

Sexto Coloquio internacional de Historia, arquitectura, escultura, urbanismo y costumbres funerarias

La presencia de la mujer en el ámbito funerario

23 al 25
de agosto
2022

Transmisión por  INAH TV

Programa

Martes 23 de agosto

9:30 - 10:10 h Inauguración

Presenta: Ruth García Fernández

Diego Prieto Hernández, director general del Instituto Nacional de Antropología e Historia; **Valeria Valero Pié**, coordinadora nacional de Monumentos Históricos - INAH; **Dolores Martínez Orralde**, subdirectora general de Educación e Investigación Artística - INBAL; **Saúl Alcántara Onofre**, presidente de ICOMOS México; **Luis Noel Dulout**, presidente de la Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios patrimoniales; **Ethel Herrera Moreno**, arquitecta perito -INAH, presidenta de la Asociación Amigos Protectores del Panteón Civil Dolores y coordinadora del Comité Científico Funerario del ICOMOS México

La mujer en la historia funeraria

10:15 - 10:20 h Modera: Angelina Olivas Vargas

- 10:25 - 10:45 h Entierros de mujeres prehispánicas en Toluquilla, Querétaro**
Elizabeth Mejía Pérez Campos
- 10:50 - 11:10 h Observaciones de un entierro femenino en un contexto funerario tlahuica en Yautepec, Morelos**
Pavel Carlos Leiva García y
María Judith Galicia Flores
- 11:15 - 11:35 h Reliquias de Santas: sus características y veneración**
Luisana Andrea Zavarce Pérez y Javier Vieyra Galán
- 11:40 - 12:00 h La presencia de mujeres destacadas en los panteones más antiguos de la Ciudad de México**
Ethel Herrera Moreno
- 12:05 - 12:25 h El silencio de *El ruiseñor mexicano*. Las consecuencias del desinterés por los monumentos funerarios**
Priscila Kassandra Gil Corrales

12:25 - 12:40 h Sesión de preguntas

Miércoles 24 de agosto

La mujer en la arquitectura funeraria

9:55 - 10:00 h Modera: Manuel Villarruel Vázquez

- 10:05 - 10:25 h Luces y sombras de la arquitectura funeraria modernista en Buenos Aires. Ítala Fulvia Villa, artífice del modernismo en el arte funerario**
María Elena Tuma
- 10:30 - 10:50 h Artífice e ideóloga de la urbe barroca: la obra arquitectónica efímera de Plautilla Bricci en la Roma del Seiscientos**
Rocío Soto Delgado
- 10:55 - 11:15 h Iconografía funeraria y género. Las tumbas de grandes mujeres chiapanecas**
José Francisco Gómez Coutiño
- 11:20 - 11:40 h Arquitectura neomaya para las musas, creadoras e intérpretes de la canción yucateca en el Cementerio General de Mérida**
Raúl Enrique Rivero Canto
- 11:45 - 12:05 h La sepultura de las marquesas pontificias argentinas. Catolicismo, feminismo y funebria**
Graciela Luján Pedraza y Ana Clara Picco Lambert
- 12:10 - 12:30 h El mausoleo de Guadalupe Parra de Leal, 1862, Saín Alto, Zacatecas**
María Guadalupe Ortiz Bernal

12:30 - 12:45 h Sesión de preguntas



La mujer en la escultura funeraria

- 15:55 - 16:00 hModera: Diego Andrés Bernal Botero
- 16:05 - 16:25 hLas mujeres en las tumbas y mausoleos en el Panteón Español de la Ciudad de México, siglo XIX – XX
Victoria Ramiro Esteban
- 16:30 - 16:50 hLa escultura de Liliana Crociati con su perro Sabú en el Cementerio de la Recoleta
Adriana Beatriz Ortolani
- 16:55 - 17:15 hLas esculturas y lápidas funerarias femeninas en el Panteón de San Fernando
Ruth García Fernández y
Sara Yolanda Kraudy Ortega
- 17:20 - 17:40 hLa mujer en la escultura funeraria en 12 ejemplos del Cementerio del Buceo, Montevideo, Uruguay
Eduardo Jorge Montemuiño Aloisio
- 17:40 - 17:55 hSesión de preguntas



Escultura funeraria del Panteón Civil de Dolores.
Fotografía: Ethel Herrera Moreno.

La mujer en la escultura y arquitectura funeraria

- 9:55 - 10:00 hModera: Julieta García García
- 10:05 - 10:25 hLa virgen en el contexto funerario. Cementerio Bella Vista de Barquisimeto, Venezuela
Evelyn Dayana Rodríguez Moreira
- 10:30 - 10:50 hCorporeidades femeninas en la arquitectura y escultura funerarias
Moisés Barrera Sánchez y
María Cristina Valerdi Nochebuena
- 10:50 - 11:00 hSesión de preguntas
- La mujer en las costumbres funerarias
- 11:05 - 11:10 hModera: Graciela Aurora Mota Botello
- 11:15 - 11:35 hElegancia y feminidad hasta en el duelo: El luto, relaciones sociales y representaciones femeninas a través de la indumentaria en el último tercio del siglo XIX
Paloma Estefanía Montes Silva y
Belén Zitlalpopoca Hernández
- 11:40 - 12:00 hLas beatas de Santa María de Gracia. Igualdad femenina en la historia funeraria tapatía
Isabel Eugenia Méndez Fausto
- 12:05 - 12:25 hEl anonimato funerario en femenino. Retratos a pesar de la omisión desde la vieja San Cristóbal de Las Casas
Luz del Rocío Bermúdez Hernández
- 12:30 - 12:50 hEl lugar de la mujer en el discurso de las prácticas culturales en cementerios patrimoniales
Katherine Viviana Velásquez Cárdenas
- 12:50 - 13:05 hSesión de preguntas
- 13:05 - 13:15 hReceso
- 13:15 - 13:50 hClausura

Valeria Valero Pié, coordinadora nacional de Monumentos Históricos - INAH; Dolores Martínez Orralde, subdirectora general de Educación e Investigación Artística - INBAL; Saúl Alcántara Onofre, presidente de ICOMOS México; Luis Noel Dulout, presidente de la Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios patrimoniales; Ethel Herrera Moreno, arquitecta perito -INAH, presidenta de la Asociación Amigos Protectores del Panteón Civil Dolores y coordinadora del Comité Científico Funerario del ICOMOS México



Sexto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias

La presencia de la mujer en el ámbito funerario

23 al 25
de agosto
2022

Esculturas funerarias en los panteones Francés, Dolores, y Del Tepeyac. Fotografías: Ethel Herrera Moreno.





La mujer en la historia funeraria

Elizabeth Mejía Pérez Campos

Pavel Carlos Leiva García

María Judith Galicia Flores

Luisana Andrea Zavarce Pérez

Javier Vieyra Galán

Ethel Herrera Moreno

Priscila Kassandra Gil Corrales



Sexto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias.

La presencia de la mujer en el ámbito funerario

Datos personales

(texto Arial, 12 puntos)

Nombres y apellidos:	Elizabeth Mejía Pérez Campos
Ciudad – país:	Querétaro, México
Profesión:	Arqueóloga
Lugar de trabajo y Cargo:	<u>Profesor Investigador Titular C - INAH</u>
Email:	<u>toluquilla.elizabeth@gmail.com</u> <u>toluquilla2000@yahoo.com.mx</u>
Teléfono (código país y área):	Teléfono INAH: 4422122036-2120172 extensión 308034 Teléfono Casa 4422186206; Teléfono Celular 044-4424469440



Título de la ponencia propuesta:

ENTIERROS DE MUJERES PREHISPÁNICAS EN TOLUQUILLA, QUERÉTARO

Semblanza (máximo 20 renglones)
CURRICULUM VITAE

Profesora de Educación Básica, arqueóloga y doctora en Antropología.

Miembro de la Universidad Autónoma de México por 8 años, con experiencia profesional en arqueología en Morelos, Oaxaca, Quintana Roo, Querétaro, Zacatecas, Cuicuilco DF, Estado de México, Hidalgo Y Guerrero.

Parte del Instituto Nacional de Antropología e Historia desde hace 30 años, a cargo del Proyecto de Investigación en Toluquilla de 1993 a la fecha. Docente desde hace 40 años en nivel básico, preparatoria y universidad en la ENAH, la UAQ (1997 - 2012), de Universidad Autónoma de Guadalajara en 1999 y la Universidad de Zacatecas (2002-2005).

Ha participado en congresos nacionales e internacionales, ha elaborado guiones de exposiciones temporales y permanentes. Colaboro en la elaboración del expediente técnico de las Misiones para la UNESCO. Asesor y directora de tesis terminadas, Ha publicado libros, trabajos científicos, artículos de divulgación y colaboradora en el Diario de Querétaro (2014-2017) y Diario Noticias Qro (2017-2020). Participación en asociaciones académicas y civiles como AMMPE, ALAB, SMA. Actualmente Coordinadora Estatal de ICOMOS Querétaro.



Abstracto resumen de la ponencia que incluya el objetivo: (máximo 15 renglones)

Palabras clave (5)

Al norte del estado de Querétaro se localiza la Sierra Gorda. Abarca parte de los estados de San Luis Potosí, Hidalgo, Guanajuato y Querétaro, donde ocupa cerca del 45% del estado. La Sierra tiene unos 18 hábitats diferentes que van del semidesierto al bosque de pinos, con alturas que van de 400 a 3,100 msnm; en ese medio se localizan poco más de 550 asentamientos prehispánicos de diversos tamaños y el de mayor tamaño en Querétaro es Toluquilla en el municipio de Cadereyta de Montes.

A lo largo de los últimos veinte años las investigaciones arqueológicas en Toluquilla han llevado a conocer unos 30 contextos funerarios con unos 200 individuos que incluyen entierros primarios, secundarios y porciones corporales remanentes. En esta ponencia se presentan resultados de análisis óseos de entierros femeninos en el sitio de Toluquilla





PONENCIA

ENTIERROS DE MUJERES PREHISPÁNICAS EN TOLUQUILLA, QUERÉTARO

Dra. Elizabeth Mejía Pérez Campos
INAH Querétaro

El proceso biológico de morir ocurre todos los días desde el nacimiento hasta el cese de funciones biológicas. A lo largo de los años de la humanidad las sociedades han desarrollado una gran cantidad de ritos funerarios, de modo que ocurrida la muerte biológica los deudos y la sociedad en conjunto ha establecido prácticas que autores como Louise - Vincent Thomas ha estudiado ampliamente, es así como nos refiere como los ritos están dedicados a los supervivientes. Estos rituales pueden ser desde cubrir los espejos y superficies brillantes para que el alma no se detenga a mirarse y con ello se demore y peligre su viaje al más allá, hasta detener relojes, el lavado del cadáver, el entierro y el luto, todo ello para tranquilizar y consolar a los deudos y a la sociedad a la que pertenecía el muerto (Vincent Thomas, 1991: 116-117).

Todo ello se debe a que se ve a la muerte como un tránsito, nacimiento o iniciación a otra vida. En la parte social Vincent Thomas refiere que el luto es el rito social y el duelo es la vivencia personal, y sobre el luto anota que existen 3 etapas (p. 121-124), es así como los ritos de la muerte son un momento determinante para los vivos y los patrones culturales de cada región y época marcan la pauta de las exequias, ya que no es lo mismo el funeral de una figura pública o gobernante que de una persona común.

En esa medida y como el funeral depende enteramente de los patrones de cada época y sociedad es así que autores como Vincent Thomas enfatiza que existen funerales públicos para personajes relevantes y funerales privados para personas comunes. Además, en estos patrones culturales interviene el género y el estatus social, ya que es un hecho que en las sociedades clasistas se vive y se muere de acuerdo a la clase a la que se pertenece y una persona de alto estatus lo marcará en su duelo y luto, lo que va desde el lugar inicial para morir, esto en la actualidad es un hospital o la propia casa, y para velar al muerto también están costosas funerarias o la propia vivienda; por otra parte los objetos involucrados en el funeral mismo son variados y determinados por los patrones culturales, ya sea el uso de costosos o modestos ataúdes o el uso de variadas urnas para las cenizas; respecto al lugar de descanso de nuestros restos, en tiempos remotos no había más alternativa que el entierro



y depósito en un cementerio pero hoy es más frecuente el uso de la cremación, luego las cenizas se colocan en urnas o nichos, incluso regar las cenizas en lugares abiertos o colocar la urna sobre la chimenea. Además, el rito incluye objetos como flores, comida y ofrendas al cadáver.

En culturas clasistas antiguas se vive ostentando objetos suntuarios y se muere sacando de la circulación objetos suntuarios o exóticos. En esa medida en sociedades con alta disponibilidad de recursos no es extraordinario enterrar objetos muy costosos, exóticos y foráneos, ya que pueden acceder a nuevos objetos similares en sustitución de los objetos eliminados.

Son numerosos los estudios sobre los ritos relacionados a la muerte a lo largo y ancho de nuestro país, por ejemplo Garza anota como entre los mayas que cada uno de los objetos junto a un cadáver tiene una razón de estar ahí, en Guatemala se coloca una vasija con una infusión de hierbas aromáticas tapada con una laja, ya que su contenido servía para lavar a la persona al morir y junto al cuerpo se dejaban los residuos. Por otra parte, también se depositaron junto a objetos como joyas, plumas, adornos que son catalogadas como ofrendas; mientras que la costumbre de tapar la cabeza del muerto con lajas o vasijas era para evitar que el espíritu saliera por la coronilla (Garza, 19xx: 20). Es así como los objetos de ofrenda más significativos para los mayas antiguos fueron los jades, piedras verdes u otras rocas en la boca, además de vasijas invertidas, caparazones de tortugas o lajas para resguardar la cabeza que son protección para el espíritu inmortal y evitar que pueda salir por la coronilla; las rocas verdes o de otro color sobre o dentro de la boca, era porque recibía el espíritu y entre los nahuas y se le rendía culto, sacrificios, ya que representaba el corazón; mientras que los huesos, dientes, uñas de felinos fueron protección ya que fueron animales que sirvieron como compañeros de gobernantes y sacerdotes mayas; mientras que espigas de mantarraya en el pubis u otra parte del cuerpo y púas de maguey se usaron para el auto sacrificio y estaban sobre el cuerpo porque se alude a la ofrenda que da el hombre a las deidades tras la muerte. Garza refiere como cuando se reúnen los restos de mantarraya y jaguar, es porque se trató de chamanes o curanderos.



Tema aparte son los pigmentos ya que se han usado objetos que contienen colorantes negros, amarillos o rojos; ofrendas cubiertas polvos como colorantes; o bien concreciones de color junto, o sobre el cuerpo, e incluso ungir todo el cadáver con polvo de color. En este aspecto destaca el color rojo, del que encontramos almagre u óxido de hierro y el sulfuro rojo de mercurio, llamado también gránate o Cinabrio. Al colocarlo sobre el cuerpo para pintar los huesos, según Garza era porque significa el nacimiento por su asociación con el este, sitio de la salida del sol y por tanto origen de la vida, y su uso en los muertos indica un rito de magia para propiciar la vida en el más allá, esto es la inmortalidad. Así prepararlos para la vida eterna y que emprendían el último viaje protegido por sus deudos, y los dioses hasta su destino (Garza, 1998: 28).

Aunque existen autores Teresa cabrero que sobre las ofrendas nos dice que los objetos involucrados en las ofrendas son necesariamente contemporáneos a la sociedad que los fabricó, a quienes los usaron y depositaron junto al cuerpo, por tanto son pequeñas capsulas de tiempo y representan un contexto cerrado (Cabrero, 1995).

En la arqueología existen investigadores que han teorizado sobre las ofrendas como la arqueóloga Julia Hendon en la zona maya, quien sostiene que: "...Los enterramientos no son sólo rituales que tienen lugar durante un tiempo determinado, sino más bien acciones que contribuyen a la creación de una vivienda social que se expresa a través de dimensiones temporales y espaciales" (Hendon: 2003: 161). Como estas acciones se encuentran en lugares específicos, a decir de la autora "Juegan un papel en la creación y desarrollo de la identidad social...", así los lugares no son sólo telones. Y agrega que la arquitectura pública como las esculturas, estelas y edificios son: "...el resultado de actos de inscripción que representan los esfuerzos de un grupo en la sociedad, aunque sea una facción la que se expresa por todos los demás..." (Op. cit.: 162).

Según la autora los objetos que se usan, almacenan o bien que se ofrendan reflejan la riqueza y mientras más ofrendas se hagan más riqueza ostentan, además esta autora da a las ofrendas el valor de ser la inscripción de los eventos históricos de su pueblo, por ello quien hace la inscripción es la clase o linaje en el poder, y son ellos los que controlan la historia del lugar. Aunque esta autora define a las ofrendas como "escondites", definición de la que difiero,



anota que el hecho de ofrendar es: “la práctica de quitar los objetos de la vista, esconderlos, destruirlos o ponerlos fuera de circulación de una manera u otra hasta que sólo nos queda la memoria de ellos”, fenómeno que llama incorporación. Por ello, para Hendon los entierros mayas son ejemplos de inscripción e incorporación marcados por las construcciones, estelas, textos jeroglíficos, o simplemente por la memoria colectiva. Los entierros son dinámicos ya que pueden reabrirse para hacer nuevas ofrendas y con ello representan un continuo en la construcción histórica, una renovación o nuevas validaciones de prestigio. De este modo considera que esta concepción de las ofrendas podría ayudar para entender los lugares prehispánicos (Op. cit.: 164-166).

Con estas propuestas vemos cómo los estudios arqueológicos se cuestionan cada vez más sobre el papel social del individuo y los objetos que lo rodean en un entierro. Es un hecho que al excavar entierros antiguos no es extraordinario localizar objetos junto a los esqueletos, y por mucho tiempo esta ofrenda se ha estudiado y se ha propuesto, de acuerdo con hallazgos específicos como los objetos fueron determinados por clases sociales y sexos, por ejemplo, objetos relacionados con la cocina como metales, cómales y vasijas, se relacionaban con mujeres, al igual que objetos relacionados con tejer, hilar o cocer ropa, esto es agujas, o malacates. En tanto que herramientas como hachas, percutores o puntas de flechas se relacionaban con varones. Sin embargo, existen excepciones a las reglas, por ejemplo, en Oaxaca son los hombres los encargados del tejido, por ello no podemos generalizar ni creer que esta relación objetos y sexo del cuerpo nunca cambio.

Todo esto no fue excepción entre los habitantes del sitio arqueológico de Toluquilla, al sur de la Sierra Gorda queretana, sin embargo, siendo un sitio de frontera entre Mesoamérica y Aridoamérica, en este punto confluyen restos culturales de ambos lugares. Por ello los objetos asociados a los restos óseos de época prehispánica en el asentamiento de Toluquilla son atípicos con respecto de otros lugares, por ejemplo, encontramos el caso de un individuo masculino con agujas fabricadas con huesos de conejo y venado y dos discos de concha nácar colocados en la espalda y en el pecho, mientras que un poco más al sur de este individuo, dentro del mismo contexto, se localizó un entierro secundario quizás removido al colocar el masculino, y se trató de una mujer que junto a su frente colocaron con gran cuidado un hacha de piedra. Esto rompe la idea que del varones se acompañaban de armas y la costura era



labor exclusiva de las mujeres, sin embargo debemos recordar que ser enterrado con un objeto no necesariamente significa que en vida lo haya usado, ya que existen objetos votivos, esto es vasijas o herramientas fabricadas para la muerte, por tanto son piezas que se elaboran para ser enterradas junto al cadáver y que de acuerdo a las crónicas hispanas fueron entregadas como presentes para ser llevadas al más allá para los ancestros y los mismos dioses. Mientras que las joyas y amuletos se colocaban en cuello y muñecas del cuerpo.

Es así como en el edificio 33 de Toluquilla localizamos un contexto donde el acomodo de esqueletos fue en un espacio semicircular. En los cuatro puntos cardinales se colocaron los cuerpos de cuatro mujeres como entierros primarios, la mujer que se colocó al norte tenía entre 20 y 25 años al morir, sus huesos no tenían evidencias de ningún trabajo ni esfuerzo físico, fue colocada en posición dorsal flexionada con las piernas flexionadas sobre el cuerpo y portaba un gran collar fabricado con 1200 cuentas de caracoles marinos engarzados en tres hilos, con un separa hilos y con un pendiente fabricado con la costilla de un n manatí. Mientras que la mujer colocada al este tenía entre 30 y 35 años y fue colocada en posición fetal (decúbito lateral izquierdo), con la cara hacia el oriente, en el cuello se colocó un pendiente elaborado con el colmillo de un lince y sobre una de sus piernas se depositó la punta caudal de una manta trata que procede del Golfo. En materia de objetos de alto significado suntuario como los espejos, vale la pena enfatizar que se han asociado a sacerdotes y curanderos, básicamente de varones, sin embargo en Toluquilla, esto no ocurre, ya que tenemos que en las exploraciones de han localizado dos de estos objetos y uno fue asociado a un varón y el otro a una mujer, por tanto, no existe una relación exclusiva a un género específico, y es así que en Toluquilla los roles de objetos asociados a un género específico no se ajustaron a lo que otros autores proponen en otros sitios de Mesoamérica.

Bibliografía

CABRERO G., M. Teresa

1995 La muerte en el occidente del México prehispánico. UNAM, México

Garza, Mercedes

1998 Rostros de lo sagrado en el mundo maya Editorial Paidós, México



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INAH



Coordinación Nacional
Monumentos Históricos



HENDON, Julia A. **El papel de los enterramientos en la construcción y negociación de la identidad social en los mayas prehispánicos.** EN: Andrés Ciudad Ruiz, Mario Humberto Ruz Sosa, Ma. Josefa Iglesias Ponce de León, editores, *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya.* Sociedad española de estudios mayas. Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 2003. pp. 161-174.

Louise - Vincent Thomas

1991 LA MUERTE. Una lectura cultural. Ed. Paidós, Barcelona, España





Sexto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias.

La presencia de la mujer en el ámbito funerario

Datos personales



(texto Arial, 12 puntos)

Nombres y apellidos: Pavel Carlos Leiva García y María Judith Galicia Flores
Ciudad – país: Cuernavaca, Morelos México
Profesión: Maestría en Arqueología
Lugar de trabajo y Cargo: Pavel Leiva profesor investigador titular C, INAH Morelos, Judith Galicia arqueóloga independiente
Email: pavel_leiva@inah.gob.mx pclg-1@hotmail.com musyas@hotmail.com
Teléfono (código país y área): (52) 777 4247135 (52) 777424 5086
Título de la ponencia propuesta: Observaciones de entierros femeninos en un contexto funerario Tlahuica en Yautepec, Morelos.



Semblanza (máximo 20 renglones)
CURRICULUM VITAE

Pavel C. Leiva tiene Licenciatura y Maestría en Arqueología por la ENAH, ha realizado excavaciones arqueológicas en la Huasteca Potosina, Colima, Nayarit, Jalisco, Estado de México y Morelos en México; también ha trabajado en el Valle del Mantaro y Tarmatambo, en Perú, donde fue catedrático en la Universidad Peruana Los Andes. Es autor de ponencias y varios artículos sobre arqueología y etnografía que ha escrito en libros y revistas científicas, ha participado en varias ocasiones con ponencias en eventos académicos. Actualmente es profesor investigador del Instituto Nacional de Antropología e Historia, delegación Morelos. Desarrolla investigaciones en el sureste de Morelos, sobre las relaciones entre el área andina y Mesoamérica, así como investigaciones sobre los entierros Tlahuicas en Yautepec y Manifestaciones gráfico rupestres en Morelos.

Ma. Judith Galicia, tiene Licenciatura y Maestría en Arqueología por la ENAH, ha participado en proyectos de investigación arqueológica en la Cd. Méx. Huasteca Potosina, Nayarit, Jalisco, y elaborado salvamentos y rescates arqueológicos en Colima y Morelos. También participó en proyectos en el Valle del Mantaro y Tarmatambo, Perú, fue coordinadora en la carrera de Idioma y Turismo en la UPLA, Perú. Actualmente es arqueóloga independiente, colabora en los proyectos del arqueólogo Pavel Leiva. Autora de varios artículos y participa en eventos académicos.





Resumen de la ponencia que incluya el objetivo: (máximo 20 renglones)

Palabras clave (5)

Las excavaciones arqueológicas que realizamos en el Rescate Auto Zone, en Yautepec, Morelos, nos condujeron a un interesante hallazgo, se trató de un contexto funerario de la época Tlahuica-Mexica. Si bien, los descubrimientos nos permitieron registrar varias sepulturas, en este trabajo presentamos el hallazgo de un entierro femenino en un espacio funerario. El objetivo es describir uno de los entierros femeninos ya identificados en este contexto, con la finalidad de compararlo con entierros masculinos, en este caso tomaremos como referente a los entierros registrados como 4A y 4B, por presentar una posición particular, sin obviar el contexto general.

Debemos tomar en cuenta que los estudios arqueológicos en Mesoamérica sobre prácticas funerarias de entierros femeninos son escasos, sin embargo, algunas fuentes históricas como la de Sahagún, Landa, Torquemada nos describen los rituales funerarios de la muerte de una mujer, si moría por enfermedad contagiosa o incurable, por parto, por vejez, etcétera. Pero con una visión occidental y de la época.

El presente trabajo pretende identificar a través del dato arqueológico, el tratamiento funerario de la mujer y que diferencias existen respecto al masculino del grupo social Tlahuica-Mexica encontrados en este espacio. Algunos estudios sobre el tema, son los escritos por León de Estrada (2011), sus investigaciones realizadas en el Sur de Veracruz, la llevó a plantear que es plausible identificar los entierros femeninos de los masculinos en el registro arqueológico, debido a que contienen elementos materiales que lo definen así como el rol que cumplieron en la sociedad, sostiene que las mujeres eran enterradas "...con más esmero que los hombres..." y que esto se observó en las ofrendas que acompañaban al entierro, siendo este un referente en este tipo de estudios, dado que, para Morelos no existen investigaciones que nos sirvan de base para conocer si este comportamiento se dio en los contextos funerarios que encontramos en Yautepec.



Ponencia completa

INTRODUCCIÓN

Con este trabajo, pretendemos documentar con base en la evidencia arqueológica, los entierros femeninos hasta el momento identificados en un espacio funerario del período Tlahuica-Mexica. El predio donde se realizó el rescate arqueológico Autozone, se localiza a 100 m al suroeste de la actual zona arqueológica de Yautepec.

Para ampliar nuestros ejemplos nos apoyamos de los trabajos del proyecto Yautepec, dirigidos por la arqueóloga Hortensia de Vega Nova, quien nos proporcionó información relevante respecto a los entierros femeninos hallados en el Tecpan, si bien, los análisis de los materiales óseos del rescate autozone no han sido concluidos, con este trabajo presentamos los primeros datos, que no son definitivos todavía.

Consideramos que no se puede estudiar una sociedad, solo estudiando a la mujer o al hombre, nuestro meta es estudiar a la sociedad con todos sus miembros, conocer su desarrollo, son los espacios funerarios donde se deposita la memoria de esta sociedad y es el reflejo de lo que hicieron, y ahí se guardan, y queda como dato arqueológico.

El papel de la mujer en la sociedad prehispánica

Para comenzar este parágrafo citaremos a José Carlos Mariátegui que en 1924 dijo: "No se estudia, en nuestro tiempo, la vida de una sociedad sin averiguar y analizar su base: la organización de la familia, la situación de la mujer" (Mariátegui 1924).

Y es que estudiar el papel que ha desempeñado la mujer en el desarrollo social, político y económico de la humanidad es fundamental, le corresponde el reconocimiento más o igual que su par complementario el hombre.

Sobre el rol o el papel de la mujer en la historia de la sociedad, se le ha interpretado de muchas maneras, en términos generales, se sostiene que en la antigüedad la mujer se encargaba de la cosecha y recolección, así como el cuidado de la familia; posteriormente las redujeron al papel de estar dedicadas a actividades domésticas, dependiendo de la sociedad a la que pertenecieron, algunas mujeres fueron consideradas como "propiedad" del hombre, primero del padre, después del esposo, y se sometía a la decisión de la familia sin respetar la voluntad de ella, subsumiéndolas a que se dedicaran enteramente a las labores del hogar.

Sin embargo, no conocemos a ciencia cierta, el papel de la mujer en épocas prehispánicas, pocos son los autores que se han interesado por el tema, una de ellas es Silvia Garza Tarazona, quién escribió el libro *La*



Mujer Mesoamericana, aunque la mayor parte de los datos se basan en la interpretación de las fuentes históricas, cargadas con una fuerte percepción occidental, es sino, el único libro que trata el tema, en él señala que la mujer participó en múltiples trabajos, el cronista Diego de Landa dice que eran muy trabajadores y que tenían obligaciones en la casa y en la educación de sus hijos. Garza refiere que la mujer tenía que esmerarse en los alimentos es decir tenía que saber moler las semillas y elaborar las tortillas, criaban animales domésticos, realizaban la ropa de la familia desde hilar hasta tejer las tilmas o huipiles. Participaban en la economía de sus comunidades, al vender sus productos e intercambiarlos por otros. En la producción de la alfarería, cestería, orfebrería, también tuvo su participación en este proceso, aunque es difícil precisar su grado de contribución, en conclusión, nos da a entender el papel de la mujer abnegada y dedicada a labores domésticas, así como a la crianza de su núcleo familiar. (Garza Silvia, 1991).

En el año 2000, aparece el libro de María J. Rodríguez-Shadow, que presenta similar formato al de Garza y Tarazona, en el que analiza los cuestionamientos sobre la situación de subordinación de la mujer, estudiando y analizando las fuentes escritas, la cuestión sería como confrontamos estas fuentes y los estudios citados con los datos arqueológicos, consideramos que la forma de encontrar una distinción clara entre hombre y mujer, solo la tenemos con seguridad en los contextos funerarios, pues es posible conocer el sexo de los restos que encontramos y estos que estatus tenían en la sociedad, así pues se han podido identificar personajes femeninos de alto rango social y religiosos, recordemos los hallazgos de la Dama de Ampato o la Dama de Cao en Perú, por citar algunos para dar a conocer que solo se le da importancia cuando se encuentran los restos de personajes importantes, relegando a los actores sociales, la mujer que al igual que los varones que pertenecen al común de la población son la fuerza motriz de los cambios del desarrollo de la sociedad.

Al respecto, se encuentra el artículo de Xóchilt del Alba León Estrada (2011) *La feminidad en la muerte prehispánica*, donde plantea que la mujer tuvo importancia en el mundo mesoamericano, debido a que se han encontrado muchas figurillas femeninas de piernas gruesas, senos grandes, que son ejemplo de la idea femenina de fertilidad y fecundidad las cuales están asociadas a la tierra y la agricultura.

Existen representaciones de diosas femeninas como la diosa Tlazolteotl, Chalchitlicue, entre otras, en esta propuesta la autora hace alusión a la mujer como protagonista en escenarios y ritos funerarios, su caso de estudio fue el sitio arqueológico El Zapotal, en el centro de Veracruz, ahí se halló una gran escultura de barro con la representación de Mictlantecuhtli, acompañada por otras figuras que encarnan a mujeres muertas en el



parto. Lo que Xóchilt del Alba plantea es que las mujeres fueron enterradas con más esmero que los hombres, los objetos que estaban asociados son característicos de las mujeres. Este patrón se repite en tres sitios arqueológicos en el sur de Veracruz, para el Clásico Tardío (650-750 d. de C.- 900-1000 d. de C.).

En términos generales la autora plantea que los seis entierros femeninos que estudió, comparten una misma postura, es decir, estaban flexionados, es una postura que está relacionada con la idea de renacer. Los entierros de dos mujeres tenían malacates como ofrenda, al parecer este elemento está asociado a Tlazolteotl (comedora de inmundicias y paridora de hombres, tiene como principal atavío un huso que señala su condición de patrona de las hilanderas). Otra característica que distingue es que en los tres sitios se registraron entierros primarios indirectos pues están en vasijas y sólo las mujeres cuentan con material de obsidiana. Otro elemento observable es que tres entierros presentaron pigmentos en sus huesos, probablemente cinabrio. Ahora bien, de todos los entierros destaca La Dama de Tlacojalpan, debido a su rica y variada ofrenda, por lo que la considera como un personaje de estatus dentro del grupo. Aunque su propuesta es interesante, sería necesario conocer el universo de los entierros que registró en esos tres sitios para ver qué tanta diferencia hay con los entierros masculinos y de niños con las mujeres que analiza, por tanto, solo tenemos información sesgada y no queda claro distinciones entre los entierros femeninos con su referente comparativo masculinos, lo que confunde sobre la importancia del papel que cumplieron ambos sexos en el desarrollo de la sociedad.

Contextos arqueológicos en Yautepec, Morelos

El actual sitio arqueológico de Yautepec, se encuentra dentro de la mancha urbana en la cabecera municipal, en época prehispánica, fue un centro urbano de la época Postclásica 1350-1520 d.C., fue una ciudad grande e importante, que Smith la considera como la capital de una “ciudad-estado con otras ciudades-estado, sujetos al Tlatoani de Yautepec (Smith, Michael 1993: 3).

A principios del año de 1988, un puñado de hombres y mujeres, preocupados por el Municipio de Yautepec crean la “Sociedad Cultural de Yautepec, A.C.” (Ortiz, s/f) tuvo como objetivos, reforzar su identidad cultural, realizar y auspiciar trabajos de investigación, entre otras cosas contribuir al rescate de sus raíces y de su historia (ibíd).

De este modo, el proyecto “Yautepec” surgió en el año de 1988, gracias a la propuesta de esta Sociedad Cultural que solicitan al Centro INAH Morelos para que se efectúen exploraciones arqueológicas en la estructura mayor del sitio arqueológico, para ello, el INAH comisionó a la arqueóloga Hortensia de Vega Nova, es así que, inició



con el diseño de un proyecto de investigación que presentó al Consejo de Arqueología en octubre del mismo año. (De Vega 1994:151); luego de ser aprobada, este proyecto inició las excavaciones en mayo de 1989, uno de sus objetivos fue el de estudiar las formas de interacción de las sociedades prehispánicas, además de conocer la secuencia ocupacional desde el preclásico hasta el contacto hispano, para ello propusieron métodos arqueológicos en varias etapas de trabajo, desde recorridos sistemáticos de superficie hasta excavaciones arqueológicas.

En lo que respecta a descubrimientos de enterramientos, Hortensia de Vega señala que el patrón de inhumación más usado por la población de Yautepec durante el posclásico fue el de enterrar a sus muertos depositándolos simplemente en oquedades excavadas en la tierra (De Vega Nova, 2015: 23, 24). En la segunda temporada de campo (octubre 1990- enero 1991), descubrieron 16 entierros todos asociados a elementos arquitectónicos monumentales, de los cuales 4 corresponden a entierros femeninos. Estos son los entierros 2,4,5 y 7, sobre el entierro 2 menciona que tiene características que lo sitúan como entierro ritual, o sea de sacrificio humano, lo describe de la siguiente manera:

El hallazgo del cráneo con mandíbula articulada y la presencia de las primeras vértebras cervicales, evidenció que el individuo femenino de edad adulta correspondiente al entierro No. 2, fue decapitado. (Vega y Mayer 1990-91:44)

Sobre los entierros número 4 y 7 los describe de la siguiente manera:

El primero es colectivo, está integrado por dos adultos posiblemente de sexo femenino. En este caso la ofrenda fue colocada entre los dos individuos y consistió en 3 cajetes curvos convergentes de color negro sobre rojo (Aztecas) y 2 malacates. En el entierro 7, la ofrenda fue del lado izquierdo de un individuo adulto de sexo femenino. En este caso la ofrenda fue un cajete curvo convergente, decorado en negro sobre rojo (Azteca) y una navajilla prismática tallada en obsidiana verde. (Vega y Mayer 1990-91:44).



Ilustración 1 Entierro femenino adulto número 4, Proyecto Yauhtepec, presenta cajetes como ofrenda. (Foto: cortesía de Hortensia de Vega Nova y Teresa Ontiveros).



Ilustración 2 Entierro adulto femenino, presenta un cajete de ofrenda. Proyecto Yauhtepec. (Foto: cortesía de Hortensia de Vega Nova y Teresa Ontiveros).

Otro entierro femenino, es el número 5, sobre este, menciona que fue un entierro indirecto, es un individuo adulto femenino, pero fue colocado en una fosa de 1.80 m por 0.60 m, excavado en el piso de una las habitaciones que se encuentran en la parte superior del basamento, este individuo no presentó ofrenda, a decir de la arqueóloga Hortensia de Vega este es un entierro importante por la ubicación donde fue hallado.



Ilustración 3. Entierro femenino adulto número 5, Proyecto Yauhtepec. (Foto: cortesía de Hortensia de Vega Nova y Teresa Ontiveros).



Los entierros hallados por el proyecto Yautepec, tienen asociación directa con arquitectura monumental, es posible que estos entierros de la época Tlahuica-Mexica correspondan a entierros de tipo ritual o ceremonial, o tal vez puedan corresponder a cierta jerarquía dentro de la sociedad, la situación del entierro 7 a diferencia del resto presenta una disposición anatómica sedente y tiene un cajete como ofrenda, podría definir su estatus social, de cualquier modo, estos rasgos característicos diferenciales de los otros entierros nos llevan a interpretar que es un personaje que guardaba cierta importancia posiblemente social política o religiosa dentro de su sociedad. No tenemos el reporte sobre este tipo de enterramiento del sexo masculino, para poder hablar de una homogeneidad dentro de la sociedad Tlahuica-Mexica. Los entierros femeninos descritos aquí nos dan cuenta de personas depositadas en inmediaciones del Tecpan, con sus respectivas ofrendas que en muchos de los casos nos podrían ilustrar a cerca de las actividades o roles que cumplían en su sociedad, que no precisamente nos diferencian de los roles cumplidos por el hombre, más bien consideramos que en época prehispánica existían una complementariedad en las relaciones sociales de producción donde el hombre y la mujer participaban de manera coordinada en las diferentes actividades. Por tanto, planteamos que, en un espacio funerario donde se encuentren restos de varones y mujeres, se debe estudiar el conjunto y no sólo a la mujer o al hombre. A diferencia de estos contextos funerarios reportados en el Tecpan, reportados por el proyecto Yautepec, bajo la dirección de Hortensia de Vega Nova, nos presentan hasta cierto punto un panorama diferente a el espacio funerario encontrado en el predio de Autozone que describimos a continuación.

RESCATE ARQUEOLÓGICO AUTO ZONE, YAUTEPEC

El rescate arqueológico Auto Zone, se realizó en la cabecera municipal de Yautepec de Zaragoza, dentro de la zona urbana, el predio se localiza a 100 m al sur de la actual Zona Arqueológica de Yautepec. El terreno, se localiza sobre la av. Paseo Tlahuica s/n, en la colonia Rancho Nuevo, cuenta con una extensión aproximada de 1,800 m².

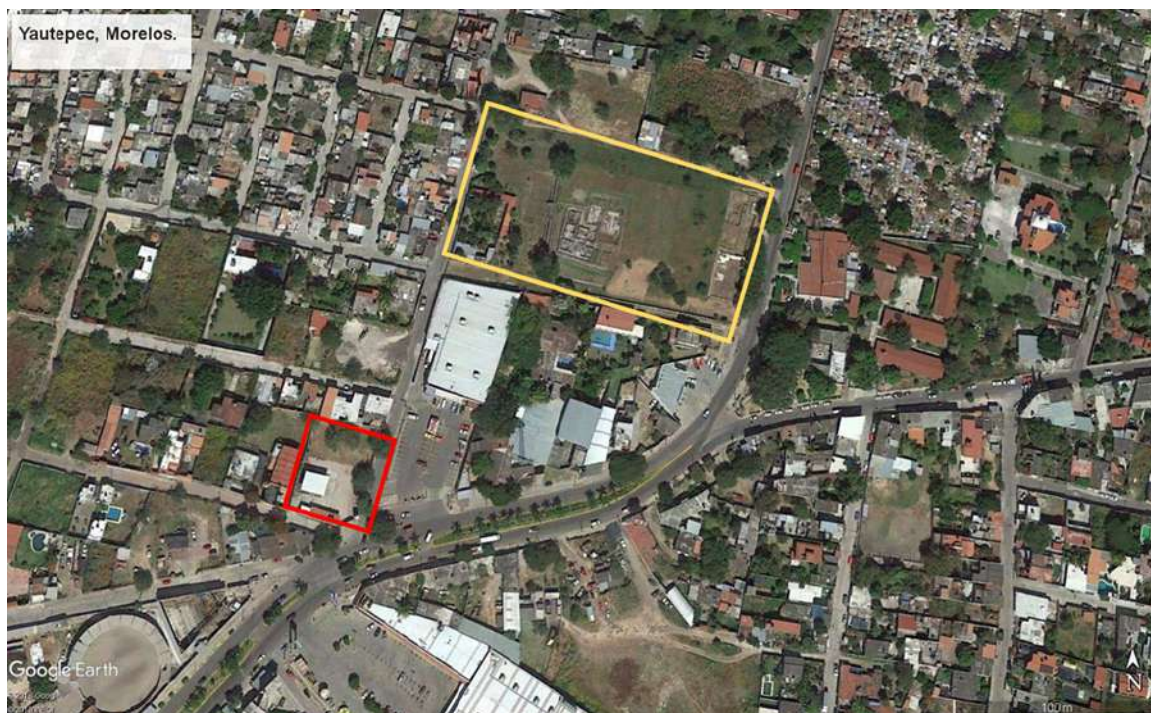


Ilustración 4. En el cuadro rojo se ubica el predio donde se realizó el Rescate Arqueológico Autozone, en el cuadro amarillo se señala la Zona arqueológica de Yautepec, abierta al público, el centro se observa el palacio o Tecpan. (Imagen tomada de Google Earth 2019).

