



**Universidad  
de Guanajuato**

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

CAMPUS LEÓN

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

LICENCIATURA EN CULTURA Y ARTE

ROMUALDO GARCÍA: *ANGELITOS* Y SUS TRAJES.  
ANÁLISIS DE LAS IMÁGENES

TESIS PARA LA OBTENCIÓN DE GRADO EN  
LICENCIATURA EN CULTURA Y ARTE

PRESENTA  
MARCELA M. MENA BARRETO

DIRECTORA  
DRA. MARÍA EUGENIA RABADÁN VILLALPANDO

LEÓN GUANAJUATO, MAYO DE 2016

## ÍNDICE

|  |    |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN   | 2  |
| I. PANOFSKY Y EL MÉTODO ICONOLÓGICO                                      | 13 |
| II. CONTENIDO PRIMARIO PRE-ICONOGRÁFICO                                  | 18 |
| 2.1 Romualdo García  | 21 |
| 2.2 Retrato antes de la fotografía                                       | 25 |
| III. CONTENIDO TEMÁTICO ICONOGRÁFICO                                     | 27 |
| 3.1 Monjas Coronadas   | 32 |
| 3.2 Muerte Niña en la pintura de retrato                                 | 36 |
| 3.3 Iconografía funeraria infantil: fotografía de Romualdo García        | 40 |
| 3.4 El traje en la fotografía. John Berger y Aby Warburg                 | 47 |
| IV. SIGNIFICADO INTRÍNSECO O CONTENIDO                                   | 57 |
| 4.1 Fotografía <i>post mortem</i>  | 67 |
| 4.2 Memoria y muerte en la fotografía                                    | 70 |
| V. EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA <i>ROMUALDO GARCÍA. ANGELITOS Y SUS TRAJES</i> | 77 |
| 5.1 Antecedentes   | 77 |
| 5.2 Curaduría  | 78 |
| 5.3 Metodología  | 80 |
| 5.4 Objetivo de la exposición  | 82 |
| 5.5 Resumen  | 83 |
| 5.6 Núcleos temáticos  | 85 |
| 5.7 Gestión y colaboración   | 87 |
| 5.8 Conclusiones   | 88 |
| CONCLUSIONES   | 89 |

Apéndice: índice de imágenes.  
Bibliografía

## **Fotografía de Romualdo García: *angelitos* y sus trajes.**

Análisis de las imágenes.

Marcela M. Mena Barreto

### **INTRODUCCIÓN**

Son distintas las posturas y preferencias sobre la pintura y fotografía, incluso suena atrevido mencionar que permanece una clase de resentimiento de la pintura, arte plástico por excelencia, que durante siglos permitió representar la realidad, hasta la invención del daguerrotipo y sus consecuentes avances técnicos.

Sin embargo, no es la intención discutir sobre el controversial tema, sino sólo considerarlo un aliado para la presente investigación, que tiene como objeto de estudio las fotografías de Romualdo García y cuyo objetivo medular es propiciar nuevas interpretaciones mediante el análisis de los atributos en sus retratos; para favorecer una lectura diferente recurriremos a teorías de análisis de la imagen o estudios visuales.

Los retratos de García hacen suponer que una considerable parte de la población guanajuatense acudió a su estudio en la calle de Cantarranas a fotografiarse. Algunos más de una vez, por lo que logró capturar a todas las clases sociales de la época, hecho que constituye uno de los abundantes motivos que aportan gran valor a su labor, considerada como documental.

Se han analizado investigaciones históricas y demográficas que permiten conocer e imaginar a la sociedad del estado de Guanajuato y otros municipios en ese tiempo,<sup>1</sup> que mencionaremos en el desarrollo de esta investigación.

En este sentido, Claudia Canales proporciona la primera aproximación al autor y su archivo en *Romualdo García. Un fotógrafo, una ciudad, una época*. Esta información es valiosa, y aunque se trata de un enfoque biográfico e histórico-social, consideramos primordial hacer una nueva interpretación de la imagen y cubrir campos que no han sido investigados y aplicados, por lo menos respecto a este acervo fotográfico.

En otras ocasiones la difusión del archivo se ha facilitado mediante la publicación de catálogos de exposición o simplemente en retrospectivas de García.<sup>2</sup> Otro ejemplo es *El retrato de angelitos. Magia, costumbre y tradición*, donde Luz Delia García apunta su investigación al origen de la tradición de retratar a los infantes, tema que continúa en el campo de estudios sociales y costumbristas. Si bien es conveniente atender esos datos, por nuestra parte efectuaremos un estudio de la mano de la metodología iconográfica como soporte, que no ha sido utilizada para el análisis de la obra de Romualdo García.

Para comprender la importancia del uso de metodologías y dar a luz nuevos discursos de la imagen fotográfica, como nos proponemos, consideramos los argumentos de Rebeca Monroy Nasr, investigadora especializada en fotografía mexicana, cuando expone, primero, la gran necesidad de dar sentido a las imágenes con *lecturas* más amplias, incluso complejas:

Los trabajos recientes que utilizan a la fotografía como fuente de información, han creado su propio sistema de análisis, y recurren a los métodos empleados por las

---

<sup>1</sup> El archivo de este fotógrafo se estableció como la Fototeca Romualdo García del Museo Regional de Guanajuato Alhóndiga de Granaditas, dada la considerable aportación de imágenes y el valioso legado al patrimonio visual de México.

<sup>2</sup> Romualdo García, *Estudio fotográfico*, Centro de la Imagen, CONACULTA, 1995.

artes de la tradición como son, desde el aspecto formal, la iconografía, la iconología, las teorías de la percepción como la *Gestalt* o la semiótica; también está el análisis desde la propuesta plástica, lo técnico, lo temático, la estética poética, lo histórico y lo estilístico, lo económico, lo ideológico, lo político, lo sociológico, la crítica de arte, lo biográfico e inclusive recientemente se ha trabajado desde la vertiente de lo psicológico y lo psicoanalítico.<sup>3</sup>

La metodología que seguiremos es la iconología de Erwin Panofsky, tal como se describe en *Estudios sobre iconología*. Hay que aclarar que él no es el único que desarrolló textos en esa materia, pero con esta obra queda definida la diferencia entre *iconografía* e *iconología*, distinción a la que dedicaremos el primer capítulo de esta investigación, para delimitar y explicar detenidamente sus características, en específico los tres niveles de análisis que el historiador ejecuta en una obra de arte.

Si bien acotamos con Panofsky nuestra guía metodológica, también recurrimos a otros en este campo de estudio como referencia. Cesare Ripa es el índice en este género, donde las alegorías y atributos en la obra de arte definen la interpretación. Cabe señalar que para utilizar las dos herramientas básicas de Ripa habrá que contar con un bagaje simbólico determinado para obtener alguna lectura.

Peter Burke en su ensayo *Fotografías y retratos*, hace referencia a la actividad del iconógrafo, al mencionar que “estos estudiosos de la historia del arte, hacen hincapié en el contenido intelectual de las obras de arte, en la filosofía o la teología que llevan implícita”.<sup>4</sup> Ésta última categoría que menciona Burke, es trascendente para la interpretación que efectuaremos en el transcurso de la investigación.

---

<sup>3</sup> Rebeca Monroy Nasr, *El sabor de la imagen: tres reflexiones*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2004, p. 48.

<sup>4</sup> Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Reaction Books, London, 2001, p. 44.

Panofsky define la Iconografía como la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma.<sup>5</sup> Como complemento para definir esta materia, Laurie Adams, en *The Methodologies of Art*, puntualiza: “Iconography is thus the way in which an artist ‘writes’ the image, as well as what the image itself ‘writes’ —that is, the history it tells”.<sup>6</sup>

La intención de utilizar esta metodología es comparar los trajes, elemento central para este estudio, de las fotografías de *angelitos* de García, con los de las pinturas de retrato de la misma denominación, que se realizaban antes de la aparición del daguerrotipo.

Las imágenes de *angelitos* pertenecen a niños que fallecieron a corta edad y eran ataviados como personajes religiosos, acompañados por coronas de flores, palmas en las manos, incluso cruces. Es decir, tanto pinturas como fotografías están dotadas de elementos simbólicos o *atributos* que refieren a textos apócrifos, del Nuevo Testamento, por lo general del culto mariano, fuertemente fomentado en México. Sabemos de esta relación por la evidente representación de los *angelitos* de personajes como el Sagrado Corazón, la Virgen María, incluso mártires, por los atributos presentes en los vestuarios, que estudiaremos con detalle en el tercer capítulo.

Existen dos textos como antecedente de la presente investigación que sirvieron para averiguar la tradición de retratar a infantes recién fallecidos, que comenzó con la pintura de retrato llamada *muerte florida*. Ambos fueron coordinados por el historiador de arte Gutierre Aceves. El primero fue publicado por el Museo de San Carlos. El segundo es una edición de la revista *Artes de México* que lleva por nombre *El arte ritual de la muerte niña*. Las dos publicaciones son producto

---

<sup>5</sup> Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, p. 13.

<sup>6</sup> Trad. Iconografía es entonces la manera en que un artista “escribe” la imagen, así como la imagen se “escribe” a sí misma, esto es, la historia que nos cuenta. P. 43.

de la exposición de fotografías de un contemporáneo de Romualdo García, Juan de Dios Machain,<sup>7</sup> quien también realiza retratos de *angelitos*.

Retomando la expresión *muerte florida*, encontramos que es el antecedente pictórico de la tradición de fotografiar *angelitos*, y se conoce como el hábito de retratar a personas después del fallecimiento, generalmente niños o monjas,<sup>8</sup> con elementos como flores y coronas en la mayoría de los casos, obras elaboradas del siglo XVII al XIX, periodo en el que existe una profusión de pinturas que representan el ciclo de la muerte donde ya es muy definida la iconografía de vírgenes.

La imagen de los niños se consolidaba en la pintura, comúnmente haciéndolos parecer adultos o aparentar una edad mayor, y proporciona a la iconografía de la época la manera de retratar *angelitos*, adquiriendo esta denominación a causa de la persistente representación de estar dormidos, y por ser seres dotados de inocencia y pureza al momento de su muerte.

En su ensayo *Imágenes de la inocencia eterna*, Gutierre Aceves cita a Edmund Leach para indicar que: “la mayor parte de las ceremonias rituales se ocupan de movimientos a través de los límites sociales, de un estatus social y otros, de hombre vivo a antepasado muerto, de soltera a esposa, de enfermo y contaminado a sano y limpio”. Aceves también recurre a Arnold van Gennep para explicar que los *ritos de paso*, no sólo establecen un cambio de estado sino que lo efectúan.<sup>9</sup>

Las ideas anteriores explican cómo las prácticas definen al ser humano y son parte de su hacer cotidiano. En la religión cristiana, el bautismo, o presentación del niño ante Dios y la Iglesia, el matrimonio y la muerte son momentos cruciales

---

<sup>7</sup> Juan de Dios Machain, fotógrafo *post mortem* de Ameca, Jalisco.

<sup>8</sup> Monjas coronadas: Género pictórico del s. XVIII practicado en España y México, que retrataba a monjas en ceremonias rituales: votos, aniversarios, casamiento y muerte, acompañadas de objetos de culto: coronas floridas, cruces e imágenes religiosas, elementos barrocos de época.

<sup>9</sup> Gutierre Aceves, *Artes de México. “El arte ritual de la muerte niña”*, 1994, p. 27.

que se acompañan de rituales. En México, la muerte es uno de los momentos culturales más enraizados que distinguen a este territorio de otros del mundo. La *muerte florida* es la representación o plasmación de imágenes religiosas y ritos de paso o *tránsito*, que ejemplificamos anteriormente.

La historia de la fotografía en México inicia el mismo año de su presentación oficial, en París, en 1839, cuando llegan al puerto de Veracruz los primeros aparatos de daguerrotipo.<sup>10</sup> Nadie habría imaginado la trascendencia que traería la fotografía y las funciones que atribuiría la imagen a la memoria social, en prácticas administrativas y discursos profesionalizados en las nuevas ciencias sociales: antropología, criminología, anatomía, psiquiatría, salud pública y urbanismo, por mencionar algunas.

No tenemos como finalidad profundizar en el tema del retrato como corriente en la pintura, lo que nos interesa es mostrar la función que realizaban los retratos antes de la fotografía, que veremos en el segundo apartado (el caso de los retratos de la muerte florida con las fotografías de *angelitos* de García) y cómo, en sentido estrictamente económico y social, la fotografía sustituye al arte plástico por excelencia.

Por la evidente perfección y exactitud que provee la fotografía, coincidimos con John Berger cuando dice: “la pintura interpreta al mundo traduciéndolo a su propio lenguaje,”<sup>11</sup> queremos decir que el retrato de caballete puede tener como resultado la evidente influencia del pintor y se puede perder toda esencia del retratado, pues como Laura González sugiere: “la fotografía supera a cualquier otro medio de representación, ya que no sólo describe la realidad, sino que la hace presente”.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Emma Cecilia García Krinsky; Rosa Casanova... [y otros.]; cronología, Claudia Canales. *Imaginario y fotografía en México*. Barcelona, Lunweg, 2005, p. 269.

<sup>11</sup> John Berger, *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006 (2. ° Ed. 2007), p. 13.

<sup>12</sup> Laura González. *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

Sin duda, el desarrollo industrial, dentro del marco fotográfico, produjo un acelerado avance de las técnicas para realizar imágenes. A partir de 1850, en México, la fotografía experimentó un crecimiento simultáneamente a la manifestación de una incipiente demanda por todo el mundo. A pocos años de su presentación oficial hecha por Niepce y Daguerre (daguerrotipo: fotografía sobre metal), Fox Talbot presenta el procedimiento sobre papel salado (hacia 1850). El florecimiento de la fotografía provoca el resentimiento de algunos artistas, pero, como agrega Claudia Canales en su *Cronología de Fotografía en México*, algunos pintores comienzan a emplear fotografías como fuente de inspiración o en sustitución de la copia natural. El famoso pintor paisajista José María Velasco introduce el uso de la fotografía en sus clases en la Academia de San Carlos,<sup>13</sup> para perfeccionar técnicas y detalles que no se obtienen en la pintura.

El caso de la pintura, específicamente de retrato, trasciende en las memorias y como medio de la representación de la realidad. Laura González considera que “si la pintura se utilizó con fines documentales antes de inventarse la fotografía fue simplemente porque era la única y mejor tecnología disponible”.<sup>14</sup>

La costumbre de fotografiarse era más económica y accesible en comparación con la pintura, que era llevada a la práctica en círculos económicos sobresalientes. La fotografía democratizó el retrato pues permitió que las clases sociales menos favorecidas participaran de la actividad de trascender en la memoria.

En este mismo contexto, John Tagg, en *El peso de la representación*, se extiende sobre el fenómeno de la democratización de la fotografía. El hábito de poseer un retrato a mano era limitado a esferas sociales altas, mientras que la

---

<sup>13</sup> Emma Cecilia García Krinsky, Rosa Casanova... [y otros.]; cronología, Claudia Canales. *Imaginario y fotografía en México*, Lunweg, Barcelona, 2005. p. 271.

<sup>14</sup> Laura González. *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 146.

fotografía ofrecía diversas opciones en costos, técnicas y tamaños que se ajustaban a las necesidades de grupos menos favorecidos. Tagg se refiere a esta democratización:

[...]la misma rapidez con la que se producía el crecimiento del mercado del retrato se desarrollaron también nuevas formas y técnicas para abastecerlo, de modo que la producción artesanal de retratos se transformaba a medida de unos medios de creación de imágenes cada vez más mecanizados que eliminaban la necesidad de una formación o capacitación especial.<sup>15</sup>

Debemos indicar que en esta investigación nos referimos a las fotografías de niños retratados después de su defunción como *angelitos*, mientras que con *muerte florida* y *muerte niña* aludimos a las pinturas que se realizaron como antecedente a la aparición del daguerrotipo. En este sentido, trataremos otra temática elemental, en el cuarto capítulo, que es el género *post mortem*.

Para obtener información perteneciente a la fotografía *post mortem* y sus datos generales, tomamos como fuente básica *Post mortem*, de la colección Photo Poche, publicada de 1982 a 1996, en Francia, por el Centro Nacional de la Fotografía, cuyo escrito pertenece a Joëlle Bolloch. Debido a su origen y el idioma de la edición, se realizó la traducción del texto, en la cual se basan las citas utilizadas aquí.

La acción de retratar a individuos en su lecho de muerte tuvo auge en el siglo XIX, lo cual no significó que se olvidara la pintura que plasmaba el ciclo de muerte, pues, en ciertos casos, el daguerrotipo *post mortem* se realizaba con el fin de servir de modelo para los retratos pintados, además fungir de apoyo a los artistas, que hasta ese entonces debían trabajar de memoria o a partir de bosquejos.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> John Tagg, *El peso de la representación*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 55.

<sup>16</sup> [Trad.] *Post mortem*, Collection Photo Poche, France, 2007, p. 3.

Este tipo de fotografías se realizaron simultáneamente en Europa y América, ya fuera en el estudio fotográfico o en el hogar del difunto. Luis Ramírez Sevilla corrobora esta información en su texto *La vida fugaz de la fotografía mortuoria*, donde al hablar de la popularidad de la práctica y su declive, menciona: “Aunque la fotografía mortuoria existió probablemente en cualquier país al que llegó la técnica, sobre todo en su expresión infantil, parece haber tenido una mayor difusión en países católicos de América Latina”.<sup>17</sup>

Así como la muerte florida, las fotografías *post mortem* están dotadas de variantes simbólicas y de elaboración que están presentes también en los *angelitos* de Romualdo García. Por otro lado, cumplen una función concreta y evidente: el retrato estaba destinado a registrar los momentos importantes en la vida de un individuo.

Para contextualizar los antecedentes de la fotografía *post mortem*, explica Joëlle Bolloch:

Esta práctica concernía a las personalidades políticas, intelectuales, artísticas o religiosas... se reservó a una casta aristocrática obsesionada por la preocupación del linaje, o una élite burguesa con deseos de posar para la posteridad. [...] La aparición de la fotografía vino a transformar de manera profunda las prácticas en ese dominio y abrir un periodo de “edad de oro de la representación de sí mismo”.<sup>18</sup>

Un ejemplo valioso de lo anterior lo expone Olivier Debroise: “en 1876, a la muerte del presidente Benito Juárez, la empresa Cruces y Campa comercializa una edición de veinte mil ejemplares de su retrato en formato tarjeta de visita, cifra enorme, que rebasa mucho la de cualquier impreso”.<sup>19</sup> Si bien no es una fotografía *post mortem*, satisface en este sentido la función descrita del retrato.

---

<sup>17</sup> Luis Ramírez Sevilla, “La vida fugaz de la fotografía mortuoria: notas sobre su surgimiento y desaparición”, *Relaciones*, núm. 94, primavera 2003, Vol. XXIV, p. 179.

<sup>18</sup> [Trad.] *Post mortem*, Collection Photo Poche, France, 2007, p. 3.

