flaubert (1821-1880), Friedrich Nietzsche (1844-1900), entre otros.

primeros retratos de difuntos. Este género pictórico fue muy practicado en España y, de la península ibérica, se expandió ampliamente en la Hispanoamérica colonial.

La pintura póstuma de luto antecede a la fotografía post mortem. En palabras de Diego F. Guerra, la fotografía se inserta “en un contexto de prácticas previas de representación *post-mortem* dominado [...] por la producción de retratos pintados que omitían las referencias explícitas a la condición cadavérica del modelo”<sup>244</sup>. Es interesante tener presente esto y, además, explorar ligeramente el modo como se desarrolló la pintura póstuma de luto y su relación con la fotografía post mortem, pues ambas expresiones iconográficas de la muerte fueron posibles por un contexto de comprensión, es decir, en una sociedad que compartía unas creencias comunes sobre la muerte y, por esto, desarrollaban ciertos rituales funerarios. Así las cosas, la práctica de retratar a los difuntos fue posible dentro de un contexto católico. Años antes de la aparición del daguerrotipo y, posteriormente, de la cámara fotográfica, se observa que por medio del registro pictórico se eternizaba la imagen de quien acababa de fallecer. El caricaturista, pintor y grabador bogotano José María Espinosa (1796-1883)<sup>245</sup>, hizo dibujos y pinturas de personas difuntas. Un ejemplo ilustrativo de esto es la imagen [#10] y la imagen [#11]. Ambas muestran el rostro de dos hombres que se encontraban muertos al momento de ser retratados por el artista.

Hay dos detalles de las imágenes que llaman la atención. En primer lugar, la clara intención de mostrar exclusivamente el rostro, ignorando cualquier otro detalle tanto del cuerpo como del ambiente en donde ocurrió la escena. Pareciera que el interés principal de Espinosa era el de conservar los rasgos característicos de cada rostro. En segundo lugar, el hecho de que los dibujos se asemejen a bocetos y no a obras terminadas. De acuerdo con Beatriz González, los “dibujos de mascarillas” o “cabezas de muerto” obedecieron, la mayoría de las veces, a contratiempos tales como, por ejemplo, la muerte del modelo antes de finalizar su retrato. De este modo, Espinosa dibujaba las facciones de la persona para, luego, elaborar con mayor dedicación su representación pictórica: “Los dibujos de mascarillas o de cabezas de muerto quizás servían a Espinosa como material de estudio para hacer retratos de personajes que ya no podía tomar del natural; también podría ser una manera de fijar en la memoria a sus seres queridos”<sup>246</sup>.

Es preciso decir que también queda abierta la posibilidad de que algunos de estos dibujos fueran hechos por pedido de los familiares del retratado, quienes querían guardar una imagen de su ser querido por medio de la mano diestra del artista. A pesar de esta salvedad, no se puede negar el hecho de que no

---

<sup>244</sup> Diego Fernando Guerra, “In articulo mortis: el retrato fotográfico de difuntos y los inicios de la prensa ilustrada en la Argentina, 1898-1913” (Tesis de doctorado en Historia y Teoría de las Artes: Université de Rennes, 2016), 51.

<sup>245</sup> Fue un pintor, grabador y caricaturista. Nació en Bogotá y es conocido por haber hecho parte de las campañas de Independencia. Beatriz González, *José María Espinosa. Abanderado del arte en el siglo XIX* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia; Banco de la República; Áncora Editores, 1998).

<sup>246</sup> Beatriz González, *José María Espinosa. Abanderado del arte en el siglo XIX*, 284.

todos los dibujos y pinturas de muertos de Espinosa se crearon como parte de una práctica funeraria. Sin embargo, hubo otros tipos de retratos en los que sí es evidente la producción de una pintura mortuoria con propósitos fúnebres.

Carolina Junqueira Dos Santos afirma que dos tipos de fotografía post mortem pueden considerarse herederas directas de las pinturas mortuorias: la imagen del fallecido como si estuviera dormido y “como si estuvieran vivos, en escenas en las cuales, generalmente, había símbolos y señales significando una muerte ocurrida”<sup>247</sup>. Lo que hizo falta en la afirmación de Dos Santos es advertir que las pinturas mortuorias o póstumas de luto, a diferencia de la fotografía, eran una práctica reducida, ya que su costo era elevado<sup>248</sup>. En pocas palabras, solo era una práctica a la que podía acceder una pequeña parte de la sociedad. ¿Qué sector de la población podía tener una pintura mortuoria? En principio, el sector de la población que accedió a un retrato póstumo fueron los religiosos. Igualmente, los niños y algunas personas prestantes. La característica que tenían en común los sujetos pintados tras su deceso era que socialmente se consideraba que sus vidas habían sido ejemplares. Jaime Borja define la palabra “ejemplar” en los siguientes términos:

“Palabra con un significado muy preciso y místico (...) en la tradición católica, en especial, desde la Edad Media, la vida *ejemplar* era el nombre que recibían aquellas personas que seguían plenamente los modelos de comportamiento más exigentes, principalmente quienes practicaban el complejo entramado de las virtudes”<sup>249</sup>.

Los religiosos, al dedicar su vida completamente al servicio de Dios, se constituyeron como un modelo a seguir o en “vidas ejemplares”. Sin embargo, dentro de la misma comunidad religiosa había algunos que sobresalían por su inquebrantable renuncia al mundo en favor de los designios de Dios. Su recuerdo debía trascender más allá de su propia muerte para convertirse en un modelo para los miembros de la comunidad. Por esta razón era necesario pintarlos luego de su deceso. Es sabido, por ejemplo, que existieron las pinturas de monjas muertas<sup>250</sup>. Las monjas optaban por un modo de vida conventual en el

---

<sup>247</sup> Carolina Junqueira Dos Santos, “O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma *presença nas fotografias memoriais e post-mortem*” (tesis de doctorado en Artes, Universidade Federade de Minas Gerais, 2015), 200-201.

<sup>248</sup> Ana María Henao Albarracín, “Usos y significaos sociales de la fotografía post-mortem en Colombia”, en *Muerte Barroca: retratos de monjas coronadas*, ed. Alma Montero Alarcón (Bogotá: Banco de la República, 2016), 333.

<sup>249</sup> Jaime Borja Gómez, “El retrato de vidas ejemplares: monjas coronadas en el Nuevo Reino de Granada”, 68.

<sup>250</sup> Un término más adecuado es el de “monjas muertas”. Es importante decir que Colombia cuenta con la mayor colección de pinturas de este tipo, llegando a sumar un total de cuarenta y seis. El Banco de la República las adquirió por medio de compras a los respectivos conventos en donde se encontraban: diez pinturas al Convento de la Concepción de Santa Fe (Bogotá), en 1990, diecisiete pinturas al Convento de Santa Clara de Santafé (Bogotá), en 1998, y diecinueve pinturas al Convento de Santa Inés de Popayán, en el 2005. Alma Montero Alarcón. “Monjas coronadas en Colombia.”, en *Muerte Barroca: retratos de monjas coronadas*, ed. Alma Montero Alarcón (Bogotá: Banco de la República, 2016), 22.

que se comprometían a ser las esposas de Cristo. Durante la primera parte de su preparación eran novicias y luego, al hacer sus votos, se convertían en monjas<sup>251</sup>. Usualmente eran retratadas en dos momentos especiales de su vida: al profesar sus votos, es decir cuando se convertían en monjas, y cuando morían. Los dos momentos parecieran estar llenos de una mística religiosa, esto en virtud de que en el primero se vuelven esposas de Dios y en el segundo se reúnen eternamente con Él. Pese a que no fue una práctica muy extendida en el mundo colonial, en la Nueva Granada sí se realizaron este tipo de cuadros desde mediados del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX. Este tipo de pinturas eran colgadas dentro del convento para que pudieran ser vistas por las demás religiosas y, así, motivar el sentimiento devocional:

“Los retratos de monjas coronadas muertas, [estaban buscando] transmitir con imágenes iconográficas de sencilla lectura la ejemplaridad de algunas vidas virtuosas y su importante labor en el claustro (...) si bien esa tradición nos llega en su forma más directa de España, adquirió características propias en los virreinos americanos”<sup>252</sup>.

Los retratos de niños muertos, o “pinturas de angelitos”, fueron una práctica muy extendida en el virreinato de la Nueva España. En ambos tipos de retratos suele haber presencia de muchas flores de diferentes géneros y, además, el uso de coronas de flores por parte de las religiosas. Sobre esto hablaré más adelante. Es importante anticipar que las flores son un elemento presente en las honras fúnebres católicas. Se observan de nuevo en las fotografías post mortem de niños y, algunas veces, en las de los adultos.

### **3.2. Fotografía post mortem y los elementos que la componen**

El género fotográfico de difuntos tiene un alto contenido simbólico. Como ya he mencionado, la muerte no es solo un proceso biológico, también se constituye un hecho social, cargado de ideas sobre lo que ocurre después de la muerte, las cuales divergen dependiendo de la religión que se profese en una sociedad particular. Como es de común conocimiento, toda religión necesita de rituales y de una simbología claramente definida para comunicar los asuntos espirituales a los fieles: “La iglesia necesita utilizar otros lenguajes además del verbal, como son las representaciones, las alegorías o simplemente el icono para comunicar a los fieles y particularmente a los niños sus verdades y para construir modelos

---

<sup>251</sup> Jaime Borja Gómez, “El retrato de vidas ejemplares: monjas coronadas en el Nuevo Reino de Granada”, 77.

<sup>252</sup> Alma Montero Alarcón. “Monjas coronadas en Colombia.”, 27-28.

ideales de conducta”<sup>253</sup>. En ese orden de ideas, para interpretar e identificar las representaciones, los elementos alegóricos o el icono, expuestos en las fotografías, considero apropiado recurrir a algunos métodos de análisis de las imágenes de la historia del arte, concretamente, al concepto de “*Dynamogramm*”, de Aby Warburg, y el método de análisis iconográfico e iconológico de Panofsky.

Con respecto a Warburg, es importante partir de la idea de la pervivencia de algunas formas propios de la pintura póstuma de luto en el género de difuntos. Exactamente me refiero a la disposición del cadáver. La fotografía post mortem fue una de las tantas manifestaciones iconográficas de la religión católica y, específicamente, de la parte del dogma dedicado a explicar lo que ocurre para un cristiano después de la muerte. Por esta razón es usual identificar algunas formas de la pintura aún en la fotografía: la forma precede a la nueva técnica, como ya sugerí. Teniendo en cuenta esto, la pregunta que surge es si la fotografía post mortem se elabora tomando en consideración también la biografía del difunto, lo que fue en vida, o, por el contrario, únicamente se tiene el objetivo de presentarlo de acuerdo a las fantasías religiosas sobre la vida después de la muerte. Ahora bien, si el método de Warburg es de gran valor porque ayuda a conocer la temporalidad de una imagen, el de Panofsky lo es por el hecho de que permite un examen riguroso de los elementos que hacen parte del contenido de esta. Me estoy refiriendo a la composición de la escena. Así las cosas, con los dos métodos se podría elaborar un estudio, hasta cierto punto, genealógico de la de las imágenes, sin olvidar el contenido propio de la fotografía, que es en lo que complementaría Panofsky.

### **3.2.1. Los niños**

Las fotografías post mortem pertenecientes a Horacio Marino Rodríguez Márquez, Luis Melitón Rodríguez Márquez y Benjamín de la Calle Muñoz, fueron tomadas a personas adultas y a niños. Este trabajo cuenta con doce fotografías post mortem infantiles, entre los días, meses y los cinco años de edad. Seis son de niños y seis de niñas. En ocho fotografías solo aparece el niño muerto mientras que en cuatro su cuerpo se encuentra acompañado de varios o de un solo deudo. Sobre esto, cabe precisar que las fotografías individuales obedecen a un plano conjunto, en donde se pretende mostrar al niño muerto, protagonista de la escena, y su relación con el entorno que lo rodea o, en algunas imágenes, la escena que construyó el fotógrafo con ayuda de los deudos. Sobre las fotografías grupales me referiré en el tercer capítulo. En cuanto a la autoría, dos fotografías son de HMRM, tres de LMRM y siete de BDCM. Las

---

<sup>253</sup> Gloria Mercedes Arango, “La primera comunión, la familia y la política”, *La mentalidad religiosa en Antioquia: prácticas y discursos, 1828-1885*, (Medellín: Universidad Nacional de Antioquia, 1993), 209.

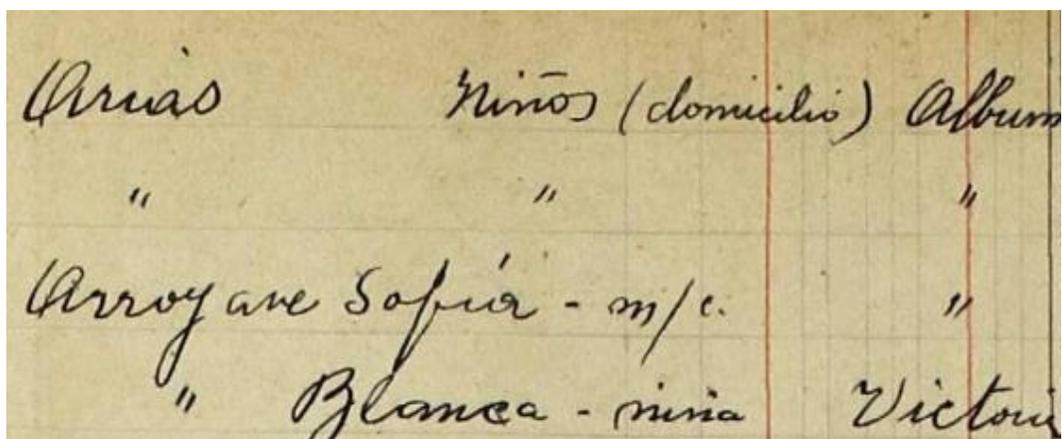
fotografías fueron tomadas entre 1892 y 1932. Los niños son blancos y mestizos. Solo hay una fotografía de una niña negra [#11]. De la colección fotográfica tanto de los hermanos Rodríguez como de De la Calle, es la única fotografía de una niña negra muerta. Esta niña se llamaba Gilma Bolívar y tenía entre uno y dos años de edad. Esto hace que surja la pregunta sobre los posibles motivos por los que no se conservan más fotografías de niños negros. El autor de la fotografía es Benjamín de la Calle quien, como ya lo mencioné, era considerado como “el fotógrafo de los pobres”. De hecho, la mayoría de personas mestizas aparecen en las fotografías de él, más que en las de HMRM o LMRM.

### **La captura de la imagen: ¿en el domicilio o en el estudio fotográfico?**

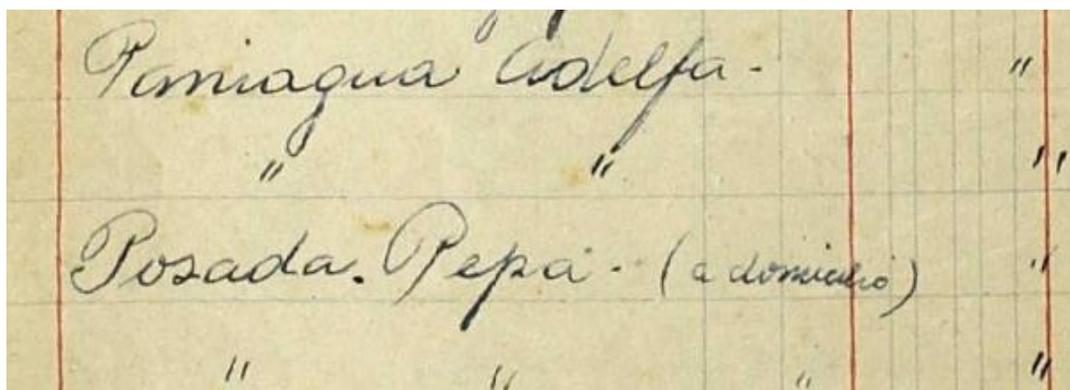
Una de las primeras preguntas que puede aparecer sobre las fotografías post mortem está relacionada con el lugar en donde los difuntos eran fotografiados. Henao Albarracín señala que los adultos eran retratados en sus residencias privadas<sup>254</sup>. Es importante hacer una aclaración sobre esto, tomando como base las libretas de los hermanos Rodríguez Márquez. En el registro que ellos llevaban sobre las personas que eran fotografiadas, se muestra que los fotógrafos en ocasiones hacían su trabajo en el domicilio del difunto [imágenes #12 y #13]. Curiosamente, al lado del nombre de las personas difuntas fotografiadas no aparece esta información. De esto se podrían concluir dos cosas totalmente opuestas. Por un lado, que tanto adultos como niños fallecidos eran retratados dentro del estudio del fotógrafo, pues en ningún nombre de difunto se especifica si fue un trabajo a domicilio. Por otro lado, que no era necesario hacer tal descripción, ya que era evidente que el fotógrafo debía ir a la casa del muerto para captar su imagen.

---

<sup>254</sup> Ana María Henao Albarracín, “Usos y significados sociales de la fotografía post-mortem en Colombia”, 339.

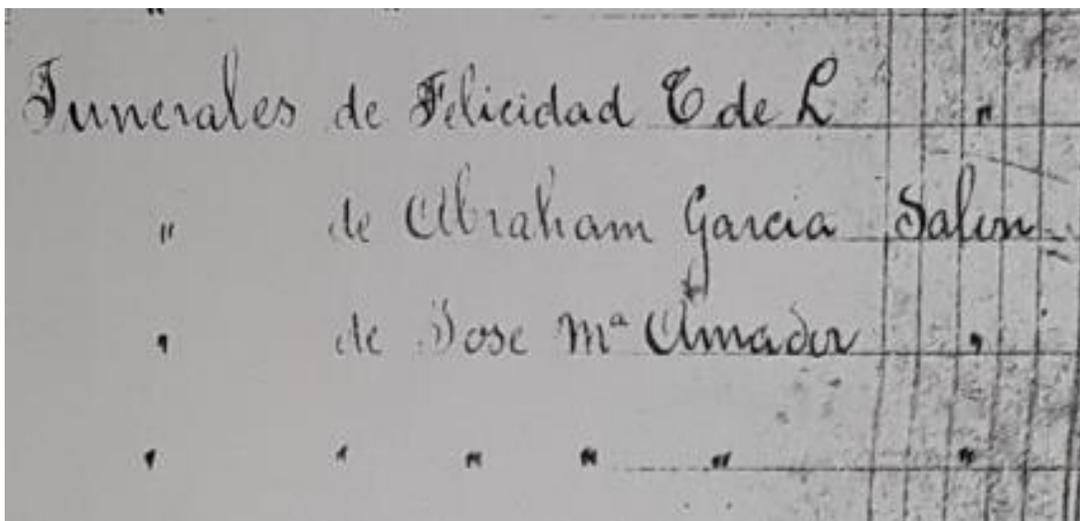


**Imagen 12.** Libreta de Melitón Rodríguez. Fotografía Rodríguez, 1889-1995. [51253] BPP-D-AF-0021. Archivo fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Folio 160.



**Imagen 13.** Libreta de Melitón Rodríguez. Fotografía Rodríguez, 1889-1995. [51253] BPP-D-AF-0021. Archivo fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Folio 268.

En las fotografías de los funerales tampoco se indica que sea una foto tomada a domicilio, pese a que el fotógrafo debía ir hasta otro lugar, una parroquia, a captar la imagen de la ornamentación funeraria. Un ejemplo de esto es la fotografía del funeral de José María Amador, ocurrido en Medellín en 1893 [#3]. Claramente se observa que la fotografía fue tomada en una iglesia. Al mirar la imagen de una de las libretas [#14], se puede leer que no se especifica que haya sido tomada a domicilio. Lo mismo pudo ocurrir con las fotografías post mortem.



**Imagen 14.** Libreta de Melitón Rodríguez. Fotografía Rodríguez, 1889-1995. BPP-D-AF-0019. Archivo fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Folio 145.

En cuanto a los niños muertos, el retrato podía hacerse en la casa o en el estudio del fotógrafo. En la fotografía [#8] se observa a un bebé de entre tres y cinco meses de edad. Lleva puesto un vestido blanco con un moño grande de color oscuro atado a la altura de la cadera. En la cabecera hay un florero con flores grandes. Esto es lo único que se ve de decoración en la foto. El bebé está sin ataúd, sobre lo que parece ser una mesa cubierta con un mantel blanco. Su cabeza está apoyada sobre una almohada blanca. Tiene los ojos entreabiertos. En cuanto al lugar, en el fondo de la imagen se observa un espacio amplio y borroso, en el que resalta una pared blanca. Al lado izquierdo del cuerpo aparece de forma borrosa una niña de unos cinco años, la cual está mirando al bebé. La ambientación demuestra que la fotografía se tomó en una casa y no en un estudio fotográfico.

Las fotografías [#6 y #7] presentan la captura de la imagen en el estudio del fotógrafo. Esto es algo que se puede deducir ya que hay una escenografía elaborada y, además, una gran similitud entre ambas fotografías. El fotógrafo fue Benjamín de la Calle, reconocido por su esfuerzo en la creación de escenarios dentro de su estudio y, por lo tanto, la estética de cada uno de sus trabajos. En las dos fotografías se observa un fondo grisáceo, como si hubiera un telón o una especie de escenario detrás del objeto que va a ser fotografiado. Los cuerpos de los niños no se encuentran dentro de un ataúd sino que descansan sobre una piel de oveja que parece estar encima de una mesa. Al ver a los niños podría decirse que la intención de BDCM era la de crear la ilusión de que estos dos niños muertos son como ángeles, por el vestido blanco que llevan puesto y porque pareciera que flotarían, por el contraste del color del vestido con la amalgama de colores oscuros del resto de la imagen. En este punto cabría preguntarse si

la asimilación de los niños con ángeles obedece a un gusto estético propio del fotógrafo o a una comprensión religiosa sobre lo que significaba la muerte.

### **La temporalidad de una imagen: la pintura de angelitos y la fotografía post mortem infantil**

Al observar la fotografía post mortem infantil lo que a primera vista llama la atención es la disposición del cuerpo del niño. En las doce fotografías, si bien hay diferencias, claramente hay una intención de presentarlos en actitud de reposo, tranquilos, como si fueran ángeles (como señalaba con las fotografías [#6 y #7]). En algunas es más evidente que en otras. Sin embargo, cierta forma de ilustrar a los ángeles está presente. Cabe indagarse de dónde surge la identificación de los niños muertos con los ángeles. En otras palabras, lo que valdría la pena buscar es de dónde proviene la huella que pervive, “el trazo de la vida”, esta forma que se hace visible en las fotografías de los niños muertos. Para esto, se hace preciso recurrir al concepto de “*Dynamogramm*” del historiador del arte alemán Aby Warburg.

Warburg concibió el estudio de las imágenes a partir de una doble dimensión, la cual puede ser sintetizada en los dos conceptos centrales de su obra: el *Dynamogramm* y el *Pathosformel*. El *Dynamogramm* es un concepto descriptivo. De este modo, el *Dynamogramm* lo que permite es “expresar la relación de supervivencia que mantiene (...) las semejanzas”<sup>255</sup>. Ir tras la huella que pervive en la semejanza de la imagen o, en otros términos, observar de qué manera se manifiesta en el tiempo. Para Warburg, la historia del arte no se concibe de manera lineal sino cíclica. Esto quiere decir que para él es un hecho incuestionable que ciertas representaciones que fueron utilizadas en un tiempo anterior se vuelven a manifestar en el arte del presente: hay ciertos “rasgos comunes”, una aparición constante de las formas, en el arte. Estas, es preciso decir, no se exponen de manera invariable, por el contrario, acumulan características particulares a medida que transcurre el tiempo y, por esto, que son usadas por sociedades distanciadas temporalmente. En ese orden de ideas, Warburg parte de un análisis iconográfico de las imágenes: su interés principal consiste en identificar la repetición, en otros tiempos, de las formas en el arte. El segundo concepto desborda el objetivo de este trabajo. Solo diré que hace referencia a la idea de Warburg acerca de que todo el arte se constituye a partir de la tragedia: no es en lo bello o en los sentimientos que suelen estar relacionados con este adjetivo que se produce el arte sino que, más bien, en los aspectos más oscuros de la condición humana: la muerte, la tristeza, la fealdad, la impureza y el

---

<sup>255</sup> Georges Didi-Huberman, “*Dynamogramm*, o el ciclo de los contratiempos”, en *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, trad. Juan Calatrava (Madrid: Abada Editores, S.L., 2009), 158-159.

dolor<sup>256</sup>. Ahora bien, Warburg no es únicamente importante para este trabajo por el concepto de *Dynamogramm*, sino también porque para su método es muy importante tener en cuenta el contexto de comprensión en donde son posibles estas formas, o representaciones, artísticas. Podría decirse que, a pesar de que hay un cambio de registro, hay algo que pervive de la pintura póstuma de luto en la fotografía post mortem infantil. Ambas se pueden vincular a partir de conocer que se produjeron guiadas por un motivo religioso, particularmente, católico.

