

Hacer presente al ausente: los retratos mortuorios del panteón del Carmen en Monterrey, Nuevo León

El valor de la fotografía como documento del devenir de un pueblo y patrimonio de la cultura que lo creó, ha permitido que ésta se conserve en instituciones públicas y privadas. Gracias a su preservación se han generado estudios de carácter histórico e iconográfico donde la imagen de un edificio, una calle, una casa o una persona, nos ofrecen la mirada del cambiante espacio urbano, la metamorfosis de sus habitantes y de las peculiaridades de estos últimos.

El retrato de personajes en estudio o al aire libre manifiesta con mayor fuerza la expresión de un contexto social, donde el vestido, las alhajas, el peinado, las posturas corporales e incluso la ambientación de la escena, son algunos de los elementos que muestran en imágenes la historia colectiva e individual de personajes conocidos y anónimos.

Si tales acervos han merecido la atención de diversas instituciones a nivel nacional, con mayor razón se debe mirar hacia los documentos fotográficos que se encuentran expuestos al aire libre, espacios que pudiéramos considerar poco comunes e incluso insólitos. Hacemos referencia a los retratos mortuorios del panteón del Carmen de la ciudad de Monterrey, imágenes que en más de un sentido poseen un valor no sólo testimonial del personaje que representan, sino del estilo de vida y de las costumbres de un determinado grupo social.

Encaminados a exponer el vínculo que se manifiesta entre el vivo y el fallecido a través de la imagen, fue necesario registrar los retratos existentes con el fin de crear un catálogo que diera cuenta de la situación de los mismos, motivo por el cual la presente investigación presentará algunas estadísticas del estado de los retratos mortuorios. Conseguido dicho propósito, el segundo paso fue analizar la presencia de uno de los

* Centro INAH Nuevo León.

** Dirección de Salvamento Arqueológico, INAH.

varios aspectos asociados al retrato en espacios mortuorios: *el fenómeno emotivo del deudo ante el difunto*, donde el reconocimiento y la aspiración a retener su recuerdo motivaron la colocación de su representación pictórica y escultórica en las tumbas. Con esta perspectiva, la imagen establece “un vínculo entre la sociedad, el difunto, la tumba, el cementerio, el espacio de la muerte y el observador”.¹ En este sentido se aborda la investigación de la imagen, no sólo en su contexto estilístico y formal sino en su contenido significativo, como transmisor de un mensaje emotivo.

Los retratos mortuorios de *El Fayum*

Un caso por demás ejemplar sobre estudios de retratos mortuorios es el registrado en la necrópolis de *El Fayum* (Tierras Pantanosas), Egipto. Descubiertos a finales del siglo XIX, ofrecen una imagen de la población multiétnica y estratificada del siglo II al IV d. C. Dichos retratos estaban colocados sobre las cabezas de las momias, lo que de inicio señala una particular práctica mortuoria (figura 1). De acuerdo con los expertos, los individuos fueron identificados como de origen griego o romano que habían adoptado las costumbres egipcias; parte de la información se basó en los peinados, bisutería y ropa representada (figura 2). Se piensa que los retratos debieron tener un uso doméstico; es decir, su función primaria fue la de estar colgados en casa, “antes de su inclusión en el ajuar funerario” y, por ende, pintados mientras la persona vivía.²

El hallazgo de tales retratos ha permitido a los investigadores identificar desde la materia prima del soporte, hasta los pigmentos utilizados

¹ María Antonia Benavente Aninat, “La expresión de la individualidad en el ámbito de la funebria”, en *Revista Anual de Historia del Arte*, Chile, Universidad de Chile, año 15, 2009, p. 180.

² http://www.egyptologyonline.com/mummy_portraits.htm; consultado el 12 de octubre de 2009.



Figura 1. Momia con su retrato. *El Fayum*.



Figura 2. Isidora “Regalos de Isis”. *El Hibeh*.



Figura 3. Retrato mortuario de *El Fayum*.

para la realización del retrato, por mencionar aspectos técnicos; además de registrar el nombre de muchos de ellos, actividades de la vida cotidiana de los retratados, entre otros aspectos.

En el libro *La llamada muda. Ensayos sobre los retratos de El Fayum*, el autor realizó un ensayo respecto al origen del retrato y su significado, así como una reflexión sobre el ser humano y su

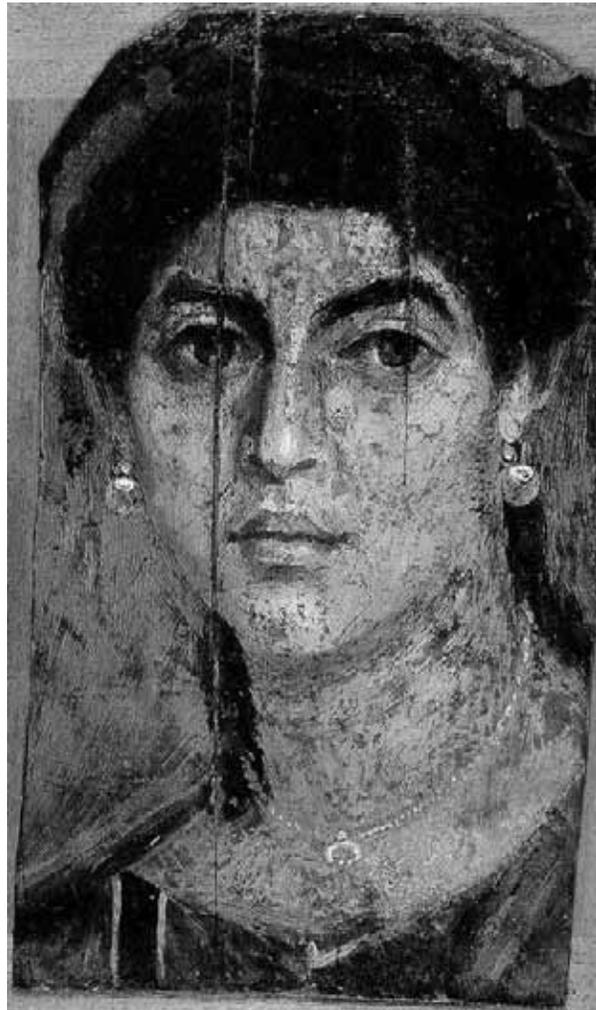


Figura 4. Retrato mortuario de *El Fayum*.

relación con la muerte.³ Esta interrelación se erige como uno de los puntos principales de una investigación sobre retratos mortuarios que nos hace recapacitar acerca del motivo de su presencia en contextos funerarios y la interacción que entretejen el deudo y el difunto (figuras 3 y 4).