<sup>19</sup> Olivier Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 49.

El género *post mortem* es resultado de la democratización de la imagen, como consecuencia de los precios módicos, la diversidad de las técnicas fotográficas, el auge del retrato y el aumento de estudios de fotografía.

John Berger, en su ensayo denominado *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, que citaremos constantemente en el transcurso de esta investigación, analiza cómo la fotografía reemplaza o sustituye a la pintura y reflexiona en torno al uso del retrato y la fotografía en la memoria social.

No son pocos los historiadores y los críticos de arte que nos han provisto de teorías de la imagen: Joan Fontcuberta (Barcelona), André Bazin (Francia), Susan Sontag (Nueva York) y Roland Barthes (París), por mencionar algunos a los que recurriremos. Nos apoyamos en Barthes para entrar al tema de la relación inseparable que existe entre la imagen fotográfica, la muerte y la memoria, ya que estudiaremos el género *post mortem*.

*La cámara lúcida*, de Barthes, es un tratado que aborda la correspondencia de la memoria y la muerte, que no es condicional del género *post mortem*, sino de todas las fotografías. De primera impresión, los retratos de infantes que murieron pueden provocar al espectador el sentimiento de retener a ese ser que se ha ido para no volver. Barthes deduce: “[...] una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados”.<sup>20</sup>

También en el cuarto capítulo, encauzado al análisis iconológico o intrínseco de Panofsky, plantearemos reflexiones de críticos en fotografía, para comprender qué papel desempeñan de modo inconsciente las imágenes de *angelitos*, tema que todavía no se ha ampliado al trabajo de Romualdo García.

---

<sup>20</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, 7ª edición, Ediciones Paidós Ibérica, España, p. 143.



## I. PANOFSKY Y EL MÉTODO ICONOLÓGICO

En el transcurso de esta investigación se hace énfasis en estudiar las fotografías de *angelitos* de Romualdo García partiendo del método iconológico de Erwin Panofsky. Esto se debe a la atención en materia histórica con la que ha sido difundido el acervo, pues como argumenta Rebeca Monroy Nasr: “En los primeros años de la fotografía encontramos pocos escritos sobre la crítica fotográfica; sobresale el punto de vista técnico”.<sup>21</sup> De ahí la necesidad de reconocer la riqueza en las fotografías de García y consentir un nuevo discurso.

Dedicaremos este capítulo a contextualizar la metodología, comentar las variantes entre iconografía e iconología, de acuerdo con los estudios de Erwin Panofsky, y efectuar posteriormente un análisis de la selección de fotografías de García.

El objeto de estudio son los retratos de *angelitos*. Al observar detenidamente el grupo de imágenes, encontramos constantes en torno a los infantes retratados y, si es el caso, los acompañantes. Los primeros se encuentran notablemente ataviados con ropas blancas, portan vestuarios de personajes religiosos y se agregan elementos como flores, palmas, coronas e incluso cruces. Los segundos generalmente visten ropas negras, como signo de luto.

A este tipo de motivos, Panofsky los define como *alegorías*: “combinaciones de *personificaciones* o *símbolos*, o ambas cosas a la vez”.<sup>22</sup> Al contemplar las fotografías y estudiar los motivos anteriores, identificamos, casi de manera inevitable, semejanzas con pinturas o efigies que se localizan en capillas o templos. El mismo efecto se produce al observar los trajes y la composición en estas imágenes, punto primordial de esta investigación, que analiza cómo la formación académica y religiosa de Romualdo García y el momento histórico

---

<sup>21</sup> Rebeca Monroy Nasr, *El sabor de la imagen: tres reflexiones*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2004, p. 16.

<sup>22</sup> Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, p. 16.

revolucionario se reflejan en su obra fotográfica, idea que constituye una de las principales hipótesis a desarrollar en este trabajo.

Al adentrarnos en la *iconología* de Panofsky, es preciso indagar de modo general en los inicios de los estudios iconográficos y establecer sus diferencias: “la iconografía se dedica a la descripción, clasificación y lectura de las imágenes, la iconología se preocupa por el significado último de las mismas, es decir, intenta explicar el porqué de las imágenes en un contexto determinado”.<sup>23</sup> Del mismo modo: “El descubrimiento y la interpretación de *valores simbólicos* (generalmente desconocidos por el artista mismo y que incluso pueden diferir marcadamente de lo que el artista intentaba expresar conscientemente) es el objeto de lo que llamamos iconología”.<sup>24</sup>

Al reflexionar en la selección de fotografías de García es justamente donde convergen estas inquietudes, como: ¿en qué momento Romualdo García captura en una toma toda una tradición y convierte el retrato en un ritual fotográfico al representar el ciclo de la muerte de un infante?

Cesare Ripa, autor italiano del siglo XVI, da un primer acercamiento al estudio iconográfico de imágenes en *Iconología I*, haciendo uso de *atributos*, que son las cualidades de un ser, en las obras artísticas son el símbolo y la representación de las figuras. En este caso se considera necesario apuntar dos conceptos claves provenientes de Ripa (iconografía) y Panofsky (iconología), para tal efecto tomamos como fuente de consulta el *Diccionario de iconografía y simbología* de Federico Revilla, pues queremos con ello significar algunos de los componentes en esta metodología.

ATRIBUTO. Objeto real que define o caracteriza una personalidad, de acuerdo con hechos de su biografía o bien con determinados convencionalismos significativos.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Cesare Ripa, *Iconología I*, Tres Cantos, Akal, Madrid, 2002, p. 16.

<sup>24</sup> Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, p. 18.

<sup>25</sup> Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, Cátedra, Madrid, 2012, p. 77.

ALEGORÍA. Recurso de muy frecuente utilización en la cultura figurativa tradicional... Se trata de “la personificación, en forma generalmente humana, acompañada de atributos característicos, de una virtud, de un vicio, de una tendencia o inclinación, de un ser abstracto, de un ser colectivo o de un resultado moral” (Eugène Droulers).<sup>26</sup>

Visto de esta forma, acudimos a *Estudios sobre iconología* en virtud de, primero, comentar las tres etapas que su autor propone para estudiar las artes visuales, y, posteriormente, como se menciona en la introducción, abordar estos puntos por capítulo, para el análisis de las imágenes. Panofsky es claro en que la forma no puede separarse del contenido y en este sentido encontraremos las conexiones entre fenómenos históricos intrínsecos en la obra de arte de García. Cabe mencionar que los ensayos elaborados por el historiador están aplicados a imágenes de la corriente de arquitectura gótica y de la plástica flamenca, principalmente. De cualquier manera, formularemos el análisis de la obra fotográfica del guanajuatense con base en ese modelo, pues si bien su contexto difiere por completo del arte analizado por el historiador, encontramos elementos necesarios en la obra de García que favorecen este sistema de análisis.

Los tres niveles que plantea la metodología se conforman de elementos específicos. Por ejemplo, el primero corresponde al *pre-iconográfico*, que se limita a cualidades de tipo temáticas y de objetos; el segundo elemento se denomina *iconográfico* y se compone de alegorías e historias; y el tercero es definido por el significado *intrínseco o contenido*.

En su texto, Panofsky resume en un cuadro sinóptico los tres niveles de comparación en la obra de arte, que transcribiremos, a modo de introducción, en el capítulo correspondiente a cada nivel interpretativo; también se explicará

---

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 30.

debidamente en qué consiste y los elementos que lo conforman, adaptándolos a la obra fotográfica de García.

| OBJETO DE INTERPRETACIÓN   | ACTO DE REPRESENTACIÓN  | BAGAJE PARA LA INTERPRETACIÓN  | PRINCIPIO CONTROLADOR DE LA INTERPRETACIÓN  |
|--|---|--|---|
| <p>I. Contenido <i>temático primario o natural</i></p> <p>a) fáctico<br/>b) expresivo</p> <p>Constituyendo el mundo de los motivos artísticos.</p> | <p><i>Descripción pre-iconográfica</i> (análisis pseudoformal).</p>                                   | <p><i>Experiencia práctica</i> (familiaridad con los <i>objetos</i> y las <i>acciones</i>).</p>  | <p>Historia del <i>estilo</i> (percatación acerca de qué manera, bajo diferentes condiciones históricas, <i>objetos</i> o <i>acciones</i> han sido expresados por <i>formas</i>).</p>                                 |
| <p>II. Contenido <i>temático secundario</i> o <i>convencional</i>, constituyendo el mundo de las <i>imágenes, historias y alegorías</i>.</p>       | <p><i>Análisis iconográfico</i>, en el sentido más estrecho de la palabra.</p>                        | <p><i>Familiaridad con las fuentes literarias</i> (familiaridad con los <i>temas</i> específicos).</p>   | <p>Historia de los <i>tipos</i> (percatación de la manera en la cual bajo diferentes condiciones históricas, <i>temas</i> o <i>conceptos</i> específicos fueron expresados por <i>objetos</i> o <i>acciones</i>).</p> |
| <p>III. <i>Significado intrínseco</i> o <i>contenido</i>, que constituye el mundo de los valores “simbólicos”.</p>                                 | <p><i>Interpretación iconográfica</i>, en un sentido más profundo (<i>Síntesis iconográfica</i>).</p> | <p><i>Intuición sintética</i> (Familiaridad con las <i>tendencias esenciales de la mente humana</i>) condicionada por la psicología personal y la <i>Weltanschauung</i>.</p> | <p>Historia de los <i>síntomas culturales</i> o <i>símbolos</i> en general (percatación acerca de la manera en la cual, bajo condiciones históricas diferentes,</p>   |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  | <i>tendencias esenciales de la mente humana</i> fueron expresadas por <i>temas</i> y <i>conceptos</i> específicos. <sup>27</sup> |
|--|--|--|--|

---

<sup>27</sup> Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, p. 25.

## II. CONTENIDO PRIMARIO PRE-ICONOGRÁFICO

Para dar inicio al estudio de la obra fotográfica de Romualdo García por medio del método iconológico de Panofsky, es necesario explicar e indagar en el primer nivel de análisis que propone el historiador, que corresponde a este capítulo, y como se mencionó, se efectuará oportunamente para los dos siguientes apartados.

El primer nivel, llamado *contenido temático natural o primario*, se refiere a la observación de las formas y los objetos en la obra de arte, que es precisamente descriptivo. Laurie Adams, en *The Methodologies of Art*, explica claramente este nivel de estudio, cuando menciona: “In Christian art, the figure of a man on a cross described as a man on a cross would be an example of a pre-iconographic reading... on a secondary level of convention and precedent, would refer to it as Jesus on the Cross, or the Crucifixion”.<sup>28</sup>

En palabras del propio Panofsky, esta categoría es *contenido primario temático natural o primario*, subdividido en *fáctico* y *expresivo*:

Se percibe por la identificación de *formas puras*, es decir, ciertas configuraciones de línea y color, o ciertas masas de bronce o piedra como seres humanos, animales, plantas, casas, instrumentos... identificando sus relaciones mutuas como *hechos*; y percibiendo tales cualidades expresivas como el carácter doloroso de un gesto o una actitud o la atmósfera hogareña y pacífica de un interior. El mundo de las *formas puras*, es decir, reconocidas así como portadoras de *significados primarios o naturales*, puede ser llamado el mundo de los *motivos* artísticos. Una enumeración de estos motivos sería una descripción *pre-iconográfica de la obra de arte*.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Trad. En el arte cristiano, la figura de un hombre en la cruz descrito como un hombre en la cruz puede ser un ejemplo de una lectura pre-iconográfica... en un segundo nivel de convención y precedente puede referir a ella como Jesús en la Cruz o la Crucifixión.

<sup>29</sup> Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, p. 15.

Esto quiere decir que dentro de la obra fotográfica de García localizamos figuras humanas de infantes y adultos, retratados en el estudio del autor, acompañados de objetos particulares. En el plano meramente descriptivo, como propone Panofsky, en las fotografías de Romualdo García localizamos a infantes en brazos de adultos, en otros casos se encuentran recostados sobre mesas, con las manos entrelazadas en modo involuntario, e incluso existe una fotografía única donde un varón se encuentra postrado de pie en una silla.

Es notorio, además de repetitivo, el fondo o telón que tienen de base estos retratos, encontramos entonces pintadas frondosas plantas, cortinas, escalones de casa, arcos y pilares, el equivalente a lo que el historiador denomina *motivos y formas puras*.

Casi todos los niños figuran con ojos cerrados, provocando la impresión de estar dormidos; otros pocos se aprecian con los ojos abiertos notablemente opacos e inmersos. En sentido literal, Panofsky apunta a las cualidades expresivas como un carácter doloroso, de un gesto, actitud o atmósfera que denomina como *hechos*. El espectador, al observar estos retratos, puede tener una sensación de escozor, percibe que algo sucede en la imagen, como individuo racional nota la ausencia de vida en los pequeños retratados.

Además, podemos encontrar eso que Panofsky nombra como *significado fáctico*; “aprendido sencillamente a identificar ciertas formas visibles con ciertos objetos conocidos para mí por la experiencia práctica e identificando el cambio en sus relaciones con ciertas acciones o acontecimientos”.<sup>30</sup>

Podemos confrontar esta idea (refiriéndonos primero a las *formas puras*, y al *significado fáctico* correspondientemente) cuando Claudia Canales escribe:

---

<sup>30</sup> *Op. cit.*, p. 13.

Ante la cámara de Romualdo García... de espaldas de los telones que reproducían vegetaciones y arquitecturas inverosímiles, acompañados de los símbolos de su hacer cotidiano, sosteniendo objetos cuya íntima significación se antoja inescrutable; sentados o de pie, de cuerpo entero, el rostro sin sonrisa, la mirada fija en el ojo del interlocutor, la mirada fija en la mirada de la cámara que rescata de la fugacidad no sólo su imagen, sino su vida misma, preservándola para el azoro de la posteridad, coagulándola para siempre en un instante irrepetible, defendiéndola sobre todo de la muerte.

Tomando la referencia de *línea y color*, el archivo de Romualdo García es en su totalidad a escala de grises, es decir, fotografía en blanco y negro. Por lo tanto sabemos que no es una pintura al óleo, aunque pareciera, y dado que este grupo de imágenes son una copia fiel de la realidad, podríamos resolver que presenciamos una fotografía.

## 2.1 ROMUALDO GARCÍA

A título ilustrativo es conveniente desplegar información del fotógrafo como antecedente, ya que el presente texto no pretende ni tiene como objetivo trabajar de modo biográfico al artista, sino analizar la selección de fotografías.

Hacemos énfasis en la atención que ha recibido el archivo de García en materia histórica y social debido al aporte al patrimonio visual y fotográfico de México, considerado como uno de los más significativos en territorio nacional.

Los historiadores que se han dado a la tarea de divulgar este tipo de acervos, incluyendo el de García, coinciden en que existe la necesidad de adentrarse más allá del punto de vista técnico. No son pocos los escritores que han prestado atención a este repertorio de imágenes. Elena Poniatowska, por ejemplo, apunta a que: “En los ciento cincuenta años de la fotografía, Romualdo García demuestra que es uno de sus precursores en nuestro país; es a la fotografía lo que José Guadalupe Posada al grabado”.<sup>31</sup> Por otro lado, también es nombrado y conocido como el fotógrafo de clases sociales, de época, incluso, se le atribuye como “el fotógrafo de la muerte”. Claudia Canales menciona sobre sus fotografías: “Contempladas en su conjunto documentan diversidad de clases sociales y oficios del Guanajuato finisecular, despliegan una especie de tipología social que a través de su modesto trabajo diario, Romualdo García nos legó sin proponérselo”.<sup>32</sup> Eugenia Meyer coincide en definir a García como: “fotógrafo guanajuatense que plasmó la vida local con sus problemas y conflictos de clase”, mientras que el historiador Olivier Debrouse puntualiza en el tipo de estudios realizados a estos acervos, cuando expone: “la repentina valoración de

---

<sup>31</sup> Mariana Yampolsky, Adriano Heytmann, *Romualdo García: retratos*, Archivo Romualdo García, Museo de la Alhóndiga de Granaditas, INAH, p. 5.

<sup>32</sup> *Op. cit.*, p. 11.

fotógrafos como Romualdo García se debía a un renovado sentimiento de nostalgia, a una conciencia (estética) de los viejos tiempos perdidos”.<sup>33</sup>

Es importante reconocer el estudio realizado por Salvador Salas Zamudio, *Análisis computacional: Retratos de Romualdo García Torres*, donde se analizan las propiedades del retrato de estudio del guanajuatense, mediante recursos tecnológicos y en óptica. Éste, provee información valiosa y novedosa en cuanto a otros realizados, donde mencionan también datos como la conformación del estudio y su atrezzo. Así corroboramos información referente a los fondos utilizados por el fotógrafo, la iluminación natural característica de la vanguardia fotográfica decimonónica de estudios fotográficos del periodo.

Concluimos y concordamos en ambas investigaciones la marcada influencia pictórica de Romualdo García en su obra, por parte de Salvador Salas se compara la con el método de alumbrado de Rembrandt con los retratos femeninos en su objeto de estudio, mientras que los retratos de angelitos son semejanza de la tradición pictórica colonial de la Muerte Florida que explicamos detenidamente en el capítulo III.

Es interesante que la obra fotográfica de Romualdo García continúe siendo un parte aguas para el análisis en la fotografía de estudio, así como modos de interpretación metodológica para la compleja tarea, como consecuencia de los escasos registros e investigaciones que en su época son probablemente nulos y el largo periodo en que la obra de García permaneció sin ser estudiada.

El compendio más completo y formal, dada la entrevista que realiza Claudia Canales a la hija menor del fotógrafo, en su momento, la única que continuaba viva para dejar testimonio de la labor de García, es, sin duda, el punto de referencia que tomaremos para aproximarnos brevemente a la biografía del fotógrafo, para continuar con el análisis de las imágenes.

---

<sup>33</sup> Olivier Debrouse, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, p. 23.

Radicado desde corta edad en Guanajuato capital, Romualdo García nació en el municipio de Silao en 1852, y de acuerdo con la cronología<sup>34</sup> de Claudia Canales, abrió las puertas de su estudio fotográfico a la edad de 35 años, convirtiéndose en el establecimiento más importante y proclamado en el Bajío, así como su contemporáneo Vicente Contreras, que realizó: “casi todas las *cartes de visite* que circularon por la ciudad desde poco después de la intervención francesa. Contreras es prácticamente el primer gran fotógrafo comercial del que se tiene noticia”.<sup>35</sup>

Si bien el daguerrotipo fue la técnica que predominó en el florecimiento de la fotografía, no solamente en México, García fue precursor de ésta durante el inicio de su profesión como fotógrafo. “El daguerrotipo se empleaba como sensibilizador sobre una placa de cobre plateada. (...) Los daguerrotipos se montaban en elegantes cajas o estuches. El tiempo de exposición: al principio de 30 a 10 minutos”.<sup>36</sup>

Debido al desarrollo industrial que acontecía en el país y el acelerado avance en técnicas y productos, como cámaras, lentes y soportes fotográficos, a finales del siglo XIX, suceden paralelamente acontecimientos que la fotografía transformaría en movimientos sociales y plásticos. El estudio de Romualdo García fue muy completo, constantemente actualizado en las últimas novedades, no solamente europeas. Al respecto, Claudia Canales explica:

En general, casi todos sus materiales fotográficos Romualdo los adquiría en las grandes casas distribuidoras de la Ciudad de México o bien directamente de los fabricantes europeos y norteamericanos a quienes hacía pedidos por catálogo. De

---

<sup>34</sup> *Imaginario de la fotografía en México. 1837-1970*, Coord. Emma García Krinsky, Rosa Nova... (y otros) Cronología, Claudia Canales. Lunweg, Barcelona, 2005.