Ya he mencionado lo importante que fue la religión católica para la organización de la sociedad colombiana, en especial la de Medellín de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Sin embargo, hace falta especificar qué era ser cristiano en esta época. Siguiendo el famoso *Catecismo de la doctrina cristiana* del padre Astete, cristiano era aquel que cumpliera con las obras de misericordia y, además, tuviera la gracia de Dios<sup>257</sup>. De esto se podría decir que había una voluntad expresa por tomar decisiones acordes con las prescripciones de la Iglesia. Por lo general, cada momento de transición de la vida de un creyente estaba acompañado por un sacramento que reiteraba su pertenencia a la Iglesia y, por lo tanto, su fe en Cristo. Un sacramento era definido como “señales exteriores, instituidas por Nuestro Señor para darnos por ellas su gracia i las virtudes”. Son siete en total, de los cuales “los cinco primeros son de necesidad de hecho o de voluntad, sin los cuales no se puede salvar el hombre”<sup>258</sup>. El sacramento del bautismo es un sacramento de obligatorio cumplimiento. La orden eclesial era que el niño fuera bautizado cinco días después de su nacimiento<sup>259</sup>. El motivo para que este sacramento fuera administrado en la mayor brevedad posible, se debía al hecho de que solo a partir de este se empezaba a considerar al niño como hijo de Dios:

“El bautismo garantizaba al recién nacido la posibilidad de ingresar al cielo. No ser bautizado significaba la exclusión del espacio de la bienaventuranza, de la salvación, y ser inscrito en un “no-lugar”, el limbo, equivalente a lo difuso y a la espera indefinida. El temor al limbo se explicaba como el miedo a la nada, al no ser, a lo no significativo: ni lugar de castigo (infierno) ni de purga de los pecados (purgatorio o cárcel del alma) ni de felicidad eterna (cielo)”<sup>260</sup>.

---

<sup>256</sup> Georges Didi-Huberman, “La tragedia de la cultura: Warburg con Nietzsche”, en *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, trad. Juan Calatrava (Madrid: Abada Editores, S.L., 2009), 132.

<sup>257</sup> Padre Gaspar Astete, *Catecismo de la doctrina cristiana* (Bogotá: Imprenta de Nicolás Gómez, 1858), 6.

<sup>258</sup> Los cinco primeros son: bautismo, confirmación, penitencia, comunión y extremaunción. Los otros dos sacramentos “son de voluntad”, es decir, el creyente está en libertad de cumplir con ellos o no: orden y matrimonio. Padre Gaspar Astete, *Catecismo de la doctrina cristiana*, 28.

<sup>259</sup> Gloria Mercedes Arango, “El bautismo y la confirmación: rituales de iniciación en la vida religiosa y en la vida social”, *La mentalidad religiosa en Antioquia: prácticas y discursos, 1828-1885*, (Medellín: Universidad Nacional de Antioquia, 1993), 144.

<sup>260</sup> Gloria Mercedes Arango, “El bautismo y la confirmación: rituales de iniciación en la vida religiosa y en la vida social”, 142-43.

En esta época era común que los niños murieran a temprana edad o tan pronto nacían. La importancia del bautismo para el catolicismo se ilustra mejor con los permisos que los sacerdotes concedían a, por ejemplo, las parteras. En caso de sospecha de que el niño nacería muerto o moriría tan pronto naciera, ellas contaban con la potestad para suministrar el sacramento<sup>261</sup>:

“Se le administraba el agua consagrada en la parte del cuerpo que apareciera. Las parteras y los padres de familia debían dar cuenta al cura de cómo habían practicado el ritual para corroborar la precisión de lo ejecutado y saber si el alma del infante se había salvado o no. Al verter el agua se debían pronunciar las palabras: “Yo te bautizo en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo”<sup>262</sup>.

En caso de que el niño, efectivamente, muriera, se aplicaban los respectivos cuidados a su cuerpo y, además, se cumplía con las honras fúnebres. En cuanto a los entierros de los párvulos y de los niños, solo había entierros de primera y segunda clase. Los de primera clase, “pagaban una suma de dinero más elevada en aras de la solemnidad de la ceremonia. Los de segunda clase se circunscribían a lo estrictamente necesario para conferirles el carácter de ‘clericalizados’”<sup>263</sup>. En este entierro se pagaba: (1) un cura, quien acompañaba al cortejo fúnebre de la casa a la parroquia donde se iba a celebrar la eucaristía en honor al infante muerto. Posterior a esto, ya los deudos tenían que continuar solos el camino al cementerio; (2) los diáconos, (3) los acólitos y (4) un sacristán. Contrario a esto, en el entierro de segunda clase solo se pagaban los honorarios de un cura y de un sacristán.

La muerte de los niños tenía un carácter especial dentro del catolicismo. Casi siempre se les atribuía un estatus diferenciado, en virtud de que fallecían antes de crecer y, por ende, no pudieron cometer acciones que fueran en contra de la voluntad de Dios o, en otras palabras, actos considerados pecaminosos: “por su inocencia y gracia tienen derecho a entrar directamente al reino de los cielos”<sup>264</sup>. Cabe advertir que en este punto se hace referencia a los niños que, antes de su muerte, fueron bautizados. Los que no alcanzaron a recibir el primer sacramento eran condenados a permanecer en el limbo, lugar en el que se estaba privado de la presencia de Dios. Gisela von Wobeser señala que, a partir del siglo XVI, con la evangelización de la que fue objeto gran parte de América por parte de los españoles, se instauró una visión del mundo de acuerdo con los dogmas católicos. De este modo, la concepción cristiana mantenía que el universo estaba compuesto por “el mundo visible o natural (...) y el invisible o

---

<sup>261</sup> Gloria Mercedes Arango, “El bautismo y la confirmación: rituales de iniciación en la vida religiosa y en la vida social”, 144.

<sup>262</sup> Gloria Mercedes Arango, “El bautismo y la confirmación: rituales de iniciación en la vida religiosa y en la vida social”, 144.

<sup>263</sup> Gloria Mercedes Arango, “Rituales y prácticas funerarias”, 272.

<sup>264</sup> Tiberio Álvarez, “El arte ritual de la muerte niña”, *Revista Colombiana de Anestesiología* 26 (1998), 378.

sobrenatural, que comprendía al cielo empíreo y al infierno, este último con sus apartados, los limbos y el purgatorio”<sup>265</sup>.

La muerte de los niños dio lugar al desarrollo de la pintura póstuma conocida como “pintura de angelitos”. Su nombre se debe a que “en la escatología cristiana los niños que mueren bautizados antes del uso de la razón son considerados angelitos”<sup>266</sup>. Pero, ¿Qué es un ángel? Los ángeles son seres incorpóreos y celestiales. Dionisio de Areopagita (siglo I), discípulo de san Pablo, elaboró una descripción de los ángeles. De acuerdo a esta, estos seres divinos están jerarquizados en tres grupos: Primero están los serafines, quienes se encuentran más cerca de Dios. Luego siguen los querubines, los cuales encarnan la sabiduría del Ser Supremo. El último grupo se divide en tres: (1) los príncipes, a cargo de la regencia de los pueblos del mundo, (2) los arcángeles, quienes transmiten los mensajes divinos, y (3) los ángeles, cuya misión consiste en proteger a los seres humanos. Como puede observarse, el trío de ángeles tiene “bajo su cuidado las relaciones con el género humano”<sup>267</sup>. Es preciso recordar que dentro de la religiosidad popular, los arcángeles y los ángeles juegan un papel central. Los niños muertos fueron identificados como mediadores entre Dios y los hombres. Esto quiere decir que directamente iban al cielo, por lo que su muerte debía ser festiva y no luctuosa. Las pinturas de angelitos no fueron muy comunes, salvo en el actual México, donde en el período colonial llegó a ser una práctica muy extendida:

“En México son bien conocidas las pinturas popularmente llamadas de *angelitos*. Este tipo de obras fueron realizadas durante el siglo XVIII, debido a que el índice de muerte infantil continuaba siendo elevado (...) Esta muerte repentina, que atacaba sin tregua a los infantes, generó la costumbre de bautizar con rapidez a los niños, pues se tenía el temor de que si morían no llegarían al cielo y gloria de Dios (...). Ocurrida la muerte del infante, se pedía al pintor que realizara la pintura de angelito y mientras el cuerpo del niño era sepultado, la pintura con su imagen quedaba como recuerdo en el hogar familiar”<sup>268</sup>.

En Colombia se conserva la imagen titulada *Exvoto* [#15], la cual presenta a un párvulo como si estuviera durmiendo. Junto a él se encuentra la Virgen María cargando al niño Jesús. Esta pintura guarda mucha semejanza con la fotografía del niño Hoyos [#5]. Con las demás también, en la medida en que todos los niños visten traje blanco. La disposición del cuerpo como su presentación en el ataúd hace que

---

<sup>265</sup> Gisela von Wobeser, “La cosmovisión cristiana”, en *Cielo, infierno y purgatorio en el virreinato de la Nueva España* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 56.

<sup>266</sup> Tiberio Álvarez, “El arte ritual de la muerte niña”, 377.

<sup>267</sup> Santiago Londoño Vélez, “Adopciones y transformaciones del barroco”, en *Pintura en América hispana*. Tomo I – siglos XVI al XVIII (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2012), 224.

<sup>268</sup> Tiberio Álvarez, “El arte ritual de la muerte niña”, 377.

la pintura [imagen #15] sea un buen ejemplo para mostrar la pervivencia de la forma, o representación, de los niños muertos en la fotografía. Pero, antes de continuar, quisiera hacer una digresión sobre el nombre de la pintura. En el período colonial, los *exvotos* eran “ofrendas hechas a la divinidad para obtener el cumplimiento de un deseo o como agradecimiento por un favor recibido”<sup>269</sup>. En principio, solo las clases privilegiadas podían acceder a estas expresiones artísticas, materializadas en pinturas o en esculturas de madera o mármol. Posteriormente, los artesanos pintores, con apoyo de la evangelización que los religiosos querían adelantar en el Nuevo Mundo, hicieron posible que otros grupos sociales pudieran acceder a los *exvotos* como medio para agradecer o pedir un favor a la Divinidad<sup>270</sup>. Lo interesante de la imagen [#15] es que el que es ofrendado es el niño muerto. Podría interpretarse que el dolor y la tristeza sentidas por sus padres, por la pérdida de su hijo, se convierte en una ofrenda para Dios. Probablemente esto mismo ocurriera con algunas fotografías post mortem de niños, ya que, finalmente, los padres tenían que aceptar que su hijo no viviera más en la Tierra para volverse parte de la corte celestial. A fin de cuentas, esto traducía una manera de “sobrellevar el dolor de los padres ya que el niño pudo ser visto como un mediador de la familia entre el cielo y la tierra”<sup>271</sup>.

Otra cosa importante que se repite en la fotografía post mortem es que los niños aparecen con los ojos cerrados o abiertos. Esto no es algo aislado, también; tiene su razón de ser en lo religioso. En cuanto al primer caso, Tiberio Álvarez afirma que los elementos presentes en la pintura de angelitos están estrechamente relacionados con los que hacen presencia en las imágenes de la Virgen, específicamente, aquellas que pretenden ilustrar su dormición<sup>272</sup>. Con dormición se hace referencia al tránsito de la Virgen de la vida terrenal a la celestial, sin haber dado el paso hacia la muerte. La muerte de la Virgen María no se menciona en la Biblia como tal. Fueron textos apócrifos del Nuevo Testamento los que hacen mención de este hecho: *Tratado de San Juan el Teólogo sobre la dormición de la Santa Madre de Dios*<sup>273</sup>, *Dormición de Nuestra Señora, Madre de Dios y siempre Virgen María*, del arzobispo de Tesalónica (llamado Juan)<sup>274</sup>, y *De transitu Beatae Mariae Virginis*, de José de Arimatea. Este último surgió como una interpretación de los dos primeros<sup>275</sup>. Cabe decir que el dominico Santiago de la Vorágine (1228-

---

<sup>269</sup> Santiago Londoño Vélez, “Nuevas imágenes para la razón y la devoción”, en *Pintura en América hispana*. Tomo I – siglos XVI al XVIII (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2012), 289.

<sup>270</sup> Santiago Londoño Vélez, “Nuevas imágenes para la razón y la devoción”, 290.

<sup>271</sup> Rosa Inés, Padilla Yépes “Cuando se muere la carne el alma se queda oscura”. Fotografía post mortem infantil en la ciudad de Loja, (1925-1930), 31.

<sup>272</sup> Tiberio Álvarez, “El arte ritual de la muerte niña”, 379.

<sup>273</sup> Es conocido con el nombre de *Libro de San Juan Evangelista* o Juan el Teólogo. Su redacción se piensa que fue en el siglo IV. José María Salvador González, “Iconografía de la Dormición de la Virgen en los siglos X-XII. Análisis de sus fuentes legendarias”, *Anales de Historia del Arte* (2011), 10.

<sup>274</sup> También es llamado el *Libro de Juan de Tesalónica*. Parece ser que se escribió a principios del siglo VII. José María Salvador González, “Iconografía de la Dormición de la Virgen en los siglos X-XII. Análisis de sus fuentes legendarias”, 10.

<sup>275</sup> José María Salvador González, “Iconografía de la Dormición de la Virgen en los siglos X-XII. Análisis de sus fuentes legendarias”, 10-11.

1298) en su *Leyenda Áurea*, compilación de historias de los santos, datada en 1260 d.C., también contribuyó a la elaboración de una narrativa sobre la dormición de la Virgen. Con respecto al segundo, era muy popular la creencia en que el cadáver debía tener los ojos abiertos para que, el niño en su tránsito hacia la otra vida, no se perdiera del camino que lo conducía al cielo<sup>276</sup>. De las fotografías post mortem hay cinco en las que los niños tienen sus ojos abiertos [ver #4, #8, #11, #21 y #25]. Podría pensarse que se hizo con la misma intención, o al menos similar, que la de la época colonial. A esto hay que agregarle algo que, parece ser muy evidente, y que advierte Osorio Cossio: “[se presentaba al] modelo con los ojos abiertos como si la muerte no hubiese acontecido o como si la vida se remontara hasta la muerte”<sup>277</sup>.

Es importante advertir que, a diferencia de las fotografías de niños muertos de la ciudad de Loja, de Ecuador, las de Medellín suelen ser más sencillas, es decir, la ornamentación funeraria y los vestidos de los niños no suelen ser exuberantes, como sí se presenta en el caso lojano. Esto podría deberse a que la pintura de angelitos, pese a desarrollarse en la mayor parte del territorio hispanoamericano colonial, cambió de acuerdo a las especificidades y devociones de cada zona: “la tradición absorbe o se transforma de acuerdo a las identificaciones simbólicas locales”<sup>278</sup>. En Loja, el culto a la Virgen del Cisne es de gran valor aún hoy. Esto explica la preocupación por la decoración religiosa dentro de las fotografías, a diferencia del caso de Medellín, donde tan solo dos fotografías cuentan con esto. De hecho, Yepes Padilla se atreve a decir que la práctica en Loja, “en algunos casos los niños más que ángeles parecen vírgenes coronadas en el misterio de la asunción”<sup>279</sup>. En el caso de Medellín, tanto la forma de los ángeles como la de la dormición de la Virgen están presentes en las fotografías.

En este punto cabe hacerse la pregunta sobre la figura del fotógrafo: ¿cuál es su función como profesional de la cámara? ¿Se reduce a la captura de la imagen? Claramente no. Ya se ha visto que la estética impuesta en las fotografías puede permitir la identificación del trabajo de uno u otro fotógrafo. Sin embargo, la forma del angelito pervive en las fotografías de HMRM, LMRM y BDCM. Podría decirse que en los tres se hace manifiesto “el papel del fotógrafo como conocedor y mediador del recurso iconográfico”<sup>280</sup> religioso que imperaba en la época.

---

<sup>276</sup> Sigrid Castañeda. “Imágenes del recuerdo: retrato post mortem durante los siglos XVIII y XIX.”, en *Muerte Barroca: retratos de monjas coronadas*, ed. Alma Montero Alarcón (Bogotá: Banco de la República, 2016), 150.

<sup>277</sup> Hermes Osorio Cossio. “Un velo para la muerte. Las fotografías post mortem de niños en Medellín”. *Trashumante. Revista Americana de Historia Social* 8 (julio-diciembre:2006): 328.

<sup>278</sup> Rosa Inés, Padilla Yépes “Cuando se muere la carne el alma se queda oscura”. Fotografía post mortem infantil en la ciudad de Loja, (1925-1930), (Tesis de maestría en antropología visual y documental antropológico., Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador (FLACSO)), 97.

<sup>279</sup> Rosa Inés, Padilla Yépes “Cuando se muere la carne el alma se queda oscura”. Fotografía post mortem infantil en la ciudad de Loja, (1925-1930), 102.

<sup>280</sup> Rosa Inés, Padilla Yépes “Cuando se muere la carne el alma se queda oscura”. Fotografía post mortem infantil en la ciudad de Loja, (1925-1930), 92.

## La composición de la escena

Al describir las formas, el análisis de Warburg se diferencia de una iconología que enfatiza en el estudio de los significados de los símbolos contenidos en la imagen. Si bien Warburg es consciente de la importancia de esto, piensa que solo atiende a una parte del análisis de la obra: “Nada se habrá entendido del proyecto warburgiano mientras se siga insistiendo (...) en focalizarlo como una pura iconología de las ‘significaciones simbólicas’. Una lectura semejante no explica más que la mitad de las cosas”<sup>281</sup>. Así, no quiere quedarse en el análisis de los contenidos, lo cual lo limitaría a un estudio espacial, sino al de las formas, en el que el elemento temporal sería el eje de la reflexión. A fin de cuentas, lo que le importa a Warburg es mostrar el movimiento, la dinámica de las formas en las imágenes, en resumen, la fuerza vital con la que retornan las formas. Ahora, considero importante complementar el método de Warburg con un análisis de las imágenes que enfatice en lo espacial, es decir, en los elementos que componen la escena, los cuales tienen una carga simbólica. Por esta razón considero interesante introducir el análisis iconológico de Panofsky, el cual consta de tres momentos, como ya había mencionado en la introducción.

En el momento pre-iconográfico se busca hacer una descripción de cada uno de los elementos que forman parte de la imagen. Lo que se debe resaltar de la fotografía post mortem infantil es la presencia de: la ornamentación funeraria, las velas y el vestido blanco que todos llevan puesto. Las imágenes religiosas, por solo aparecer en dos fotografías [#10 y #21], las trataré en la parte de los difuntos adultos. También hay presencia de ataúdes en ocho fotografías. Todos son blancos y tienen el mismo diseño (con listones blancos en uno o varios de los lados), con excepción de la fotografía [#9], elaborada por BDCM, en la que el ataúd se muestra rústico, sin ningún tipo de arreglo. En la fotografía de Gilma Bolívar [#11] se muestra la tapa del ataúd, al fondo del cuerpo de la niña, con un pequeño ramo prendido en la parte superior. Quizá los ataúdes eran prestados por los fotógrafos durante la captura de la imagen. Estos elementos, sobre todo los dos primeros, nos sirven para establecer el segundo momento: el iconográfico, el cual pretende que el lector de la imagen identifique los temas o conceptos específicos que se exponen en el registro visual. Claramente, lo que se observa en la imagen es algo relacionado con honras fúnebres. El último momento, es el iconológico, consistente en la interpretación de los elementos como tal. Además de las formas, los elementos del contenido de la fotografía también se encuentran en la pintura póstuma de luto. Es una manifiesta alusión a las creencias católicas.

La ornamentación funeraria es algo que está presente en todas las fotografías, ya sea en forma de corona de flores o ramos que rodean el cuerpo del menor. No pasa lo mismo con los elementos que hacen

---

<sup>281</sup> Georges Didi-Huberman, “Dynamogramm, o el ciclo de los contratiempos”, 162.

referencia directa al catolicismo. Las flores “tienen en la tradición cristiana una larga simbología asociada a la virtud”<sup>282</sup>. Por esto son recurrentes en el retrato de angelitos, en el de monjas muertas y, algunas veces, en los de las personas laicas. Las religiosas, vivieron una vida intachable en términos morales. Algunos laicos, tuvieron una vida ejemplar que hizo que fueran inmortalizados a través de la pintura. En cuanto a los niños, no tuvieron suficiente tiempo en este mundo para ofender a Dios. Cabe oponer a esto una mirada más secular sobre la utilización de las flores en los velorios: “La costumbre de llevar flores a las exequias, aun si se justifica por raciocinios posteriores, tiene sin duda algo que ver con la intención de ocultar la podredumbre”<sup>283</sup>.

Las flores de las fotografías son de diversas clases. Esto es importante tenerlo en cuenta, pues desde el período colonial se asociaban los diferentes tipos de flores con la cualidad que debía ser resaltada en el difunto. En ninguna fotografía aparecen rosas rojas, por ejemplo, símbolo de mortificación y amor al Ser Supremo<sup>284</sup>. Esto se entiende en la medida en que los infantes no tuvieron tiempo para dedicarse a la adoración de Dios o a su servicio. Predominan las rosas blancas, símbolo de pureza. En el caso de la ciudad de Loja, en Ecuador, Rosa Inés Yepes Padilla afirma que las rosas “hacen alusión a la sangre, al renacimiento y a la victoria sobre la muerte o sobre el dolor”<sup>285</sup>. En las fotografías [#9 y #10] se observa la presencia de lirios, los cuales, junto con las azucenas, representan la castidad<sup>286</sup>. Deseo subrayar que en nueve fotografías los infantes llevan puesta en la cabeza, sin importar si era un niño o una niña, una corona de flores. En las pinturas póstumas de luto del siglo XVIII esta corona formaba parte de los retratos de monjas y angelitos, pues “las coronas [...] era símbolo de la victoria por un tránsito gozoso a la gloria eterna, reservada solo a las almas justas”<sup>287</sup>. En la fotografía [#10] aparece la palma, “atributo de los elegidos por Dios”<sup>288</sup>. Esto quiere decir que la muerte del niño no debía ser vista como tristeza sino como celebración, pues el niño había sido escogido por el Ser Supremo para integrar a los ángeles mediadores entre Él y los hombres: “El pequeño, inerte, coronado príncipe por un día, ya no se debate entre la vida y la muerte, ha ascendido al Reino de los Cielos, tocado de flores del Paraíso, y ahora mira desde arriba lo que sucede”<sup>289</sup>.

---

<sup>282</sup> Jaime Borja Gómez, “El retrato de vidas ejemplares: monjas coronadas en el Nuevo Reino de Granada”, 77.

<sup>283</sup> Louis-Vincent Thomas, “El cadáver, fantasías y actitudes”, en *El cadáver. De la biología a la antropología*, trad. Marcos Lara (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 110.

<sup>284</sup> Jaime Borja Gómez, “El retrato de vidas ejemplares: monjas coronadas en el Nuevo Reino de Granada”, 78.

<sup>285</sup> Rosa Inés, Padilla Yépes “Cuando se muere la carne el alma se queda oscura”. Fotografía post mortem infantil en la ciudad de Loja, (1925-1930), 91.

<sup>286</sup> Jaime Borja Gómez, “El retrato de vidas ejemplares: monjas coronadas en el Nuevo Reino de Granada”, 78.

<sup>287</sup> Alma Montero Alarcón. “Monjas coronadas en Colombia”, 29.

<sup>288</sup> Tiberio Álvarez, “El arte ritual de la muerte niña”, 378.

<sup>289</sup> Virginia de la Cruz Lichet, “Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX Y XX)”, 649.

Las velas se encuentran en tres de las doce fotografías [#10, #11 y #21]. En la fotografía [#21] están apagadas. En el evangelio de Juan se indica que Jesús, hablando con los fariseos, afirmó lo siguiente: “Yo soy la luz del mundo; el que me sigue, tendrá la luz de la vida, y nunca andará en la oscuridad”<sup>290</sup>. En la tradición católica, las velas han significado la presencia de Dios entre los hombres: Es Christo luz, que vé el alma con los ojos del corazón; es fuente, que; mana luz de gracia; luz, que alumbra á todos con la luz de naturaleza, que tiene por su divinidad; luz, ‘que no se puede alcanzar’, ni ver con los ojos corporales<sup>291</sup>. Es usual su utilización en las diversas liturgias religiosas. También ha sido común su uso en los momentos en los que los fieles desean hacer una plegaria o brindar una ofrenda a Dios. Podría decirse que su apariencia en algunas fotografías de niños muertos ocurre porque, en los momentos más difíciles como la muerte de un ser querido, y en especial de un hijo pequeño, se tiene que recordar que Dios continúa presente, acompañando a los deudos. Las velas significan “luz de gracia”, en parte, porque el niño se convirtió en un angelito por la voluntad divina. Cabe decir que es más usual encontrar las velas en las fotografías post mortem de adultos.

El traje de color blanco es como se decidió vestir a los niños muertos de las doce fotografías. Esta característica del vestido es algo que pervive de algunas pinturas de angelitos. Hay que recordar que el angelito de la imagen [#5] tiene un traje totalmente blanco. Esto, valga decirlo, es diferente en una parte de la pintura de angelitos elaborada en el siglo XVIII en el actual México, donde los niños eran pintados con trajes laicos:

“Cuando pintan a los niños muertos lo hacen como si fueran adultos empequeñecidos, con dignidad, reflejando su condición aristocrática. En ocasiones los pintan vivos, de pie, con los ojos abiertos. Se sabe que están muertos por la leyenda de su deceso, la rosa en la mano y la mirada sin brillo. A veces no hay coherencia entre la edad real y aquella con la que lo representan”<sup>292</sup>.

Podría pensarse que las pocas pinturas de angelitos de Colombia no tuvieron la pretensión de mostrar, por medio del traje, la condición socioeconómica del niño muerto, pues el vestido sencillo y de color blanco no servía como un elemento diferenciador. Al parecer eran motivos religiosos los que alentaban la elaboración de la pintura de angelitos en el territorio colombiano. Igualmente, la vestimenta blanca en las fotografías post mortem de niños de Medellín, pareciera querer acentuar la identificación

---

<sup>290</sup> Juan: 8:12.

<sup>291</sup> Antonio Lobera y Abio, “Quiere curioso saber el porque de las Luces de cera y Lámparas de la Iglesia”, en El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios. Cartilla de preladados y sacerdotes, que en forma de diálogo entre un vicario y un sacerdote famoso compuso don Antonio Lobera y Abio, Presbítero y opositor á las Catedras de la Universidad de Zaragoza (Barcelona: En la Imprenta de los Consorte Sierra y Marti, 1800), 128.