Como se puede apreciar en la imagen de Google Earth, el terreno se encuentra dentro del área urbana de Yautepec y aunque todavía existen terrenos baldíos, la zona esta densamente poblada, por otra parte, el hecho de estar cerca de una avenida principal, hace que los terrenos estén siendo modificados para comercio, precisamente en este predio se construyó una tienda de refacciones denominada Auto Zone.

En total se excavaron 25 pozos de sondeos en todo el terreno, sólo en 4 pozos recuperamos contextos arqueológicos, todos fueron funerarios, estos fueron: pozos #1 o Unidad de Excavación, #7, #10 y #20. Para los fines de este estudio, mencionaremos que los entierros femeninos se localizaron en el pozo #1, es preciso mencionar que todavía se están analizando los materiales osteológicos, por lo que, no estamos en condiciones



de proporcionar un número preciso de entierros femeninos, pero, en este trabajo exponemos los que tenemos estudiados y confirmados.

La unidad de excavación 1 o pozo 1, es el área que concentró la mayor parte de los contextos funerarios, localizados a una profundidad de entre 1 a 1.5 m, dispuestos en fosas cavadas en el caliche¹, se hallaron 13 fosas de forma elípticas, estas eran individuales (adultos y niños) y, múltiples, las fosas de adultos midieron en promedio 0.80 x 0.60 m, y de los infantes midieron entre 0.50 x 0.40 m, mientras que las fosas múltiples midieron 1m x 0.90 m. Por otro lado, registramos fosas profundas donde pudimos recuperar hasta 4 individuos como si se tratase de una verdadera estratigrafía humana, pues tenemos capa de entierros secundarios y primarios, como si se fueran de “mausoleos” familiares, donde de forma indistinta depositaban los cadáveres de sus muertos ya sean mujeres o varones.

La posición de los individuos en general era de decúbito lateral ya sea izquierdo o derecho, con las extremidades flexionadas y la cabeza se encontraba en una especie de almohadilla de la misma tierra, en un nivel más alto que el cuerpo, en otros individuos la cabeza se ajustaba entre sus rodillas, es claro por lo compacto de la posición de los cuerpos que forzosamente todos sin excepción fueron depositados en fardos, probablemente de material orgánico (petates o telas de algodón), suponemos que la posición original antes de ser depositados en la fosa o cavidad era sedente, y que por situaciones tafonómicas pos entierro estos se inclinaron o tal vez fueron enterrados de ese modo por el reducido espacio que cavaban, pues los acomodaban de manera lateral conviene aclarar, que la mayoría de los individuos recuperados presentaban esta misma característica, lo que nos indica un patrón funerario de un grupo determinado con un proceso ceremonial desde la preparación misma del cadáver hasta su depósito en la fosa, estos individuos presentaron en general pocas ofrendas compuestas por canicas, vasijas de filiación azteca, besotes de obsidiana verde, besotes de sílex, cuentas de jadeíta, las cuentas se encontraron a la altura de la mandíbula de contados individuos.

En este estudio presentamos los contextos femeninos que hasta el momento tenemos documentados según los estudios del antropólogo físico Pablo Monterroso Rivas, a continuación, describimos su contexto y posteriormente analizaremos el contexto general.

¹ Caliche nombre común utilizado por la población, para nombrar a los suelos de calizas.



En la unidad de excavación 1, se tienen registrado hasta el momento dos entierros femeninos, el número 3 y 4B.

Entierro 3

Este entierro fue localizado en el cuadro B4, capa I-II, forma parte de un contexto complejo. Cuando iniciamos la exploración se hallaron de manera dispersa huesos largos y planos, algunas falanges y huesos de cráneo de un niño (2 a 3 años aproximadamente), entre los niveles -0.80 hasta -0.77 m, este fue registrado como entierro secundario número 2, debajo de estos materiales óseos a pocos centímetros, apareció un cráneo muy fragmentado, posteriormente se halló el cuerpo de un entierro primario, por la posición en que se hallaron los huesos, pensamos que el cráneo pertenecía al cuerpo, el cual se encontraba de norma lateral izquierda, mirando hacia el este, sin embargo, notamos que el nivel de profundidad del cráneo se encontraba entre -0.87 a -0.84 m, y el nivel del entierro primario se hallaba a -0.93 m, es decir pocos centímetros más abajo del cráneo. Durante la exploración notamos que el cráneo no estaba articulado al cuerpo, es por eso que lo retiramos para continuar con la excavación, de esta manera se pudo apreciar mejor que el entierro primario estaba completo y el cráneo del individuo se hallaba entre sus piernas, además de que su estado de conservación era bueno.

Según los estudios de antropología física, tenemos que el cráneo registrado ahora como entierro 3A, corresponde a sujeto adulto joven, femenino, su estado de conservación es malo, carece del tercio inferior de la región facial, así como, de la mandíbula, es parte de un entierro múltiple, directo cuya disposición es intencional y está asociado al entierro primario 3B. Entre las características principales observadas en este cráneo se observa que tuvo deformación craneana del tipo tubular erecto, no había objetos asociados, sólo cerámica fragmentada. Conviene decir que el entierro 3B, corresponde a un individuo joven masculino.



Ilustración 5. Entierro infantil secundario número 2.



Ilustración 6. Debajo del entierro número 2, se halló el entierro 3 compuesto por un cráneo femenino y un entierro de joven adulto.



Ilustración 7. Entierro 3A consiste en un cráneo femenino depositado sobre el entierro 3B joven adulto masculino.

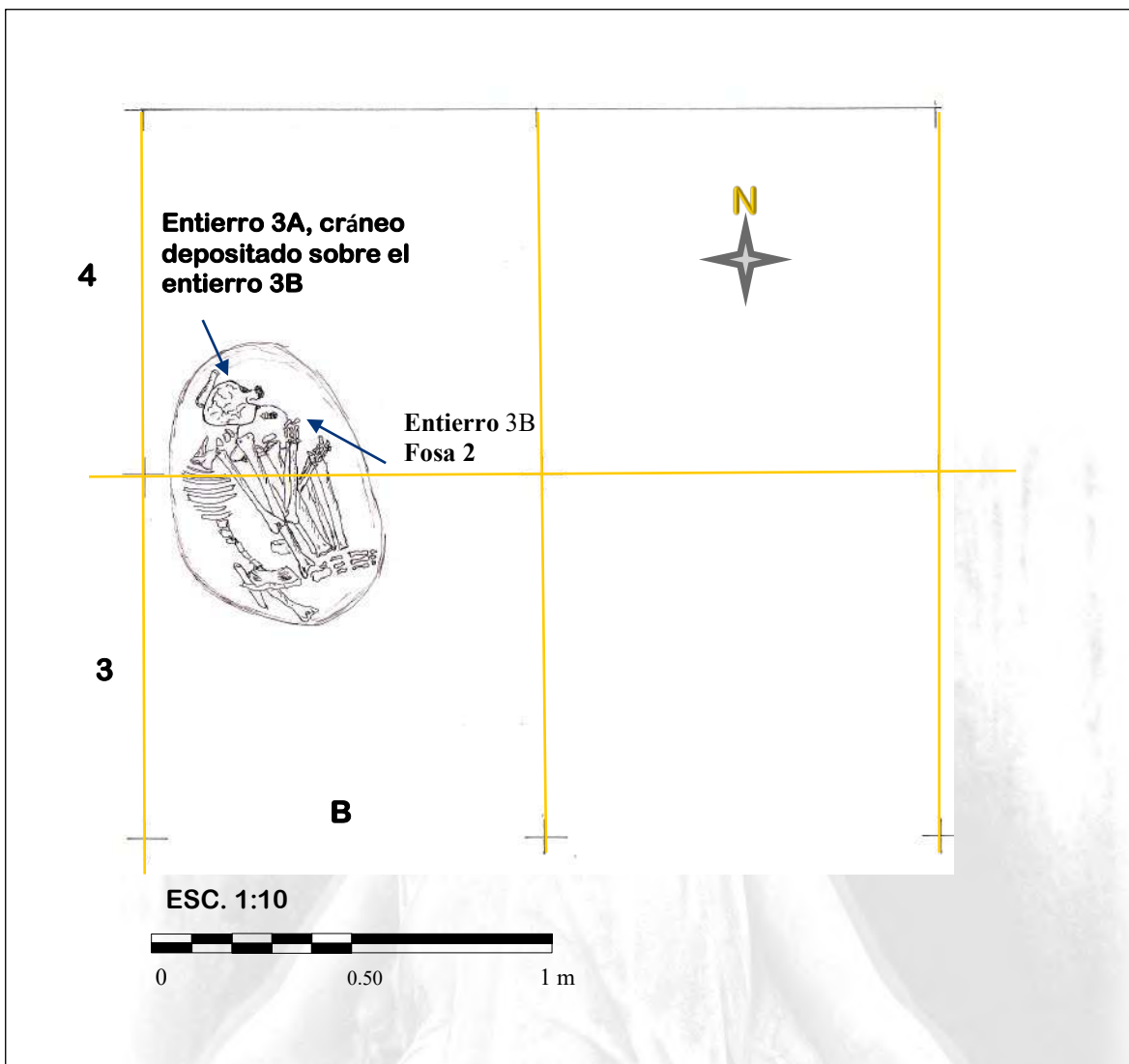


Ilustración 8. Dibujo en planta del entierro 3A y 3B, proyecto rescate arqueológico autozone.

Entierro 4B

Localizado en el cuadro C3, capa II, se halló de manera conjunta los entierros 4A y 4B, dada la cercanía, se pensó que estaban asociados, es por eso que se les asignó el mismo número de entierro y los diferenciamos con las letras A y B según el orden de aparición.

El entierro 4B fue depositado en una fosa ovalada cavada en el tepetate de unos 65 cm x 40 cm aproximadamente, en nivel de profundidad va de -0.83 m hasta -1.12m, se encontró en buen estado de conservación, consiste en un entierro primario individual directo, por su posición es decúbito dorsal, con las extremidades flexionadas, y presenta cierta inclinación hacia el sur, que junto con la inclinación del entierro 4A (masculino) que está ligeramente orientado hacia el norte, nos dan la apariencia de que ambos fueron enterrados

juntos, como pareja. La región craneana se colocó de manera erguida sobre la pared oeste, por lo que la región facial mira hacia el sureste, por otra parte, la orientación general del individuo es de oeste a este.

Los restos óseos pertenecen a un individuo de sexo femenino con edad dentro del rango de adulto medio, en su cráneo no se observó presencia de deformación intencional.



Ilustración 9. Entierros 4A y 4B, rescate arqueológico Autozone.



Ilustración 10. Otra vista de los entierros 4A (fondo) y 4B primer plano. Rescate arqueológico Autozone



Ilustración 11. Detalle del enterramiento 4B, rescate arqueológico Autozone.

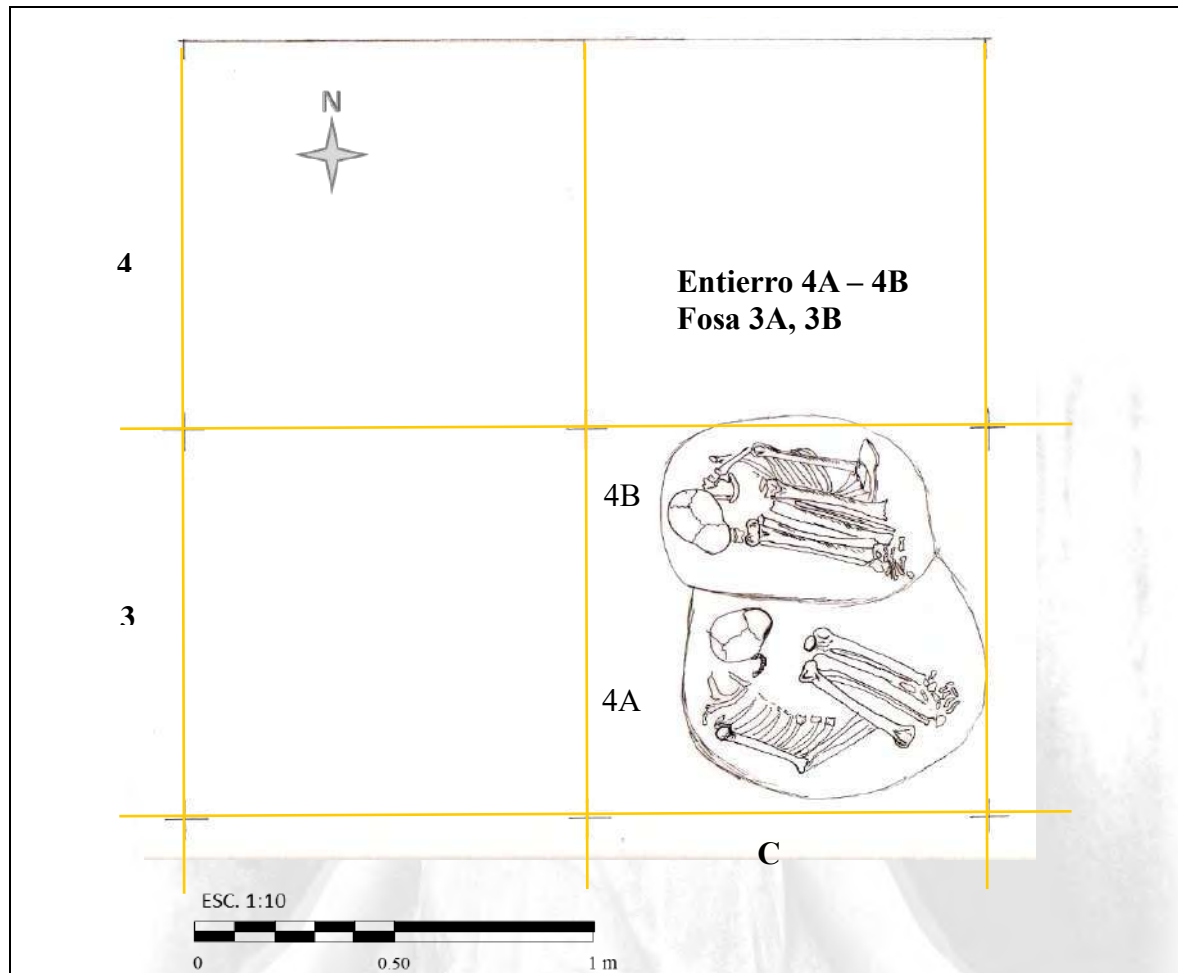


Ilustración 12. Dibujo en planta de los entierros 4A-4B, rescate arqueológico Autozone.



Conclusiones

Como podemos observar el registro arqueológico nos indica que la sociedad Tlahuica-Mexica, enterraba de la misma manera tanto a hombres como mujeres en el mismo espacio funerario, esto no es más que el reflejo de una sociedad homogénea o casi homogénea en la que lo más importante es la complementariedad y coordinación de los que componen la sociedad, debemos entender que la historia de los pueblos la hacen los actores sociales hombres y mujeres, niño y niña, anciano y anciana, y que estos se encuentran en todos los estratos de la sociedad, por tanto, el estudio debe ser integral y no podemos estudiar al hombre separado de la mujer, ni viceversa.

El entierro 4A y 4B nos muestra que no existe ningún tipo “privilegio” en el entierro de un hombre y una mujer, podemos ver que ambos fueron enterrados de la misma forma, es un caso interesante pues hasta el momento no hemos hallado diferencias sustanciales para destacar a uno de los dos, por lo menos en el caso de este espacio funerario. Lo que podemos decir hasta el momento sobre este espacio funerario, es que no están asociados a arquitectura como el caso de los entierros en el Tecpan, todos los entierros hallados en este rescate arqueológico de Autozone tienen un patrón definido, están depositados en fosas cavadas en el caliche, en un mismo nivel, fueron depositados en fardos, lo que permite conservar su posición flexionada, observamos reutilización de los espacios en algunas fosas, tenemos registrados entierros infantiles, jóvenes y adultos, en este punto estamos a la espera de los análisis de estos materiales para poder generar mejor nuestras interpretaciones.



Bibliografía

Garza Tarazona Silvia (1991) *La mujer mesoamericana*. Editorial Planeta.

León Estrada. Xóchilt del Alba, (2011) La feminidad en la muerte prehispánica. *La Ciencia y el Hombre*. Revista de divulgación científica y tecnológica de la Universidad Veracruzana. Volumen XXIV, Número 1, enero-abril. Recuperado de: <https://www.uv.mx/cienciahombre/revistae/vol24num1/articulos/feminidad/>

Mariátegui. José Carlos, (1924) *El obrero textil*. Vol. V No. 59. Comisión Política del Comité Central del Partido Comunista Peruano editores. Lima, Perú.

Ortiz Triana. César E. (s/f) *Historia de un rescate*. Grupo Cultural Yautepec, A.C.

Rodríguez –Shadow María J. (2000) *La mujer azteca*. Universidad Autónoma del Estado de México. México.

Smith. Michael, (1993) *Excavaciones de casas postclásicas del centro Urbano de Yautepec, Morelos*. Informe Técnico Parcial, sobre el trabajo de campo entre febrero 1 de 1993 y agosto 10, 1993. Centro INAH Morelos.

Vega Nova, Hortensia de, y Pablo Mayer Guala (1990-1991) *Informe parcial del proyecto Yautepec, Morelos. Segunda Temporada de campo. (octubre-enero)*. Mecanoescrito. Centro Regional Morelos. INAH.

_____ (2015) La ciudad prehispánica de Yautepec, Morelos. *En el volcán Insurgente*. Núm. 39, septiembre-octubre. pp. 4-30. Recuperado de: <http://enelvolcan.com/edicionvirtual/enelvolcan0390915/HTML/files/assets/basic-html/page-1.html#>



Sexto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias.

La presencia de la mujer en el ámbito funerario

Datos personales



(texto Arial, 12 puntos)

Nombres y apellidos: Luisana Andrea Zavarce Pérez / Javier Vieyra Galán
Ciudad – país: Barquisimeto, Venezuela / Ciudad de México, México
Profesión: Periodista / Diplomático
Lugar de trabajo y Cargo: Agencia Meaningful Team, Editora / Embajada de México en Reino Unido, secretario privado de la Embajadora.
Email: luisanazavarce@gmail.com / javiergalans@hotmail.com
Teléfono (código país y área): +584245953058 / +525539837338
Título de la ponencia propuesta: Reliquias de santas. Características y veneración en cinco casos: santa Lucía, santa Catalina de Siena, santa Cecilia, santa Águeda y santa Rosa de Lima.



Semblanza (máximo 20 renglones)

CURRICULUM VITAE

Luisana Andrea Zavarce Pérez (Barquisimeto, 3 de octubre de 1997). Licenciada en Comunicación Social, egresada de la Universidad Fermín Toro, Barquisimeto, estado Lara (Venezuela). Comenzó a escribir sobre cultura y artistas venezolanos de forma independiente en 2018, logrando que sus textos fueran publicados en medios de comunicación en Venezuela como El Impulso, El informador, Globovisión y Cinco8, y la revista Siempre! en México. Editora desde 2019, con experiencia en relatos, textos de sala para exposiciones de arte, crónicas de eventos, cómics y libros ilustrados. Explora los temas funerarios desde la realización de su Trabajo de Grado en 2020, en el cual analizó la profanación de esculturas de un cementerio patrimonial en Barquisimeto. Este trabajo terminó en un relato de no ficción de siete capítulos llamado Soledad a cielo abierto. Realiza fotografía de autor desde 2021, enfocándose especialmente en el formato de bodegón. Los temas que desarrolla en su obras son la muerte y el paso del tiempo.

Javier Vieyra Galán (Ciudad de México, 4 de julio de 1994). Discípulo de Guillermo Tovar de Teresa, desde enero de 2020 Javier Vieyra Galán ocupa la dirección de “La cultura en México”, suplemento cultural de la revista Siempre!; fue secretario particular de Alicia Reyes Mota, nieta del escritor mexicano Alfonso Reyes y directora de la Capilla Alfonsina del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura hasta 2017; bajo la nueva dirección del recinto, a cargo del doctor Javier Garciadiego, fue designado titular del “Seminario sobre vida y obra de Alfonso Reyes”, cargo que ostenta en la actualidad. Dentro del ámbito académico, es asistente de investigación de la doctora Carmen Sáez Pueyo de la Universidad de Oxford, encargándose de temas de historia mexicana decimonónica. Hoy en día, es el secretario privado de Josefa González Blanco Ortiz Mena, embajadora de México en el Reino Unido de la Gran Bretaña e Irlanda del Norte. Su último proyecto consiste en un estudio biográfico sobre Virginia Armella de Aspe, reconocida especialista en arte novohispano.





Resumen de la ponencia que incluya el objetivo: (máximo 20 renglones)

Palabras clave (5)

Explorando en primera instancia los grados, particularidades y el concepto de la reliquia en general, se identificó una oportunidad de estudiar de forma específica las reliquias de Santas. Por ende, el presente trabajo de investigación tiene como objetivo general el profundizar en el estudio de reliquias de Santas, identificando sus características y el papel que juegan en la veneración de quien representan.

Se tomaron en consideración cinco (5) casos de estudio: Santa Lucía (Italia), Santa Catalina (Italia), Santa Cecilia (Italia), Santa Agueda (Italia) y Santa Rosa de Lima (Perú). Como parte de la metodología, se realizó un estudio descriptivo y comparativo entre los cinco (5) casos mencionados anteriormente, respaldado por la consulta documental de trabajos de grado, entrevistas, imágenes, artículos en línea y videos en relación a la veneración de reliquias desde un aspecto general, y posteriormente de cada una de las Santas que se mencionan a lo largo del trabajo.

La elección de reliquias se hizo a partir de su jerarquía eclesiástica, su importancia devocional, la peculiaridad en la conservación de sus restos, la notoriedad del santuario y/o de su monumento funerario y el estilo de cada reliquia. De igual manera, se describieron a detalle cada una de las reliquias en su tipo, basándose en las imágenes encontradas.

Se concluyó que las reliquias, siendo un elemento palpable y contundente, son un vínculo entre la feligresía y las Santas, quienes a su vez interceden entre ellos y Dios. De igual forma, se reconoció el valor que tienen las reliquias de Santas dentro de la historia funeraria, por tanto muestran una forma de conservación de restos y lo que estos simbolizan dentro del catolicismo. Además, son un factor esencial para acercarse a la cultura de diversas sociedades.

Palabras clave: reliquia, relicario, santa, cristianismo, veneración.



Ponencia completa

Introducción

El tema de esta ponencia consiste, principalmente, en exponer de manera sustancial cinco casos de íconos católicos femeninos que encontramos interesantes dentro de la temática de este coloquio. Siguiendo esta premisa, identificamos que las protagonistas de los casos seleccionados tienen en común aspectos de trascendencia como poseer notables y hermosos monumentos funerarios, pero, de manera especial, en ser sus cuerpos, para este caso, reliquias, objetos de fecunda devoción dentro de la tradición católica. Así pues, es este punto en específico el que procuraremos explicar con amplitud, asumiendo que las reliquias conforman un área de estudio rica y particular en cuanto a la cultura funeraria se refiere, pues no debe olvidarse que incluso en México fueron estos elementos sagrados los que impulsaron la integración de la fiesta de Día de Muertos tal y como la conocemos durante el siglo XIX.

Dicho esto, se explorarán, en primera instancia, el concepto, los grados, y particularidades de la reliquia dentro del imaginario católico en general, para después centrar la ponencia en las reliquias de primer grado, específicamente, de santas, dado que reconocemos en ellas no solo un baluarte de la cultura funeraria, sino también un fuerte argumento de reivindicación la figura femenina dentro del catolicismo, pues estas mujeres son consideradas modelos virtuosos, religiosos, familiares y sociales a seguir dentro del culto; siendo, además, responsables de sucesos milagrosos y patronazgos.

Vale también resaltar que, para efectos de esta investigación, la elección de las santas a estudiar se realizó considerando aspectos como la peculiaridad de la conservación de sus restos, la notoriedad de su santuario y/o de su monumento funerario y el estilo de las reliquias que poseen. Cabe destacar que con el presente estudio no se busca negar las diferentes formas de relación de las personas con su religión, y mucho menos abordar este tema desde un enfoque crítico ante la autenticidad de estos cuerpos, objetos o fragmentos. Más bien, se ejecutó con el fin de abordar la cultura católica a través de una perspectiva mortuoria, siendo el objetivo principal de la investigación el mostrar cómo ciertas reliquias



son una forma no sólo de conservación de restos humanos, sino también una fuente de religiosidad y un tema de suma importancia dentro de la historia funeraria, ámbito que se matiza en las conclusiones.

Las reliquias: concepto y papel dentro de la veneración de quienes representan

El término “reliquia” proviene de la raíz latina *reliquiae*, que significa, simplemente, “restos”. Es con el paso del tiempo que este concepto se comienza asociar estrechamente con el tema religioso y de manera especial con el cristianismo. De esta manera, como lo expresa De la Brosse en su *Diccionario del Cristianismo*, se entiende por reliquia a «lo que deja una persona santa después de su muerte: cuerpo, instrumentos de suplicio si se trata de mártires, objetos que les pertenecieron y a los que se dirige la veneración de los fieles». Dicho de manera contundente, cualquier resto de mártires, beatos o santos, bien sea de su cuerpo o de objetos asociados con su persona o su martirio, es considerado una reliquia. Por otra parte, si bien esta investigación no busca tocar este tópico a profundidad, es necesario mencionar brevemente que, al igual que reconocemos la evolución y apropiación en el concepto de la reliquia por parte del catolicismo, el origen del culto a las reliquias corresponde a un aspecto ciertamente debatible, pues esta práctica se presenta en otras religiones diferentes a la cristiana, como el hinduismo o el budismo por mencionar algunas. No obstante, el historiador Gunnel Ekroth, en su trabajo *Heroes and Hero-Cult*, expone cómo ya en la Antigua Grecia se resguardaban y veneraban los restos del cuerpo de los héroes, así como también objetos pertenecientes a ellos.

Independientemente de cuál sea su origen o su concepto original, puede entenderse el papel de una reliquia como materialidad de lo sagrado, como un cuerpo y/o un objeto que, gracias a la vida que el héroe, santo o mártir llevó, funge como puente capaz de conectar a las personas con aquello que consideran poderoso, sagrado o que es, de alguna manera, una fuerza superior a ellas, capaces de proteger o conceder milagros. Otra percepción de las reliquias a considerar es la de Patrick Geary, quien señala que “las reliquias eran los santos, continuando viviendo entre los hombres. Ellas eran fuentes inmediatas de poder sobrenatural para curar o enfermar y el contacto cercano con ellas o su posesión era un medio de participar de ese poder.”



Grados y particularidades

Dentro del ámbito de las reliquias, existe una clasificación para determinar su jerarquía y relevancia. Esta se desglosa de la siguiente manera:

- **Reliquia de primer grado:** si se trata del cuerpo, fragmento del cuerpo, huesos o cabello del santo, mártir o beato.
- **Reliquia de segundo grado:** las que se refieren a prendas, fragmentos de prendas o cualquier objeto que el santo, mártir o beato usase en su vida o que fuera parte de su martirio.
- **Reliquia de tercer grado:** objetos que han estado en contacto con los restos o tumba del santo, o bien con reliquias de primer grado.

Adicionalmente, no podemos dejar de mencionar un objeto indispensable relacionado con las reliquias: el relicario. Este elemento es el contenedor en donde se encuentra resguardada una reliquia, el cual permite de manera segura la veneración de los fieles, garantizando la intercesión y proximidad entre estos y Dios, es decir, siendo el intermediario de este diálogo sacro. En algunos casos, estos recipientes pueden ser cuerpos relicario, figuras de cera de tamaño real que recrean el cuerpo del santo para llevar sus restos, o complejas piezas de orfebrería o artesanales para reliquias más pequeñas; paralelamente, existen también relicarios portátiles que pueden ser del tamaño de un pastillero.

Sobre los casos seleccionados

Para este apartado, nos enfocaremos en exponer la historia de cada una de las santas seleccionadas, además de identificar su lugar de procedencia, las características y el grado de las reliquias relacionadas y si existe alguna particularidad en la conservación de sus restos, así como también la notoriedad del santuario y/o monumento funerario donde estos



se encuentran. Un punto importante a considerar es que, en muchos casos, no se encuentran datos históricamente certeros de la vida de estas mujeres, por lo que nos remitimos a relatar estos hechos de manera ilustrativa y complementaria a la descripción de sus reliquias.

Santa Águeda

Ágata en italiano o Águeda en español, proveniente del griego *Agathe*, fue una virgen y mártir de Catania, en la isla de Sicilia, que murió en el siglo III. Aunque las fechas exactas de su nacimiento y muerte no son exactas, se dice que al momento de su muerte la joven se encontraba en el inicio de sus 20 años. Su martirio se narra en la *Passio Santa Agathae*, donde se lee que la principal causa de este fue su negativa ante la propuesta de matrimonio del procónsul Quinciano, quien se había enamorado de ella. La razón del rechazo por parte de santa Águeda se debe a que había sido criada como cristiana y se había consagrado a Cristo desde muy temprana edad, decidiendo conservarse virgen por él.

Ante esto, la primera opción del procónsul fue llevarla a vivir con una mujer llamada Afrodísia, donde pudiese ser influenciada por una vida considerada en aquel entonces como mundana y negarse a seguir entregando su vida a Dios. Pero incluso luego de 30 días con esta mujer, fue imposible que Águeda quebrantara su juramento hacia Dios. Al ser regresada frente al procónsul, este intentó por medio de las palabras tratar de convencerla, lo que termina en una discusión entre ambos, lo cual la hace ser llevada a la cárcel dentro del palacio.

Después de algunos días, Águeda es llevado nuevamente al tribunal. Ella vuelve a insistir en su fe en Cristo y se rehúsa a aceptar la propuesta de Quinciano. Este, ahora lleno de rabia, ordena que la azoten y se le quemen y arranquen los senos; al hacerlo, vuelven a llevarla al calabozo. Entre su sufrimiento en la celda por las heridas que le causaron, se dice que fue visitada por el apóstol san Pedro, quien la curó. Su muerte llegó cuando fue encontrada sana, a lo que Quinciano ordena que sea quemada desnuda en la hoguera. Mientras sufría en las brasas, un terrible terremoto ocurrió en Catania y los presentes comenzaron a gritarle a Quinciano que él era el responsable de tal calamidad, por culpa de su ira contra la joven.



Quinciano cedió ante la multitud y ordenó que detuvieran el fuego y que llevaran a Águeda de nuevo a la cárcel. Parte de los cataneses que eran testigo de lo sucedido y además cristianos, acompañaron a Águeda hasta su calabozo. Finalmente, y luego de una oración, la mujer expiró tras aquella agonía.

Santa Águeda es la patrona de Catania, Sicilia, los alrededores del volcán Etna y las enfermeras. También protege a las mujeres en general, recurriendo a ella para los males senos, problemas de lactancia, partos difíciles o problemas relacionados a la salud propia de las nacidas mujeres. Es venerada en la Iglesia católica, ortodoxa y ortodoxa oriental. Su fiesta se celebra el 5 de febrero, salvo en México que es el 4 de febrero. Santa Águeda es representada con la palma de martirio y portando una bandeja donde se encuentran sus senos, incluso con pinzas en alusión a cómo se los arrancaron. También se la asocia con el elemento fuego, los rayos y volcanes.





San Pedro curando a Águeda por Giovanni Lanfranco, 1614

Acerca de santa Águeda

los restos de

Según la Hermandad de Santa Águeda en Jaén, España, los cristianos presentes al momento de su muerte tomaron su cuerpo y lo conservaron en ungüentos, colocando su cadáver en un sacóforo de piedra del cementerio cristiano. Al cesar las persecuciones a cristianos con el Edicto de Milán, el sepulcro de Santa Águeda ,junto con su cuerpo, fue instalado en un templo que sería la primera catedral de Catania, conocida actualmente como Iglesia de Sant'Agata la Vetere. Allí reposó su cuerpo hasta el año 1040, momento en el cual Giorgio Maniace, general enviado por el emperador bizantino Miguel IV de Paplagon, llevó sus restos y los de santa Lucía a Constantinopla y en esa ciudad permanecieron por 86 años. Los restos de Santa Águeda, ya como reliquias, fueron llevadas finalmente al lugar donde vivió su martirio, Catania, en 1126; allí fueron instalados en la Catedral de Catania, lugar donde se encuentran en la actualidad.

Reliquias de santa Águeda

Los primeros relicarios, vale decir para reliquias de primer grado, de Santa Águeda fueron realizados en 1376 por el orfebre Giovanni di Bartolo, quien creó un busto relicario para el cráneo, la caja torácica y las vísceras de la santa, así como también dos relicarios para brazos y manos, dos para sus fémures y otros dos para sus pies y pantorrillas. Para 1628

se añade un relicario nuevo para conservar las reliquias de primer grado de sus senos. El más reciente, de 1915, contiene la reliquia de segundo grado del velo de Santa Águeda. En total se reconocen nueve reliquias de este ícono religioso. De igual manera, existe una urna que protege todos los relicarios, exceptuando su busto relicario, y es usado en caso de procesiones. Como curiosidad, mencionamos que existe un postre tradicional llamado “Reliquias de Santa Águeda” o “Tetas de Santa Águeda”, creado en Zaragoza para honrar a la santa. Las ilustraciones de algunos de estos elementos se muestran a continuación:



Busto relicario con cráneo, caja torácica y vísceras.







Santa Lucía



Santa Lucía fue una mártir cristiana que nació en Siracusa, Italia, lugar donde también sufrió su martirio en el año 304 durante la persecución de los cristianos por el emperador romano Diocleciano.

Existen varias versiones de cómo Santa Lucía llegó a ser martirizada y de cómo perdió sus ojos. Una de ellas cuenta que uno de los tantos pretendientes de Lucía no podía descansar debido a la belleza de sus ojos, a lo cual ella se los envió en un plato para demostrarle su amor. Este acto llenó al joven de remordimiento, por lo que se convirtió al cristianismo.

No obstante, si estudiamos las pinturas en las cuales se representa el martirio de Santa Lucía, como las de los pintores Jacobello Del Fiore, de Giovanni di Bartolommeo Cristiani y Bernat Martorell, por nombrar algunos ejemplos, se constata que esta leyenda del párrafo anterior no es más que eso, una leyenda. De igual manera, si se toman en consideración las tablillas que cuentan la historia de Santa Lucía, también se puede confirmar cuál es la historia más arraigada con respecto a su martirio y cómo perdió sus ojos.

La madre de Lucía, Eutiquia, enfermó gravemente de sangrados, sin pronósticos favorables para su mejoría. Ambas decidieron peregrinar hasta el santuario de Santa Águeda, en la ciudad de Catania, para orar y suplicar a la santa su ayuda. Luego de pasar horas allí, y mientras dormían, Santa Águeda apareció ante ellas y le dijo a Lucía que ella también podía curar y que gracias a su fe su madre sanaría de su enfermedad.

Con esto, Lucía consagró su vida a Dios y suplicó a su madre no permitir que tuviese que casarse. A pesar de haber sido prometida anteriormente a un joven, la madre de Lucía aceptó.

Al Lucía negarse a la propuesta, su pretendiente la acusó de cristiana ante el procónsul de Siracusa, momento en el cual comenzó su martirio. En el trabajo L, de, se cuenta cómo sucedió lo siguiente, pues “el joven, disgustado, la acusó ante el procónsul de Siracusa de ser cristiana, en tiempos de la gran persecución de cristianos por el emperador Diocleciano. El cónsul Pascacio ordenó que Lucía fuera conducida ante un juez, quien la presionó para que desistiera de la fe cristiana”. Lucía, claramente, se negó a ello, por lo que el procónsul indicó que la llevaran a un prostíbulo para ser violada.

El relato prosigue de la siguiente manera: “para conducirla al prostíbulo, los soldados le amarraron las manos y los pies con cuerdas, pero por más esfuerzos que hacían no podían



moverla. La leyenda indica que, mientras ella discutía con el cónsul, el Espíritu Santo la tornó tan pesada que ni siquiera varios bueyes consiguieron moverla. Al enterarse de lo sucedido, el cónsul ordenó someterla a suplicio con aceite hirviendo, pero no logró hacerla desistir. (...) El cónsul, al enterarse de lo sucedido, y convencido de que Lucía era una bruja, ordenó que la quemaran en la hoguera, pero, después de arder y consumirse toda la leña, Lucía estaba íntegra. (...) Al ver que Lucía no la dañaba el fuego, ordenó que le sacaran los ojos, pero ella misma inmediatamente se los colocó. Finalmente fue decapitada.”

Santa Lucía es la patrona, principalmente, de la vista, de aquellos que sufren ceguera y enfermedades oculares, siendo la más popular de los santos relacionados con los ojos. Debido a su relación con este sentido, en sus retratos se le representa con una bandeja que presenta sus dos ojos, usualmente de color dorado, sosteniendo de igual manera una rama de palma. Su fiesta se celebra el 13 de diciembre, tanto en la iglesia católica, anglicana, ortodoxa y luterana.





Acerca de los restos de santa Lucía

Al igual que con la historia de su vida y martirio, existen muchas versiones de cómo fueron trasladados en distintos momentos los restos de santa Lucía. Uno de los hechos confirmados históricamente trata del traslado de su cuerpo a Constantinopla, junto con el de santa Águeda, por orden del general bizantino Georgio Maniaces en el año 1040. A diferencia de santa Águeda, cuyo cuerpo fue encontrado mucho antes, el cuerpo de santa Lucía fue hallado en 1204, durante la cuarta cruzada, y trasladado finalmente en 1280 hasta el lugar donde se encuentra actualmente.

Reliquias de santa Lucía

De Santa Lucía se conservan tres reliquias de primer grado. Una de ellas se encuentra en la Iglesia de Santos Jeremías y Lucía, en Venecia, dentro un sarcófago de cristal bajo el altar. Se trata de su cuerpo, el cual lleva un vestido de color rojo y una máscara de plata que cubre su rostro, colocada en 1955 por orden del entonces Cardenal Angelo Giuseppe Roncalli, futuro Juan XXIII.

De igual forma, en la catedral de Toledo, se conserva un relicario del siglo XIV que, según la ficha descriptiva, se trata del brazo de Santa Lucía. Sin embargo, según el resultado del estudio para la restauración de este relicario por parte del Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España, dentro de éste se encuentra una mano.



Restos mortales de santa Lucía; fotografía tomada por Didier Descouens





Santa Cecilia

Santa Cecilia fue una joven noble cristiana, virgen y mártir que vivió en Roma entre el siglo II y el siglo III. Desde la Universidad de Navarra señalan que la historia de su martirio se encuentra en la *Passio Sanctae Caeciliae*, la cual ha inspirado su biografía y expansión de su historia.

Desde niña, hizo un voto de castidad, pero de manera privada. Esto ocasionó que sus padres la prometieran a un joven llamado Valeriano. En su noche de bodas, Cecilia le confesó a su esposo de su promesa de mantenerse virgen, y que un ángel cuidaba de ella, quien lo castigaría si llegaba a tocarla. A raíz de la petición de Valeriano a Cecilia para ver este ángel, Valeriano y su hermano Tiburcio se bautizaron cristianos ante el papa Urbano (222-230).



Luego de su matrimonio, en conjunto con Valeriano y Tiburcio, se dedicó a la caridad y a expandir los valores de Cristo, logrando que más personas se bautizaran ante el papa Urbano. Estas acciones los llevaron a ser condenados a muerte por el prefecto Turcius Almachius: primero asesinaron a Valeriano y Tiburcio, para luego comenzar el martirio de Cecilia.

Su martirio es descrito por el portal de Vatican News de la siguiente manera: “Almachio decide seguidamente asesinar también a Cecilia. Una acción nada fácil, considerando la gran popularidad que gozaba la joven cristiana, temía repercusiones por una ejecución pública, así que decide someterla a un juicio sumario y luego ordena que se encerrada en su propia casa, encerrándola en una caldera a altísima temperatura, escenificando una muerte por asfixia. Después de más de 24 horas, los guardias la encontraron milagrosamente viva envuelta en un rocío celestial. Almachio arremete entonces ordenando la decapitación, sin embargo, el verdugo no logra cortarle la cabeza, tras intentarlo con fuerza tres veces. Cecilia muere tras tres días de agonía”.

En su *Passio* se dice que, luego de su muerte, el papa Urbano I sepultó el cuerpo de santa Cecilia en las catacumbas de San Calixto, primer cementerio oficial de la comunidad romana y el sepulcro de varios papas del siglo III.

Santa Cecilia es la patrona de los músicos, sin embargo, eso se debe a un error de traducción de su *Passio*; nuevamente, en el portal Vatican News lo expresan: “Al final de la época Medieval, se encontró un lazo de unión explícito y documentado entre la Santa y la música. En una pieza musical de la *Passio*, según algunos, y en la antífona del ingreso de la Misa en su fiesta, según otros, en la letra de la pieza musical se lee: “... mientras los órganos sonaban, ella cantaba en su corazón solamente al Señor”. Una interpretación errada del texto permitió que a partir de mediados del siglo XIV, en varias partes de Europa, la iconografía de la Santa se comenzó a extender enriqueciéndose de elementos musicales”.

Por esta razón, comúnmente la acompañan instrumentos musicales, especialmente el órgano, con la palma y corona de martirio. Se le representa mayormente sentada en el órgano tocando música y usualmente con la mirada hacia arriba.





Acerca de los restos de santa Cecilia

El hallazgo de su tumba por primera vez sucedió en 821 y es narrado por Rabre de la siguiente manera: “en 821 el papa San Pascual I habría tenido una visión en la que la santa le decía que estaba enterrada en el cementerio de San Calixto, junto con Valeriano. Excavaron en el sitio señalado, y hallaron el cuerpo envuelto en una rica tela, cubierto el rostro por un velo y las señales de los tres golpes en el cuello”.