<sup>35</sup> Claudia Canales, *Romualdo García. Un fotógrafo, una ciudad, una época*, Ediciones La Rana, México, p.23.

<sup>36</sup> Rebeca Monroy Nasr, *El sabor de la imagen: tres reflexiones*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2004, p. 71.

sus frecuentes viajes a México regresaba con “papel, placas, cámaras, obturadores, en fin, todo lo mejor...”<sup>37</sup>

En México, la vanguardia fotográfica “trae consigo un aumento en la nómina de daguerrotipistas mexicanos y la de los extranjeros trashumantes, estos últimos estadounidenses y franceses en su mayor parte”.<sup>38</sup> Para el año 1870, “la Ciudad de México cuenta con 75 establecimientos fotográficos”.<sup>39</sup>

En los inicios de la era fotográfica, los individuos que ejecutaban esta tarea generalmente pertenecían a grupos con estudios científicos, debido a que tenían que tener conocimientos químicos, como la reacción de superficies sensibles a la luz (en su momento, las placas de metal, vidrio, papeles salados y finalmente celulosas), y sobre el funcionamiento de sustancias como cloruro, nitratos de plata, colorantes y carbono, por mencionar algunas. García trabajó a corta edad en una botica, donde seguramente aprendió y estuvo familiarizado con químicos, desconociendo el devenir de su profesión. Sobre el asunto, Claudia Canales también afirma que “Romualdo García forma parte de esa generación de fotógrafos que vive la transición entre un oficio todavía vinculado a tareas y preocupaciones de tipo científico y otro basado en los avances de una tecnología especializada que habría de perfeccionarse día a día”.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Claudia Canales, *Romualdo García. Un fotógrafo, una ciudad, una época*, Ediciones La Rana, México, p. 39.

<sup>38</sup> *Imaginarios de la fotografía en México. 1837-1970*, Coord. Emma García Krinsky, Rosa Nova... (y otros) Cronología, Claudia Canales. Lunweg, Barcelona, p. 269.

<sup>39</sup> *Op. cit.*, p. 271.

<sup>40</sup> Claudia Canales, *Romualdo García. Un fotógrafo, una ciudad, una época*, Ediciones La Rana, México, p. 27.

## 2.2 RETRATO ANTES DE LA FOTOGRAFÍA

Habría entonces que hacer algunas reflexiones pertinentes respecto a los antecedentes del acto fotográfico, pues si bien la pintura de retrato no fue la única expresión de esta manifestación, sí se trataba de la más consolidada y popular, lo cual generó en los artistas de la época varias reacciones, por el sentimiento e incluso podríamos decir que por una intuición de que el invento del daguerrotipo transformaría el universo de las imágenes, los modos de representación y la plástica. Sin embargo, no todos los artistas compartían este sentimiento, “muchos pintores se convierten en fotógrafos, o bien en coloristas de imágenes fotográficas”.<sup>41</sup>

Pese a que esto fue razón de controversia entre críticos de arte y fotografía, generalmente coinciden en un punto, como John Berger alude: “Hasta la invención de la fotografía, el retrato pictórico (o escultórico) era el único medio existente para registrar y presentar la fisonomía de una persona. La fotografía sustituyó a la pintura, al tiempo que elevaba los estándares respecto a la cantidad de información que debería incluir el retrato”.<sup>42</sup> Cabe mencionar que la pintura de retrato era un género perteneciente a grupos sociales integrados por políticos, clérigos y burgueses, quienes podían remunerar la labor de artistas y pintores al solicitar por encargo un retrato. Esto deja a la fotografía una considerable fila de grupos sociales menos favorecidos, deseosos de immortalizarse y trascender por medio de la imagen, agregando a los maravillados por el daguerrotipo, que ofrecía una copia fiel de la realidad. En ese sentido, John Berger expone:

El inicio del declive del retrato pictórico coincidió más o menos con la aparición de la fotografía, de modo que su justificación inmediata —como ya había empezado a formularse a finales del siglo XIX— fue que el fotógrafo había reemplazado al

---

<sup>41</sup> *Imaginario de la fotografía en México. 1837-1970*, Coord. Emma García Krinsky, Rosa Nova... (y otros) Cronología, Claudia Canales. Lunweg, Barcelona, p. 269.

<sup>42</sup> John Berger, *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Gustavo Gili, Barcelona, p. 22.

pintor retratista. La fotografía era más fiel, más rápida, y mucho más barata, tanto que ofrecía la posibilidad de retratarse a cualquier persona, algo que hasta entonces había sido el privilegio de una pequeña élite.<sup>43</sup>

Justamente fue lo que sucedió en el estudio del guanajuatense, representó una opción que parecía nula: poseer un retrato familiar, rodeado de los seres y momentos que merecen ser recordados, así como formar parte de este acontecimiento social para la posteridad, dando paso a la democratización de la imagen, es decir, que los grupos o esferas sociales bajas se incluyen y forman parte del proceso de adquirir imágenes. En palabras de John Tagg: “La producción de retratos es a la vez la producción de significados en los que clases sociales rivales reivindican su presencia en la representación. Y la producción de cosas que pueden poseerse y para las cuales existe una demanda socialmente definida”.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> *Op. cit.*

<sup>44</sup> John Tagg, *El peso de la representación*, Gustavo Gili, Barcelona, p. 54.

### III. CONTENIDO TEMÁTICO ICONOGRÁFICO

Para este apartado de la tesis se propone trabajar desde la segunda etapa de análisis que Erwin Panofsky denomina como el *contenido secundario* o *convencional*. Para ello, primero explicaremos en palabras del historiador en qué consiste, según su tratado *Estudios sobre Iconología*, extenderemos algunas definiciones puntuales y finalmente cotejaremos las herramientas metodológicas con la obra de Romualdo García para una nueva interpretación y análisis de las imágenes.

Es importante plantear que el historiador se refiere a este nivel como *contenido iconográfico* cuando explica:

Lo percibimos al comprobar que una figura masculina con cuchillo representa a San Bartolomé, que una figura femenina con un melocotón en la mano es la representación de la Veracidad, que un grupo de figuras sentadas en una mesa, en una disposición determinada y en unas actitudes determinadas, representan La Última Cena.<sup>45</sup>

Con los ejemplos anteriores se puede revisar el segundo nivel de interpretación en una imagen, ya que se pasa de la simple descripción de elementos *primarios* como *objetos*, *expresiones* o *motivos*, a hacer uso de ellos y encontrarnos en el terreno iconográfico o *convencional*, es decir, “los *motivos*, reconocidos, así, como portadores de un significado *secundario* o *convencional* pueden ser

---

<sup>45</sup> Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, p. 16.

llamados *imágenes*, y las combinaciones de imágenes... nosotros estamos acostumbrados a llamarlos *historias* o *alegorías*".<sup>46</sup>

Es importante comprender algunas ideas para este segundo nivel (que señalamos ya desde la introducción), utilizadas por otros historiadores en el ramo de los estudios iconográficos, como Cesare Ripa, con *Iconología*, donde planteaba descifrar mediante la combinación de atributos y alegorías el significado en una imagen particular; sin embargo, el estudio de Ripa parece delimitado si se compara con el que formula Panofsky, aunque coincide con Ripa cuando menciona:

... una mujer de mediana edad, vestida con hábito oscuro, con regla, escuadra y compás en su mano derecha y brújula bajo el pie derecho, y con la planta de un "palacio conocido" y una vara de medir en la mano izquierda. Los atributos de esta alegoría son lo suficientemente explícitos como para adelantarnos que se trata de la representación gráfica de los trazados de plantas y alzados de obras arquitectónicas.<sup>47</sup>

En otra perspectiva para lectura de imágenes con un sentido más contemporáneo, dentro de nuestro marco metodológico, Enric Jardí entiende la alegoría como "un término que se emplea en los campos del arte y de las artes decorativas para hacer referencia a una presentación que no es literal, sino en un sentido figurado".<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> *Op. cit.*, p. 16.

<sup>47</sup> Cesare Ripa, *Iconología I*, Akal, Madrid, 2007, p. 9.

<sup>48</sup> Enric Jardí, *Pensar con imágenes*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2012, p. 3.



Fig. 1

Utilizando la Fig. 1 aplicaremos la metodología de Panofsky hasta este segundo nivel. En nivel *preiconográfico*, o *primario*: encontramos un retrato con fondo de telón de naturaleza artificial, seguramente pintada a mano, al centro una mujer serena, no muy madura de edad, ataviada de negro y sentada sobre una silla. Pareciera que ella es la que nos observa desde la fotografía, pero esa *expresión* pertenece a un pensamiento profundo y sus ojos parecen cansados. En su regazo sostiene a un pequeño niño descalzo que usa un ropaje de tela brillante con encaje, quien aparentemente porta en el brazo izquierdo un *objeto*, es una cruz de medida que equivale a la mitad de su tamaño corporal; en la cabeza tiene una corona que podría ser de una planta y en su cuello un lazo con varias nudos que cuelga hasta sus pies.

Ya en el segundo nivel *iconográfico*, que “presupone una familiaridad con *temas* o *conceptos* específicos, tal como han sido transmitidos a través de las fuentes literarias, hayan sido adquiridos por la lectura intencionada o por la tradición oral”.<sup>49</sup>

Podemos observar en esa imagen cómo se solía ataviar a los infantes como personajes religiosos, lo cual proviene de la tradición cristiana, con mayor precisión de los textos del Nuevo Testamento. Son dos momentos recurrentes en las imágenes de *angelitos*, que son vestidos como el Tránsito o Glorificación de la Virgen o bien la Resurrección de Cristo.

En este caso encontramos los atributos correspondientes a los pasajes bíblicos, por un lado la presencia de la cruz, la corona de espinas y el ropaje, que forman una *imagen* y *alegoría* de la muerte y la Resurrección de Cristo, aunado a que la madre de la imagen permanece serena, sin llanto. El investigador Aceves confirma al respecto esta suposición, cuando menciona que: “La prohibición de llorar expresa en ambos casos la creencia en la Resurrección”.<sup>50</sup> En muchas comunidades se sigue considerando que si se llora demasiado la pérdida, el alma del *angelito* no descansa. En ese sentido, se cree que los padres tienen que liberarlo.

---

<sup>49</sup> Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, p. 21.

<sup>50</sup> Gutierre Aceves, *Tránsito de angelitos. Iconografía funeraria infantil*, Museo de San Carlos, México, 1988, p. 56.

La fe en la Resurrección es la que permite diluir a los deudos la angustia y desesperación presentes a la hora de la muerte de los adultos y la que proporciona el consuelo y la esperanza a los padres que han perdido a un hijo pequeño. La certidumbre en la prolongación de la vida personal después de la muerte, es la que hace llevadera la ausencia, pues el deceso de un niño, tiene como cruel particularidad el imponente enfrentamiento a nuestra impotencia por evitarla.<sup>51</sup>

En este capítulo convergen dos ejes principales, el primero es adentrarse en los indicadores y antecedentes iconográficos de la representación de *angelitos* correspondientes al ámbito pictórico; y el segundo analizar el *traje* o vestimentas como punto de partida para el análisis de la obra fotográfica de García.

Habremos de reconocer que por las semejanzas de las representaciones pictóricas y fotográficas, pretendemos ubicar al lector en el mejor contexto para lograr un óptimo estudio, lo cual resulta complejo si se pretende analizar las fotografías de *angelitos* de forma independiente a la pintura de la muerte niña, dado que son dos corrientes artísticas que convergen en una tradición.

Si bien el objetivo principal es dar a las fotografías de Romualdo García una nueva lectura acompañada del método iconológico, este segundo nivel de estudio no habría sido posible sustentarlo sin el texto de Gutierre Aceves, en el que efectúa un análisis similar con las fotografías de Juan de Dios Machain.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> *Op. cit.*, p. 34.

<sup>52</sup> Gutierre Aceves Piña realizó la investigación correspondiente a la tradición de la muerte niña y de los *angelitos*. Coordinó la publicación de la revista *Artes de México* con el mismo tema,

Al reconocer el estudio de Gutierre Aceves como índice, se busca proponer un tercer nivel de interpretación con la obra de Romualdo García, el cual no se ha efectuado hasta ahora en este sentido y puede enriquecer el análisis iconográfico y visual de la obra del fotógrafo guanajuatense.

### **3.1 MONJAS CORONADAS**

Al retomar la intención de revisar los antecedentes de las fotografías de *angelitos*, es necesario iniciar con los retratos atribuidos a las monjas coronadas, corriente pictórica novohispana que tuvo su fuente a inicios del siglo XVII.

Dichas pinturas están destinadas a representar los momentos más trascendentes en la vida conventual, destacando entre ellos la consumación de votos perpetuos (castidad, pobreza y obediencia), la entrada a un convento y por supuesto la muerte de las más importantes monjas del lugar.

Son representaciones pictóricas que constituyen la memoria de un ritual ceremonial y de fiesta, que mezclan elementos simbólicos de significado religioso. Influenciadas por el género barroco por su forma de representación, donde incluso los soportes muestran en todos los sentidos el esplendor conventual, los marcos podían ser de oro y evidentemente están vinculados a

---

además de los catálogos de exposición del Museo de San Carlos y el Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

sectores pudientes, dado el valor que conllevaba la elaboración de este tipo de retrato.

Se producían por encargo de algún familiar o congregación religiosa con fines de conservar la memoria mortuoria del personaje. En circunstancias similares se realizaron retratos de papas, obispos y sacerdotes, aunque la mayoría permanecen en el anonimato. Algunos se pueden observar en la colección del Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán, Estado de México, denotando en una esquila, también pictórica, el nombre del retratado, su fecha de nacimiento, el cargo y el momento de defunción.

Todas estas pinturas mortuorias son dotadas de simbolismos e imágenes emblemáticas religiosas, elegantes coronas florales y aparatosos hábitos, resueltas con claroscuros pictóricos muy distintivos de este género pues se considera que las monjas eran “vestidas amorosamente para su boda indisoluble con Dios”.<sup>53</sup> Se muestran impecables figuras femeninas de cuerpo completo en representación conmemorativa de la promesa de sus votos de castidad y obediencia, con sus rosarios y ornamentos que subrayan su condición de pureza.

---

<sup>53</sup> Esperanza López Parada, “Monjas Coronadas: una exposición de pintura novohispana”, *Letras Libres*, edición España, mayo 2005, pp. 70-72.



Fig. 2

Cuando se trataba de la muerte de una monja, se le retrataba particularmente de perfil o desde una perspectiva frontal vista desde arriba, es decir, como la mirada divina desde el cielo; recostadas y, en constantes ocasiones, de medio cuerpo, ya no de cuerpo entero. En principio, esta particularidad es de las monjas coronadas, pero posteriormente la iconografía funeraria infantil replica esta modalidad, que es justamente un atributo de las imágenes *post mortem*.



Fig. 3

Al respecto, Aceves comenta que “las pinturas del siglo XVIII y principios del XIX de monjas fueron fastuosamente ataviadas, con la enorme corona de flores y la palma que portaban el día de sus desposorios místicos para marcar su muerte al mundo”.<sup>54</sup>



Fig. 4

En la Fig. 4, se pueden apreciar los atributos que se reproducen en las fotografías de Romualdo García: las manos del infante están amarradas debido a que imitan a personajes religiosos en actitud de devoción u oración, y para conservar esta postura, dado el estado del cuerpo, es necesario sujetarlas. Las manos, en ocasiones, sostienen entre sí un ramillete de flores, que también son una constante simbólica en el cuerpo del difunto. Además, se aprecian las coronas en el caso de criaturas ataviadas de mártires, la Virgen u otro santo.

---

<sup>54</sup> Gutierre Aceves, *Tránsito de angelitos. Iconografía funeraria infantil*, Museo de San Carlos, México, 1988, p. 73.

En los retratos, a las monjas coronadas también se les representaba con objetos personales o de uso común, como rosarios, escudos o insignias propias de su congregación o devoción, o como a los *angelitos*, de apadrinamiento.

Otros elementos recurrentes en las monjas coronadas son: la esquela, sus datos, cruces, velas, Biblias, pequeños muñecos de ángeles o el Niño Dios.

Este tipo de atributos son los que se reproducen en la fotografía de Romualdo García, es por ello que se deduce que su formación visual y religiosa sí impactó su cultura visual.

### **3.2 MUERTE NIÑA EN LA PINTURA DE RETRATO**

Dentro de este orden de ideas encontramos posteriormente a las Monjas Coronadas a la *Muerte niña*, práctica pictórica llevada a cabo en los siglos XVIII y XIX, donde se reproducen a infantes después de morir. Cabe aclarar que en este apartado nos referimos a la muerte niña cuando se trata de los retratos realizados al óleo, mientras que al hablar de *angelitos* aludimos únicamente a fotografías.

Autores como Miguel Jerónimo Zendejas, José María Estrada, Miguel Herrera, Gonzalo Ceja, Luis Vasulto y Gabriel Fernández Ledesma realizaron pinturas en este género.<sup>55</sup>

Dada la considerable información en el estudio de Gutierre Aceves y la metodología aplicada, corresponde ahora puntualizar los elementos que definieron a los retratos pictóricos y consolidaron la imagen funeraria infantil, “que son el modelo preexistente en el que se basarán las futuras fotografías que registran la muerte de un *angelito*”.<sup>56</sup>

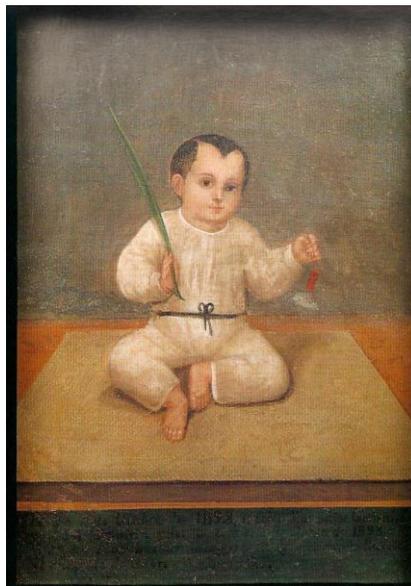


Fig.5

La tradición de la muerte niña tiene indicios de la religión católica, fuertemente impuesta en México con la Conquista española. Aceves menciona: “hay una gran profusión de pinturas que representan el ciclo de la muerte y Glorificación

---

<sup>55</sup> Desde un plano general, el desarrollo de esta investigación puede ser visto con un orden cronológico respecto a las distintas manifestaciones plásticas en esta tradición.