<sup>292</sup> Tiberio Álvarez, “El arte ritual de la muerte niña”, 380.

de estos niños con los ángeles y no tanto con su condición social. Algo curioso es que si es común la apertura de los ojos de los niños. Tal vez este sea el único rasgo que comparte la fotografía post mortem infantil con la pintura de angelitos de México.

En resumidas palabras, en el momento exacto del deceso y el inicio de las honras fúnebres, algunos deudos tomaban la decisión de acudir al fotógrafo para que retratara al niño ya fallecido. Algunas veces, los familiares o allegados también aparecían en la foto, acompañando al muerto. Me interesa llamar la atención sobre el buen estado en el que se encontraban los cuerpos de los niños. Esto, probablemente, quiere decir que no hubo tanta espera desde el momento de la muerte hasta la toma de la fotografía. Los niños fueron dispuestos de tal modo que parecieran estar tranquilos, algunos dormidos. Hay una excepción que es la imagen de la niña de la fotografía [#21], que murió de tos ferina<sup>293</sup>. Parece ser que el desgaste físico producido por la enfermedad hizo que en su rostro se mantuvieran visibles los gestos de dolor, lo cual rompe con el patrón estético que se venía presentando en las demás fotografías.

Algo para resaltar es el elemento estético de la composición fotográfica, el cual podría atribuirse al fotógrafo. El plano conjunto claramente se escogió para reiterar la afirmación de que el niño se transformaba en ángel al morir prematuramente. En las fotografías [#6 y #7] se percibe con fuerza la influencia de BDCM en la composición de la imagen. Si bien esto es claro hasta cierto punto, hay ideas o fantasías que recorren la mentalidad de la sociedad medellinense, católica, de ese entonces, que desempeña un papel central al momento de decidir los elementos presentes en la imagen: en ambas se trató de hacer una alusión completa al nuevo estado de los niños, angelitos intermediarios entre lo Divino y los hombres, de acuerdo con la religiosidad popular. La única divergencia es que la fotografía [#6] es de un niño y la fotografía [#7] de una niña, además de la posición: la cabeza de la niña se encuentra ubicada al lado derecho mientras que la del niño al lado izquierdo. En las otras imágenes había particularidades en el espacio que las hacían diferenciarse entre ellas.

Otra cosa importante es que las fotos de niños muertos suelen ser muy similares entre ellas o, en otras palabras, en todas se logran identificar los mismos elementos los cuales, a su vez, se encuentran en las pinturas denominadas “de angelitos”. Basta con mirar la fotografía [#5] y darse cuenta del gran parecido con la imagen [#12], la cual fue pintada en el siglo XVIII. En el retrato de niños muertos hay una idealización sobre lo que deberían ser en su condición de infantes: se les compara con ángeles, pues su corto paso por el mundo no permitió que cometieran actos en contra de Dios: un niño bautizado que moría era como “un ‘angelito’ que se iba derecho para el cielo”<sup>294</sup>. Además, los niños, al haber tenido

---

<sup>293</sup> La fotografía aparece en la colección fotográfica digital de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín (BPP) con este el siguiente nombre: “Niña muerta de tos ferina”. Por esta razón se conoce el motivo de su deceso.

<sup>294</sup> Gloria Mercedes Arango, “Rituales y prácticas funerarias”, 272.

una corta vida, no cuentan con rasgos que los diferencien entre los otros. Al ser todos como los “ángeles”, las distinciones entre ellos se vuelven vanas. Y, debido a su estado de pureza e inocencia, el color blanco en sus vestidos es algo característico en las fotografías. El niño de la fotografía [#10] marca un poco la diferencia, pues lleva puesto un hábito, parecido al de los monaguillos, de color oscuro y encima de este un delantal blanco. Sobre el significado del hábito hablaré en la sección de los adultos.

**Cuadro 2. Fotografías post mortem de niños. Medellín, 1892-1932**

Aspecto	Detalles			
	Estado del cadáver	Conservación	12	Inicio del proceso de tanatomorfosis
Ojos	Abiertos	5	Cerrados	7
Traje	Hábito religioso	1	Laico	11
Ataúd	Con ataúd	8	Sin ataúd	4
Deudos	Con deudos	4	Sin deudos	8
Ornamentación	Con arreglo floral	12	Decoración religiosa	2
<b>Número total de fotografías</b>		12		

### 3.2.2. Los adultos

Este trabajo cuenta con diez fotografías de adultos, entre los quince y los setenta años de edad. En la fotografía [#17] se observa el cuerpo de Mercedes Hoyos. Al momento de su muerte podía contar con una edad avanzada, pues tanto su rostro como sus manos evidencian varias arrugas. El rostro luce extremadamente pálido y pareciera que hubiera algún tipo de rigidez en el cadáver. Es la única fotografía post mortem de adultos que presenta estas características. En las demás se observa en buenas condiciones el cuerpo del difunto. Seguramente lo que ocurrió en el caso de la señora Mercedes Hoyos es que se demoraron en tomarle la fotografía y, claramente, en ser inhumada. De las fotografías post mortem de adultos, al parecer, solo cuatro tenían menos de cuarenta años al momento de su muerte. Los otros, como Manuel Uribe Ángel, sobrepasaban los setenta años de edad (Uribe Ángel, por ejemplo, murió a los 82 años). Cinco son de mujeres y cinco de hombres. En seis fotografías solo aparece el difunto mientras que en cuatro se encuentra acompañado por algún deudo. Los planos de las fotografías suelen variar: seis

obedecen a un plano conjunto [#15, #16, 18, #19, #20 y #22] y cuatro a un plano medio [#12, #13, #14 y #17], donde el modelo se corta a la altura de la cintura. Cabe decir que del primer grupo solo dos presentan al difunto de perfil [#16 y #19], haciendo énfasis más que todo en la decoración funeraria. En cuanto a la autoría, cuatro fotografías son de HMRM, tres de LMRM y tres de BDCM. Las fotografías fueron tomadas entre 1892 y 1931. Las personas fallecidas eran blancas y mestizas.

### **La captura de la imagen: ¿en el domicilio o en el estudio fotográfico?**

¿Los difuntos adultos eran fotografiados en sus casas o en los estudios fotográficos? Es importante recordar que en esta época el difunto era velado en la casa donde había vivido o, posiblemente, había fallecido, las cual pasaba a llamarse, durante el tiempo de duelo, la “casa mortuoria”. Las agencias mortuorias ofrecían, de acuerdo con el recibo del negocio de Tomás Villa, “alumbrado en la casa y en la Iglesia”. La programación de las honras fúnebres del médico, político y escritor Manuel Uribe Ángel (16 junio 1904) también indica que el cuerpo muerto permanecía en la casa donde se encontraba en el momento del fallecimiento, a no ser para llevarlo al cementerio o, en el caso de un personaje como el médico envigadeño, a la Plaza de Berrío, donde se le rindieron honores póstumos por sus aportes a la cultura antioqueña. De acuerdo con el documento, “El féretro saldrá de la casa mortuoria á las [ocho y media] a.m. del día de mañana [17 de junio de 1904]”<sup>295</sup>. Por consiguiente, el traslado de su antiguo lugar de residencia, o desde la parroquia, a su nuevo lugar de morada, el cementerio, era un desplazamiento ya de por sí extenuante y suficiente, como para agregar llevar el cuerpo del fallecido hasta donde se encontraba el fotógrafo.

Planteada así la cuestión, el fotógrafo debía presentarse en la casa mortuoria tan pronto era llamado por sus familiares. El historiador argentino Diego Fernando Guerra se atreve a ir más allá diciendo que, a menudo, los fotógrafos tenían que estar en la casa (llamado por los familiares) del finado incluso antes de que este falleciera, esperando el desenlace para hacer su oficio<sup>296</sup>. Tal prontitud era porque el cuerpo muerto no daba espera. A partir de la tercera o quinta hora posterior al deceso aparece lo que suele denominarse “rigidez cadavérica”, o endurecimiento de los músculos, proceso que culmina alrededor de doce o veinticuatro horas después, cuando empieza la descomposición del cuerpo<sup>297</sup>. En

---

<sup>295</sup> “Exequias del Doctor Uribe Ángel”. Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Sala Antioquia, Fondo Misceláneas, Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [43140]. Es un documento en el que se señalaba las actividades a realizar el 17 de junio de 1904, con motivo de la muerte de Manuel Uribe Ángel.

<sup>296</sup> Diego Fernando Guerra, “Con la muerte en el álbum. La fotografía de difuntos en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX”, *Trace* 58 (Diciembre 2010):109.

<sup>297</sup> Louis-Vincent Thomas, “Introducción”, 18.

este nuevo estado cadavérico se hace difícil su manipulación. La sociedad medellinense no podía hacer frente a los cambios físicos del cadáver con técnicas modernas, pues aún no las conocía.

Es sabido, por ejemplo, que Manuel Uribe Ángel murió el 16 de junio de 1904. Los honores póstumos se realizaron al día siguiente y, ese mismo día, el 17 de junio, fue inhumado en el Cementerio San Pedro, donde se leyeron discursos en honor a su memoria.<sup>298</sup> Esto es importante porque corrobora que las inhumaciones se hacían rápido. Un personaje como Manuel Uribe Ángel debía ser enterrado al día siguiente de su deceso, luego de terminados los actos cívicos realizados en su nombre, una persona del común podía serlo más ligero, quizá el mismo día de su muerte, luego de una velación corta. Aquí cabe decir que había cuatro clases de entierros para las personas adultas. El entierro de primera clase contaba, al igual que el de los niños, con toda la solemnidad del ritual funerario. El sacerdote estaba obligado a acompañar el cortejo fúnebre desde la casa mortuoria hasta la parroquia en donde se iba a celebrar la eucaristía para el muerto y, luego, de la parroquia al cementerio. Esta es la diferencia con la segunda clase de entierro, pues el sacerdote no iba junto con los deudos al cementerio para dar cristiana sepultura al finado<sup>299</sup>. En los entierros de tercera clase “El señor cura asistía a estos entierros con capa de coro, cruz alta, cantaba las preces del Ritual Romano, con obligación de conducir el cadáver de la casa a la iglesia pero sin posas”<sup>300</sup>. Los entierros de cuarta clase, por su parte, solo incluían lo fundamental para cumplir con dar cristiana sepultura al fallecido. No había solemnidad, rezos, ni cantos que acompañaran al muerto hasta su última morada. Evidentemente, el entierro de Manuel Uribe Ángel, por ser un personaje para Medellín, fue de primera clase.

Volviendo a la programación de las honras fúnebres del doctor Uribe Ángel, esto quiere decir que LMRM tuvo que desplazarse hasta la casa del envigadeño para retratarlo luego de su muerte. En el fondo de la fotografía [#16] se observa en la pared un papel de colgadura, uno de los principales elementos decorativos de las casas de las élites antioqueñas. En la mitad de la pared hay una ventana cubierta con una cortina oscura. Pareciera que la cortina estuviera abierta por la mitad. Del techo cuelga una lámpara en forma de candelabro. El ataúd que contiene el cuerpo de Uribe Ángel parece estar ubicado en la mitad del salón. Hacia la cabeza del fallecido se encuentra un Cristo grande crucificado y, alrededor de este, dos velas contenidas en vasos de vidrio. También hay una corona de flores blancas. Hay ornamentación floral hacia el lado derecho del ataúd y una vela que está muy cerca de la cámara. Uribe Ángel luce como si estuviera dormido. De su cuerpo solo se alcanza a ver su rostro, pero de perfil. Ninguna otra parte del

---

<sup>298</sup> “Exequias del Doctor Uribe Ángel”. Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Sala Antioquia, Fondo Misceláneas, Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [43140]

<sup>299</sup> Gloria Mercedes Arango, “Rituales y prácticas funerarias”, 311-312

<sup>300</sup> Gloria Mercedes Arango, “Rituales y prácticas funerarias”, 311-312

cuerpo es visible, ya que está cubierto con un hábito religioso. Es claro que la fotografía fue tomada en la casa de Uribe Ángel, probablemente, en la sala. Los elementos que se ven en la imagen eran característicos de lugares donde residían las personas. En otras palabras, la lámpara y la pared que se muestran, no eran elementos que formaran parte del estudio de LMRM. A esto hay que sumarle el hecho de que la programación de las exequias es clara cuando dice que el féretro saldría de la casa mortuoria: no estaría en otro lugar cuando empezaran las honras póstumas<sup>301</sup>.

Además de la fotografía de Uribe Ángel, también hay otras que muestran el interior o el exterior de una casa y no un estudio fotográfico. La foto tomada a Juan de la Cruz Burgos [#12] fue hecha al aire libre, ya que se observa, al fondo, lo que parece ser la entrada de una casa o hacienda. Luego se divisa un patio por donde, hacia la izquierda del fallecido, pasa un hombre quien viste un gorro y una ruana. La imagen pudo haber sido tomada en la casa del difunto. Quisiera resaltar el modo en que está vestido el cuerpo: lleva puesto un traje formal y, además, sus manos están cruzadas a la altura del abdomen. De la Cruz Burgos murió joven, no demuestra más de cuarenta años. Interesante es también el hecho de que en la imagen no aparece ornamentación funeraria y tampoco imágenes religiosas. Más adelante me referiré a este aspecto de la foto, el cual es compartido con otras.

La fotografía [#18] pareciera haber sido tomada en el interior de una casa, quizás en una sala. No es tan visible el ambiente en general, pues la foto enfatiza el cuerpo de la fallecida. Sin embargo, no es un estudio fotográfico sino un lugar adaptado para llevar a cabo la velación de la difunta. Tiene varias diferencias si se compara con la imagen anterior [#12], por ejemplo, María L Saldarriaga, la finada, viste un hábito religioso de color oscuro y a su alrededor se observa la importancia que tuvieron los elementos religiosos (un cuadro del Sagrado Corazón de Jesús y un Cristo crucificado) y las decoraciones florales en su velorio. Tomando en consideración su apariencia, murió joven, de aproximadamente treinta o treinta y cinco años de edad. Su cuerpo descansa en un ataúd de color oscuro, el cual cuenta con una almohada blanca donde reposa su cabeza. A su alrededor hay ornamentación funeraria, especialmente, palmas y flores blancas (a sus pies).

### **La temporalidad de una imagen: pintura póstuma de luto y fotografía post mortem de adultos**

---

<sup>301</sup> “Exequias del Doctor Uribe Ángel”. Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Sala Antioquia, Fondo Misceláneas, Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [43140].

En la Hispanoamérica colonial, no todos los adultos podían ser eternizados por medio de la pintura. Como ya mencioné, solo aquellos que hubieran tenido una existencia ejemplar, vivida de acuerdo al dogma católico, como los religiosos. Los retratos de monjas muertas son un buen ejemplo de esto. Lo interesante es que se evidencia, por parte del pintor, la preocupación por aprehender los rasgos individuales de cada monja. Se pueden señalar ciertos patrones que siguieron este tipo de cuadros: en primer lugar, las religiosas solían ser retratadas del pecho para arriba. Es muy rara la pintura que se salga de esta norma. Sin embargo, sí existen. El cuadro de Francisca Teresa de Jesús [imagen #16] es un ejemplo de esto. En este se observa a la monja retratada de cuerpo entero. En segundo lugar, el hábito de la orden a la que pertenece cada religiosa. Claramente, todas llevan un velo puesto en la cabeza. Cabe decir que el color no dependía de la orden sino del rango social de la monja: las monjas retratadas con un velo negro contaban con una posición social más privilegiada que las de velo blanco, quienes podían optar por la vida religiosa gracias a un tercero que las patrocinaba pagando su dote. Dado que la pertenencia a un rango social elevado era signo de nobleza y, por ende, de lo bueno y lo virtuoso, casi todos los retratos que se hicieron de monjas coronadas fueron de monjas de velo negro<sup>302</sup>.

En tercer lugar, el ladrillo en el que descansa la cabeza de las monjas fallecidas. Como es bien sabido, el ladrillo está elaborado a partir de un material áspero y duro, por lo que no sería conveniente para el descanso. Esto es un signo que recuerda la importancia de una vida llena de mortificación para lograr la salvación del alma. Conectado a esto, Borja observa en los retratos la “belleza exterior” irradiada en el rostro de las monjas. Según él, esto debido a la mortificación interna, al castigo constante del cuerpo a favor del alma, en la que vivieron durante toda su vida como religiosas<sup>303</sup>. En cuarto lugar, la cartela, ubicado en la parte inferior del cuadro, en donde se ponían datos de la monja fallecida. Es evidente que tenía la función de servir para conservar el recuerdo de lo que fue la religiosa en vida.

Más adelante, otros sectores de la población empezaron a adquirir este tipo de retratos, muy probablemente, para recordar a sus seres queridos ausentes y, a la vez, para que sirviera como medio de conocimiento de lo que fueron en vida para los futuros miembros de la familia. Las personas adultas, y no religiosas, que fueron retratadas de manera póstuma, lo consiguieron debido a que su vida era considerada, por el común de la gente, como impecable. Otras veces era porque la persona que murió era una doncella quien, claramente, moría con su honor intacto y, por ende, fue una vida ejemplar. Así las cosas, las primeras personas adultas a las que se les retrató posterior a su deceso fue debido a que tuvieron una vida que podía ser considerada, para la época, virtuosa y, por lo tanto, ejemplar: eran los llamados a

---

<sup>302</sup> Jaime Borja Gómez, “El retrato de vidas ejemplares: monjas coronadas en el Nuevo Reino de Granada”, 74-75.

<sup>303</sup> Jaime Borja Gómez, “El retrato de vidas ejemplares: monjas coronadas en el Nuevo Reino de Granada”, 76.

tener muertes justas o floridas. Muchas veces también se decía, después de su muerte, que morían en “olor a santidad”. Probablemente con esto se quería decir que sus cuerpos no se corrompían como el del resto de personas muertas y, por eso, no generaban olores nauseabundos.

Muchos de los pintores que elaboraron pinturas póstumas de luto a comienzos del siglo XIX fueron, posteriormente, fotógrafos. Con anterioridad se dejó claro que Francisco Antonio Cano hizo retratos de muertos cuando se radicó en la casa de los Rodríguez Márquez en Medellín. De hecho, solía ser apodado como “el pintor de los muertos”<sup>304</sup>. Otro pintor que también hizo lo mismo, años antes que Cano, fue Fermín Isaza, el padre de la fotografía en Antioquia. La imagen [#17] es un retrato mortuario de Isaza. En esta pintura se observa a una mujer mayor, podría ser de unos cincuenta o sesenta años, la cual viste un traje negro que incluye un velo en la cabeza. Ella está acostada en lo que parece ser una cama. Sus manos están cruzadas a la altura del abdomen y tiene los ojos cerrados. Desde la primera observación se sabe que la mujer está muerta, pese a que no haya ornamentación funeraria a su alrededor. Es preciso señalar la rigurosidad de Isaza en la aprehensión de los rasgos de la mujer. Sumado a esto, a diferencia de los retratos de Espinosa, Isaza no se contenta con plasmar el rostro de la mujer sino que dibuja también parte del cuerpo de la difunta. Este retrato es importante, porque demuestra que a pesar de que la pintura y la fotografía son diferentes en cuanto al registro (una es pictórica y la otra obedece a procesos físico-químicos), esto no imposibilita que haya una influencia en las representaciones simbólicas. No obstante, la fotografía post mortem también tiene sus particularidades y, especialmente, innova en dos tipos de retratos: la imagen del fallecido sin ocultar el acontecimiento de la muerte, junto a la ornamentación funeraria, y el muerto acompañado de sus seres queridos.

Desde finales de la década del siglo XIX el estado de cosas comenzó a cambiar en Colombia. El daguerrotipo y, luego, la cámara, permitieron que mayor número de personas pudieran pedir un retrato suyo o de un ser querido fallecido. Con el invento de la fotografía ocurren dos cosas: en primer lugar, hubo una ampliación en el sector de la población que pudo adquirir las imágenes producidas. En segundo lugar, se cambió el proceso de obtención de la imagen (de la pintura a fotografía) pero el género, de alguna manera, pervivió. En otras palabras, la pintura póstuma de luto dio paso a la fotografía post mortem. Con esto no quiero decir que haya desaparecido de inmediato la primera, sino que la fotografía, al ser menos costosa que una pintura y mucho más fiel a la imagen de la persona real, empezó a ser más demandada. Sin embargo, muchos de los elementos pictóricos sobrevivieron y se muestran en el contenido de las fotografías del siglo XIX y de comienzos del XX. Esto puede explicarse por el hecho de que un gran número de fotógrafos fueron, en un primer momento, pintores. Ellos pudieron exportar

---

<sup>304</sup> Santiago Vélez Londoño, *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano*, 25.

estos elementos de la pintura a la técnica fotográfica, haciendo que quedaran presentes en la estética del género de difuntos.

Ahora bien, ¿qué forma de la pintura póstuma de luto, tanto de monjas muertas como de laicos, sobrevive en la fotografía post mortem de adultos? Las semejanzas entre la imagen de la monja muerta [#16] y la fotografía de María Josefa de Rodríguez [#14] y, en general, con las demás fotografías de adultos. A diferencia de la fotografía post mortem infantil, en ninguna de las fotografías de adultos hay difuntos con los ojos abiertos. Todos se muestran como si estuvieran dormidos. Esto está relacionado con la noción de la muerte como un sueño. Considero que el significado del sueño en los adultos cambia en consideración con lo que dije sobre los angelitos. Los niños muertos se vinculaban con la dormición de la Virgen debido a su pureza: los niños podían entrar directamente al cielo, y convertirse en ángeles, al no haber cometido algún pecado en su corta vida. Distinto era el caso de los adultos. Ellos habían vivido lo suficiente. Lo que hacía que las probabilidades de haber cometido alguna ofensa hacia Dios fueran mayores. Mucho más si se habla de las personas no religiosas.

Para poder comprender la noción de la muerte como un sueño, creo que será útil introducir al análisis una imagen que suele aparecer en gran parte de los cementerios católicos. De hecho, en el Cementerio San Pedro se conserva una escultura: el “Ángel del silencio”. Esta ha tenido varias versiones en diferentes países de Occidente. Lo importante de todas estas es que se refieren a lo mismo: el ángel advierte a los visitantes del camposanto, quienes acuden con la intención de estar un tiempo junto a sus muertos, la importancia del silencio. Esto en virtud de que los que reposan allí se encuentran durmiendo hasta el día del Juicio Final, momento en que ocurrirá la resurrección de los muertos para ser juzgados, tal como es mencionado en la Biblia: “vi los muertos (...) de pie delante del trono; y fueron abiertos los libros, y también otro libro, que es el libro de la vida. Los muertos fueron juzgados de acuerdo con sus hechos y con lo que estaba escrito en aquellos libros”<sup>305</sup>.

En el caso de las monjas muertas, la muerte significaba su encuentro definitivo con Cristo. Para los laicos, lo interesante del “Ángel del silencio”, pidiendo abstenerse de hacer ruidos dentro del cementerio, es que devuelve la esperanza de una vida después de la muerte: si bien se perdió corporalmente al familiar o amigo que tanto se quiso, con la resurrección todos se van a volver a encontrar. Lo que se muestra es la promesa de la vida eterna, propia del cristianismo. Por consiguiente, la muerte como sueño, y por ende como promesa de una vida después de la muerte, es la forma que sobrevive de la pintura póstuma de luto a la fotografía post mortem de adultos. Cabe preguntarse por qué razón en Medellín no hubo el tipo de fotografía en la que se intentaba simular la vida en el cadáver, como

---

<sup>305</sup> Apocalipsis. 20:12-13.

sí ocurrió en Inglaterra y en Estados Unidos. Junqueira Dos Santos señalaba que esta clase de fotografía tenía su antecedente en la pintura póstuma de luto. Entonces, su ausencia en Medellín no puede ser explicada a partir de afirmar que fue un tipo de fotografía específica de otros lugares. Quizá el motivo esté más vinculado con el culto mariano que se desarrolló, desde la época colonial, en Hispanoamérica:

“Desde los inicios de la evangelización, la Virgen fue uno de los temas centrales de la pintura colonial hispanoamericana, lo que contribuyó a que la veneración como madre de Jesús, intercesora y protectora de los humanos, se sobrepusiera con cierta facilidad [...] La avalancha de imágenes marianas que se desató en la América española a lo largo del período colonial muestra el importante papel cumplido en el imaginario colectivo por esta figura de intercesión y alivio”<sup>306</sup>.

Lo que hizo que la forma, o representación, dominante fuera la de la muerte como un sueño, como suele pintarse a la Virgen María, la cual tiene sus particularidades dependiendo de si el muerto era un niño o una persona mayor.

### **La composición de la escena**

En contraste con la fotografía post mortem infantil, en la que se observa una uniformidad en la composición de la escena, los elementos iconográficos cambian, de una fotografía a otra, en los adultos muertos. En otras palabras, hay variedad en el contenido de las fotografías. Esto es interesante, ya que puede estar señalando que en la fotografía post mortem de adultos hay un distanciamiento mayor, que en el caso de los angelitos, con la pintura póstuma de luto. Aquí se puede tener en cuenta la categorización que Henao Albarracín hace de las fotografías. Se pueden agrupar entre aquellas en las que (1) el difunto se encuentra en compañía de sus familiares y seres cercanos, (2) con la ornamentación funeraria, y (3) dispuesto de tal manera que pareciera encontrarse dormido.