En ese momento, su cuerpo fue trasladado a las criptas de la basílica de Santa Cecilia, en Trastevere, Italia, la cual había sido construida en su honor en el siglo V sobre lo que habría sido el espacio de su casa. Posteriormente, entre 1599 y 1600, durante las restauraciones de la basílica por el cardenal Paolo Emilio Sfrondati, se encontró nuevamente su sarcófago. Al abrirse, se halló a la santa en la misma posición en la que se describe que murió. Es importante señalar que esta postura inspiró la escultura barroca de Stefano Maderno y que está expuesta en la basílica de Santa Cecilia, sobre lo que sería la tumba de la santa.

Esta versión de cómo se encontró y conservó el cuerpo completo de santa Cecilia parece la más aceptada y compartida en la Iglesia Católica, por lo que su cuerpo sería la única reliquia de primer grado oficial y reconocida, aún en su cripta.



Altar de la basílica de santa Lucía



El martirio de santa Lucía por Maderno Stefano, 1600.

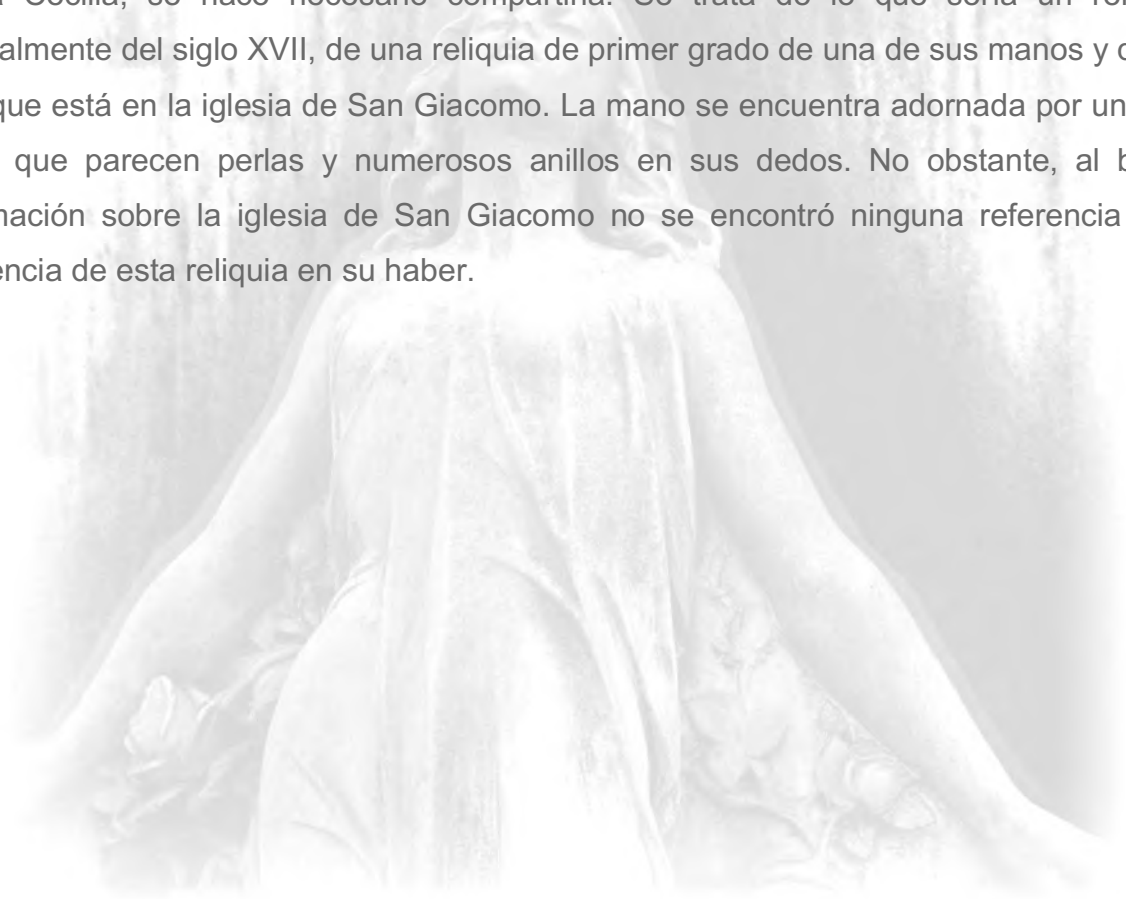
Reliquias de santa Cecilia

Una reliquia que también forma parte de las oficiales es la del velo que cubriría su rostro y cabeza al ser exhumado su cuerpo en 1599 y que forma parte de los tesoros del Vaticano. Se dice que fue el cardenal Paolo Emilio Sfondrati quien ordenó que éste fuese revestido en bordados con hilos de oro y perlas. Vale mencionar que a pesar del relato oficial sobre el cuerpo de la mártir, durante esta investigación se encontraron diversas reliquias de primer grado que afirman ser verídicas, pero no parecen ser conocidas por los círculos católicos.



Por ejemplo, según el estudio y análisis técnico de reliquias llevado a cabo por Fernandez Peinado, de la Universidad Politécnica de Valencia, se encuentra un busto relicario de Santa Cecilia en el Museo de Santa Clara. Este busto relicario contiene, supuestamente, una reliquia de primer grado, correspondiente a la parte superior de un fémur de la santa. La reliquia se encontró con un envoltorio de tela de raso color granate, cosido al reverso con hilo color verde.

Adicionalmente, si bien solo se encontró información sobre la siguiente supuesta reliquia de Santa Cecilia, se hace necesario compartirla. Se trata de lo que sería un relicario, originalmente del siglo XVII, de una reliquia de primer grado de una de sus manos y que se dice que está en la iglesia de San Giacomo. La mano se encuentra adornada por un collar de lo que parecen perlas y numerosos anillos en sus dedos. No obstante, al buscar información sobre la iglesia de San Giacomo no se encontró ninguna referencia en la existencia de esta reliquia en su haber.









Santa Catalina de Siena

Santa Catalina de Siena fue una religiosa católica, política, filósofa, diplomática, memorialista y escritora nacida en 1347, en la provincia italiana de Siena. Fue canonizada en 1461 por el papa Pío II y proclamada doctora de la Iglesia el 4 de octubre de 1970 por el papa Pablo VI. Murió en 1380 en Roma, a los 33 años, por un accidente cerebrovascular.

Un artículo publicado por Romero en el periódico en español de la Diócesis de Brooklyn, cuenta que: “En su lucha por la reforma de la Iglesia, Catalina no sólo lloró e intercedió con oraciones y sacrificios; sino que también actuó. El número de cartas que escribió al Papa, a obispos y a poderes políticos llega a 382. Mantuvo correspondencia con el Papa Gregorio XI, a quien le pedía que reformara el clero y la administración de los Estados Pontificios. Llegó a ser mediadora en el proceso de paz contribuyendo a que el Papa regresara a Roma en el año 1377, terminando con 70 años de residencia del Papado en Aviñón. Al continuar las luchas por el poder en lo que la historia ha llamado el Cisma de Occidente, el sucesor de Gregorio XI, Urbano VI, llamó a Catalina para que fuera a Roma a apoyarlo”.

Santa Catalina de Siena es copatrona de Roma, Europa e Italia y su fiesta es el 29 de abril. Se le representa con su hábito dominico, llagas en las manos y pies, debido a su estigmatización, además de lirios como símbolo de ser virgen, un crucifijo, un libro por los escritos que dejó, una corona de espinas en símbolo de penitencia y, en ocasiones, con un corazón en la mano.



Acerca de los restos de santa Catalina de Siena

Santa Catalina de Siena fue sepultada en la iglesia de Santa María Sopra Minerva, en Roma. No obstante, su cráneo y otras partes de su cuerpo fueron tomadas como reliquias, las cuales describiremos más adelante.



Tumba de santa Catalina de Siena en el templo de Santa María Sopra Minerva en Roma

Reliquias de santa Catalina de Siena

Las dos reliquias de Santa Catalina de Siena, encontradas de forma verídica y con fotografías como respaldo, son las contenidas en un relicario de gran tamaño que contiene su cráneo, con una capa de cera que lo protege, junto a su hábito; y uno más pequeño que conserva uno de sus dedos pulgares. Ambos se encuentran en la basílica de Santo Domingo de Siena, también llamada basílica Cateriana, en Italia. Se dice que existe una reliquia de uno de sus pies en Venecia, pero esto no pudo ser confirmado.





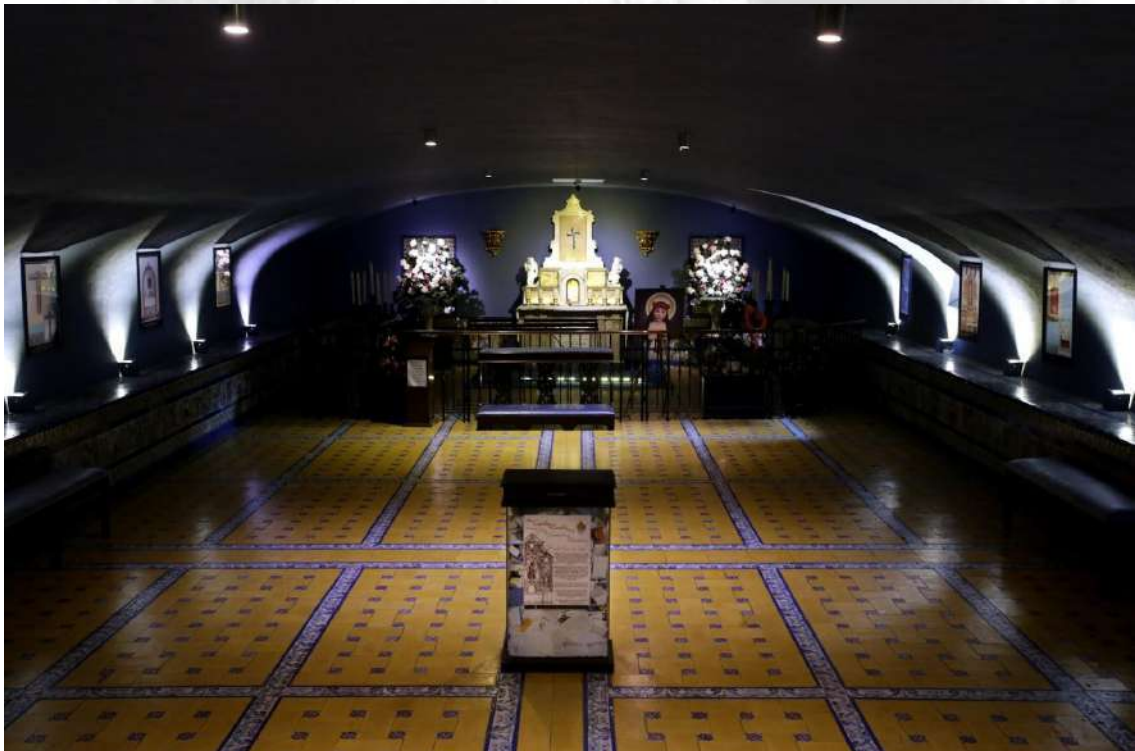
Santa Rosa de Lima

Santa Rosa de Lima es la patrona de Perú, América y las Filipinas, así como también de los policías y enfermeros peruanos. Nació en 1586 y a los 20 años decidió ser religiosa; falleció por tuberculosis el 24 de agosto de 1617, a sus 31 años. Fue canonizada por el Papa Clemente X en 1671. Se recuerda con una corona de rosas o espinas.

Restos de santa Rosa de Lima

En el convento Santo Domingo, bajo la sala capitular, se encuentra un espacio subterráneo especial para los religiosos dominicos, donde cada rectángulo del piso representa una tumba. Allí se encuentran la mayoría de los restos de santa Rosa de Lima, a excepción de ciertas osamentas que se describirán más adelante. En la placa de mármol de su tumba están inscritas sus últimas palabras.

Como dato interesante, compartimos que existe una representación de su muerte: una escultura realizada en 1665 por el artista Melchiorre Cafà, que se encuentra en la Capilla Santa Rosa de Lima, también dentro del convento de Santo Domingo.





Reliquias de santa Rosa de Lima

Como se mencionó anteriormente, y como en la mayoría de los casos de santos, beatos y mártires, distintos huesos de santa Rosa de Lima se han repartido en reliquias en distintos lugares. Una de ellas es su cráneo, el cual está guardado en una urna de madera, enchapada en oro y plata; sobre éste se ve una corona ornamental. Esta reliquia de santa Rosa de Lima fue expuesta, junto a las de san Martín de Porres, santo Toribio de Mogrovejo, san Juan Macías y san Francisco Solano, para la visita del Papa Francisco a Perú en 2018. Otra reliquia de primer grado es la de su hueso radio, guardado en un relicario de plata de filigrana cordobesa, el cual se conserva en la Iglesia de Santa Bárbara de La puebla de Castro, en España, específicamente dentro de la capilla de las Sagradas Reliquias de Santa Rosa de Lima y San Francisco Solano, pues esta reliquia se expone junto a un relicario, idéntico, del hueso cúbito del santo. Igualmente, se encuentra una custodia: un relicario labrado en cedro con arquería del convento de santo Domingo de Guzmán de Lima con una



cruz sobre la tapa. Ésta se ha usado en peregrinaciones de restos de Santa Rosa de Lima. No se ha podido confirmar exactamente qué tipo de reliquias se resguardan en ella, por lo que se hace difícil determinar sus grados. Sin embargo, de forma muy superficial, se ha encontrado información de que en ella se protegen osamentas de su cuerpo y fragmentos de su ropa.





Conclusiones

Al analizar, individualmente y en conjunto, las historias de las santas y sus derivadas reliquias, se concluye, en primera instancia, que a lo largo de los siglos la Iglesia Católica ha encontrado en la biografía de estas mujeres y su mito un canon que explícitamente, y dentro de su doctrina, enaltece valores femeninos importantes dentro del culto, tales como la fe, la virginidad, la abnegación, el sacrificio y la pureza. En este sentido, no es una sorpresa la priorización y el impulso a la veneración que la jerarquía de Roma impuso ante estos íconos, siendo las reliquias uno de los medios más eficaces para vincular a la feligresía con las protagonistas, sus vidas y sus simbolismos, sea para seguir seguir estos modelos o como puente de intercesión divina.

Consideramos que lo anterior es una de las principales justificaciones de valor para las reliquias, pero no la única. Además de ser objetos que son primordiales para comprender el desarrollo del catolicismo y de ciertas devociones en diversas sociedades, las reliquias son testigos históricos extraordinarios que dan cuenta de la relación de los humanos con la muerte, a veces con un matiz místico, a veces desde un ámbito mundano; es incluso a través de las reliquias como podemos acercarnos a ciertos métodos de preservación de los restos humanos a lo largo de los siglos, al complejo mundo de la manufactura de los



relicarios y a procesos de gran interés como la transición del Imperio romano al cristianismo. Dicho de otro modo, esta ponencia es apenas una de las miles de ventanas que las reliquias nos permiten explorar en favor de nuestra religiosidad, nuestra historia y, no menos importante, nuestra sensibilidad.

Bibliografía

Aguilar Valdés, P. J. (2020, 4 mayo). *La mujer que hizo regresar al Papa a Roma - Las Reliquias de Santa Catalina de Siena*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=chmLRPBjoww>

Alonso, J. L. (2021, 7 febrero). *Las reliquias de la Catedral de Toledo*. Disponible en: <https://www.leyendasdetoledo.com/reliquias-catedral-toledo/>

Arzobispado Arequipa. (2017). *Reliquias de Santa Rosa de Lima continuarán peregrinación*. Disponible en: <https://arzobispadoarequipa.org.pe/multimedia/prensa/628-reliquias-de-santa-rosa-de-lima-continuaran-peregrinacion>

Camarasa, V. (2018). *SANTA MARÍA SOPRA MINERVA*. Disponible en: <https://seordelbiombo.blogspot.com/2018/09/santa-maria-sopra-minerva.html>

COFALC O.P. (2016, 25 agosto). *Reliquias (cráneos) de Santa Rosa de Lima, San Martín de Porres y San Juan Macías devueltos a sus urnas*. Disponible en: <http://cofalc.org/2016/08/reliquias-craneos-de-santa-rosa-de-lima-san-martin-de-porres-y-san-juan-macias-devueltos-a-sus-urnas/>

Colaboradores de Wikipedia. (2021, 2 septiembre). *Chiesa di Sant'Agata la Vetere*. Disponible en: https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_Sant%27Agata_la_Vetere



Colaboradores de Wikipedia. (2022, 12 marzo). *Reliquia cristiana*. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Reliquia_cristiana#:~:text=El%20culto%20a%20las%20reliquias,hab%C3%ADan%20muerto%20por%20la%20fe

Colodrón, L. M. (2022, 4 febrero). *Esta es la historia de Santa Águeda, una virgen siciliana torturada por despecho*. Disponible en: <https://www.elnortedecastilla.es/castillayleon/historia-santa-agueda-20180205142915-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.elnortedecastilla.es%2Fcastillayleon%2Fhistoria-santa-agueda-20180205142915-nt.html>

De Capua, R. (s. f.). *Vida de Santa Catalina de Siena*. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vida-de-santa-catalina-de-siena--0/html/ff8cf004-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

Ekroth, G. (2007, 30 mayo). *Heroes and hero-cult*. Disponible en: https://www.academia.edu/3478261/Heroes_and_hero_cult

El Comercio Perú. (2016, 30 agosto). *Santa Rosa de Lima: fotos de la cripta y del primer recorrido*. Disponible en: <https://elcomercio.pe/lima/santa-rosa-lima-fotos-cripta-primer-recorrido-252997-noticia/?foto=9>

Fernández Gracia, R. (2021, 5 febrero). *Fiesta e imagen de Santa Águeda*. Disponible en: <https://www.diariodenavarra.es/noticias/cultura-ocio/cultura/2021/02/05/fiesta-imagen-santa-agueda-716318-1034.html>

Fernández, J. J. (2014). *HISTORIA, ARTE Y CULTO DE LAS RELIQUIAS EN LA DIÓCESIS DE LEÓN*. Disponible en: https://ateneoleones.weebly.com/uploads/3/1/6/1/31616195/ateneo_leon%C3%A9s_01_2014_-43-138.pdf



Fernández, S. (s. f.). *El Maravilloso Don de Reconocer Reliquias de Santos*. Disponible en: <https://forosdelavirgen.org/el-sentido-de-las-reliquias-cristianas-y-la-liturgia/>

Gamarra Galindo, M. (2012, 28 enero). *La Tumba de Santa Rosa de Lima en el Convento de Santo Domingo*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=SmtWyTHPR4U>

Gobierno de España - Ministerio de Cultura. (s. f.). *El Relicario de Santa Lucía. Restauración, análisis y estudio histórico-artístico*. Disponible en: <https://es.calameo.com/read/0000753352eeaca9bdc50>

La Razón. (2020, 5 febrero). ¿De dónde viene la tradición de comer tetas en Santa Águeda? Disponible en: <https://www.larazon.es/gastronomia/20200205/kbebsskhujbrplad5q4ps52dl4.html>

Latina Noticias. (2018, 21 enero). *Papa Francisco rindió homenaje a los santos peruanos en la Catedral de Lima*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=O2k98Kigpt4>

Laulán. (2022, 25 julio). *Catalina de Siena*. Disponible en: <http://retenidoseneltiempo.blogspot.com/2011/07/catalina-de-siena.html>

López Felgueras, M. J. (s. f.). *SU VIDA Y SU MARTIRIO*. Disponible en: <http://santaaguedapatronadesorihuela.blogspot.com/p/santa-agueda.html>

López Felgueras, M. J. (s. f.). *SUS RELIQUIAS*. Disponible en: <http://santaaguedapatronadesorihuela.blogspot.com/p/sus-reliquias.html>

López Pastor, S. (2015). *Catedral de Toledo*. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/100759833@N05/16230232009/>



Lugo, N. B. (2021, 20 septiembre). *De las reliquias a la comunión de los santos*. Disponible en: <https://revistasic.org/de-las-reliquias-a-la-comunion-de-los-santos/#:%7E:text=Reliquias%20de%20primer%20grado%3A%20son,del%20santo%20o%20sus%20restos.>

Maldonado, S. R. (s. f.). *SANTA AGUEDA, VIRGEN Y MÁRTIR*. Disponible en: https://mercaba.org/SANTORAL/Vida/02/02-05_AGUEDA.htm

Martín Lloris, C. (2010). *LAS RELIQUIAS DE LA CAPILLA REAL EN LA CORONA DE ARAGÓN Y EL SANTO CÁLIZ DE LA CATEDRAL DE VALENCIA (1396–1458)*. Disponible en: <https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/52188/martin.pdf?sequence=1>

Mejía, M. (2018). *Convento de Santo Domingo conserva los restos de santa Rosa de Lima* | Galería Fotográfica | Agencia Peruana de Noticias Andina. Disponible en: <https://andina.pe/agencia/galeria.aspx?GaleriaId=4567&FotId=528726>

Museo de Arte Sacro. (2018, 22 noviembre). *Santa Cecilia – Museo de Arte Sacro*. Disponible en: <https://museodeartesacro.com/v4/index.php/2018/11/22/santa-cecilia-3/>

Museo del Prado. (2015). *Santa Cecilia - Colección*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santa-cecilia/0279e4b9-f701-44dc-8129-27b1201d8054>

Museu Nacional d'Art de Catalunya. (s. f.). *Tablillas con escenas del martirio de Santa Lucía* | Museu Nacional d'Art de Catalunya. Disponible en: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/tablillas-con-escenas-del-martirio-de-santa-lucia/anonim-catalunya/035703-cjt>

Museo Santa Clara. (s. f.). *Santa Catalina de Siena*. Disponible en: <http://www.museocolonial.gov.co/coleccion/piezas-del-mes/Paginas/Santa-Catalina-de->



[Siena.aspx#:~:text=Los%20atributos%20que%20acompa%C3%B1an%20su,de%20penitencia%3B%20el%20crucifijo%3B%20y](#)

Ortiz Hidalgo, C. (2021). *Martyrdom of Saint Lucy at the stake*. Disponible En: https://www.researchgate.net/figure/Martyrdom-of-Saint-Lucy-at-the-stake-Author-Bernat-Martorell-Courtesy-of-the-Museu_fig4_348417395

Ortiz-Hidalgo, C. (2021). *Lucía de Siracusa: Santa patrona de las enfermedades de los ojos*. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2604-12272021000100028#:~:text=Santa%20Luc%C3%ADa%20

Pastor, L. (1891). *The history of the popes, from the close of the middle ages : drawn from the secret Archives of the Vatican and other original sources; from the German : Pastor, Ludwig, freiherr von, 1854–1928 : Free Download, Borrow, and Streaming* : Disponible en: <https://archive.org/details/historyofpopesfr24past/page/522/mode/2up>

Primeros Cristianos. (2020, 29 abril). *Santa Catalina de Siena - 29 abril*. Disponible en: <https://www.primeroscristianos.com/santa-catalina-de-siena-29-de-abril/>

Primeros Cristianos. (2021, febrero 5). *Santa Águeda - 5 de Febrero*. Disponible en: <https://www.primeroscristianos.com/santa-agueda-5-de-febrero/>

Primeros Cristianos. (2021, noviembre 21). *Santa Cecilia, virgen y mártir siglo III - 22 noviembre*. Disponible en: <https://www.primeroscristianos.com/santa-cecilia-22-noviembre/>

Primeros Cristianos. (2021, 13 diciembre). *Santa Lucía, vírgen y mártir (304) - 13 diciembre*. Disponible en: <https://www.primeroscristianos.com/santa-lucia-13-diciembre/>



Proyecto ARCA. (s. f.). SANTA CATALINA DE SIENA. Disponible en: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/7033>

Puglisi, R. (2018). *MATERIALIDADES SAGRADAS: CUERPOS, OBJETOS Y RELIQUIAS DESDE UNA MIRADA ANTROPOLÓGICA*. Disponible en: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/csr/article/download/12317/7602/23044>

Rabre, R. (2021, febrero 4). *Santa Águeda, virgen y mártir*. Disponible en: https://www.religionenlibertad.com/santo_de_hoy/47546/santa-agueda-virgen-y-martir.html

Rabre, R. (2021, 21 noviembre). *Santa Cecilia de Roma, mártir*. Disponible en: https://www.religionenlibertad.com/santo_de_hoy/45841/santa-cecilia-de-roma-martir.html

Radio Santa Rosa. (2017, 17 mayo). *Reliquias de Santa Rosa reciben la devoción del pueblo Iqueño 17 al 18 de Mayo 2017*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KBx2AwEXi7Q>

Ramírez Rodríguez, C. (2017). *Arte Barroco escultura*. Disponible En: <https://www.studocu.com/es/document/universidad-de-sevilla/arte-barroco/arte-barroco-escultura/10342173>

Redacción Central. (2020, 24 agosto). *Convento Santo Domingo congrega los restos de Santa Rosa de Lima desde hace 403 años*. Disponible en: <https://perucatolico.com/los-restos-de-santa-rosa-de-lima-en-el-convento-santo-domingo-desde-hace-403-anos/>

Ricardo, P. (2019, 22 noviembre). *Santa Cecilia: la primera santa de la historia con el cuerpo incorrupto*. Disponible en: <https://formacioncatolica.org/santa-cecilia-la-primera-santa-de-la-historia-con-el-cuerpo-incorrupto/>



Rosero, C. T. (2019, 11 abril). *Santa Catalina de Siena (1347–1380)*. Disponible En: <https://nuestra-voz.org/santa-catalina-de-siena-1347-1380/>

Solero, J. (2019). *Relicario que contienen el pulgar derecho de Santa Catalina de Siena - Basilica Cateriniana Di S. Domenico, Siena Resmi - Tripadvisor*. Disponible en: https://www.tripadvisor.com.tr/LocationPhotoDirectLink-g187902-d195440-i399638489-Basilica_Cateriniana_Di_S_Domenico-Siena_Tuscany.html

Suárez, P. B. (2021). *SANTA ROSA DE LIMA EN LA PUEBLA DE CASTRO*. Disponible en: <https://puebladecastro.blogspot.com/2021/08/santa-rosa-de-lima-en-la-puebla-de.html>

THE PURGATORIAL SOCIETY OF ST. LAWRENCE. (2016, 30 agosto). *The Skull of Saint Rose of Lima*. Disponible en: <https://purgatorialsociety.tumblr.com/post/149695082950/the-skull-of-saint-rose-of-lima>

Tuges Castells, R. (s. f.). *Santa Agueda: su fiesta se celebra el 5 de febrero*. Disponible en: <http://ramontugues.6te.net/0-1%20Santa%20Agueda.html>

S.A. *El velo de la martirizada santa Cecilia llega a San Ildefonso*. (2018). Disponible en: <https://www.milenio.com/cultura/velo-martirizada-santa-cecilia-llega-san-ildefonso>

S.A. *Las reliquias: fe y negocio en la Edad Media*. (2019, 23 diciembre). Disponible en: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/reliquias-fe-y-negocio-edad-media_8589#:~:text=Las%20reliquias%20se%20definen%20como,en%20cuesti%C3%B3n%20y%20su%20martirio

S.A. *Muestra de arte sacro aborda vida de Santa Catalina*. (2013, 2 mayo). Disponible en: <https://inah.gob.mx/boletines/2154-muestra-de-arte-sacro-aborda-vida-de-santa-catalina>



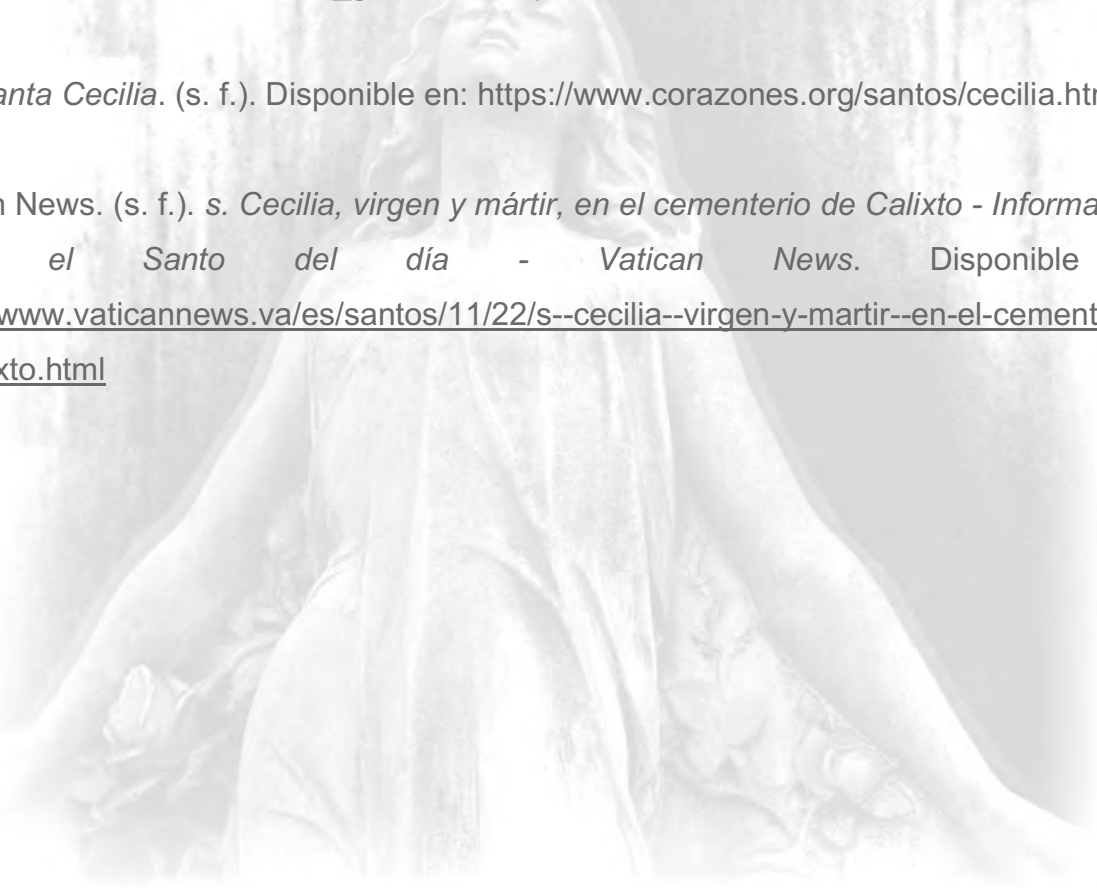
S.A. *Santa Cecilia | Historia, Leyenda, Legado, Iconografía, Arresto Y Muerte.* (2018, 24 octubre). Disponible en: <https://santoportal.com/santa-cecilia/>

S.A. *¡Reliquias de Santa Rosa de Lima recorren el Perú!* (2017, 19 mayo). Disponible en: <https://perucatolico.com/reliquias-de-santa-rosa-de-lima-recorre-el-peru/>

S.A. *Reliquiario della mano di Santa Cecilia - San Giacomo Maggiore.* (s. f.). Disponible en: http://www.noteartistiche.it/san_giacomo/reliquiario-santa-cecilia.html

S.A. *Santa Cecilia.* (s. f.). Disponible en: <https://www.corazones.org/santos/cecilia.htm>

Vatican News. (s. f.). *s. Cecilia, virgen y mártir, en el cementerio de Calixto - Informaciones sobre el Santo del día - Vatican News.* Disponible en: <https://www.vaticannews.va/es/santos/11/22/s--cecilia--virgen-y-martir--en-el-cementerio-de-calixto.html>





Sexto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias.

La presencia de la mujer en el ámbito funerario



(texto Arial, 12 puntos)

Nombres y apellidos: Ethel Herrera Moreno
Ciudad – país: Ciudad de México- México
Profesión: Arquitecta
Lugar de trabajo y Cargo: Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia Arquitecto perito
Email: ethel_herrera@inah.gob.mx ethelhmp@yahoo.com.mx
Teléfono (código país y área): 52 5554340411
Título de la ponencia propuesta: <i>La presencia de mujeres destacadas en los panteones más antiguos de la Ciudad de México</i>



Semblanza Ethel Herrera Moreno es arquitecta y doctora en arquitectura por la Universidad Nacional Autónoma de México y maestra en Restauración de Monumentos por la ENCRyM del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Trabaja en el INAH desde hace 35 años, donde es arquitecto perito. Es presidenta de Amigos Protectores del Panteón civil Dolores, A.C., Coordinadora del Comité Científico de Arquitectura y Espacios de Cultura Funeraria del ICOMOS Mexicano, miembro de la Red Iberoamericana desde 2004, del Seminario de arquitectura y Urbanismo del IIE de la UNAM y de otras organizaciones culturales como el Seminario de la Muerte. Es especialista en el centro histórico de la Ciudad de México y de los panteones de dicha ciudad. Ha organizado con éste, seis Coloquios internacionales de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias.

Es autora de *500 planos de la Ciudad de México* (SAHOP, 1982), *Evolución Gráfica del Distrito Federal* (GDF, 2000), *Restauración Integral del Panteón de Dolores* (INAH, 2007, premio INAH Francisco de la Maza, Mención Honorífica), *El Panteón Francés de la Ciudad de México como documento histórico: una visión urbano arquitectónica* (INAH, 2013, premio INAH Francisco de la Maza, mejor tesis doctoral), *Historia, catálogo actual y desarrollo urbano arquitectónico del Panteón de San Fernando* (INAH, 2019, premio INAH Francisco de la Maza, mejor investigación) y de varios capítulos de libro y artículos científicos y de divulgación.





Resumen

La presencia de mujeres destacadas en los panteones más antiguos de la Ciudad de México

El objetivo de la ponencia es dar a conocer a las mujeres más reconocidas que se encuentran o han estado en los panteones: San Fernando, Tepeyac, Francés de la Piedad y Dolores, que son los más antiguos de la actual Ciudad de México. Cabe aclarar que debe haber muchas más, pero las que consideramos, son de las que tuvimos conocimiento. También es importante señalar que en México panteón es sinónimo de cementerio.

Para lograrlo hicimos un resumen de la historia de cada panteón y una tabla que incluyó información de las mujeres que se encuentran en cada uno de los cementerios. Los datos que tratamos de consignar de ellas, son: fecha y lugar de nacimiento y muerte, por qué es conocida y si encontramos, dos fotografías de ellas.

Seguimos una metodología en la que fuimos descubriendo por cada cementerio, la investigación hecha en cada uno. Primero relatamos la historia del Panteón de San Fernando, que data de principios de la década de los treinta del siglo XIX, después incluimos la tabla con los datos consignados de las mujeres, en orden alfabético de acuerdo a su apellido y al final las consideraciones de la misma.

Siguiendo el mismo sistema, continuamos con las pesquisas del Panteón del Tepeyac, que se fundó aproximadamente entre 1859 y 1862; luego con las del Francés de la Piedad, que data de 1864; y más tarde, con las del de Dolores que se inauguró en 1875. Para completar el estudio hicimos nuestras conclusiones finales y terminamos con las fuentes bibliográficas que nos sirvieron para la investigación.

Palabras clave Mujeres, destacadas, panteones, antiguos, CdMx.

Como señalamos en el resumen, el objetivo de la ponencia es dar a conocer a las mujeres más reconocidas que se encuentran o han estado en los panteones más antiguos de la CdMx y como también mencionamos empezamos con el más antiguo, el de San Fernando.

Desarrollo

Antes de empezar con el Panteón de San Fernando, presentamos la primera figura que muestra la localización de los cuatro panteones en un plano de la actual Ciudad de México con fotografías de las portadas de cada uno, así como vistas en google de su ubicación.



Fig. 1. Localización e imágenes de los cuatro panteones

Panteón de San Fernando

Debe su origen al convento del mismo nombre, fundado por los religiosos franciscanos dedicados a propagar la fe de Cristo, cuyo antecedente data del siglo XVII, cuando el padre fray Antonio de Linaz inauguró en Querétaro el colegio de misioneros apostólicos de



Propaganda Fide.¹ Los vecinos de la ciudad de México, al ver los resultados de los religiosos en Santa Cruz de Querétaro, venidos de España, desearon una obra similar aquí, entonces el comisario general de la orden, Fray Fernando Alonso González y ocho frailes empezaron a buscar un sitio en 1730. Ese mismo año, el virrey Márquez de Casafuerte concedió permiso a fray Diego de Alcántara para establecer un hospicio en la capital, con religiosos de la misma orden. Un año después compraron el terreno en donde se asentaron. Los primeros frailes que ocuparon el lugar fueron Diego de Alcántara, Félix de Espinosa, Nicolás de San José y Sandi y Gaspar de Villegas, los legos Toribio de Nuestra Señora y Francisco Bustamante y el donado Raymundo de Castañeda. El 15 de octubre de 1733, les fue concedido, por Real Cédula de Felipe V, fundar un colegio de Propaganda Fide en el hospicio nombrado de San Fernando, a las afueras de la ciudad de México.

En 1735 se inició la construcción del templo, y diez años más tarde, el arzobispo Manuel Rubín y Salinas, la bendijo y dedicó, ante la presencia del virrey conde de Revillagigedo, don Francisco Güemes y Horcasitas. Como cualquier convento de la época, tuvo su camposanto en el atrio del templo.

En 1832 comenzó la construcción del nuevo cementerio, gracias al síndico del convento, Ignacio Cortina Chávez. Se diseñó a un costado del templo y fue creado para uso exclusivo de los frailes y benefactores, aunque, como fue común, también se enterraron personas importantes. Siguió el cementerio modelo de Manuel Tolsá, con algunas variantes. No tenía capilla puesto que el templo estaba a un lado, tenía galerías porticadas en tres lados, con nichos para gavetas en los muros, y su acceso era por el vestíbulo del templo. Creemos que este primer proyecto contaba solamente con el primer patio.

En 1835 una epidemia de cólera provocó tal mortandad, que el Panteón de San Fernando, se tuvo que declarar público. Es probable que, en esa época, se empezara la construcción del segundo patio, y al mismo tiempo, se clausurara el camposanto atrial, que funcionó hasta 1836, cuando el Ayuntamiento de la ciudad, clausuró los camposantos.

En 1850 hubo otra gran epidemia, entonces se convirtió en cementerio general de la ciudad de México. En 1859 Benito Juárez estableció otro decreto, en el que se le quitó el

¹ Todos los datos de la historia del panteón se tomaron de: Herrera Moreno, Ethel, *Historia, catálogo actual y desarrollo urbano arquitectónico del Panteón de San Fernando*, México, INAH, 2019, pp-97-118.



poder económico a la Iglesia sobre los cementerios y quedaron, desde entonces bajo el poder civil. Por lo tanto, el Panteón de San Fernando junto con todos los que existían, pasaron a manos del Gobierno. Para esa fecha, tenía “tal elegancia”, que se puso de moda entre la sociedad mexicana y en él se enterraron importantes personajes, de tal manera que, en 1860, el Ayuntamiento de la ciudad lo declaró Panteón de Hombres Ilustres, por los destacados hombres y mujeres enterrados en él.

En 1871 el Ministerio de Gobernación dispuso que, por motivos de insalubridad, se cerraran los cementerios que había en la ciudad, entonces fue clausurado junto con otros.

Aunque estaba clausurado para inhumaciones, en julio de 1872, abrió sus puertas para albergar a su último huésped: Don Benito Juárez, quien temporalmente estuvo en un nicho y por disposición del Congreso, en 1880 se levantó el hermoso monumento estilo neoclásico, con las esculturas de los hermanos Juan y Manuel Islas, que aún se conserva.

A través de los años ha tenido algunos cambios como cuando se cerró el acceso por el templo y se abrió en el patio grande. En 1968 se remodeló y se le agregó el tercer patio y en 2006 se convirtió en Museo de Sitio, como sigue actualmente.

A continuación, presentamos la tabla con los datos de las mujeres más conocidas que se encuentran o han estado en este panteón.