<sup>56</sup> *Pp. cit.*, p. 63.

de la Virgen [...] y estas imágenes, sobre todo las referidas a su Tránsito, llamado también *Dormición* (sueño de la muerte)".<sup>57</sup>

En esta tradición religiosa existen momentos de significativa trascendencia que son el nacimiento, el bautismo, la presentación a los tres años del niño ante Dios y la muerte. Dichas situaciones son motivo de las ceremonias más relevantes para los fieles, ya que son puentes entre la vida y la muerte, de ahí la denominación de *Tránsito*, porque el niño es liberado del pecado y por ende accederá directamente al Paraíso.

Por otro lado, el culto mariano es fuente para las imágenes de niños, ya que comparten virtudes, como la pureza, y son seres libres de pecado. En el caso de los retratos pintados, estos atributos están representados en las palmas y los ropajes blancos.

Sabemos que la pequeña niña de la Fig. 6 pertenece a la corriente pictórica de la Muerte Niña, debido a la esquila con datos del fallecimiento y por atributos como las manos entrelazadas con un ramillete de flores, ropón y gorro blanco y la aparente disposición de sueño.

---

<sup>57</sup> *Op. cit.*, p. 63.

Otras modalidades pueden ser que el infante esté representado como vivo, para ello, se le retrata con los ojos abiertos, de pie y en otras ocasiones aparenta mayor edad. (Fig. 7).



Fig. 6



Fig. 7

Es tal la trascendencia del género funerario infantil, que desde sus tempranas apariciones se determinan las características como atributos, simbologías y modos de composición, es decir, ya en el siglo XVIII la iconografía de este tipo parece definida en la pintura mexicana.

Son modalidades en el género para representar el ciclo de muerte, que corresponden al nivel *secundario* o *convencional* de Panofsky, nos referimos a los *atributos*, *alegorías* e *historias* que aparecen tanto en los retratos de muerte niña como en los *angelitos*.

El origen de esta manifestación artística, que si bien es compleja por las múltiples opciones para estudiarla, puede encontrarse en el sentido musical, en el caso de *parabienes*, o literario, con sonetos realizados e interpretados por los dolientes durante el funeral del *angelito* o el poema *Muerte sin fin*, de José Gorostiza en el año de 1937, que si bien es posterior a los inicios de las representaciones mortuorias, es un referente literario a esta tradición. Sin embargo, aquí nos enfocamos solamente en el estudio de la imagen.

### **3.3 ICONOGRAFÍA FUNERARIA INFANTIL: FOTOGRAFÍA DE ROMUALDO GARCÍA.**

Dentro de este apartado corresponde cotejar las fotografías de García con los antecedentes de monjas coronadas y muerte niña. De acuerdo con la metodología de Panofsky, en el *contenido secundario* corresponde describir los *atributos* y las *alegorías* presentes en la obra del guanajuatense, y a título ilustrativo del presente estudio realizar el *análisis de las imágenes*.

El primer ejemplo de iconografía religiosa en la obra de García es la Fig. 8, donde una mujer carga sobre las piernas a una pequeña niña, sin que sepamos si es su madre o su hermana; por su parte, la expresión de rostro caído de la niña hace parecer que sus grandes y pesadas mejillas solo responden al *rigor mortis*.



Fig. 8

Es importante señalar que comúnmente a los infantes fotografiados después de morir, como el caso de la imagen, se les observa con las manos entrecruzadas; para lograr que se mantuvieran de esa manera, dado el estado del cuerpo, se les amarraban con un lazo provocando que las extremidades mostraran un aspecto voluminoso.

La niña viste un largo ropaje, estampado de pequeñas estrellas brillantes, formado por un camión que todavía muestra las líneas del doblaje y una tela de color tenue que cubre su cabeza. Sobre ésta se observa una diadema que sostiene la representación de aureola de papel dorado, equivalente al de figuras sagradas y corresponde a una *alegoría* de tránsito de la Virgen María: su vestimenta y *atributos* son símbolo de inocencia, propios de rituales infantiles.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Gutierre Aceves reitera la representación de la Virgen María en las fotografías de *angelitos*, cabe la posibilidad de que se trate también de la Guadalupeana, ya que los atributos coinciden y



Fig. 9

Aceves menciona al respecto de la influencia de estas representaciones: "la información proporcionada por la literatura apócrifa acerca de la muerte y ascunción de María nos permite establecer los paralelos entre las exequias de la Virgen y las de los 'angelitos', así como las equivalencias que se dan entre las imágenes y simbolismos".<sup>59</sup>

Otra *imagen* recurrente es el Sagrado Corazón, como en la Fig. 10, donde la vestimenta de la mujer denota el luto del pequeño niño, quien porta un amable ropón blanco y capa tradicionalmente de color rojo; además, en la diminuta cabeza sostiene una aureola de lo que parece papel dorado, y en el pecho lleva el *atributo* representativo, un corazón en llamas que alude a este personaje relacionándolo con su muerte y el amor.

---

están bien identificados en la fe católica, particularmente en México, como su patrona. Por otro lado, Aceves menciona que se complementaba el atuendo con huaraches de papel dorado, entonces se puede deducir que se utilizó el papel dorado en otros elementos como la aureola.

<sup>59</sup> Gutierre Aceves, *Tránsito de angelitos. Iconografía funeraria infantil*, Museo de San Carlos, México, 1988, p. 55.



Fig. 10



Fig. 11

La tradición implicaba ataviar de Cristo a los varones, con *atributos* de coronas de espinas como alusión de triunfo sobre la muerte, ropón y cruz; o de mártires, santos o discípulos, con *flores del paraíso*, como azucenas y palmas como indicadores de ausencia de pecado y pureza.<sup>60</sup>

A las niñas era común verlas como Inmaculada Concepción: “se les viste de blanco o con sus mejores ropas. El atuendo lo complementan unos huarachitos de cartón cubiertos de papel dorado y con una palmita de azahar o una vara de nardos o azucenas”.<sup>61</sup> Ver Fig. 12 y Fig.13.

---

<sup>60</sup> Es importante indicar las significaciones que plantea Gutierre Aceves en el estudio de *angelitos* y que utilizamos para el análisis, las cuales coinciden con las señaladas dentro de la tradición religiosa cristiana, por lo que cotejamos esta información con el *Manual de símbolos cristianos*, de Mariano Monterrosa Prado, INAH, 1979.

<sup>61</sup> *Op. cit.*, p. 24.



Fig.12



Fig.13



Fig. 14

Un caso que llama la atención dentro del conjunto de angelitos de Romualdo García es el niño yacente dentro de su ataúd (Fig.17): pareciera ser un fraile

franciscano o el mismo San Francisco de Asís, representante y fundador de esta orden, por el hábito que usa y el lazo en su cintura. En la fotografía no son visibles los tres nudos tradicionales franciscanos, pero es posible que los tenga, debido a que esta orden está relacionada con la religión católica y sus prácticas eran vigentes en la región del país donde vivía Romualdo García.

La caja de este niño se encuentra cubierta por dentro y por fuera de flores, especialmente rosas blancas, que simbolizan pureza e inocencia, y probablemente rojas como símbolo del amor. Son visibles también algunos ángeles que decoran el féretro, pueden ser atributo de la inocencia, aunque también son una constante en la representación de San Francisco de Asís (Fig. 15), Los seres celestiales de *Visión de San Francisco de Asís* (Fig. 16) tienen una gran similitud con esta obra fotográfica de García.

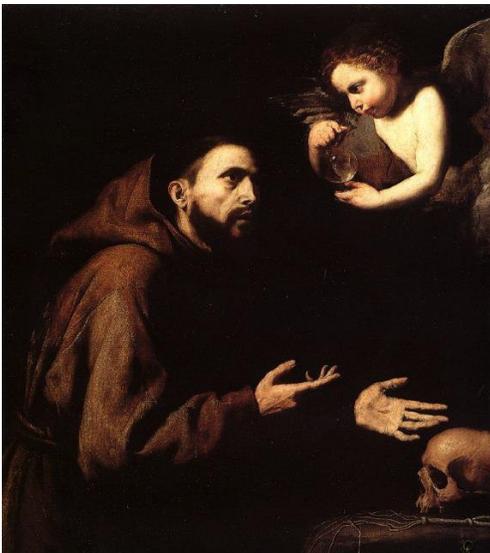


Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17

### 3.4 EL TRAJE EN LA FOTOGRAFÍA . JOHN BERGER Y ABY WARBURG

Evidentemente el *traje* es punto de partida para el análisis de los niños muertos que nos ocupa. A partir de él podemos obtener datos fundamentales para la lectura de los personajes que figuran y el contexto, es decir, en este caso, de los infantes que pasaron por la lente de García.

A partir de la observación de los ropajes o vestiduras de los *angelitos*, se vuelve evidente la variedad de estratos sociales que desfilan por el estudio de Cantarranas en Guanajuato, no solamente los niños con sus acompañantes. Con esto queremos retomar el asunto de los grupos sociales, su cotidianeidad y la estrecha relación con determinadas prácticas, que se hacen visibles en estas fotografías de finales del siglo XIX y principios del XX.

Tal es su relevancia que se han realizado observaciones y estudios en torno al uso del traje como herramienta de análisis en la fotografía, como lo hace John Berger, sobre la vestimenta y su estudio social, a la par con la metodología iconológica. Encontramos en Aby Warburg otro ejemplo muy similar al expuesto, que extenderemos más adelante.

Retomando el tema de los grupos sociales que aparecen en las fotografías de Romualdo García, en su mayoría son los menos favorecidos, de escasos recursos y que llevan a la práctica la tradición de fotografiar a sus hijos después

de fallecer, así como vestirlos, ya sea con sus mejores ropas o ataviarlos de personajes del Nuevo Testamento. Otros grupos sociales también formaron parte de esta antigua práctica, lo cual se evidencia por la posición social, donde posan la clase obrera, política y religiosa.

Quisiéramos en este texto considerar especialmente el ejercicio visual que realiza Berger en su ensayo “El traje y la fotografía”, que consiste en mirar cualquier fotografía donde se encuentren figuras humanas, bloquear de la vista el rostro para describir el cuerpo, posteriormente contemplar sólo su cara y con ello acercarnos a determinar el rango social de los representados.



Fig. 18

Es relevante subrayar que retratarse con el niño después de su último suspiro no es exclusivo de las clases sociales menos favorecidas. Para muestra y ejecución del ejercicio anterior presentamos la Fig. 18.

Este joven caballero no pertenece a un grupo rural, sino al contrario, está urbanizado por su traje; tampoco es un burgués, su impecable traje coordinado de tres piezas: chaleco, saco y pantalón, aunado a su camisa, corbata, sombrero y botines, que indican que no ha caminado sobre terreno con polvo y piedras, le dan un aspecto cuidado de clase media. La criatura que lleva en brazos porta un ropón blanco bastante modesto, pero su figura denota un ascenso social.

De manera opuesta, en la Fig. 19, los dos hombres que aparecen en la fotografía llevan calzado desgastado, pantalones polvados y vestimenta probablemente de tinte rural. Por su rostro y líneas de expresión parecieran ser sujetos de clase trabajadora y su tez podría deberse al trabajo en el campo, expuesto al sol. Coincide también que el traje del *angelito* se acerca más a las creencias religiosas de personas de pueblo. Puede tratarse de una niña, pues porta un manto con estrellas que se atribuye a la iconografía mariana. Es difícil precisarlo debido a que la corona no es típica de la Virgen María, ni la flor que lleva en la mano.

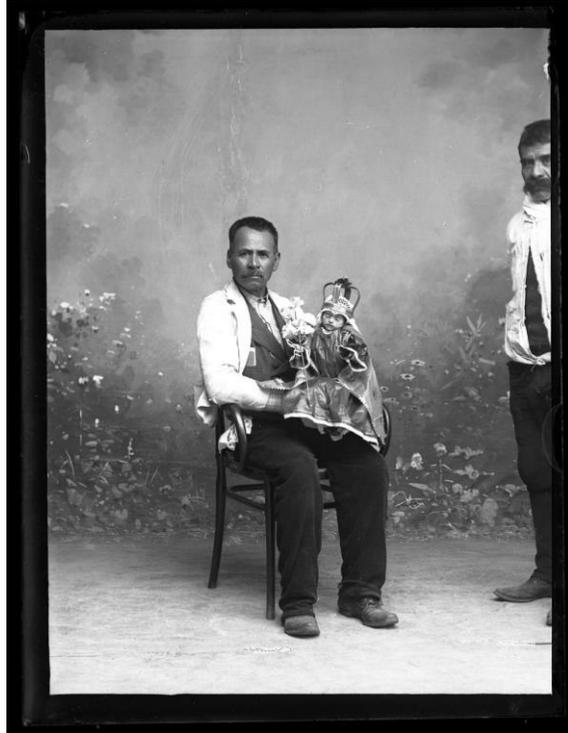


Fig. 19

El mismo Berger se cuestiona entonces cómo puede ser tan evidente la clase social, a lo que pareciera responderse: "... la estética fotográfica muestra, tal vez más claramente que la vida, la razón fundamental por la que los trajes, lejos de disfrazarla, subrayan y acentúan la clase social de quienes los llevan".<sup>62</sup> En el caso de la Fig. 19, por ejemplo, el desgaste de sus zapatos acentúan el carácter rural de la región.

A Romualdo García se le conoce como el fotógrafo de las clases sociales, ya que por su estudio desfilaron un sinnúmero de personajes, como el carpintero, soldadera, féminas de corte francés, intelectuales o viudas. En esa fotografía

---

<sup>62</sup> John Berger, *Mirar. Usos de la fotografía. El traje y la fotografía*, Editorial Hermann Blume, Barcelona, p. 36.

del hombre con pantalones cortos, sombrero de paja y huaraches, en la mano porta una sierra postrada en una tabla de madera y denota su oficio, Fig.20.



Fig.20

Por otro lado, aquel hombre emplumado con un instrumento de 10 cuerdas en manos gruesas, falda de cuero y piel morena, Fig.21. Un par de jóvenes masculino, intelectuales de la época aparentemente escenificando una partida de ajedrez, con el cabello relamido, los zapatos lustrados, portan trajes bien cuidados, Fig. 22



Fig. 21



Fig. 22

Mujeres de peinados altos, abanicos, mentón arriba, mano en la cintura, vistosos vestidos de encaje bordado de aire afrancesado, lo que muestra el estilo de vida de mujeres con acceso a revistas de moda típicas de urbes. Fig. 23.



Fig. 23



Fig. 24

Otros modestos retratos familiares, donde el ser revolucionario o soldadera es digno de representación, con armas cortas, largas y sus respectivas municiones, Fig.24. Niños que parecen pequeños generales de la guerra con sacos abotonados en pares con alguna insignia militar.

Las mujeres con rebozos que cuelgan sobre el piso, usándolo como velo o para cubrir su espalda, “la vela perpetua” Fig.25, féminas que se retratan con una gran vela en la mano, camisas de lana o algodón de gran blancura. Por su parte, la infancia parece disolverse y esconder en esos pequeños cuerpos inertes con ropajes finos que les dan apariencia de adultos, curiosamente ésta última característica como prolongación de la iconografía infantil del retrato pictórico en el siglo XVIII. Fig.26



Fig. 25



Fig. 26.

También parecieran las fotografías de Romualdo García un catálogo de modas en la provincia guanajuatense: sombreros, zapatos, “tendencias”, peinados, moños, corbatas, sombrillas y bolsas para dama y caballero.

Desde la perspectiva de la vestimenta observamos los retratos de *angelitos*, que subrayan la posición social de quienes visten, y fundamentalmente resaltan que ataviar a los niños fallecidos con ropas que usan personajes religiosos es una modalidad característica de México, además de que la tradición de *angelitos* es prominente en sectores menos favorecidos. Berger afirma que: “los trajes transmiten el mismo mensaje que sus caras y cuerpos que ocultan. Trajes, experiencia, formación social y función coinciden”.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> *Op. cit.*, p. 37.

Aby Warburg realiza un análisis similar al que nos acontece sobre las fotografías que tomó, y algunos dibujos proporcionados durante un viaje que él realizó con el grupo indígena Pueblo, ubicado en el noroeste de Estados Unidos, Nuevo México y Arizona. El encuentra en los vestuarios de estos individuos algunos simbolismos, que denotan similitud en cuanto al ritual representado en el quehacer fotográfico de Romualdo con los angelitos.

La idea más interesante, como dice Warburg, es que: “A partir del siglo XVI el núcleo original norteamericano fue cubierto por una capa de educación eclesial hispano-católica...”,<sup>64</sup> punto coincidente en prácticas rituales de los indios, así como religiosas en la población mexicana en la que se fomentó el culto mariano.

Fig. 27.



Fig.27 Interior de la iglesia Acoma.

---

<sup>64</sup> Aby Warburg, *El ritual de la serpiente*, Sexto Piso, p. 11

Respecto a los *atributos* y *alegorías* en la vestimenta de los Pueblo: “las plumas, comunican deseos y peticiones”<sup>65</sup> como las hojas de palma y otros elementos florales están presentes en los *angelitos*, tienen un significado de pureza, y son de alusión al triunfo sobre la muerte, como menciona Monterrosa en su manual de símbolos cristianos.

Similarmente los Pueblo representan rituales de ascensos y descensos (*tránsito*). Cabe especificar que éstos también realizan tributo a los fenómenos naturales, en compañía de símbolos cosmológicos, en la ilustración proporcionada por un indio a Warburg, que había formado parte de los pintores y sacerdotes de la tribu, donde la representación de una “casa-universo” es escalonado, esto quiere decir: “que encarnan la experiencia primigenia de la humanidad...y busca elevar al hombre de la tierra al cielo”.<sup>66</sup>Fig. 28

---

<sup>65</sup> *Op. cit.* p. 17.

<sup>66</sup> *Op. cit.* p. 24 y 25.

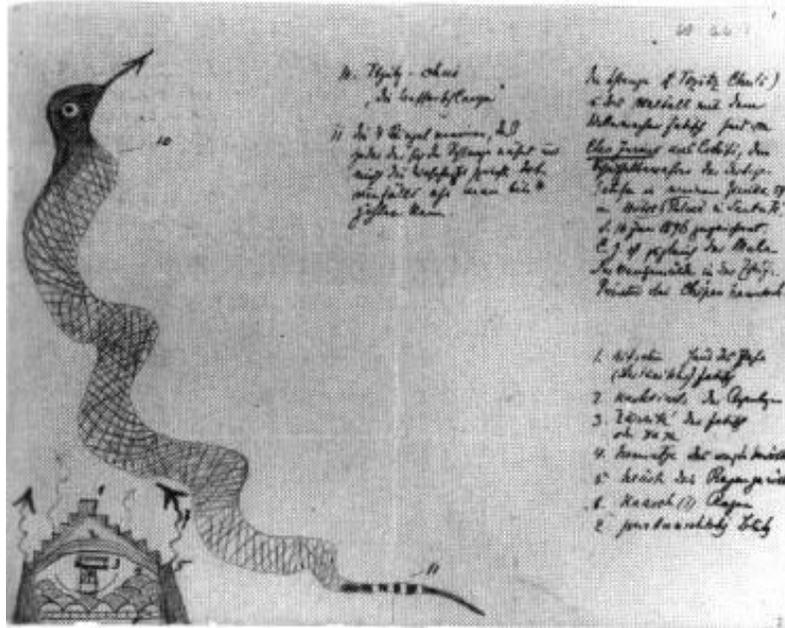


Fig. 28 Cleo Jurino, refiguración cosmológica. Santa Fe, 1896, con apuntes de Warburg.