Cabe añadir que “el retrato ocupa una posición destacada en la historia de la representación figurativa: es la reproducción no de lo común, sino de la unicidad identificable, no de la especie sino del

³ Jean-Christophe Bailly, *La llamada muda. Ensayo sobre los retratos de El Fayum*, Madrid, Akal (Caprichos), 2001.

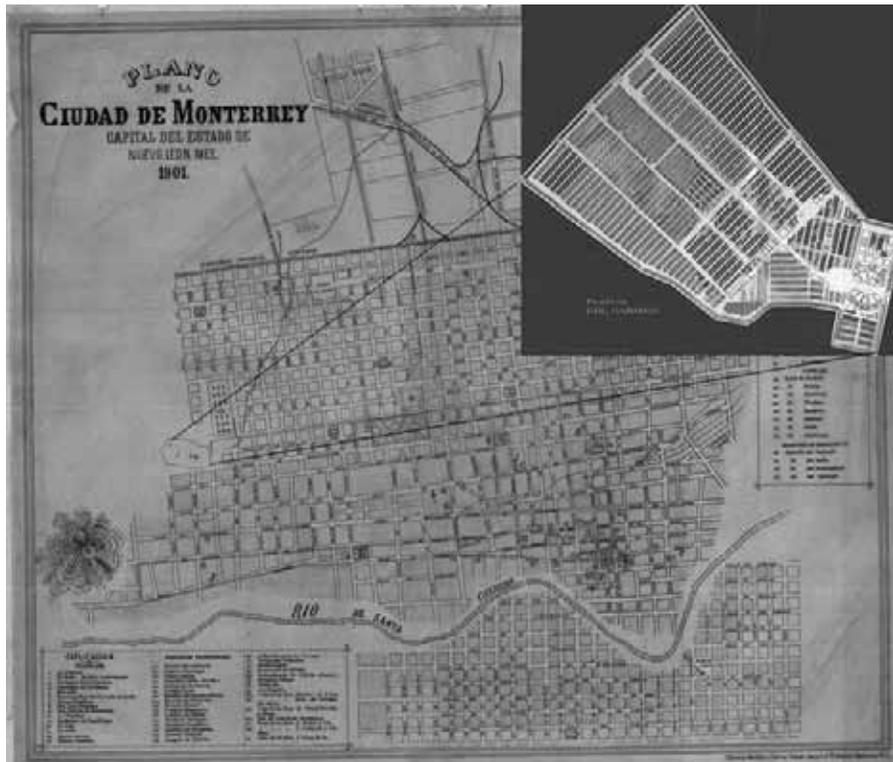


Figura 5. núm. 50. Panteón del Carmen. Plano de la ciudad de Monterrey, Capital del Estado de Nuevo León, México, 1901, Monterrey, Editores Madero y Galán. Imp. y Lit. "El Modelo". Mapoteca Orozco y Berra.

individuo",⁴ y es esa particularidad la que convierte al retrato en lectura única e irreplicable, haciendo cercanas tanto a las representaciones de *El Fayum*, en Egipto, como a las del panteón del Carmen, en Monterrey, Nuevo León.

El panteón del Carmen

El panteón del Carmen de la ciudad de Monterrey se fundó el 17 de abril de 1901.⁵ El lugar elegido para su erección fue al poniente de la ciudad, cercano a los panteones municipales, como se observa en el *Plano de la ciudad de Monterrey*, de 1901 (fi-

gura 5). El proyecto del panteón lo elaboró el arquitecto inglés Alfred Giles, quien también diseñó la portada principal y la capilla ardiente (figura 6-7).⁶

En este espacio funerario se enterraron militares, empresarios, hombres de letras e importantes comerciantes entre otros; de sus bienes se erigieron espléndidas capillas y lucidos monumentos funerarios coronados con sobresalientes esculturas en mármol; en muchas de ellas se colocaron esculturas, bustos, relieves y fotografías de quienes fueron enterrados en ese lugar; de entre las representaciones humanas ya mencionadas, la última es particularmente interesante, pues a diferencia de los panteones municipales, el panteón del Carmen posee una tradición mortuoria que comparte con el panteón de Dolores (que linda al

⁴ Alberto Manguel, *Leer imágenes*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 155.

⁵ Juan Manuel Casas García y Víctor Alejandro Cavazos Pérez, *Panteones de El Carmen y Dolores: patrimonio cultural de Nuevo León*, México, Fondo Editorial de Nuevo León, 2009, p. 25.

⁶ *Ibidem*, pp. 41-25.



Figura 6. Portada principal del panteón del Carmen. Arquitecto Alfred Giles, 1901. Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH.



Figura 7. Capilla ardiente del panteón del Carmen. Arquitecto Alfred Giles, 1901. Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH.

norte del primero, calle de por medio) y es la representación de retratos con técnica fotográfica lo que también nos indica la costumbre de un sector estratificado de la sociedad neoleonesa. Más aún, comparándolo con dos importantes cementerios de la ciudad de México, el panteón de Dolores y el panteón Francés de la Piedad, éstos no poseen la vasta representación de retratos en

fotografía como lo tienen el panteón del Carmen y el de Dolores en Monterrey.⁷ En el panteón de Dolores de la ciudad de México apenas se contabilizaron tres monumentos funerarios con fotografía,⁸ en tanto que en el de la Piedad, si bien ignoramos el número de fotografías que pudiera tener, se tiene consignadas al menos dos tumbas de niños con fotografía, sin implicar necesariamente que sean las únicas.⁹ Esta comparación no pretende exaltar una técnica para retratar sobre las demás, sino manifestar la preferencia de un segmento de la población por el arte fotográfico.

Los retratos mortuorios.

Aspectos formales

Para fines operativos hemos usado el vocablo “retrato” como la plasmación de una efigie humana concreta, ya sea en escultura o fotografía. El universo de la muestra son 222 retratos. El periodo cronológico abarca 100 años, de 1908 a 2008. Se estableció como información anexa: nombre, año de nacimiento/muerte, tipo de retrato, actividad del fallecido, y escultor o casa donde se encargó o elaboró su retrato.¹⁰

⁷ El panteón de Dolores de la ciudad de Monterrey se inauguró en 1920; en este lugar se inició el registro y catálogo de los retratos que posee. Cabe señalar que ya se ha elaborado un registro y catálogo del panteón del Roble, abierto en 1934; cuenta con tres bustos, cuatro relieves y 51 fotografías en distintos soportes y con diferentes estados de conservación. También se ha realizado un registro y catálogo del pequeño panteón núm. 1 del municipio de Guadalupe, abierto en 1833, ahora llamado Parque Funeral Guadalupe, que conserva una escultura de cuerpo completo, tres fotografías en distintos soportes y con diferentes grados de conservación.

⁸ Donde incluso ya se han perdido. Ethel Herrera Moreno, *Restauración integral del Panteón de Dolores*, México, INAH, 2007, p. 70. Por información de esta autora, se sabe que en este estudio sólo consideró los monumentos construidos hasta 1900 y algunos de principios del siglo XX.