En ocho de las diez fotografías el difunto se encuentra en un ataúd de color oscuro. Las dos restantes son las de Juan de la Cruz Burgos y Alejandro Henao (#12 y #13). Esta es la primera diferencia con respecto a la fotografía post mortem infantil, en la que los ataúdes son blancos, simbolizando la pureza de los menores. Lo interesante de que en la mayoría de las fotografías aparezcan ataúdes es que no se quiere negar que el fotografiado está muerto, pese a que se dispone su cuerpo como si estuviera durmiendo. Lo mismo ocurre con la ornamentación funeraria, pues en cinco fotografías está presente.

---

<sup>306</sup> Santiago Londoño Vélez, “Adopciones y transformaciones del barroco”, en *Pintura en América hispana*. Tomo I – siglos XVI al XVIII (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2012), 129-130.

Los deudos (¿y el fotógrafo?) decidieron decorar la escena con flores blancas (fotografías #16 y #19) y palmas (fotografía #18). Las azucenas no se encuentran en las fotografías de adultos muertos, pues representan la virtud de la castidad, de la que solo son partícipes los religiosos, las doncellas y los niños. Sin embargo, tanto las palmas como las flores blancas recuerdan la pureza de la que quizá los deudos querían hacer partícipe al muerto.

La palma se ve en la fotografía de María L. Saldarriaga [#18]. Como se dijo con los niños muertos, la palma representa el haber sido escogido por Dios. No es muy claro el porqué de su uso en los adultos muertos. Hay otro significado, quizá más acorde con los adultos, que menciona Montero Alarcón: “la guarda de la castidad llevada a lo largo de toda una vida (...) el triunfo sobre la muerte por haber salido airoso de las múltiples mortificaciones de la que se conforma la vida religiosa”<sup>307</sup>. Habría que preguntarse si el significado seguiría siendo válido para el contexto del siglo XIX. Suponiendo que sí, María Saldarriaga no pudo haber sido religiosa. Si bien su cuerpo está vestido con un hábito, no lleva un velo puesto en la cabeza. Se podría decir que, quizá, fue una mujer muy devota, capaz de soportar penas por su fe. Volviendo a los arreglos florales en general, en algunas fotografías se muestran coronas fúnebres. No hay ninguna fotografía de adulto en la que el difunto tenga puesta una corona con flores en la cabeza. Esto puede deberse al hecho de que el retrato del difunto no cumplía como tal con una función ejemplarizante, como si fue el caso de las monjas coronadas y de los angelitos.

Debo agregar que el cambio de significado igualmente pudo ocurrir en el caso de las velas. Estas se observan en seis fotografías. En cinco están prendidas [#14, #25, #19, #20 y #22] y en una se encuentran apagadas [#15]. Todas las velas son blancas y varían de tamaño. Hay unas que cuentan con mayor elaboración que otras, como en el caso de la fotografía de Manuel Uribe Ángel [#16]: a los lados de su cabeza hay candelabros de vidrio. Esto debe estar relacionado con la posición social de Uribe Ángel. En la tradición católica era usual poner velas entre las manos del moribundo, preferiblemente, de la Virgen del Rosario. Según la creencia:

“Para expeler al Diablo, Príncipe de las tinieblas, y con esta ceremonia corroborar nuestros votos de morir en la Leí de Christo Señor nuestra, verdadera luz, por quien salimos de este Mundo á buscarle, como a nuestro Redentor ; asi como las Vírgenes prudentes del Evangelio salieron con lamparas encendidas á buscar el Esposo. Se procura sea vela de nuestra Señora del Rosario por las innumerables Indulgencias, que se ganan en aquella hora; y especialmente si son Cofadres del Santísimo Rosario”<sup>308</sup>.

---

<sup>307</sup> Alma Montero Alarcón. “Monjas coronadas en Colombia”, 29.

<sup>308</sup> Antonio Lobera y Abio, “Quiere curioso saber el porque de las Luces de cera y Lámparas de la Iglesia”, 130-131.

Esta cita señala un significado adicional de las velas en las personas que estaban a punto de morir siendo ya adultas: la presencia y la esperanza en Cristo, que era lo que representaban las velas encendidas en los niños, protege contra el Diablo, quien, probablemente, haga presencia para recordarle al agonizante las ofensas cometidas en contra de Dios. No obstante, el moribundo, como persona que creció y trató de vivir acorde al dogma católico, cuenta con la posible salvación al reiterar su fe en Cristo hasta en sus últimos momentos de vida. Las velas que rodean el cuerpo de los difuntos en las fotografías pueden ser, entonces, tanto una recordación de la esperanza que se debe tener en Cristo como un medio de amparo contra el “Príncipe de las tinieblas”. Se pretendía mantener una defensa en el cadáver del fallecido durante las honras fúnebres.

Las imágenes religiosas aparecen en siete fotografías, de las que tres cuentan, también, con arreglos florales. La decoración religiosa son crucifijos como el que se muestra en el fondo, borroso, de la fotografía [#14]. Hay otras fotografías en las que no solo hay un crucifijo, el cual valga recordar que varía de tamaño, sino que está acompañado por otras imágenes religiosas, usualmente, de la Virgen María, como en la fotografía de Rogelio Sierra [#19]. En el caso de Jesús María Belén [fotografía #15] hay dos cuadros: uno de la Virgen María con el niño en brazos, y otro de la Sagrada familia. Alzate Echeverri señala que uno de los motivos por los que las personas se negaban, a finales del siglo XVIII, a inhumar a sus seres queridos muertos en los cementerios fuera de las iglesias, era porque los cuerpos iban a estar distanciado de las reliquias y las imágenes religiosas, las cuales cumplían un papel mediador entre Dios y los hombres: “Se buscaba la proximidad con los restos mortales y con las imágenes santas porque su influjo benéfico aseguraba la salvación del alma del difunto”<sup>309</sup>. En ese orden de ideas, en las fotografías las imágenes eran puestas al lado del cuerpo del fallecido para lograr la intercesión de los seres celestiales para la salvación del alma del muerto: “las imágenes parecen susceptibles de actuar y de poseer una eficacia sobrenatural; se atribuye a la reproducción en imagen un poder mágico análogo al que se transmitía por el contacto físico”<sup>310</sup>. Es de suma importancia tener presente que la salvación debe entenderse en dos sentidos: la evitación de la condena eterna en el infierno o, desde el surgimiento del purgatorio en el siglo XVI, la reducción de la estadía en el purgatorio.

Desde el Concilio de Trento (1545-1563) se rompe con la cosmología cristiana dualista (cielo e infierno) y se incorpora un plano intermedio: el purgatorio. El 3 y 4 de diciembre de 1563 se acordó que:

---

<sup>309</sup> Adriana María Alzate Echeverri, “De *salubri sepultura*”, 224.

<sup>310</sup> Adriana María Alzate Echeverri, “De *salubri sepultura*”, 225.

(1) el purgatorio existía<sup>311</sup>, (2) las personas vivas podían ayudar a las almas que se encontraban allí por medio de oraciones o pago de misas, y (3) “la doctrina sobre el purgatorio debe ser ‘creída, mantenida, enseñada en todas partes y predicada por los fieles de Cristo’”<sup>312</sup>. Evidentemente esta nueva creencia significó un alivio para los creyentes, pues su conducta en la Tierra no definiría de inmediato si se salvaban o, por el contrario, se condenaban. El purgatorio era aquel lugar en el que podían expiar sus culpas, de manera temporal y con ayuda de sus familiares vivos, para luego alcanzar el cielo. Este nuevo plano, también, llevaba a asumir que toda persona adulta, después de su deceso, tenía que pasar por el purgatorio<sup>313</sup>. Al fin y al cabo, todos en vida cometían algún tipo de ofensa hacia Dios. En Hispanoamérica colonial, la idea del purgatorio se interiorizó primero en la élite, en el siglo XVI, y luego se amplió a los demás sectores de la sociedad. Se comprende, a partir de esto, la razón por la que solo una fotografía de niños muertos tiene una imagen religiosa [#10] mientras que las demás no: ellos no necesitaban que intercedieran para su salvación, ya que no contaban con pecado alguno. Los adultos, por el contrario, sí. Y los deudos, y también los fallecidos antes de su deceso, debían procurar evitar durar mucho tiempo en el purgatorio.

Las imágenes religiosas eran una de las múltiples maneras de acortar la instancia en el purgatorio. Había otras que vale la pena señalar. A menudo, para tener una garantía de la salvación, el finado disponía en su testamento de cierta suma de dinero para la parroquia de la cual formaba parte. Esta fue, por ejemplo, la última voluntad de Mariana Moreno de Bedout. En un documento corto, de no más de cinco líneas, el sacerdote de la parroquia de ‘La Veracruz’ corroboraba que el señor Félix de Bedout le entregó el dinero donado por la señora Mariana: “En mi carácter de Cura de la Parroquia de ‘La Veracruz’, declaro que he recibido del señor Félix de Bedout, Albacea testamentario de la señora Mariana Moreno de Bedout la cantidad de veinte pesos oro que dicha señora ordenó en su testamento como donación a la Parroquia”<sup>314</sup>. Otras veces, las personas pertenecieron a cofradías, las cuales eran una forma de unión entre los devotos, y tenía sus raíces en el período colonial. El nombre de la cofradía era el de una advocación de Jesucristo o de la Virgen María. En algunas ocasiones, su nombre obedecía a un santo<sup>315</sup>. Las cofradías debían su razón de ser a cuestiones espirituales y materiales:

---

<sup>311</sup> Es importante decir que las primeras referencias sobre el purgatorio en la Iglesia católica ocurrieron en el Concilio de Lyon, el 6 de marzo de 1245. Gisela von Wobeser, “El purgatorio”, en *Cielo, infierno y purgatorio en el virreinato de la Nueva España* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 152.

<sup>312</sup> Gisela von Wobeser, “El purgatorio”, 153.

<sup>313</sup> Gisela von Wobeser, “El purgatorio”, 153.

<sup>314</sup> AHA, Notaría 1, escritura 2402.

<sup>315</sup> Gloria Mercedes Arango, “Las cofradías, las sociedades católicas y sus formas de sociabilidad – Antioquia siglo XIX”, *Revista de Extensión Cultural* 34-35 (1995): 96.

“en primer lugar, buscar una seguridad en el más allá por medio de las plegarias de los cofrades, de allí la costumbre de que a los moribundos se les aplicara en el lecho de muerte las indulgencias de hermandades o cofradías; en segundo lugar, la cofradía debía asegurar el servicio funerario de los cofrades. Estas dos funciones convirtieron las cofradías, de manera prioritaria, en instituciones relacionadas con la muerte con miras a la salvación individual. Por último, las cofradías se ocupaban de la asistencia a los pobres y a los cofrades”<sup>316</sup>.

Ahora bien, en cinco fotografías se ve que el fallecido viste el hábito de una orden religiosa. Es importante decir que el cuerpo de Manuel Uribe Ángel es el único hombre que lleva un hábito. Esto no quiere decir que en vida hayan sido religiosos. No obstante, queda la duda de si alguno de estos difuntos hizo parte de una cofradía y, por esto, fue enterrado con el hábito religioso de la devoción a la que fue encomendada la hermandad. María Mercedes Arango advierte que a comienzos del siglo XIX era común que los difuntos fueran inhumados con hábitos religiosos. Esta costumbre se extendió hasta finales del XIX y comienzos del XX. El señor Félix de Bedout, junto con los otros servicios prestados por la agencia mortuoria de Villa, adquiere un hábito para vestir el cuerpo de Mariana Moreno de Bedout<sup>317</sup>. No se especifica de qué comunidad. Sin embargo, en algunas fotografías se alcanza a ver el escudo de la congregación religiosa. Por ejemplo, María Josefa de Rodríguez [#14] viste el hábito de las carmelitas descalzas. Clara Rosa Carvajal [#20] el de las carmelitas<sup>318</sup>. Ambas órdenes se caracterizan por el color castaño oscuro de sus hábitos. El velo es oscuro para las profesas y blanco para las novicias. En las fotografías [#14 y # 20] las difuntas llevan puesto un velo blanco en la cabeza, como si fueran novicias. No se logra identificar a qué orden religiosa pertenece el hábito de Juana Mejía de R. [#22], María L. Saldarriaga [#18], quienes, valga decir, no tienen velo; ni el de Manuel Uribe Ángel [#16]. Aunque, en principio, pareciera ser que la tradición de vestir al muerto con hábitos religiosos indicara que este perteneció a una cofradía, pudo ser que esto no haya sido una condición necesaria. La costumbre de ser inhumado con los hábitos religiosos obedece a que “garantizaba al nuevo recluta las plegarias de los monjes y su sepultura en la iglesia del convento”<sup>319</sup>. Era tanta la preocupación que tenía en vida el difunto

---

<sup>316</sup> Gloria Mercedes Arango, “Las cofradías, las sociedades católicas y sus formas de sociabilidad – Antioquia siglo XIX”, 95.

<sup>317</sup> AHA, Notaria 1, escritura 2402.

<sup>318</sup> La Orden del Carmen hace parte de las órdenes mendicantes y surgió en el siglo XII como regla, específicamente, durante el papado de Inocencio IV en 1247. Su nombre se debe a la advocación de la Virgen del Monte Carmelo, lugar ubicado en Palestina, a donde iban fieles a vivir de manera eremita. Posteriormente, santa Teresa de Jesús, junto con san Juan de la Cruz, inició una reforma de la orden. Su intención era volver a los principios bajo los cuales fue fundada, entre los que se encontraba la sencillez y la humildad. Es así como a partir de 1562. Rafael Sánchez Domingo. “De la regla primitiva de la Orden del Carmen a las Constituciones modernas. Entre el origen y la reforma” (ponencia presentada en el simposio “Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco”, Madrid, España, 3 al 6 de septiembre de 2015), 419, 425.

<sup>319</sup> Philippe Ariès, “La muerte propia”, en *El hombre ante la muerte*, trad. Mauro Armijo (Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1984), 163.

por salvar su vida, que su voluntad de ser enterrado con el hábito de una orden monástica estaba expresada, al igual que las donaciones a las parroquias, en el testamento:

“Los testadores disponían con qué habito habían de ser enterrados, prescribían el tipo de entierro y el lugar donde debía llevarse a cabo. Los testadores hacían la invocación divina y la protestación de la fe y así se declaraban pertenecientes a la Iglesia católica y confesaban a la Virgen de su devoción, al Ángel de la Guarda, al Santo de su nombre y a todos los Santos y Santas de la Corte Celestial”<sup>320</sup>.

Es preciso decir que en la religiosidad popular de Antioquia se prestaba una atención excesiva al purgatorio y, por ende, al temor de una larga estadía en este lugar. Hacia finales del siglo XIX, era muy famosa la figura del “animero”, quien trataba de ayudar a las almas que se encontraban penando:

“El animero salía en el mes de noviembre a altas horas de la noche recorriendo el pueblo por barrios o por calles; con un horario de las once de la noche a las dos de la madrugada. Su misión era detenerse frente a la puerta de cada casa, tocar una campanilla y pedir un ‘padrenuestro’ por las ánimas del Purgatorio”<sup>321</sup>.

Como puede observarse, eran múltiples las maneras en que los deudos y el fallecido, aun estando en vida, intentaban conseguir su salvación. La religiosidad es algo que está presente en la composición de la mayoría de las fotografías a las cuales me acabo de referir. No parece acontecer lo mismo en el caso de las fotografías de Mercedes Hoyos [#17], Alejandro Henao [#13] y Juan de la Cruz Burgos [#12]. Los tres difuntos visten trajes laicos. Hoyos lleva puesto un vestido negro. Henao y De la Cruz Burgos visten trajes elegantes, de color oscuro. Jesús María Belén [#16] también. No obstante, en esta última fotografía sí aparece ornamentación religiosa. La primera fotografía [#17] fue elaborada por BDCM, mientras que las tres últimas [#13, #12 y #16] por HMRM.

Lo interesante de los tres primeros ejemplos es que no hay vestigio de decoración religiosa y tampoco de ornamentación funeraria. Podría pensarse que estas fotografías muestran una transformación en la representación del difunto, menos arraigada a la iconografía católica, a pesar de que en la [#12 y #13] los difuntos fueron dispuestos de tal manera que parecieran estar dormidos. Queda abierta la pregunta de si el uso de un vestido laico evidencia que el género fotográfico de difuntos, a pesar de tener

---

<sup>320</sup> Gloria Mercedes Arango, “Los testamentos: vínculo entre la riqueza temporal y la felicidad eterna. El purgatorio como tercer lugar”, 224.

<sup>321</sup> José Ignacio Duque R., “Un poco de historia: supersticiones-leyendas”, en *Mitos, leyendas y supersticiones de la raza antioqueña* (Medellín: Librería el Andariego, 1996), 91.

sus raíces en la tradición católica, pudo haber sido apropiado por otros grupos religiosos o de personas que no practicaban como tal una religión. Otra cosa que puede estar ocurriendo es que las variaciones fuertes entre fotografías post mortem de adultos estén indicando la convivencia de dos actitudes hacia la muerte en las que, las fotografías como las de Henao, De la Cruz Burgos y Hoyos, sean un ejemplo de una desacralización del pensamiento sobre la muerte, el cual fue ocurriendo de manera paralela con la práctica de las fotografías que cuentan con más simbología religiosa en su contenido. Cabe recordar que las tres fotografías obedecen a un plano medio, con el que probablemente se pretendía, a diferencia del plano conjunto, que la atención del observador de la imagen estuviera puesta exclusivamente en el muerto. En este punto pareciera ser que la biografía individual, lo que fue en vida la persona, era más valioso que recrear en su cuerpo una representación religiosa sobre la muerte. De acuerdo al traje que visten, en vida los tres debieron haber sido sujetos respetados y de una clase, si bien no privilegiada, al menos no humilde.

De lo que llevamos dicho hasta aquí, cabe resaltar las ideas más importantes sobre el análisis realizado de la fotografía post mortem como objeto-imagen. En primer lugar, la práctica de retratar a difuntos, tanto niños como adultos, antecede al descubrimiento de la fotografía. En otras palabras, la “pintura póstuma de luto” o la “pintura de difuntos”, es un género que retoma para sí la fotografía, al igual que el retrato. En segundo lugar, la necesidad de guardar la imagen del muerto obedece al estatus privilegiado que tiene la muerte y, por esta razón, el cadáver, para la explicación de las creencias centrales del dogma católico. En tercer lugar, es preciso resaltar que un gran número de los fotógrafos de mediados del siglo XIX fueron pintores o, por lo menos, tuvieron algún contacto con el dibujo y la pintura. Lo que explicaría, en parte, que de pintar se haya pasado a fotografiar a los muertos: ellos pudieron hacer el paso del género de la pintura a la fotografía. Esto significó la ampliación del círculo de personas muertas retratadas, llegando así a todos aquellos que no tenían la posibilidad de pagar una pintura póstuma de luto. Por último, mientras que en la fotografía post mortem infantil perviven con más fuerza las formas y los elementos iconográficos de la escatología católica, en algunas fotografías post mortem de adultos se observa una transformación, no tanto en la disposición del cadáver, sino que más bien en el traje con el que se viste a una parte de los fallecidos y a los elementos presentes en el contenido de la imagen.

**Cuadro 3. Fotografías post mortem de adultos. Medellín, 1892-1931**

Aspecto	Detalles			
Estado del cadáver	Conservación	9	Inicio del proceso de tanatomorfosis	1
Ojos	Abiertos	0	Cerrados	10
Traje	Hábito religioso	5	Laico	5
Ataúd	Con ataúd	8	Sin ataúd	2
Deudos	Con deudos	4	Sin deudos	6
Ornamentación	Con arreglo floral	5	Decoración religiosa	7
Número total de fotografías		10		

### Capítulo 3

#### Ante la presencia de la muerte: los deudos y la “muerte del otro”

“(…) Sentados en una piedra oíamos el rumor del viento entre las copas de los árboles y la caída de las hojas que rodaban hasta nuestros piés, único ruido que resonaba en esa casa de los muertos. Estábamos cerca de una tumba reverenciada, y nuestro corazón oprimido de dolor”. José Joaquín Ortiz<sup>322</sup>.

“El ojo no es solamente un medio para ver, es también un impedimento para ver (...) El cuerpo por el cual estoy presente aquí, por el cual me expreso, existo, vivo, al mismo tiempo me impide estar en otra parte, me deja a merced de las enfermedades, de todas las miserias de las cuales el cuerpo es la fuente (...) La muerte no solamente nos impide vivir, limita la vida y después un buen día la acorta, sino que al mismo tiempo comprendemos que el hombre no sería él mismo un hombre sin la muerte, que es la presencia latente de esa muerte la que hace las grandes existencias, la que les brinda su fervor, su ardor, su tono. Se puede decir entonces que lo que no muere no vive. Por lo tanto prefiero aún ser el que soy, condenado a algunos decenios, pero finalmente haber vivido”<sup>323</sup>.

La fotografía post mortem puede ser examinada como un objeto y analizada de acuerdo a la composición de su contenido, es decir, en términos iconográficos e iconológicos. En este apartado quisiera referirme a la comprensión de la fotografía como objeto-físico. De acuerdo con Jacques Mathieu, un objeto es algo producido por la actividad humana y tiene tanto un uso como una función social dentro del contexto en el que aparece<sup>324</sup>. Como fuente para la elaboración de la historia, lo interesante de un objeto es que contiene gran cantidad de información de la época en que se llevó a cabo su producción. En otras palabras, y tomando en consideración la fotografía la cual es el objeto que aquí es significativo, a partir de esta se puede conocer sobre los materiales, la tecnología y los procedimientos que se utilizaban en el desenvolvimiento de la práctica fotográfica en una sociedad específica. Dado que un objeto no está quieto sino que circula en la sociedad, se hace necesario reconstruir su lugar de producción y de recepción

---

<sup>322</sup> *La Caridad ó Correo de las aldeas*, Bogotá, junio 1869.

<sup>323</sup> Vladimir Jankélévitch, “Lo irrevocable”, *Pensar la muerte*, trad. de Horacio Zabaljáuregui (México: Fondo de Cultura Económica, 2017), 14-15.

<sup>324</sup> Jacques Mathieu, “Cómo analizar un objeto”, en *La caja de herramientas del joven investigador: guía de iniciación al trabajo intelectual*, ed. Jocelyn Létourneau, trad. de José Antonio Amaya (Medellín: La Carreta Editores, 2007), 112.

y, de este modo, identificar a sus productores y propietarios, y los motivos de estos últimos para demandar su elaboración. Así, podría observarse el significado que hay detrás del objeto y, entonces, dar cuenta de algunos aspectos de la “cultura material” y la “cultura espiritual” de, en este caso, la sociedad de Medellín de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Este capítulo está dividido en dos apartados. En el primer apartado, hago una breve explicación de los procesos físico-químicos por medio de los cuales se obtenían las fotografías hasta finales del siglo XX, cuando surge la fotografía digital. Luego, describo los diferentes formatos de las fotografías y los tamaños en los que solían elaborarse las fotografías post mortem de mi trabajo. En la segunda sección me refiero a los deudos: el estado anímico que producía la pérdida de un ser querido y cómo esto influyó en la práctica del género fotográfico de difuntos en algunos sectores de la ciudad de Medellín.

## **1. La fotografía como objeto-físico**

El oficio de fotógrafo exigía que la persona tuviera un conocimiento técnico y estético para poder desempeñarse de la mejor manera. Por una parte, técnico, ya que debía saber manejar distintos procedimientos fotográficos, pues antes de 1920 el fotógrafo debía encargarse del procesamiento químico de la fotografía: “Los primeros estudios tenían que realizar sus propios procesos de laboratorio debido a que no existían lugares que realizaran este trabajo”<sup>325</sup>. Vinculado con esto debía hacer el retoque de las imágenes, labor en la que muchas veces le acompañaban terceros. Por otra parte, para cumplir con las exigencias de la clientela, el fotógrafo debía estar al tanto de los temas relacionados con la vestimentaria y, por esto, con las últimas tendencias europeas o estadounidenses. Esta preocupación es algo que se muestra de manera clara en la parte del estudio dedicada a la toma de la fotografía, pues se ve, sobre todo en fotos de Benjamín de la Calle, la necesidad de situar al fotografiado en un ambiente por completo distinto al mundo cotidiano. Algunos elementos presentes en los estudios, y traídos a veces de otros países, eran las cortinas, las alfombras, los muebles y los trajes con los que vestían a las personas.

En ese orden de ideas, un estudio de la época solía integrar tres partes: (1) la entrada, donde los fotógrafos solían exhibir las mejores fotografías que habían hecho, quizá, para el antojo de los nuevos clientes; (2) el lugar de la toma de la imagen, y (3) la zona de retoque, donde se hacía todo el procedimiento químico y de arreglo de la fotografía. Claramente, los clientes únicamente tenían acceso a los dos primeros espacios, por lo que no sabían el modo en que, luego de la captura de su imagen, esta quedaba impresa en diferentes materiales para la eternidad: “Después de que el fotógrafo disparaba su

---

<sup>325</sup> Edward Goyeneche, “Los estudios fotográficos: Convenciones espaciales”, 142.

cámara el cliente debía salir del lugar, para regresar tiempo después por la fotografía. Lo que ocurría -y dónde ocurría- en ese lapso era desconocido por el cliente, e incluso tenía un carácter *misterioso*<sup>326</sup>.

### 1.1. El componente técnico de la fotografía

La fotografía del siglo XIX relacionaba diferentes elementos en torno a su práctica: la profesión de fotógrafo, el arte y la técnica. Sobre la profesión de fotógrafo y el arte me referí en el primer capítulo, tratando de elucidar el modo en que se desarrollaron los estudios fotográficos, las asociaciones empresariales que fueron hechas entre los fotógrafos, y las distintas exposiciones y concursos que organizaron como una forma de destacar los mejores trabajos, además de crear una comunidad unida por el saber fotográfico. Solo me resta tomar en consideración la parte técnica de la fotografía. Antes de la llegada de la fotografía digital se observa la elaboración de lo que podría llamarse la fotografía tradicional o analógica, la cual se caracterizaba por el uso de emulsiones fotosensibles para el registro de la imagen.