Nombre	Nacimiento Muerte	Actividad	Imagen
Escalante, Dolores	CdMex, 1830-1850 (20 años)	Fue la novia del político liberal José María Lafragua. La importancia de ella es que murió a los 20 años, de una congestión cerebral ocasionada por el cólera, que le atacó unos días antes de su boda. Su epitafio dice: DOLORES ESCALANTE/MURIO/ EL DIA 24 DE JUNIO/DE 1850/ LLEGABA AL ALTAR FELIZ ESPOSA.../ALLI LA HIRIO LA MUERTE. AQUI REPOSA. Lafragua la depositó primero en una gaveta del Panteón de San Fernando y a los tres años la cambió al hermoso monumento de mármol, que le mandó hacer a Italia. Cuando murió Lafragua en 1875 fue sepultado en el mismo monumento.	No se encontró su imagen
Maza Parada de Juárez, Margarita Eustaquia	Oaxaca, Oax, 1826- CdMx, 1871 (44 años)	Esposa de don Benito Juárez con quien se casó en 1843. Al año siguiente nació en Oaxaca su hija, Manuela, seguida por Felicitas (1846), Margarita (1948), María Guadalupe (1849) y Soledad (1850). Tristemente murió Guadalupe antes de cumplir los dos años. Ese mismo año, perdió a su padre Antonio Maza y nació Amada (1851) y Benito (1852). Don Benito entregó gubernatura de Oaxaca y al año fue detenido y desterrado. Margarita tuvo que huir a varias haciendas siendo perseguida hasta que se estableció en Etla, donde abrió una tienda para sostener a sus hijos y enviar dinero a su esposo que se encontraba en Nueva Orleans. En esos días murió la pequeña Amada de dos años. En 1854 nacieron las gemelas María de Jesús y Josefa. Al triunfo del Plan de Ayutla contra Santa Anna, volvieron a reunirse. En 1856 nuevamente fue gobernador de su estado y nació su hijo José. Un año después se trasladaron a la ciudad de México donde Juárez ocupó varias carteras hasta 1858 en que se convirtió en presidente de la nación. Después de tener que huir, en 1860 volvieron a México y en 1863 abandonaron la capital ante la proximidad de las tropas francesas. En 1864 el gobierno fijó su sede en San Luis Potosí, donde también se establecieron Margarita, sus hijos y Pedro Santacilia, quien había contraído matrimonio con Manuela. Margarita dio a luz a su hijo Antonio el 13 de junio y casi un mes más tarde en la misma ciudad su hija Manuela tuvo asu primera hija. Al poco tiempo la familia del presidente se trasladó a Estados Unidos con Pedro Santacilia. En enero de 1865 murió su hijo José y en agosto Antonio, por lo cual se deprimió y se sintió culpable. En 1866 asistió a tres recepciones en la Casa Blanca, En 1867 regresó a México, vía Nueva Orleans, en barco puesto a su servicio por el presidente Johnson. En 1870 enfermó y al año siguiente murió en su casa de campo en San Cosme, hoy Serapio Rendón #2. Sus restos fueron depositados en un nicho del Panteón de San Fernando y posteriormente junto a los de Juárez en el monumento que se construyó en honor del mismo. En 1966, a iniciativa de Gustavo Díaz Ordaz, su nombre fue inscrito con letras de oro en el Salón de sesiones de la Cámara de Diputados. (Enciclopedia de México, México, Enciclopedia de México, tomo 9, pp. 5118-5119)	 



		Algunos hijos están enterrados con ella en el monumento a Juárez. Su importancia radica en que estuvo con Juárez en las buenas y en las malas. Fig. 2 (Portada de: González Lezama, Raúl, <i>La vida de una mexicana en su momento histórico</i> , México, Forjadoras de la Patria, Secretaría de Cultura, 2021) Fig. 3 (Ibid. p. 178)	
Padilla de la Garza de Zaragoza, Rafaela	Hidalgo, Nuevo León 1836 – CdMx, 1862 (25 años)	Nació en la Villa de San Nicolás Hidalgo, Quedó huérfana a temprana edad quedando al cuidado de su hermano Marcelino Padilla quien era amigo del general Ignacio Zaragoza y por medio del cual se conocieron. Hacia 1856 había terminado la Revolución de Ayutla y durante un breve tiempo de relativa paz, el Zaragoza comenzó a frecuentar la casa de Marcelino Padilla en la Ciudad de Monterrey, en donde conoció a Rafaela de 20 años y tras un breve tiempo de cortejo, el General pidió la mano de la joven a su madre. Con el permiso de su Jefe el general Vidaurri, Zaragoza fijó la fecha de la boda el 21 de enero de 1857 en la Catedral de Monterrey. Lamentablemente para desgracia de la novia, el 1º de enero de 1857 Zaragoza fue comisionado para ir a sofocar la rebelión del general conservador Tomás Mejía, por lo que no pudo asistir a su boda y envió como representante a su hermano Miguel. La novia lloró durante el evento al no contar con la presencia de su futuro marido. La mejor época para el matrimonio fue en 1861, después de haberse ganado la Guerra de Reforma por los Liberales y siendo nombrado Zaragoza Ministro de Guerra, lo cual lo mantuvo en la Ciudad de México. Lamentablemente en diciembre de 1861, Rafaela Padilla fue diagnosticada con un mal incurable el cual no se determinó la causa exacta, siendo lo más probable que haya sido pulmonía. Su estado empeoró rápidamente y murió a los 26 años, el 13 de enero de 1862 estando su esposo ausente y en presencia de su suegra doña María de Jesús Seguin Martínez, Viuda de Zaragoza. Fue la única y legítima esposa de Zaragoza, tuvo tres hijos, dos de los cuales murieron a temprana edad. El primogénito Ignacio, falleció en 1858, ocho meses después nació el segundo Ignacio Estanislao, quien falleció al regresar a la Ciudad de México y la más pequeña, Rafaela, nació en 1860 y vivió hasta 1927. Aunque Rafaela Padilla no llegó a conocer el triunfo de su esposo en la Batalla del 5 de mayo, la ciudad de Puebla la reconoció como la esposa del héroe y fue voluntad del pueblo que el gobierno mexicano exhumara sus restos en la Ciudad de México y los trasladara a Puebla el 5 de mayo de 1979 para reunirlos con los de su marido, en el lugar donde se libró la Batalla de Puebla. La ciudad tiene en la actualidad parques y calles en honor a la esposa del héroe. (Es.wikipedia.org/wiki/Rafaela_Padilla_de_la_Garza, visitado en junio 2022) Fig. 4 (http://www.wikimexico.com/articulo/primero-la-patria-que-la-esposa-ignacio-zaragoza-y-rafaela-padilla , recuperado en junio de 2022). Fig. 5 (https://www.google.com.mx/search?q=rafaela+padilla+de+zaragoza , recuperado en julio de 2022)	 
Sontag Martloff, Henriette	Coblenza, Prusia, 1805- CdMx, 1854 (48 años)	La famosa soprano alemana, de familia de artistas ambulantes. Hija del actor Franz Sontag y de la cantante Franziska Martloff,. Recibió desde niña entrenamiento teatral y musical, a los 6 años de edad representó un pequeño papel en una opereta. A los 13 años falleció su padre, por lo que su madre la envió a Praga, en donde Carl Maria von Weber, quien dirigía la orquesta de la ciudad, le dio su apoyo, por lo cual Henriette entró al conservatorio de la ciudad a pesar de su corta edad. En 1821 debutó reemplazando a una protagonista enferma en el rol titular de Jean de Paris de Boieldieu en el teatro de Praga, lo que le dio gran éxito y la posibilidad de estudiar en Viena. En 1823 apareció en Leipzig como <i>Agathe</i> en El cazador furtivo de Weber, lo que le dio su consagración definitiva. Tras oír la cantar La donna del Lago de Rossini, Weber escribió para ella el rol titular de Euryanthe que se representó en octubre. Un año después pasó al <i>Königsstädtisches Theater</i> de Berlín en donde se ganó al mismo rey de Prusia como uno de sus admiradores. Por esta misma época conoció al conde Rossi, embajador de Cerdeña con quien se casó en secreto. Se retiró por unos años por el trabajo de su marido y vivió en varias ciudades. La revolución de 1848 les trajo problemas económicos, por lo que la Sontag aceptó un contrato por seis meses con el <i>Her Majesty's Theatre</i> de Londres para luego aparecer por toda Inglaterra y Francia. Luego de triunfar por las ciudades alemanas partió hacia Estados Unidos en 1852 y con grandes éxitos recorrió el país durante poco menos de dos años. Contratada por una compañía para presentarse como Lucia de Lammermoor en la Ciudad de México, donde además estrenó frente al presidente Santa Anna el Himno Nacional mexicano, la cantante dio su última actuación como <i>Desdemona</i> en la ópera Otello de Rossini. Luego de un paseo a Tlalpan la cantante cayó enferma presentando los síntomas del cólera. Tras seis días de agonía murió el 17 de junio de 1854 a los 48 años de edad. Fue enterrada en el Panteón de San Fernando y años después sus restos fueron repatriados y llevados a Alemania. La voz de la Sontag, que fue catalogada por Rossini como «la voz más pura de soprano», era excepcional por su flexibilidad, belleza y amplitud. Fig.6 (https://es.wikipedia.org/wiki/Henriette_Sontag , recuperado en julio de 2022) Texto y Fig.7 (García Cubas, Antonio, El libro de mis recuerdos, México, Edit. Patria, 1969, p.351)	 

En el Panteón de San Fernando encontramos cuatro mujeres más conocidas, todas nacieron y murieron en el siglo XIX. Dolores Escalante es la única que nació y murió en la CdMx y todas murieron en esta ciudad. Margarita Maza nació en Oaxaca, Rafael Padilla en Nuevo León y Henriette Sontag en Prusia. Dolores y Rafaela murieron jovencitas, a los 20 y 25 años y Margarita y Henriette, muy jóvenes, a los 44 y 48 años, aunque para esa época no lo eran tanto. Dos de ellas ya no están en el panteón: Rafaela fue depositada con su



esposo el Gral. Ignacio Zaragoza en Puebla y Henriette Sontag fue llevada a su patria, Alemania.

En lo que se refiere a su importancia Margarita Maza, fue una mujer que sufrió mucho por la pérdida prematura de varios de sus hijos y no solo fue esposa de Benito Juárez sino que siempre lo apoyó, estuvo con él en las buenas y en las malas, inclusive hasta llegó a poner una tienda para sostener a sus hijos y mandarle dinero. Cuando fue primera dama hizo muchas obras benéficas. Dolores Escalante destacó por la tristeza que causó su muerte inesperada, a tan temprana edad y que y prácticamente dejó en el altar a su enamorado don José María Lafragua, el cual siempre la tuvo presente y nunca se casó. Rafaela Padilla como Dolores, murió en la flor de su vida, a los pocos años de casada, perdió dos pequeños hijos, solo le sobrevivió su hija Rafaela y desgraciadamente no pudo conocer el triunfo de su esposo en la Batalla de Puebla. Margarita, Dolores y Rafael están en el mismo monumento funerario de sus esposos y tal vez la Sontag, también. Solo esta última, no fue mexicana.

Panteón del Tepeyac

En el cerro del Tepeyac había un oratorio mexica dedicado a Tonantzin (nuestra madre), al que traían ofrendas de muchos lugares, el cual fue destruido por Gonzalo de Sandoval en 1521 y de acuerdo con la tradición católica aquí fue la aparición de la Virgen de Guadalupe a Juan Diego, en la que le entregó la tilma con su imagen. Al tiempo se colocó una cruz de madera, en el mismo lugar. En 1660 Cristóbal de Aguirre y Teresa Peregrina mandaron construir una ermita en donde se encontraba la cruz. En 1740 el presbítero Juan de Montúfar sustituyó la ermita por la capilla del Cerrito, que fue dedicada a la Virgen y a San Miguel Arcángel.²

Es seguro que el primer camposanto estuviera en el atrio de la capilla como todos los de la época virreinal. Esto se demuestra porque cuando se hicieron las obras de restauración del conjunto en la segunda mitad del siglo XX, aparecieron enterramientos. No sabemos con exactitud cuándo se formó el actual panteón, pero de acuerdo con lo que hemos estudiado suponemos que fue a fines de la década de los cincuenta del siglo XIX porque cuando se secularizaron los panteones el 31 de julio de 1859, se señaló que pasó a

² Herrera Moreno, Ethel, *Conjunto de la Basílica de Guadalupe*, mini guía, México, INAH, 1996.



manos del Ayuntamiento. Asimismo Luis Reed indica que fue fundado por el canónigo Juan María Quintana y Roda, caballero de la orden de Guadalupe, quien al morir, en 1865, fue inhumado allí.³

En 1871, al clausurarse todos los panteones de la ciudad, se dispuso que el del Tepeyac los sustituyera, junto con el del Campo Florido, que quedó cerrado después y fue reemplazado por el de Dolores en las Lomas de Tacubaya.⁴

Conforme lo que hemos estudiado, primero se componía de una terraza y Galindo y Villa señala que fue creciendo paulatinamente en 1880 y 1884 y sobre todo en 1906 y 1912.⁵ El proyecto de la portada que hoy apreciamos, con las oficinas y el pórtico fue realizado por el arquitecto Aurelio Macious en 1874, sin embargo se construyó unos años después. Desde que se fundó se enterraban exclusivamente familias de renombre y personajes destacados.⁶

En 1906 fue restaurado y ampliado, siendo reinaugurado en 1910 por Porfirio Díaz, como se indica en la portada. Es importante señalar que no todas sus secciones datan de la misma época ya que se fue extendiendo hasta adquirir su actual dimensión.⁷ Como hemos señalado el proyecto original se fue ampliando hasta adquirir su actual dimensión de 17,480 m² que comprende 27 plataformas o terrazas con monumentos realizados en la segunda mitad del siglo XIX, en el XX y en el XXI. Cuenta con 2,569 fosas a perpetuidad y con dos zonas de nichos.⁸ Aparte de los personajes que en él reposan y de los fastuosos monumentos que posee, tiene un gran valor paisajístico en cuanto al contexto que lo rodea. Ostenta una gran cantidad de hermosos remates visuales y vistas desde diversos ángulos y la vegetación que se fue integrando a los monumentos forma parte fundamental del conjunto. Tiene un proyecto maravilloso, paisajístico, único en la ciudad, enclavado en la cima de un cerro, desplantado en diversas plataformas que se fueron creando con diseños particulares, en diferentes épocas.

³ Reed, Luis, *El Panteón del Tepeyac y sus residentes*, México, Edamex, 1996, pp. 26. En el estudio que hemos hecho del panteón, no hemos encontrado su sepulcro.

⁴ Rivera Cambas, Manuel, *México Pintoresco, Artístico y Monumental*, México, Editorial Patria, 1967, t. II, pp. 317-318.

⁵ Galindo y Villa, Jesús, *Polvo de Historia*. México, Ed. Innovación, 1979, p. 133.

⁶ Ethel Herrera Moreno, *El Panteón Francés de la Piedad como documento histórico, una visión urbano arquitectónica*, México, INAH, 1913, pp. 164-169.

⁷ Ver "Desarrollo urbano del Panteón del Tepeyac" ponencia presentada en el Tercer Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres funerarias" en 2019.

⁸ De acuerdo con la Dirección Jurídica y de Estudios Legislativos.



A través de los años se han llevado a cabo diversas obras que han ayudado a su preservación. A mediados de 2005, la Delegación ingresó al INAH los papeles para convertir el panteón en Museo de Sitio. Solventando algunos problemas con los dueños de los lotes, se logró declararlo como museo el 28 de marzo de 2006, previa la publicación de las Reglas de operación interna para su funcionamiento que, entre otras cosas, garantiza los derechos de los propietarios. Desgraciadamente duró abierto al público muy poco tiempo porque la estructura del portal de ingreso falló y se tuvo que cerrar y suspender las visitas guiadas. Actualmente solo se realizan visitas, previa autorización de la Alcaldía Gustavo A. Madero, a la que pertenece.

A continuación, presentamos la tabla con los datos de las mujeres destacadas que se encuentran o han estado en el Panteón del Tepeyac.

Nombre	Nacimiento Muerte	Actividad	Imagen
Aguilar y Torres, María del Refugio	San Miguel Allende, Gto., 1866 CdMx, 1937 (71 años)	De familia acomodada, se casó con Ángel Cancino Arce, de quien tuvo dos hijos. Quedó viuda con solo 22 años y regresó a casa de su familia. El sacerdote franciscano José Sánchez Primo, le aconsejó entrar en la Tercera Orden Franciscana, de la cual llegó a ser maestra de novicias. En 1910 con la colaboración de Guadalupe Hernández y María Olivares fundaron la Congregación de Hermanas Mercedarias del Santísimo Sacramento, siendo María del Refugio el alma y guía de la fundación. La principal preocupación de la religiosa era la educación de los jóvenes en un contexto marcado por el anticlericalismo. Visto el peligro que se avecinaba por la persecución callista, la fundadora expandió el instituto a las primeras casas fuera de México, en Colombia, España, Chile e Italia. Cuando estalló la persecución, la misma religiosa hizo demoler la capilla del convento, con tal que no fuera profanada la Eucaristía y se transfirieron a Ciudad de México, donde murió, en fama de santidad, el 24 de abril de 1937. Sus restos mortales hoy se encuentran en la capilla de la curia general de las Mercedarias del Santísimo Sacramento en Coyoacán. María del Refugio fue declarada venerable por el papa Francisco el 26 de julio de 2015. Texto y Fig. 8 (Herrera Moreno, Ethel, "La imagen física de los personajes cuyos restos reposan o han estado en el Panteón del Tepeyac", ponencia presentada en el Cuarto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres funerarias", 2019)	
García Icazbalceta, Dolores	Murió CdMx, 1873	Hija de Ana Ramona Icazbalceta Musitu y probablemente pariente de Joaquín García Icazbalceta y Lorenzo de la Hidalga y Musitu, quien se encuentra muy cerca de su tumba. Seguramente era de la alta sociedad mexicana. Texto y Fig. 9 (Herrera Moreno, Ethel, "La imagen física de los personajes cuyos restos reposan o han estado en el Panteón del Tepeyac", ponencia presentada en el Cuarto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres funerarias", 2019)	
Larrazar, Córdova, María Ernestina de la Cruz	Roma, Italia 1854- CdMx, 1925	Fue fundadora junto con su hermana Ernestina en 1885 de la Congregación Las Hijas del Calvario. Ya no está en el panteón porque fue trasladada al templo del Calvario en la hoy Alcaldía Gustavo A. Madero, misma donde se encuentra el Panteón del Tepeyac. Texto y Fig.10. (Herrera Moreno, Ethel, "La imagen física de los personajes cuyos restos reposan o han estado en el Panteón del Tepeyac", ponencia presentada en el Cuarto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres funerarias", 2019)	



Moreno y Miramón, Clara	Murió en CdMx, 1912	La Fundación Clara Moreno y Miramón I.A.P. se constituyó en 1917 por iniciativa de la Sra. Clara Moreno y Miramón, quien cedió sus bienes para el establecimiento de una institución cuyo propósito fuera brindar educación y asistencia a niños de escasos recursos, abandonados o huérfanos de la Revolución Mexicana. Durante varias décadas además del servicio de albergue e internado, se incorporó también oferta educativa formal, es decir que se estableció escuela primaria, abriéndola incluso a alumnas externas. Texto y Fig. 11(Herrera Moreno, Ethel, "La imagen física de los personajes cuyos restos reposan o han estado en el Panteón del Tepeyac", ponencia presentada en el Cuarto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres funerarias", 2019)	  Desde 1917 Apoyando a la niñez.
Ortega Díaz, Delfina Mariana	Oax. Oax., 1848- CdMx, 1880	Sobrina carnal de Porfirio Díaz, hija de su hermana Manuela. Fue su primera esposa y la Primera Dama de México al inicio del Porfiriato. Tuvo varios hijos que se murieron de chicos y le sobrevivieron Porfirio Díaz Ortega y Luz Díaz Ortega. Reposa con 3 de sus hijos y una nieta, hija de Porfirio Díaz Ortega. (Reed 1996: 79-81) Delfina Ortega nació en la ciudad de Oaxaca, en el «Solar del Toronjo», propiedad que su abuela materna Petrona Mori (1794-1859) había adquirido poco tiempo después del fallecimiento de su esposo José Faustino Díaz (1783-1833). Fue fruto de una relación extramarital entre su madre Victoria Manuela Josefa Díaz Mori (1824-1856), dedicada a la venta de rebozos y hermana del general Porfirio Díaz, con el médico Manuel Antonio Ortega Reyes (1819-1908) botánico, naturalista y uno de los cartógrafos más importantes de Oaxaca. En el tiempo de concepción de Delfina, Ortega era prometido de Serafina Fernández de Arteaga, con quien se casó en 1851. Al principio su padre no quiso reconocerla, por lo que su madre avergonzada, decidió ponerla en la puerta de la casa de quien sería su padrino, Tomás Ojeda. Por ello, Delfina fue bautizada como hija de padres "incógnitos" en la Catedral de Oaxaca. Ortega reconocería a Delfina hasta muchos años después, en 1878, cuando Díaz lo presionó y lo recompensó con una senaduría. Cierta ocasión en la que por deberes militares debió de ir a Oaxaca y después de las guerras de intervención, Díaz pasó a saludar a su madre y hermanas. Para entonces, encontró a su sobrina Delfina ya como una jovencita, de la cual se enamoró y así, dieron inicio a una relación que culminaría en matrimonio. Era de bonita apariencia física, lo que probablemente sedujo a su tío Porfirio Díaz, quince años mayor que ella. Después de su encuentro con su sobrina, en 1867 el general Díaz desde Puebla le propuso matrimonio. En Oaxaca nacieron sus tres primeros hijos: Porfirio Germán Díaz (1868 – 1870); Camilo Díaz (1869 –1870) y Laura Delfina de la Luz Díaz (1871 –1872). Los trece años que duró su matrimonio, Porfirio Díaz la quiso mucho. Ella se hizo cargo del cuidado y educación de sus propios hijos y los que su marido había tenido en el pasado. En su vida marital, por los deberes políticos y militares de Díaz, la pareja radicó en muchos lugares. En Tlacotalpan, Veracruz nacieron los dos únicos sobrevivientes del matrimonio: Deodato Lucas Porfirio Díaz (1873 – 1946) Ingeniero militar y Luz Aurora Victoria Díaz (1875 - 1965). En la ciudad de México tuvo una niña que nació muerta (1876). Al poco tiempo se establecieron en la calle de la Moneda número 1, cercana a la residencia de su padre, el doctor Manuel Ortega. Cuando era presidente, Delfina recibió con mucho cariño a Amada que había nacido fuera de matrimonio (1867- 1962). En la casa de Moneda nacieron y murieron sus últimos hijos: Camilo Díaz (1878 –1878) y Victoria Francisca Díaz (1880 – 1880). Cuando dio a luz a Victoria Francisca, que veintisiete horas después de su nacimiento murió por anemia congénita, Delfina quedó muy agotada y enferma por el alumbramiento. Antes de morir, por metroperitonitis puerperal, Díaz se casó con ella para que le dieran los santos oleos. (https://es.wikipedia.org/wiki/Delfina_Ortega_D%C3%ADaz, recuperado en junio de 2022) Parte texto y Fig. 12 (Herrera Moreno, Ethel, "La imagen física de los personajes cuyos restos reposan o han estado en el Panteón del Tepeyac", ponencia presentada en el Cuarto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres funerarias", 2019) Fig.13(https://www.google.com.mx/search?q=delfina+ortega+d%C3%ADaz, recuperado en junio de 2022)	 
Ortega Villar de Lucio, María Isidora Teodora Prudencia Guadalupe	Toluca, EdoMex, 1831- CdMx 1895 (64 años)	Sus padres fueron: Francisco Ortega Martínez y María Josefa Villar Arce. Se casó con el eminente médico Rafael Lucio (1831-1895) el 29 de diciembre 1846, en el Sagrario de la Ciudad de México. Procrearon once hijos: Lázaro, Víctor, Ramona, Eulalia, Martín, Luciano, Vicente, María, Manuel, Alberto y Josefa. Seguramente era de clase alta por la pintura que le hicieron de joven. (https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=en&n=ortega+villar&oc=0&p=isidora, recuperado en abril de 2022) Parte texto y Figs.14-15 (Herrera Moreno, Ethel, "La imagen física de los personajes cuyos restos reposan o han estado en el Panteón del Tepeyac", ponencia presentada en el Cuarto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres funerarias", 2019)	 



Piña, de Mariscal, Ana	Falleció en CdMx, 1925	Esposa del Ing. Alonso Mariscal y madre de Nicolás y Federico Mariscal, arquitectos importantes en la historia de la arquitectura mexicana.	
Tosta Gómez de Santa Anna, María de los Dolores Diega Ignacia	CdMx, 1827-1886	Segunda y última esposa de López de Santa Anna. Su nombre de soltera era María de los Dolores Diega Ignacia Tosta Gómez. Fue hija de Bonifacio Tosta Sánchez-Montaño, rico minero nacido en Madrid, España, y de su esposa, María Manuela Sabina Gómez Palomino, originaria de Córdoba, Veracruz. Se casó en 1844 por poderes, lo cual fue un escándalo, ya que Santa Anna, tan sólo hacía 40 días que había enviudado y además se le culpaba de la pérdida de Texas. Por eso se fue a la Habana y regresó en 1853 para convertirse nuevamente en presidente, siendo Dolores la primera dama. En 1853 lo destituyeron por la Revolución de Ayutla y se fue exiliado. Dolores logró en 1874, tras acogerse a una amnistía, que regresaran a México. Con la fortuna heredada de su familia, Dolores pagó todas las deudas de su esposo. No tuvieron hijos. Fig.17 (https://es.wikipedia.org/wiki/Dolores_Tosta_de_L%C3%B3pez_de_Santa_Anna, recuperado en abril 2020) Texto y Fig. 18 (Herrera Moreno, Ethel, "La imagen física de los personajes cuyos restos reposan o han estado en el Panteón del Tepeyac", ponencia presentada en el Cuarto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres funerarias", 2019)	 

En el Panteón del Tepeyac encontramos ocho mujeres reconocidas, todas nacieron en el siglo XIX, cuatro murieron en el mismo siglo y cuatro en la primera mitad del siglo XX. Dolores Izcabalceta, Clara Moreno y Ana Piña, no supimos a qué edad murieron; Refugio Aguilar y Ernestina Larrainzar murieron de 71 años; Isidora Ortega, de 64; Dolores Tosta, de 58 y la única que murió joven fue Delfina Ortega, de 32 años. Solamente conseguimos las fotografías de las esposas de dos presidentes de la República: Dolores Tosta de Santa Anna y Delfina Ortega de Díaz y la del ingeniero Mariscal, pero solo por ser sus esposas y la Isidora Ortega, que además de ser esposa del doctor Lucio, era de la alta sociedad y de Dolores Icazbalceta Musitu porque supongo también era de la alta sociedad de esa época. Hasta el momento solo he encontrado tres mujeres que destacaron por ellas mismas y curiosamente las tres fundaron corporaciones: Sor María Ernestina de la Cruz y Larráinzar Córdova que fundó Las Hijas del Calvario, que ya no está aquí porque fue trasladada al templo del Calvario en la misma Alcaldía, Clara Moreno y Miramón que fundó el asilo que lleva su nombre y María del Refugio Aguilar y Torres quien fundó la Congregación de Hermanas Mercedarias del Santísimo Sacramento, y al parecer, fue enterrada en la capilla de la Congregación, y trasladada posteriormente a Coyoacán. Todas son mexicanas.



Panteón Francés de la Piedad

Se encuentra en la ciudad de México, en la Delegación Cuauhtémoc, sobre la avenida del mismo nombre No. 408, que hace esquina con el viaducto Miguel Alemán y con la avenida Central.⁹

En 1859, en una de las leyes promulgadas por Juárez, se estableció que el clero dejara de intervenir en la economía de los cementerios y éstos quedaron bajo la autoridad civil. En otra, se permitió a los particulares establecer cementerios.

Durante la Intervención Francesa, los caídos fueron enterrados en el camposanto de Santiago Tlaltelolco. Entonces los franceses residentes solicitaron la construcción de su propio cementerio como los ingleses y norteamericanos.

El panteón se fundó en 1864 durante, el Imperio de Maximiliano. El autor del proyecto fue el capitán Mathieu y el que ejecutó la obra en su primera etapa fue el capitán Jacob Phillipe y en ella intervinieron soldados franceses. Tuvieron la ayuda del mariscal Bazaine, quien llevó a cabo algunos eventos que contribuyeron con la obra.

De acuerdo con Auguste Genin el terreno se cercó con una barda de 3 metros hacia las calles y 1.90 m, hacia las colindancias. Tenía dos entradas, una al norte con una puerta de fierro, destinada a los carros fúnebres y la otra, por el poniente, para los visitantes. Una parte del terreno, de 30 varas de largo, sobre la avenida de la Piedad, se destinó para jardín con árboles para tener una vista agradable y la casa del conserje se construyó dentro del jardín, cerca de la puerta, para vigilar a los visitantes. El 27 de septiembre de 1876, la Sociedad Franco, Suiza y Belga, compró un terreno, contiguo al panteón, de 59,385 varas² en el punto denominado “cuchilla vieja” del Potrero de Enmedio. Nueve veces más se extendió el terreno hasta tener la superficie actual.

Aunque se estableció desde 1864, se le otorgó oficialmente la concesión hasta 1872. Primero perteneció a la Sociedad Francesa de Previsión, al poco tiempo, se aumentaron los

⁹ Todos los datos de la historia del panteón se tomaron de: Herrera Moreno, Ethel, *El Panteón Francés de la Piedad como documento histórico: una visión urbano arquitectónica*, México, INAH, 2019, pp. 181-202.



suizos y los belgas y en la década de los noventa del siglo XX, se aumentaron los mexicanos y desde entonces se convirtió en Sociedad Franco, Mexicana, Suiza y Belga de Beneficencia.

Es uno de los panteones históricos más bellos de nuestra ciudad con monumentos funerarios históricos y de gran calidad artística realizados por autores de reconocido prestigio que en conjunto forman parte de nuestro patrimonio cultural.

A continuación presentamos la tabla con los datos de las mujeres destacadas que se encuentran o han estado en el Panteón Francés de la Piedad.

Nombre	Nacimiento Muerte	Actividad	Fotografía
Pilar Belaval	Cáceres, España, 1845- CdMx, 1875	Sus padres fueron José M. Belaval, actor dramático y María de los Dolores Díaz. A los seis años se presentó por vez primera en la escena, encargándose de papeles adecuados a su tierna edad. El talento precoz y los triunfos de Pilar eran el bálsamo bienhechor de su familia. Cuando tenía once años murió su mamá. Al poco tiempo empezó a trabajar en la misma compañía teatral en la que trabajaba su padre. Poco a poco fue ascendiendo gracias a su gran talento. A los pocos años falleció su padre y ella siguió escalando el éxito en España y Portugal. En 1868 llegó a México contratada en el teatro Iturbide junto a la 1ª actriz mexicana María de Jesús Servín y del galán Eduardo Irigoyen. Realizó varias temporadas tanto en la ciudad de México como en provincia. En 1870 contrajo nupcias con el primer actor Antonio Muñoz. (http://www.cervantesvirtual.com/señala-biografica-de-la-ilustre-malograda-actriz-española-pilar-belaval , visitado en julio 2022) Murió en la ciudad de México y fue enterrada en el Panteón Francés de la Piedad. Fig. 19. Imagen en su monumento funerario	
Cámara Vales de Pino, María Casimira	Mérida, Yuc., 1877- CdMx, 1970	Maruquita, como le decían fue la segunda de catorce hermanos. Sus padres, Raymundo Cámara Luján y María del Carmen Vales Castillo pertenecían a conocidas familias de hacendados. Era una niña de ojos vivaces de un azul profundo y de carácter recio; además del piano, sabía tocar la flauta y era excelente para las manualidades y la costura. Desde los siete años compaginó sus clases vespertinas con los estudios y, a los catorce, se graduó como profesora de Educación Elemental en el Colegio de las Duarte. A los 16 años conoció a don José María Pino Suárez. El noviazgo duro tres años acompañados de serenatas y poemas. Contrajeron matrimonio en 1896. Los primeros años de la joven pareja fueron tranquilos, pero terminaron cuando Pino Suárez comenzó a ser perseguido por la policía porfirista y tuvo que huir varias veces porque escribía sobre las injusticias que se cometían en las haciendas henequeneras yucatecas, en su periódico El Peninsular. A partir de entonces, la suerte del matrimonio estuvo atada a los avatares de la política. En 1909 Pino Suárez se sumó al antirreeleccionismo de Madero. Su férrea oposición al régimen local y federal lo obligó a dejar Yucatán para refugiarse en Tabasco a donde le siguió su fiel esposa. Perseguido por los esbirros de la dictadura, Pino Suárez y su esposa continuaron su peregrinar: marcharon a Guatemala y de ahí a Belice donde se embarcaron hacia los Estados Unidos para unirse a Madero. Cuando la revolución maderista triunfó doña Maruca, sus hijos y su esposo se reunieron en Yucatán y más tarde, en noviembre de 1911, se trasladaron a la ciudad de México para que Pino Suárez asumiera el cargo de vicepresidente de la República. Por algunos meses volvió la calma a la vida familiar de doña Maruca, pero pronto se vio interrumpida cuando en febrero de 1913, en plena capital de la república, estalló la Decena Trágica. Pino Suárez decidió permanecer al lado del presidente Madero hasta el último momento y no prestó oídos a las súplicas de su angustiada esposa que le pidió que huyeran. La última vez que doña Maruca vio y habló con su esposo fue el 20 de febrero cuando ya estaba preso en la intendencia Palacio Nacional junto con Madero. Un día antes, ambos hombres habían renunciado a la presidencia y vicepresidencia del país. La violencia de la contrarrevolución dejó viuda a doña Maruca y huérfanos a 6 hijos entre los que estaba una pequeñita de escasos tres meses de vida. Tan grande fue el dolor de la mujer que no tuvo fuerzas para asistir al entierro. El penoso momento lo presenció su hijo Alfredo, de tan sólo 14 años de edad. La viuda de Pino Suárez quedó sola y en la ruina pues tuvo que regresar la casa, el automóvil, los muebles y dos vestidos de su hija María que le acababan de entregar. Sin ningún motivo que los atara a la ciudad de México, doña Maruca y sus hijos regresaron a Yucatán. Con el tiempo logró sobreponerse a la tragedia y dedicó el resto de su vida a sacar adelante a su familia. Cuando Venustiano Carranza llegó al poder se preocupó por las viudas de la revolución y doña Maruca recibió una pensión de 700 pesos. El 7 de octubre de 1969, a la edad de 92 años, doña María Cámara Vales viuda de Pino Suárez recibió la Medalla Belisario Domínguez. Sus restos se encuentran enterrada en el monumento funerario de su esposo, a quien llevaron a la Rotonda de las Personas Ilustres. Texto y Fig.20(vanguardia.com.mx/noticias/nacional/ti-el-unico-aliento-de-mi-vida-la-bella-y-tragica-historia-de-amor-en-tiempos-de-la-revolucion , visitado en julio 2022) Fig.21(https://www.lajornadamaya.mx/opinion/184171/maria-casimira-camara-vales-la-estoica-esposa-un-vicepresidente-de-mexico , visitado en julio 2022)	 



De la Peña Ázcarate de Bazaine, Josefa	CdMx, 1848 -1900	Nació y murió en la ciudad de México, descendiente de familias de abolengo de criollos liberales. A los 17 años se casó con el Mariscal Aquiles Bazaine, comandante del cuerpo expedicionario que sostenía con las armas el Imperio de Maximiliano. Cuando se retiró del país en 1867, la pareja se trasladó a París, en cuya corte "Pepita la Mariscala", como se le conocía gozó de prestigio por su belleza e inteligencia. Bazaine fue jefe de la guardia imperial y comandante supremo de la guerra contra Prusia. Perdió en Metz y quedó prisionero. Firmado el tratado de paz, viajó con su familia a Ginebra y después regresaron a Francia. Acusado de alta traición fue condenado a muerte en 1872, sin embargo, el presidente le cambió la pena por el encierro en la fortaleza de la isla de Santa Margarita. Pepita preparó la fuga, que se efectuó en 1874, después de la cual vivieron en Madrid. En 1886 Pepita volvió a México para recuperar sus bienes, entre ellos el palacio del Marqués de Buenavista (actual Museo San Carlos), pero no recuperó nada y fue rechazada socialmente, incluso por su prima hermana Rosario de la Peña, la musa de Acuña. (<i>Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México</i>, t. 1, p. 328) Fue enterrada en la capilla de la familia Gómez Pedraza en el Panteón Francés de la Piedad. Figs 23 y 24 (www.google.com.mx/search?q=josefa+pe%C3%B1a+azcarate, visitado en julio 2022)	 
Juárez Maza, de Santacilia, Manuela	Oax., Oax, 1844.- Cd.Mx, 1910 (66 años)	Hija mayor de Juárez y Margarita Maza. Nació el 16 de mayo en Oaxaca y acompañó a su mamá en todas las tribulaciones que pasó cuando Juárez tuvo que huir. Vivieron un tiempo en Etla en donde su madre estableció una tienda para sostenerlos. Siempre fue un gran apoyo para ella y posteriormente, cuando se casó con Pedro Santacilia, quien trabajaba con Juárez, vivieron en San Luis Potosí con toda la familia en 1863. Un año después, en 1864 el matrimonio Santacilia Juárez tuvo su primera hija, un mes después que naciera su hermano Antonio y a los dos meses la familia se mudó a Nueva York, a cargo de Pedro, mientras Juárez seguía en México. Los Santacilia Juárez, viven un tiempo en una casa de campo en New Rochele, mientras Margarita y sus hijos se quedan en Nueva York. En junio de 1867, la familia regresa a México siendo presidente Juárez. Texto y foto 24(González Lezama, Raúl, La vida de una mexicana en su momento histórico, México, Forjadoras de la Patria, Secretaría de Cultura, 2021) Muchos años después, en 1896, nació su nieto, el famoso arquitecto Carlos Obregón Santacilia.	
Pérez Romero de Madero, Sara	San Juan del Río, 1870- CdMx, 1952 (82 años)	Activista política, primera dama, Sara Pérez de Romero perteneció al grupo de mujeres revolucionarias que escribieron la historia de México en el siglo XX. Hija de un hacendado, quedó huérfana de madre a temprana edad, por lo que su infancia fue errante. Su formación académica la realizó en la Ciudad de México y, posteriormente, en el Colegio de Notre Dame de San Francisco, California. En 1897 inició su noviazgo con Francisco I. Madero y tras seis años de relación, contrajeron matrimonio civil en la Ciudad de México y el 27 de enero de 1903, casó religiosamente en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Su residencia oficial la fijaron en San Pedro de las Colonias en Coahuila, lugar que sería conocido como "la cuna de la Revolución Mexicana", pues fue allí donde los Madero iniciaron su activismo político. Sarita, como la llamaban, fue una participante del movimiento político emprendido por Francisco I. Madero, mostrando su apoyo en las circunstancias más difíciles. Entre sus acciones más radicales, se encuentra el haber vivido en prisión con Madero cuando éste estuvo encarcelado en Monterrey en 1909. Asimismo, consiguió el dinero para pagar la fianza y hacer libre a su marido. Llegó a ser ridiculizada por los medios de comunicación, calificándola como "sarape de Madero". Su papel no se limitó al de una esposa incondicional, sino que también organizaba eventos proselitistas, arengas y organizaba tropas. Participó en los movimientos obreros y realizó homenajes a las víctimas del régimen de Porfirio Díaz. Asimismo, fue la lideresa del Club Caridad y Progreso, y fundó la Cruz Blanca Neutral por la Humanidad. En 1911, Madero y Sarita se convirtieron en padrinos de bodas de Emiliano Zapata y Josefa Espejo. Sin embargo, la relación se rompió muy pronto. Tras la muerte de Madero en 1913, tuvo que exiliarse en Cuba y Estados Unidos hasta 1921. El matrimonio no tuvo hijos, aunque siempre lo anhelaron. (https://www.mexicodesconocido.com.mx/sara-perez-romero-la-primera-dama-de-la-revolucion-mexicana.html, visitado en junio 2022) Fue enterrada en el Panteón Francés en el monumento funerario de su esposo, mientras él fue llevado al Monumento a la Revolución. Figs.25-26 (https://creacuervos.com/mexicanas-destacadas-sara-perez-de-madero, visitado en julio 2022)	 
Rivas Mercado de Torres, Juana	CdMx, 1849- 1899 (49 años)	Sus padres fueron Luis Rivas Góngora (1811-1892) y Leonor Mercado Camacho. Se casó en 1879 con el rico empresario Javier Torres Adalid, hermano del empresario pulquero Ignacio Torres Adalid, quien se casó con su hermana Leonor. (https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=en&n=rivas+mercado&oc=0&p=juana, visitado en junio, 2022) Hermana de Antonio Rivas Mercado, autor del Monumentos a la Independencia, quien le construyó su casa enfrente del Palacio de Bellas Artes, a la que invitó cuando estaba en construcción y se cayó de un andamio, causa por la cual falleció. Sintiendo culpable le edificó su capilla funeraria en el Panteón Francés de la Piedad, donde reposan sus restos.	



Romero Rubio y Castelló de Díaz, María Fabiana Sebastiana Carmen	Tula, Tamps., 1864- CdMx, 1944	Carmelita, como fue conocida, fue la segunda esposa de Porfirio Díaz. Nació, en el seno de una familia muy acaudalada. Fueron sus padres Manuel Romero Rubio, prominente político mexicano que comenzó su carrera con la participación en el Plan de Ayutla, y Agustina Castelló. Tenía dos hermanas, Sofía y María Luisa. Su padrino de bautizo fue Sebastián Lerdo de Tejada quién fue presidente de México después del fallecimiento de Benito Juárez. Porfirio Díaz conoció a Carmen Romero Rubio en su vivienda durante las reuniones celebradas con su padre, el exministro de Fomento, Manuel Romero Rubio. Acordaron que ella le enseñaría a hablar inglés y fue ahí donde comenzaron a conocerse y a tratarse. A las siete de la noche del 5 de noviembre de 1881, don Porfirio contrajo matrimonio civil con Carmen Romero Rubio, siendo testigo el entonces presidente de México, Manuel González y el Dr. Eduardo Liceaga. Porfirio contaba con 51 años y Carmelita con 17. Un día después se efectuó la ceremonia religiosa. El matrimonio recibió la bendición del arzobispo Antonio de Labastida. En viaje nupcial fueron a Nueva York, Estados Unidos. Este matrimonio derivó de la consolidación de una alianza política entre diversas facciones liberales que aún no aceptaban el porfiriato y a Porfirio Díaz, mediante la intermediación de Manuel Romero Rubio –padre de Carmelita–, quien poseía excelentes relaciones con diversos círculos políticos y una gran capacidad de negociación y conciliación. A un año y medio del fallecimiento de Delfina Ortega, esposa del Gral. Porfirio Díaz, Carmen Romero Rubio la suplió en el desempeño de su papel como primera dama de la Nación. Romero Rubio supo cumplir con precisión y dedicación su trabajo como primera dama, asistiendo a eventos como la colocación de la primera piedra de alguna construcción o de alguna obra pública. Asistió a actos de tipo religioso, cívico y cultural. Formó y presidió juntas de socorro cuando algún accidente conmovía a la opinión pública y emprendió obras de beneficencia, como mandar construir una casa cuna anexa al templo de San Agustín y obsequiarles una casa a monjas francesas para que fundaran su comunidad. La influencia en la familia de Porfirio Díaz también fue notable, pues Carmen Romero Rubio estuvo al cuidado de los hijos de Díaz. Carmelita desempeñó el papel de primera dama por tres décadas, desde que Díaz asumió la presidencia el 1 de diciembre de 1884, hasta su renuncia acontecida el 25 de mayo de 1911. Acompañó a su esposo en su destierro a Francia en 1911. Vivieron en París y viajaron juntos por varios países europeos y por Egipto. Después de la muerte del general, se quedó unos años en Francia viviendo del dinero que le dejaban sus propiedades en México. En 1934, Carmen Romero Rubio decidió retornar a México, y vivió en una residencia situada en la Calle Tonalá de la capital. El 25 de junio de 1944, Carmen Romero Rubio y Castelló falleció en esta ciudad, a los ochenta años de edad. La sepultaron en el Panteón Francés, en la capilla Romero Rubio. (https://es.wikipedia.org/wiki/carmen_romero_rubio, visitado en junio, 2022) Figs.27-28 (https://mx.images.search.yahoo.com/search/images?p=carmen+romero+rubio, visitado en junio, 2022)	 

En el Panteón Francés de la Piedad localizamos siete mujeres conocidas, todas nacieron en el siglo XIX, Josefa de la Peña murió en 1900 y todas murieron en el XX. María Cámara, Sara Pérez, Carmelita Romero Rubio, Manuela Juárez Josefa de la Peña y Juana Rivas Mercado, de 92, 82, 80, 66, 52 y 49 años, respectivamente y la única muy joven Pilar Belaval, de 30 años. Solamente una extranjera, Pilar Belaval, y las demás mexicanas. Sara Pérez de Madero y Carmelita Romero Rubio apoyaron a sus esposos los presidentes Madero y Díaz, en las buenas y en las malas y María Cáceres de Pino también lo hizo con su esposo el vicepresidente Pino Suárez. Tanto Sara como María están enterradas donde estuvieron sus esposos, los cuales fueron llevados al Monumento a la Revolución y a la Rotonda de las Personas Ilustres. Carmelita se encuentra en la Capilla de los Romero Rubio, Josefa Peña de Bazaine, en la de sus parientes, los Gómez Pedraza y Manuela en la de su familia Santacilia. La destacada artista española Pilar Belaval, falleció sorpresivamente muy joven, en pleno apogeo. Juana Rivas, hermana del famoso arquitecto Antonio Rivas Mercado, se casó con el rico empresario Javier Torres Adalid.