⁹ Ethel Herrera Moreno, “El panteón francés de la Piedad como documento histórico: una visión urbano-arquitectónica”, tesis doctoral, México, UNAM, 2009, pp. 351 y 373.

¹⁰ Esto se realizó propiamente en el catálogo. De gran utilidad ha sido Jesús Franco Carrasco, *La loza funeraria de Puebla*, México, UNAM, 1979.

Con el fin de registrar los retratos con los términos adecuados, se ha recurrido a la clasificación que nos ofrece la escultura y la fotografía, que son los dos tipos base de nuestra investigación.

1) *Retrato escultórico*. Elaborado con la técnica de talla y vaciado, se divide en dos tipos: A) *Bulto redondo*, que permite contemplar al retratado desde cualquier ángulo. De acuerdo con su representación se subdivide en: a) cabeza, b) busto (cabeza y parte superior del tórax) (figura 9), c) medio cuerpo (cabeza, parte superior del tórax y brazos), d) tres cuartos (de las rodillas hacia arriba), e) cuerpo completo (figura 8),¹¹ y f) torso (sin cabeza, piernas y brazos), y B) *Relieve*, que se define por su realización o adhesión a una superficie, por lo que sólo puede ser vista frontalmente (figura 10). Ésta se subdivide en: a) altorrelieve (la figura sobresale más que la mitad de su grueso), b) medio relieve (sobresale la mitad), c) bajo relieve (sobresale menos de la mitad) y d) hueco relieve (no sobresale del plano del fondo).

2) *Retrato fotográfico*. Proceso que se realiza a través de la técnica de impresión química (figura 11). En este proceso se registraron siete subtipos de soportes: a) papel fotográfico (montado entre vidrios en la lápida; figura 24); b) fotocerámica (impresión sobre cerámica; figura 25); c) fotoescultura (técnica mixta de madera y papel; figura 26); d) mosaico (por técnica de sublimación; figura 27); e) granito negro (por sublimación; figura 28); f) loza (por sublimación; figura 29), y g) metal (por sublimación; figura 30).

En virtud de las características particulares de la escultura y la fotografía, no se siguieron los mismos patrones de clasificación; en el primer caso se realizó con base a la pieza esculpida, en tanto que en las fotografías se consideró el soporte en el cual se encontraban, permitiendo homogeneidad al conjunto.

¹¹ La escultura de cuerpo completo se divide a su vez en función de su posición: de pie, sedente (sentado), yacente (acostado), orante (de rodillas) y ecuestre (a caballo).



Figura 8. Retrato escultórico. Cuerpo completo.



Figura 9. Retrato escultórico. Busto.



Figura 10. Retrato escultórico. Relieve.



Figura 11. Retrato fotográfico. Fotografía.

Como resultado del proceso de inventario, en el panteón del Carmen se observó que de los retratos escultóricos sólo se obtuvieron cuerpos completos, bustos y altorrelieves con los siguientes materiales: *a) cuerpo completo*, tallados en mármol y elaborados con cemento; *b) busto*, esculpidos en cantera y mármol, y vaciados en bronce, y *c) altorrelieve*, labrados en cantera y mármol, vaciados en bronce y elaborados en concreto.

Se registró como caso especial el busto de Eusebio de la Cueva donde sobresale de la base del mismo su brazo izquierdo, adoptando una postura pensativa, se clasificó en el subtipo ya mencionado pues no reúne los elementos necesarios para ser considerado como de medio cuerpo (tabla 1).

Asimismo, se registró la autoría de los que realizaron los retratos mortuorios, tanto escultóricos como fotográficos. De los retratos catalogados, sólo 53 estaban firmados, siendo el de mayor presencia, el escultor Augusto Massa (21),

Tabla 1. Registro por tipo de retrato

<i>Retratos</i>	<i>Cantidad</i>
<i>Escultórico</i>	
Cuerpo completo	7
Busto	16
Relieve	14
<i>Fotográfico</i>	
Fotografía	185
<i>Total de retratos</i>	222

enseguida el escultor Miguel Giacomino (9), y en tercer lugar, la “Marmolería Italiana Gabriel D’Annunzio”, donde estaban asociados Giacomino y Massa (5); entre ellos sumarían más de la mitad de los retratos firmados. En la tabla 2 se muestra al resto de los escultores, fotógrafos o empresas con retratos registrados.

Si bien existen otros escultores con trabajo en el panteón del Carmen, éstos no fueron considerados por no tener obra de retrato, que es el objeto de estu-

Tabla 2. Obras firmadas

<i>Escultores, fotógrafos o empresas registradas</i>	<i>Cuerpo completo</i>	<i>Busto</i>	<i>Relieve</i>	<i>Fotografía</i>	<i>Total</i>
Augusto Massa			3	3	6
Augusto Massa-Marmolería Gabriel D’Annunzio				15	15
Miguel Giacomino	2	1		6	9
Marmolería Italiana Gabriel D’Annunzio, M. Giacomo y A. Massa				5	5
Marmolería Italiana Gabriel D’Annunzio				1	1
Panteón de Dolores, S. A.				3	3
Adolfo Ponzanelli	2				2
DEDO				2	2
Fotógrafo Berva				2	2
R. González X.		1			1
JADCO				1	1
Sorelle Ferrante-Roma				1	1
Stolli				1	1
Marmolería ilegible				2	2
Silvestre del Bosque			2		2
Total	4	2	5	42	53



Figura 12. Panteón de Dolores S. A. Firma en fotocerámica.



Figura 13. Escultor: Miguel Giacomino. Firma en fotocerámica.



Figura 14. Fotógrafo: Berra. Firma en fotocerámica.



Figura 15. Escultor: Augusto Massa. Firma en fotocerámica.



Figura 16. Escultor: R. González X. Firma en escultura de busto.



Figura 17. Escultor: Adolfo Ponzanelli. Firma en escultura de cuerpo completo.

dio para el presente caso. Las figuras 12-17 muestran algunos ejemplos de los retratos rubricados.

Los retratos escultóricos

Es importante señalar que los retratos escultóricos, a diferencia de los fotográficos, se ejecutaron con motivo de la defunción de la persona que representan, es decir, su función fue completamente funeraria, por lo que la fecha de muerte suele corresponder al año de realización del retrato escultórico mortuario.

La excepción corresponde al busto del general Jerónimo Treviño Leal, quien murió el 14 de noviembre de 1914, pero su capilla y busto fueron realizados hasta 1917 por Miguel Giacomino (figura 18). Cabe señalar que las representaciones de cuerpo completo son las más antiguas, siendo las mujeres las de mayor presencia (cinco) en tanto que sólo hay dos esculturas de hombres (ambos infantes).