La fotografía tradicional se hacía teniendo en cuenta aspectos tanto físicos como químicos. En sus *Dieciocho lecciones sobre fotografía* Horacio Marino Rodríguez define la fotografía como “el arte de fijar por medio de la luz (*photos*, luz; *grapho*, escribir), la imagen producida en la *cámara oscura*<sup>327</sup>. Esta cita expone de manera clara la importancia de la física, especialmente de la óptica que es la rama que estudia los aspectos relacionados con la luz, para el procedimiento fotográfico. Podría decirse que la luz es, quizás, el elemento más importante para el logro del registro de la imagen y, además, su control, para que la imagen se fije de manera adecuada. En la lección III, dedicada al arreglo del modelo, Horacio Marino advierte sobre el cuidado que hay que tener con la luz, con el fin de que el retrato sea estético:

“Aún concediendo gran desarrollo de las facultades estéticas, es imposible obtener buen éxito, si se ignoran ciertos puntos científicos sobre los objetivos (...) El alumbrado más conveniente para la mayor parte de los retratos es el de la luz difusa del sol con una inclinación de 45° aproximadamente, en todos sentidos, ya sea por la derecha o por la izquierda del modelo, de modo que la configuración anatómica de la cara se acuse perfectamente pero sin exageración, evitándose los contrastes de luz y sombra que siempre producen efectos desastrosos”<sup>328</sup>.

---

<sup>326</sup> Edward Goyeneche, “Los estudios fotográficos: Convenciones espaciales”, 142.

<sup>327</sup> Horacio M. Rodríguez, “Lecciones sobre fotografía”, en *Lecciones sobre fotografía y Cuaderno de caja*, AA. Horacio M. Rodríguez y Melitón Rodríguez (Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT, 2011), 17.

<sup>328</sup> Horacio M. Rodríguez, “Lecciones sobre fotografía”, 24.

Consideraciones adicionales sugieren cierta clase de fondo dependiendo del vestido del modelo (“fondos oscuros para vestidos blancos”), la más adecuada estructura de la galería fotográfica para el dominio efectivo de la luz (en ningún momento del día debe ingresar la luz del sol de manera directa), y señalan los problemas comunes de cierto tipo de fotografías por la imposibilidad de la revisión de la luz, por ejemplo, las fotografías de grupos, ya que es difícil que la cantidad de luz precisa ilumine por igual a todos los modelos. Sobre el alumbrado Rembrandt<sup>329</sup> HMRM decide guardar silencio, en virtud de que “exige mucho estudio y práctica, por lo cual es infructuosa toda descripción que de él se haga, atendidas las condiciones de esta obrita”<sup>330</sup>.

Si bien la luz es de gran importancia para la fotografía, para el registro de la imagen necesita de ciertos materiales sensibles a su influencia. Es por esto que HMRM afirma que el arte fotográfico está basado en “la propiedad que tienen ciertos cuerpos de cambiar de constitución por influencia de la luz; tales son las sales de plata principalmente, las de oro, hierro, platino, cromo, osmio, etc.”<sup>331</sup>. En otras palabras, el proceso fotográfico cuenta con dos elementos básicos: por un lado, un soporte o material en donde queda impresa la imagen. Entre los soportes que fueron más usados en Colombia se encuentran el cobre, el papel, el vidrio, el hierro, la gelatina y el esmalte. Cabe señalar que HMRM también sabía hacer uso de telas como soporte<sup>332</sup>. Por otro lado, la emulsión, la cual está constituida por un material sensible a la luz (yoduro de plata, cloruro de plata, bicromato potásico, bromuro de plata, nitrato de plata, entre otros.) y un aglutinante “o vehículo que se encarga de mantener unido el material sensible al soporte” [imagen #9]<sup>333</sup>. Dependiendo de la combinación de los anteriores elementos, surgen diversos procedimientos fotográficos. Entre los más importantes en el país estuvieron el calotipo, el negativo albumina, el negativo colodión (o colodión húmedo), el ambrotipo, el ferrotipo y la copia albumina.

---

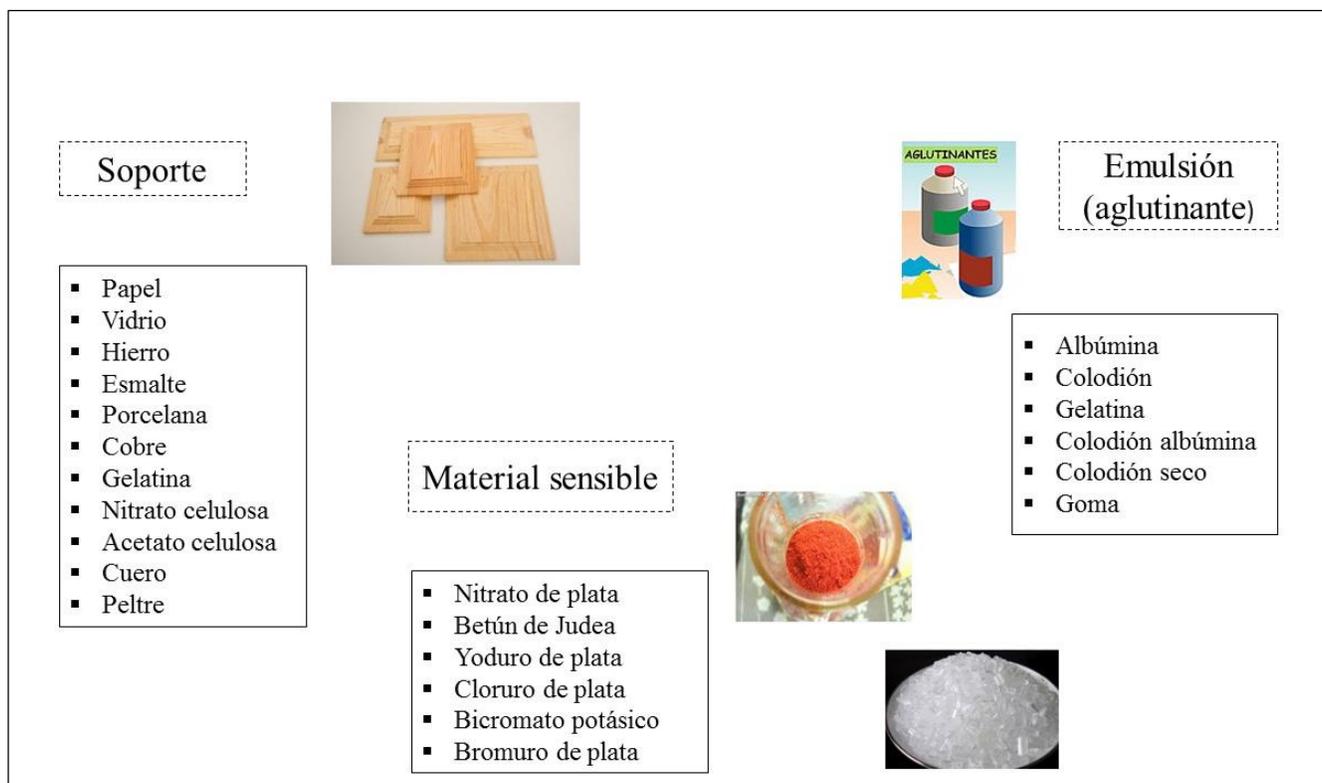
<sup>329</sup> Es un sistema de iluminación utilizado por el pintor y grabador holandés Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669): “Rembrandt siempre escoge representar la fuerza exacta con la cual la luz sobre la parte más iluminada es opuesta a sus porciones más oscuras”. Mortiner Menpes, “The Appeal of the Paintings” en *Rembrandt* (London: Luton, 2011), 17. La traducción es propia. Consiste en crear un contraste entre la luz y la sombra, logrando así que una parte del retrato esté perfectamente iluminada mientras que la otra, por el contrario, no. La consecuencia de esto era la aparición de un triángulo de luz debajo del ojo que se encontraba en la sombra.

<sup>330</sup> Horacio M. Rodríguez, “Lecciones sobre fotografía”, 24.

<sup>331</sup> Horacio M. Rodríguez, “Lecciones sobre fotografía”, 17.

<sup>332</sup> Horacio M. Rodríguez, “Lecciones sobre fotografía”, 54.

<sup>333</sup> Eduardo Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia 1840-1950*, 13. Es importante decir que en un principio no se solía utilizar aglutinante en el daguerrotipo para adherir el material sensible al soporte. Unos años después, fue que la utilización de este se volvió popular entre los fotógrafos y, claramente, debido a efectos de practicidad los cuales pudieron mejorar el desarrollo de su oficio.



**Imagen 9.** Esta ilustración sobre las técnicas y materiales usados en la fotografía en el siglo XIX fue hecha a partir del cuadro contenido en el libro *Historia de la fotografía*, el cual fue publicado por el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Hacia el año 1897 la copia albumina era muy usada en el establecimiento Fotografía Rodríguez y Hermanos. Esta técnica también fue muy utilizada en las anteriores asociaciones de HMRM. Otros procedimientos igualmente importantes para ambos hermanos fueron el colodión húmedo y la placa seca de gelatina. En el caso de Benjamín de la Calle Muñoz, es característico el uso de la gelatina al bromuro de plata como aglutinante y de una placa de vidrio como soporte<sup>334</sup>. En la práctica, los tres fotógrafos hacían uso de los mismos procedimientos físico-químicos. Quizá la única diferencia fuera que los Rodríguez Márquez, al ser su establecimiento de primera clase, contaban con una mayor variedad de soportes y con químicos que no hacían parte del estudio de BDCM. Sin embargo, lo interesante a resaltar es que HMRM, LMRM y BDCM hicieron uso, simultáneamente, de placas húmedas (colodión húmedo) y placas secas (bromuro y copia en gelatina). Estas últimas de gran valor, pues permitieron conservar los negativos de los trabajos fotográficos. Las fotografías post mortem, tanto de los Rodríguez Márquez como de De la Calle, se conservan en la Biblioteca Pública Piloto en negativo. El soporte usualmente

<sup>334</sup> Santiago Londoño Vélez, "Benjamín de la Calle", 152-153.

utilizado para este tipo de fotografías era el vidrio<sup>335</sup>. De esto que sea muy probable que gran parte del material se haya dañado, o roto, con el tiempo, y que apenas permanezca un pequeño porcentaje de las fotografías post mortem tomadas en ese tiempo. Por último el procedimiento que los tres fotógrafos eligieron para elaborar sus imágenes fue gelatino-bromuro, técnica de placa seca, posterior al colodión húmedo.

## 1.2. El formato de las tarjetas

El formato de los soportes de las fotografías merece una atención especial, pues el tamaño puede brindar indicios acerca del uso del que eran objeto las imágenes. El papel era uno de los soportes más utilizados para hacer fotografías. Con la copia en albumina el fotógrafo hacía uso de un papel bañado con clara de huevo, bromuro de potasio y ácido ascético. Lo mismo ocurría con la copia en gelatina, la cual resultaba de la combinación de la gelatina con haluros de plata<sup>336</sup>. A diferencia de soportes como el vidrio o el hierro, el papel se caracterizaba por su fragilidad y, por ende, por su alta probabilidad de dañarse prontamente. Por esta razón en el reverso de las imágenes en positivo, es decir, ya reveladas, se empezó a poner un soporte de cartón o cartulina llamado respaldo: “El papel a la albúmina (...) era un material muy fino, de escaso gramaje y bastante frágil, que requería de un segundo soporte, un cartón o cartulina grueso para proporcionarle rigidez y estabilidad física y evitar así que el papel albuminado terminara rompiéndose o enrollándose sobre sí mismo”<sup>337</sup>.

La fotografía pegada en cartón o cartulina empezó a ser llamada “tarjeta”. Esto puede deberse a su forma, pues las tarjetas eran rectangulares o, en su defecto, un poco redondeadas. Hubo diferentes formatos de tarjetas. El que mayor popularidad alcanzó fue la tarjeta de visita (la *carte de visite*), la cual fue patentada por el fotógrafo francés André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889)<sup>338</sup> en 1854<sup>339</sup>. La tarjeta de visita era una fotografía de tamaño pequeño y de orientación vertical, la cual estaba adherida a un soporte que era de una dimensión un poco mayor. Este tipo de tarjetas, por lo general, tenían 6.5

---

<sup>335</sup> Jackeline García Chavarra, entrevistada por Jessica Alejandra Neva Oviedo, abril de 2020.

<sup>336</sup> Eduardo Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia 1840-1950*, 18.

<sup>337</sup> Asunción Domeño Martínez de Morentin, “Una aproximación a la fotografía y a los establecimientos fotográficos de Pamplona del siglo XIX”, *Príncipe de Viana* 72 (septiembre 2011): 344.

<sup>338</sup> Disdéri es uno de los fotógrafos más famosos del siglo XIX, ya que en su estudio fotográfico retrató al emperador Napoleón III. Para la época, claramente, esto representó publicidad para su establecimiento Beaumont Newhall, “Photography: 1839-1937”, 52.

<sup>339</sup> De acuerdo con Del Valle Gastaminza, la idea de pegar cartulina al reverso de las imágenes no fue un invento propio de Disdéri, pues ya se había realizado cuatro años antes: “Disdéri no ‘inventa’ nada, pues la idea de pegar una fotografía en una cartulina del tamaño de una tarjeta de visita ya había sido comercializada por un fotógrafo de Marsella llamado Louis Dodéro en 1850”. Félix del Valle Gastaminza, “La *carte de visite*: el objeto y su contexto”, en *Cartes de visite, Retratos del siglo XIX en colecciones riojanas*, ed. Ignacio Gil-Diez (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2013), 13. Sin embargo, Disdéri fue el que terminó patentando el invento este formato el 27 de noviembre de 1854.

centímetros de altura y 10 centímetros de ancho. A pesar de que fue utilizada por diferentes géneros de fotografía, con frecuencia se le vincula estrechamente con el género de retratos. Este formato también fue muy importante como medio de difusión de la fotografía. Apareció justo cuando se generalizaron los procesos fotográficos negativo y positivo, los cuales permitieron “la realización de copias idénticas a partir del negativo obtenido en una única toma”<sup>340</sup>. Con los procedimientos anteriores, como el daguerrotipo o el ambrotipo, solo se podía obtener una única copia de la imagen registrada<sup>341</sup>. En ese orden de ideas, si el retrato pictórico había sido, siglos anteriores, demandado por un sector muy reducido de la sociedad (la nobleza, la aristocracia y, consecutivamente, la burguesía), con la aparición de la fotografía y, además, con el uso de este formato, fue posible que otros grupos pudieran tener acceso a su retrato:

“El retrato fotográfico del siglo XIX inaugura la era democrática de la representación del individuo. Hasta ese momento el retrato pintado había estado reservado a la clase aristocrática, obsesionada por la genealogía y por los orígenes y comenzaba a interesar a una élite burguesa dispuesta a posar para la posteridad. El retrato fotográfico, especialmente a partir de la aparición de la *carte de visite*, se ofrece indiscriminadamente a la clase media (...) El retrato fotográfico se transforma en un objeto habitual”<sup>342</sup>.

El respaldo de las tarjetas de visita tenía una utilidad tanto para el fotógrafo como para el retratado. El fotógrafo, a menudo, solía poner su nombre o, en el caso de ser una asociación, el nombre del establecimiento fotográfico, además del logo distintivo de ese estudio. Claramente, el fotógrafo hacía esto con fines comerciales. Aunque a simple vista parezca algo secundario, el logo podía ser de gran importancia, sobre todo, cuando el retrato se hacía en el establecimiento de un fotógrafo reconocido. Goyeneche indica como las “marcas” y los “diseños” atribuían un estatus especial a la persona fotografiada: “El nombre del estudio fotográfico, en el cual se debía tomar la fotografía para la tarjeta de visita, era uno de los signos de distinción más importantes”<sup>343</sup>. La imagen de la persona no era registrada en cualquier estudio ni, mucho menos, por un fotógrafo ocasional. Por el contrario, la persona había

---

<sup>340</sup> Félix del Valle Gastaminza, “*La carte de visite: el objeto y su contexto*”, 16.

<sup>341</sup> El calotipo fue el primer procedimiento que permitió obtener imágenes tanto negativas como positivas. Este fue inventado por el fotógrafo inglés William Henry For Talbot en 1835, aunque solo lo patentó seis años después (1841). Félix del Valle Gastaminza, “*La carte de visite: el objeto y su contexto*”, 16.

<sup>342</sup> Félix del Valle Gastaminza, “*La carte de visite: el objeto y su contexto*”, 11.

<sup>343</sup> Edward Goyeneche, “Usos sociales de la fotografía de estudio”, en *Fotografía y sociedad* (Medellín: La Carreta Editores E.U., 2009), 167.

estado en un estudio y bajo la cámara de un fotógrafo reputado, algo de lo que la tarjeta de visita era una prueba.

Pero, no solo la distinción social de la que podían ser objeto al retratarse en un estudio reconocido era lo que motivaba a las personas. También lo hacían porque “entre más reconocido fuera el fotógrafo más posibilidades existían de acceder a una imagen digna del más elevado *gusto artístico o estético*”<sup>344</sup>. Desde otro punto de vista, muchas veces un fotógrafo lograba su popularidad era a partir de sus trabajos: por el cuidado y la estética que estos presentaban. Un caso ilustrativo de esto es el de Benjamín de la Calle. Ya había señalado que su establecimiento fotográfico había sido clasificado como de segunda clase, por un censo que inspeccionó, con fines tributarios, los establecimientos comerciales de Medellín en 1911<sup>345</sup>. Esta clasificación fiscal no influyó a la larga en el tipo de clientela que tenía, pues, pese a que en principio retrató a las personas pertenecientes a los márgenes sociales (por lo que se suele conocer como “el fotógrafo de los pobres”), la reputación de su trabajo como “artístico” hizo que personalidades y extranjeros también quisieran ser fotografiados por él, pese a no contar con un estudio de primera clase. Entre ellos estuvo el escritor Tomás Carrasquilla, el político liberal Enrique Olaya Herrera, religiosos de la época, entre otros.

En el respaldo de la tarjeta había un espacio en el que se podía escribir. Incluso, en algunas ocasiones, en el dorso se podía encontrar el título “dedicatoria” por si el retratado tenía la intención de obsequiar su imagen a otra persona<sup>346</sup>. De los fotógrafos objeto de este trabajo, solo encontré cuatro ejemplos del respaldo de las tarjetas de visita. Las cuatro fueron tomadas en la asociación que tuvieron Horacio Marino Rodríguez Márquez y Francisco Antonio Cano. Dos de las cuatro tarjetas, las que no expongo, son de archivo privado. Es importante decir que en la colección de la Biblioteca Pública Piloto no están digitalizados los dorsos de las tarjetas. De acuerdo con Jackeline García Chavarra, no se digitalizaron los reversos debido a que se tuvo que priorizar la exposición del mayor número de fotos y “no quedarse en una sola con los detalles”<sup>347</sup>. Lo más cercano que hay es la fotografía [#4]. Se observa en la parte inferior izquierda de la fotografía el nombre de la asociación, escrito a mano, con lo que parecer ser un lapicero de color azul. En la parte inferior derecha está escrito “FOT.”

En las fotografías [#5 y #6], pertenecientes al archivo fotográfico de la Universidad EAFIT, se aprecia el reverso de una tarjeta de visita. Se puede ver la presentación del estudio fotográfico, puesta en letras rojas, con un texto que dice el nombre de la asociación y la ciudad en donde el estudio estaba

---

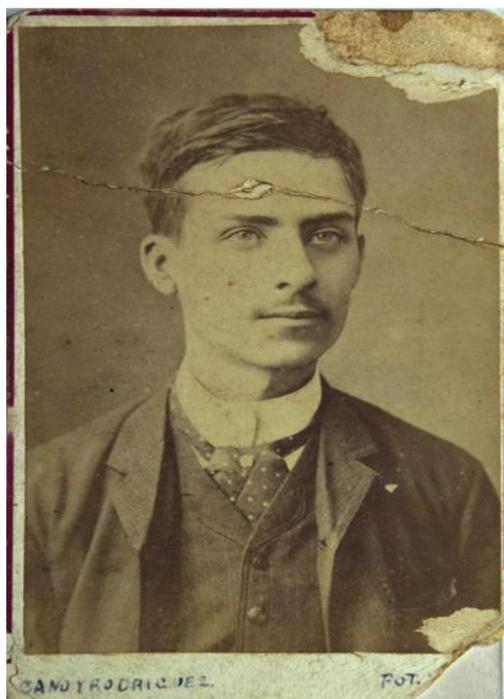
<sup>344</sup> Edward Goyeneche, “Usos sociales de la fotografía de estudio”, 167.

<sup>345</sup> Santiago Londoño Vélez, “Benjamín de la Calle”, 150-151.

<sup>346</sup> Juan Miguel Sánchez Vigil, “La puerta de atrás. Metodología para el estudio de los positivos fotográficos del siglo XIX a partir de sus reversos”, 179.

<sup>347</sup> Jackeline García Chavarra, entrevistada por Jessica Alejandra Neva Oviedo, abril de 2020.

ubicado. No sé indican más datos sobre el establecimiento fotográfico (lugar exacto en el que se encontraba dentro de la ciudad, especialidad, entre otros). Tal vez pudo deberse a razones económicas: quizá mayor información puesta en el revés elevaba los costos, pues parece ser que la mayoría de las veces los formatos se hacían en lugares dedicados a la litografía. En la imagen hay una dedicatoria que reza de la siguiente manera: “Mercedes Gómez Henao [la mujer que aparece en el anverso de la foto] madre de Teresa Santamaría Gómez Maruya [,] Santamaría Gómez. Para Genoveva como prueba del inmenso amor que le tiene su Merceditas”. Esto permite anticipar que las tarjetas de visita eran usualmente obsequiadas a personas a quienes el fotografiado tuviera en estima. En cuanto a Benjamín de la Calle, no encontré ningún respaldo.



**Fotografía 4.** [Retrato de hombre], 190? Tarjeta de visita, papel albuminado. Establecimiento Cano y Rodríguez. Fotografía Rodríguez, 1889-1995. Archivo fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [465] BPP-F-001-0465.

Es importante advertir que la imposibilidad de acceder a las fotografías en físico impide obtener información valiosa. Como observé en las libretas de los hermanos Rodríguez, algunas fotografías post mortem fueron elaboradas en formato de visita, probablemente, para ser entregadas a otras personas. En el respaldo puede haber detalles que permitan una mayor identificación tanto del difunto fotografiado como de sus allegados y, además, palabras que revelen el estado emocional de los deudos. Esto último

sería muy útil para apoyar una interpretación sobre las emociones en torno al duelo: el modo en que se expresaban, las palabras que se repetían en las tarjetas, entre otros. Más adelante trato de resolver este asunto recurriendo a la literatura de la época.



Fotografías 5 y 6. Mercedes Gómez Henao, 1896. Tarjeta de visita, papel aluminado. Establecimiento Rodríguez y Jaramillo. Archivo familiar conservado en la Universidad EAFIT.

Hacia 1866 aparecen otros formatos de tarjetas. Según el *Catálogo de los productos químicos: papeles, aparatos y demás artículos para la fotografía* de Lohr y Morejón, el cliente podía escoger el color de la tarjeta, pues queda señalado que “al hacer el pedido hay que indicar el color que se desea”<sup>348</sup>. Los formatos de tarjeta importantes desde mediados del siglo XIX fueron los siguientes [cuadro #4]<sup>349</sup>:

<sup>348</sup> Lohr y Morejón, *Catálogo de los productos químicos: papeles, aparatos y demás artículos para la fotografía [de] Lohr y Morejón* (Madrid: Establecimiento Tipográfico de Enrique Teodoro, 1890), 28.

<sup>349</sup> Para mayor información ver Alfaro López, Héctor Guillermo; Raya Alonso, Graciela Leticia. *La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas*. México: UNAM, 2019.

**Cuadro 4. Tamaños de las tarjetas de acuerdo con el catálogo de Lohr y Morejón**

Tamaño aproximado	Nombre	Medidas (en centímetros)
Pequeño	<i>Mignoneta</i>	3,8 (alto) x 6 (ancho)
	<i>Mignon promenade</i>	3 (alto) x 8 (ancho)
	<i>Mignon Álbum</i>	4.5 (alto) x 6.7 (ancho)
	Princesa	5 (alto) x 9 (ancho)
	Visita	6,2 (alto) x 10,2 (ancho)
Mediano	Victoria	8,2 (alto) x 12,7 (ancho)
	Malverne	8.4 (alto) x 16,6 (ancho)
	<i>Promenade</i>	10,2 (alto) x 21 (ancho)
	Americana ( <i>cabinet</i> o álbum)	10,8 (alto) x 16,8 (ancho)
	<i>París (boudoir)</i>	13 (alto) x 22 (ancho)
Grande	Salón (imperial)	17,3 (alto) x 25,3 (ancho)
	<i>Gran promenade</i>	19 (alto) x 33 (ancho)
	Gran Salón (paseo)	28 (alto) x 40 (ancho)
	Madrid	36 (alto) x 50 (ancho)
	Cristina	45 (alto) x 60 (ancho)

Fuente: LOHR y MOREJÓN. 1890. *Catálogo de los productos químicos: papeles, aparatos y demás artículos para la fotografía [de] Lohr y Morejón*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Enrique Teodoro.