Panteón de Dolores

A partir de la promulgación de las Leyes de Reforma se permitió a los particulares edificar cementerios mediante concesiones. La primera se otorgó al Panteón General de la Piedad, la segunda, al Francés de la Piedad, que como ya dijimos, se había establecido en 1864, y la tercera fue para el Panteón de Dolores.¹⁰ Dicho Panteón, se localiza al norponiente del Distrito Federal, en la delegación Miguel Hidalgo, avenida Constituyentes esquina con calle Panteón Civil Dolores. Fue fundado en 1874 por la Sociedad Benfield, Breker y Compañía, en un terreno de un millón de varas cuadradas, perteneciente al Rancho de Coscacoacoaco, denominado “Tabla de Dolores”, de donde adquirió su nombre. Fue inaugurado en 1875, con la inhumación de Domingo Gayosso.

Debido a que, desde hacía tiempo, el Gobierno quería erigir un Cementerio Nacional que albergara los cadáveres de mexicanos distinguidos, en una cláusula del contrato de concesión para el Panteón de Dolores se estipuló que el mejor lugar del mismo se debería destinar a hombres distinguidos, que hubieran dado lustre a la Patria y este es el origen de la Rotonda de los Hombres, hoy Personas Ilustres. Fue inaugurado en 1876 con el entierro de Pedro Letechipia.

En 1880, a los pocos años de inaugurado, pasó a manos del Gobierno y a partir de entonces se convirtió en el Panteón Civil que dio servicio a nuestra ciudad. En 1892, el Gobierno compró a la Sociedad Cuevas y Velasco, un terreno de 421,520.00 m², aumentando su superficie a 1,123,764.00 m².

El proyecto del panteón tiene forma de abanico, es diseño de los panteones jardín y consideramos que este esquema es único en nuestro país y tal vez, en el mundo.

Durante largo tiempo este panteón fue como una pequeña población resguardada con garitones para vigilar las entradas porque allí vivía el administrador y algunos de sus trabajadores. Tenía capilla, osario, oficinas, escuela, lavaderos, baños, dispensario, caballerizas, invernadero, anfiteatro y hasta tuvo un ferrocarril de intercomunicación. Conforme fue creciendo la Ciudad se fueron construyendo nuevos cementerios civiles,

¹⁰ Todos los datos de la historia del panteón se tomaron de: Herrera Moreno, Ethel, *Restauración integral del Panteón de Dolores*, México, INAH, 2007, pp. 37-54.



quedando el de Dolores como uno de los más antiguos, el de mayor extensión y, sin lugar a dudas, el más simbólico.

A continuación presentamos la tabla con datos de las mujeres destacadas que se encuentran o han estado en el Panteón de Dolores.

Nombre	Nacimiento Muerte	Actividad	Fotografía
Asúnsolo y López Negrete, María de los Dolores (Dolores del Río)	Dgo., Dgo., 1904- Newport Beach, California, E U, 1983 (79 años)	Conocida artísticamente como Dolores del Río, nació en el seno de una familia de origen aristocrático. Su padre fue Jesús Leonardo Asúnsolo, prominente ganadero y gerente bancario, y su madre Antonia López Negrete, distinguida dama de la alta sociedad, prima de Francisco I. Madero. Nació en Durango y en 1910 se vinieron a la ciudad de México. La inscribieron al Colegio Saint Joseph, donde aprendió francés. A los 7 años estudio danza española con Felipa López. A los 15 años se casó con el rico hacendado Jaime Martínez del Río, de quien tomó su apellido. Viajaron a Londres, París y Roma. En 1922 bailó en Madrid para los heridos de guerra de Melilla, siendo felicitada por los reyes de España. De regreso a México, la pareja se relacionó con los intelectuales de la época. El pintor Adolfo Best Maugard llevó a su casa al cineasta estadounidense Edwin Carewe, quien la llevó a Hollywood donde empezó su carrera cinematográfica durante los últimos años del cine mudo estadounidense. Filmó <i>Joanna</i> (1925); <i>El Precio de la Gloria</i> y <i>Primeros amigos</i> (1926); <i>Resurrección</i> y <i>Evangelina</i> (1927) y <i>Ramona</i> (1928), que la consagró internacionalmente. Tras la aparición del Cine sonoro, la actriz participó en una serie de cintas también exitosas como <i>Ave del paraíso</i> y <i>Volando a Río</i>, entre otras. Cuando su carrera en Hollywood comenzó a declinar, regresó a México en 1942 y se incorporó a la industria filmica, que en ese momento estaba en su apogeo. Se convirtió en una de las promotoras y principales figuras femeninas de la llamada Época de Oro del Cine Mexicano. Las cintas <i>Flor Silvestre</i>, <i>María Candelaria</i>, <i>Las abandonadas</i>, <i>Bugambilia</i> y <i>La malquerida</i>, son consideradas obras maestras y ayudaron a impulsar la cinematografía mexicana alrededor del mundo. Dolores se mantuvo vigente en el espectáculo en su país natal por las próximas tres décadas, regresando a Hollywood solo esporádicamente. Su larga carrera también abarcó teatro y televisión. En resumen fue una actriz cinematográfica, teatral y televisiva mexicana, estrella de Hollywood durante los años de 1920 y 1930 y una de las figuras femeninas más importantes de la Época de Oro del Cine Mexicano en los años 40 y 50. Dolores fue la primera estrella femenina latinoamericana en triunfar en Hollywood, llegando a ser considerada uno de los rostros más bellos que aparecieron en la industria filmica de la época. Obtuvo numerosos premios. Fue presidenta y vicepresidenta de los festivales de Cannes y San Sebastián. En sus últimos años se dedicó a procurar el bienestar de los hijos de los actores. (Enciclopedia de México, México, Enciclopedia de México, tomo 12, p. 6963) Se casó dos veces más, con Cedric Gibbons y luego con Orson Wells, de quien también se divorció. Murió a los 79 años en Estados Unidos. Sus restos fueron depositados en la Rotonda de las Personas Ilustres en 2006, el mismo día que a Emma Godoy y a María Lavalle Urbina, Figs.29-30 (google.com.mx/search?q=dolores+del+rio, visitado en junio 2022)	 
Barragán, María (Virginia Fábregas)	Yautepec, Mor. 1971- CdMx, 1950 (79 años)	María Barragán, mejor conocida como Virginia Fábregas fue una gran actriz que debutó en el Teatro Principal, de la ciudad de México, en la comedia <i>Divorciémonos</i>, de Sardou. Tuvo una carrera de grandes triunfos, por lo que, con el tiempo logró formar su propia compañía y a construir el Teatro que llevó su nombre artístico. Tuvo éxitos notables tanto en México, como en Suramérica y España. Su labor fue tan reconocida, que cuando murió, en 1950, se le hicieron grandes honores y su cuerpo fue depositado en la Rotonda de los Hombres, hoy Personas Ilustres. (Álvarez, José Rogelio, director, México, Enciclopedia de México, 1987, tomo 5, p. 2615) Figs. 31-32 (https://mx.images.search.yahoo.com/search/images?p=virginia+f%C3%A1bregas+biograf%C3%ADa)	 



Caballero de Castillo Ledón, Amalia	Santander, Tamps, 1898- CdMx, 1986 (88 años)	Nació en Santander Jiménez, Tamaulipas en 1898 pero hay biografías que indican que nació en 1902. Fueron sus padres Vicente González Garcilazo y María Caballero Garza. Hizo estudios preparatorios en la Escuela Municipal de Ciudad Victoria, y los profesionales en la Escuela Normal de Maestros de la misma ciudad. En la capital de la República cursó la carrera de declamación y arte teatral en el Conservatorio Nacional de Música, y cursó algunas materias en la Facultad de Filosofía y Letras de la entonces Universidad Nacional de México. En 1927, casó con el intelectual nayarita Luis Castillo Ledón, con quien tuvo tres hijos: Luis Antonio, Beatriz (médica) y Gabriela Castillo Ledón. Fue una diplomática, ministra, ministra plenipotenciaria, la primera mujer embajadora en su país, primera dama del estado de Nayarit, la primera mujer en ser miembro de un gabinete presidencial (el de Adolfo Ruiz Cortines) y la primera mujer que integró un gabinete presidencial durante la administración de Adolfo López Mateos. Se distinguió por luchar en favor de la mujer y para ello fundó y presidió el Ateneo Mexicano de Mujeres y el Club Internacional de Mujeres (1932), y sus actividades en favor de la mujer el derecho de la mujer a "votar y ser votada", lo que se logró con el decreto del presidente Adolfo Ruiz Cortines, el 17 de octubre de 1953. Dictó conferencias en diversas ciudades de Estados Unidos, en la República Dominicana, Cuba, Argentina, Paraguay, Guatemala y en otros países. Fundó numerosas sociedades de índole cultural, social y política. Fue Presidenta Fundadora del Ateneo Mexicano de Mujeres, presidenta de la Sociedad Mundial de Mujeres, con residencia en Buenos Aires; fundadora del Club Internacional de Mujeres y Trabajadores Intelectuales; miembro del Seminario de Cultura Mexicana y, como tal, conferencista en diversas ciudades del país. En 1945 representó a México en la ONU, y fue una de las personas firmantes de la Carta de Chapultepec. En 1929, junto con los doctores Aquilino Villanueva e Ignacio Chávez, participó en la creación de la Asociación Nacional de Protección a la Infancia. Para las hijas de las reclusas fundó la Escuela Héroes de Celaya, en la delegación Azcapotzalco. También organizó la primera Unión de Actores Teatrales Mexicanos. Fue embajadora de Suecia, Suiza, Finlandia Austria y Las Naciones Unidas. Entre sus escritos destacan los ensayos: y <i>Viena sitial de la música de todos los tiempos</i> y los dramas: <i>Cuando las hojas caen</i>, <i>Cubos de Noria</i> y <i>Coqueta</i>, entre otras. Murió el 3 de junio de 1986, a los 88 años de edad. Sus restos fueron enterrados en la Rotonda de los Tamaulipecos Ilustres hasta el 2012 cuando fueron trasladados a la Rotonda de las Personas Ilustres, luego de una ceremonia realizada en el Teatro del Centro Cultural Tamaulipas, el cual lleva su nombre. (Ficha del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos del INAH) Figs. 33-34 (https://www.google.com.mx/search?q=amalia+gonz%C3%A1lez+caballero+de+castillo+led%C3%B3n)	 
Castellanos, Rosario	CdMx., 1925-Tel Aviv, Israel, 1974 (49 años)	Aunque nació en la ciudad de México, de niña vivió en el Rancho de sus padres, en Comitán, Chiapas, época que marcó su vida. En 1948, murieron sus padres, dos años después, se graduó de maestra en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y posteriormente, realizó estudios en la Universidad de Madrid. Impartió clases en la Preparatoria de San Cristóbal y en la Facultad de Leyes de Chiapas; en las Universidades de Indiana, Wisconsin y Colorado, en Estados Unidos y, en la UNAM y en la Ibero, en México. En 1958 casó con Ricardo Guerra y el nacimiento de su hijo, Gabriel, en 1961, fue un momento trascendental en su vida. Desempeñó diversos cargos de promoción cultural en Chiapas y en la ciudad de México; fue colaboradora de destacados periódicos y revistas y directora general de información y prensa de la UNAM. En 1971 fue nombrada embajadora de México en Israel, en donde falleció, tres años después, en 1974. Autora de novelas, como <i>Balún Canán</i> y <i>Oficio de Tinieblas</i>; de libros de cuentos, tales como <i>Ciudad Real</i>, <i>Los convidados de Agosto</i> y <i>Album de familia</i>; de poesías, entre otros, <i>Trayectoria del polvo</i> y <i>El rescate del mundo</i>. En 1972, el FCE publicó su obra poética en cinco volúmenes, y en 1974, la SEP reunió 30 ensayos suyos, en <i>Mujer que sabe latín</i>. Obtuvo diversos premios: Chiapas (1958), Xavier Villaurrutia (1961), Sor Juana Inés de la Cruz (1962), Carlos Trouyet (1967); Elías Sourazki (1972). Gran parte de su obra está dedicada a la defensa de los derechos de las mujeres, por lo que se le recuerda como una gran feminista. Fue trasladada desde Tel Aviv, Israel a México, y debido a su destacada trayectoria y significativa relevancia para México, sus restos fueron depositados en la Rotonda de los Hombres, hoy Personas Ilustres. Texto y Figs. 35-36 (Amigos Protectores del Panteón civil Dolores, cédula abril 2015)	 
Flores Aceves, María de la Luz (Lucha Reyes)	Guadalajara, Jal., 1906- CdMx, 1944 (38 años)	Hija de Miguel Ángel Flores y Victoria Aceves, María de la Luz, mejor conocida como Lucha Reyes, fue la creadora de una escuela nueva en la interpretación de la canción vernácula mexicana. En 1919 se inició interpretando canciones de la Revolución mexicana en una carpa del barrio de San Sebastián, en la capital del país. Pronto figuró al lado de José Limón, los hermanos Acevedo y Amalia Wilhelmy. En 1920 viajó a Estados Unidos y tomó clases de canto en los Ángeles, California, para perfeccionar su voz de soprano. Regresó a México y fue contratada para trabajar en el Teatro Lírico. El empresario José Campillo formó con ella el trío Reyes-Ascencio. En 1925 se separó del trío para formar parte del espectáculo que llevó a Europa el maestro Juan N. Torreblanca, director de la Orquesta Típica Mexicana. Por circunstancias de la vida, estando en Alemania, Lucha Reyes perdió la tésitura original de su voz. Volvió a interpretar canciones mexicanas. En un segundo viaje a Estados Unidos formó un dueto con Nancy Torres, interpretando canciones de Guty Cárdenas y Tata Nacho. Tiempo después se desintegró del dueto y empezó a cantar sola, adoptando entonces el apellido de su padrastro y se hizo llamar Lucha Reyes. Trabajó en los tablados y diferentes estaciones de radio. Se hizo famosa por sus interpretaciones muy particulares de canciones como, La tequilera, El herradero, Atotonilco, La mujer ladina y la Panchita. Después de sufrir problemas de salud, se suicidó el 24 de junio de 1944, a la edad de 38 años.	



		Texto y Figs. 37y 38 (Jalisco.gob.mx/es/jaliscienses%20distinguidos/reyes-lucha) Sus restos se encuentran en el Lote de la Asociación Nacional de Actores del Panteón de Dolores.	
Godoy, Emma	Gto., Gto. 1918- CdMx, 1989 (78 años)	Ensayista, narradora y poeta, quien obtuvo la maestría en Lengua y Literatura Española en la Escuela Normal Superior y el doctorado en Filosofía en la UNAM. Pertenecía a una familia de 15 hijos, donde ella era la más pequeña. Un personaje entrañable en su infancia fue su nana Brígida, vieja sabia y lúdica, quien le narraba cuentos que más tarde la motivarían a escribir. En la década de los cuarenta impartió diversas materias en la Escuela Normal Superior y en el claustro de Sor Juana. Además de ser conferencista en diferentes instituciones. Su interés por las humanidades la llevó a estudiar psicología, pedagogía y filosofía en la UNAM, y en esta última obtuvo el doctorado. En 1977 fundó la asociación civil DIVE, Dignificación de la Vejez, cuyo lema fue "La ancianidad debe ser maestra, consejera y guía". Años más tarde, junto con un círculo de amigos: la economista Lidia Camarena, la doctora Lilia C. Berthely Jiménez, y el magistrado Euquerio Guerrero López, interesados en promover los derechos de las personas mayores, unieron sus esfuerzos para crear la primera institución pública dedicada a la atención a la vejez, INSEN. Todos ellos apoyados por Refugio Pacheco Vda. de López Portillo. Emma Godoy colaboró en diversas publicaciones; en 1940, en la revista <i>Ábside</i>; en <i>El libro y el pueblo</i>, en 1963 y en 1964, en <i>Cuadernos de Bellas Artes</i>. Entre sus obras destacan <i>Érase un Hombre Pentafásico</i>, novela (1961), ganadora del premio Nobel Award de la Fundación William Faulkner y <i>Sombras de Magia</i>, poesía y plástica (1968); también fue locutora en los programas radiofónicos <i>Charlas diarias</i> y <i>Nuestro Hogar</i> que se transmitieron por la XEW. Falleció el 30 de julio de 1989 y por petición del INAPAM, sus restos fueron trasladados en 2006 a la Rotonda de las Personas Ilustres, el mismo día que María Lavalle Urbina y Dolores del Río. Texto y Fig. 40 (Amigos Protectores del Panteón civil Dolores, cédula abril 2015) Fig.39(https://www.gob.mx/inapam/articulos/emma-godoy-promotora-incansable-de-los-derechos-de-las-personas-mayores)	
Izquierdo Gutiérrez, María Cenobia (María Izquierdo)	San Juan de los Lagos, Jal., 1902- CdMx, 1955 (53 años)	María Izquierdo fue la primera pintora mexicana, en exponer sus obras fuera de México, en 1930, en el Art Center de la ciudad de Nueva York. Su obra se caracteriza por el uso de intensos colores, y temáticas que incluyen autorretratos, paisajes, naturaleza y muestras claras del surrealismo. A los cinco años de edad perdió a su padre, y desde pequeña su educación fue delegada a sus abuelos, hasta que su madre se casó nuevamente. Su infancia fue probablemente la razón de sus fuerzas libertarias como artista. Sus primeras obras, las que comprenden el período de 1927 a 1930, muestran su entorno más inmediato: retratos de sus seres queridos y amigos, como el retrato de su hija Amparo y una sobrina, así como naturalezas muertas y paisajes. Los paisajes revelan mucho del entorno que la envolvió en su tránsito desde su infancia rural y la vida adulta en la Ciudad de México. En 1930 llevó a cabo una composición de la catedral La Tolteca, con la que participó en un concurso convocado por la misma empresa y que le otorgó una mención honorífica especial del jurado. Las composiciones de María Izquierdo formaban parte de la gran variedad de propuestas plásticas del momento y a pesar de tener grandes diferencias pictóricas e ideológicas con algunos de sus contemporáneos, también simpatizaba con la idea de crear un arte vanguardista vinculado con la cultura mexicana y al mismo tiempo le diera un carácter universal. La propuesta de María revierte la iconografía posrevolucionaria y el discurso tradicional sobre el nacionalismo artístico y nos muestra una realidad más existencial y emotiva que nacionalista. Hacia los años treinta, se percibe un cambio importante en sus pinturas. Inicia una temática en la cual la mujer es la figura protagonista, en sus composiciones, se observan escenas que han sido interpretadas desde enfoques autobiográficos, es evidente el sufrimiento y el abandono que sufre la mujer, pero también hay un propósito de denuncia. Las mujeres también son figuras anónimas, sin rostro, decapitadas que provocan estupor y angustia en el espectador como en "Alegoría de la libertad", de 1937 o "Sueño y presentimiento", de 1947. Durante los años treinta, como muchas mujeres de su época, además de pintar participó en distintas agrupaciones que luchaban en contra del fascismo y el imperialismo, asimismo se dedicó a expresar sus ideas con respecto al papel de la mujer en la sociedad contemporánea, en donde encontramos el sentido de su estética feminista. En 1935 dirigió la exposición itinerante "Carteles Revolucionarios Femeninos", organizada por Bellas Artes, en donde exhibió, junto con Lola Álvarez Bravo y otras maestras pertenecientes a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarias, el cartel, "Pulquería El Atorón", una xilografía que sirvió de propaganda para la campaña presidencial de Lázaro Cárdenas. En 1939 formó parte del Comité Ejecutivo de la Sociedad Panamericana de Mujeres. En 1944 fue presidenta del comité organizador del Primer Congreso Internacional de artistas y escritoras antifascistas. En 1945 fue contratada para pintar un mural de más de 200 m2 en el edificio sede del gobierno del Distrito Federal; sin embargo, cuando todo estaba listo para iniciar el trabajo, recibió la orden de la cancelación del proyecto. De acuerdo con Raquel Tibol, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros fueron los culpables. María Izquierdo declaró a la prensa la existencia de un monopolio en la pintura mexicana por Rivera y Siqueiros. Años después de que varios episodios cerebro vasculares la atacaran, una hemiplejía le dio muerte. Murió pobre en la Ciudad de México. Sus restos se depositaron en la Rotonda de las Personas Ilustres, en el Panteón Civil de Dolores, el 22 de noviembre del 2012. Texto y Fig. 41(Ficha I-09-00110 del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos del INAH) Fig. 42 (https://www.google.com.mx/search?q=mar%C3%ADa+izquierdo visitado en junio 2022)	



Lavalle Urbina, María	Campeche, Camp, 1908- CdMx, 1996 (87 años)	Fue la primera mujer magistrado y senadora, luchó a favor de la mujer y de los menores. Tuvo una muy trascendente actividad política al ser pionera de la contribución pública de la mujer dentro de los poderes Legislativo, Judicial y Ejecutivo, así como en el ámbito diplomático, integrando la primera legislatura del Senado con presencia de mujeres, siendo la primera mujer a la que sus compañeros encomendaron presidir el Senado y a la que se designó Magistrada del Tribunal Superior de Justicia del Distrito y Territorios Federales, además de desempeñar, hasta los setenta y seis años de edad, importantes responsabilidades en la Administración Pública Federal, habiendo encabezado relevantes comisiones diplomáticas y ejercido un singular liderazgo sobre miles de mujeres a muchas de las cuales alentó a participar en política y a abrazar el servicio público. Desde el 28 de noviembre de 2006 sus restos mortales reciben homenaje perpetuo en la Rotonda de las Personas Ilustres. (Rotonda/ SEGOB: María Lavalle) Texto y Fig. 43(Ficha I-09-00110 del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos del INAH) Fig. 44 (https://www.google.com.mx/search?q=mar%C3%ADa+lavalle+urbina, recuperado en junio 2022)	 
Lazo Wasem, Rina	Guatemala, Guatemala, 1923, CdMx, 2019 (96 años)	Hija de Arturo Lazo y de Melanie Wasem. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de su país y continuó su formación en México, Egresó de la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda en 1954. Como pintora desde 1947 fue ayudante Diego Rivera, con quien colaboró en el mural <i>Sueño de un domingo en la Alameda</i>, en el hotel Del Prado; <i>El agua, origen de la vida sobre la tierra</i> del Cárcamo de Dolores en Chapultepec; el mural <i>La universidad, la familia y el deporte en México</i> del Estadio Olímpico Universitario y <i>El pueblo en demanda de salud</i> en el Hospital La Raza. También participó en: <i>La gloriosa victoria</i> en el Palacio Nacional de la Cultura de Guatemala y en <i>Venceremos</i> en el Museo de Toluca. Fue encarcelada por el movimiento estudiantil en 1968. Se inició en el grabado al lado de Arturo García Bustos con quien contrajo matrimonio y también realizaron algunas obras juntos. Aunque la pareja García Lazo aprendió con los Rivera-Kahlo y fueron amigos, normalmente no trabajan juntos dada la diversidad de intereses que les movía. En su obra individual Lazo realizó un número importante de murales, frescos, murales en vinilo y estuco en Guatemala así como en varios lugares de México. En los noventa del siglo XX, realizó dos reproducciones de los murales precolombinos en Bonampak. El primero, y el más grande, se encuentra en el Museo Nacional de Antropología en Ciudad de México, a petición de Pedro Ramírez Vázquez y las ilustraciones del libro <i>Pinturas rupestres de Baja California Sur</i> de Francisco González Rul y Miguel Covarrubias. A través de su vida fue maestra en diferentes instituciones mexicanas y extranjeras y asimismo fue galardonada con diversos premios. Su expresión fue tan múltiple como su temática: cuestiones políticas, naturalezas muertas, retratos, paisajes y figura humana. (Enciclopedia de México, México, Enciclopedia de México, 1988, p. 4633) La artista y profesora falleció en su casa de Coyoacán, Ciudad de México, el 1 de noviembre de 2019 a los 96 años tras sufrir un infarto. Figs. 45-46 (https://www.google.com.mx/search?q=rina+lazo+biografia, recuperado en junio, 2022)	 
Modotti, Assunta Adelaide Luigia (Tina Modotti)	Udine, Italia, 1896- CdMx, 1942 (45 años)	Hija de Giuseppe Modotti y Assunta Mondini. Debido a la difícil situación económica, su familia, se mudó a Austria, cuando Tina Modotti contaba con apenas 2 años y siete años más tarde, regresan a Udine. El padre de Tina se fue a Estados Unidos y dejó a la familia, por lo que Tina abandonó la escuela y trabajó arduamente en una fábrica de textiles para sacar adelante a su familia. En 1913, cuando Tina contaba con 17 años, de se fue con su padre a los Estados Unidos, específicamente a San Francisco, California donde había una pequeña comunidad italiana. Una vez instalada, trabajó en otra fábrica de textiles, de ahí se independiza para dedicarse a la costura. En San Francisco se encontró con un ambiente donde se hablaba de política, había actividad cultural y artística, lo cual llamó su atención y dejó la fábrica. Es en esa época donde empieza a llamarle la atención la fotografía y el cine; visita con frecuencia a una compañía artística, hizo modelaje e interpretó algunos papeles cinematográficos en Hollywood, pero al poco tiempo dejó esta actividad. Conoció al pintor y poeta Richey Roubaix de L'Abrie en una exposición de pintura, con quien en 1918 contrajo nupcias. Su hogar era punto de reunión de intelectuales y artistas; ahí se hablaba de filosofía, de socialismo y del psicoanálisis. Richey va a México en 1922, lugar al que tiene mucho interés en visitar. En el viaje enferma de viruela y muere llegando a la ciudad de México. Tina recibe la noticia de su enfermedad y decide viajar a México, cuando llegó su marido ya había fallecido. Fue sepultado en el panteón civil de Dolores de la ciudad de México. Entonces, Tina se quedó en México, atraída por el ambiente, post revolucionario, así como por el inicio de un connotado movimiento artístico revolucionario: "El Muralismo". Al poco tiempo se vinculó con el famoso fotógrafo norteamericano Edward Weston y mantuvo con él una relación sentimental por 10 años. De él aprendió el arte de la fotografía, fue su alumna y su modelo. Weston le tomó varias fotografías pero una de ellas, tal vez tenía algún significado especial, que la guardó durante toda su vida; fue la que utilizó el grabador mexicano Leopoldo Méndez para el relieve que está en su tumba. Con el paso del tiempo Tina creó su propio estilo, una fotografía más humanista, imbuida de sus ideas socialistas, reflejo de las condiciones de la época. Los temas que ella manejó fueron entre otras: la vida de la gente pobre, los contrastes sociales, escenas captadas en la calle. Años más tarde un diario reconoció su trabajo y escribió: "<i>Los mexicanos le debemos a Tina Modotti la primera representación fiel de nuestra realidad</i>"; sin embargo otros la criticaban severamente a través de la prensa. El ambiente en el que se movía era entre pintores como Diego Rivera, el Dr. Atl, Xavier Guerrero, así como Nahui Olín, Guadalupe Marín y los escritores Luis Quintanilla, Felipe Teicidor y Germán Litz, entre otros. Es de destacar que posó para Diego Rivera en el mural que está en la Capilla de Chapingo.	 Tina de juventud 



		Tina Modotti es considerada la fotógrafa más importante de los años 20's en México. David Alfaro Siqueiros en 1929 presentó la primera exposición fotográfica de Tina, la que se realizó en la Universidad Nacional Autónoma de México. Tina tenía una formación socialista, desde muy pequeña su padre la llevaba a manifestaciones, donde se pronunciaban discursos obreros. Fue activista, colaboró con la "Liga Antiimperialista de las Américas", participó en el "Comité Manos fuera de Nicaragua"; fue una de las fundadoras de la "Primera Liga Antifascista Italiana en México" e ingresó al "Partido Comunista Mexicano", con éste participó en su periódico "El Machete", aportando fotografías de escenas cotidianas. Fue ahí donde conoció a Julio Antonio Mella, revolucionario cubano, quien fue su pareja. En 1929 Mella fue asesinado en las calles de la ciudad de México cuando iba del brazo de Tina; este acontecimiento le ocasionó muchos problemas pues la prensa la acusó de complicidad. En 1930 muchos militantes del Partido Comunista fueron encarcelados, entre ellos, Tina y su amigo el pintor David Alfaro Siqueiros. El gobierno mexicano la expulsó del país por no renunciar a sus ideas políticas. Se fue a Berlín, en donde retomó su trabajo de fotógrafa, de ahí fue a la Unión Soviética, para participar intensivamente en luchas revolucionarias; trabajó en la organización del "Socorro Rojo" como activista, donde encontró a Vittorio Vidali quien fue su compañero hasta su muerte. Tina viajó a París, donde ayudó a las familias de los caídos; en Austria apoyó a las víctimas de la insurrección antifascista y en España está cuando estalla la guerra civil en 1936; también colaboró como enfermera en el Hospital Obrero. Regresó a París y de ahí a México gracias al gobierno del General Lázaro Cárdenas, que anuló la antigua expulsión. Su vida se volvió más tranquila, realizó y participó en la formación de la "Alianza Antifascista Giuseppe Garibaldi". Murió el 6 de enero de 1942 de un paro cardíaco a bordo de un taxi que la llevaba a su domicilio. Muchos fueron los comentarios alrededor de su muerte, reviviendo los de su participación en el asesinato de Julio Antonio Mella. Por todos estos acontecimientos y su activa participación en las causas socialistas, le llamaban "la mujer misteriosa de Moscú", otros decían que había muerto porque sabía demasiado. Con su muerte el mundo perdió una impulsora de las causas socialistas y México a su mejor fotógrafa en los años post revolucionarios, en una de las grandes etapas artísticas de la nación. Pablo Neruda, en su honor le escribió un sentido poema que está gravado en su tumba. Texto y Figs.47-48(Amigos Protectores del Panteón civil Dolores, cédula, 2016)	
Peralta, Ángela	CdMx, 1845-Mazatlán, Sin., 1883 (38 años)	Soprano y compositora de gran éxito, apodada el "Ruisenior Mexicano", recorrió Europa y actuó para el emperador Maximiliano. Desde muy pequeña demostró estar dotada de una voz privilegiada. Alumna de Agustín Balderas, miembro del jurado del Concurso para musicalizar el Himno Nacional. Tras terminar sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música a los 15 años de edad, hizo su debut en el Gran Teatro Nacional, interpretando a Leonora de <i>El Trovador</i> de Verdi. Impulsada por el éxito obtenido, un año después, en compañía de su padre, partió a Europa donde gozó de un gran éxito. Residió en Italia y tuvo como maestro a Pietro Lamperti. El 13 de mayo de 1862 se presentó en Milán en el Teatro de la Scala, en el que cantó Lucía de Lammermoor, y a partir de esta presentación apoteótica realizó una gira por Milán, Turín, Lisboa, Alejandría, Génova, Nápoles, San Petersburgo, Madrid y Barcelona. En España recibió el título de "ruisenior mexicano" con el que se le conoce hasta ahora. De regreso a América, actuó ante los públicos de Nueva York y La Habana. Invitada por el emperador Maximiliano, llegó a México en 1865, donde recibió una extraordinaria acogida. A partir de 1867 inició una nueva gira por el extranjero para cantar en La Habana, Nueva York, Roma y Madrid, pero dificultades de índole familiar la obligaron a descuidar su carrera. Después de formar su propia compañía, regresó a México en 1871 y recorrió el país con gran éxito. Educada también como compositora, fue autora de varias obras en las que reflejó su formación europea, pero sin olvidar el amor a su patria: la galopa "México", la danza "Un recuerdo a mi patria", la fantasía "Nostalgia", el vals "Adiós a México", la fantasía "Pensando en ti", la romanza "lo tameró", la danza "Margarita", la romanza "El deseo", la melodía "Sara", el chotis "Retour", la mazurca "Ilusión" y los vales "Absence", "Eugenio", "María" y "Lejos de ti." Murió el 30 de agosto de 1883, víctima de una epidemia de fiebre amarilla que asoló el puerto de Mazatlán. Sus restos reposan en la hoy Rotonda de las Personas Ilustres desde el 22 de abril de 1937. (Rotonda/ SEGOB: Ángela Peralta) Figs.49-50 (https://www.google.com.mx/search?q=angela+peralta visitado en junio de 2022)	 
Ramírez de Asbaje, Juana (Sor Juan Inés de la Cruz)	San Miguel, Nepantla, Edomex, 1651-CdMx, 1695 (43 años)	Juana Ramírez de Asbaje, mejor conocida como Sor Juana Inés de la Cruz, fue una poeta del siglo XVII novohispano, reconocida como una de las representantes del siglo de oro español. Nombrada en vida como Décima Musa y Fénix de México. La familia Ramírez comenzó a radicar en la Nueva España a inicios del siglo XVII. Sus abuelos maternos Pedro Ramírez de Santillán y Beatriz Rendón eran oriundos de Sanlúcar de Barrameda, Andalucía, ellos llegaron a habitar un poblado entre Huichapan y Yecapixtla. De este matrimonio nacieron once hijos entre los que se encontró Isabel Ramírez Rendón, madre de Juana Inés. La joven Isabel Ramírez conoció en Nepantla a quien fuera su pareja, el capitán Pedro Manuel de Asbaje y Vargas Machuca, padre de las niñas: María, Josefa y Juana Inés. La poetisa tuvo tres hermanos más por parte de la segunda relación de su madre, ellos eran Diego, Antonia e Inés. El abuelo de la pequeña Juana Inés tuvo una hacienda entre Nepantla y Panoaya que se dedicaba a la agricultura y ganadería. La pareja Ramírez Rendón murió entre los años de 1655 y 1657, por lo que Isabel Ramírez, la madre de Juana Inés, tomó el control de la hacienda familiar. Fue en las habitaciones de esta casa que la Décima Musa cultivó su gusto por la lectura al disfrutar de los textos de la biblioteca de su abuelo. Durante su juventud Juana de Ramírez de Asbaje se mudó a casa de su tía María Ramírez en la Ciudad de México. Su estancia en este domicilio fue muy fructífera, ya que la hermana de su madre le patrocinó a la joven clases de gramática latina con el bachiller Martín Olivas. Estas lecciones le permitieron acceder a la literatura científica. Por sus habilidades intelectuales y posición social la joven ingresó a la Corte del virrey Antonio Sebastián de Toledo Molina y Salazar Marques de Mancera por el año de 1665 Su estancia como dama fue grata para los virreyes con quienes entabló una gran amistad. Llegado el momento la joven Juana tuvo que decidir sobre su futuro, el cual se debatió entre contraer matrimonio o sumarse a la vida religiosa. Así en 1667 ingresó al convento de San José de carmelitas descalzas, meses después abandonó	 



		el lugar por la rigurosidad de las reglas de la orden. Al año siguiente retomó el camino religioso como novicia del convento de San Jerónimo de las hijas de Santa Paula. El 24 de febrero de 1669 fue ordenada religiosa jerónima con el nombre de Sor Juana Inés de la Cruz. A partir de este año la vida de Juana Inés transcurrió en los muros del convento jerónimo de la Ciudad de México. La estancia en el recinto religioso le permitió disfrutar de su gusto por la literatura y las ciencias, además se desarrolló como escritora y administradora. Fue en estos años cuando la monja mantuvo contacto continuo con la virreina Leonor Carreto, con quien compartía un gusto afín por la poesía, por lo que le dedicó varias composiciones. Además, esto le hizo merecer la protección y beneficio del virrey. Esta entrañable amistad tuvo fin en el año de 1674 con la muerte de la marquesa de Mancera en su viaje de regreso a España. La vinculación de Sor Juana Inés de la Cruz con la Corte Virreinal fue continua. En el año de 1680 fue la encargada de darle la bienvenida al nuevo virrey y su esposa, los marqueses de la Laguna con el arco triunfal titulado Neptuno alegórico. En este tiempo la poeta fue reconocida por su trabajo literario, lo que le trajo fama y subsidios para sus proyectos intelectuales. La llamada Fénix de México, por su destacado trabajo literario, logró publicar escritos en vida. El primer trabajo fue una compilación de villancicos editada en el año 1676. Una segunda publicación fue <i>Inundación Castálida</i> en 1689, en esta se suman sonetos, romances, redondillas, endechas y liras que hablan de la vida, el amor y los desamores. Pero la poesía no fue el único género que cultivó la escritora ya que también desarrolló con maestría el teatro en sus dos obras <i>Los empeños de una casa</i> de 1683 y <i>Amor es más laberinto</i> (trabajo de colaboración con Juan Guevara). También desarrolló los autos sacramentales, donde describe alegorías con temas litúrgicos. De este género destacan <i>El centro de José</i>, <i>El mártir del sacramento</i>, <i>San Hermenegildo</i> y <i>El divino Narciso</i>. En 1690 escribió la <i>Carta atenagórica</i> en la cual contestó el sermón del padre portugués Antonio Vieyra. Esta acción fue objeto de una llamada de atención por el obispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz, quien cuestionó la vocación religiosa de la monja jerónima en relación con su pasión por las letras. Producto de esta problemática Juana Inés redactó la <i>Respuesta a Sor Filotea de La Cruz</i>. Un escrito en el cual describe pasajes de su vida y por la cual se conocen datos biográficos de la poeta. Uno de los poemas más destacados de la Décima Musa es <i>El sueño</i>, un poema filosófico de 975 versos, en el cual abordó el potencial intelectual del ser humano. Para 1692 se publicó el segundo volumen de sus obras. Finalmente, entre 1692 y 1693 escribió <i>Enigmas para "la Casa de Placer"</i> de las monjas portuguesas, uno de sus últimos trabajos. A partir de 1693 la religiosa se retiró de la escritura, en una etapa que destaca el silencio de la vida religiosa. En el año de 1694 cumplió veinticinco años de ordenación y los celebró con una ratificación de sus votos. En 1695 una epidemia de tifus azotó el convento de San Jerónimo por lo que Sor Juana Inés de la Cruz es parte de las encargadas de cuidar a las compañeras. Durante esta contingencia enfermó y en un estado delicado de salud, la madrugada del 17 de abril de 1695 murió. Como dictaba la tradición novohispana su cuerpo fue sepultado en el coro del templo jerónimo de la Ciudad de México. Los restos atribuidos a Sor Juana Inés de la Cruz se encuentran resguardados en el sotocoro del ex templo jerónimo, ahora el auditorio de la Universidad del Claustro de Sor Juana. Por su trayectoria la Décima Musa fue reconocida por el Congreso de la Unión como parte de los personajes ilustres de la nación con la escritura de su nombre en letras de oro en el muro de honor del Palacio legislativo y por decreto presidencial fue declarada Persona Ilustre en 2018 por Enrique Peña Nieto y la ceremonia de inauguración de su cenotafio se llevó a cabo hasta el 18 de abril de 2022. (Ficha I-09-03605 del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos del INAH) Figs. 51-52 (https://mx.images.search.yahoo.com/search/images?p=sor+juana+in%C3%A9s+de+la+crúz, visitado en julio, 2022)	
Ramírez Inclán, Guadalupe Ignacia	CdMx, 1885-Xochimilco, 1948 (63 años)	Sus padres fueron Guadalupe Inclán y Ricardo Ramírez Mateos, hijo de Ignacio Ramírez, "El Nigromante", y por tanto, nieta del escritor. Su nombre completo es Guadalupe Ignacia, en recuerdo de su abuelo. Mujer destacada dedicada a la investigación, el estudio y la política. Obtuvo el grado de farmacéutica, sin dedicarse a ello. Realizó estudios de inglés, psicología y filosofía en la Universidad Nacional; la asignatura de industrias agrícolas, en la Escuela Nacional de Agricultura; Organización del Trabajo Social, Educación Comparada, Orientación Profesional y Organización de las Escuelas Secundarias, en Estados Unidos. Además se especializó en ciencias domésticas. Tuvo una actividad profesional muy intensa en varios campos: maestra en la Escuela de Artes y Oficios, en la Escuela de Ciencias Domésticas, en Escuelas Primarias y en la Secundaria número 3. Fue integrante del movimiento feminista de principios del siglo XX e impulsora de la Reforma Agraria, de la Reforma Educativa y de las Leyes Liberales. Intervino en la reglamentación del Artículo 123 de la Constitución y se le encomendó la creación de Escuelas Secundarias Rurales, donde además fue maestra. Estableció la Comisión Voluntaria de Asistencia Infantil "Juan María Rodríguez". Promovió la creación de guarderías, apoyó a la niñez, a los grupos populares y los derechos de la mujer campesina. Perteneció a varias instituciones culturales, científicas y políticas y participó en el equipo de capacitadores de maestros rurales de las Misiones Culturales, que, de acuerdo con la profesora Ana María Sánchez, fueron la base de la historia de la educación en México. Se considera que fue el antecedente inmediato de la Campaña Nacional contra el Analfabetismo, actividad que le valió ser nombrada Presidenta de la Campaña en Xochimilco. El presidente Miguel Alemán Valdés (1946-1952), la nombró Delegada de Xochimilco, el 22 de febrero de 1947, con base en el decreto presidencial, el cual señala que las mujeres tienen el derecho de participar en las elecciones municipales, en igualdad de condición que los varones, así como de votar y ser votadas. Guadalupe I. Ramírez, recibió con mucho agrado su nombramiento ya que le daba la oportunidad de trabajar en bien de la comunidad. Desafortunadamente fue corto el tiempo en su cargo porque falleció a los casi 20 meses de gestión, debido a que sufrió un paro cardio-respiratorio en sus oficinas, el 7 de octubre de 1948; si embargo, su administración fue prolífera. Siempre con su dedicación a la educación, cultura, a la mujer, a los niños y jóvenes, formó clubes para mujeres con actividades de trabajo y deportivas, organizó capacitaciones de primeros auxilios, enfermería, corte y economía doméstica. Trabajó	