El trabajo escultórico realizado en la ciudad de

Monterrey por maestros italianos era de gran calidad; no obstante, algunas obras fueron encargadas a escultores de la ciudad de México; las más sobresalientes



Figura 18. Busto del general Jerónimo Treviño Leal, 1917. Obra de Miguel Giacomino. Recientemente robada.



Figura 19. Señora Victoriana M. de Villarreal y su nieta Lupita. Escultor: Adolfo Ponzanelli.

esculturas son las de cuerpo completo de la señora Victoriana M. de Villarreal y su nieta Lupita (figura 19).

Los familiares de ambas mujeres encargaron el trabajo escultórico al maestro Adolfo Ponzanelli, escultor italiano cuyos talleres se encontraban en la ciudad de México. Las esculturas conservan una postura activa, mas no por ello con movimiento. En las representaciones funerarias solía evitarse mostrar a los personajes ejecutando movimientos vivos; los vemos, pues, de cuerpo entero, sedentes o en cualquier otra actitud reposada;¹² a pesar de ello, se procuró impregnar a las imágenes de cuer-

¹² Fausto Ramírez, "Tipología de la escultura tumbal en México, ca. 1850-1930", en *Coloquio Internacional de Historia del Arte*, celebrado en México, 1980, p. 139.



Figura 20. Gregorio Alanís Rodríguez, "El niño violinista", 1908. Escultor desconocido.

po completo la impronta del hálito de la vida, éstas se muestran estáticas, la carencia de movimiento en ellas es otra de sus características, esta falta de movimiento se repite en las esculturas de dos mujeres ubicadas en el remate de la capilla de la familia Zambrano, así como la de la anciana Manuelita Sánchez-Navarro. Caso excepcional es el de la escultura de cuerpo completo del "Niño violinista" (figura 20), y el altorrelieve del maestro Serafín Peña (figura 21); en el primer caso, pareciera avanzar firmemente, con cabeza erguida y mirada fija hacia el frente, mientras sostiene bajo el brazo izquierdo su violín y balancea con la mano derecha su arco. En tanto que el relieve del maestro Serafín Peña, abraza con tierna mirada y



Figura 21. Maestro Serafín Peña, 1926. Escultor desconocido.

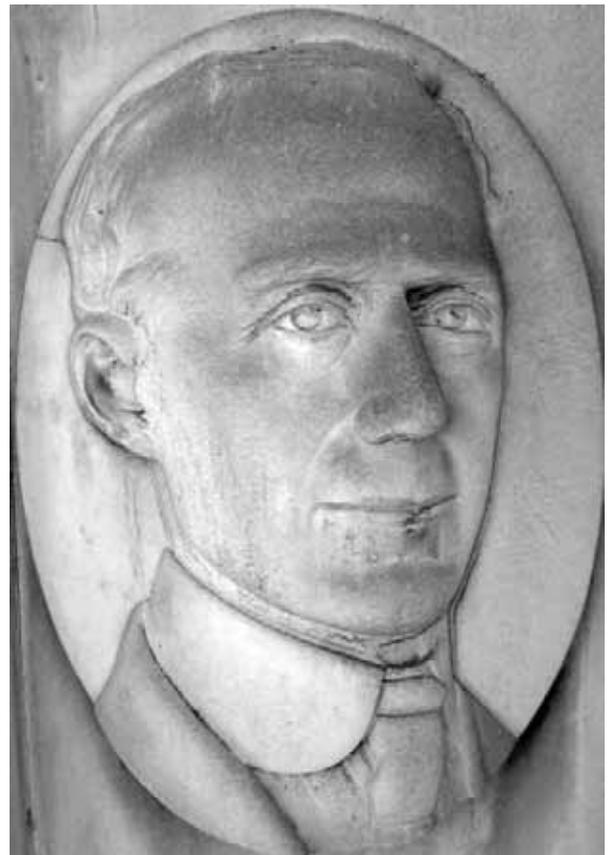


Figura 22. Miguel Giacomino, 1938. Escultor: Silvestre del Bosque.

174 |

sonrisa tímida a cinco infantes que manifiestan abiertamente su afecto por el profesor.

Nadie ignora que el material con que se realiza un retrato es materia inerte, mas ello no impide que en muchas ocasiones éstas transmitan una sensación de vida. Suele ser la mirada donde los reconocemos como retratos de vivos, pues los ojos “proporcionan el testimonio de vida más inmediato en los seres vivos; en las imágenes —donde la sustancia, en el primer nivel, excluye la posibilidad de movimiento— tienen un poder incluso mayor para dar vida”.¹³

De los retratos escultóricos registrados, el trabajo desarrollado en los ojos es muy preciso; hay expresión en ellos (figura 22). La mirada cansada de los ancianos difiere de la viveza que emanan los ojos de los niños o la fuerte mirada de los militares (figura 23). Hay un verdadero esfuerzo por



Figura 23. General José Cavazos, 1938. Escultor: Augusto Massa.

¹³ David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 239.

Tabla 3. Retratos escultóricos por género

Género	Cuerpo			Total
	completo	Busto	Relieve	
Mujeres	5	3	2	10
Hombres	2	13	12	27
Total	7	16	14	37

parte de los artistas por representar vida a través de la mirada y es, en última instancia, la que define ese estado, ya sea que se muestren estáticas o en movimiento.

Las verosimilitudes en los retratos retiene algo de la personalidad de cada difunto; tanto sus rasgos físicos como los accesorios que los cubren (ropa e insignias distintivas) presentan en sus rasgos faciales las características de la vejez o la juventud. Ocurre distinto con algunas otras esculturas que suelen encontrarse en los cementerios, como los ángeles, dolientes, vírgenes o cristos, donde el objetivo principal es el de lograr una estética en sus rostros. La oposición explícita entre exactitud y belleza es la que nos permite reconocer la expresividad de un rostro de otro.

No deja de ser interesante que al revisar los retratos escultóricos por género, encontramos que hay 10 representaciones de mujeres en tanto que los hombres suman 27. Respecto a la representación del retrato masculino, el trabajo en busto lo abarca casi por completo, pues existen sólo tres bustos elaborados para el género femenino por 13 del masculino (tabla 3).

Casi lo mismo sucede con el retrato de relieve. La desventaja de la representación femenina es aparente, pues observamos que cinco de los retratos de cuerpo completo pertenecen a mujeres: dos ancianas, dos niñas y una joven, las dos primeras en posición sedente y las tres siguientes erguidas. Respecto al retrato de infantes, es sobresaliente su representación de cuerpo completo en el panteón del Carmen; de hecho, la

escultura más antigua de la muestra es el “niño violinista”, como se le conoce, fallecido en 1908. Su nombre nos es desconocido, pues el tiempo lo ha erosionado de su lápida; apenas son reconocibles sus apellidos: Alanis Gutiérrez.