Como puede observarse, cada formato tiene un nombre particular. Esto con la intención de hacer que para los clientes fuera más comprensible, por medio de los nombres, los diferentes tamaños de las tarjetas. A comienzos del siglo XX aparecen dos nuevos formatos: “tarjetas postales” (10 x 15 cm) y “vistas” (9 x 12 cm y 18 x 24 cm)<sup>350</sup>. A pesar de que hubo gran variedad de tamaños en todo el mundo, me interesa destacar aquellos con los que trabajaron HMRM, LMRM y BDCM<sup>351</sup>. Es importante decir que los tres fotógrafos utilizaron formatos pequeños, medianos y grandes, aunque estos últimos en menor

<sup>350</sup> Juan Miguel Sánchez Vigil, “Metodología para el análisis de las fotografías a través de la información de sus reversos”, *Anales de Documentación* 2 (2018): 4.

<sup>351</sup> Utilizaré los nombres que los mismos fotógrafos utilizaban.

medida. De tamaños pequeños solían utilizar *carte mignon*<sup>352</sup> y la tarjeta de visita. En cuanto a los tamaños medianos, estaba el formato victoria, *boudoir*<sup>353</sup> y álbum. Con respecto a los formatos grandes, se encontraban salón, paseo, o gran salón, y el gran *panneau*<sup>354</sup>. Este último fue promocionado en un anuncio publicitario por parte de la asociación Rodríguez y Jaramillo, en 1896: “Nos llegaron las placas Gran *Panneau*. Y por lo tanto ya podemos atender á la ejecución de RETRATOS GRANDES, por los cuales tanto se había solicitado en días pasados”<sup>355</sup>. De acuerdo con las libretas de los Rodríguez Márquez, *mignon* solía ser frecuentemente utilizado para fotos de perfil o de grupo. Victoria también era un formato usado para este tipo de fotografías. Es preciso decir que los retratos de militares casi siempre se hacían en formato victoria. Por su parte, con el formato *boudoir* se tomaron fotografías de novios, grupos y de lugares tales como fincas y hospitales. Álbum solía ser útil para fotos de grupos y también retratos realizados con la técnica Rembrandt. Por último, en formato salón se tomaron imágenes de familia o de estudiantes de medicina o de derecho, quienes se encontraban haciendo sus respectivas actividades. En el caso de los estudiantes de medicina, era usual que fueran fotografiados en su clase de anatomía, examinando cadáveres. Ahora bien, en el [cuadro #5] se clasifican las veintidós fotografías de acuerdo a su formato<sup>356</sup>.

**Cuadro 5. Distribución del número total de las fotografías de acuerdo a su formato**

<b>Formato</b>	<b>No. de fotografías con el formato</b>
Tarjeta de visita ( <i>carte de visite</i> )	1
Victoria	2
Boudoir	11
Álbum	7
Salón	1
<b>Total</b>	<b>22</b>

<sup>352</sup> En las libretas algunas veces en vez de “*mignon*” está escrito miñón.

<sup>353</sup> Palabra en francés que significa “tocador”.

<sup>354</sup> Palabra en francés que significa “gran cartel”. No he podido establecer las medidas exactas de este formato o si era conocido también con otro nombre.

<sup>355</sup> Periódico *Novedades*. Octubre 17 de 1896, número 160.

<sup>356</sup> Dentro de la clasificación de la Biblioteca Pública Piloto, usualmente se señalan las medidas exactas de las fotografías pero no los nombres técnicos. Dado que los distintos formatos cuentan con medidas estandarizadas, organizaré todas las fotografías con base en los formatos expuestos por los Rodríguez en sus libretas.

Después de observar el cuadro se puede concluir que ninguna de las fotografías post mortem tiene el tamaño de una tarjeta *mignon*. Se puede sostener esta afirmación no solo para las imágenes de este trabajo sino para otras que aún se preservan, ya que se revisaron todas las libretas y no se encontró el uso del formato *mignon* para el género de difuntos. Los formatos que se decidieron emplear fueron, por lo general, medianos, particularmente, *boudoir*. A diferencia de la creencia común de que gran parte de las fotografías post mortem fueron hechas en tarjeta de visita, aquí se observa que solo la fotografía de la niña Castrillón [#4] está en este formato. Esto puede deberse al hecho de que para esta fecha la tarjeta de visita dejó de ser tan popular y, en cambio, ganaron notabilidad otros formatos. En el cuadro [#6] se presenta la información, esta vez organizando las fotos a partir de diferenciar si el que aparece en la fotografía es un adulto o un niño.

**Cuadro 6. Distribución del formato del total de las fotografías de acuerdo con el rango de edad del difunto**

<b>Formato</b>	<b>Adultos</b>	<b>Niños</b>
Tarjeta de visita ( <i>carte de visite</i> )	0	1
Victoria	1	1
<i>Boudoir</i>	4	7
Álbum	4	3
Salón	1	0
<b>Total</b>	<b>10</b>	<b>12</b>

Este cuadro muestra un formato que suele ser más usado para las fotografías post mortem de niños: el *boudoir*. Además, las únicas dos tarjetas de visita son para fotografía post mortem infantil. En cuanto a las fotografías de adultos, pareciera no haber un tamaño preferido. La única imagen que tiene el tamaño de salón es la de Manuel Uribe Ángel, tomada por LMRM. Por último, en el cuadro [#7] se aprecia una distribución del formato de las fotografías teniendo en cuenta la autoría de cada una de estas.

**Cuadro 7. Distribución del formato de las fotografías de acuerdo al fotógrafo**

<b>Formato</b>	<b>HMRM</b>	<b>LMRM</b>	<b>BDCM</b>	<b>No. total</b>
Tarjeta de visita ( <i>carte de visite</i> )	1	0	0	1
Victoria	1	0	1	2
Boudoir	0	2	9	11
Álbum	4	3	0	7
Salón	0	1	0	1
<b>Total</b>	<b>6</b>	<b>6</b>	<b>10</b>	<b>22</b>

Con el cuadro [#7] se puede apreciar que la única tarjeta de visita que hay fue elaborada por HMRM. Doce de las veinticinco fotografías tienen el formato *boudoir*, y este era utilizado con mayor frecuencia por Benjamín de la Calle. BDCM tiene otra fotografía en formato victoria. De las fotografías de él, no se encuentra el uso de otro tipo de tarjeta. LMRM, por su parte, suele trabajar casi a la par con formatos victoria, *boudoir*, álbum y salón. En pocas palabras, parece que no tuvo un formato preferido. La importancia del formato radica en que la fotografía, como objeto-físico, circula en la sociedad. De alguna manera es gracias a su tamaño que se pueden elaborar hipótesis acerca de los usos de los que eran objeto por parte de las personas. Pero, ¿quiénes eran estas personas, es decir, aquellos que demandaban este género fotográfico? ¿Por qué razón lo hacían? ¿De qué manera eran afectados por la muerte de alguien que en vida era cercano a ellos?

## **2. El deudo y la fotografía post mortem grupal**

En el segundo capítulo me había dedicado al examen de las fotografías post mortem infantil y de adultos. Había anticipado que hay un tercer tipo de fotografía. De la Cruz Lichet denomina a estas fotografías “grupales”: son aquellas en las que, en contraste con las individuales, “además del difunto,

aparece una serie de familiares que son retratados junto a él”<sup>357</sup>. Las fotografías grupales con las que cuenta este trabajo son ocho. Cuatro son de niños y cuatro de adultos. Con respecto a su autor, dos son de HMRM [#14 y #15], dos de LMRM [#20 y #21] y cuatro de BDCM [#22, #23, #24 y # 25]. A diferencia de las fotografías de LMRM y BDCM, no hay una muestra de fotografía grupal de niños muertos de autoría de HMRM. El plano en el que se capturó la imagen es de conjunto, en el caso de la fotografía post mortem infantil. Las de adultos varían entre dos planos: en conjunto [#20 y #22] y medio [#14 y #15]. En esta parte quisiera hacer una aclaración. De acuerdo con De la Cruz Lichet, “en el caso de los retratos grupales hay que añadir una nueva complicación que es la de retratar a un número más o menos amplio de asistentes junto al difunto”<sup>358</sup>. En el caso particular de esta investigación, en las fotografías está la presencia de uno o dos deudos, por lo que no pudo haber sido de gran dificultad la captura de la imagen.

## 2.1. La figura del deudo

Examiné en el capítulo anterior la reacción de los deudos en Medellín, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, ante la presencia de la muerte, particularmente, en lo que respecta al cuidado del cadáver del ser querido que falleció y a la disposición final de este en los cementerios. Ahora quisiera tratar de indagar más a fondo por la figura del deudo y, en especial, sobre su estado emocional después de la pérdida. Me gustaría comenzar describiendo de qué manera la figura del deudo era expuesta en la literatura y en la psicología de la época.

Es importante recordar que un deudo era una persona que estaba atravesando por una etapa de duelo a causa de la pérdida de un ser querido, lo que generaba en él una respuesta emocional ante este evento. La última parte de la definición es de gran relevancia. Sigmund Freud en “Duelo y melancolía” definía el duelo como “la reacción a la pérdida de un ser amado [...] se trata de un estado que le impone considerables desviaciones de su conducta normal”<sup>359</sup>. Esto quiere decir que, debido a la pérdida del ser querido, el individuo mantiene un estado de ánimo anormal al común, caracterizado por una profunda tristeza y al desinterés que muestra por las cosas ocurridas en el mundo del cual hace parte, dado que constantemente piensa en el ser querido que ya no está<sup>360</sup>. En un poema del escritor Augusto Duque

---

<sup>357</sup> Virginia de la Cruz Lichet, “Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX Y XX)”, 644.

<sup>358</sup> Virginia de la Cruz Lichet, “Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX Y XX)”, 645.

<sup>359</sup> Sigmund Freud, “Duelo y melancolía”, en *Obras completas XIV*, trad. José L. Echeverri (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976), 241.

<sup>360</sup> Sigmund Freud, “Duelo y melancolía”, 241.

Bernal<sup>361</sup> se describe el momento exacto en que una o varias personas quedan en condición de “deudos” y los rasgos que empiezan a caracterizarlas:

“Fue cerrando sus ojos tan suave, / tan dulce y tan quieta, / que ni aún aquellos que estaban / a su cabecera / rodeándola, mudos y absortos, / la creyeron muerta... / Sus manos. –albura inviolada- / rodaron discretas / sobre la blancura de su lecho / como si durmiera... / Violaba el silencio un lejano / rumor de hojas secas, / y venía del huerto un perfume / de tímida esencia... / Qué linda la tarde, qué linda, / detrás de las rejas... / y aquí dentro, en la alcoba, / donde ella está muerta, / cuánto amargo dolor nos circunda / y cuánta tristeza...” [Dolor crepuscular]<sup>362</sup>.

Hay varias cosas que me llaman la atención de este poema. En primer lugar, la descripción del fallecimiento de una mujer bajo la mirada impotente de los familiares que la acompañaron en su momento de agonía. En otras palabras, el hecho de que el paso de la vida hacia la muerte no fue experimentado de manera privada sino en compañía de terceros. Philippe Ariès, quien hace una investigación acerca de las diferentes actitudes que las sociedades occidentales han tenido hacia la muerte desde la Edad Media, afirma que esta forma de morir es propia de una “muerte domesticada”<sup>363</sup>: “la muerte constituye una ceremonia pública y organizada (...) La habitación del moribundo se convertía entonces en lugar público. Se entraba en ella libremente (...) Era importante que los padres, amigos y vecinos estuviesen presentes”<sup>364</sup>. No obstante, en el poema empiezan a observarse un elemento que va a caracterizar una nueva actitud hacia la muerte: la negación del fallecimiento del ser querido expresada con la frase “Fue cerrando sus ojos tan suave, tan dulce y tan quieta, que ni aún aquellos que estaban a su cabecera rodeándola, mudos y absortos, la creyeron muerta”. Otro poema del mismo autor corrobora este punto:

“Cada día que pasa está peor la enfermita / y ya se teme un pronto desenlace fatal, / el médico impasible después de la visita / repite lo de siempre: ‘Esto marcha muy mal’. / Todos los de la casa disimulan la pena / y dicen que no hay nada temible que esperar; / sin embargo ninguno el lecho de la nena / ni siquiera un momento se atreve a abandonar. / El padre hace ya días que no va a la oficina / Ni asiste a las nocturnas charlas de la cantina. / Acostado en su silla no hace más que leer... / La

---

<sup>361</sup> Augusto Duque Bernal (1896-1935) fue un poeta, periodista y educador antioqueño. Durante toda su vida estuvo estrechamente relacionado con el ámbito cultural. Publicó dos libros *De puerto a puerto* y *Mundo interior*. Mauricio Restrepo Gil, Hernán Restrepo Duque, *Hernán Restrepo Duque, una biografía* (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012), 17.

<sup>362</sup> Augusto Duque Bernal, *Mundo interior* (Medellín: Tipografía Industrial de Medellín, 1929), 51. Es importante decir que *Mundo interior* es una antología de poemas del escritor.

<sup>363</sup> Las otras tres actitudes ante la muerte son las siguientes: (1) la muerte domesticada (hasta el siglo XII), (2) la muerte propia (desde el siglo XII hasta fines del siglo XVIII) y (3) La muerte vedada (desde mediados del siglo XX).

<sup>364</sup> Philippe Ariès, “La muerte domesticada”, en *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, trad. Francisco Carbajo y Richard Perrin (Barcelona: Acantilado, 2000), 31-33.

madre reza y reza a tarde y a mañana; / a todos un amargo presentimiento hermana, / y ninguno hay que quiera la realidad creer...” [Cada día que pasa]<sup>365</sup>.

Pareciera ser que la negación de la muerte empieza a ser el eje articulador de las experiencias sobre esta. A pesar de que el médico hace un diagnóstico pesimista de la condición de la enferma, su familia se mantiene en la promesa de una pronta mejoría, en la idea de que “no hay nada temible que esperar”. Sin embargo, de manera inconsciente, a pesar de que los futuros deudos nieguen el estado de cosas, su vida empieza a cambiar: el padre ya no va a la oficina a trabajar y tampoco a reunirse con sus amigos, y la madre reza más que de costumbre. Aun así, “ninguno hay que quiera la realidad creer”. En el poema se exponen también las emociones de “amargo dolor” y tristeza, las cuales empiezan a alojarse en los familiares y en personas cercanas que sobrevivieron a la muerte. Hay otro escrito literario que puede ilustrar el modo en que, hacia finales del siglo XIX, la sociedad medellinense interactuaba con la muerte. En 1887 Fidel Cano escribió un poema a una persona que también acababa de fallecer:

“La casta flor que yace aquí marchita, / Ya su esencia bendita / -Libre del cáliz terrenal- dio al Cielo / Las tristes almas hacia allá volamos / Todos los que llevamos / Lleno, por ella, el corazón de duelo. / No puede nuestro llanto, estéril riego / De hiel que brota fuego, / Devolver á la rosa su frescura: / Busquemos en el Cielo lo que resta / De la dulce y modesta / Flor que ha cogido Dios: su esencia pura” [Escrito por Fidel Cano]<sup>366</sup>.

Nuevamente aquí aparecen los sentimientos de tristeza y melancolía que, a partir de la muerte de alguien cercano, empiezan a afectar la percepción del mundo por parte de los deudos. No obstante, hay algo más expuesto en la manera en que se describen las emociones: la muerte empieza a ser concebida como una transgresión, un acontecimiento irreversible que arrebató al ser amado de los brazos de sus familiares y amigos. Vinculado a esto, la noción del fallecido como víctima de lo que le acaba de ocurrir. Marcel Rodríguez lo ilustra con las siguientes palabras: “y aquí, bajo la palma de su dolor, tranquila, dejó á la excelsa mártir dormida en su ataúd!...”<sup>367</sup>. En síntesis, la muerte es un suceso que quebranta el orden natural de las cosas. Los anteriores ejemplos literarios presentan una articulación de dos actitudes hacia la muerte entre los medellinenses de finales del siglo XIX y comienzos del XX. La “muerte domesticada”, a la que ya me referí, y la “muerte del otro”. Desde el siglo XVIII, y hasta mediados del siglo XX, aparece un nuevo sentido sobre la muerte en el mundo Occidental: la muerte empieza a ser vista como una

---

<sup>365</sup> Augusto Duque Bernal, *Mundo interior*, 150.

<sup>366</sup> *El Espectador. Periódico político, literario, noticioso e industrial*, Medellín, 26 de marzo de 1887.

<sup>367</sup> *El Espectador. Periódico político, literario, noticioso e industrial*, Medellín, 18 de agosto de 1887.

ruptura. En palabras de Ariès: “La exalta, la dramatiza, la quiere impresionante y acaparadora. Pero, al mismo tiempo, se ocupa ya menos de su propia muerte: la muerte romántica, retórica, es, en primer lugar, *la muerte del otro*”<sup>368</sup>. Esto, claramente, también produjo una transformación en las emociones y, especialmente, en las demostraciones de afecto dentro de la misma familia:

“No debe olvidarse las grandes transformaciones de la familia que desembocaron entonces, en el siglo XVIII, en relaciones nuevas fundadas sobre el sentimiento y el afecto. En adelante, el ‘yacente en el lecho, enfermo’, testimoniaba una confianza hacia sus parientes que les había negado generalmente hasta finales del siglo XVII”<sup>369</sup>.

Sigmund Freud, en su reflexión sobre el duelo y la melancolía, claramente está describiendo el modo en que la muerte de alguien cercano, y a quien se ama, se manifiesta por medio de la manera de percibir y actuar en el mundo por parte de los deudos. En cuanto a la percepción del mundo luego de sufrir una pérdida, la literatura presenta los sentimientos de dolor y tristeza que empezaban a albergar los deudos. Con respecto al actuar, el arte funerario y, en especial, la fotografía post mortem, expresa la importancia que tenían los difuntos para algunos sectores de la sociedad de Medellín de finales del siglo XIX y comienzos del XX. En algunas fotografías post mortem los deudos decidieron ponerse frente a la cámara y acompañar al muerto. Estas imágenes son interesantes porque empiezan a presentar ciertos cambios en comparación con las fotografías individuales, es decir, donde solo aparecía el difunto.

La ornamentación funeraria y la decoración religiosa pasan a un segundo plano en la mitad de las fotografías grupales [#21, #23, #24 y #25]. En otras hay ciertos elementos religiosos, como las flores [#14, #15, #20 y #22], pero no parecen ser tan importantes en la escena. Paradójicamente, las fotografías que prescinden de arreglos florales y de referencias religiosas son las fotos grupales de niños. Es paradójico en la medida en que en las fotografías individuales de niños muertos es fundamental la escenografía compuesta con flores (debido a su carga simbólica). Un cambio interesante es que, en las fotografías grupales, el deudo es el protagonista. De hecho, los niños suelen aparecer de perfil, con excepción de la fotografía [#21] en la que se cuidó de que la niña muerta se mostrara de cuerpo completo. Tal vez estas fotografías puedan guardar alguna relación con las fotografías individuales como las de Juan de la Cruz Burgos [#12], Alejandro Henao [#13] y Mercedes Hoyos [#17], en lo que se refiere a una desacralización paulatina del pensamiento sobre la muerte. Con base en esto, es de suma relevancia

---

<sup>368</sup> Philippe Ariès, “La muerte del otro”, en *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, trad. Francisco Carbajo y Richard Perrin (Barcelona: Acantilado, 2000), 63.

<sup>369</sup> Philippe Ariès, “La muerte del otro”, 69-70

advertir que las ocho fotografías individuales fueron tomadas entre 1917 y 1937. Lo que quiere decir que se tomaron ya a comienzos del siglo XX. Probablemente estén indicando una transformación dentro del género de difuntos, la cual iba a culminar con fotografías en las que ya no se muestra el fallecido. Henao Albarracín afirma que en el siglo XX “se percibe que existe también un movimiento que se aleja de la representación de la muerte hacia imágenes de los familiares en los cementerios, en las que la imagen del difunto es representada únicamente por su tumba”<sup>370</sup>.

En cuanto al estado anímico de los deudos, en cuatro fotografías el desconuelo se manifiesta en el rostro de los que acompañan al difunto. Sobre todo en las fotografías de María Josefa de Rodríguez [#14] y Jesús María Belén [#15], de autoría de HMRM. Es importante decir que en ambas el deudo aparece de manera borrosa, como si no tuviera importancia, o no fuera relevante, en la fotografía. Tal vez las dos fotografías fueron espontáneas: HMRM tomó las imágenes en cualquier momento del velorio y, en ese preciso instante, se acercó un deudo para ver por última vez al familiar o amigo que acababa de partir. Las fotografías de Clara Rosa Carvajal [#20], de LMRM, y del nieto de Raquel Sierra [#24], de BDCM, difieren de las anteriores. Las dos mujeres que acompañan a los difuntos están posando para la imagen y, a la par, hacen visible en su rostro el dolor por la pérdida: es una demostración sutil de la tristeza, no exagerada, como sí era el caso de los llantos histéricos, muy comunes en Europa y Norteamérica, con los que se quería demostrar el sufrimiento causado por la pérdida del familiar o amigo que se quiso en vida<sup>371</sup>.

Quisiera volver a hacer mención de la fotografía de Raquel Sierra y su nieto [#24] en relación con otras dos: la de Alberto Vásquez [#23] y Clementina [#25]. Las tres fueron producidas por BDCM, entre 1927 y 1932. Son interesantes porque presentan la estética particular de este fotógrafo y, quizá, podría darse la razón a De la Cruz Lichet, sobre que la fotografía grupal empezó a incorporar a los deudos como actores de una escena que ya se había usado con otros clientes<sup>372</sup>. La escenografía es sencilla: consta de un fondo claro y de una cortina, la cual es más visible en la fotografía de Vásquez. Hay una silla al lado izquierdo, al parecer, de madera, en donde se sienta el deudo. A su derecha está el menor muerto. Los tres no sobrepasan los meses de edad. La hija de Alberto Vásquez muy probablemente haya muerto tan pronto nació: su cuerpo es muy pequeño y el rostro se observa un poco deformado. La pose de los deudos, en especial en las fotografías [#23 y #25], es la misma: la mirada puesta hacia otra dirección que no fuera la cámara, con la mano derecha tocando levemente la mejilla, mientras que la otra mano se sitúa sobre la pierna izquierda: es la representación de la perplejidad causada por la muerte. No hay tiempo de poner

---

<sup>370</sup> Ana María Henao Albarracín, “Usos y significados sociales de la fotografía post-mortem en Colombia”, 350.

<sup>371</sup> Philippe Ariès, “La muerte del otro”, 71-72.

<sup>372</sup> Virginia de la Cruz Lichet, “Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX Y XX)”, 648.

atención a la cámara, el deudo continúa absorto por la pérdida, sin inmutarse de lo que está pasando en el mundo. Raquel Sierra, marcando la diferencia, sí mantiene su mirada fija en la cámara. Quizá fue decisión de la clienta adaptar de modo más personal la escena de BDCM. Parece ser que la elaboración detallada de la escena era asunto de BDCM, más que de HMRM y LMRM.

En las fotografías [#21, #22, #23 y #25], por el contrario, hay sobriedad en los deudos. La fotografía [#21], en especial, muestra a dos mujeres rodeando a la niña muerta por tos ferina. Una mujer es mayor que la otra y, con la mano izquierda, intenta tocar el ataúd en donde reposa el cuerpo de la niña. Ambas mujeres, probablemente, fueron familiares de la pequeña difunta: la abuela y la mamá. Lo que llama la atención de las mujeres es que se muestran tranquilas, concentradas en el lente de la cámara, como si por un momento hubiera sido puesto su dolor en paréntesis. El fondo de esta fotografía, al igual que de otras fotografías individuales que se tomaron a domicilio [#8 y #19], hace pensar que las personas eran de un grupo social modesto. Las paredes son rústicas si se comparan con el papel de colgadura de la casa de Manuel Uribe Ángel [#16]. Tampoco cuentan con accesorios domésticos lujosos, como si ocurre en el caso de la imagen del médico envigadeño. Esto puede ser evidencia de que la fotografía abarcó a un mayor número de personas que la pintura en su momento. Cabe advertir que aún hoy se debate si la fotografía, en sus inicios, fue una práctica a la que podían acceder incluso los más humildes de la sociedad. No obstante:

“Es difícil imaginar que, en el transcurso [de] una vida, un individuo no tuviera la posibilidad de entrar en el espacio fotográfico y de tener su propia fotografía de estudio [...] los estudios fotográficos se instalaban incluso en las poblaciones más pequeñas y pobres, y ofrecían sus mercancías a costos muy bajos”<sup>373</sup>.

En los anuncios de prensa, que publicaban los fotógrafos para promocionar su trabajo, no se indicaba el costo de las fotografías. Tampoco hubo un registro en las libretas de los hermanos Rodríguez Márquez. Sin embargo, sí se conoce que los estudios fotográficos de Medellín eran clasificados en diferentes categorías, de acuerdo a los equipos y a la mercancía que tenía el profesional de la cámara. BDCM, como lo dije antes, era propietario de un estudio catalogado como de segunda clase, por lo que sus precios eran más asequibles para los sectores modestos de la sociedad<sup>374</sup>. Quizá la fotografía no pudo llegar a toda la población a finales del siglo XIX y comienzos del XX, sin embargo, si acaparó un gran

---

<sup>373</sup> Edward Goyeneche, “Los usos sociales de la fotografía de estudio”, en *Fotografía y sociedad* (Medellín: La Carreta Editores E.U., 2009), 148.

<sup>374</sup> Santiago Londoño Vélez, “Benjamín de la Calle”, 150-151.

número de clientes, entre los que se encontraban los rostros nuevos que, anteriormente, no podían ser visibles por medio del retrato pictórico. Así las cosas, a finales del siglo XIX había una buena parte de la población que podía acceder a diferentes géneros fotográficos, entre estos, el post mortem.