		en el rescate de los valores culturales de la mujer campesina, impulsó la creación de bibliotecas escolares, promovió los desayunos escolares gratuitos y la construcción de caminos vecinales. Durante su gestión, se introdujo el alumbrado público, se creó un vivero de olivos en Santa Cruz Xochitepec, se construyó el embarcadero de Nativitas, se instalaron lavaderos y tanques de almacenamiento de agua potable, se amplió la red telefónica, se reforestaron algunas zonas, se planeó la remodelación de los embarcaderos y el desazolve de canales, se promovió la modernización urbana y se construyó el Centro Femenil de Trabajo junto con una guardería para los hijos de las mujeres que acudían a dicho centro. Gracias a su gran trayectoria tanto en formación política, por su dedicación en el área educativa, así como en pro de las mujeres y en sus trabajos de bienestar social y por su gestión dentro del cargo de Delegada, fue reconocida ampliamente y en su honor su nombre quedó plasmado en la comunidad xochimilca, como lo es la avenida principal que da acceso a Xochimilco y el Centro de Capacitación Femenil. Murió en Xochimilco y sus restos se encuentran en el Panteón de Dolores. Texto y Fig. 53 (Amigos Protectores del Panteón civil Dolores, cédula abril, 2016)	
Villalobos Vélez, María Guadalupe	San Luis Potosí, SLP., 1908- CdMx, 1944 (36 años)	Hija de Jacobo Villalobos Reyes y Josefina Vélez. Su padre fue un militar perteneciente a la Revolución y su madre una cantante de ópera. Desde pequeña tuvo problemas de comunicación con sus compañeras de clase, y, cuando se encontraba en la pubertad, sus padres decidieron trasladarla a un nuevo colegio, éste un poco más severo con la educación, pero, puesto que estaba situado muy cerca del Estado de Texas, a Lupe le sirvió para aprender inglés. Poco después de la muerte de su padre, y con 15 de años de edad, comenzó a trabajar para sostener la economía familiar. Su madre la presentó, a unas pruebas de aptitud que hacía María Conesa y como salió bien le ofrecieron su primera oportunidad en 1925, con un papel en el espectáculo Bataclan. Después de bailar en varios espectáculos, conoció al productor de la Metro-Goldwyn-Mayer, Harry Rapf, quien le realizó algunas pruebas, que vio Hail Roach, otro productor de Pathé Pictures, el cual la contrató para diversos cortometrajes de "El Gordo y el Flaco". A partir de ese momento, comienza a ser llamada para intervenir en otros filmes, como en <i>El Gaucho</i>, en 1927, junto a Douglas Fairbanks. Durante los años siguientes, trabajó con otros directores de renombre, como Víctor Fleming o D.W. Griffith. En 1929, protagonizó su primera película sonora, "Tigre Rose" y poco después "East in West", junto a Edgard G. Robinson. A principios de los 30, Vélez, después de haber protagonizado varias películas, se trasladó a Inglaterra para representar la obra "Tho Morals of Marcus y Gypsy Melody", con muy poco éxito en taquilla. Entre 1929 y 1932 fue pareja de Gary Cooper y en 1933 se casó con Johnny Weissmuller, matrimonio que duró casi 6 años. En 1936, se trasladó a Broadway, para actuar en diversas funciones hasta el año 1938. Ya habían pasado dos años desde que Vélez había conocido a Arturo Córdova, del cual estaba profundamente enamorada. Pero, después de la separación con Johnny y de que la prensa hubiese aireado la relación que existía entre ambos, la mujer de Córdova se negó a separarse de éste, por lo que Lupe acabó por abandonar la relación. En los años 40, la RKO la vuelve a contratar, esta vez para protagonizar algunas comedias de las llamadas "series-B". En el año 1944, descubrió con estupor que estaba embarazada y que no tenía a ningún pretendiente que se casara con ella, situación que en aquel entonces no era tolerada ni consentida por la puritana sociedad americana, y mucho menos en el mundo del cine, por lo que el día 13 de diciembre, y después de haber invitado a un gran número de amigos y amigas a una fiesta privada, Lupe se ausentó después de la cena, escribió una nota de suicidio y se tomó una dosis mortal de Seconal. Texto y Figs. 54-55 (biografias.es/famosos/Lupe Velez/html, recuperado en junio, 2022) Sus restos se encuentran en el Lote de la Asociación Nacional de Actores del Panteón Dolores.	 

En el Panteón de Dolores localizamos 14 mujeres importantes, solo Sor Juana vivió y murió en el siglo XVII; Virginia Fábregas, Amalia Caballero, Ángela Peralta, Tina Modotti Y Guadalupe I. Ramírez nacieron en el siglo XIX y las demás en el XX. Ángela Peralta murió en el siglo XIX y Rina Lazo en el XXI, las demás en el siglo XX. De edad avanzada murieron: Rina Lazo, 96; Amalia Caballero, 88; María Lavalle, 87; Emma Godoy, 78; Dolores del Río y Virginia Fábregas, 71 y Guadalupe I. Ramírez, 63 años. De mediana edad. Aún jóvenes fallecieron: María Izquierdo, Rosario Castellanos, Tina y Sor Juana, 53, 49, 45 y 43 respectivamente y muy jóvenes Lucha Reyes y Ángela Peralta de 38 y Lupe Vélez de 36. Solamente Tina Modotti y Rina Lazo nacieron en el extranjero, las demás son mexicanas. Todas son destacadas, las nueve de la Rotonda de las Personas Ilustres, por sus obvios méritos para estar en este insigne lugar: Dolores del Río, Virginia Fábregas, Amalia Caballero, Rosario Castellanos, Emma Godoy, María Izquierdo, Ángela Peralta y Sor Juana.



Curiosamente las demás fueron destacadas artistas en la pintura, fotografía, actuación y o canto y política como: Rina Lazo, Tina Modotti, Lepe Vélez, Lucha Reyes y Guadalupe I. Ramírez.

Consideraciones finales

En primer lugar quiero aclarar que estoy segura que habrá en todos los panteones muchas más mujeres importantes anónimas o no, solamente incluimos las que reconocimos y encontramos datos de ellas. Casi todas las pudimos conocer físicamente por las imágenes que logramos obtener. Los dos panteones más antiguos pudimos localizar pocas mujeres porque era un fenómeno social de ese período. Esto se puede comprobar con los monumentos gemelos del doctor Lucio y su esposa que son iguales pero la de él, más alta. Las mujeres que destacaron se adelantaron a su época como Dolores del Río, Tina Modotti, Lupe Vélez o Lucha Reyes, sin embargo esta situación ha ido cambiando poco a poco. La pequeña dimensión del Panteón de San Fernando y que desde el siglo XIX, ya no está activo influyó para solo destacar a cuatro mujeres. En el Francés de la Piedad y el del Tepeyac casi son el mismo número porque ambos tuvieron mucha importancia en la sociedad de aquella época y aún siguen activos y significativos por sus valores históricos y artísticos. Desde luego en el Panteón de Dolores, por su dimensión, el mayor de la Ciudad de México y sus múltiples valores, entre ellos el tener, dentro de su recinto, la Rotonda de las Personas Ilustres, memoria colectiva de los mexicanos, al tener hombres y mujeres de casi todos los estados de la República, encontramos mayor número de destacadas mujeres. Y por supuesto, no solo las de la Rotonda sino todas las que localizamos tienen trascendencia



nacional. De cualquier forma, son tan solo 31 mujeres que reconocimos en estos cuatro panteones.

Finalizaré con las palabras que han sido mi lema: *Para conservar hay que valorar y para valorar hay que conocer.* Desde luego que para conocer hay que investigar, espero que con estas pesquisas demos a conocer unas cuantas mujeres que en México son importantes y varias de ellas, inclusive han tenido relevancia a nivel internacional.

Bibliografía

- Álvarez, José Rogelio, director, México, Enciclopedia de México, 1987, 12 tomos
Amigos Protectores del Panteón civil Dolores, atril, cédulas de Rosario Castellanos, Emma Godoy (2015), Tina Modotti, Guadalupe I. Ramírez (2016)
Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México, México, Porrúa, 3 tomos.
Galindo y Villa, Jesús, *Polvo de Historia*. México, Ed. Innovación, 1979
García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, México, Edit. Patria, 1969
González Lezama, Raúl, *La vida de una mexicana en su momento histórico*, México, Forjadoras de la Patria, Secretaría de Cultura, 2021
Herrera Moreno, Ethel, *Conjunto de la Basílica de Guadalupe*, Mini Guía, México, INAH, 1996
-----*El Panteón Francés de la Piedad como documento histórico, una visión urbano arquitectónica*, México, INAH, 2013
-----*Historia, catálogo actual y desarrollo urbano arquitectónico del Panteón de San Fernando*, México, INAH, 2019
-----“Desarrollo urbano del Panteón del Tepeyac” ponencia presentada en el Tercer Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres funerarias”, 2019
-----“La imagen física de los personajes cuyos restos reposan o han estado en el Panteón del Tepeyac”, ponencia presentada en el Cuarto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres funerarias”, 2019
INAH, Catálogo Nacional de Monumentos Históricos, del INAH. Fichas de Amalia Caballero de Castillo Ledón, María Izquierdo, Ángela Peralta y Sor Juana Inés de la Cruz
Reed, Luis, *El Panteón del Tepeyac y sus residentes*, México, Edamex, 1996
Rivera Cambas, Manuel, *México Pintoresco, Artístico y Monumental*, México, Editorial Patria, 1967, t. II

Medios digitales

Se consultaron: la Mediateca del INAH y google. Dentro de cada tabla se encuentran las citas.



Sexto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias.

La presencia de la mujer en el ámbito funerario

Datos personales



(texto Arial, 12 puntos)

Nombres y apellidos: Priscila Alessandra Gil Corrales
Ciudad – país: Culiacán, Sinaloa, México
Profesión: Arquitecta
Lugar de trabajo y Cargo: Maestrante de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Sinaloa
Email: priscilacorraless21@gmail.com
Teléfono (código país y área): 667-196-06-03
Título de la ponencia propuesta: El silencio del ruiseñor mexicano. Las consecuencias del desinterés por los monumentos funerarios.



Semblanza (máximo 20 renglones)

CURRICULUM VITAE

- Licenciada en Arquitectura por medio de la Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS).
- Especialidad en valuación de inmuebles por medio de la Universidad de Zacatecas (UAZ).
- Actual maestrante de la generación 2020-2022 de la maestría en arquitectura UAS, con una línea de investigación en diseño urbano arquitectónico y ambiente, en la rama de conservación de patrimonio con el tema de tesis "La puesta en valor a través de la capacidad delatora de la arquitectura funeraria del panteón Ángela Peralta, en Mazatlán, Sinaloa. De 1869 a 1950".
- Participación con la conferencia titulada "Entierros y ritos funerarios en pandemia por COVID-19" en el marco de la Jornada Universitaria del Conocimiento UAS 2021,

Cursos y talleres:

- Valuación de arte. (Vante)
- Patrimonio ¿Público? (Instituto Mexicano de Curaduría y Restauración)
- Curso-taller de identificación y catalogación del patrimonio funerario (ICOMOS)





Resumen de la ponencia que incluya el objetivo: (máximo 20 renglones)

Palabras clave (5)

Al morir Ángela Peralta, la ciudad entro en desgracia ocasionada por una epidemia, pero por otro lado a largo plazo el fallecimiento de una persona de ese ilustre social, coloco a Mazatlán en la boca mundial. Gracias a esto en Mazatlán, se le recuerda con aprecio y agradecimiento, tanto el panteón numero dos, como el teatro de la ciudad llevan su nombre en su honor.

Sin embargo, el estado de su monumento funerario difiere de esto último.

Por el lado social y cultural Ángela Peralta representa para la historia de México un personaje de gran índole y talento. Es por esto por lo que, en 1937, sus restos fueron exhumados y depositados en la rotonda de personajes ilustres del panteón de Dolores, dándole así el honor y respeto a su memoria, siendo el lado contrario de su representación en la zona norte de país, en la cual su sepulcro original se encuentra despojado de las piezas que se conocen originalmente tenia, así como falta de mantenimiento y limpieza.

La contrariedad de la imagen de Ángela Peralta entre sus monumentos puede ser por el cambio de percepción y conocimiento sobre los panteones, esto debido a las influencias y representaciones culturales de cada estado.

Siendo de carácter urgente que estos espacios sean puestos en valor y activarlos para conservar el acervo cultural e histórico que en ellos se resguarda.

Palabras clave: Ángela Peralta, monumento funerario, patrimonio cultural, cultura mortuoria, conservación del patrimonio.



Ponencia completa

Mazatlán no era un pueblo enriquecido y famoso en sus principios, era un puerto formado por pescadores, sin embargo, la historia entre guerras y conflictos llevo a Mazatlán a ser partícipe de diferentes situaciones y evoluciones.

Ya desarrollada como una ciudad, Ángela Peralta fue invitada a presentarse ante la burguesía que residía en ese entonces en Mazatlán.

Ángela Peralta Castora, nació en 1845 en la ciudad de México. Desde edad temprana mostro dotes de en el canto, siendo considerada un prodigio, paso por diferentes profesores para perfeccionar su talento.

En un periódico se le menciona como “El ruiseñor mexicano”, nombre que la acompañaría por el resto de su vida.

Realizo giras mundiales, siendo conocida por una voz inigualable. Como parte de su gira llevo a Mazatlán a realizar una presentación, fue recibida con alegorías y fiesta, sin embargo, al dar su ultimo saludo hacia el público desde el balcón de su habitación en el hotel de Iturbide, Ángela no volvió a salir, falleció infectada de la fiebre amarilla, junto con la mayoría de su grupo artístico que la acompañaba.

Esta enfermedad se detono como epidemia en lo que en ese entonces era Mazatlán, muriendo así parte de la población, siendo esto una desgracia.

Por otro lado, algunos cronistas ven esto como un punto positivo en el desarrollo de la ciudad, ya que de manera social el fallecimiento de un figura ilustre como Peralta, así



como un foco para los doctores que les interesaba investigar más sobre la fiebre amarilla, Mazatlán se convirtió en un lugar protagónico, llamando la atención y dándose a conocer en diferentes partes del mundo.

“Aquí tienen una persona que le agradecemos que haya puesto en el mapa mundial a Mazatlán, fíjese el poder de una cantante siendo humilde en su nacimiento, con el privilegio que dios le dio de su voz y la nombraran el ruiseñor mexicano y hay un lugar donde desembarco, donde camino, donde murió, fue como un escena trágica la de ella, como el viacrucis de Jesús, hasta venir a quedar aquí que fue su última morada, por un tiempo”.

Su cuerpo fue enterrado en el panteón número 2 de Mazatlán, que en honor a ella ahora lleva su nombre, conocido como “panteón Ángela Peralta”.

Sin embargo, por su enfermedad, su entierro fue simple y sin honores. Su monumento no era distintivo del resto, estaba delimitado por un cerco de fierro fundido junto con una placa con su nombre y fecha de muerte.

Se dice que por la falta de distinción una compañera y amiga cubana también cantante de ópera, mando a colocar una escultura de un ángel que fue colocado encima de una pilastra, la cual con el descuido y el abandono fue robado.

Ángela Peralta fue y es un importante símbolo en la cultura mazatleca, además del panteón y el teatro que llevan su nombre en su honor, otros lugares culturales y escuelas alrededor del país igualmente llevan su nombre.



Hablando de manera general del panteón número dos, ha estado en constante declive a través de los años.

En Sinaloa si bien hay conocimiento a nivel estado de cementerios y personajes importantes en estos, no se han tomado acciones para su puesta en valor o activación, con lo cual estos peligran cada día más a su propia muerte, con ello la pérdida de toda la identidad cultural y su historia.

En la zona sur de Sinaloa, Mazatlán es un destino turístico altamente popular a nivel nacional e internacional. La apertura del puerto fue un punto de tránsito para diversas personas que provenían de diferentes partes del mundo, donde algunos de ellos se asentaron y fallecieron en el municipio.

Para 2019 el panteón dejó de funcionar como tal, y quedó como un espacio prácticamente vacío, en el cual no se toman acciones para su conservación, pero tampoco continúa con su uso general, lo cual solo lo lleva a un declive mayor con el paso del tiempo.

Algo que puede notarse en sus tumbas, siendo la de Ángela Peralta un ejemplo de esto.

Lo que queda del sepulcro de Ángela Peralta es un elemento vertical tipo pedestal, el cual en la parte superior se muestran indicios de uno o varios elementos faltantes, que en este caso sería la estatua del Ángel que anteriormente fue mencionado. (Figura 01)



Figura 01: Sepulcro de Ángela Peralta. Contenido Propio.

Enfrente de este se encuentra una placa de mármol con el nombre y fecha de su muerte.

El lote se encuentra delimitado por un cancel de acero con algunas piezas faltantes o torcidas. (Figura 02)



Figura 02: Sepulcro de Ángela Peralta. Contenido Propio.

Las tumbas fungen como monumentos a la memoria del difundo, se conmemora sus hechos, logros y es un lugar para visitar el recuerdo, los familiares principales como los hijos son más frecuentes a visitar estos espacios para dar ofrendas, sin embargo, con el



paso del tiempo y las siguientes dos o tres generaciones son más renuentes a visitar a estos familiares ya que no hubo una convivencia o apego directo con el fallecido; esto conlleva a un abandono social de la tumba y con esto la limpieza y mantenimiento del monumento empieza su declive.

Dentro de la cultura de Mazatlán el nombre de Ángela Peralta es reconocido y admirado, pero no así su monumento funerario.

La zona norte del país dio un gran giro a las tradiciones funerarias, las ofrendas, el luto, la música, el duelo y el festejo se diferencian de cómo lo aplica el resto de la república, esto puede deberse a diferentes influencias a la frontera, clima, sociedades, etc. pero las investigaciones que estudien estos aspectos son casi inexistentes y las que hay, se concentran en su mayoría en el análisis de la capital del estado y sin llegar a tomarse acciones para su conservación y resguardo de estos elementos.

Mazatlán es una ciudad carnavalera, se le conoce por sus fiestas y vida nocturna.

Según Fernando Estrada Ramos, cronista de Mazatlán dice “Cuando nigromante estuvo aquí en Mazatlán con la intervención francesa dijo “Mazatlán es un pueblo que no conoce la pobreza, en el día a trabajar, en la noche a darle vuelta a la hilacha” ...la gente era muy feliz, muy alegre” (comunicación personal, 21 de diciembre de 2021).



Además de la visita de los familiares a los diferentes panteones del municipio para dejar sus ofrendas y recordar a sus difuntos, en Mazatlán se empezó a disfrutar de lo que se conoce como “la callejoneada” o “el carnaval de día de muertos”.

La cultura mortuoria de Mazatlán se basa en el festejo de la muerte y la bienvenida de los fallecidos con una fiesta, algo que difiere casi por completo con el luto que se presenta en lugares del centro y norte del país.

Sin embargo, esto crea una dualidad de pensamientos, ya que, aunque en día de muertos se vive y festeja en toda la ciudad, el resto del año los panteones pasan a ser algo que da “miedo” y pasa a un tema de psicología ambiental de como las personas perciben los panteones y sus monumentos.

Este miedo generado en la gente lleva a estos espacios a evitarlos en lugar de apreciar lo que los monumentos representan para su historia y legado.

Los restos de Ángela Peralta fueron exhumados y trasladados a su ciudad natal en 1937, depositados en la rotonda de personajes ilustres del panteón de Dolores. Un espacio específico para darle honor a las personas que hicieron algo por la historia del país.

Dejando así la tumba de Mazatlán como un cenotafio, con el recuerdo de que ahí estuvo sepultada alguna vez, del cual de sus faltantes ni si quiera existe un registro fotográfico de cómo era anteriormente.



Es de carácter urgente el hecho de en la zona norte del país, se tomen acciones para el resguardo y restauración de estos lugares, así como la difusión de la información cultural e histórica que en ellos acontece, para cambiar el juicio de la población sobre estos espacios, creando un interés en ellos y en su conservación.





La mujer en la arquitectura funeraria

María Elena Tuma
Rocío Soto Delgado
José Francisco Gómez Coutiño
Raúl Enrique Rivero Canto
Graciela Luján Pedraza
Ana Clara Picco Lambert
María Guadalupe Ortiz Bernal



Sexto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias.

La presencia de la mujer en el ámbito funerario

Datos personales



Nombres y apellidos: José Francisco Gómez Coutiño
Ciudad – país: Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México
Profesión: Arquitecto
Lugar de trabajo y Cargo: Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Chiapas, Docente
Email: franciscogomezc2@gmail.com
Teléfono (código país y área): 9611201860
Título de la ponencia propuesta: Iconografía funeraria y Género. Las tumbas de grandes mujeres chiapanecas.



Semblanza (máximo 20 renglones)

CURRICULUM VITAE

Arquitecto titulado por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Chiapas, cuenta con una Maestría en Desarrollo Urbano y Ordenamiento del Territorio y una Especialidad en Restauración y Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Chiapas. Realizó los estudios de Doctorado en Arquitectura con Mención Honorífica en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Desde el 2009 es Profesor de Tiempo Completo en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Chiapas. Es Perfil deseable PRODEP; Miembro del Sistema Estatal de Investigadores (SEI) desde el 2009; Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI Nivel I), Miembro del Sistema Estatal de Investigadores y Líder del Cuerpo Académico: Patrimonio, Territorio y Sustentabilidad de la Facultad de Arquitectura.

Ha sido Miembro del Colegio de Arquitectos Chiapanecos A.C. y actualmente es Miembro del Comité Nacional del ICOMOS Mexicano A.C; Miembro de la Asociación Colombiana de Investigadores Urbano-Regionales (ACIUR) y Miembro de la Red Mexicana de Paisajes Patrimoniales A.C.(REMEPP)

Las líneas de investigación que desarrolla son sobre los estudios de Conservación del Patrimonio Cultural en Centros Históricos, así como de la Iconografía Religiosa en las diversas edificaciones en el estado de Chiapas. Ha publicado artículos en Revistas locales, nacionales e internacionales; Capítulos de libros y publicado los libros: “Los dominicos en Chiapas y la construcción de la Catedral de San Cristóbal de Las Casas”, “Sincretismo iconográfico en la arquitectura religiosa de Chiapas” e “Iconografía e iconología en los retablos de la Catedral de San Cristóbal de Las Casas”.



Resumen de la ponencia que incluya el objetivo: (máximo 20 renglones)

Palabras clave (5)

Objetivo general: dar a conocer la iconografía funeraria de grandes personajes femeninos chiapanecos.

Metodología: se utiliza el análisis cualitativo a través de la búsqueda y recolección de información tanto de gabinete como de campo. En Chiapas, hay diversas figuras femeninas que han sobresalido a lo largo de la historia hasta nuestros días. Muchas de ellas se le reconocen por su nombre o su por sus acciones que han sido reconocidas a nivel local, nacional o internacional. Mujeres chiapanecas como Rosario Castellanos, Amparo Montes, Isabel Soria Zepeda, son algunos ejemplos de una vida exitosa que han trascendido a través de la historia en sus diferentes actividades, unas como poetas, otras como artistas o cantantes, entre otros. Sin embargo, existen personajes femeninos chiapanecas que han sido olvidadas y a la fecha no se les ha reconocido su labor y por ende se desconoce su última morada.

Conclusiones: Por ello, esta presentación trata sobre la iconografía en si del personaje chiapaneco femenino; que por una parte se indaga su vida personal, así como se establecen pautas para conocer e identificar su última morada tanto como su ubicación como su iconografía funeraria.

Palabras clave: Iconografía, Género, Tumbas, Chiapanecas



INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia de cualquier ciudad, estado o país, han surgido personajes que son distinguidos por su contribución en diferentes ámbitos y que gracias a eso han sido reconocidos a través de varias generaciones. Sin embargo, también existen casos de personalidades que han tenido una aportación importante a la historia de un lugar, pero que, al paso de los años no se les ha dado la importancia necesaria de su contribución y esa poca difusión o desconocimiento, han permitido que se vayan disolviendo en el olvido.

Para el caso de Chiapas, han surgido mujeres que han aportado en diferentes disciplinas, como el canto, la poesía, la actuación, la escritura, la fotografía, los ideales, etc., y que se conoce y reconoce su trayectoria de vida, pero también existen aquellas que muy poco se sabe de sus contribuciones y por consecuencia de su última morada. Por ello, en ese texto, se desarrolla la vida y muerte de mujeres chiapanecas que han aportado a la historia local, estatal e internacional, tales como Rosario Castellanos, Amparo Meza Cruz más conocida como Amparo Montes, Isabel Soria Zepeda, María Sebastiana Díaz (comandante Ramona), Gertrude Duby y Martha Dolores Albores Albores. Además de describir la iconografía de las sepulturas de dichas mujeres, identificando la riqueza arquitectónica de sus tumbas.

Observando a través de ellas, la dedicación y fervor a cada una de sus disciplinas, coincidiendo en un mismo punto, el apoyo comunitario, lucha social, la no discriminación y, sobre todo, la notoriedad de las mujeres como una parte importante de la sociedad. Sin embargo, únicamente una de estas personalidades como lo fue Isabel Soria Zepeda, no se localizó su tumba, a pesar de haber recorrido diversas dependencias, platicado con cronistas, y personalidades del ámbito artístico.

DESARROLLO DEL TEMA

La primera persona a la que nos queremos referir ha sido reconocida por sus novelas y poemas, denominada una de las mujeres más importantes en su género del siglo XX a nivel nacional e internacional, nos referimos a **Rosario Castellanos Figueroa**, quien nació el 25 de mayo de 1925 en la Ciudad de México. Durante su infancia vivió en la ciudad de Comitán



de Domínguez, Chiapas, de donde procedía su familia, allí estudio la primaria y dos años de secundaria y a sus dieciséis años se regresaría a la ciudad de México (UNAM, s/f.).

Estudió letras en la Universidad Autónoma de México, en donde además realizó sus estudios de maestría en filosofía, más tarde, en Madrid completaría su formación con cursos de estética y estilística. Trabajó en el Instituto Indigenista Nacional en Chiapas y en ciudad de México (Fernández y Tamaro, 2004). Entre 1961 y 1971 fue profesora de la Universidad Autónoma de México, donde enseñó filosofía y literatura, posteriormente se desarrollaría como maestra invitada en la Universidad de Wisconsin y Bloomington durante los años de 1966 y 1967. Para 1971 a su nombramiento como embajadora de México en Israel, sería profesora en la Universidad Hebrea de Jerusalén hasta su muerte. Rosario Castellanos fallece en Tel Aviv el 7 de agosto de 1974 a sus 49 años (UNAM, s/f.) Sus restos fueron trasladados de Israel a la Rotonda de los “Hombres Ilustres” en el Panteón de Dolores de la Ciudad de México (INBAL, 2019).

Figura 1- Rosario Castellanos Figueroa



Fuente: escritores.org (s/f.)

Entre sus obras más importantes como poeta se encuentran: *Trayectoria del polvo* (1948) y *Lívica Luz* (1960), revelando las preocupaciones derivadas de la condición femenina, así como *Cartas a Ricardo*, poesía completada con el título *Poesía no eres tú* (1972). En tanto que, en el ámbito narrativo, novelas como *Balún Canán* (1957) y *Oficio de*

tinieblas (1962) se enfocan en recrear el ambiente social, religioso y de rebelión indígena de Chiapas. Otros de sus escritos son como *Ciudad Real* (1960), *Los convidados de agosto* (1964) y *Álbum de familia* (1971). Entre sus ensayos se encuentra la antología denominada *Mujer que sabe latín* (1974) título inspirado en el refrán sexista: "mujer que sabe latín, ni encuentra marido ni tiene buen fin", que se estima representa su vida, su obra y su visión de la realidad (Fernández y Tamaro, 2004).

Figura 2- Algunas obras literarias de Rosario Castellanos



Fuente: Andrés Olascoaga (s/f.)

La tumba de Rosario Castellanos se localiza en la Rotonda de las Personas Ilustres en la Ciudad de México; con tipología de estela-tumba revestida en mármol. En cuanto a la iconografía, se puede observar la figura de Rosario casi de cuerpo completo, en la mano izquierda sostiene un libro mientras que, del lado derecho, a la altura de la cabeza se observa un signo o vírgula prehispánico de la palabra o de la comunicación. Sobre la figura se puede leer, "ROSARIO CASTELLANOS/ 1926 ESCRITORA 1974". El estado de conservación de la tumba es regular.

Figura 3- Tumba de Rosario Castellanos



Fuente: gaceta UAEH (s/f.)

Así como Rosario Castellanos fue reconocida en el ámbito literario, existen otras mujeres chiapanecas destacadas en las artes, específicamente en el canto como **Amparo Meza Cruz**, más conocida como Amparo Montes, quien nació el 24 de abril de 1920 en la ciudad de Tapachula, Chiapas. Fue una de las cantantes de bolero más populares en México, hija del juez Tirso Esteban Meza Vela y Marina Cruz Grajales. Para 1938 su familia se trasladaría a la ciudad de México, teniendo ella 18 años encontraría su primer trabajo como secretaria en dicha ciudad (Castro, 2017).

No obstante, para 1941 su carrera empezaría cuando cantó “Altivez” en el programa de radio *Quiero Trabajar* de la XEQ, dos años después, en 1942 cambiaría su nombre artístico, siendo contratada como interprete habitual en el XEW, la principal emisora de radio de México. Para 1943 ya había lanzado su primera grabación y cantó dos canciones en la película *Nosotros* (1945). A finales de los años 40, Agustín Lara, el compositor más importante de México en esta época la invitaría a cantar con él en su programa de radio donde se daría a conocer con una de sus canciones de mayor éxito “Nadie” (Castro, 2017.).

Figura 4- Amparo Meza Cruz



Fuente: EcuRed (s/f.)

Amparo Montes grabó más de 100 álbumes para sellos como RCA Víctor, Peerless, Orfeón, Gas y Continental. Apareció en diversas películas y actuó en docenas de programas de radio y televisión. Para 1970 abriría su propio club nocturno denominado *La Cueva de Amparo Montes*, donde cantó por más de 30 años. Recibió muchos premios y fue homenajeada por el Gobierno de la Ciudad de México antes de su muerte en 2002 (Castro, 2017.).

Montes “La Señora Bolero” como se le conocía falleció a los 82 años el día 12 de enero del 2002 en el hospital Santa Elena de la Ciudad de México, víctima de neumonía (EL UNIVERSAL, 2002). Sus restos fueron incinerados el 13 de enero en el Panteón Español y el 19 de enero una parte de las cenizas fueron esparcidas frente al mar de Puerto Madero en Chiapas y la otra parte fue depositada en la Plaza de la Música Amparo Montes en su lugar de origen, Tapachula, Chiapas (La Jornada, 2002).

Figura 5- Homenaje a Amparo Montes en su XX Aniversario luctuoso, Tapachula, Chiapas.



Fuente: QUADRATIN Chiapas (2022)

Sobre la iconografía del lugar en donde se encuentran los restos de Amparo Montes que se encuentra en la Plaza de la Música, se trata de una urna sencilla de concreto sostenida por una base en forma de pedestal de concreto de color gris. Al centro de la urna tiene una placa funeraria. Sobre la urna se observa una peana de concreto que sostiene un busto de bronce de Amparo Montes y sobre este se puede leer, “PLAZA DE LA MÚSICA/ AMPARO MONTES”. El estado general de la urna es bueno.

Figura 6- Tumba de Amparo Montes



Fuente: Autor 2022



Otra de las mujeres chiapanecas destacadas dentro de las artes es **Isabel Soria Zepeda**, nacida el 6 de enero de 1890 en la ciudad de Comitán de Domínguez, Chiapas, hija de Fernando Soria Cárpena y María del Refugio Zepeda Escandón, fue una destacada soprano ligero, pianista, compositora y artista (Gutiérrez, 2005). A los 11 años deja su ciudad de nacimiento junto a su familia dirigiéndose a la ciudad de México. Para 1906, en una nota del periódico *La voz de México*, en la conmemoración de la confederación de Chiapas a México se comenta la presentación de Isabel Soria a sus 16 años recién llegada de Comitán, lo que hablaba del talento musical de Isabel y la capacidad pedagógica de su padre como maestro de piano en Comitán (Bringas, 2017).

Figura 7- Isabel Soria Zepeda en la portada de la revista “Chapultepec” 1929.



Fuente: Douglas Marcelo Bringas Valdez (2017).

Un año después, en 1907 ingresaría a la clase de Ricardo Castro en el Conservatorio Nacional de Música, posteriormente sería alumna de Antonieta Ochoa, desarrollándose como cantante y actriz en obras de teatro (Bringas, 2017). Isabel Soria se casó a los 18 años con Leopoldo Gutiérrez Lara el 17 de octubre de 1908 radicando en la ciudad de Toluca en donde como pareja forman una compañía de teatro, posteriormente se mudan a los Estados Unidos, dos años después Leopoldo fallece e Isabel Soria regresa a radicar nuevamente en la ciudad de México en 1917 (Gutiérrez, 2005).



Más tarde haría estudios con el tenor puertorriqueño Antonio Paoli, quien lo apoyó para cantar en la primera emisión radiofónica de Puerto Rico, de donde viajó a España. Después de cantar ópera en la Radio Nacional de Madrid, se presentó en la Opera Real y en el Teatro Apolo varias ocasiones (Bringas, 2017). Bajo la dirección de la orquesta Toscani, se presentó en el teatro de La Scala de Milán, Italia. A su regreso a México se dedicó a enseñar canto en una academia particular en la ciudad de México, después de su gira de conciertos en gran parte de la República Mexicana. Por último, sobre su muerte se sabe que fallece en la ciudad de México en 1976 teniendo ella 86 años, desafortunadamente, se desconoce a ciencia cierta en donde fueron depositados sus restos (Comitán de las Flores, s/f.).

Además de las anteriores, otra de las mujeres destacadas por su aportación, dedicación y amor a Chiapas es **Gertrude Elizabeth Loertscher** conocida como Gertrude Duby Blom, periodista, fotógrafa, trabajadora social y etnógrafa, nacida el 7 de julio de 1901 en Berna, Suiza. A muy corta edad ya participaba en las filas del Partido Democrático Socialista Suizo, después realiza estudios de horticultura y se traslada a Zurich en donde asiste a la cátedra de trabajo social. Para 1920 ya participaba como estudiante en la fundación del Movimiento Socialista de la Juventud y comienza su carrera de periodista escribiendo para los diarios socialistas Tagwacht, de Berna, Volksrecht y de Zurich (México Desconocido, s/f.).

Tiempo después migraría a Inglaterra e Italia y a sus 23 años se uniría al Partido Laborista inglés, en la que durante su residencia en Reino Unido se dedicó a hacer reportajes para periódicos suizos. Posteriormente se traslada a Florencia en donde se comprometió en la lucha social y participó en movimientos antifascistas. Para 1925 es arrestada junto con otros socialistas y deportada a la frontera suiza. De regreso a su país de origen se casó con Kurt Duby, cuyo apellido adoptaría hasta su muerte. Más adelante viajaría a Alemania en donde se casaría por segunda vez sólo para fines de lograr su inmigración (México Desconocido, s/f.).

Figura 8- Gertrude Duby Blom



Fuente: Na Bolom (s/f.)

A partir de 1933 fue perseguida por los nazis, lo que ocasionó que regresara a Suiza, sin embargo, para 1940 emigraría a México junto con otros refugiados, socialistas, comunistas y judíos. Ya en el país adopta la nacionalidad mexicana y conoce al arqueólogo danés Frans Blom con quien se estableció y viajan juntos a Chiapas en 1943 a fin de hacer investigación y documentar acerca de la Selva Lacandona y sus indígenas. Para 1950 compran una Casa en San Cristóbal de las Casas, la cual bautizan con el nombre de Na Bolom, “Na” que significa “casa” en tzotzil y “Bolom” que es un juego de palabras, debido a que Blom es confundido con Balum, que quiere decir “jaguar”. El objetivo de este lugar fue albergar un centro de estudios sobre la región y principalmente hospedar a los lacandones que visitan la ciudad (México Desconocido, s/f.).

Dentro de este recinto se encuentran más de 40 mil fotografías de la vida indígena mayormente de las comunidades de Chiapas, sobre la cultura maya, una colección de arte religiosa, una capilla en donde se exhibe objetos de arte religioso, una pequeña colección de piezas arqueológicas, un vivero con árboles en peligro de extinción, además de una sala dedicada a los lacandones (México Desconocido, s/f.).

Figura 9- Museo Na Bolom



Fuente: Na Bolom (s/f.)

Finalmente “Trudy” o “Yertrur” como se le conocía de cariño fallece el 23 de diciembre de 1993 en San Cristóbal de las Casas, sepultada, al igual que su esposo, en el cementerio de San Cristóbal de Las Casas. Cuando el tiempo y los trámites respectivos permitieron cumplir la última voluntad, estar con sus indígenas lacandones. Los restos de Frans Blom y Trudy Duby se encuentran en el panteón del poblado de Nahá en la Selva Lacandona en una misma tumba con una lápida labrada con sus nombres, estos son las únicas tumbas de ladinos y extranjeros en este lugar (Mandujano, 2013), cerca del lago Nahá junto a sus amigos indígenas Chankin Viejo y Mateo Viejo.

Con relación a la iconografía de la tumba de Gertrude Duby, se trata de una tipología estela-tumba con cabecera de concreto. Sobre la cabecera se puede leer, “9 DE AGOSTO-23 DE JUNIO/ 1893-1963/ FRANS BLOM/ ARQUEOLOGO MEXICANO/ COPENHAGUE-SAN CRISTOBAL/ DINAMARCA-CHIAPAS MEXICO”, bajo estos inscritos también se puede leer, “GERTRUDE DUBY BLOM/ 1901BERNA-1993 S.C.L.C/ SUIZA-CHIAPAS/ FOTOGRAFA Y ECOLOGISTA”. El estado general de la tumba es regular.

Figura 10- Tumba de Gertrude Duby y Frans Blom



Fuente: Chiapas Paralelo (2013).

Si bien se ha mencionado a mujeres chiapanecas destacadas en las artes, también existen aquellas que han aportado a la historia desde sus ideales y lucha social, tal es el caso de **María Sebastiana Díaz** más conocida como la Comandante Ramona, quien nació en 1959 en la comunidad tzotzil de San Andrés Sacamch'en de Los Pobres, Chiapas. Ella fue una mujer indígena bordadora como todas las mujeres de su comunidad, aprendió castellano, a leer, a escribir y fue comandante del Ejército Zapatista de Liberación Nacional de Chiapas, fue una de las figuras públicas más importantes de la primera etapa del levantamiento zapatista y central para el Movimiento de mujeres Zapatistas (Montiel, 2022).

Figura 11- María Sebastiana Díaz (Comandante Ramona)



Fuente: Chiapas Paralelo (2021)



La Comandante participó durante veinte años en el EZLN, donde su labor principal fue defender los derechos humanos de las mujeres indígenas, la salud, la educación y el pago justo por el trabajo artesanal e intervino en la toma de San Cristóbal de las Casas en 1994 (Montiel, 2022). Una de las aportaciones más importantes de Ramona y de las mujeres zapatistas fue La Ley Revolucionaria de las Mujeres aprobada por las comunidades indígenas el 8 de marzo de 1993, la cual fue publicada en la Primera Declaración de la Selva Lacandona, cuya función era garantizar los derechos reproductivos, educativos, políticos y laborales de las mujeres (Hernández, 2007).