Los retratos fotográficos

El empleo de la fotografía para retratar ya fuese individual o colectivamente, constituyó una nueva forma de observar a la gente. “Asociado con la identificación de personas, el retrato tiene un carácter tan ideal como las vistas: no representa necesariamente a la persona como es, sino como debe, pretende o aspira a ser.”¹⁴ Los retratos fueron forjándose en ritual familiar, imágenes que se ostentaban en marcos de la sala principal de la casa; y social, al ser repartidos en tarjetas de visita dedicadas a familiares y amigos. Otros retratos tendrían la consigna de mostrar a los personajes el poder que desplegaban; unas más tendrían el objetivo de identificar y controlar.

Ya fuese el militar, el político, el comerciante, el personaje de sociedad o el preso, la fotografía mostró sus virtudes y utilidades no sólo en el marco de la fascinación. Y he aquí que el retrato fotográfico deja el espacio hogareño para ocupar una extensión del mismo, el del sepulcro, mutando su ubicación primigenia y su sentido utilitario. Ya no adorna la casa; su papel un tanto ornamental-pasivo se transforma en intermediario-activo, con mayor peso comunicativo. Las fotografías mortuorias adosadas a las lápidas no tuvieron la inicial intención de ser colocadas ahí; pero sin duda los deudos seleccionaban las que recordaran de forma más cercana al fallecido no como era sino como deseaban recordarlo. Del catálogo formado de los retratos fotográficos se procedió a reconocer los

¹⁴ Laura González Flores, *Fotografías que cuentan historias*, México, INAH/Conaculta/Lumen, 2007, p. 21.



Figura 24. Papel fotográfico entre vidrios.



Figura 25. Fotocerámica.



Figura 26. Fotoescultura.



Figura 27. Mosaico.



Figura 28. Granito negro.



Figura 29. Loza.



Figura 30. Metal.

diferentes soportes en que se encontraban; éstos fueron registrados en colores sepia, color, y blanco y negro. No se consideraron fotografías actuales donde sólo se colocaba la imagen en papel fotográfico sin protección alguna.

Soportes para fotografías

Las fotografías mortuorias se montaron en las lápidas de los sepulcros; para ello se realizaba un hueco proporcional al tamaño de la fotografía por colocar, pegándose con cemento para mantenerlas fijas. De los tipos de soporte que se identificaron, y que ya han sido mencionados al

principio del artículo, los que predominaron fueron las fotocerámicas (133), algunas de ellas de gran formato; la mayoría son de una medida estándar de 15 cm de alto aproximadamente; sin duda son de las fotografías mortuorias más vistosas del conjunto; siguen en número las fotografías mortuorias en papel fotográfico sujeto entre dos vidrios (29). Un soporte por demás singular lo representó la fotoescultura, imágenes que se acostumbraba colocar en el buró, escritorio o tocador de las casas desde la década de 1930, de la cual el panteón posee tres ejemplos de traslado del espacio doméstico al sepulcral. Las formas registradas de las fotografías eran cir-

Tabla 4. Retratos por forma

<i>Soporte</i>	<i>Forma</i>	<i>Total</i>
Papel fotográfico (montado entre dos vidrios en la lápida)	Ovalada	3
	Rectangular	26
Fotocerámica (impresión sobre cerámica)	Ovalada	133
	Rectangular	4
Fotoescultura (técnica mixta de madera y papel)	Irregular	3
Mosaico (por sublimación)	Cuadrado	8
Granito negro (por sublimación)	Cuadrado	5
Loza (por sublimación)	Circular	2
Metal (por sublimación)	Cuadrado	1
Total		185

culares, de elipse, elipsoide, rectángulo y cuadrado, sólo las fotoesculturas estaban reguladas por el contorno humano (tabla 4).

Los retratos de vivos... ya difuntos

Y mientras las fotografías tomadas a los difuntos antes de enterrarlos se erigieron como la última imagen que contemplarían del ser querido,¹⁵ el retrato en contextos fúnebres se manifestó como continuidad del ser perdido; el primero define la ausencia en tanto que el segundo se construye en presencia. Acaso sea la función primordial de las imágenes de los difuntos en los cementerios, sentir la presencia del ausente. A través de tales imágenes se habla con el sepultado, le expresan sus sentimientos o simplemente lo acompañan mientras parecieran recibir en reciprocidad la mirada de ellos. La reutilización de las fotografías en un espacio funerario es circunstancial, no previsto, pero útiles cuando fueron requeridas para acompañar al difunto en el momento preciso, como ocurrió con los retratos mortuorios de *El Fayum*, Egipto.

¹⁵ Se hace referencia a los retratos de adultos y niños, conocidos estos últimos con el nombre de retratos de “muerte niña”.

No hay un patrón de elección del retrato mortuorio por edad; es muy probable que las familias contaran con sólo un retrato, y era ése el que se ocupaba; también es posible que se utilizara la fotografía más cercana al momento de la muerte, puesto que era ese momento el que dejaban; extraño sería que a un adulto se le representara con su retrato de niño; la asociación entre el retrato funerario y el difunto no sería posible (figuras 31 y 32).



Figura 31. Franco Cortés Firpo, 1941-1951.



Figura 32. Rafael Nájera, 1840-1925.



Figura 33. Familia Inocencio González, s/a.



Figura 34. Comandante Raúl Rodríguez Rodríguez, 1913-1958.

Un caso excepcional es el de la familia de Inocencio González, cuyo sepulcro contiene los restos de varios adultos y cuya lápida presenta el retrato de uno de ellos, acaso sea el retrato de Inocencio González, aunque no tenemos tal certeza. La fotocerámica del difunto incluyó no sólo el retrato en la plenitud de su edad, sino que además se agregó su fotografía de niño (figura 33).

Al ser la fotografía un instante de la vida de quien se encuentra sepultado, evidentemente no es posible fecharla respecto al momento del deceso; si bien puede ofrecerse una aproximación de ella.

Hay incluso fotografías que no se colocaron precisamente cuando murió la persona retratada; hay varios casos donde ésta se colocó meses e incluso años después; como ocurrió con el comandante Raúl Rodríguez Rodríguez (figura 34), quien fue enterrado en 1958, pero que los hijos colocaron su retrato hasta 31 años después (1981).

Por otra parte, hubo un caso donde el difunto fue representado en forma yacente; dicha representación es conocida como “Muerte Niña”; se trata de la fotocerámica del niño Héctor Manuel Cantú, fallecido en 1919, de 11 meses de edad (figura 35). Se encuentra tendido sobre una base de cestería, vestido con su ropón blanco, rodeado de flores del mismo color, un velo transparente y una



Figura 35. Niño Héctor Manuel Cantú. Enero de 1919-noviembre de 1919.

pulsera en la muñeca izquierda. Pudiera pensarse que dicha imagen sería la más apropiada en el espacio del cementerio; sin embargo, es todo lo



Figura 36. Óscar Margarito González. 1912-1927.

contrario; este tipo de fotografías se tomaban con el fin de conservarse dentro del ámbito familiar; la naturaleza de su presencia en este lugar debió ser porque no alcanzaron a tomarle una fotografía en vida.