## 2.2. Los usos de la fotografía post mortem

El potencial de la fotografía como fuente para la historia radica en que “repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”<sup>375</sup>. En otras palabras, permite que alguien o algo del pasado puedan ser vistos en el presente. Pero, no todas las situaciones, personas u objetos, pueden ser fotografiables, pese a las posibilidades técnicas con que cuenta la cámara fotográfica. De acuerdo con Pierre Bourdieu, hay imágenes “que pueden ser hechas” porque hay un “sentido que confiere un grupo al acto fotográfico como promoción ontológica de un objeto considerado digno de ser fotografiado, es decir, fijado, conservado, mostrado y admirado”<sup>376</sup>. Esto, claramente, depende del conjunto de creencias y costumbres compartidas por ese grupo:

Las normas que organizan la captación fotográfica del mundo, según la oposición entre lo fotografiable y lo no-fotografiable, son indisociables del sistema de valores implícitos propios de una clase, de una profesión o de un círculo artístico, respecto del cual la estética fotográfica no es más que un aspecto, aun cuando pretenda, desesperadamente, la autonomía<sup>377</sup>.

En ese orden de ideas, la práctica fotográfica existe porque cuenta con una función social y, esto a su vez, determina los usos sociales de la fotografía<sup>378</sup>. ¿Cuál era la función (o funciones) y uso (o usos) de la fotografía post mortem? En el registro visual aparecen personas tanto blancas como mestizas y una niña negra. Cabe recordar que para la época se podía identificar la posición social de las personas a partir de “su vestimenta, los gestos al caminar, el color de la piel o su lugar de vivienda”<sup>379</sup>. Esto puede ser un indicio de que diversos sectores de Medellín demandaron este género fotográfico. Es importante tomar en consideración esto, ya que pudo haber existido diferencias en cuanto a las funciones y los usos sociales

---

<sup>375</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida*, 31.

<sup>376</sup> Pierre Bourdieu, “Introducción”, en *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, trad. Tununa Mercado (Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2003), 44

<sup>377</sup> Pierre Bourdieu, “Introducción”, 44.

<sup>378</sup> Edward Goyeneche, “Los usos sociales de la fotografía de estudio”, 151.

<sup>379</sup> Juan Camilo Escobar Villegas, “La historia de Antioquia, entre lo real y lo imaginario. Un acercamiento a la versión de las élites intelectuales del siglo XIX”, 68.

de las fotografías post mortem con base en la posición social. Quisiera reflexionar sobre los posibles usos de estas fotografías tomando en consideración los formatos en los que fueron elaboradas.

A pesar de que había estudios fotográficos más económicos que otros, no hay que olvidar que el precio de la fotografía, en un mismo taller, podía variar de acuerdo al proceso físico-químico y al formato seleccionado por el cliente. En cuanto a lo último, se conoce que los tamaños pequeños tenían un menor costo en comparación con los medianos y los grandes<sup>380</sup>. La elección del formato podía deberse a razones económicas o a los usos que el cliente quería hacer de la fotografía. La mayoría de las fotografías, dieciocho de las veintidós, cuentan con un formato mediano: álbum y *boudoir*. Los dos tamaños no eran pequeños como para llevarlos a la mano, ni grandes para ser expuestos en lugares públicos. Tal vez las fotografías querían ser expuestas en un espacio privado. De hecho, en las libretas se indica que fotografías de primeras comuniones, matrimonios y reuniones familiares, se hacían en formatos medianos. Al parecer, era el tamaño preferido para inmortalizar momentos familiares. Esto indicaría que la práctica fotográfica post mortem tanto de niños como de adultos, obedeció, en la mayor parte de los casos, a un uso familiar: la fotografía era un objeto el cual empezaba a hacer parte de la casa como los demás elementos que había dentro de esta. Es muy probable que el lugar preferido para ser colocada fuera la sala. Este espacio se encuentra en entre lo social, pues la estadía de las visitas se limitaba a este sitio, y lo privado, pues finalmente era una parte del hogar.

Es preciso indagarse por qué era tan valioso tener una fotografía, expuesta en la casa, de un familiar muerto o, en otras palabras, cuál era su función. Teniendo en cuenta la posición social de las personas, las funciones pudieron ser distintas. Un ejemplo ilustrativo de esto puede presentarse al comparar las fotografías [#5, #9 y #10] con las fotografías [#8, #23, #24 y #25]. Las ocho fotografías son de niños muertos. En el primer grupo se quiere exaltar, a través de la escenografía y la disposición del cadáver, la condición de angelito del niño. En otras palabras, se hace evidente la religiosidad popular. Algo distinto ocurre en el segundo grupo, donde es casi nula la presencia de símbolos religiosos. De las cuatro fotografías, tres son grupales y el protagonista del registro visual, claramente, es el deudo. Lo mismo ocurre en el caso de las fotografías post mortem de adultos: mientras que en unas el contenido simbólico de la religión católica es fundamental [#18, #19 y #20], en otras no hace aparición alguna [#12, #13 y #17].

Las fotografías seculares pudieron haber cumplido con la función de recordar, para los deudos y, posteriormente, para las futuras generaciones, los familiares muertos. Esta función cobra mayor

---

<sup>380</sup> Félix del Valle Gastaminza, “*La carte de visite: el objeto y su contexto*”, en *Cartes de visite, Retratos del siglo XIX en colecciones riojanas*, ed. Ignacio Gil-Diez (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2013), 11.

relevancia cuando se piensa en los individuos pertenecientes a la élite antioqueña: las “familias se distinguían aún por su pertenencia a las castas, su riqueza y su origen”<sup>381</sup>. De este modo, las nuevas generaciones tenían que tener presente de dónde provenían. Goyeneche afirma que la “*fotografía de estudio*” posibilitó la integración de los miembros de las familias a una generación particular<sup>382</sup>.

Aunque el autor menciona que esto no se hacía por razones de fraternidad sino de “adhesión e identificación de un individuo con una posición familiar particular de connotación genealógica, ancestral y por lo tanto de ubicación en el espacio social”<sup>383</sup>; yo considero que el género de difuntos sí pudo ser objeto de unión familiar en términos sentimentales, además de reconocimiento social. Las fotografías post mortem tienen una carga emocional por el hecho mismo de la muerte de alguien, en un contexto donde la “muerte del otro” era la que más dolía. La muerte podía ser, también, el acontecimiento que se quisiera recordar: “solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida de la familia, en suma, la integración del grupo reafirmando el sentimiento que tiene de sí mismo y de su unidad”<sup>384</sup>. La muerte de una persona, dentro de la familia, muchas veces pudo significar rupturas de los lazos familiares o, incluso, cambios en la vida material, en el caso de que el difunto fuera el sostén de la familia. De la cruz Lichet advierte que, las fotografías grupales, “no sólo eran una ocasión para retratar al difunto, sino también al resto de familiares [...] era el momento de conservar una imagen de aquellos que se habían marchado a otras regiones, a otros países para trabajar y que quizás acudían de forma excepcional para el funeral”<sup>385</sup>.

Ahora bien, las fotografías post mortem con un alto contenido simbólico, además del uso familiar, pudieron haber sido objeto de usos religiosos. Algo que advierte Pierre Bourdieu sobre la función social de la fotografía es que “la práctica fotográfica está condicionada por los intereses, expectativas o costumbres de una sociedad determinada en un momento particular”<sup>386</sup>. La sociedad de Medellín de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX era bastante religiosa y, la mayoría, especialmente católica. El destino del espíritu después de la muerte era una de las preocupaciones centrales entre las personas: lograr la salvación y evitar la condena eterna o una estadía larga en el purgatorio. En ese orden de ideas, las fotografías pudieron funcionar como una manera de adoctrinar a los fieles, por medio de la iconografía: “las imágenes eran un medio de “adoctrinamiento” [...] para popularizar las doctrinas

---

<sup>381</sup> Juan Camilo Escobar Villegas, “La historia de Antioquia, entre lo real y lo imaginario. Un acercamiento a la versión de las élites intelectuales del siglo XIX”, 68.

<sup>382</sup> Edward Goyeneche, “Los usos sociales de la fotografía de estudio”, 154.

<sup>383</sup> Edward Goyeneche, “Los usos sociales de la fotografía de estudio”, 154.

<sup>384</sup> Bourdieu, Pierre, “Culto de la unidad y diferencias cultivadas”, en *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, trad. Tununa Mercado (Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2003), 57.

<sup>385</sup> Virginia de la Cruz Lichet, “Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX Y XX); 649.

<sup>386</sup> Pierre Bourdieu, “Culto de la unidad y diferencias cultivadas”, 69.

religiosas”<sup>387</sup>. Otra función que pudieron cumplir fue la de culto, pues en las imágenes había “agentes a los que se atribuía la realización de milagros”<sup>388</sup>. Yepes Padilla describe de qué manera, por ejemplo, la fotografía post mortem infantil empezó a ser utilizada en la ciudad de Loja, Ecuador, para rezar a los niños muertos y pedir su mediación entre Dios y los hombres: “[se] otorgo a la imagen una carga significativa enorme: [se volvió] una estampa religiosa que le señalará un camino de protección [así la familia] obtiene su amuleto de salvación”<sup>389</sup>. Posiblemente, el destino de estas fotografías era el de ser puestas en altares familiares. En cuanto a la tarjeta de visita de la niña Castrillón [#4], pudo ser usada también con fines religiosos, como medio de protección de quien llevara la fotografía. Otra posible lectura es que, por su tamaño, sirvió para comunicar la muerte de la niña a un familiar que vivía en una zona distante.

Para finalizar, se encuentra la fotografía del doctor Manuel Uribe Ángel [#16] en formato salón. Este, como ya mencioné, es un tamaño grande (el de menor magnitud de formato grande). La fotografía pudo ser objeto de un uso familiar o público. Por una parte, al haber sido un personaje reconocido por sus aportes a la ciencia y a la cultura antioqueña, la familia, tal vez, pidió que su fotografía tuviera el formato salón para exhibirla en el lugar de reuniones sociales de la casa. La función de la fotografía fue, evidentemente, recordar al fallecido y, con base en este recuerdo, elaborar una identidad familiar en torno a su persona: el hecho de haber sido pariente de Uribe Ángel atribuiría prestigio social a la familia. Por otra parte, el formato salón era usado para las fotografías de grupos (de personas vivas) y para la realización de fotografías institucionales, es decir, mosaicos de estudiantes de derecho o de medicina. Teniendo en cuenta esto, podría pensarse que la fotografía tuvo un uso público, es decir, se tomó para ser expuesta en algún lugar como, por ejemplo, una institución, tratando con esto de rendir un homenaje y mantener presente la memoria de un individuo que aportó a la medicina, la geografía y, en general, a la historia en Antioquia.

En síntesis, algo importante al momento de estudiar la fotografía como objeto-físico es el proceso físico-químico y su formato. Sobre todo el tamaño de la fotografía puede dar indicios acerca de los usos que la sociedad hizo de esta. Examiné la figura del deudo a través de la literatura y la fotografía post mortem. La literatura mostró que en la ciudad de Medellín de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX había, de manera simultánea, dos actitudes ante la muerte: la “muerte domesticada” y la “muerte del otro”, aunque esta última era más manifiesta. Con relación a la fotografía post mortem donde aparecen

---

<sup>387</sup> Peter Burke, “Lo sagrado y lo sobrenatural”, 61.

<sup>388</sup> Peter Burke, “Lo sagrado y lo sobrenatural”, 64.

<sup>389</sup> Rosa Inés, Padilla Yépes “Cuando se muere la carne el alma se queda oscura”. Fotografía post mortem infantil en la ciudad de Loja, (1925-1930), 115.

los deudos, o “fotografías grupales”, mencioné ciertos cambios que presentaban, los cuales podrían leerse como una progresiva transformación del género de difuntos hasta llegar a su discontinuidad a mediados del siglo XX. La mayor parte de las fotografías post mortem, tanto de adultos como de niños, cuentan con formatos medianos: álbum y *boudoir*. De esto se pudo inferir que las fotografías tenían un uso familiar, en el cual su función era el de recordar los familiares muertos a las generaciones nuevas. Esto, muchas veces, era con propósitos de reconocimiento, pues ser descendiente de alguien que en vida perteneció a la elite antioqueña, garantizaba, hasta cierto punto, la posición social de sus descendientes. Esto no quiere decir que el recuerdo del difunto, en algunas ocasiones, no tuviera un componente afectivo por parte de los deudos. La fotografía post mortem también tuvo un uso religioso. Aquí había dos tipos de funciones: por un lado, adoctrinar a los deudos, a través de la imagen del difunto, en la religión católica. Por otro lado, hacer culto a los muertos, en especial con los niños, para que estos fueran intermediarios entre Dios y sus familiares.

## **A manera de conclusión**

La fotografía post mortem fue una manifestación del arte funerario presente en algunos sectores de Medellín de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. La fotografía, como fuente para la historia, puede ser examinada a partir de su doble aspecto: objeto-imagen y objeto-físico. De esta manera se logra una mayor comprensión de su razón de ser en un contexto sociohistórico. El género fotográfico de difuntos se practicó en una época en la que Medellín estaba atravesando por un proceso de modernización. La modernidad se entendió desde el progreso económico y material, minimizando la importancia de las transformaciones políticas y culturales. De este modo, la sociedad seguía manteniendo valores tradicionales y en armonía con el catolicismo, el cual había sido impuesto como religión y moral oficial por parte del proyecto político de la Regeneración.

Las veintidós fotografías que examiné fueron producidas por Horacio Marino Rodríguez Márquez, Luis Melitón Rodríguez Márquez y Benjamín de la Calle Muñoz. Los tres fotógrafos pertenecieron a la edad de oro de la fotografía en Medellín (finales del siglo XIX y comienzos del XX). Lo evidente, a primera vista, es que el género de difuntos era demandado tanto para niños como para adultos. No fue posible establecer la biografía de cada difunto, con excepción de la del médico envigadeño Manuel Uribe Ángel. Al parecer, la mayoría de ellos no eran personas reconocidas en la sociedad medellinense de ese entonces. Las fotografías pudieron ser clasificadas de tres maneras diferentes. En primer lugar, teniendo en cuenta la edad del difunto: adultos y niños. En segundo lugar, de acuerdo a la composición de la escena y a la disposición del cadáver. De este modo, hay de tres tipos: (1) el cuerpo muerto dispuesto de tal manera que pareciera estar dormido, (2) en compañía de sus familiares y seres cercanos, y (3) con la ornamentación funeraria. En Medellín no hubo la práctica de fotografiar a los muertos como si estuvieran vivos, como si fue el caso de otros países como Inglaterra y Estados Unidos. En tercer lugar, tomando en consideración si el difunto aparece solo (fotografías individuales) o acompañado de sus allegados (fotografías grupales).

En las fotografías se observa la presencia de individuos blancos y mestizos. Además, en una fotografía aparece una niña negra. Esta es una de las pocas imágenes en las que aparece una persona de este grupo étnico, no solo en el género de difuntos sino también en otros como el de retrato. Al menos por el caso de los mestizos, se puede decir que para finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX la fotografía había alcanzado a sectores sociales que con anterioridad no podían ser retratados a través de la pintura.

La costumbre de retratar a personas fallecidas era muy antigua y estuvo estrechamente vinculada con la escatología católica, es decir, con las creencias que tenían los católicos acerca de lo que ocurría después de la muerte. Primero fueron las efigies, posterior a esto, las máscaras mortuorias, luego, la pintura póstuma de luto, y finalmente, la fotografía post mortem. A causa de la creencia en la resurrección, los católicos tenían rituales funerarios en los que era importante brindar un cuidado especial al cadáver y buscar un lugar apropiado para su inhumación. En Medellín se mantenían técnicas tradicionales, caracterizadas por pensar, casi exclusivamente, en preservar la apariencia del muerto hasta que se cumpliera con los servicios funerarios. Cabe decir que en algunos sectores de la sociedad medellinense se alcanzó a evidenciar, para la época, dos actitudes ante la muerte, entrelazadas, sustentadas en la doctrina católica: “la muerte domesticada” y “la muerte del otro”.

Por una parte, la fotografía como objeto-imagen me permitió interrogarme sobre el registro visual. Para el caso de la fotografía post mortem, relacionada con la muerte y, por ende, con las creencias de ultratumba que tenía una sociedad particular, fue preciso introducir métodos de análisis de las imágenes para estudiarlas. Intenté hacer un complemento entre dos métodos: el que busca encontrar la pervivencia de las formas en la historia del arte, de Aby Warburg, y el análisis iconológico de Erwin Panofsky. Con el primer método logré establecer un vínculo entre la pintura póstuma de luto y el género fotográfico de difuntos. En complemento con el de Panofsky, se concluyó que en el contenido de la fotografía post mortem había una construcción de representaciones religiosas en los rostros individuales de los fallecidos.

Las fotografías de niños muertos se podían hacer en la casa donde vivió o en el estudio fotográfico. No había problema en su desplazamiento de un lugar a otro, debido al tamaño del cuerpo. Se logró establecer que la fotografía post mortem infantil tiene una representación del infante muerto que procedía de la pintura de angelitos. La similitud que guardaba la fotografía con la pintura era bastante. Prácticamente no se encontraron diferencias entre las fotografías, en todas se trataba de presentar el cuerpo del niño como el de un ángel, algo que se asentuaba con los elementos que hacían parte de la escena, por ejemplo, la ornamentación floral. Otros elementos que solían estar en las imágenes eran las velas y, solo en una fotografía, un cuadro religioso. Los niños, además de vestir un traje blanco, llevan puesta en la cabeza una corona de flores, símbolo de las muertes justas.

En la fotografía post mortem de adultos se puede ver, a diferencia de las fotografías de los niños muertos, variedad en la composición de la escena y en la disposición del cadáver. Las fotografías de adultos fueron tomadas en las casas mortuorias. Se podría dividir las fotografías de adultos en dos grupos. En el primero, los arreglos florales y la decoración religiosa son muy importantes en la escena. Esto

muestra un compromiso religioso fuerte por parte del finado y de los deudos. Usualmente el difunto viste un hábito religioso. Esto está relacionado con la excesiva preocupación que los medellinenses tenían del purgatorio. El individuo pensaba que al ser enterrado con el hábito de alguna congregación religiosa, aseguraba que las oraciones hechas por la orden tendrían efecto sobre su destino en el más allá, acortando su estadía en el purgatorio. En el segundo, no hay elementos que hagan alusión a las creencias religiosas católicas. El finado viste traje laico. Se puede pensar que estas imágenes manifiestan una progresiva desacralización de la muerte.

Las fotografías de grupos, en las que los deudos acompañan al difunto, parece ser que empezó a solicitarse en una fecha más tardía, pues las de este trabajo están fechadas a comienzos del siglo XX. En el registro visual no aparecen más de dos personas acompañando el cuerpo del ser querido. Lo interesante de estas fotografías es que el deudo es el que, claramente, empieza a ser el protagonista de la imagen. Se planteaba la idea de que posiblemente, al igual que con las fotografías individuales que carecen de arreglos florales y de artefactos religiosos, presentan una secularización del pensamiento sobre la muerte, el cual iba a culminar con la representación indirecta de los fallecidos, por medio de la fotografía de sus tumbas o capturando exclusivamente la imagen de los deudos.

Por otra parte, la fotografía como objeto-físico, fue útil para profundizar en la figura del fotógrafo y del deudo o, en otras palabras, en la producción y en la recepción de las imágenes. el fotógrafo también juega un papel importante en la materialidad de la fotografía en cuanto conocedor de procesos fisicoquímicos y de estilos estéticos. Las veintidós fotografías que formaron parte de este trabajo son negativos en placa de vidrio. La emulsión que los tres fotógrafos eligieron para elaborar sus imágenes fue gelatino-bromuro, técnica de placa seca. Los formatos variaban entre tarjeta de visita (1), victoria (2), *boudoir* (11), álbum (7), y salón (1). Todos estos formatos tenían en común el hecho de ser pequeños y medianos. Esta información fue de gran utilidad para conocer los posibles usos de las fotografías post mortem.

Las tarjetas de visita fueron de los formatos más pequeños que hubo, de fácil transporte. Usualmente se utilizaban para obsequiar la imagen a alguien, o como medio de notificación de alguna noticia, por ejemplo, del matrimonio o de la muerte de alguna persona. En otros países, como Inglaterra, Estados Unidos o Argentina; sí era usual encontrar fotografías de difuntos en este formato. Sin embargo, en el caso de Medellín su uso fue, más bien, poco frecuente. Esto lo supe porque en las libretas no encontré casi registros de fotografías de este género en formato de visita. Lo que sí hubo fue un gran número de fotografías post mortem en formatos medianos. Estos formatos eran utilizados para conservar momentos familiares especiales, tales como matrimonios, primeras comuniones y reuniones familiares. Lo que

quiere decir que los deudos hacían un uso familiar de estas fotografías. La función de las fotografías, en este caso, pudo estar relacionado con recordar a los miembros de la familia que ya murieron. Esto pudo ser por razones sociales: se necesitaba mantener presente el origen (noble o de prestigio) de la familia en las nuevas generaciones. También podía ser el caso de que la función fuera la de recordar por motivos exclusivamente sentimentales, sobre todo si se toma en consideración el sector más humilde de la población.

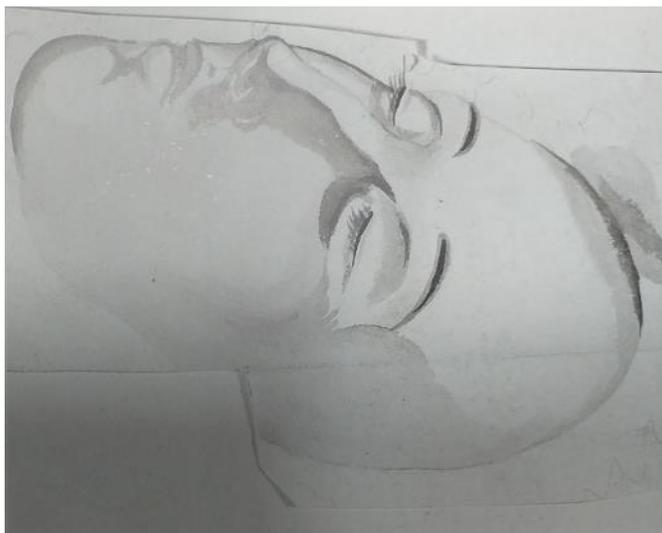
Estas fotografías también tenían un uso religioso, al parecer, entre los sectores más modestos. Claramente, el registro visual tenía una carga simbólica, basada en la escatología católica. Las funciones de la fotografía en este uso pudieron haber sido dos: (1) adoctrinar en la fe católica al deudo por medio de la imagen de su ser querido: como angelito (en el caso de los niños) o reposando tranquilamente como si estuviera dormido (en el caso de los adultos). Esto pudo tener un efecto de tranquilidad en el deudo: ver al muerto con la ornamentación funeraria y, en algunos casos, vistiendo un hábito religioso, reiteraría el compromiso con la fe católica. Además, si el deudo se portaba bien en vida y rezaba por su familiar muerto, el finado no estaría mucho tiempo en el purgatorio. (2) Rendir culto al muerto, convirtiéndolo en un intercesor entre Dios y los hombres. Esto ocurría con la fotografía post mortem infantil. Es importante recordar que al hacer uso de cierta simbología religiosa, como los cuadros de Jesucristo o de la Virgen María, las coronas de flores, la vestimenta del difunto, entre otros; los deudos creían que era posible asegurar la mediación de los santos por el alma del finado. De manera similar a como lo hacían con los cuadros religiosos, los deudos utilizaban las fotografías postmortem de niños para ponerlas en sus altares familiares. Al convertirse el niño muerto en angelito, podía interceder por sus familiares ante Dios y proteger a los que le sobrevivieron.

# Anexos

## Anexo 1. Imágenes pertenecientes a la pintura póstuma de luto



**Imagen 10.** Mascarilla, 1835. 22.5x16.9 cm. Carboncillo sobre papel de carta azul. José María Espinosa. Álbum Espinosa. Imagen tomada de González, Beatriz. 1998. *José María Espinosa. Abanderado del arte en el siglo XIX.* Bogotá: Museo Nacional de Colombia; Banco de la República; Áncora Editores.



**Imagen 11.** Mascarilla, sin fecha. 10x16.5 cm. Tinta, aguada y lápiz sobre papel blanco. José María Espinosa. Álbum Espinosa. Imagen tomada de González, Beatriz. 1998. *José María Espinosa. Abanderado del arte en el siglo XIX.* Bogotá: Museo Nacional de Colombia; Banco de la República; Áncora Editores.



**Imagen 15.** Exvoto, siglo XVIII. Óleo sobre tela. Anónimo. Iglesia de San Diego, Bogotá. Imagen tomada de Montero Alarcón, Alma, ed. 2016. *Muerte Barroca: retratos de monjas coronadas*. Bogotá: Banco de la República.



**Imagen 16.** Sor Francisca Teresa de Jesús (Clarisa), XVIII-XIX. Óleo sobre tela. Anónimo. Colección de Arte del Banco de la República.



**Imagen 17.** Faustina Álvarez Londoño, ¿1848? 10x15 cm. Tinta china sobre pergamino. Fermín Isaza. Colección particular. (Imagen tomada del libro Retrato de mujer. *De la Colonia a Débora Arango*).