Para 1996 la Comandante Ramona fue diagnosticada con fallas renales causadas por el cáncer que sufría, por lo cual su salud era precaria durante gran parte de las negociaciones con el gobierno. En un viaje a la ciudad de México recibió un trasplante de riñón gracias a la donación de su hermano, pese a su delicado estado de salud logró recuperarse y continuar participando activamente como representante pública del EZLN, sin embargo, tras 9 años de su intervención volvería el cáncer más agresivo, fue así que su última aparición al público se daría durante las reuniones preparatorias de *La Otra Campaña* (iniciativa política independiente y partidaria de la participación popular impulsada por el EZLN y el movimiento zapatista) en septiembre de 2005 (Domínguez , 2021).

El 6 de enero de 2006 el Subcomandante Marcos anunciaría el fallecimiento de la Comandante Ramona a los 47 años durante un evento parte de *La Otra Campaña*, señalando que había muerto en el camino a San Cristóbal de las Casas. Tras su muerte sus restos fueron depositados en el panteón de su pueblo natal San Andrés Larrainzar en Chiapas junto a su familia, dejando un legado destacado para la región, pues representó un parte aguas a las conductas machistas en las que ella había crecido (Domínguez, 2021).

A pesar de que la lápida de la Comandante Ramona, no está bien ubicada, podría ubicarse junto a sus familiares siendo una tumba sencilla (1 nivel) hecha de concreto, y sobre ella cruz de madera en muy mal estado de conservación con su nombre verdadero y fecha escrita a mano.

Figura 12- Probable tumba de la Comandante Ramona



Fuente: Roberto Ortiz (2021)

Por último, pero no menos importante, hablaremos de una mujer que fue denominada como la primera cronista femenina de Chiapas, nos referimos **Martha Dolores Albores Albores**, más conocida como doña Lolita Albores, quien nació en Comitán de Domínguez, Chiapas el 25 de agosto de 1918. Sus estudios primarios los llevaría a cabo en escuelas particulares de esta ciudad, al término de estos entre 1932 y 1940 instalaría en su domicilio una pequeña escuela donde tenía como alumnos a los niños de su barrio (Mireles, 2018).

Figura 13- Martha Dolores Albores Albores



Fuente: La Voz del Norte (2018)



Durante un tiempo trabajó para el Ayuntamiento de Comitán y en 1948, siendo Gobernador el General César Lara, Lolita Albores sería becada para estudiar declamación en la ciudad de México, ingresando al Estudio María Lomelí, al mismo tiempo, en esos mismos años estudiaría la carrera de enfermería y trabajo médico social en la Escuela de Salud Pública de la Secretaría de Salubridad. Años después regresaría a Comitán a ejercer su profesión dentro de la misma Secretaría, ocupando puestos de alto nivel en el Estado. Grabó tres discos de Picardías Chiapanecas y publicó dos libros, la primera *Así te recuerdo Comitán* (1986) y la segunda *Piñata de Cuentos Comitecos* (1988) (Mireles, 2018)

Impartió clases de declamación en la Escuela Preparatoria y en la Casa de la Cultura de Comitán, así mismo, trabajó durante varios años en el Centro de Bienestar Social Rural y como partera fue muy solicitada por sus muy buenos servicios (López, 2008). Para el 22 de junio de 1984 fue nombrada como Cronista de la Ciudad de Comitán y en 1991 forma parte de la Asociación de Cronistas de Ciudades Mexicanas, A.C y fue socia fundadora de la Asociación de Cronistas del Estado de Chiapas el 2 de agosto de 1997 en Comitán. Para el año 2002 recibió el pergamino “Bernal Díaz del Castillo” por su gran trayectoria como cronista de Comitán (Mireles, 2018).

Figura 14- Capilla de doña Lolita Albores, Panteón Municipal de Comitán



Fuente: Autor, 2022.



Doña Lolita Albores muere el 6 de enero de 2006, sus restos se encuentran en una capilla en el Panteón Municipal de Comitán junto a sus familiares. En lo que concierne a la iconografía del sepulcro de doña Lolita Albores, esta es una capilla de estilo ecléctico con pilastras estriadas en las cuatro esquinas del inmueble. En la fachada principal se observa un vano rectangular coronado por un arco de medio punto y puerta de herrería metálica de color blanco con decoración a base de roleos. Sobre el vano se puede leer la inscripción "FAMILIA ALBORES. PERPETUIDAD.", sobre el friso se encuentra el número "9", en el costado derecho del vano frontal se observa una placa funeraria donde se puede leer "LOLITA ALBORES PRIMERA CRONISTA DE LA CIUDAD ★ AGOSTO 25 DE 1918 † ENERO 6 DE 2006", a los costados del vano frontal tiene barandales de metal y tres escalones. En los muros laterales y posterior tiene vanos ciegos de forma rectangular coronada por un arco de medio punto del mismo tamaño que el vano frontal. Los muros son de ladrillo y aplanado de cal y arena. Tiene cubierta plana con una cúpula en el centro coronada por una cruz de herrería metálica color negro, en los cuatro esquineros de la cubierta tiene pináculos. El estado actual de la capilla es regular.

CONCLUSIÓN

Como se ha observado a lo largo de este texto, en Chiapas han existido mujeres destacadas en diferentes disciplinas y que han aportado en gran medida a la historia chiapaneca. No todas ellas han nacido en Chiapas, sin embargo, por su trayectoria de vida se les reconoce como parte de este. Casos como Rosario Castellanos y Gertrude Duby son ejemplo de esto, que, al ser de otros lugares, se arroparon en el estado como parte de ellas, involucrando a la sociedad chiapaneca dentro de sus trabajos y siendo reconocidas por ello.

Otras mujeres nacidas en Chiapas como Amparo Montes, Isabel Soria Zepeda, la Comandante Ramona y Lolita Albores, no solo fueron reconocidas a nivel local sino también a nivel nacional e incluso a nivel internacional en sus diferentes actividades en su época. Sin embargo, como se mencionó al principio de este artículo, en algunos casos muy poco se sabe sobre sus aportaciones en la actualidad y mucho menos de su última morada. Por ello, se trata de recalcar en primera instancia a las mujeres chiapanecas, sus contribuciones



y por supuesto el lugar en donde fueron enterradas, así como la forma arquitectónica de sus sepulturas y la iconografía que puedan tener, pues muchas veces o en la mayoría de ellas, este suele ser un dato de menos interés.

Es así que como se señala en líneas anteriores, la mayoría de estas importantes mujeres han sido enterradas en Chiapas en diferentes latitudes, en las que aún podemos observar sus tumbas y honrar el legado que han dejado. No obstante, casos particulares como el de Isabel Soria Zepeda, muy poco se sabe que los grandes éxitos que tuvo a lo largo de su vida y de su lugar de descanso, o incluso la Comandante Ramona que fue todo un icono en la liberación y protección de las mujeres indígenas.

La importancia de la visibilización de estas mujeres chiapanecas, radica en poder conocer la historia a través de ellas, dar un paso hacia atrás y conocer los acontecimientos chiapanecos, con la mirada de grandes artistas y luchadoras, desde su lugar de nacimiento hasta su última morada. Hechos importantes plasmados a través de sus palabras, sus ojos y labrados con sus manos, mujeres que buscaron hacer hincapié en el talento, la dedicación, la humanización y la cultura chiapaneca.

BIBLIOGRAFÍA

Bringas, D. (2017). *Fernando Soria (1860-1934): compositor, crítico y pedagogo*. [Disertación doctoral] Universidad Complutense de Madrid.

Castro, V. (2017). *Amparo Montes Biography*. IMDb.
<https://www.imdb.com/name/nm0599524/bio>

Comitán de las Flores. (s/f.). *Isabel Soria Zepeda*. Comitán de las Flores.
<https://www.comitandelasflores.com/isabel-soria-zepeda/>

Domínguez, A. (2021). *Aquí descansa la Comandanta Ramona*. Chiapas Paralelo. Es otra versión. <https://www.chiapasparalelo.com/noticias/chiapas/2021/01/aqui-descansa-la-comandanta-ramona/>

EL UNIVERSAL. (2002). *Fallece la cantante Amparo Montes víctima de neumonía*. EL UNIVERSAL. <https://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/33039.html>

Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). *Rosario Castellanos*. Bibliografías y Vidas. La enciclopedia bibliográfica en línea.
https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/castellanos_rosario.htm



- Gutiérrez González, N. (2005). Isabel y Fernando Soria, dos músicos nacidos en Chiapas. *Boletín del Archivo General de la Nación*, 163-178.
- Hernández, A. (2007). *El zapatismo y el movimiento de mujeres indígenas de México*. CIECSAS/Chaire Nycole Turmel, sur les espaces publics et les innovations politiques. https://www.ieim.uqam.ca/IMG/pdf/el_zapatismo_y_el_movimiento_de_mujeres_indigenas_en_mexico_hernandez.pdf
- INBAL. (2019). *Rosario Castellanos, escritora y periodista, enarboló la igualdad y la inclusión social*. INBAL. https://inba.gob.mx/multimedia/prensa/galerias/12760/12760-bol._1201_rosario_castellanos,_escritora_y_periodista,_enarboló_la_igualdad_y_la_inclusion_social.pdf
- La Jornada. (2002). *Esparcen en el océano Pacífico parte de las cenizas de Amparo Montes*. La Jornada. <https://www.jornada.com.mx/2002/01/20/17an1esp.html>
- López, S. (2008). *Marta Dolores Albores Albores – Personajes De Comitán*. Todo Chiapas. <http://todochiapas.mx/chiapas/marta-dolores-albores-albores-personajes-de-comitan/1066>
- Mandujano, I. (2013). *A 20 años de Gertrude Duby Blom, recuerdan su legado*. Chiapas Paralelo. Es otra versión. <https://www.chiapasparalelo.com/noticias/chiapas/2013/12/a-20-anos-de-gertrude-duby-blom-recuerdan-su-legado/>
- México Desconocido. (s/f.). *Gertrude Duby Blom y la historia del Museo Na Bolom*. México Desconocido. <https://www.mexicodesconocido.com.mx/el-museo-na-bolom-chiapas.html>
- Mireles, S. (2018). *Lolita Albores, La Primera Mujer Cronista De Chiapas*. La Voz del Norte. Periódico cultural de Sinaloa. <http://www.lavozdelnorte.com.mx/2018/02/15/lolita-albores-la-primera-mujer-cronista-de-chiapas/>
- Montiel, E. (2022). *El legado de la comandanta Ramona, “La palabra que queda”, a 16 años de su muerte: Museo de la Mujer*. Página 3. <https://pagina3.mx/2022/01/el-legado-de-la-comandanta-ramona-la-palabra-que-queda-a-16-anos-de-su-muerte-museo-de-la-mujer/>
- UNAM. (s/f.). *Biografía de Rosario Castellanos*. Centro de Investigaciones y Estudio de Género. <https://cieg.bibliotecas.unam.mx/index.php/la-biblioteca/acerca/78-rosario-castellanos>



Sexto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias.

La presencia de la mujer en el ámbito funerario

Datos personales



(texto Arial, 12 puntos)

Nombres y apellidos: Raúl Enrique Rivero Canto
Ciudad – país: Mérida, Yucatán, México
Profesión: Arquitecto, maestro en Historia y doctor en Historia
Lugar de trabajo y Cargo: Coordinador del Comité Científico de Ciudades y Pueblos Históricos del ICOMOS Mexicano
Email: Rau10@hotmail.com
Teléfono (código país y área): (+52) 9992654841
Título de la ponencia propuesta: Arquitectura neomaya para las musas, creadoras e intérpretes de la canción yucateca en el Cementerio General de Mérida



Semblanza (máximo 20 renglones)
CURRICULUM VITAE

Arquitecto egresado de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Yucatán (FAUADY) y maestro en Historia y doctor en Historia por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) – Unidad Peninsular. Actualmente es profesor universitario, labor que alterna con la práctica profesional del diseño arquitectónico. Sus líneas de trabajo son: Arquitectura histórica, historia del siglo XIX, historia de la Iglesia Católica, turismo cultural en ciudades y pueblos históricos, historia de la arquitectura en la Península de Yucatán y Belice.

Es miembro de la Asociación Latinoamericana e Ibérica de Historia Social A. C. (ALIHS) y del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) donde participa como miembro experto en dos comités científicos internacionales (Lugares y Espacios de Religión [PRERICO] y Patrimonio Inmaterial [ICICH]) y como miembro asociado en el Comité Científico Internacional de Ciudades y Pueblos Históricos (CIVVIH). También es representante de México ante el grupo de trabajo internacional de ICOMOS para los Objetivos de Desarrollo Sostenible (SDGWG-ICOMOS). En ICOMOS México es miembro de los comités científicos de Arquitectura y Espacios de Cultura Funeraria y de Turismo Cultural y es el coordinador nacional del Comité Científico de Ciudades y Pueblos Históricos de México.





Resumen de la ponencia que incluya el objetivo: (máximo 20 renglones)

La canción yucateca es profundamente romántica, encuentra en las mujeres su punto de máxima inspiración. Una de ellas, tal vez, la más conocida es *Peregrina* de Luis Rosado Vega y Ricardo Palmerín que tuvieron como musa a Alma Reed. Sin embargo, no toda ha sido compuesta por hombres. A lo largo de la historia peninsular ha habido destacadas creadoras, compositoras e intérpretes de la música de Yucatán. Muchas de ellas ahora son vecinas en la ciudad de los muertos, el bicentenario Cementerio General de Mérida.

El objetivo de la presente ponencia es presentar y analizar las condiciones actuales de los monumentos funerarios que contienen los restos mortales de aquellas mujeres que inspiraron -como “La Peregrina”-, que compusieron -como Judith Pérez Romero- o que interpretaron -como Ligia Cámara Blum- la canción yucateca. De manera particular este estudio se concentra en aquellos de estilo neomaya que se construyeron a partir de la posrevolución en el Cementerio General de Mérida: el cinerario de Alma Reed y la Rotonda de Creadores de la Canción Yucateca.

La metodología es cualitativa y parte del registro y diagnóstico de los monumentos funerarios, así como de la revisión de los trabajos publicados. La conclusión preliminar lleva a entender que estos monumentos se encuentran en un relativo buen estado de conservación gracias a que los personajes que en ellos yacen no son personas polémicas de la política o de las guerras, sino que son damas respetadas y queridas por la sociedad en general. La conservación de estos monumentos es un buen ejemplo a seguir para otros casos similares en el mismo recinto.

Palabras clave (5)

Cementerios –Yucatán – Arquitectura funeraria – Arquitectura neomaya - Canción yucateca



Arquitectura neomaya para las musas, creadoras e intérpretes de la canción yucateca en el Cementerio General de Mérida

Cuando leemos los versos de Luis Rosado Vega – Peregrina, que dejaste tus lugares, los abetos y la nieve, y la nieve virginal, y viniste a refugiarte a mis palmares, bajo el cielo de mi tierra, de mi tierra tropical –, podemos hacerlo tarareándolos con la melodía que les puso Ricardo Palmerín en honor a la mujer amada por el gobernador socialista Felipe Carrillo Puerto. *Peregrina* es sin duda una de las canciones más difundidas y mejor conocidas de la canción yucateca y, a su vez, la música romántica es uno de los componentes culturales más entrañables de Yucatán.

Con el paso de los años, numerosas mujeres han contribuido a enriquecer el acervo musical yucatanense ya sea como musas, compositoras o intérpretes. Si bien sus obras han trascendido a su muerte y emocionan como si hubieran sido compuestas hace apenas unos instantes, sus vidas se han ido terminando y eso nos lleva a preguntarnos sobre dónde y cómo reposan esperando el día final.

El objetivo de la presente ponencia es presentar y analizar las condiciones actuales de los monumentos funerarios que contienen los restos mortales de aquellas mujeres que inspiraron



-como La Peregrina-, que compusieron -como Judith Pérez Romero- o que interpretaron - como Ligia Cámara Blum- la canción yucateca. De manera particular este estudio se concentra en aquellos de estilo neomaya que se construyeron a partir de la posrevolución en el Cementerio General de Mérida: el cinerario de Alma Reed y la Rotonda de Creadores de la Canción Yucateca. La metodología es cualitativa y parte del registro y diagnóstico de los monumentos funerarios, así como de la revisión de los trabajos publicados.

Un lugar: El bicentenario Cementerio General de Mérida

200 años se dice fácil, pero no son muchos los cementerios en América que han logrado cumplir dos centurias de uso ininterrumpido. El Cementerio General de Mérida fue bendecido el 3 de noviembre de 1821 por el entonces obispo de Yucatán, Mons. Pedro Agustín Estévez y Ugarte para servir de camposanto a la sociedad católica meridana (Herrera Balam, 2021; Gutiérrez y Rivero, 2012).

Su origen se gestó en el marco de las reformas borbónicas, en especial las de Carlos III en materia de cementerios, durante la segunda mitad del siglo XVIII. Al iniciar el siglo XIX ya había numerosos cementerios anexos a los templos para ofrecer cristiana sepultura y al mismo tiempo mejorar la salubridad al interior de las iglesias. “Fue costumbre durante los mil setecientos enterrar a los difuntos fuera del recinto de la iglesia o su entorno inmediato. De ahí que surgieran por todo Yucatán numerosos camposantos, cada uno con su arco de ingreso, capilla y muralla de mampostería” (Bretos, 1992, p. 123).

Los camposantos antes descritos fueron los primeros en el campo yucatanense y cumplían perfectamente con la definición antes dicha, pero no duraron mucho en funciones. Incluso, su uso fue tardío ya que la gente prefería seguir sepultando a sus difuntos dentro de los templos. Entre los más representativos se puede mencionar los de los conjuntos religiosos de San Pedro y San Pablo en Teabo, San Francisco de Asís en Oxkutzcab, San Miguel Arcángel en Hochtún, San Francisco de Asís en Telchac, San Buenaventura en Hochtún y San Francisco de Asís en Cansahcab.



Si bien fue durante la controvertida gestión del gobernador ilustrado Lucas de Gálvez, miembro de la célebre dinastía Gálvez (Bernardo, Joseph, etc.) que se iniciaron los intentos para convencer a la población de que sólo sepulte a sus muertos en los cementerios (Herrera Balam, 2011), fue el gobernador Benito Pérez de Valdelomar quien le escribía al obispo local Mons. Pedro Agustín Estévez y Ugarte recordándole que los cementerios de los pueblos seguían estando al centro de la traza urbana pues únicamente habían sido trasladadas las sepulturas del interior de los templos al cementerio anexo (Serrano y Castillo, 2006).

Las insistencias sobre la cuestión higiénica llevaron al Ayuntamiento de Mérida a adquirir la finca de San Antonio X'coholté al sur de la ciudad en las inmediaciones del Camino Real que comunicaba a la capital con San Francisco de Campeche. De sus primeros cincuenta años de existencia no queda casi nada y poco se sabe. Sin embargo, la implementación de las Leyes de Reforma en 1859, reconceptualizó el camposanto y lo convirtió en un cementerio general, es decir, un espacio donde todas las personas podían ser sepultadas sin importar la santidad de su vida o de su muerte (Gutiérrez y Rivero, 2012). La sepultura se convirtió en un procedimiento de salud pública más que en un acto de fe en la resurrección de los cuerpos.

Durante el Porfiriato se construyeron grandes tumbas y mausoleos para albergar a los oligarcas y sus familias convirtiéndose la ciudad de los muertos en un reflejo de la opulencia y de la desigualdad de la ciudad de los vivos. De esa manera, el Cementerio General de Mérida se convirtió en orgullo de la ciudad porfiriana.

La abrupta llegada de la Revolución Social Mexicana a Yucatán en el verano de 1914 trajo consigo numerosos cambios en la manera de vivir y de morir. Irónicamente, uno de los personajes mejor identificado con la Revolución y la propaganda de las ideas socialistas en Yucatán, Felipe Carrillo Puerto, terminó sus días en un ámbito arquitectónico profundamente porfiriano: el Cementerio General de Mérida. Ahí fue fusilado el 3 de enero de 1924. Su sepultura, a unos metros al poniente del sitio de su ejecución, se convirtió en la Rotonda de los Socialistas Ilustres, una obra representativa del arte neomaya.

Una tipología arquitectónica: el neomaya



Fue, precisamente, el gobernador Carrillo Puerto uno de los principales impulsores de la arquitectura neomaya, versión yucatanense de la arquitectura nacionalista posrevolucionaria. Para él, el neomaya no sólo era la vuelta al pasado indígena ideal (idealizado, sería más preciso) sino también la arquitectura idónea para manifestar el triunfo de la Revolución. De esa manera, las formas arquitectónicas prehispánicas sustituirían al eclecticismo historicista que imperó en tiempos de la Casta Divina del Porfiriato.

De acuerdo con Gutiérrez y Rivero (2013), “la Revolución cambió el paradigma artístico, ya no se veía a Europa como el modelo a seguir, sino que se retomó el ideal nacionalista que se venía gestando desde el siglo XIX con el descubrimiento y revaloración de las grandes ciudades mayas como Chichén Itzá y Uxmal” (p. 4). Por su parte, Urzaiz (1997) recuerda que incluso durante el Porfiriato hubo manifestaciones neoprehispánicas en México, pero que fue hasta la segunda mitad de la década de los veinte del siglo XX que el país abandona el neocolonial para optar por tendencias de inspiración prehispánica.

“Dentro de todas las expresiones artísticas, y en especial en lo que arquitectura se refiere, estas nuevas tendencias nacionalistas se manifiestan más o menos claramente en las dos vertientes ya esbozadas, una neocolonial (...) y otra neoprehispánica que rescata los valores autóctonos e indígenas” (Urzaiz, 1997, p. 25). Ambas vertientes encontraron eco en Yucatán e incluso su versión local: el neomaya como expresión del neoprehispánico de las facciones socialistas, liberales y de la extrema izquierda y el neocolonial yucateco (que bajo la dirección del arquitecto Carlos Castillo Montes de Oca fue diferente al colonial mexicano) que se convirtió en la tipología preferida para los empresarios y políticos de tendencia más conservadora o de derechas.

Si bien para muchos teóricos el neomaya no corresponde a una verdadera tipología arquitectónica y sólo es uno más del amplio conjunto de *revivals*, sí podemos identificar algunas características propias. Entre ellas están: la supervivencia de proporciones, ejes y estilos compositivos de la arquitectura porfiriana, la sustitución simple de formas y elementos decorativos clásicos por otros de inspirados en la arquitectura maya (arcos falsos, grecas, cabezas de serpiente, tamborcillos, mascarones, etc.), permanencia la monumentalidad y del



predominio del macizo sobre el vano, presencia de escalinatas y pórticos, notable verticalidad de vanos y conservación de los sistemas constructivos porfirianos (muros de mampostería de piedra, techumbres con viguería de madera o hierro, herrería de alta calidad, etc.) (Urzaiz, 1997).

Como se ha dicho, esta tipología fue la favorita de los liberales, de ahí que no deba sorprender que haya irrumpido de la mano del arquitecto Manuel Amábilis Domínguez al convertir el templo del Dulce Nombre de Jesús o Santuario de Nuestra Señora de Yucatán (también conocido como templo de Jesús y María) en la sede de la logia masónica en 1915 (actualmente convertida en un estacionamiento). Otra obra emblemática fue el Sanatorio Rendón Peniche que hizo el mismo Amábilis con el ingeniero Gregory Webb en 1919 para dar servicio a los trabajadores ferrocarrileros, justo a unos pasos de las vías férreas y que ahora alberga al Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales de la UNAM.

Hay que mencionar una tercera obra que bien representa el vínculo entre neomaya y socialismo: el Palacio Socialista o Casa del Pueblo, construido entre 1926 y 1928 según las directrices del arquitecto Ángel Bachini. De ser el hogar de las Ligas de Resistencia del Partido Socialista del Sureste, ahora es la sede estatal en Yucatán del Partido Revolucionario Institucional.

Ellas: musas, compositoras e intérpretes

Si le pedimos a un meridano que nos diga qué mujer recuerda que sus restos descansan en el Cementerio General de Mérida, es ampliamente probable que la primera en la que piense sea en la Peregrina. Alma Marie Prescott Sullivan Reed nació en San Francisco, California en 1889 (otra fecha probable es el 17 de junio de 1894) y murió en la Ciudad de México el 20 de noviembre de 1966.

La labor periodística la acompañó toda su vida. “Columnista bajo el seudónimo de Mrs. Goodfellow, Reed defendió a los marginados de la ciudad de San Francisco durante las primeras dos décadas del siglo veinte por medio de su columna semanal en el periódico de izquierda The San Francisco Call” (Poniatowska, 2006, p. X). Su labor de defensa del



indocumentado Simón Ruiz en 1921 hizo que el gobierno revolucionario de Álvaro Obregón la invitara a recorrer el centro de México y a que fuese recibida en Chapultepec por el propio general y su esposa.

En febrero de 1923 llegó a Yucatán como corresponsal del *New York Times* para dar seguimiento a las excavaciones en la zona arqueológica de Chichén Itzá. El resultado de sus indagaciones se publicó en el *New York Times* el 8 de abril de ese año con el título “El cenote de los sacrificios humanos de los mayas”. En ese contexto conoció al gobernador socialista y se enamoró totalmente de él. Para ella él era su idea de un dios griego (Schuessler, 2006).

Pronto ella fue correspondida y Felipe aceleró el divorcio con su esposa, Isabel Palma, para casarse con Alma el 14 de enero de 1924. “Tenía confianza en que la pálida esperanza de nuestra felicidad mutua, un día, después de haberle demostrado al mundo de manera honesta e inequívoca nuestro derecho a estar inseparablemente juntos, se convertiría en una realidad radiante” (Reed, 2006, p. 304). La boda no se realizó puesto que Felipe fue ejecutado.

La desgracia no la detuvo y mantuvo su labor periodística. En 1965, un año antes de su muerte, escribió a su amiga Rosa Lie Johansson: “Si algo me sucede, Rosa Lie, quiero que me entierren tan cerca de Felipe Carrillo Puerto como sea posible” (Schuessler, 2006, p. XLI). Su deseo se cumplió, aunque parcialmente. Alma fue incinerada tras su muerte en 1966, algo poco común para su época. La urna con sus cenizas permaneció durante un año en la funeraria Gayosso hasta que Rosa Lie contactó a Pablo Bush Romero, fundador del Club de Exploraciones y Deportes Acuáticos de México, quien se encargó, junto con el consulado norteamericano en Mérida y con el apoyo del gobernador Luis Torres Mesías, de depositarlas justo enfrente de la Rotonda de los Socialistas Ilustres. Un frondoso árbol le da sombra a la última morada de la afamada periodista y crítica de arte.



Figura 1. Cinerario de Alma Reed en el Cementerio General de Mérida.

De acuerdo con Herrera Moreno (2013), el cinerario de Alma es una estructura vertical de tipo cipo. Sin embargo, en lugar de tener elementos escultóricos decorativos inspirados en Grecia y Roma, lo están en la escultura maya. La inspiración de los grabados es el Monumento a la Patria terminado 10 años antes de la muerte de Alma. Se ha pensado que pudo haber sido obra del mismo escultor, Rómulo Rozo Peña, pero eso es imposible ya que el artista falleció dos años antes que La Peregrina.

“Protectora de braceros, promotora de la obra de Orozco, de Edward Weston y de Ansel Adams, Alma Reed va mucho más allá de la gringuita de quien se enamora un revolucionario del Mayab” (Poniatowska, 2006, p. X). Sin embargo, la sociedad yucatanense siempre la ha recordado como la encarnación de un romance intenso, pasional y fugaz. La canción que fue compuesta en su honor es hasta el día de hoy un emblema clave de la canción yucateca.

No muy lejos de la Rotonda de los Socialistas Ilustres está la Rotonda de la Sociedad Artística Ricardo Palmerín también conocido como Monumento a los Creadores de la Canción Yucateca. “Esta rotonda fue adquirida el 16 de diciembre de 1957 por la Asociación Artística Ricardo Palmerín creada el 31 de octubre de 1949 por el Dr. Próspero Martínez. En ella



reposan los restos de los compositores más destacados desde fines del siglo XIX en Yucatán” (Gutiérrez y Rivero, 2012, p.6). Se inauguró el 1 de octubre de 1960.



Figura 2. Rotonda de la Sociedad Artística Ricardo Palmerín.

“El monumento fue diseñado por el arquitecto yucateco Carlos Castillo Montes de Oca y el escultor colombiano Rómulo Rozo es quien personalmente esculpió la alegoría central y talló piedras que recubren el conjunto” (Zavala Gómez, 2021). Una mestiza con ojos cerrados y con expresión que mezcla la melancolía con la alegría es la talla central. La idea es que puede morir el poeta, el músico o el intérprete, pero no morirá la canción.

El 2 de noviembre de 2011 se inauguró una ampliación para poder albergar a más artistas. Eso se realizó en el marco de los 190 años del Cementerio General de Mérida. Otra ampliación se inauguró el 20 de marzo de 2018 para aumentar la capacidad y para devolverle su simetría al conjunto.

Los autores más famosos de la canción yucateca ocupan los tres osarios del espacio central: Augusto “Guty” Cárdenas Pinelo, Ricardo Palmerín Pavía y José “Pepe” Domínguez



Zaldívar. Una curiosidad es que Alma Reed atestiguó el traslado de los restos de Ricardo Palmerín en diciembre de 1960.

Entre los artistas sepultados ahí están: Cirilo Baqueiro Preve “Chan Cil”, Antonio Mediz Bolio, Luis Rosado Vega, Manuel Montes de Oca, Juan Acereto Manzanilla, Pastor Cervera Rosado, Daniel Ayala Pérez, Rubén Darío Herrera, Luis Demetrio y Luis Espinosa Alcalá. También están ahí cuatro mujeres notables: Estela Puerto Canto de Pompeyo (1918-1993), Judith Pérez Romero (1920-2016), Lía Baeza Mézquita (1925-2008) y Ligia Cámara Blum (1943-2013). Está reservado el lugar para la poeta Rosario Sansores Pren (1889-1972), pero su familia no ha autorizado el traslado.

Estela Puerto Canto de Pompeyo fue la primera mujer en ingresar a la rotonda. Sus cenizas fueron trasladadas el 15 de enero de 2012 en el marco del Día del Compositor (Zavala Gómez, 2021). Nació el 12 de noviembre de 1918 en la villa de Baca, Yucatán y falleció en Mérida el 30 de enero de 1990. Fue poeta y compositora. Preparó la música completa para una misa católica y la tituló *Misa Maya*. Ésta fue estrenada en 1968 en la Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe cuando ocupaba el recinto histórico que actualmente es el Templo Expiatorio de Cristo Rey.

Estela fue miembro de la Sociedad Artística Ricardo Palmerín. El 24 de enero de 1974 en Ayuntamiento de Mérida le otorgó la Medalla Guty Cárdenas. Entre sus obras están: *Rosas de estío*, *Noche y amor*, *Nuestra promesa*, *Tu ausencia*, *Miénteme*, *Pasión y ternura* y *Ansias de amor*, que han sido grabadas por Las Rosas Meridanas, Las Maya Internacional, Nacho Torres, Rosita Caballero y la Orquesta Típica Yukalpetén (Museo de la Canción Yucateca, 2016).

Judith Pérez Romero nació el 20 de enero de 1920 y falleció en Mérida, su ciudad natal, el 26 de octubre de 2016. Fue compositora, pianista y directora musical. Musicalizó bambucos tales como: *Tesoro mío*, escrito por su tío Luis D. Romero; *Poema para una canción*, con Beatriz Peniche de Ponce; *Supremo Anheló*, con Jorge Peniche; *Tú y las flores*, con su esposo



Gonzalo Castaldi Gamboa; etc. En el género del bolero musicalizó *Desconsuelo* con Ermilo Padrón (Museo de la Canción Yucateca, 2016).

Fundó varias asociaciones musicales femeniles dándole renombre y presencia a la mujer como intérprete. Los conjuntos por ella fundados fueron Las Dos Morenas (1940), La Lira de Oro (1942, duró por 18 años hasta 1960), El Sexteto Pino (1943), La Orquesta Femenil Copacabana (1955), Trío Rosas Meridanas (1960) y Conjunto del bar La Trova (1963). Este último estaba dirigido por su fundadora e integrado por Yolanda Canto, Lía Baeza, Alicia Escalante y María Cristina “Momy” Rejón. En 1967, renombró a ese grupo de talentosas damas con el nombre de Las Maya Internacional, agrupación que permaneció vigente hasta la muerte de Judith en 2016.

Recibió numerosos reconocimientos entre los que están el ser huésped distinguida de la Mérida de España, la medalla Guty Cárdenas del Ayuntamiento de Mérida (1975), el Águila de Tlatelolco de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México (1977), la Medalla Yucatán del Gobierno del Estado de Yucatán (1981) y la Medalla Eligio Ancona de la Universidad Autónoma de Yucatán (2006). Sin embargo, el reconocimiento que más le enorgullecía era el del público que por más de 50 años llenó todos los conciertos de Las Maya Internacional. Sus funciones estaban repletas de aplausos.

Además de su obra artística, Judith Pérez Romero destacó por su vida de devoción y piedad católica. Junto con sus sobrinas Dulce María, Guadalupe y Josefina Gil Pérez, Judith formó parte de la Cofradía del Santo Rosario de la Rectoría de Santa Lucía Mártir en el Centro Histórico de Mérida. Durante el mes de mayo era común verla rezar el rosario en las presentaciones de flores a la Santísima Virgen María que con bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario se venera en dicho templo que en 2022 está cumpliendo 450 años de existencia.

Por acudir acompañada de sus sobrinas, la comunidad católica del barrio de Santa Lucía la conocía cariñosamente como Tía Judith. Cada año se le veía el tercer sábado de octubre participando en el Rosario Misionero en el marco de los festejos de Octubre, mes del Santo



Rosario y de las misiones ad gentes. Desde luego, en más de una ocasión se presentaron Las Maya Internacional en beneficio del centenario templo. Tras su deceso en octubre de 2022, las exequias de Tía Judith se celebraron en el templo que tantas veces la vio rezar.

Por justicia a sus méritos artísticos, sus cenizas se encuentran en la Rotonda de la Sociedad Artística Ricardo Palmerín pues fue socia fundadora en 1949. Sin embargo, es notorio e irónico que siendo una católica tan practicante, en su lugar de reposo eterno, dicha rotonda, no hay ni un solo elemento iconográfico de la fe católica.

Rita Lía Baeza Mézquita nació en la ciudad sagrada de Izamal, Yucatán el 19 de noviembre de 1925 y murió en la capital yucatanense el 19 de octubre de 2008. Estudió en la Escuela de Música de Bellas Artes. Se integró a la Orquesta Femenil Copacabana y, posteriormente, a Las Maya Internacional, agrupación musical en la que participó como voz principal hasta su muerte.

Como compositora legó *Amigo*, *Me lo dijo Dios*, *Espinas y Rosas*, *Entran las flores*, *En la blanca arena* y el bolero *Esperando tus palabras*. Recibió la Medalla Guty Cárdenas del Ayuntamiento de Mérida en 1989 (Museo de la Canción Yucateca, 2016).



Figuras 3, 4 y 5. Nichos de Estela Puerto, Judith Pérez Romero y Lía Baeza.

Ligia Trinidad Cámara Blum nació en Mérida el 1 de abril de 1943 y falleció en la misma ciudad el 14 de octubre de 2013. Desde su niñez fue pianista y desde su juventud, compositora. A los 14 años compuso la canción *Retorno*. Entre sus composiciones estuvieron: *Para siempre*, *No vale la pena*, *Para ti*, *Dos palmas cubanas*, *El son de tu mirada*, *Nací con el bolero*, *A veces* y *Como sangre y herida*. Las últimas cinco mencionadas fueron en colaboración con el poeta Luis Pérez Sabido (Museo de la Canción Yucateca, 2016). También musicalizó Filosofía escrita por Rosario Sansores y Ven Amor que fue escrita por José Peón Contreras. Fue directora artística de la Sociedad Artística Ricardo Palmerín.

Reflexiones finales: Aplausos en la ciudad de los muertos

El Cementerio General de Mérida es reflejo de la ciudad de los vivos. Ahí están en sus grandes aposentos los más ricos y descansan con sencillez los más pobres. Están presentes los sindicatos y organizaciones sociales. También hay políticos poderosos y abnegados



sacerdotes. En la misma necrópolis convergen panaderos, carniceros, abogados y comerciantes. Muchos amigos son vecinos, pero también los enemigos. Numerosos son los habitantes de la ciudad de los muertos.

Como toda ciudad, la de los muertos, también tiene artistas. En el Monumento a los Creadores de la Canción Yucateca o Rotonda de la Sociedad Artística Ricardo Palmerín están cuatro destacadas mujeres que, aún después de haber fallecido, su obra y su trayectoria siguen recibiendo el aplauso del público. También está ahí quien musicalizó la fugaz historia de amor entre el gobernador socialista y Alma Reed. Música y romance permanecen en el Cementerio General puesto que ahí la muerte no es capaz de truncar ni el talento ni los sentimientos.

Los monumentos funerarios de Alma, Estela, Judith, Lía y Ligia están en buen estado de conservación. Tal vez por el cariño a las figuras de sus ocupantes o por la belleza artística del neomaya que las engalana. O tal vez porque no han muerto del todo, ya que al recordar sus vidas y sus legados se cumple lo escrito por Ligia Cámara en *Para ti: Mi corazón volvió a latir*, pues había muerto ya. Se aceleró al comprender que aún podía latir más.

Fuentes consultadas

Bretos, Miguel A. (1992). *Iglesias de Yucatán*. Mérida: Producción Editorial Dante.

Gutiérrez Ruiz, Nicté-Há y Rivero Canto, Raúl Enrique (2012). Las manifestaciones artísticas de la ciudad de los muertos: el Cementerio General de Mérida, Yucatán, México. *En ASRI Arte y Sociedad, revista de investigación*, núm 1 (febrero de 2012). Málaga: Universidad de Sevilla-Universidad de Málaga-Eumed.net.

Gutiérrez Ruiz, Nicté-Há y Rivero Canto, Raúl Enrique (2013). Las manifestaciones artísticas de la Ciudad Blanca: Centro Histórico de Mérida, Yucatán, México. *En ASRI Arte y Sociedad, revista de investigación*, núm 4 (febrero de 2013). Málaga: Universidad de Sevilla-Universidad de Málaga-Eumed.net.

Herrera Balam, Limbergh de Jesús (2011). *El Cementerio General de Mérida, sus voces y su historia. 190 años de existencia (1821-2011)*. Mérida: Ayuntamiento de Mérida.



Herrera Moreno, Ethel (2013). *El Panteón Francés de la Piedad como documento histórico: una visión urbano-arquitectónica*. Tomo I. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Museo de la Canción Yucateca (2016). *Biografías*. Consultables en la página: <https://www.museodelacancionyucateca.com/>

Poniatowska, Elena (2006). Prólogo. En: Reed, Alma. *Peregrina. Mi idilio socialista con Felipe Carrillo Puerto*. México: Editorial Diana.

Reed, Alma (2006). *Peregrina. Mi idilio socialista con Felipe Carrillo Puerto*. México: Editorial Diana.

Schuessler, Michael K. (2006). Estudio preliminar: una introducción personal. En: Reed, Alma. *Peregrina. Mi idilio socialista con Felipe Carrillo Puerto*. México: Editorial Diana.

Serrano Catzim, José E. y Castillo Canché, Jorge I. (2006). La reforma de los cementerios y el conflicto civil-eclesiástico por su administración: Yucatán, 1787-1825. En *Ketzalcalli*, núm. 2/2006, pp. 68-80.

Urzaiz Lares, Enrique (1997). *Arquitectura en tránsito: Patrimonio arquitectónico de la primera mitad del siglo XX en la ciudad de Mérida, Yucatán*. Mérida: Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán.

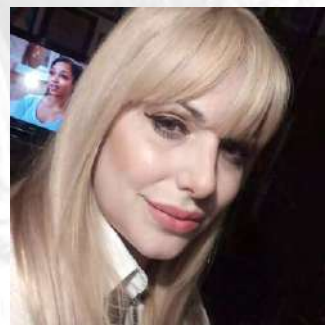
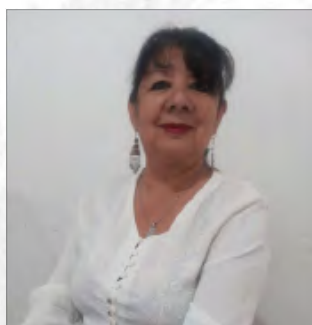
Zavala Gómez, Manuel Jesús (2021). *Altar de la Trova Inmortal. Monumento a los Creadores de la Canción Yucateca*. Ponencia presentada en el Coloquio Académico por los 200 años del Cementerio General de Mérida organizado por ICOMOS y el Ayuntamiento de Mérida.



Sexto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias.

La presencia de la mujer en el ámbito funerario

Datos personales



(texto Arial, 12 puntos)

Nombres y apellidos: GRACIELA LUJAN PEDRAZA Y ANA CLARA PICCO LAMBERT
Ciudad – país: VILLA CARLOS PAZ (PROVINCIA DE CÓRDOBA) ARGENTINA UCAHA (PROVINCIA DE CÓRDOBA) ARGENTINA.
Profesión: GUÍA Y TÉCNICO DE TURISMO ESPECIALIZADO EN PATRIMONIO FUNERARIO PROFESORA DE HISTORIA- HISTORIADORA- GESTORA CULTURA.
Lugar de trabajo y Cargo: GUÍA LOCAL DEL CEMENTERIO SAN JERÓNIMO. MUNICIPALIDAD DE CÓRDOBA. PROVINCIA DE CÓRDOBA, ARGENTINA. INVESTIGADOR INDEPENDIENTE. CÁTEDRA DE INTRODUCCION A LA HISTORIA. ESCUELA DE HISTORIA. FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES, UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA-ARGENTINA. COMISIÓN MUNICIPAL DE CULTURA UCAHA, AREA HISTORIA.
Email: grapedraza@gmail.com anaclarapiccolambert@gmail.com
Teléfono (código país y área): 543512150666 54 3513108564



Título de la ponencia propuesta:

LA SEPULTURA DE LAS MARQUESAS PONTIFICIAS ARGENTINAS. CATOLICISMO, FEMINISMO Y FUNEBRIA.