#### IV. SIGNIFICADO INTRÍNSECO O CONTENIDO

En este apartado trataremos de responder a una de las principales hipótesis planteadas, que tiene que ver con la relación y la influencia de la corriente pictórica en la obra y el quehacer fotográfico de Romualdo García.

Para tal efecto, tomamos la fotografía *post mortem* como punto de partida y desarrollo para el análisis de este género en la imagen, además de comentar su inherente relación con la memoria y la muerte.

Dentro de la metodología de Panofsky, en el tercer nivel de estudio iconológico, que corresponde a la interpretación de los *valores simbólicos*, “[...]en vez de con *imágenes, historias y alegorías*, requiere algo más que el conocimiento de *temas o conceptos específicos* tal como transmiten las fuentes literarias.”<sup>67</sup> (que pertenecen a la segunda categoría de análisis). En el tercer nivel, estos valores

<sup>67</sup> Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Barcelona, p. 23.

son generalmente desconocidos por el artista, ya que existe la posibilidad de interpretar la obra de Romualdo García desde perspectivas que pueden ir desde el psicoanálisis, semiótica incluso desde la iconológica.

Aunque hablamos ya respecto a las comparaciones entre pintura de retrato y fotografía como medios de representación de la realidad, retomamos así el vínculo con el trabajo del artista guanajuatense.

Al examinar nuestro objeto de estudio, que son las fotografías de *angelitos*, se generan reflexiones diversas y controversiales. Estas imágenes dan cierta impresión de contemplar una pintura o efigie religiosa, ya sea por su composición, modo o sitio específico en el que están colocados los retratados, -asunto que retomaremos más adelante- y la representación de personajes religiosos de los que imitan vestimenta y adoptan cierto *carácter* o comportamiento, como se vio en el capítulo anterior.

Si partimos de la idea de que el fotógrafo realizó estudios de pintura, podemos comprobar el resultado de sus imágenes bien proporcionadas e iluminadas. Claudia Canales nos brinda evidencia, cuando indica que Romualdo García mostró interés en las artes plásticas al ingresar a la Escuela de Artes y Oficios:

[...] Romualdo estudió pintura y música. De su maestro Jesús Monroy, egresado de la academia de San Carlos, [...] copió sin mucha destreza algunos cuadros al óleo, pero, aunque siempre mostró entusiasmo y dedicación para los temas característicos del academicismo decimonónico, la pintura no pudo convertirse en su medio de vida.<sup>68</sup>

La escuela estaba ubicada tras el Templo de la Compañía, en la ciudad de Guanajuato, el capellán de ésta era amigo de Romualdo García, y probablemente, en su momento, conocer las imágenes religiosas situadas en el

---

<sup>68</sup> Claudia Canales, *Romualdo García. Un fotógrafo, una ciudad, una época*, Ediciones La Rana, México, p. 17.

recinto religioso, pudieron servir de modelo e inspiración para sus fotografías, en el que sería su primer trabajo como fotógrafo, como señala su hija Adriana García:

Como era amigo del capellán de La Compañía, el fotógrafo le propuso utilizar ciertas imágenes que ornaban el templo, al fin de formar un cuadro o composición bíblica que él retrataría y luego reproduciría para vender. El clérigo aceptó y puso manos a la obra: organizó con dos o tres figuras la escena del encuentro entre la Virgen y Cristo camino al Calvario, tomó la fotografía y empezó a recibir frutos del comercio de esas estampas religiosas.<sup>69</sup>

Las afirmaciones anteriores corroboran la idea de que las fotografías de Romualdo García están fuertemente influenciadas por imágenes religiosas o son un referente visual de ellas. Esto es visible en aquellas donde los *angelitos* están acompañados de algún familiar, ataviados con ropas que parecen ser del Sagrado Corazón, la Virgen María, algún mártir o fraile, como San Agustín o San Francisco de Asís.

Retomamos aquí el aspecto de la composición, respecto al cual Panofsky apunta en algún momento que hay “casos en que la relación entre modelo clásico y su adaptación cristiana es puramente de composición”.<sup>70</sup> Justamente esas son las características que encontramos en la obra de García, y provienen de un modelo de enseñanza de la pintura clásica que traslada a sus fotografías.

En su texto alusivo a los manuales de fotógrafos de estudio, Rebeca Monroy Nasr explica cómo podían pre elaborar las imágenes:

[...] procuraban enseñar las mejores maneras de colocar a los modelos en el estudio o gabinete fotográfico. Para ello, señalaban la importancia de colocar a las figuras en composiciones triangulares con la cúspide para arriba o hacia abajo,

---

<sup>69</sup> *Op. cit.*, p. 19.

<sup>70</sup> Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Barcelona, p. 27.

dependiendo de los personajes en la escena, planteando que por supuesto el triángulo con la cúspide hacia arriba tenía mayor dinámica.<sup>71</sup>

Cabe señalar que en las fotografías de García encontramos ciertas constantes en la composición, cuando se muestran dos figuras humanas, que generalmente corresponden a la madre o el padre, más la criatura; los primeros aparecen sentados de lado izquierdo y el infante en brazos, es decir, la cabeza del *angelito* siempre de costado derecho; otra modalidad es la de colocar al niño casi al centro. Por otro lado, en las fotografías individuales observamos cómo el infante conserva una posición predeterminada por el fotógrafo, esto es, recostado sobre una base y con la cabeza hacia la derecha de la imagen. Ver Fig. 29.

Es muy importante subrayar cómo la composición de la fotografía acentúa la presencia del padre o la madre vivos, para después observar al pequeño en sus brazos, como salido de la imagen.



Fig. 29

---

<sup>71</sup> Rebeca Monroy Nasr, *Palas y musas. Diálogos entre la ciencia y el arte*. Cap. *Ráfagas, desencuentros e interacciones de la pintura y fotografía en la era moderna*, México, IIE- UNAM, coord. Olga Sáenz.

Mencionamos anteriormente que García se mantenía actualizado sobre técnicas, equipos y novedades fotográficas, además de contar con las revistas que recibía y con una formación artística, elementos que le proporcionaron evidentes nociones de composición en un cuadro.

El fotógrafo Blanchère<sup>72</sup> amplía en este sentido la funcionalidad al colocar las figuras en ciertos sitios (véase Fig. 30 y Fig.31), para armonizar y equilibrar la imagen cuando explica:

El grupo de dos personas es el más fácil. Si son del mismo tamaño un poco parados y que uno coloque un pie y el otro u otra se muestre sentada. Si uno es mucho más grande que el otro, poner el mayor sentado, sin embargo, que la diferencia sea tal que las dos cabezas estén a la misma altura; en este caso, que darán vida y mostrarán más, casi siempre la persona más pequeña. Si hay un niño, ponerlo en una actitud que motive a la de la persona mayor relacionada con éste. El otro hijo puede ir detrás del padre sedente, sin embargo, hay que evitar que la diferencia sea tal que las dos cabezas estén a la misma altura. O bien la otra persona puede estar sentada con el bebé en las piernas.

---

<sup>72</sup> H. de la Blanchère, *L'Art de la Photographie. Comprenant les procédés complets sur papier et sur glace négatifs et positifs (peintre e photographe, membre de l'Academie Nationale, de la Société des Meaux –Arts de la Société Française de photographie, etc)*, Paris, Amoyt, Éditeur, 8 Rue de la Paix, Londres Alexis Guadin et Frère, 16 Skinner Street, Maison à Paris, rue de la Perle, Paris Secretan ingenieur opticien 13 Place du Pont Neuf, 1859, p. 98.

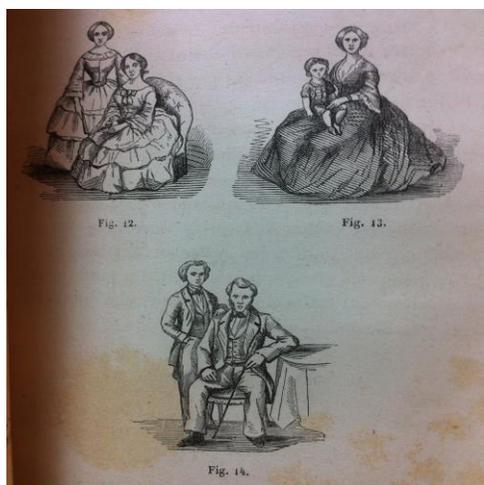


Fig. 30



Fig. 31

Desde otra perspectiva, el fotógrafo Juan de Dios Machain quien también realiza fotos de niños muertos, varía en esta composición, los familiares de los *angelitos* por lo general se encuentran de pie e incluye en las imágenes a más figuras humanas, haciendo un retrato familiar. Ésta modalidad está ausente en los retratos de Romualdo García, que solo presenta a dos o tres personas como máximo, cuando se trata de fotografías de *angelitos*.



Fig.32

Desde otra mirada en las fotografías de Romualdo García, observamos una triada en donde presenta patrones diferentes en la composición. Las Fig. 32 y Fig. 33, posan en este orden los retratados: la madre sentada, el niño o niña de

pie y el angelito en brazos de la mujer, de este modo existe un equilibrio en la proporción de los cuerpos, pues pone a la altura de la cabeza de la madre y del *angelito* al hermano al ponerlo de pie como menciona Blanchère, la composición triangular se da en este caso hacia arriba, al dominar la cabeza de la madre en la escena.



Fig.33

Es relevante también notar al respecto de la tradición de ataviar de manera especial a estas criaturas al morir, tanto la influencia religiosa del lugar, como la visualidad del artista en los modelos.

Monroy reafirma esta noción de los trajes cuando escribe: “Hubo incluso estudios que tenían en su haber vestidos, trajes, sombreros que les podía prestar a los modelos para que salieran mejor”.<sup>73</sup>

Sin embargo, se sabe que parte de esta costumbre consistía en que los padrinos de bautizo, en estos casos de muerte infantil prematura se encargaban de vestir a las criaturas, como menciona Aceves: “Los padrinos también cumplen una

---

<sup>73</sup>Op. cit.

función extra religiosa importante al asumir otros gastos derivados del funeral...al ceñir una corona de azahares sobre la cabeza del niño”.<sup>74</sup>

Incluso, en el archivo correspondiente a fotografías de *angelitos* de García que se encuentra en la Fototeca, encontramos trajes muy similares. ¿A qué grado llegó influenciar esta práctica *post mortem* en un ámbito comercial fuera del estudio y la fotografía, suponiendo que en ese momento histórico la mortalidad infantil era más elevada?

Luz Delia García, en su investigación que lleva por título *El retrato de angelitos. Magia, costumbre y tradición*, proporciona estadísticas que apoyan la idea de muertes infantiles de modo más habitual a causa de enfermedades, en su mayoría bronquitis y viruela. Por otro lado, a mediados del siglo XIX, época en la que la práctica *post mortem* tuvo su esplendor: “Numerosas mujeres que fallecieron en el parto, la mortalidad de los recién nacidos era muy elevada, las enfermedades infantiles —varicela, escarlatina, tosferina... hicieron estragos”.<sup>75</sup>

Aunado a que esta práctica predominó en grupos sociales menos favorecidos: los decesos ocurrían en el hogar, dadas las condiciones de salud y enfermedades para las que no existía primero, tratamientos o medicamentos, y segundo, la limitación económica de pagar un médico que fuese en dado caso a una comunidad lejana a atender a un infante con viruela, como en la Fig. 34, esta fotografía peculiar dentro del acervo de García, ya que es el único *angelito*, que aparece de pie, sostenido a la silla por de bajo de sus vestiduras, y evidencia una muerte a causa de las enfermedades causantes de defunciones infantiles de la época, aparentemente por viruela por las cicatrices visibles en su rostro.

---

<sup>74</sup> Gutierre Aceves Piña, *Tránsito de angelitos. Iconografía funeraria infantil*, Museo de San Carlos, México, 1988, p. 22.

<sup>75</sup> [Trad.] *Post mortem*, Collection Photo Poche, France, 2007, p. 4.

Su iconografía está formada por atributos representativos de San Miguel Arcángel, aunque en las imágenes oficiales o tradicionales católicas son distintas las modalidades con las que se representa, en este *angelito* están presentes: el calzado de tiras a media pierna, la balanza en su mano derecha como signo de justicia, y una lanza en la izquierda, se le atribuye armadura ya que es protector de la iglesia.

Por ser una figura angelical, se representa a San Miguel con grandes alas, en el caso de este *angelito*, probablemente fueron sustituidas por un par de plumas colocadas en la corona, esta última también representada con una cruz en la cúspide.

Otros portan un estandarte donde aparece la Virgen de Guadalupe (Fig. 35) o alguna frase conmemorativa, en la fotografía del niño, comparte este atributo aunque el estandarte es de color oscuro, y está en una base con forma de cruz en la mano derecha, y en ésta también encontramos otro atributo, una balanza como alegoría de la justicia. Fig.36



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36

Llegamos aquí a un planteamiento en donde podemos pensar que Romualdo fue encauzado, en cierto modo, por una sociedad fervorosamente religiosa, que le mostraba día a día cómo se vivía la muerte de un menor, sus ritos y costumbres para trascender a “otro mundo”. Es posible que dichas costumbres le permitieran depurar sus retratos para dejar una huella permanente en la memoria no solo de un núcleo familiar, sino de una nación.

Y por otro lado, el cómo Romualdo García pudo haber contribuido de modo significativo a esta tradición a consecuencia de sus viajes realizados a Europa, donde también se practicaba la fotografía *post mortem*. En este sentido, pudo aprender técnicas vanguardistas no solamente en fotografías sino intercambiar técnicas con otros fotógrafos para retratar y trabajar con cuerpos en proceso de descomposición. Al respecto Eugène Disdéri, fotógrafo de estudio de origen francés que realizaba fotografías post mortem, recuerda:

Cada vez que nos hablaban para hacer un retrato después de un deceso, vestíamos a los muertos con ropa que usaba habitualmente. Recomendábamos que lo dejaran con los ojos abiertos, los sentábamos siete u ocho horas. De esta

manera podíamos tomar el momento o, las contracciones de agonía desaparecían, se nos atribuía la reproducción de una apariencia de vida.<sup>76</sup>

#### **4.1 FOTOGRAFÍA *POST MORTEM***

Debido a que este género fotográfico tiene como primer antecedente la pintura de retrato del siglo XVIII hasta el siglo XIX, donde también se retraban a niños o individuos practicantes de vida religiosa. La fotografía mortuoria hereda ciertas características del retrato pictórico, como en un inicio concernía a esferas sociales artísticas y políticas, difiere de modo significativo en la accesibilidad cuando los fotógrafos comienzan a salir del estudio, esto se debe al avance tecnológico en equipos fotográficos así como en materiales para la impresión de imagen.

Habría entonces que puntualizar que en este apartado nos referiremos únicamente al tipo fotográfico, ya que en los anteriores era sustancial hablar de estos retratos pictóricos y del daguerrotipo por su afinidad.

El género *post mortem* se ejerció en América y Europa esencialmente, el fotógrafo podía acudir al hogar del difunto o en su estudio para tomar el retrato, tarea compleja por el estado del cuerpo, que en ocasiones el fotógrafo realizaba labor de maquillar, vestir y sujetar el cadáver para la toma, aunque pareciera contradictorio, manipular en este estado al retratado se volvía una tarea escabrosa dependiendo de la forma en que se quisiera documentar el cuerpo.

Al hablar de la fotografía *post mortem* en México (que no es únicamente de *angelitos*) encontramos otros indicadores y antecedentes de la fotografía *post mortem*, Olivier Debrouse en *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, apunta a la fotografía como registro de la violencia social al mencionar:

---

<sup>76</sup> *Op. cit.*, p. 5.

“ Años antes de que existiera lo que llamamos “prensa amarillista”, imágenes de este tipo alimentaban el morbo colectivo [...]”.<sup>77</sup> En esta misma perspectiva, Luis Ramírez Sevilla escribe:

Desde mediados del XIX en distintas partes del mundo surgieron expresiones de fotografía mortuoria con fines médicos o legales (incluida la forense) [...] En este campo, pareció existir una inicial predilección por las muertes de algunos notables (como Maximiliano por ejemplo, que abrió camino en este terreno en México).<sup>78</sup>

Coincidimos con Ramírez Sevilla cuando hace referencia al texto de Teresa Matabuena,<sup>79</sup> y a la práctica de retratar cadáveres como un antecedente primordial de las fotografías que estudiamos cuando menciona: [...] un género fotográfico afín fue el de las “fotografías cuyo tema principal fue la exhibición de cadáveres de bandidos después de haber sido fusilados o haber muerto en combate”[...]<sup>80</sup>

La labor de retratar cadáveres no está limitada a usos de tipo forense o médico, sin embargo, es materia primordial respecto a la importancia e impacto que atribuyó la imagen fotográfica como proceso de documentación, en este sentido la fotografía *post mortem*, trasciende en el registro de prácticas arraigadas en determinados territorios y costumbres como en las fotografías que nos ocupan, de infantes que perecieron y una importante cantidad de fotógrafos se dan a la tarea de difundir, conservar estas tradiciones y marcar su trascendencia. Romualdo García es uno de los precursores en esta materia en Guanajuato, y a la lista de estos retratistas *post mortem* se suman otros de similar importancia,

---

<sup>77</sup> Olivier Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2005, p. 71.

<sup>78</sup> Luis Ramírez Sevilla, “La vida fugaz de la fotografía mortuoria. Notas sobre su surgimiento y desaparición”, *Relaciones*, núm. 94, primavera 2003, vol. XXIV, El Colegio de Michoacán, p. 175.

<sup>79</sup> Teresa Matabuena Peláez, *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el porfiriato*, México, UIA, 1991.

<sup>80</sup> Luis Ramírez Sevilla, “La vida fugaz de la fotografía mortuoria. Notas sobre su surgimiento y desaparición”, *Relaciones*, núm. 94, primavera 2003, vol. XXIV, El Colegio de Michoacán, p.175.

tal es el caso de Juan de Dios Machain, en Ameca, Jalisco, que a diferencia de su contemporáneo García, se caracteriza por acudir al hogar de los pequeños difuntos para elaborar el retrato. En sus fotografías se observa el entorno de vivienda y paisaje urbano o urbes como datos relevantes, también capturó esta compleja tradición en su estudio, otras de sus imágenes se distinguen por el retoque en color, comúnmente elaborado a base de acuarela.