Los retratos fueron tomados en estudios fotográficos, los motivos fueron diversos; como el *recuerdo de la infancia* de Óscar Margarito González (figura 36), quien murió a la edad de 15 años y cuya fotografía de estudio lo plasmó delante de una manta escenográfica que ya no es posible describir; en tanto, cuelga de una curiosa silla de mimbre su saco bien doblado; el infante sostiene con sus manos una bicicleta, lo que permite observar el reloj que llevó en su muñeca izquierda; bien vestido y en postura recta, sobresale su pantalón corto y su camisa blanca engalanada con



Figura 37. Oralia González Cárdenas, 1939-1945.

una gran corbata; nadie imaginaria que esa fotografía terminaría por definir su imagen por el resto de la vida de sus padres.

El *recuerdo de la primera comunión* también se plasmaría en muchos retratos, es una ceremonia religiosa de vital importancia para los católicos, y al colocarse en una lápida, el suceso asociado con la persona ahí enterrada se resignifica.

Sólo un retrato mortuario se tiene de este tipo, el de la niña Oralia González Cárdenas, fallecida en 1945 (figura 37). Aparece vestida de blanco y con tocado del mismo color; se muestra de frente, erguida, sosteniendo un ramo de flores.



Figura 38. Familia Madero Hernández, s/a.

Apenas son perceptibles los mencionados elementos ante lo deteriorada de su imagen.

Las fotografías también tuvieron por fin consignar el inicio de un ciclo en la vida de los infantes, el de las clases escolares. El *recuerdo de la escuela* se plasmó de forma colectiva e individual. Un retrato mortuario que sobresale es el de la familia Madero Hernández, que muestra el retrato de un niño (sin nombre y sin fechas) ataviado con su camisa escolar blanca, su corbata, su cuartelera con las letras "CI", y su corte de cabello reglamentario (figura 38). La característica que lo hace singular no sólo entre los retratos escolares sino entre el resto de las fotocerámicas, es que a éste le fue añadido un marco de metal que llevó una tapa del mismo material (hoy perdida) para preservar la fotografía por un lapso mayor.

El *recuerdo de la boda*, ceremonia no sólo reli-



Figura 39. Tomás Flores Treviño (1903-1972) y Alicia González viuda de Flores (1908-2000).

giosa sino social, tuvo cabida en los espacios del panteón del Carmen. No importa cuándo murieron, si fallecieron juntos o con una diferencia de años, el hecho de que se encuentren en el mismo sepulcro es suficiente para integrarlos también en una fotografía (figuras 39-45).

Son 14 las fotografías que muestran parejas de distintas edades y cuando no se presentaron las parejas en la misma fotografía, los familiares



Figura 40. Felicitos de la Garza (1850-1930) y su esposa, s/a.



Figura 41. Familia Garza Moreno, s/a.



Figura 43. María Dolores González de Garza (1906-1989) y Andrés Garza (1905-1965).



Figura 44. Guadalupe Cavazos viuda de Lozano y Fidel Lozano, s/a.



Figura 42. Pablo Almaguer Garza (1962) y Felipa Almaguer de Almaguer (1953).



Figura 45. Mercedes Castillo de Ruiz (1900-1967) y José Ruiz (1890-1978).

resolvieron colocar de manera cercana las fotografías individuales de las parejas que se encontraban enterradas en la misma tumba. Cabe señalar que se registraron dos fotografías donde aparecen dos hermanas juntas.

Asimismo, se catalogaron tres, cuatro y hasta

cinco fotografías mortuorias individuales, pero integradas en la misma lápida. Otro detalle que no se debe ignorar es que la mayoría de los retratos mortuorios son de busto y hasta tres cuartos; sólo cuatro de ellos son de cuerpo completo (dos fotocerámicas y dos fotografías entre vidrios).



Figura 46. Genoveva Martínez de Martínez, s/a.



Figura 47. Detalle del dije de Genoveva Martínez



Figura 48. Pedro Martínez, s/a.

El retrato en el retrato

182 |

El retrato de un finado pretende, de acuerdo con algunos autores, “elaborar una imagen perdurable del mismo para poderla honrar”.¹⁶ En algunos casos los retratos tienen una función muy específica, la exaltación de la memoria, como ocurre con los retratos de militares. Mas en la intimidad familiar, el honor y la exaltación pasan a segundo término cuando lo que buscan es recordar, a través de la imagen, sucesos compartidos; es decir, el retrato del difunto que lo muestra vivo permite la vinculación de éste con el deudo, no con la muerte sino con la vida plasmada en recuerdo que no muere. ¿Y por qué no? Funciona como elemento de retención para aquellos que no conocieron al finado en vida y para los que no retienen la imagen mental del ser querido. ¿Pero qué sucede cuando el retrato

¹⁶ David Eduardo Vázquez Salguero y Adriana Corral Bustos, *Monumentos funerarios del Cementerio del Saucito, San Luis Potosí, 1889-1916*, México, El Colegio de San Luis, 2004, p. 126.

mortuario trae consigo otro retrato? ¿Qué nos pueden aportar estos retratos en segundo plano? Ante todo nos refiere una cercana familiaridad, ya sea ascendente (padres), descendente (hijos) o en la misma línea de parentesco (esposo, hermano, primo), familiaridad que también se traduce en cercanía afectiva.

De entre los retratos mortuarios del panteón del Carmen en Monterrey, existen particularmente dos cuyos retratados llevan colgados sobre el pecho, el retrato de otra persona. El primero se trata del retrato mortuario de la señora Genoveva Martínez de Martínez (figura 46), quien lleva engarzado en el cuello de su vestido, un dije con el retrato de una joven persona (figura 47). ¿Será el retrato de algún hijo o el de su esposo Pedro Martínez cuando joven? (figura 48). Nos inclinamos a considerar la segunda opción; la nariz, el mentón, los ojos y sobretodo las orejas parecieran confirmarlo.

El segundo retrato mortuario corresponde al de la señora Emilia Martínez de Sepúlveda (figura 49), quien lleva colgado en su collar un dije con el retra-



Figura 49. Emilia Martínez de Sepúlveda, 1877-1975.



Figura 50. Detalle del dije de Emilia Martínez de Sepúlveda.

to de una niña apenas perceptible (figura 50). Ya fuese su propia imagen o el de una hija suya, el pequeño retrato acompañará a la difunta por siempre.