## Anexo 2. Fotografías pertenecientes al género de difuntos



**Fotografía 2.** Anónimo, 18?? Tarjeta de visita, albumina. Fotógrafo: Antonio Faccini. Colección Pilar Moreno de Ángel. Biblioteca Luis Ángel Arango



**Fotografía 3.** Funeral De José María Amador, 1893. Salón, vidrio gelatino bromuro-negativo. Establecimiento Rodríguez y Jaramillo. Fotografía Rodríguez, 1889-1995. Archivo fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [7782] BPP-F-008-0782

## A. Niños



**Fotografía 4.** Niña Castrillón, 1892. Tarjeta de visita, vidrio gelatino bromuro-negativo. Establecimiento Rodríguez y Jaramillo. Fotografía Rodríguez, 1889-1995. Archivo Fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [9992] BPP-F-010-0992



**Fotografía 5.** Niño Hoyos, 1895. Álbum, vidrio gelatino bromuro-negativo. Fotógrafo: Horacio Marino Rodríguez. Fotografía Rodríguez, 1889-1995. Archivo Fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [9902] BPP-F-010-0902



**Fotografía 6.** Anónimo [Niño muerto], [1898]. *Boudoir*, vidrio gelatino bromuro-negativo. Fotógrafo: Benjamín de la Calle Muñoz, 1869-1934. Archivo Fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [10167] BPP-F-011-0167



**Fotografía 7.** Niña de Manuel Aristizábal, 1899. *Boudoir*, vidrio gelatino bromuro-negativo. Fotógrafo: Benjamín de la Calle Muñoz, 1869-1934. Archivo Fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [10169] BPP-F-011-0169



**Fotografía 8.** Muerto de La América, 1913. *Boudoir*, vidrio gelatino bromuro-negativo. Fotógrafo: Luis Melitón Rodríguez. Fotografía Rodríguez, 1889-1995. Archivo Fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [8232] BPP-F-009-0232



**Fotografía 9.** José Arturo Gallego, 1922. Victoria, vidrio gelatino bromuro-negativo. Fotógrafo: Benjamín de la Calle Muñoz, 1869-1934. Archivo Fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [11000] BPP-F-011-1000



**Fotografía 10.** Niño muerto de la Escuela modelo, 1923. Álbum, vidrio gelatino bromuro-negativo. Fotógrafo: Luis Melitón Rodríguez. Fotografía Rodríguez, 1889-1995. Archivo Fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [11334] BPP-F-012-0334



**Fotografía 11.** Gilma Bolívar J., 1924. Boudoir, vidrio gelatino bromuro-negativo. Fotógrafo: Benjamín de la Calle Muñoz, 1869-1934. Archivo Fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [10506] BPP-F-011-0506

## B. Adultos



**Fotografía 12.** Juan de la Cruz Burgos, 1892. Álbum, vidrio gelatino bromuro-negativo. Establecimiento Rodríguez y Jaramillo. Fotografía Rodríguez, 1889-1995. Archivo Fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [7077] BPP-F-008-0077



**Fotografía 13.** Alejandro Henao, 1893. Álbum, vidrio gelatino bromuro-negativo. Establecimiento Rodríguez y Jaramillo. Fotografía Rodríguez, 1889-1995. Archivo Fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [7007] BPP-F-008-0107



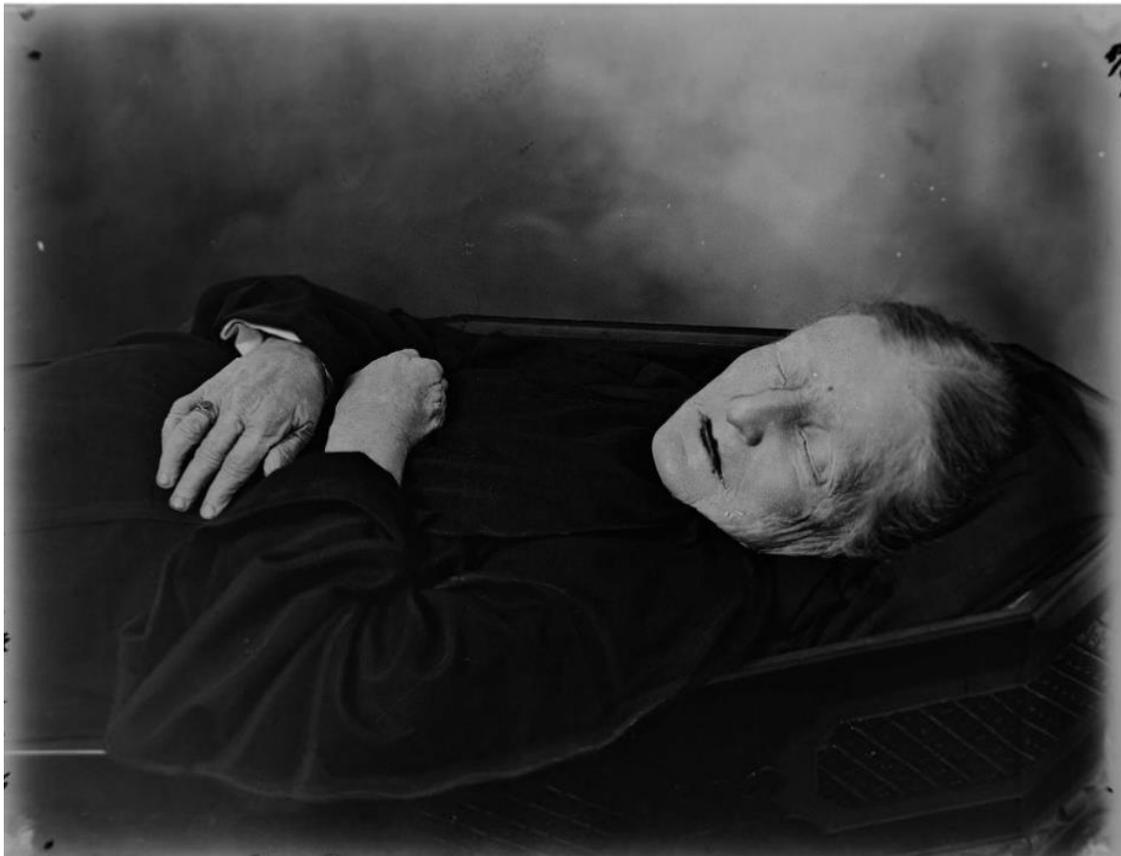
**Fotografía 14.** María Josefa de Rodríguez, 1894. Álbum, vidrio gelatino bromuro-negativo. Establecimiento Rodríguez y Jaramillo. Fotografía Rodríguez, 1889-1995. Archivo Fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [9732] BPP-F-010-0732



**Fotografía 15.** [Jesús María Belén], 1900. Victoria, vidrio gelatino bromuro-negativo. Establecimiento Rodríguez y Jaramillo. Fotografía Rodríguez, 1889-1995. Archivo Fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [9385] BPP-F-010-0385



**Fotografía 16.** Manuel Uribe Ángel, 1904. Salón, vidrio gelatino bromuro-negativo. Fotógrafo: Luis Melitón Rodríguez. Fotografía Rodríguez, 1889-1995. Archivo Fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [6113] BPP-F-007-0113



**Fotografía 17.** Mercedes Hoyos de U, [1906]. *Boudoir*, vidrio gelatino bromuro-negativo. Fotógrafo: Benjamín de la Calle Muñoz, 1869-1934. Archivo Fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [10193] BPP-F-011-0193



**Fotografía 18.** María L. Saldarriaga [1922]. *Boudoir*, vidrio gelatino bromuro-negativo. Fotógrafo: Benjamín de la Calle Muñoz, 1869-1934. Archivo Fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [10424] BPP-F-011-0424.



**Fotografía 19.** Rogelio Sierra, 1931. Álbum, vidrio gelatino bromuro-negativo. Luis Melitón Rodríguez. Fotografía Rodríguez, 1889-1995. Archivo Fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [5569] BPP-F-006-0569

### c. Los deudos



**Fotografía 20.** Clara Rosa Carvajal, 1917. *Boudoir*, vidrio gelatino bromuro-negativo. Fotógrafo: Luis Melitón Rodríguez. Fotografía Rodríguez, 1889-1995. Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [8336] BPP-F-009-0336



**Fotografía 21.** Niña muerta de tos ferina, 1923. Álbum, vidrio gelatino bromuro-negativo. Fotógrafo: Luis Melitón Rodríguez. Fotografía Rodríguez, 1889-1995. Archivo fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [11338] BPP-F-012-0338



**Fotografía 22.** Juana Mejía de R. e hijos, 1928. *Budoir*, vidrio gelatino bromuro-negativo. Fotógrafo: Benjamín de la Calle Muñoz, 1869-1934. Archivo Fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [10494] BPP-F-011-0494



**Fotografía 23.** Alberto Vásquez p. e hija, 1927. *Boudoir*, vidrio gelatino bromuro-negativo. Fotógrafo: Benjamín de la Calle Muñoz, 1869-1934. Archivo Fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [10552] BPP-F-011-0552



**Fotografía 24.** Raquel Sierra, 1928. *Boudoir*, vidrio gelatino bromuro-negativo. Fotógrafo: Benjamín de la Calle Muñoz, 1869-1934. Archivo Fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [10597] BPP-F-011-0597



**Fotografía 25.** Clementina Duque e hija, [1932]. *Boudoir*, vidrio gelatino bromuro-negativo. Fotógrafo: Benjamín de la Calle Muñoz, 1869-1934. Archivo, Fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. [10547] BPP-F-011-0547

## **Fuentes y bibliografía**

### **Fuentes primarias**

#### **Archivo Histórico de Antioquia**

Fondo Testamentos y mortuorias

#### **Archivo Histórico del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario**

Fondo documental

#### **Archivos privados**

Archivo Maribel Tabares Arboleda

#### **Biblioteca Nacional de Colombia**

##### **Hemeroteca**

*Boletín Industrial*, Medellín, 1878.

*El Espectador. Periódico político, literario, noticioso e industrial*, Medellín, 1887 y 1888.

*Revista Novedades*, Medellín, 1896.

#### **Biblioteca Pública Piloto de Medellín**

Archivo fotográfico

Fondo Misceláneas

## Colección de Archivos Históricos de la Universidad EAFIT

Archivo fotográfico

### Fuentes primarias editadas

Astete, Gaspar. 1858. *Catecismo de la doctrina cristiana*. Bogotá: Imprenta de Nicolás Gómez.

Augusto Duque Bernal. 1929. *Mundo interior*. Medellín: Tipografía Industrial de Medellín.

Escobar Calle, Miguel. 1995. *Melitón Rodríguez fotógrafo. Momentos, espacios y personajes. Medellín 1892-1922*. Medellín: Biblioteca Publica Piloto.

Lobera y Abio, Antonio. 1800. Quiere curioso saber el porque de las Luces de cera y Lámparas de la Iglesia. En *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios. Cartilla de preladados y sacerdotes, que en forma de diálogo entre un vicario y un sacerdote famoso compuso don Antonio Lobera y Abio, Presbítero y opositor á las Catedras de la Universidad de Zaragoza*, 128-132. Barcelona: En la Imprenta de los Consorte Sierra y Marti.

Lohr y Morejón. 1890. *Catálogo de los productos químicos: papeles, aparatos y demás artículos para la fotografía [de] Lohr y Morejón*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Enrique Teodoro.

Rodríguez, Horacio M. y Melitón Rodríguez. 2011. *Lecciones sobre fotografía y Cuaderno de caja*. Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT.

Conferencia Episcopal de Colombia. Ver Concordato 1887.  
[https://www.cec.org.co/sites/default/files/WEB\\_CEC/Documentos/Documentos-Historicos/1973%20Concordato%201887.pdf](https://www.cec.org.co/sites/default/files/WEB_CEC/Documentos/Documentos-Historicos/1973%20Concordato%201887.pdf) (consultada el 10 de marzo de 2019).

### Fuentes secundarias

Álvarez Echeverri, Tiberio. 1998. El arte ritual de la muerte niña, *Revista Colombiana de Anestesiología* 26: 377-382.

Alzate Echeverri, Adriana María. 2007. *Suciedad y orden. Reformas borbónicas en la Nueva Granada 1760-1810*, 202-238. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, Universidad de Antioquia, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Antich, Xavier. 2010. Estética de la recepción. Materiales para una historia contemporánea de las ideas estéticas. En *Imágenes rotas*. 321-346. Barcelona: Libro inédito.

- Arango, Gloria Mercedes. 1995. Las cofradías, las sociedades católicas y sus formas de sociabilidad – Antioquia siglo XIX. *Revista de Extensión Cultura* 34-35 (diciembre): 894-104.
- \_\_\_\_\_. 1993. *La mentalidad religiosa en Antioquia: prácticas y discursos, 1828-1885*. Medellín: Universidad Nacional de Antioquia.
- Arango Restrepo, Sofía Stella. 2011. Comienzos de la enseñanza académica de las artes plásticas en Colombia. *Historia y sociedad* 21 (julio-diciembre): 145-170.
- Ariès, Philippe. 1984. *El hombre ante la muerte*, trad. Mauro Armiño. Madrid: Taurus Ediciones, S.A.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, trad. Francisco Carbajo y Richard Perrin. Barcelona: Acantilado.
- Barrera Orrego, Humberto. 2008. *F.A. Cano: de Yarumal a París*. Yarumal: Alcaldía de Yarumal.
- Barthes, Roland. 2009. *La cámara lúcida*, trad. de Joaquín Romaguera. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter. 1989. Pequeña historia de la fotografía. En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, trad. de Jesús Aguirre, 61-83. Argentina: Taurus.
- Benkard, Ernst. 2013. *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*, ed. Gorka López de Munain; trad. Marta Piñol Moret. Barcelona: Sans Soleil Ediciones.
- Berman, Marshall. 2000. Introducción. La modernidad: ayer, hoy y mañana. En *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, trad. Andrea Morales Vidal, 1-27. México: siglo veintiuno editores, s.a.
- Bernal Botero, Diego Andrés. 2018. *Del muladar al laico: hacia la construcción de un lugar de sepultura digno para los no católicos y disidentes religiosos en Medellín (1803-1906)*. Ponencia presentada en el “XIX Encuentro Iberoamericano de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales”, 6 al 11 de noviembre, en Cochabamba, Bolivia.
- Borja Gómez, Jaime Humberto. 2016. El retrato de vidas ejemplares: monjas coronadas en el Nuevo Reino de Granada. En *Montero Alarcón 2016*, 63-78
- Bourdieu, Pierre. 2003. Culto de la unidad y diferencias cultivadas. En *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, trad. Tununa Mercado, 51-133. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.
- Burke, Peter. 2005. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, trad. de Teófilo de Lozoya. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo.
- Castañeda Galeano, Sigrid. 2016. Imágenes del recuerdo: retrato post mortem durante los siglos XVIII y XIX. En *Montero Alarcón 2016*, 143-154.
- De la Cruz Lichet, Virginia. 2009. *Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX Y XX)*. Tesis de doctorado en historia., Universidad Complutense de Madrid.

- Del Valle Gastaminza, Félix. 2013. *La carte de visite: el objeto y su contexto*. En *Cartes de visite, Retratos del siglo XIX en colecciones riojanas*, ed. Ignacio Gil-Diez, 11-32. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Dos Santos, Carolina Junqueira. 2015. *O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem*. Tesis de doctorado en Artes, Universidade Federade de Minas Gerais.
- Duque R., José Ignacio 1996. Un poco de historia: supersticiones-leyendas. En *Mitos, leyendas y supersticiones de la raza antioqueña*, 62-109. Medellín: Librería el Andariego.
- Echeverri Álvarez, Juan Carlos. 2009. La guerra de 1885 en Colombia ¿crónica de un suicidio anunciado?, *Revista de Historia y Ciencias Sociales* 16 (julio-diciembre):67-81.
- Escalante Cobo, J.L. 2000. Muerte encefálica. Evolución histórica y situación actual. *Medicina intensiva* 3 (junio): 97-105.
- Escobar Calle, Miguel. 1995. *Melitón Rodríguez fotógrafo. Momentos, espacios y personajes. Medellín 1892-1922*. Medellín: Biblioteca Publica Piloto.
- Escobar Villegas, Juan Camilo. 2012. La historia de Antioquia, entre lo real y lo imaginario. Un acercamiento a la versión de las élites intelectuales del siglo XIX. *Revista Universidad EAFIT* 13 (julio): 23-36.
- \_\_\_\_\_, coord. 2018. *Piedra, papel y tijera. Vida y obra del tallador de lápidas, fotógrafo, artista, constructor, arquitecto, maestro e intelectual Horacio Marino Rodríguez Márquez (1866-1931)*. Medellín: Universidad EAFIT.
- Freud, Sigmund. 1976. Duelo y melancolía. En *Obras completas XIV*, trad. José L. Etcheverri, 235-255. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- García Estrada, Rodrigo J. 2017. *Personajes Cívicos*. Medellín: Cementerio Museo San Pedro.
- Gayol, Sandra y Gabriel Kessler. 2011. La muerte en las ciencias sociales: una aproximación. *Persona y Sociedad* 1 (julio): 51-74.
- Giraldo Jurado, Jonni Alexander. 2003. La guerra civil de 1860 en el Estado de Antioquia. Un aporte descriptivo y documental. Tesis de pregrado en Historia, Universidad de Antioquia.
- Gómez M, Alberto. 1985. La Guerra de los mil días. En *Historia de Colombia. Siglo XX: 1800-1948*. Volumen IV, coord. Ricardo Arango D., 9-24. Bogotá: Editorial La Oveja Negra.
- González, Beatriz. 1998. *José María Espinosa. Abanderado del arte en el siglo XIX*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia; Banco de la República; Áncora Editores.
- \_\_\_\_\_. 2013. *Manual de arte del siglo XX en Colombia*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

- Goyeneche, Edward. 2009. *Fotografía y sociedad*. Medellín: La Carreta Editores, E.U.
- Guerra, Diego Fernando. 2010. Con la muerte en el álbum. La fotografía de difuntos en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX. *Trace* 58 (diciembre): 103-112.
- \_\_\_\_\_. 2016. In articulo mortis: el retrato fotográfico de difuntos y los inicios de la prensa ilustrada en la Argentina, 1898-1913. Tesis de doctorado en Historia y Teoría de las Artes., Université Rennes.
- Henaó Albarracín, Ana María. 2013. Usos y significados sociales de la fotografía post-mortem en Colombia. *Universitas Humanística* 75 (marzo): 329-355.
- Hernández Quiñonez, Óscar Daniel y Sven Schuster. 2019. La fotografía como fuente histórica: retratos de indígenas amazónicos en la Exposición Universal de Viena en 1873. En *El oficio del historiador. Reflexiones metodológicas en torno a las fuentes*, comp. Yobenj Chicangana, Cristina Pérez y Ana María Rodríguez., 201-229. Bogotá: Universidad de los Andes – Universidad del Rosario – Universidad Nacional, sede Medellín.
- Jankélévitch, Vladimir. 2017. *Pensar la muerte*, trad. de Horacio Zabaljáuregui. México: Fondo de Cultura Económica.
- Junqueira Dos Santos, Carolina. 2015. O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e *post-mortem*. Tesis de doctorado en Artes, Universidade Federal de Minas Gerais de Belo Horizonte.
- Kardec, Allan. 2008. Prolegómenos. En *El libro de los espíritus*, 67-70. Brasilia: Consejo Espírita Internacional.
- Kossoy, Boris. 2009. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Lara López, Emilio Luis. 2014. La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología. *Revista de Antropología Experimental* 5 (noviembre): 1-28.
- Londoño, Patricia. 1988. La vida diaria: usos y costumbres. En *Historia de Antioquia*, coord. Jorge Orlando Melo, 307-342. Medellín: Suramericana de Seguros.
- Londoño Vélez, Santiago. 2002. *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Benjamín de la Calle fotógrafo*. Bogotá: Banco de la República-Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES)-Biblioteca Pública Piloto.
- \_\_\_\_\_. 2012. *Pintura en América hispana: siglos XVI al XVIII*, tomo I. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

- \_\_\_\_\_. 2009. *Testigo ocular: la fotografía en Antioquia, 1848-1950*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Mathieu, Jacques. 2007. Cómo analizar un objeto. En *La caja de herramientas del joven investigador: guía de iniciación al trabajo intelectual*, ed. Jocelyn Létourneau; trad. de José Antonio Amaya, 111-118. Medellín: La Carreta Editores, E.U.
- Martínez de Morentin, Asunción Domeño. 2011. Una aproximación a la fotografía y a los establecimientos fotográficos de Pamplona del siglo XIX. *Príncipe de Viana* 72 (septiembre): 337-366.
- Mejía Arango, Juan Luis. 2018. Horacio Marino Rodríguez Márquez. En Escobar Villegas 2018, 10-11.
- \_\_\_\_\_. 2011. La fotografía Rodríguez de Medellín. En Horacio M. Rodríguez y Melitón Rodríguez 2011, 7-12.
- Melo, Jorge Orlando. 1990. Algunas consideraciones globales sobre 'modernidad' y 'modernización' en el caso colombiano. *Análisis Político* 10 (mayo): 23-36.
- Montero Alarcón, Alma, ed. 2016. *Muerte Barroca: retratos de monjas coronadas*. Bogotá: Banco de la República.
- Morcate, Montse 2012. Duelo y fotografía post-mortem. Contradicciones de una práctica vigente en el siglo XXI. *Revista Sans Soleil* 4, (octubre): 168-181.
- Mord, Jack. 2013. *Beyond of the Dark Veil: Post Mortem & Mourning Photography from The Thanatos Archive*. California: Grand Central Press & Last Gasp.
- Moreno de Ángel, Pilar. 2000. *El daguerrotipo en Colombia*. Bogotá: BANCAFÉ-Fondo Cultural Cafetero.
- \_\_\_\_\_. 1996. Urdaneta, Paredes, Racines y la fotografía. *Credencial Historia*.
- Mortiner Menpes. 2011. The Appeal of the Paintings. En *Rembrandt*, 15-27. London: Luton.
- Newhall, Beaumont. 1937. Photography: 1839-1937. En *Photography, 1839-1937*, 11-89. New York: The Museum of Modern Art.
- Ocampo López, Javier. 1993. José Ignacio de Márquez, el civilista. *Credencial Historia*, septiembre.
- Osorio Cossio, Hermes. 2006. Un velo para la muerte. Las fotografías post mortem de niños en Medellín. *Trashumante. Revista Americana de Historia Social* 8 (julio-diciembre): 324-337.
- Padilla Yépes, 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 en antropología visual y documental antropológico., Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador (FLACSO).

- Princethal, Nancy. 2006. Willing Spirits: Art of the Paranormal. *Art in America* 2 (febrero): 104-113.
- Raimondo Luraghi. 2012. *Five Lectures on the American Civil War, 1861–1865*, trad. Sean Mark, 1-12. Maryland, John Cabot University Press.
- Restrepo Gil, Mauricio y Hernán Restrepo Duque. 2012. *Hernán Restrepo Duque, una biografía*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Roca, Antoni. 1986. Los ecos de un debate internacional. En *El espiritismo ante la ciencia. Estudio crítico sobre la mediumnidad*, coord. José Comas Sola, V-XXVII. Barcelona: Editorial Alta Fulla.
- Salvador González, José María. 2011. Iconografía de la Dormición de la Virgen en los siglos X-XII. Análisis de sus fuentes legendarias. *Anales de Historia del Arte* (agosto): 9-52.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel. 2018. La puerta de atrás. Metodología para el estudio de los positivos fotográficos del siglo XIX a partir de sus reversos. *II Jornadas de investigación en historia de la fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*, ed. José Antonio Hernández Latas, 167-182. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- \_\_\_\_\_. 2018. Metodología para el análisis de las fotografías a través de la información de sus reversos. *Anales de Documentación* 2 (mayo):1-10.
- Sánchez Domingo, Rafael. 2015. De la regla primitiva de la Orden del Carmen a las Constituciones modernas. Entre el origen y la reforma. Ponencia presentada en el simposio “Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco”, 3 al 6 de septiembre, en Madrid, España.
- Sanders, James E. 2014. The Collapse of American Republican Modernity. En *The Vanguard of the Atlantic World. Creating Modernity, Nation, and Democracy in Nineteenth-century Latin America*, 176-224. Durham: Duke University Press.
- Serrano, Eduardo. 1983. *Historia de la fotografía en Colombia 1840-1950*. Bogotá: MAMBO.
- \_\_\_\_\_. 1984. *Historia de la fotografía en Colombia*. Bogotá: Museo de Arte Moderno.
- Tabares Arboleda, Maribel. 2011. Melitón Rodríguez en blanco y negro. Tesis de pregrado en Historia., Universidad de Antioquia, Medellín.
- Thomas, Louis Vincent. 2008. *Antropología de la muerte*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_. 1989. *El cadáver. De la biología a la antropología*, trad. Marcos Lara. México: Fondo de Cultura Económica.
- Toro, Constanza. 1988. Medellín: desarrollo urbano. En *Historia de Antioquia*, coord. Jorge Orlando Melo, 299-305. Medellín: Suramericana de Seguros.
- Von Wobeser, Gisela. 2015. *Cielo, infierno y purgatorio en el virreinato de la Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

## **Entrevistas**

Bernal Botero, Diego Andrés. Entrevistado por Jessica Alejandra Neva Oviedo y Laura Alejandra Buenaventura Gómez, Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana, 7 de diciembre de 2018.

Delgado Jiménez, Milton Fabián. Entrevistado por Jessica Alejandra Neva Oviedo, Bogotá, 8 de enero de 2020

García Chavarra, Jackeline. Entrevistada por Jessica Alejandra Neva Oviedo, Bogotá, 14 de abril de 2020.

Sierra Rodríguez, Fernando. Entrevistado por Jessica Alejandra Neva Oviedo y Laura Alejandra Buenaventura Gómez, Bogotá, 14 de diciembre de 2018.

Tabares Arboleda, Maribel. Entrevistada por Jessica Alejandra Neva Oviedo y Laura Alejandra Buenaventura Gómez, Medellín, 8 de diciembre de 2018.

## **Videos**

Biblioteca Pública Piloto. Ver El museo de un archivo – Inauguración Museo Cámara de Maravillas. <https://www.youtube.com/watch?v=ghGLFL-004E> (consultado el 30 de abril de 2020).