Otro guanajuatense es Rutilo Patiño, en Jaral del Progreso, quien registró a los personajes de su pueblo oriundo en su cotidianeidad. Forma parte de la lista de fotógrafos de estudio que elaboraron fotografías de esta índole.

Son varios fotógrafos de provincia que documentan la tradición con sus correspondientes modalidades, en Zacatecas fue Ricardo Sánchez Ortega, cuyas similitudes con García son considerables al retratar tipos y estratos sociales, su trabajo es posterior y correspondiente a 1942 y 1980 aproximadamente, además “tomó muchas fotos de *angelitos* y de personas muertas, ya que en estas zonas rurales todavía se acostumbraba”.<sup>81</sup> El acervo de imágenes de Sánchez se localiza en la Fototeca de Zacatecas y en la Fundación Pedro Valtierra.

Les llaman fotógrafos de antaño o de pueblo, como Martiniano Mendoza perteneciente al municipio Villa Jiménez, Michoacán, donde cubrió decesos de todas las edades y géneros. El investigador Ramírez Sevilla señala que “en este archivo se encontraron un total de 446 fotografías de defunciones, tomadas entre 1944; de ese total, 319 —una de cada tres— corresponden a niños”.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> *Una historia no escrita de Fresnillo. Fotografías de Ricardo Sánchez*. Presentación de Pedro Valtierra y texto de Juan Carlos Basabe Bañuelos, Conaculta, 2013, p. 17.

<sup>82</sup> *Op. cit.*, p. 178.

## 4.2 MEMORIA Y MUERTE EN LA FOTOGRAFÍA

México es una nación caracterizada por su predominante culto y tributo a la muerte, ya sea por su cosmogonía prehispánica o ricas manifestaciones plásticas que no necesariamente son exclusivas del territorio. Eulalio Ferrer cita a Leszek Kolakowski para apoyar esta idea al mencionar que: “[...] los rituales de todas las civilizaciones han interpretado la muerte de modo similar: como una renovación de la vida, diferenciándose sólo por la forma en que se deshacen de los restos y la idea que se tiene del destino del difunto”.<sup>83</sup> Sin embargo en este apartado se pretende conjugar de modo general cómo se hace presente la muerte en las fotografías de *angelitos*, no sólo por una completa representación de un difunto, sino en el sentido de cómo estas imágenes son un fragmento de estas creencias.

A este planteamiento lo acompaña del mismo modo nuestra metodología, cuando Peter Burke, refiriéndose al tercer eslabón de indagación de Panofsky, enumera la interpretación de: “[...] “los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, de una época, una clase social, una creencia religiosa y filosófica”.<sup>84</sup>

Esto es relevante por el ritual que está detrás de esta práctica fotográfica infantil. En el continente europeo, los infantes son ataviados con sus mejores ropas y flores, que difieren como mencionamos anteriormente, del carácter económico-social que en México y otros países de América caracterizan a estos *angelitos*, y es que casi en su totalidad pertenecen a un grupo rural de escasos recursos.

Aunado al hecho de que retratarse se convertía en un ritual, por todos los preparativos, ceremonias de *tránsito* y acto seguido de encauzar al niño como

---

<sup>83</sup> Eulalio Ferrer, *El lenguaje de la inmortalidad. Las pompas fúnebres*, prólogo de Miguel León Portilla, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 19.

<sup>84</sup> Peter Burke, *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico/ Fotografías y retratos*, Barcelona, 2001, p. 45

parte de una ofrenda religiosa, vinculada estrictamente con la religión católica, “[...] el arte religioso del México Colonial, adoptará con verdadera pasión y tratará de mil conmovedoras variantes el tema de Cristo martirizado[...]”.<sup>85</sup>

Si bien hemos hecho hincapié en los usos de la fotografía particularmente en el retrato, que es nuestro objeto de análisis, las fotografías tienen un inherente vínculo con la memoria.

En algún momento de modo inconsciente, la fotografía permite plasmar y conservar los momentos más importantes de la cotidianeidad, y asumiéndola como parte de la nuestra está la muerte, un juego constante donde la imagen trasciende en la memoria y funciona como catarsis para los seres dolosos por la pérdida de un ser querido.

Así la imagen sustituye un momento que no podrá repetirse, otorga vida, renueva experiencias, reemplaza un cuerpo y todo ello en un mismo dispositivo, la fotografía.

Si bien el retrato cumple la función de registrar los momentos más importantes del quehacer humano, la muerte no es excepción, con el género *post mortem*, el fotógrafo facilita la conservación de la imagen, para que el recuerdo y la última vista del difunto o ser querido permanezca en la memoria.

Visto el arte como un medio de representación de la muerte, donde en todas sus expresiones plásticas se ponen en manifiesto. Walter Benjamin apunta a que “las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico y luego religioso”.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Paul Westheim, *La calavera*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p.11.

<sup>86</sup> Walter Benjamin, *Conceptos de la filosofía en la historia. La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, Terramar, Argentina, 2007, p. 155.

No son pocos autores los que se han dado a la tarea de abordar estas reflexiones, desde puntos divergentes, coincidiendo en algún sitio, ya sea en un sentido histórico, filosófico, documental, antropológico, psicológico y por supuesto estético. Aunado al hecho de que muchos de estos escritores *persé* se refieren ya al acto fotográfico como *ritual*.

Por lo anterior, y dada la cantidad de interpretaciones en sus respectivos campos y materias de estudio nos limitaremos a la fotografía vista como manifestación de memoria, detonada por el síntoma de la muerte.

Desde un punto de vista ontológico, Laura González encuentra que: “la memoria y la fotografía, funcionan de una forma parecida, trayendo al presente las imágenes del pasado, de un modo visual. Una la memoria, lo hace de modo mental, mientras que la fotografía, lo hace de manera material”.<sup>87</sup>

A partir de la observación en las imágenes de Romualdo García, los *angelitos* derivan a otros cuestionamientos: cuando la madre acompaña a la criatura en la fotografía, ¿porqué ésta tiene un rostro solemne? ella no figura en un llanto desgarrador ante el operador de la cámara mientras sostiene en el regazo a su hijo sin vida, parece tranquila, aunque sus ojos vidriosos indiquen otra cosa. (Fig. 37).

Ese retrato le proporciona consuelo o resignación ante la muerte de su primogénito, ¿por qué se vio motivada a retratarse en compañía del infante? Será porque así, a su lado, permanecerá su última experiencia para la prosperidad y el recuerdo otorgado por la fotografía, disponiendo de un vínculo visual permanente.

---

<sup>87</sup> Laura González. *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili. 2004, p. 140.



Fig.37

Ciertamente no sabremos qué pensaban estos personajes, lo que si podemos hacer es cotejar estos cuestionamientos con las teorías de críticos en la imagen, cuando reconocen en la fotografía una asociación con la muerte y la memoria.

Para ello está *La cámara lúcida*, de Roland Barthes, considerado como uno de los máximos exponentes en teoría en imagen fotográfica. El texto cuyo desarrollo converge en la misma línea de interpretación que nos interesa, donde el autor expone su pensamiento al observar las fotografías de su madre, que en modo inverso, ella es la que ya no está en este mundo y él busca una imagen que le recuerde y genere el sentir la verdadera esencia de su madre en vida, Barthes es el doliente intentando evocar el recuerdo, mientras que con García son los familiares, quienes usan así la fotografía, aparezcan o no en la imagen.

Cabe señalar que, dentro de la metodología, es en este momento donde interpretamos la imagen como Panofsky sugiere en su tercer nivel de estudio,

cuando en la obra de arte, el *significado intrínseco* o *contenido*, el artista es inconsciente de ciertos valores.

Quizá Romualdo García no lo fue al inicio de su carrera como fotógrafo, cuando sólo tomaba el evento importante, siendo partícipe de una tradición que paralelamente se practicaba en circunstancias similares, y seguramente creó consciencia de la importancia no sólo en el sentido documental, sino lo que sus fotografías representaban para un grupo familiar.

Los fotógrafos eran quienes proveían, además del recuerdo de un ser que se ha ido, un retrato familiar o un dispositivo de memoria.

Volviendo la mirada hacia Barthes, menciona que “cuando se fotografían cadáveres; y aun así, la fotografía se convierte en algo horrible porque certifica por decirlo así, que el cadáver es algo viviente, un tanto que el cadáver es la imagen de una cosa muerta”.<sup>88</sup>

En relación con la memoria, encontramos varias fotografías en el acervo de *angelitos*, donde existe otra constante de composición cuando son dos figuras de niños, uno no mucho mayor que el otro, con vida, sostiene al angelito en su regazo y son estos los que desean conservar el recuerdo de su familiar con una fotografía. Fig. 38 y Fig. 39.

---

<sup>88</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, 7ª edición, Ediciones Paidós Ibérica, España, p. 139.



Fig. 38



Fig.39

La composición que utiliza Romualdo es la misma donde aparecen madre y angelito, y en donde figuran dos infantes: el niño mayor está a la izquierda de la fotografía, mientras el angelito con la cabeza apuntando hacia el lado derecho o hacia arriba.

Estas fotografías generan en el espectador diversas emociones, provocarán cierto rechazo, ternura a otros, pero hay algo más aquí, y tiene que ver con cómo se vive la muerte de un infante en México.

En la época en la que fueron realizadas estas imágenes, finales del siglo XIX y principios del XX, los decesos sucedían frecuentemente en los hogares y en estos acudían los familiares y amigos a velar a los difuntos, posteriormente se hacía un acompañamiento grupal al panteón. Aceves describe la ceremonia:

Durante la velada se ofrece a los amigos de los deudos café, canela con alcohol y pan. Al día siguiente se traslada el cadáver al cementerio en un ataúd blanco con insignias de ángeles. Antiguamente el niño era llevado en andas, que se decoraban con papel de china, para luego ponerlo en el ataúd. Al salir de la casa se suma al cortejo –compuesto por niños portando flores- el mariachi que toca el trayecto al panteón valeses...

Esas niñas que acompañan al *angelito* en la fotografía, parecen pequeñas mujeres adultas, con sus vestidos negros denotando el luto, con rostros solemnes. En la Fig. 39, es impactante el hecho de que el angelito es casi del tamaño de la niña que lo sostiene y los pies de ella ni siquiera alcanzan a tocar el suelo; además, el niño no usa ropajes blancos ni atuendo de personaje religioso, únicamente porta un gorrito blanco.

Los individuos estaban habituados a amortajar a sus muertos y acompañarlos, los rituales funerarios se llevaban a cabo en el hogar del difunto, además como mencionamos anteriormente, la mortalidad infantil era más elevada y las condiciones y calidad de vida, es decir salud, se veían afectadas por otros factores económicos y sociales. Gutierre Aceves comenta al respecto: “El mayor grado de mortalidad infantil hizo necesario situar la práctica del bautizo inmediatamente después del nacimiento[...]”<sup>89</sup>

En otro tema, ¿cómo es que llega la influencia de la pintura de retrato que durante siglos perteneció a una esfera social excluyente, a los grupos sociales desfavorecidos? Se trata de un desplazamiento, aquí donde la memoria no suple al ser querido, sino una imagen, en cuanto a técnica, es la fotografía quien reemplaza esa función que en un momento perteneció al retrato pictórico.

Hasta el momento histórico que nos concierne, a mediados del siglo XX, las representaciones de la muerte no se han modificado y éstas son imágenes ligadas en todo momento a la memoria. Solo han sido adaptaciones al desarrollo y evolución de los soportes y superficies en el arte, desde la máscara mortuoria en el caso de los egipcios, códices prehispánicos, la gráfica en el caso de José Guadalupe Posada y Leopoldo Méndez, así como los murales de José Clemente Orozco.

---

<sup>89</sup> Revista Libro *Artes de México*, N°15, 1992, *El ritual de la muerte niña*, Gutierre Aceves, *Imágenes de la inocencia eterna*, p. 28.

## **V. EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA *ROMUALDO GARCÍA. ANGELITOS Y SUS TRAJES***

Este capítulo lo dedicaremos a la muestra fotográfica que resulta de la puesta en práctica de un proyecto universitario y que va de la mano con la presente investigación.

La relevancia no sólo radica en las propuestas o hipótesis formuladas a partir de las fotografías o análisis de éstas para la presente tesis, sino lograr el mismo discurso, materializado en una exposición.

La Licenciatura en Cultura y Arte de la Universidad de Guanajuato tiene como objetivo preparar a los alumnos para laborar en el mundo cultural, es por eso que la gestión es parte nuclear en su programa de estudios.

Al abordar el quehacer cultural, por sí mismo multidisciplinario, y para hablar en concreto de este proyecto fotográfico concentramos esfuerzos en áreas de gestión, investigación, curaduría y museografía.

### **5.1 ANTECEDENTES**

Ya hablamos del objetivo en esta casa de estudios, habrá entonces que explicar el propósito de los alumnos con este proyecto y posteriormente la finalidad de la exposición *Romualdo García. Angelitos y sus trajes*.

La exposición fotográfica *Romualdo García. Angelitos y sus trajes* tiene varios antecedentes. El primero surge de la intención de un grupo de estudiantes en esta licenciatura de utilizar y apropiarse del espacio expositivo con el que cuenta el edificio del campus. El segundo se origina en el interés de realizar exposiciones que surjan de investigaciones de alumnos y estén relacionadas con las artes plásticas y visuales, dicho de otro modo, materializar

investigaciones de licenciatura para aplicar y utilizar las herramientas de gestión adquiridas a lo largo de la carrera.

## 5.2 CURADURÍA

Al realizar dichas tareas, un grupo de alumnos decidimos formar un colectivo, que lleva por nombre *Curemos*, debido a que al hacer exposiciones de calidad partimos de la idea básica de la *curaduría*. Para definir este concepto nos apoyaremos en el *Manual de curaduría* del Museo Nacional de Colombia.

Primero, se toma de la Real Academia Española (RAE) la definición de *curador*, “que tiene cuidado de algo; que cura”. En otras palabras, según el *Manual*: “el curador es hoy quien comunica historias a través de los objetos que cuida”.<sup>90</sup>

Posteriormente divide esta práctica en dos aspectos, la curaduría de museos y la curaduría creativa:

La primera se define a partir de la triada que soporta un museo:

- Conservar (coleccionar es uno de los pasos de este proceso)
- Estudiar (investigar y describir)
- Comunicar (exhibir y difundir son su extensión)<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Museo Nacional de Colombia, *Manual de curaduría*, p. 2.

<sup>91</sup> *Ibid.*

La curaduría creativa, por otra parte:

[...] se define a partir del discurso que concibe el curador con base en objetos creados por otros. A través de esos objetos y de un espacio, llámese museo, galería o sala de exposición, los curadores representan, simbolizan o expresan una idea. Saben que ese es el lenguaje con el que se tienen que dirigir al público, aunque ese lenguaje no les pertenece, ha sido inventado por otro, llámese obrero, artista, arquitecto, artífice o artesano. El curador se apropia del objeto y del espacio y con ellos crea otras cosas relacionadas con el arte.<sup>92</sup>

Es fundamental aclarar que este capítulo no tiene como finalidad definir o estudiar el ámbito curatorial, pero es pertinente explicar esta rama en las artes y el intento por fomentar dicha tarea con este proyecto expositivo, que encaja en la definición de la curaduría creativa citada, ya que el espacio que se utiliza para la muestra, no es una galería, ni un museo y tampoco posee ninguna colección de obras de arte.

Hablamos ya de *curaduría*, en el sentido de reconocer su funcionamiento y uso en instituciones o espacios artísticos, desde el punto de vista *teórico* del *Manual de curaduría* del Museo Nacional de Colombia. Sin embargo, tomaremos una referencia *práctica* del texto *On the Museum's Ruins*, donde Douglas Crimp dispone de una nueva apreciación para una exposición, es decir, otras interpretaciones con base en discursos que anteriormente no han sido utilizados para obras de arte, desde otras corrientes en la historia, refiriéndose al *modernismo*.

Hace una extrapolación de instituciones de conocimiento que se han formado a partir de la historia. Douglas Crimp es partícipe de la idea con la que

---

<sup>92</sup> *Ibid*

ejemplificamos la gama de discursos con la que la obra de arte puede y habrá que concentrar:

Foucault analyzed modern institutions of confinement —the asylum, the clinic, and the prison— and their respective discursive formations—madness, illness, and criminality. There is another institution of confinement awaiting archaeological analysis —the museum— and another discipline —art history. They are the preconditions for the discourse that we know as modern art. And Foucault himself suggested the way to begin thinking about this analysis.<sup>93</sup>

En el caso del arte fotográfico, ha sido de gran utilidad no solo para la historia de esta técnica, pues la fotografía se ha empleado desde sus inicios para fines de documentación en todo el mundo. En México se utilizó con fines sanitarios, registrando el oficio de prostitución, como señala Olivier Debrouse en *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*.

### 5.3 METODOLOGÍA

Es en el primer capítulo donde abordamos la importancia y la necesidad de encontrar novedosos discursos para interpretar las fotografías, no exclusivamente en el archivo de García, dado su valor y aporte al patrimonio visual en México, sino en la imagen en un sentido amplio.

En el caso de Romualdo García se han aproximado estudios y publicaciones que aportan conocimiento, en su mayoría, en materia biográfica e histórica, como Claudia Canales en el original *Romualdo García. Un fotógrafo, una ciudad, una época*, donde se rescata la variedad de clases sociales a finales del siglo

---

<sup>93</sup> Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, England, 1993, p 48. Tr. Foucault analizó las instituciones modernas de encierro —el asilo, la clínica y la prisión— y sus respectivas formaciones discursivas —la locura, la enfermedad y la criminalidad. Hay otra institución de confinamiento a la espera de análisis arqueológico —el museo— y otra disciplina — historia del arte. Son las condiciones previas para el discurso que conocemos como arte moderno. Y Foucault mismo sugirió la manera de empezar a pensar en este análisis.

XIX y principios del XX, sus oficios y prácticas, la historia de vida de García y el camino que recorrió hasta ejercer con su estudio.

La heterogeneidad cultural de estas imágenes concede entendimiento por medio de otros campos de investigación que pueden ser antropológicos, estéticos, semiológicos, filosóficos, incluso por métodos de psicoanálisis, materias en las que las fotografías de Romualdo García continúan sin ser abordadas.

Así se comparte otro objetivo de la presente investigación con el de la muestra fotográfica desarrollada, que no es otra cosa que proponer un discurso desde un sentido metodológico y curatorial, dado que estas últimas son la base para el estímulo de lecturas en la muestra, damos una aproximación a la metodología empleada, que es la iconología.

En las fotografías de Romualdo García podemos reconocer propiedades que hacen sus imágenes inimitables, después de haber observado repetidamente los retratos, no únicamente de *angelitos*, se identifican aspectos como el hecho de que la composición en las fotografías es evidentemente centrada, nunca desproporcionada.