Hacer presente al ausente

Honrar al difunto es una de las principales razones por la cual suele tenerse no sólo en el espacio sepulcral, sino en cualquier sitio, el busto, la escultura, el relieve o la fotografía de una persona para resaltar su desvanecida existencia. Si bien es cierto que los retratos “tienen por objeto representar a un político o a una celebridad, a un dios o a una figura investida de autoridad, a un pariente o a un amigo”,¹⁷ igualmente es cierto que no son el único motivo; el retrato nos provee de otras tantas lecturas que, lejos de estar asociadas con el instante de la muerte, nos ofrecen ante todo un instante de vida.

A veces esos rostros tratan de honrar a una persona fallecida o a un héroe del pasado, y aquí también la función del retrato es hacer presente lo ausente, revivir a los muertos ante los ojos del espectador. Desde las pinturas de los sarcófagos del *Fayum* hasta los bustos oficiales de la Roma Imperial, y de ahí a las miniaturas de la Inglaterra isabelina y a las portadas de la revista *People*, los retratos conllevan una representación que rebasa la imagen en cuanto tal y que no sólo debe leerse como la identidad del retratado y como un registro histórico o privado, sino también como un símbolo de lo que esa persona encarnaba o encarna: autoridad, amor, amistad.¹⁸

En este sentido, el grupo de sepulcros elegidos, al compartir una característica singular, la de la representación de la persona ahí enterrada, no personifican precisamente el final de su vida; enmarcan la permanencia del retratado en el ámbito de

¹⁷ Alberto Manguel, *op. cit.*, pp. 158-159.

¹⁸ *Ibidem*, p. 159.



Figura 51. Ingeniero Gustavo Sáenz, 1935.



Figura 52. Regina de la Garza, 1871-1933.



Figura 53. Zacarías Peña, s/a.

los vivos. Vestidos con sus mejores galas, ya fuesen civiles o militares, los fotografiados aprovecharon la posibilidad de enmarcarse en un estado ideal de representación, haciéndose acompañar de sus alhajas, estrenando un peinado o corte de cabello, peinando sus bigotes al puro estilo zarista, ofreciendo su mejor pose y, en el mejor de los casos, su mejor sonrisa (figuras 51 y 52).

Los retratos mortuorios que exhiben a los difuntos sin mostrarlos en ese último estado nos llevó a una pregunta que no deja de inquietarnos: ¿por qué revelarlos como vivos y no como muertos? Podría apuntarse que la intención de una representación viva es para evitar la aversión que produciría el difunto; pero entonces, ¿por qué se les llegaba a fotografiar ya muertos justo antes de su entierro? Tampoco tiene que ver con una posible negación de la muerte ante el hecho irrefutable de la ausencia del ser querido; los dolientes lo saben muerto, y en el contexto funerario las esculturas, los bustos, los relieves y las fotografías de vivos representan al fallecido.

En el panteón del Carmen, al ser un espacio de constante transformación, la conservación de las fotografías mortuorias se encuentran amenazadas; ya hay espacios ahuecados cuya impronta es el único vestigio de su anterior existencia. Los deterioros son de dos tipos: naturales y humanos. En el primer caso, la lluvia, el viento y el sol han provocado daños irreversibles en muchos retratos, principalmente los registrados en papel fotográfico; el viento ha erosionado las imágenes y el sol las ha quemado (figuras 53 y 54).

El deterioro causado por el ser humano es igualmente grave; se ignora el valor de los retratos como documento fotográfico de la población de Monterrey, y al desconocerlo, retiran las antiguas lapidas para colocarles nuevas cuando se vuelve a enterrar a alguien en el sepulcro; en ocasiones interviene el gusto de los descendientes por un nuevo estilo; también se pierden los retratos por el cambio de la familia a una religión donde las imágenes no son del todo aceptadas. La peor agresión que reciben los retratos es el de la inconciencia de las personas que visitan el panteón del Carmen; muchas de



Figura 54. Juana García de Cantú, 1891-1920.



Figura 55. Familia Vázquez, s/a.



Figura 56. Familia Garza Moreno, s/a.

estas fotografías quedan sobre las calles centrales donde la gente transita con mayor frecuencia; ahí reciben certeras y lamentables pedradas, estrellándose los retratos gracias al limitado entendimiento de quienes las agreden (figuras 55 y 56).

La fotografía mortuoria... de un busto

Los retratos escultóricos también sufren las mismas agresiones que los retratos fotográficos. Contamos con un curioso y afortunado caso donde el busto del licenciado Carlos Treviño (figura 57), fallecido en 1912, ubicado originalmente en el antiguo y hoy desaparecido Panteón Municipal núm. 2, fue mudado con los restos mortales al panteón del Carmen por petición de la señora R. V. viuda de Treviño en 1919.¹⁹

Lamentablemente, ese busto es la excepción a la regla, lo regular es la pérdida del patrimonio funerario. Los panteones, dentro de sus procesos de reconstrucción, modificación, alteración y adición, provocan la transformación del espacio mor-

¹⁹ Archivo Histórico Municipal, Civil, vol. 467, exp. 38.



Figura 57. Licenciado Carlos Treviño, 1858-1912.

torio; el más claro ejemplo de esa metamorfosis es la fotografía del busto del general de división Idefonso V. Vázquez (figura 58), tomada antes de la muerte del fotógrafo Refugio Z. García en 1954.

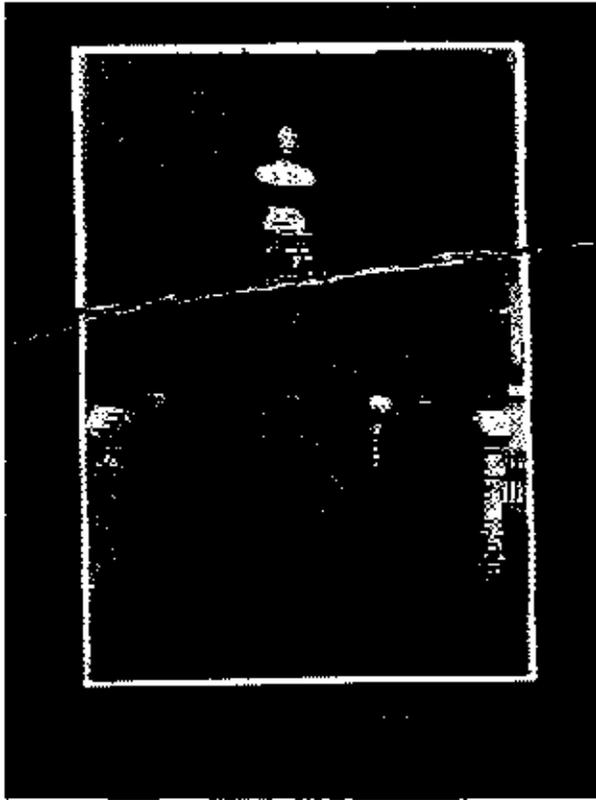


Figura 58. Busto del general de división Ildefonso V. Vázquez, 1890-1915. Fotógrafo: Refugio Z. García.