Romualdo García era un maestro de la luz, los rostros iluminados de forma natural dan la sensación de no querer mirar otra cosa, parecieran pinturas o dibujos de creta y carbón con una amplia escalas de grises. Ya que el acto de retratar a un niño cuando recién había fallecido, ataviarlo con trajes de santos o ropas cotidianas, no es algo que deberíamos abordar de manera tan fugaz, pues es primordial, por lo que en el tercer capítulo de esta tesis nos adentramos en *Angelitos y la muerte niña, origen y tradición*.

Estos atributos anteriormente mencionados favorecen a un análisis de tipo iconológico, los retratos de *angelitos* (que son el objeto de estudio dentro del archivo de Romualdo García) recuerdan estatuillas de la iglesia, de carácter

solemne y vueltas una deidad por los familiares que así lo han decidido, otorgar la función al retrato de su pequeño difunto, porque también representan conscientemente como tradición, a un personaje de carácter evangélico, principalmente proveniente de culto mariano.

Son varios autores que han aportado teorías relevantes en la materia, como Cesare Ripa, que en 1593 publicó en Roma su primera edición de *Iconología I*. El estudio de la obra de Cesare Ripa plantea una cuestión previa de análisis.

Posteriormente a Ripa, “Erwin Panofsky estableció la formulación del método iconológico, las acepciones de ‘iconología’ e ‘iconografía’ quedaron perfectamente diferenciadas”.<sup>94</sup>

Si bien, para 1939, en *Estudios sobre iconología*, Panofsky esclarece la diferencia dentro de la iconografía que permanece en un plano meramente descriptivo de la imagen, y plantea tres niveles de análisis para realizar lo que se llamará el nivel *iconológico*: “En síntesis, la iconografía sólo considera una parte de todos esos elementos que intervienen en el contenido intrínseco en una obra de arte y que deben ser explicitados para que la percepción de dicho contenido se vuelva articulada”.<sup>95</sup>

#### **5.4 OBJETIVO DE LA EXPOSICIÓN**

La intención del colectivo *Curemos* es realizar exposiciones procedentes de investigaciones realizadas por estudiantes, sin fines de lucro. De ahí la idea de utilizar la curaduría para otorgarle formalidad.

---

<sup>94</sup> Cesare Ripa, *Iconología I*, Ediciones Akal, España, p. 9.

<sup>95</sup> Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, p. 41.

## 5.5 RESUMEN

Para la primera ejecución en este proyecto de exposición, se tomó la tesis *Romualdo García: angelitos y sus trajes. Análisis de las imágenes*. A la par del surgimiento de este proyecto, y los cursos de curaduría a los que el colectivo se acerca, se realiza ya la investigación.

Esta investigación tiene como objeto de estudio el archivo fotográfico de Romualdo García, donde únicamente se analizarán retratos de *angelitos*, que veremos enseguida. El acervo, que se encuentra en el Museo de la Alhóndiga de Granaditas, de Guanajuato, lleva el nombre del fotógrafo por ser uno de los más amplios por el valor y contenido histórico en sus imágenes.

Romualdo García es recordado y reconocido por retratar a gran parte de la ciudadanía en la capital del estado de Guanajuato, y así lograr capturar a todas las clases sociales de la época; mulatos, funcionarios, sacerdotes y familias, por mencionar algunas. Pero también realizó retratos de angelitos, niños que fallecieron a corta edad o antes de recibir el don del bautizo, que aparecen ataviados de algún personaje religioso.

Esta es una práctica que tiene registros en la pintura de retrato a principio del siglo XVIII, cuyos autores habitualmente permanecen en el anonimato (probablemente esto se deba a que las pinturas de retrato eran encargos de las familias de los infantes fallecidos y permanecieron en sus hogares). En las pinturas se representaba al infante de modo que pareciera dormido, de ahí el adjetivo *angelito*, además de considerarle un ser que posee pureza y bondad por su corta edad.

Con la consolidación del retrato infantil en la pintura, ya para el siglo XIX las imágenes de angelitos adquieren y desarrollan otras modalidades como elementos simbólicos representativos de este ritual. A pesar de la escasa

información referente a las pinturas de angelitos y sus anónimos autores, cabe señalar que esta tradición fue tan significativa que artistas como Olga Costa y Frida Kahlo contribuyeron a la documentación plástica de estas ceremonias. (En el capítulo III ahondamos en la lista de otros autores de retratos de angelitos).

La exposición permite analizar y provocar en el espectador una nueva visión e interpretación en las fotografías. En cierto sentido las imágenes de Romualdo García han sido abordadas, en su mayoría, desde un panorama histórico y biográfico y no es menos importante, es tan valioso el archivo que es necesario considerar la aplicación de diversas disciplinas para su análisis.

En ocasiones suelen conmovir al espectador esas pequeñas criaturas capturadas poco después de morir, en brazos del que podría ser un hermano, de no muchos años de diferencia y rostro sereno. Sin embargo, García se encarga de dejar un recuerdo atemporal, el instante que no se repite y se inmortaliza en la fotografía de aquel ser querido.

El archivo fotográfico de Romualdo García, dada su riqueza y diversidad, ha permitido dialogar con el contexto histórico, puntualmente el de la Revolución Mexicana, donde las imágenes reinventan a la sociedad guanajuatense del siglo XIX en sus prácticas, dentro del estudio del fotógrafo.

La tesis *Romualdo García: angelitos y sus trajes. Análisis de las imágenes* comparte objetivos con la exposición, uno de los cuales es brindar una nueva interpretación a las fotografías de angelitos, en un sentido iconográfico, esto quiere decir que se estudiará a partir de los atributos que portan los infantes, el origen de la tradición de ataviarlos de santos y conocer la relación de éstos con personajes de textos apócrifos, específicamente provenientes de la religión católica, fuertemente fomentada y ejercida en México.

Además, en ambos casos se pretende explicar la tradición de rituales que conlleva esta práctica, como el hecho de retratar a un ser querido en el lecho de muerte para preservar memorias y tiempo en una fotografía y el papel que desempeñan las imágenes *post mortem* en las familias.

Es necesario hablar de los núcleos temáticos de la exposición, es decir, de las imágenes que tenemos, que son el punto de partida o hilo conductor, tomar tres caminos o interpretaciones posibles, como resultado de conclusiones y reflexiones durante la investigación, que abordan esta nueva visión de las fotografías de *angelitos*.

## **5.6 NÚCLEOS TEMÁTICOS**

Para profundizar en estos tres núcleos recurrimos al catálogo que es producto de la muestra: *Romualdo García y la fotografía postmortem* para introducir al espectador en el mundo del fotógrafo, la labor de hacer retratos *post mortem* y la tradición de los *angelitos*. Ya que para estudiar las fotos nos valemos de metodología iconográfica, se emplean los trajes de estos niños para hacer un contraste con las figuras religiosas en textos bíblicos, en *Iconografía funeraria infantil. Angelitos y sus trajes*, tema medular para su exhibición. Finalmente, se reflexiona sobre el cometido de las fotografías *post mortem* por parte de los familiares y el vínculo inherente de la *Memoria, muerte y fotografía*.

### ***Romualdo García y la fotografía postmortem***

Con la invención del daguerrotipo, en 1839, y su llegada a México durante el mismo año, se generó un acelerado desarrollo de la fotografía y una creciente demanda por el retrato, el cual estaba destinado a registrar las etapas y los momentos significativos en el desarrollo social del individuo. De esta forma surgió la fotografía *post mortem*, cuyo tema principal son personas retratadas después del fallecimiento, en el hogar, acompañados de familiares o en el

estudio. La fotografía *post mortem* llegó a ser habitual en el mundo a mediados del siglo XIX, con variantes en la representación del difunto, como accesorios en la indumentaria, objetos familiares o elementos simbólicos. Romualdo García también es conocido como fotógrafo de la muerte por producir imágenes *post mortem* de niños ataviados, nombrados tradicionalmente *angelitos*.<sup>96</sup>

### ***Iconografía funeraria infantil. Angelitos y sus trajes.***

La muerte niña o muerte de *angelitos* ha sido un antiguo ritual practicado en México, proveniente de la religión católica, en el que se consideran *angelitos* a los niños que murieron antes de tener uso de razón. Éstos son ataviados con sus mejores ropas o con trajes de personajes religiosos, para ser retratados como la Virgen María, el Sagrado Corazón de Jesús u otros santos, y así escenificar algún pasaje del Nuevo Testamento.

Las dos ceremonias de mayor significación dentro de esta tradición son la que se refieren al nacimiento y la muerte, por eso, a finales del siglo XVII y principios del XIX se ofrecen con la pintura variantes para representar el ciclo de muerte, y también se define la iconografía infantil.

Los elementos iconográficos son componentes florales, coronas y trajes como constante en la pintura de esa época, que se compararán en los retratos de Romualdo García y los trajes de *angelitos*, que sintetizan cómo se viven la muerte de un niño.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Catálogo de la Exposición *Romualdo García. Angelitos y sus trajes*, México, 2013, p. 11.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 12.

### ***Memoria, muerte y fotografía.***

México ha llevado a la práctica ritos y tributos a la muerte, ya sea por medio de la religión, las diversas cosmogonías, la cotidianidad y las tradiciones ancestrales, representadas en distintas técnicas y formas. La fotografía no es excepción, pues ha sido, desde su invento, la herramienta capaz de congelar un momento de la cotidianidad y tiempo para preservarlo en la memoria, de ahí su importancia como documento social. La fotografía *post mortem* cumple un papel sustancial: los retratos de familiares y seres queridos reemplazan corporalmente al ser que ha pasado al mundo de los muertos. Esto no quiere decir que la memoria y la fotografía estén relacionadas con la muerte exclusivamente en la fotografía *post mortem*. Todas las fotografías funcionan de este modo, probablemente en el inconsciente, en caso de no suplir a un ser querido, reemplaza un momento que ha merecido ser fotografiado.<sup>98</sup>

### **5.7 GESTIÓN Y COLABORACIÓN**

Con el fin de reforzar la tarea de análisis en la obra artística de Romualdo García, y con apoyo de actividades complementarias a la exposición, se contó con la participación de colaboradores que complementan el enriquecimiento teórico y práctico por su especialización en el arte fotográfico, como la charla impartida por el fotógrafo Humberto Ríos, de la Ciudad de México, titulada “El instante de la muerte en la fotografía: del espejo bruñido a la pantalla global”, para indagar en la relación permanente que existe entre la fotografía y la muerte.

Tampoco hubiera sido posible realizar este proyecto sin la vinculación con instituciones culturales como el Museo de la Alhóndiga de Granaditas y la Fototeca Romualdo García, que facilitaron el uso de fotografías para su estudio y publicación, además de la charla dada por el coordinador de esta institución, Flaviano Chávez, para conocer las técnicas fotográficas que se han practicado

---

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 14.

desde su llegada a México. Finalmente el continuo trabajo con las sedes de la Universidad de Guanajuato en la ciudad de León, en el caso del Campus San Carlos, la muestra fotográfica fue pieza para inaugurar el espacio de exposiciones nombrado Pasaje de las Artes.

## **5.8 CONCLUSIONES**

Es reconfortante el hecho de que este proyecto universitario haya logrado cumplir con otros de los objetivos, como convocar y reunir a interesados en la fotografía para las actividades alternas y la exhibición, y ser estímulo para que más estudiantes de esta licenciatura se encuentren gestionando exposiciones en otros recintos culturales y educativos. Además, poder realizar una exposición itinerante de *Romualdo García. Angelitos y sus trajes* en instituciones educativas es otra de las metas a mediano plazo, como resultado del trabajo de alumnos y profesores.

## CONCLUSIONES

Para finalizar el texto, haremos un repaso a las preguntas de investigación y a las hipótesis planteadas en este trabajo de tesis, comentaremos brevemente los resultados y algunos detalles que pudieron pasar desapercibidos en el trayecto.

La hipótesis medular en *Romualdo García: angelitos y sus trajes. Análisis de las imágenes* es ¿qué tanto se vieron influenciadas las fotografías del guanajuatense por la pintura religiosa? Sus fotografías parecen efigies, estatuas o esculturas de templo, característica que es detonada por la vestimenta de personajes religiosos que portan los retratados.

Cabe reconocer que el estudio de Gutierre Aceves fue una herramienta primordial al facilitar evidencias en el trabajo del fotógrafo contemporáneo de García, Juan de Dios Machain, cuyas similitudes son resultado de una tradición fuertemente practicada en el México de los siglos XIX y XX. Sin embargo, el objetivo del análisis es brindar otra interpretación, que además de la visión sobre la obra de Machain que propone Aceves, su estudio no había sido ampliado a otros fotógrafos *post mortem*; la obra de García fue, en su caso, una muestra del género. Por nuestra parte, agregamos a la lista a otros valiosos fotógrafos que retrataron *angelitos* o individuos después de morir, como Martiniano Mendoza, dentro del territorio mexicano. Su obra no se caracteriza por el dominio ante la cámara, ángulos, perspectiva o efectos, sino por los datos de valor demográficos, sociales y costumbristas.

En el caso del zacatecano Ricardo Sánchez Ortega, comparte múltiples características con Romualdo García: captura variantes sociales de su época y de provincia, inmortaliza el recuerdo de seres queridos con la imagen y tiene formación fotográfica. Lo anterior es muestra y puerta para futuras investigaciones, pues sabemos que esta tradición se llevó a cabo en sitios como Oaxaca, Tlaxcala, Michoacán, Guanajuato y Jalisco, por mencionar algunas

entidades. Es importante indicar que los fotógrafos *post mortem* de finales del siglo XIX y XX, coinciden en documentar a grupos que seguramente sin la democratización de la imagen hubieran desaparecido de la memoria histórica y gracias al desarrollo generado en técnicas fotográficas pudieron adquirir imágenes a costos accesibles y formar parte del movimiento visual.

Por otro lado esta costumbre es tan completa y a su vez compleja que abre el campo de estudio en otras materias culturales y sociales: en materia musical nos referimos al cortejo hacia el panteón con músicos y las piezas que conformaban este repertorio; en materia literaria, por los *parabienes* que se entonaban a las pequeñas criaturas que dejaban el mundo de los vivos; así como en los campos antropológico y mitológico, por el ritual que hay detrás de toda esta tradición. Es decir, si sabemos que la religión católica fue introducida en los habitantes del país, ¿qué hay detrás de los individuos de comunidades rurales e indígenas con creencias prehispánicas, si están enraizadas directamente con la muerte? Sin embargo, estudiar las imágenes fuera de estos atributos religiosos, para analizarlos desde un punto de vista en composición pictórica, como justificamos con Blanchère y que evidentemente recibió García en la escuela de artes, es otro punto a favor para apoyar la idea de que su trabajo es un traslado en soportes y dispositivos que van de la pintura al daguerrotipo. Por esta razón lo colocamos en el tercer nivel de estudio de Panofsky, que indica modos de representación de los cuales el artista es inconsciente al momento de realizar su obra creativa.

De acuerdo con nuestra metodología, funciona de este modo: los espectadores de la época pueden reconocer las figuras y notar que se trata de un *angelito*, conocen por medio de la tradición oral y su cotidianidad los textos bíblicos a los personajes religiosos que en las fotografías aparecen, e inconscientemente le dan un valor a las imágenes.

Es importante señalar otra tarea por parte de los investigadores. Actualmente existen numerosos archivos fotográficos que permanecen en el abandono, en condiciones de las que hay que tomar cuidado, tanto por el estado de las fotografías, así como por la información que contienen. Esta es una labor a realizarse en conjunto con investigadores, historiadores, conservadores y restauradores.

Para la época de Romualdo García no se tenía consciencia de la importancia de la fotografía como documento histórico y la necesidad de tener resguardada y respaldada esta invaluable información. Una muestra de esta carencia sucedió en 1905, cuando una arrasadora inundación acabó con el material del fotógrafo, razón por la cual lo que se conserva actualmente es el trabajo que se realizó posterior al desastre natural, Fig. 40. Romualdo García pudo ser consciente de ello a partir de la inundación, sin que aún se estableciera la fotografía como recurso documental, y que realizó esta labor al ver detrás de la lente y frente a su estudio a todas las clases sociales que definieron una época en México y Guanajuato.

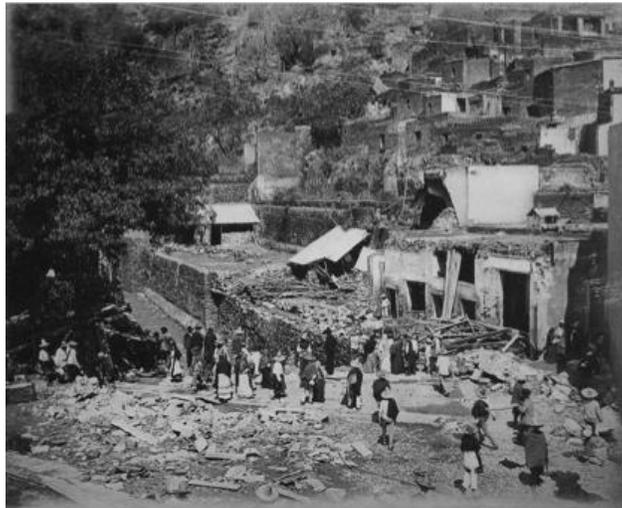


Fig. 40

Respecto a la documentación y democratización de la imagen, los fotógrafos de finales del XIX y principios del XX, hablando del género *post mortem*, coinciden

en registrar a grupos sociales menos favorecidos, principalmente, documentando usos y costumbres de toda una época, que probablemente sin la fotografía se hubieran perdido en la memoria social.

Esto responde también a otra pregunta de hipótesis: ¿cómo funciona la fotografía o qué funciones adquiere en determinadas personas e incluso instituciones? La fotografía, como explicamos en el cuarto capítulo, ha sido un dispositivo desde su aparición, sirvió para preservar fragmentos del tiempo y momentos valiosos en la vida cotidiana del individuo para su preservación en la memoria.

Por otro lado, las instituciones han utilizado la fotografía como herramienta para constatar y recopilar información desde sus primeras muestras, con fines documentales, médicos, sociales, educativos, estéticos, históricos y periodísticos, por mencionar unos pocos.

Una de las hipótesis a desarrollar también tiene que ver con lo que hemos llamado un “traslado” dentro de los dispositivos artísticos, es decir, la tradición de retratar niños después de morir, desde su primer antecedente con las monjas coronadas y la muerte niña en la pintura, fue evolucionando hasta la fotografía que conocemos hoy en día dentro de este ritual, como se ejemplifica a continuación. Así podemos dar cuenta que era habitual en las pinturas de monjas coronadas sujetar o entrelazar las manos y dedos Fig.42, de las difuntas con un lazo o listón, Fig. seguramente para que parecieran y conservaran en una actitud de devoción y oración, que tanto en las pinturas de la muerte niña y fotografías de *angelitos* Fig.43, es atributo de personajes religiosos, como la Purísima Concepción Fig. 41, que es representada con las manos juntas, o sobre el pecho. Es de suponer que a los infantes se les entrelazaban los dedos debido a su estado físico y sólo poniéndoles un pequeño cordón en sus muñecas podrían conservar esta pose. Fig. 44



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44

Las obras de monjas coronadas, así como las de muerte niña, en sus primeras representaciones, ya sea de cuerpo completo o primer plano (rostro y pecho), de pie o recostados, tienen un fondo oscuro. Esto prevalece en el siglo XIX, ya para el XX adquieren nuevas formas, donde se sitúa paisajes e incluso escenarios imaginarios proporcionados por el pintor (Como el *Coloquio de la Niña y la Muerte* de Javier Fernández Ledesma (Fig. 45).