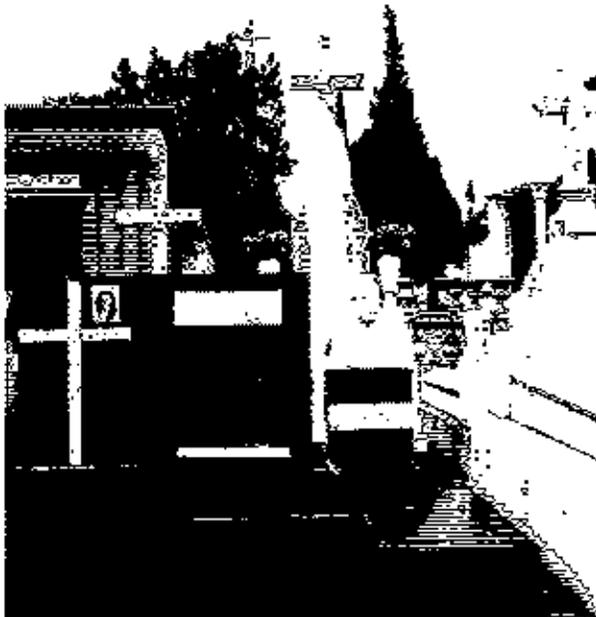


Figura 60. Estado actual de la tumba del general Ildefonso V. Vázquez, 2009.

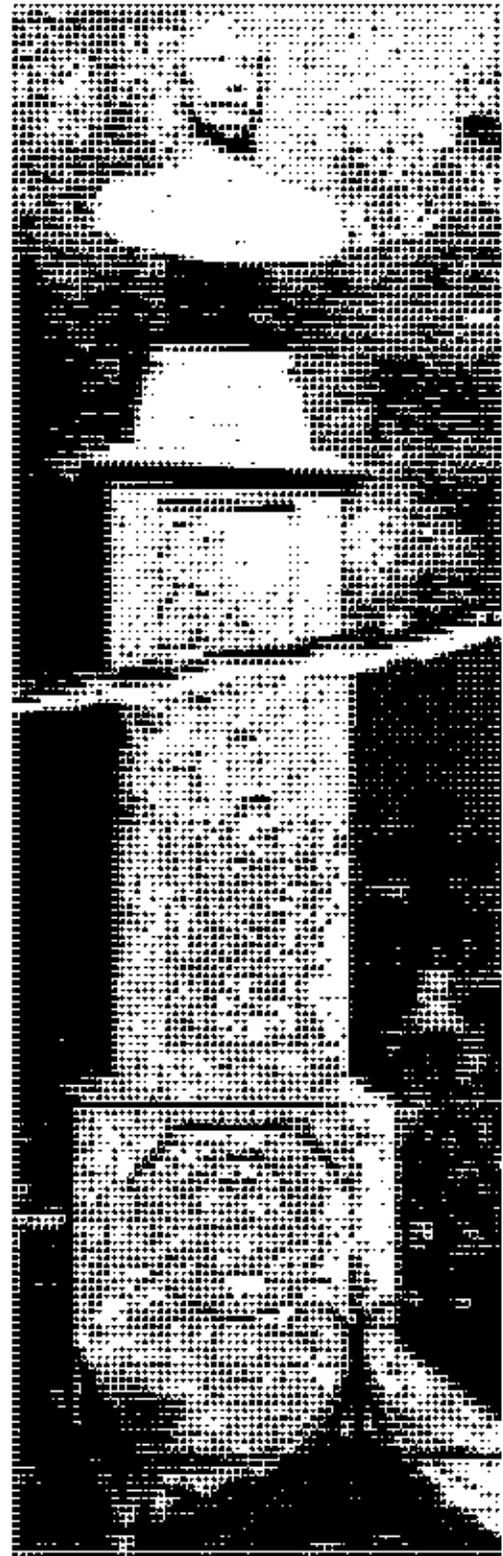


Figura 59. Detalle del cipo pilastra del general Ildefonso V. Vázquez.

A su tumba le colocaron un cipo pilastra en cuya base labraron una corona de laureles (símbolo honorífico) con dos ondeantes filactelias.²⁰ En seguida, el cipo pilastra tiene grabadas las armas de su profesión, un sable y una carabina Máuser alemana. Se encuentra coronado por el busto del general (figura 59). En la actualidad, el espacio del panteón ha cambiado y la tumba del general Ildefonso V. Vázquez también. Al ser enterrado un descendiente (Ildefonso Vázquez Santos, 1927-2000) (figura 60), el sepulcro fue destruido y renovado al gusto “moderno”, lamentable pérdida y terrible despojo de un monumento honorífico al hombre que murió por las heridas causadas en la batalla de Icamole en 1915.²¹

Igualmente notable es la transformación que en rededor de esta tumba sufrieron los otros sepulcros; todavía se conserva la cruz en la sepultura de Juana de Llano, fallecida en 1915, ubicada en el extremo derecho de la tumba del general Ildefonso V. Vázquez.

El recuerdo y la posteridad

¡Palabras con tintes de eternidad! El retrato funerario no sólo pretende fijar en los demás el recuerdo de

una vida que terminó según haya sido el soporte en el que se elaboró; pretende trascender a los demás.

Muchos retratos han caído en el triste olvido familiar; como consecuencia de ello, algunos se han deteriorado, otros, sin duda, han desaparecido en su totalidad, pues la perpetuidad sólo es funcional cuando hay un pariente que continúa visitando el lote.

La presente investigación ha mostrado parte del registro y catálogo de los retratos mortuorios del cementerio del Carmen, considerando a tales imágenes como fuentes documentales, útiles no sólo para reconocer a las personas que se representaron, sino también para conocer a los artistas que las trabajaron o determinar los soportes que se utilizaron, pero sobre todo para abordar asuntos de vida cotidiana, logrando con ello hacer más perenne el objeto para el cual fueron elaborados. A fin de cuentas, las imágenes mortuorias, más que tratar sobre la muerte, entretejen un instante de la vida de las personas que representan. Y es que al investigar una imagen, siempre y antes de cualquier discurso teórico que nos acerque a ella, prevalecerá en primera instancia el efecto emocional que nos produzca al entrar en contacto por primera vez.



²⁰ Cipo pilastra: es una pilastra o trozo de columna, pedestal moldurado o piedra cuadrangular y que en este caso tiene una base rectangular. Ethel Herrera Moreno, *Restauración integral...*, *op. cit.*, pp. 398-399.

²¹ Juan Manuel Casas García y Víctor Alejandro Cavazos Pérez, *op. cit.*, p. 230.