En las fotografías son dos modalidades: la primera es en el estudio con variantes en los fondos y cicloramas característicos de la época, de otro modo se acudía al hogar del difunto, y es cuando se la imagen obtiene datos del entorno y personales de los retratados.



Fig. 45

Otra modalidad en la muerte niña y *angelitos* es que desde el siglo XVIII hasta el XX, se utilizaron fondos similares, o cicloramas en el caso de la fotografía, con elementos como cortinas, mesas con floreros, objetos personales o del hogar, es decir el *atrezzo*, nombre que adquiere la modalidad de estudios fotográficos al conjunto de objetos o elementos que conforman la fotografía. Con la fotografía, en el caso de otros fotógrafos *post mortem* trashumantes, como Machain. Con lo anterior queremos enfatizar que la fotografía se volvió el medio del que más fidelidad y realismo se obtenía, como con los buenos pintores, se convirtió en una herramienta capaz de reproducir la realidad en una superficie, y propició por sus módicos costos la posibilidad de adquirir un retrato.

Concluimos también con otro planteamiento interesante, pues nos proponíamos plantear si Romualdo García había sido influenciado durante sus viajes a Europa en el quehacer fotográfico *post mortem* o, por otro lado, si la práctica documental que realizó de la tradición infantil fue resultado de situarse en una sociedad religiosa que le mostraba día a día cómo se vivía la muerte de un niño.

A lo anterior podemos responder que ambas cosas hicieron de su labor documental a uno de los fotógrafos de estudio más importantes de México y la región del Bajío, contribuyendo así a capturar el ritual de *angelitos* y por otro lado, uno de los archivos fotográficos de mayor interés en el contexto del patrimonio visual del país y lo hace digno de llevar su nombre. Nos encontramos resumiendo las hipótesis planteadas para esta investigación, es decir: desde el inicio conocíamos los aspectos que necesitaban más estudio, sin embargo, en el transcurso de la presente, otros planteamientos surgieron.

El más significativo tiene que ver también con la composición en la obra pictórica y fotográfica de esta tradición. Aceves hace alusión a que con la fotografía *post mortem*, se “inaugura” el acompañamiento de un adulto como parte de la iconografía de *angelitos*. Son algunas obras pictóricas de esta tradición fotográfica donde figuran los padres dentro del cuadro/composición como la Fig. 46, que aunque no cuenta con la fecha de elaboración podemos decir que está realizada en el siglo XX, ya que se asemeja al estilo de pintores mexicanos.



Fig. 46

Esta modalidad de acompañamiento nos permite ubicar la temporalidad en la que fueron elaborados, y estamos de acuerdo con Aceves cuando menciona que a partir del siglo XX algunos pintores como Olga Costa se inspiran en la tradición fotográfica: “Al adicionar a la configuración un nuevo elemento se acerca mucho

a las composiciones fotográficas, ya que éstas inauguran en la iconografía *post mortem* infantil que el niño dispuesto para la velación aparezca acompañado”.<sup>99</sup>

Finalmente, es conveniente comentar que las fotografías elaboradas en México en este contexto de ceremonias funerarias se caracterizan por ataviar a los niños de santos, mártires y ángeles, pues en otros países sólo se les ataviaba con sus mejores ropas.

Los retratos de Romualdo García son distintivos de sus contemporáneos no solamente en el género *post mortem*, ya que todas sus fotografías están realizadas del mismo modo: los retratados siempre aparecen al centro de la fotografía, el manejo de luz, formas de composición, aspectos que hacen su obra reconocible de otras por las características que desglosamos.

En cuanto a los *angelitos*, son pocas situaciones donde aparecen con los ojos abiertos. Es notable la preocupación porque el infante se retrate y conserve después de la vida su esencia infantil. Dentro del acervo del guanajuatense existen otras fotografías *post mortem*, que seguramente fueron tomadas por sus hijos, que continuaron con el legado fotográfico de su padre. Sin embargo, esas fotografías se distinguen porque fueron tomadas fuera del estudio y la delicadeza de sus tomas se ve mermada o simplemente no poseen una determinada composición.

Retomamos la idea del origen de la fotografía *post mortem* en México, cuando Olivier Debrouse observa que dentro de los primeros usos que se le atañen a la fotografía y sus fines documentales, el fotografiar cadáveres se considera un índice de la violencia social.

---

<sup>99</sup> Gutierrez Aceves, *Tránsito de angelitos. Iconografía funeraria infantil*, Museo de San Carlos, México, 1988, p. 97.

En este sentido, el desarrollo fotográfico permitió que las tomas redujeran tiempos de exposición permitiendo que los fotógrafos salieran del estudio y capturaran hechos como fusilamientos o enfrentamientos. Tomar fotografías de cadáveres dentro o fuera del estudio no conllevaba dificultades de tiempo, la vida ya se había detenido, por ende el cuerpo, y por mayor que fuera el tiempo de exposición los difuntos ya posaban para la eternidad ante la lente.

Las fotografías de Romualdo García son un estudio y catálogo etnográfico del Guanajuato del siglo XIX y XX, su archivo permite conocer y contextualizar a la sociedad, además de descifrar por sus trajes las manifestaciones culturales del Bajío y lo que simbolizan.

A modo de conclusión personal, mencionamos anteriormente que durante la investigación surgieron nuevas preguntas y establecimos interpretaciones para las ya planteadas, como el hecho de que la influencia pictórica de García está presente en toda su obra, con motivo de las adquisiciones de manuales fotográficos de vanguardia en Europa, y por otro lado el funcionamiento inconsciente de la fotografía en el retrato *post mortem*, han sido estímulo para seguir desarrollando interés y nuevos estudios visuales y fotográficos.

En este sentido responder a otros cuestionamientos que no pertenecen y se extienden del objetivo inicial, que fue brindar una nueva lectura a la obra fotográfica de Romualdo García, fueron estímulo permanente para continuar con la labor de efectuar nuevas y futuras investigaciones en un estudio de posgrado, o publicaciones relacionadas al estudio de la imagen.

La fotografía no la elige el fotógrafo, mucho menos la máquina, es el momento, el instante o el gesto que toma al operador por sorpresa, al accionar y disparar el dispositivo, para que el momento no se escape o no muera en la memoria; para eso existe la fotografía.

## Apéndice: índice de imágenes

1. Romualdo García, Plata/gelatina, Archivo digital: 7592, Fototeca Romualdo García, Museo Alhóndiga de Granaditas, INAH.
2. Victorino García Romero (atribuido), *Madre Priora Thomasa de San José en su lecho de muerte (1768)*, óleo/ lino. Colección de Arte del Banco de la República.
3. Acervo del Museo de Santa Mónica, Puebla, siglo XVII, INAH.
4. Romualdo García, Plata/gelatina, Archivo digital: 7592, Fototeca Romualdo García, INAH.
5. Anónimo, Niño muerto, Siglo XIX. Jalisco.
6. Anónimo, Niña muerta, Siglo XIX, Jalisco.
7. José María Estrada, *Retrato de niña muerta*, Finales del siglo XIX, Óleo/tela 44.5 x 56 cm, Colección Munal, INBA
8. Romualdo García, Plata/gelatina, Archivo digital: 7559, Fototeca Romualdo García, Museo Alhóndiga de Granaditas, INAH.
9. “Virgen de guadalupe1”. Publicado bajo la licencia Dominio público vía WikimediaCommons[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Virgen\\_de\\_guadalupe1.jpg#/media/File:Virgen\\_de\\_guadalupe1.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Virgen_de_guadalupe1.jpg#/media/File:Virgen_de_guadalupe1.jpg).
10. Romualdo García, Plata/gelatina, Archivo digital: 20575, Fototeca Romualdo García, Museo Alhóndiga de Granaditas, INAH.
11. Sagrado Corazón de Jesús, bordado representativo, Iglesia de San Nicolás de Gante.
12. Romualdo García, Plata/gelatina, Archivo digital: 7521, Fototeca Romualdo García, Museo Alhóndiga de Granaditas, INAH.
13. Romualdo García, Plata/gelatina, Archivo digital: 7503, Fototeca Romualdo García, Museo Alhóndiga de Granaditas, INAH.
14. Inmaculada Concepción, Juan de Juanes ,siglo XVI
15. José de Ribera el “Españoleto, atribuido, óleo/lienzo 120x92 cm, Museo Nacional del Prado.
16. José de Ribera el “Españoleto, atribuido, óleo/lienzo 120x92 cm, Museo Nacional del Prado.
17. Romualdo García, Plata/gelatina, Archivo digital: 7561, Fototeca Romualdo García, Museo Alhóndiga de Granaditas, INAH.
18. Romualdo García, Plata/gelatina, Archivo digital: 7531, Fototeca Romualdo García, Museo Alhóndiga de Granaditas, INAH.
19. Romualdo García, Plata/gelatina, Archivo digital: 7530, Fototeca Romualdo García, Museo Alhóndiga de Granaditas, INAH.
20. Romualdo García, Plata/gelatina, Archivo digital: Fototeca Romualdo García, Museo Alhóndiga de Granaditas, INAH (hombre con sierra)
21. Romualdo García, Plata/gelatina, Archivo digital: Fototeca Romualdo García, Museo Alhóndiga de Granaditas, INAH (instrumento musical)
22. Romualdo García, Plata/gelatina, Archivo digital: Fototeca Romualdo García, Museo Alhóndiga de Granaditas, INAH (Partida de ajedrez)
23. Romualdo García, Plata/gelatina, Archivo digital: Fototeca Romualdo García, Museo Alhóndiga de Granaditas, INAH (Moda francesa)

24. Romualdo García, Plata/gelatina, Archivo digital: Fototeca Romualdo García, Museo Alhóndiga de Granaditas, INAH (Soldadera)
25. Romualdo García, Plata/gelatina, Archivo digital: Fototeca Romualdo García, Museo Alhóndiga de Granaditas, INAH (Vela perpetua)
26. Romualdo García, Plata/gelatina, Archivo digital: Fototeca Romualdo García, Museo Alhóndiga de Granaditas, INAH (Niño adulto)
27. Tomado de Aby Warburg, *El Ritual de la serpiente: 7. Interior de la iglesia Acona*, p. 23.
28. Tomado de Aby Warburg, *El Ritual de la serpiente: 4. Cleo Jurino, refiguración cosmológica*. Santa Fe, 1896, con apuntes de Warburg, p. 19.
29. Romualdo García, Plata/gelatina, Archivo digital: 7512 Fototeca Romualdo García, Museo Alhóndiga de Granaditas, INAH.
30. H. de la Blanchère, *L'Art de la Photographie. Comprenant les procédés completssur papier et sur glace négatifs et positifs (peintre e photographe, membre de l'Academie nationale, de la Société des Meaux – Arts de la Société Française de photographie, etc)*, Paris, Amoyt, Éditeur, 8 Rue de la Paix, Londres Alexis Guadin et Frère, 16 Skinner Street, Maison à Paris, rue de la Perle, Paris Secretan ingenieur opticien 13 Place du Pont Neuf, 1859.
31. H. de la Blanchère, *L'Art de la Photographie. Comprenant les procédés completssur papier et sur glace négatifs et positifs (peintre e photographe, membre de l'Academie nationale, de la Société des Meaux – Arts de la Société Française de photographie, etc)*, Paris, Amoyt, Éditeur, 8 Rue de la Paix, Londres Alexis Guadin et Frère, 16 Skinner Street, Maison à Paris, rue de la Perle, Paris Secretan ingenieur opticien 13 Place du Pont Neuf, 1859
32. Romualdo García, Plata/gelatina, Archivo digital: 7532 Fototeca Romualdo García, Museo Alhóndiga de Granaditas, INAH.
33. Romualdo García, Plata/gelatina, Archivo digital: 7563 Fototeca Romualdo García, Museo Alhóndiga de Granaditas, INAH.
34. Romualdo García, Plata/gelatina, Archivo digital: 20570 Fototeca Romualdo García, Museo Alhóndiga de Granaditas, INAH.
35. Anónimo, El Arcángel San Miguel derrotando al demonio con estandarte de Guadalupe, siglo XVIII.
36. San Miguel Arcángel, Pedro Roldán Oneiva, Foto Rafael Márquez.
37. Romualdo García, Plata/gelatina, Archivo digital: 7504 Fototeca Romualdo García, Museo Alhóndiga de Granaditas, INAH.
38. Romualdo García, Plata/gelatina, Archivo digital: 7529 Fototeca Romualdo García, Museo Alhóndiga de Granaditas, INAH.
39. Romualdo García, Plata/gelatina, Archivo digital: 7560 Fototeca Romualdo García, Museo Alhóndiga de Granaditas, INAH.
40. Tomado del Claudia Canales, *Romualdo García, Un fotógrafo, una ciudad una época*. Otra escena de la ciudad de Guanajuato, acaecida en julio de 1905. p. 46

41. Obra de Alonso Vázquez Inmaculada, ca. 1590 Óleo sobre tela Col. Museo de Bellas Artes, Sevilla, España Sevilla, España Obra Restaurada por Fomento Cultural Banamex, A.C.
42. *Sor Martiana Francisca del Señor San José*, siglo XVIII, óleo/tela, 61x82 cm, Museo Nacional del Virreinato, INAH, N° inventario: 10-68029.
43. José María Estrada (atribuido), *retrato de niño muerto*, siglo XIX, óleo sobre tela, 97.5 x 37.5 cm. Col. INBA.
44. Romualdo García, Plata/gelatina, Archivo digital: 7516 Fototeca Romualdo García, Museo Alhóndiga de Granaditas, INAH.
45. Gabriel Fernández Ledesma, *Coloquio de la niña y la muerte*, 1959, óleo sobre aglomerado, 81 x 122 cm. Instituto Mexiquense de Cultura, México.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aceves Piña, Gutierre, *Tránsito de angelitos. Iconografía funeraria infantil*, Museo de San Carlos, México, 1988, 119 p.
- Adams, Laurie, *The methodologies of art: an introduction*, New York, 1996.
- Bajac, Quentin, *La invención de la fotografía. La imagen revelada*, Editorial Blume, 2011.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, 7ª ed., Ediciones Paidós Ibérica, España, 207 p.
- Battistini, Matilde, *Symbols and allegories in art*, Los Ángeles, California. Paul Getty Museum, 2005, 336 p.
- Benjamin, Walter, *Conceptos de la filosofía en la historia*, Terramar Ediciones, Argentina, 2007, 213 p.
- Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*, Editorial Pre-textos, 2004, 153 p.
- Berger, John, *Mirar*, Editorial Hermann Blume, Barcelona, 1987, 176 p.
- Berger, John, *Modos de ver*, Penguin Books, London. Versión castellana: Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000, 176 p.
- Berger, John, *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006 (2ª ed., 2007), 32 p.
- Berry, Ana M., *Infancia de Jesús a través del arte*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 35 p.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Reaction Books, London, 2001, 285 p.
- Canales, Claudia, *Romualdo García. Un fotógrafo, una ciudad, una época*, Ediciones La Rana, Guanajuato, 1998, 164 p.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio, *Introducción al método iconográfico*, Editorial Ariel, Barcelona, 2005, 247 p.
- Gutiérrez Cham, Gerardo, *Snapshot*, Planeta, 2012, 266 p.
- Chéroux, Clément, *Breve historia del error fotográfico*, Serie Ve, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de

- México, México, 2009, 196 p.
- Debroise, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Editorial Gustavo Gili, México, 2005, 380 p.
  - Didi-Huberman, Georges, *Arde la imagen*, Serie Ve, México, 2012, 90 p.
  - Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008, 391 p.
  - Eco, Umberto, *Cómo se hace una tesis*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2001 (8ª ed., 2006), 233 p.
  - Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2012, 136 p.
  - Fontcuberta, Joan, *La cámara de Pandora*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2012, 192 p.
  - *Foto Zoom, Revista del profesional y el aficionado*, 1990.
  - Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1974, 207 p.
  - Galassi, Peter, *Before photography. Painting and the invention of photography*, New York, 1981, 29 p.
  - García, Luz Delia, *El retrato de angelitos. Magia, costumbre y tradición*, Presidencia Municipal de Guanajuato, Dirección de Cultura y Educación, Guanajuato, 2001, 158 p.
  - Gombrich, E.H., J. Hochberg y M. Black, *Arte, percepción y realidad*, Paidós Comunicación, España, 1983, 177 p.
  - González, Laura, *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
  - *Homenaje a Romualdo García. Antecedentes, augurios y actualidad*, Ediciones La Rana, Guanajuato, 2011, 82 p.
  - *Imaginario y fotografía en México: 1839-1970*, Emma Cecilia García Krinsky (coord.); Rosa Casanova... [y otros.]; cronología, Claudia Canales, Lunwerg, Barcelona, 2005.
  - Jardí, Enric, *Pensar con imágenes*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2012, 128 p.

- *México en el tiempo, Revista de historia y conservación*, Núm. 31, INAH, 1999.
- *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, Landucci, Conaculta, INAH, Museo Nacional del Virreinato, 2003.
- Monroy Nasr, Rebeca, *El sabor de la imagen: tres reflexiones*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2004, 101 p.
- Monterrosa Prado, Mariano, *Manual de símbolos cristianos*, INAH, 1979.
- Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1970, 301 p.
- Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, 341 p.
- *Post mortem*, Photo Poche, Francia, 2007.
- Ramírez Sevilla, Luis, "La vida fugaz de la fotografía mortuoria: notas sobre su surgimiento y desaparición", *Relaciones*, núm. 94, primavera 2003, Vol. XXIV, El Colegio de Michoacán, 163-197 p.
- Revilla, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Cátedra, Madrid, 2012, 802 p.
- Ripa, Cesare, *Iconología I*, Akal, Madrid, 2007.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Debolsillo, Barcelona, 2010.
- Tagg, John, *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Nueva York, Macmillan Publishers. Edición castellana: Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005, 311 p.
- *Una historia no escrita de Fresnillo. Fotografías de Ricardo Sánchez*, Presentación de Pedro Valtierra y texto de Juan Carlos Basabe Bañuelos, Conaculta, 2013.
- Velázquez, María Elisa, *La huella negra en Guanajuato. Retratos de afrodescendientes de los siglos XIX y XX*, Ediciones La Rana, Guanajuato, 2007, 23 p.
- Warburg, Aby, *El ritual de la serpiente*, Sexto Piso, México, 2004, 114 p.
- Westheim, Paul, *La calavera*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, 87 p.