Semblanza (máximo 20 renglones)
CURRICULUM VITAE

Datos personales.

Apellido: Pedraza

Nombres: Graciela Luján

Nacionalidad: argentina

Fecha de nacimiento: 03-10-1961

Domicilio: Eva Duarte de perón 28. Villa Carlos Paz. (Córdoba)

Celular: 0351-2150666

Correo electrónico: grapedraza@gmail.com

DNI: 14971315

Estudios cursados

- Bachiller Docente. Instituto María de Luján Sierra. Moreno. (Buenos Aires). Argentina.
- Contador Público Nacional. Universidad de Morón. (buenos Aires). Argentina.
- Guía y Técnico de Turismo. Instituto Superior Arturo Umberto Llia. Villa Carlos Paz. (Córdoba). Argentina.
- Diplomatura de Turismo Religioso. Municipalidad de Córdoba. Argentina.
- Especialización en Turismo Funerario. Cursos varios. Argentina.
- Ponencia Universidad de San Carlos de Guatemala.

Datos personales.

Apellido: Picco Lambert

Nombres: Ana Clara

Nacionalidad: argentina e italiana.

Fecha de nacimiento: 12-11-1979

Domicilio: Manuel Belgrano 356. Ucha (Córdoba)

Celular: 0351-3108564

Correo electrónico: anaclarapiccolambert@gmail.com

DNI: 27542049.



Estudios cursados

- Bachiller auxiliar en Ciencias de la Comunicación Social. Instituto Secundario Libertador General San Martín. Ucacha. (Cba).
- Curso Completo de Lengua Inglesa en: Instituto Integral de Ingles. Ucacha (6 años)
- Cuarto año de lengua y cultura italiana en la Academia de Lengua y Cultura Italiana Dante Alighieri. Río Cuarto. Delegación Ucacha.
- Curso de Operador Windows, Word y Excel 98.
- Alumna avanzada de la carrera de Licenciatura en Historia de la FFyH. Universidad Nacional de Córdoba. (cursado completo, tesis en curso).
- Profesora de Historia. UNC.
- Gestora Cultural. Ministerio de Cultura de la Nación Argentina. 2021.
- Catequista. "Corazón de Catequista" y "Catequistas en Camino". Área de Formación Básica de la Junta Nacional de Catequesis.





Temática:

La mujer en las costumbres funerarias.

Palabras claves:

Catolicismo. Funebria. Feminismo. Marquesas. Estado.

Título:

La sepultura de las marquesas pontificias argentinas. Catolicismo, feminismo y funebria.

Resumen.

En esta investigación se analizarán las costumbres funerarias en perspectiva de género de las dos marquesas pontificias argentinas, que desarrollaron su obra benéfica, mayormente durante el siglo XX. Nos estamos refiriendo a María Unzué de Alvear y Adelia María Harilaos de Olmos. En segundo lugar, estudiaremos también, la trayectoria de ambas marquesas pontificias. Y, en tercer lugar se hará un análisis la simbología artístico- arquitectónica de las criptas y rituales funerarios de las marquesas pontificias. En cuanto a la metodología a utilizar se trabajará de manera cualitativa el trabajo de campo en las criptas. Como resultado de éste se dispondrá una serie de material fotográfico resultante analizado. Las fuentes disponibles serán las biografías de ambas marques pontificias. Los diarios de la época, trabajos académicos referentes a la obra de beneficencia católica de las marquesas. Y bibliografía sobre los estilos artísticos de las criptas.

En cuanto a las conclusiones arribadas, podemos aludir que estas dos mujeres del patriciado porteño argentino, ocuparon un lugar destacado dentro de la nobleza vaticana y dentro de la sociedad argentina en la primera mitad del siglo XX. Ellas quedaron viudas a edades muy tempranas, hecho que les permite emanciparse legalmente, y ocupar un lugar privilegiado en el campo social, económico y cultural. Con esas condiciones, pudieron obtener la designación del título de marquesas pontificias y optar por un tipo de sepultura particular y específica, vedada para el resto de los cristianos. Elegir la cripta de una iglesia como lugar del descanso final determina un símbolo de distinción social y exclusivo.



Ponencia completa **La sepultura de las marquesas pontificias argentinas. Catolicismo, feminismo y funebria.**

Graciela Luján Pedraza.

Ana Clara Picco Lambert.

El problema de las mujeres en la Historia Argentina.

Partimos de una perspectiva histórica en un período determinado 1850-1950, relacionado con la conformación del Estado argentino moderno, donde reconocemos la interacción de variables integradas en un proceso complejo en el que confluyen políticas religiosas, sociales y culturales. Consideramos retomar ideas poco revisadas ligadas a la noción de género, al visualizar la existencia de los cuerpos femeninos articulados en ese universo histórico. Si pensamos los cuerpos dentro de sus constituciones ideológicas, su historización permite reconocerlos en las diferencias y similitudes de posibilidades de existencia. De allí la importancia de posicionarnos desde una perspectiva de género. Para ello tomamos la noción de Joan Scott, que nos propone pensarlo como una categoría útil para el análisis histórico, al poner en tela de juicio los fundamentos conceptuales de la historia y señalar que la propia Historia de las mujeres se configura en un campo eminentemente político, ya que no hay modo de separar la política, -entendida como relaciones de poder, sistema de creencias y prácticas-, del conocimiento y los procesos que la producen.¹

La definición de género que sustenta Scott articula dos proposiciones: la primera lo entiende como un elemento constitutivo de las relaciones sociales, basadas en las diferencias sexuales, que incluyen los símbolos, la normativa, las referencias institucionales y la identidad subjetiva. La segunda, como una forma primaria de relaciones significantes de poder, al estructurar concreta y simbólicamente la percepción y la organización de toda la vida social. De esta manera es posible entender la naturaleza recíproca de género y sociedad, donde la política construye el género y el género construye la política.

¹ SCOTT, Joan (1996) "Historia de las mujeres" en: BURKE, Peter: *Formas de hacer Historia*. Alianza Buenos Aires.



En la Argentina los historiadores fundacionales, Bartolomé Mitre, Vicente F. López, Domingo F. Sarmiento entre otros, vislumbraron a las mujeres, como cooperantes y también como partícipes decisivas en situaciones de crisis y de riesgo colectivo, pero prevalecieron los signos de una identidad femenina definida: las mujeres eran débiles física, intelectual y moralmente, las caracterizaba un exceso de sentimentalismo, que cuadraba bien para su función: madre y cuidadora de la familia, tareas incompatibles con la cosa pública ².

El camino comenzará a ensancharse a partir de los textos de Lily Sosa de Newton de 1967, 1986, y 1991; seguida por la obra colectiva del 2000, dirigida por Fernanda Gil Lozano, Valeria Pita y María Gabriela Ini, y Dora Barrancos. De ésta última precisamente es el libro *Mujeres en la sociedad argentina*, 2007.

Por último, en los estudios sobre la muerte y las costumbres funerarias, las mujeres en Argentina también estuvieron excluidas del desarrollo de estos estudios de la muerte, comenzándose las investigaciones a fines de la década del 90. De ese tiempo a esta parte se ha comenzado a investigar el rol de la mujer en las costumbres y el patrimonio funerario.³

Iglesia y Estado: entre la caridad y la beneficencia.

En este título revisaremos la relación entre la caridad y la beneficencia impulsada desde el Estado y la Iglesia Católica, por las mujeres de elite. Relación que existía aún antes de la creación del virreinato del Río de la Plata. Reconocemos en este sentido al menos tres etapas diferentes de esta relación, en las políticas sociales desplegadas por ambas instituciones, que sin embargo convergen en la disposición de una misma identidad para la mujer argentina ideal, en la ingeniería social de transformación de la mujer criolla. En primer término, el período correspondiente a la conformación del Estado Nación; un segundo modelo, que transcurre en la denominada nación católica, hacia los años treinta. En los párrafos siguientes nos ocuparemos de la interacción de las mujeres con el Estado y la Iglesia en los dos primeros períodos, que pretende transformar a la nación anticlerical de fin de siglo en la nación católica de los años treinta.⁴

² Ver: BARRANCOS, Dora (2007) *Mujeres en la sociedad argentina*. Sudamericana. Buenos Aires.

³ Patricia Noemí Sánchez (2022) "Perspectivas sobre la muerte en los testamentos femeninos. San Juan primera mitad del siglo XIX": en *XVIII Jornadas Inter escuelas/ Departamentos de Historia. Universidades Nacionales. Santiago del Estero. Mayo 2022. Argentina*.

⁴ "Nación católica es un concepto propuesto por Loris Zanatta para definir el momento en que la Iglesia adquiere un protagonismo vital y ejerce una influencia decisiva en el plano de las ideas, pero también en lo político y social.



La “caridad”, “la beneficencia”, “la justicia social”, constituyen conceptos diferentes que responden a corrientes ideológicas divergentes, pero que se incrustan con los sectores de poder en cada período histórico. Así, alternativamente, Iglesia y Estado fueron configurando un estilo de acción que privilegió el rol femenino para la consecución de dichas políticas. Mariquita Sánchez de Thompson, María Unzué de Alvear, Adelia María Harilaos de Olmos y Eva Duarte de Perón, podrían representar esta periodización de dicho desarrollo. La primera, con su activa participación desde la creación de La Sociedad de Beneficencia en 1823, y continuada hasta su muerte, de influencia liberal y afrancesada; las dos segundas con marcada impronta hispánica, oligárquica y católica, al punto de ser designadas Marquesas Pontificias en 1934, durante el Estado benefactor en la década infame. Y podemos sugerir a *Evita* como modelo de la “justicia social” del estado paternalista del Gral. Juan D. Perón.

Entendemos “la caridad” como la acción individual que practica una persona sobre otra, generalmente de bajos recursos. Por su parte, “la beneficencia” supone una forma de superación de la caridad. Es una acción política, no cristiana, en el sentido en que se instala, como responsabilidad del Estado, la ayuda a los desvalidos. Refiere, por lo tanto, a una acción colectiva de un grupo que organiza una institución para ese fin, sea estatal o religiosa. Según José Luis Moreno, cuando la organización de beneficencia se incorpora plenamente al aparato burocrático del Estado, la ayuda a los pobres se transforma en política social.⁵ Durante el siglo XIX, entre el gobierno y la Iglesia se fue consolidando una larga fase de transición, en el que se logró un nuevo perfil doctrinario e institucional de renovación y modernización. Dicha transición estuvo sembrada de conflictos que no se limitaban—según expresan Di Stéfano y Zanatta— a los enfrentamientos entre las corrientes anticlericales y los católicos, sino que: “asumían con frecuencia los ropajes de la contraposición entre un catolicismo liberalizante y celoso de las prerrogativas de la Iglesia local, y el potente viento

En este sentido, la misma pasa a ocupar en el plano institucional, un lugar privilegiado en la lucha por el poder y la conquista de consenso, que le permite construir un nuevo orden alternativo al liberalismo y también al anti-liberalismo de los comunistas y socialistas. Ver: ZANATTA, Loris (1999) *Perón y el mito de la Nación Católica. Sudamericana*. Buenos Aires.

⁵ MORENO, José Luis (2000) *La política social antes de la política social*. Prometeo. Buenos Aires.



que soplabla desde Roma.”⁶ Aun así, por tensa que fuera la relación entre el Estado y la Santa Sede, la situación había cambiado mucho hacia 1899. Buenos Aires había sido elevada a la categoría de arquidiócesis, expresamente requerida por Mitre, lo que contribuía a la centralización operada en el plano político, extendida hacia el eclesiástico. Varias fueron las dificultades que enfrentaba la institución paralelamente a su afán de crecimiento. En primer término, la escasa atención que durante el siglo XIX podía brindar el párroco en su respectivo territorio, debido a la cantidad de asentamientos y estancias espaciadas una de otras. Esto motivó a las familias a pedir autorización episcopal, para erigir en sus propiedades un oratorio privado, donde se celebraron misas a puertas cerradas para la propia familia y además a vecinos, sirvientes, esclavos, criados y posteriormente a la gente del poblado cercano. En este caso, el propietario podía ejercer el patronato, eligiendo el sacerdote encargado de los sacramentos. Situación que obviamente aportaba un prestigio adicional a la familia.⁷ Las crónicas de la época reflejan la presencia masiva de la patrona de la estancia, sus hijas, sus criadas y sus siervas, a quienes el cura adoctrinaba en los principios de la Iglesia.

Esto daría como resultado un vínculo muy fluido de estas mujeres con el mundo católico, donde la caridad y los aportes en donaciones drenaron un canal muy activo de participación en las acciones benéficas. En este contexto se produjo una corriente de inmigración del clero regular, que la Argentina requería para afrontar las necesidades religiosas de los extranjeros laicos. Esta afluencia provocó una profunda renovación intelectual en el catolicismo argentino, pero sus efectos se extenderían mucho más allá de sus límites. “Su apostolado desbordaba del terreno religioso al social, extendiéndose desde la educación hasta los hospitales, de las obras de caridad a las cárceles, de las misiones al mutualismo y a muchos otros ámbitos”⁸.

Además de los Salesianos y los Capuchinos, ingresaron los Redentoristas y los padres del Verbo Divino. Hacia fines de siglo XIX y principios del XX lo harían las congregaciones

⁶ DI STEFANO, Roberto y ZANATTA, Loris, (1999) *Historia de la Iglesia Argentina. Desde la conquista hasta fines del siglo XX*. Ed. Grijalbo-Mondadoris, pág.: 315

⁷ MIRANDA, Lida (2005) “Los terratenientes pampeanos y la Iglesia Católica, 1880-1920”, en: *Cuaderno del Sur. Historia, Bahía Blanca, N° 34, 2005*. pp.125-149

⁸ DI STEFANO, Roberto y ZANATTA, Loris, (2000) *Historia de la Iglesia Argentina. Desde la conquista hasta fines del siglo XX*. Ed. Grijalbo-Mondadoris. Buenos Aires. pág.: 329.



femeninas, provenientes en su mayor parte de Italia y Francia, las Hermanas del Huerto, las del Buen Pastor, las de la Misericordia, las Franciscanas Misioneras de María, las hermanas de San Camilo, las Esclavas del Corazón de Jesús, fueron algunas de ellas. Sus actividades pastorales pasaban por la asistencia a los enfermos, a los presos, a la infancia, a la mujer y a la enseñanza. Todas convivían con una clase dirigente liberal en apariencia anticlerical, pero que no combatía la intromisión de las órdenes religiosas en la organización de la sociedad. De este modo, *dogma* y *progreso* marcaron el derrotero de una identidad que tuvo su correlato en el reconocimiento de la obra “civilizadora” y la romanización que arremetió sobre la Iglesia argentina. Uno de sus resultados más claros lo constituye la amalgama que se produce entre la clase dirigente y aquella a quien considera una aliada indispensable para conservar el orden.⁹

Antecedentes de los títulos nobiliarios pontificios

En 1746, el papa Benedicto XIV, a través de la bula *Urbam Romam*, decidió institucionalizar y organizar administrativamente a la nobleza pontificia, de esta manera es que se otorgaron los títulos nobiliarios hasta 1979 con el papado de Juan Pablo I (Albino Lucciani). Hay otros antecedentes de estos títulos nobiliarios en Bolivia, solo un título pontificio fue concedido a una acaudalada y poderosa pareja debido a su labor con los huérfanos y pobres: Francisco de Argandoña y Revilla y Clotilde Urioste de Argandoña, recibieron el título de príncipes pontificios (principado de La Glorieta). En el caso de España fue nombrada con esta distinción la Condesa de Urbina (Carmen de Ayala y Ayala) en 1910. Condesa Pontificia de Pardo Bazán y Condesa de Mora Claros (Josefa Giménez y Vázquez.) en 1927 por Pío XI.¹⁰

Definición de Cripta.

La cripta es un espacio arquitectónico subterráneo en que se enterraba a los seres fallecidos. La palabra cripta (del latín *crypta* y a su vez del griego *kryptē*), etimológicamente significa: esconder, lo cual indica bien su significado.

Las criptas estaban ubicadas dentro de las catacumbas, galerías subterráneas, con el propósito principal de enterrar cadáveres, y donde fueron colocadas para su descanso final,

⁹ IBIDEM. Op. cit.

¹⁰ SACHEZ RAMOS, Valeriano (1999) “Los cortesanos del Papa en Andalucía: los títulos nobiliarios pontificios. Estudio general”. En: *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza. Volumen XII. Andalucía. P. 319.*



celebridades religiosas como papas o mártires. Las criptas estaban adornadas con representaciones pictóricas y mosaicos que reproducían escenas de la Biblia.

Más tarde, sobre estos hipogeos venerados por los primeros cristianos, se levantarán las capillas y las vastas iglesias; después se estableció las criptas bajo los edificios destinados al culto para encerrar los cuerpos de los santos recogidos por la piedad de los fieles.

En términos medievales, una cripta es una cámara de roca, normalmente bajo el suelo de una iglesia. Con el tiempo, las criptas comenzaron a construirse en cementerios. La función se mantuvo inalterable desde sus inicios: en este tipo de lugares se depositan los restos de las personas. Si la cripta se construye sobre el nivel del suelo, recibe el nombre de mausoleo. Las criptas se encuentran típicamente bajo el ábside, pero ocasionalmente se encuentran bajo las alas o las naves laterales.

Trayectoria de María Unzué de Alvear

María de los Remedios Unzué Gutiérrez Capdevila nació el 21 de noviembre de 1862, era la segunda hija del matrimonio de Saturnino Unzué y Mercedes Gutiérrez. Tuvo tres hermanos: Angela, Concepción y Saturnino. En 1885 se casó con Ángel Torcuato de Alvear, hijo del que fuera intendente de la ciudad de Buenos Aires y hermano del futuro presidente argentino, Marcelo Torcuato de Alvear. Vivió en el palacio Alvear, diseñado por el arquitecto Juan Antonio Buschiazzo. En realidad, la residencia formaba parte de un conjunto arquitectónico más amplio, diseñado por el mismo profesional, y conformado por los frentes de las residencias pertenecientes a las hermanas de María: Concepción Unzué de Cásares y Ángela Unzué de Álzaga.

Hacia fines del siglo XIX se integró a la Sociedad de Beneficencia de Buenos Aires. Realizó una obra benéfica muy importante, que incrementó con posterioridad a la muerte de su esposo. Fue dos veces presidenta de la Sociedad de Beneficencia y luego socia honoraria de la institución hasta su fallecimiento. En 1912 hizo construir junto a su hermana, Concepción, el asilo Unzué para niñas en Mar del Plata, que lleva el nombre de su padre. En 1924 hizo lo propio en Luján, pero esta vez para niños, donde creó la Escuela Agrícola, con el nombre de su esposo. En 1934 en oportunidad del XXXII Congreso Eucarístico Internacional inauguró la Basílica Santa Rosa de Lima, con la presencia de todos los



prelados extranjeros. Presidió la Comisión de mujeres de dicho evento y fue designada con el título de Marquesa Pontificia, título no hereditario y de por vida.¹¹ También fue distinguida por el mismo Papa con la Orden del Santo Sepulcro. Título con el cual la honró a su labor benéfica y por las cuantiosas sumas de dinero donadas a la Santa Sede, el papa Pío XI (Aquiles Ratti).

La estructura social del país se tornaba hacia los inicios del siglo XX más compleja, más alfabetizada, con un mejor servicio sanitario, de servicios e infraestructura que comenzaba a inscribirla como una sociedad moderna. Precisamente por ello también surgían conflictos sociales, ideologías más radicalizadas, una brecha entre el mundo urbano y el mundo rural y una fuerte necesidad de afirmación del ser nacional, la argentinidad, fundado en la tradición como consecuencia de la inmigración masiva. En este sentido, para una parte creciente de las élites, la Iglesia dejaba de ser amenazante de la soberanía nacional y se estaba transformando en el bastión de su defensa. La misma clase política hegemónica que buscaba laicizar la vida pública y desencadenará un fuerte enfrentamiento ideológico que le asignó a la Iglesia una función “civilizatoria”, que a la par de la escuela y el ejército, sostendría la obra pedagógica-civilizadora del Estado, difundiendo a través de la caridad y de la enseñanza de los valores cristianos, las modernas virtudes cívicas y el patriotismo entre los ciudadanos. En consecuencia, el catolicismo terminaría por imponerse como núcleo de la nacionalidad y punto de encuentro entre criollos e inmigrantes que provenían de naciones católicas. Por la ley 3727, la Sociedad de Beneficencia de la Capital pasó a depender del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto y gozaba de personería jurídica, según decreto del 19 de diciembre de 1908. Los recursos con que contaba provenían del presupuesto nacional, de la lotería de beneficencia y los propios que surgían de legados y donaciones, como así también de lo que se obtenía de los pensionados en los hospitales, y la producción de los talleres.¹² Uno de los fines que la ley de creación asignara a la Lotería de Beneficencia Nacional fue que contribuyera con lo producido a la beneficencia pública. Por otro lado, es de destacar que María Unzué de Alvear enviudó joven en 1905, sin haber tenido hijos de su matrimonio, lo que le permitió una independencia jurídica y económica

¹¹ Título honorífico perteneciente a la nobleza vaticana. Primero María Unzué de Alvear fue distinguida como Condesa Pontificia y luego Marquesa. También con la Orden del Santo Sepulcro por el papa Pío XI, Aquiles Ratti.



con respecto al grueso de las mujeres de la elite porteña. Proyectándole una autonomía de los bienes materiales y quedar sin la tutela de su marido. (muy importante para la época ya que las mujeres estaban tuteladas). Los cuales como vimos antes dispuso para un sinfín de obras de beneficencia y que supo reconvertir ese cuantioso capital económico, en capital social. Una de las características de las mujeres de la elite de fines de siglo XIX y principio del XX fue el poder encontrar en el catolicismo un espacio para las políticas sociales traducidas en la beneficencia como medio articulado del asistencialismo del Estado. Y encontrar en la acción benefactora, un lugar en la esfera pública, lugar vedado para las mujeres de principios del siglo XX. En cambio, los varones eran más afectos a formar parte de alguna logia masona.

Congreso Eucarístico Internacional (1934): un espacio de ascenso social.

*“...el sol de nuestra bandera de cielo es un ostensorio con una Hostia, Cristo en la Hostia ha estado siempre con la Patria y la ha bendecido”.*¹³ El epígrafe inicial hace referencia al Congreso Eucarístico Internacional de 1934. Desde distintos sectores católicos hay una exaltada acción para demostrar que la sociedad argentina era por sobre todas las cosas una sociedad católica. Dice Manuel Gálvez: “Por lo pronto, los católicos sabremos cuántos somos. Diversas manifestaciones de estas últimas semanas nos dan derecho a creer que constituimos una fuerza muy grande. Ya vamos sabiendo que hay en el catolicismo de este país posibilidades magníficas.”¹⁴

La Iglesia Católica ha desarrollado en la historia cuarenta y ocho congresos eucarísticos internacionales. El que tuvo lugar en Buenos Aires en 1934 ocupaba el puesto treinta y dos. Argentina fue el primer país sudamericano en lograr esta distinción. Como bien señala Miranda Lida en un pormenorizado análisis de las fuentes periodísticas, donde resalta el rol de los medios para activar la presencia masiva de la ciudadanía en Buenos Aires del 10 al 15 de octubre de 1934, la decisión sobre el país donde podía concretarse cada congreso correspondía al Vaticano, en la figura del Papa, en primer lugar, y en el Pontificio Comité,

¹³ OCA de CARDENAS, Sara. (1934) “Eucaristía y Patria” en: *Revista Criterio* N° 332, julio, Buenos Aires, 1934, p. 251- 252

¹⁴ GALVEZ, Manuel (1934) “La influencia del Congreso Eucarístico”. En: *Caras y Caretas*, Bs. As. octubre, 1934, p. 14



en segundo”.¹⁵ En sintonía con la historiadora ya citada, la tesis de Mercedes Galíndez avanza sobre la percepción de los medios de comunicación masiva como gestores de la cultura de movilización de masas, desde donde se articularían cuatro mecanismos que tuvieron como protagonista a la prensa, quien se habría ocupado de la construcción del CEI como un espectáculo, quien aportó los canales de comunicación para toda la información específica, quien promovió el orden y difundió un imaginario especial propio del congreso.¹⁶ Las mujeres de la élite participaron activamente en el Congreso. Las dos marquesas pontificias, Adelia María Harilaos de Olmos y María Unzué de Alvear, se desempeñaron como vicepresidentas del Comité Ejecutivo del mismo.¹⁷ Ambas, habían erigido iglesias en la Capital Federal, la del *Corazón Eucarístico de Jesús* la primera, y la de *Santa Rosa de Lima*, la segunda. Las activas relaciones con la cúpula religiosa se evidencian en la bendición de este santuario en octubre de 1934, en el contexto del congreso religioso: “El cardenal Pacelli bendijo ayer el santuario de Santa Rosa de Lima con asistencia del general Justo”. Luego como subtítulo “erigido gracias a la generosidad de Da. María Unzué de Alvear, su bendición dio motivo a una ceremonia brillante”. La misa fue oficiada por el Vicario General de la arquidiócesis de París, Monseñor Chaptal. En el artículo del diario, contamos ochenta y cinco mujeres casadas y veinticinco solteras que participaron del Congreso Eucarístico. Todas de ilustres apellidos que refieren a un espacio de sociabilidad privilegiado entre las mujeres de elite.¹⁸ Para la Iglesia Católica, el Congreso Eucarístico adquirió el carácter de un acto militante cuyos ejércitos laicos, de alrededor de dos millones de fieles, confluyeron en las actividades programadas. En el número especial de *La Razón* se expresa: “institución de vanguardia entre todas las entidades en su género” (...) “jalón de nuestra historia” y le dedica un suplemento para consignar cuáles eran las residencias de estas mujeres, que alojaban a las autoridades eclesásticas internacionales de visita en el país.¹⁹ Encolumnada en la nación católica, la Sociedad de Beneficencia, buscará afianzar

¹⁵ MIRANDA, Lidia (2009) “Mitos y verdades del XXXII Congreso Eucarístico Internacional”. En: *Revista Criterio*, noviembre.

¹⁶ GALINDEZ, Mercedes (1998) *Informando al peregrino: medios y movilización de masas en el Congreso Eucarístico Internacional*. Tesis de Licenciatura. Instituto Di Tella, Universidad de Buenos Aires.

¹⁷ DELGADO, Susana (2010) “La representación de la Nación Católica en el 32º Congreso Eucarístico Internacional”, en: *III Simposio Internacional sobre Religiosidad, Cultura y Poder, Buenos Aires, 2010*.

¹⁸ *Caras y caretas, Número extraordinario dedicado al XXXII Congreso Eucarístico Internacional, 1937*

¹⁹ El Congreso Eucarístico Internacional, *La Razón*, octubre, 1934



sus proyectos de formación femenina. La construcción política de la mujer abnegada, devota, sostén del hogar, a través de sus habilidades domésticas y condiciones morales será exaltada y promovida como símbolo de feminidad argentina y católica.

El sepulcro de la Marquesa Pontificia María Unzué de Alvear: un lugar de privilegio.

Las inhumaciones producidas en la Ciudad de Buenos Aires desde 1822, prohibían realizarlas en las iglesias y sus camposantos, esto derivó en una disputa con el clero regular, que monopolizaban las sepulturas²⁰. A fines del siglo XIX desde la Ley de Nacional de Cementerios se obliga a la creación de espacios públicos de enterramientos. Aun con esta prohibición de utilizar las iglesias para la última morada, María Unzué de Alvear, por su condición de Marquesa pontificia, pudo ser sepultada en 1955, en la cripta de la iglesia que ella construyó.

El cortejo fúnebre con sus restos protagonizó un tumultuoso episodio, un día después de su muerte, ocurrida el 20 de enero de 1950 a más de 80 años de edad, sin dejar herederos directos. Debido a la orden del presidente Juan D. Perón, que revocaba los permisos de enterrar en las iglesias la policía, impidió que fuera depositada en la cripta de la basílica, donde ya estaba el féretro de su marido Ángel Torcuato de Alvear, y debieron llevarla al panteón de la familia Unzué, en el cementerio de la Recoleta.²¹ La marquesa, fue trasladada a la Basílica después del derrocamiento del presidente Perón en 1955. María Unzué fue heredada por las cuatro hijas de su sobrina nieta y ahijada, Ángela González Álzaga, que hizo usufructo de esas propiedades hasta que las herederas, Lucía, María Inés, Teresa y Amalia fueron mayores de edad.

El sepulcro que guarda los restos de la marquesa pontificia, es la cripta de la Basílica dedicada a Santa Rosa de Lima, y se encuentra en la avenida Belgrano, en la ciudad de Buenos Aires, barrio de Balvanera. Proyectada por el arquitecto Alejandro Christophersen y

²⁰ BLANCO, Martín (2019) *El servicio funerario en Buenos Aires. Durante el período virreinal y la primera década revolucionaria: 1770-1820*. Editorial Autores Argentinos. Bs. As. Argentina.

²¹ Según expresara un sobrino nieto, no podían recibir sepultura en las iglesias a pesar de ser marquesas pontificias sino mediaba una autorización presidencial, Adelia María Harilaos había obtenido dicha dispensa luego de que recibiera en su casa a Eva Perón, pero María Unzué nunca se avino a solicitar el permiso requerido. En: Entrevista a FGA, 2007. Archivo de la memoria social y política, UNMdP



del ingeniero Adré Millén. Por la construcción de dicha basílica, obtuvo la *Orden del Sol de Perú*.

En todas las obras arquitectónicas de la elite porteña a la que perteneció la marquesa pontificia, de tendencias extranjerizantes, se observa la repetición de modelos artísticos-arquitectónico europeístas, como el neorrománico o el neoclasicismo, esto nos habla a las claras de los gustos sociales imitados, y de un problema de identidad cultural, que se visibiliza tanto en el monumento funerario, como en los edificios que construyeron las dos marquesas pontificias analizadas.

La adquisición del terreno y la edificación del templo fue posible gracias a la enorme fortuna y a la beneficencia de la Sra. Unzué de Alvear. Se puso la piedra fundamental el 3 de enero de 1926, tardó en ejecutarse unos ocho años. Fueron padrinos del templo, el entonces presidente de la Nación Argentina, Marcelo Torcuato de Alvear, doña Ángela Unzué de Álzaga, don Félix de Álzaga Unzué y la Condesa Pontificia María Unzué de Alvear.

La iglesia tendrá un estilo de referencias bizantinas y neorrománicas. Fue inaugurada el 12 de octubre de 1934 y bendecida por el cardenal Eugenio Pacelli (luego Pío XII) que estaba en Buenos Aires como Legado Papal ante el Congreso Eucarístico Internacional que se celebraba en esos días. El acto contó con la presencia del presidente de la Nación, general Agustín P. Justo, y del arzobispo de Lima, monseñor Pedro Farfán, quien donó un relicario con reliquias de los santos latinoamericanos: Santa Rosa de Lima, San Martín de Porres, Santo Toribio de Mogrovejo y San Juan Macías. La consagración tuvo lugar el 30 de agosto de 1941, día en que fue declarada basílica. Ya desde 1913 los vecinos de aquel barrio porteño tenían intención de adquirir un terreno y levantar un templo dedicado a Santa Rosa de Lima, la santa peruana que había sido declarada "Patrona de la Independencia argentina" por el Congreso de Tucumán, en 1816. Esta dedicación patronal del templo explica la presencia, en la fachada, del escudo peruano junto al escudo argentino.

El exterior fue revestido en ladrillo, granito y piedra, con techos de teja italiana, cúpulas en cobre y mosaicos ornamentales, con el escudo papal en el centro del frente, flanqueado por los escudos de Argentina y de Perú, lugar de origen de Santa Rosa. El color verde de la cúpula se debe a que se colocaron tejas de cobre que fueron adquiriendo esa pátina verdosa. De modo que el cobre se oxida, pero no se corroe, por lo cual resulta un material



virtualmente indestructible. Se observa la espacialidad interior, con la gran cúpula apoyada sobre dieciocho columnas de mármol llamado popularmente *cipollino*. La cúpula termina en una linterna en forma de torre que provee de luz al templo. También las pilastras y columnas de sostén de las galerías y el coro fueron realizadas en mármol Cipollino.

Para el piso y las bases de las columnas se utilizó mármol llamado “Napoleón”, con franja de verdes Alpes, de aire bien funerario, extraído de la isla de Paros en Grecia. Un objeto curioso y con memoria propia es en el sector del sagrario, es una de las enormes “hostias” que se colocaron en las instalaciones y altares durante el Congreso Eucarístico del año 1934. Se observa otra similar en la iglesia del Corazón Eucarístico de Jesús, en la calle Vicente López. En el presbiterio también hay mármoles de diversos colores en zócalos y frisos. El ábside está decorado con mosaicos venecianos que alberga un altar mayor de mármol italiano con fondo de oro. En él se ubica una imagen de mármol de Carrara de Santa Rosa de Lima con el Niño sobre el sagrario, flanqueada por cuatro pequeños íconos de estilo bizantino bajo un baldaquino de mármol. También de carrara son las magníficas pilas de agua bendita y el púlpito italiano de *Pietrasanta* con imágenes talladas de Santo Tomás de Aquino, San Ambrosio, San Juan Crisóstomo, San Agustín, San Jerónimo y San Gregorio. Los dos grandes altares laterales se destinaron al Sagrado Corazón de Jesús y a la Virgen de la Medalla Milagrosa y fueron decorados con mosaico de colores.

La Cripta de la Basílica tiene su ingreso por la calle Pasco. Su superficie y estilo arquitectónico es similar al del templo. Es de planta cuadrada, con dos anillos octogonales de columnas que están debajo de las que se encuentran en el templo principal. Son también de mármol, pero rosado. El piso es de color marfil.

El altar Mayor está tallado en mármol de Carrara. Presenta apliques con láminas de oro. Posee una réplica exacta del grupo escultórico “La Piedad” de Miguel Ángel, que se encuentra en el Vaticano. Hay también un altar Menor dedicado a Santa Teresita del Niño Jesús y la primera imagen que el templo tuvo del Sagrado Corazón. Es una tumba sencilla, con una lápida cuya epigrafía indica el nombre de la difunta, la fecha de su nacimiento (21 de noviembre de 1861) y la fecha de su muerte (18 de enero de 1950). Y debajo, la sigla funeraria Q.E.P.D. El relieve, por encima de la lápida, ejecutado en mármol de Carrara, representa la escena evangélica de la resurrección de Jesucristo de entre los muertos.



A diferencia de Adelia María Harilaos de Olmos, que fue sepultada en la Iglesia del Corazón Eucarístico de Jesús, María Unzué de Alvear no consignó en su tumba su título de marquesa pontificia.

Vida y obras de Adelia María Harilaos de Olmos.

Adelia María Harilaos nació en Buenos Aires el 16 de junio de 1865. Era hija de Horacio Harilaos, español, un hombre de amplia cultura y vastos conocimientos en materia de arte, ciencia y música; y de doña Carolina Senillosa Botet, perteneciente a una acaudalada familia de terratenientes. Su abuelo, el arquitecto catalán Felipe Pujol de Senillosa, propietario de vastas extensiones de tierras en la provincia de Buenos Aires, tuvo una importante actuación como agrimensor en tiempos de Rosas y al morir en 1858, dejó una cuantiosa fortuna en estancias, chacras, bienes inmuebles y oro. Adelia María creció en ese hogar acomodado junto a sus tres hermanos, Horacio, Felipe y Raúl, aunque, al cabo de un tiempo, la fortuna de la familia se esfumó, pero no del todo.²² Ella será una de las figuras más caracterizadas de la sociedad porteña, su vida se extendió entre 1865, presidencia de Mitre, y 1949, la de Perón.

Adelia María frecuentó la Conferencia Vicentina de las Hijas de María, de la que fue socia y colaboradora, desarrollando actividades en los talleres de capacitación y escuelas para pobres de santa Filomena.²³

En 1895, a los 22 años de edad conoce a Ambrosio Olmos, que había sido gobernador de la provincia de Córdoba. Acaudalado comerciante y estanciero de la localidad sureña de Río Cuarto. Terrateniente de esa nueva clase surgidos tras la “Conquista del Desierto”²⁴ en 1879, iniciando su expansión en la localidad de Achiras, con un total de 300.000 hectáreas que supo poner a trabajar.²⁵ Estuvo muy relacionado con el presidente Julio A. Roca, hecho que le proporcionó los avales para adquirir cuantiosas cantidades de tierras, entre las que

²² DE OLIVEIRA, Carlos María: “Adelia María Harilaos de Olmos (1865-1949). Modelo para la clase dirigente”. En: www.cruzadadelrosario.org.ar/revista/07/02/harilaosdeolmos.htm.

²³ IBIDEM. op. cit.

²⁴ La “Conquista del Desierto” fue en 1879 dirigida por el futuro presidente Julio Roca, para conquistar las tierras de la Patagonia argentina (sur), que estaban en manos de los pobladores originarios. La “Conquista” fue despoblarla y asesinar a los aborígenes para introducir estas tierras al sistema capitalista de producción. Luego fueron entregadas entre altos jerarcas militares y soldados que participaron en dicha masacre.

²⁵ IBIDEM: op. cit.



encuentra la estancia El Durazno. También perteneció al Partido Autonomista Nacional, que agrupaba a los hombres de elite de ideal liberales, con el lema “Paz y Administración”. En 1888, Olmos renunciará a la gobernación de Córdoba, y viajará a Europa.

A sus 37 años, el 13 de mayo de 1902, Adelia María contrae matrimonio con el citado ex gobernador, en la iglesia de Saint *Philippe Roule*, en París. Esta unión fue un arreglo realizado por su madre y no consentido por la novia. Este matrimonio solo durará cuatro años y no tendrá descendencia. El Sr. Olmos fallece en 1906, en una muerte dudosa.²⁶ Luego de fallecido su marido, y de una internación neuropsiquiatría en Europa, Adelia María recupera el dominio de toda la fortuna heredada.²⁷

Era una mujer con una gran inclinación religiosa, aunque no podría decirse si tenía una profunda vida espiritual. Su religiosidad estaba centrada en la devoción a la Eucaristía, al Sagrado Corazón y a la Inmaculada. Sus obras de caridad, así lo prueban. Era muy devota, muy observante de la práctica religiosa, rezaba mucho, y sí, es verdad, tenía una concepción un cierto; de la religión. Creía por ejemplo que si no le rezaba a un santo se ofendía y podía no ayudarla. Oía misa diaria, generalmente en su casa, con el servicio doméstico, cada mañana, rezaba varios rosarios diarios y tenía su hora de adoración eucarística diaria. Era, de alguna manera, el reflejo de la piedad propia de esa época. Tanto los jesuitas como los redentoristas y los franciscanos tuvieron mucho que ver en esa formación espiritual, mientras que las vicentinas hicieron lo propio en la visión social que ella tuvo de la religión. A ello se agrega una gran devoción al Papa. No podríamos hablar de fanatismo, sino más bien de un apasionamiento llevado a través de sus obras. A medida que fue comprometiéndose con la Iglesia, y que la Iglesia la distinguió con honores como el título nobiliario, ella entendió eso como una obligación más que como un privilegio²⁸.

Fue nombrada como Condesa Pontificia en 1930 y Marquesa Pontificia en 1934 durante el Congreso Eucarístico²⁹. Recibió también la condecoración del Santo Sepulcro y *Pro Iglessia*

²⁶ DILLON, Susana (2009) *La Marquesa del Papa. La mujer más rica de la Argentina del siglo XX*. Ediciones B. Argentina SA. Buenos Aires. Pág.: 74-75.

²⁷ IBIDEM, op. cit. pág.: 80-84.

²⁸ *Puntal*, 21 de julio 2022. entrevista a Walter D'Aloia Criado : <https://www.puntal.com.ar/adelia-maria-realizo-la-obra-caritativa-mas-importante-la-historia-argentina-n48157>

²⁹ BINACHI, Susana (2002) “La conformación de la Iglesia Católica como actor político-social. Los laicos en la institución eclesiástica; las organizaciones de elite (1930-1950)” en: *Anuario del IHES*, 17.



et Pontífice. Obtuvo otras importantes condecoraciones internacionales, como: Comendador de la Orden Nacional del Mérito de Paraguay, Comanda do Cruzeiro do Sul de Brasil y la Orden Nacional del Mérito de Chile, entre otras.

La Caja Dotal de Obreras creada en 1913 por la marquesa, era un proto sistema jubilatorio de mujeres trabajadoras. En sus hogares para ancianos, la mujer que había protagonizado un *marriage blanc*, es decir un matrimonio en el que las sábanas no quedan manchadas ni con la sangre de la novia virgen ni con el semen del novio ansioso, estableció como principio que las parejas no debían vivir separadas sino compartiendo la misma habitación.³⁰

En Río Cuarto se desprendió de la estancia El Durazno, de 5 mil hectáreas de superficie, que donó a los curas Salesianos. Desde los años '50 funciona allí la Escuela Agrotécnica Ambrosio Olmos.³¹ En el lapso que va de la muerte de Ambrosio hasta la efectiva transformación de la estancia en instituto educativo, el mantenimiento del casco -un palacio neoclásico enmarcado por su capilla gótica, su piscina, su lago, su casa de té, su mirador, su invernáculo y su planta generadora de electricidad- estuvo a cargo del mayordomo inglés Samuel Andrew. La estancia-colegio está abierta al público en la actualidad.³²

Pero fue en la Capital Federal (Buenos Aires, Argentina) donde la pasión filantrópica de Adelia se hizo más notable: apenas terminados los trámites sucesorios, ese mismo año de 1906 designó a la curia como heredera de su residencia. En 1923 mandó construir la iglesia del Corazón Eucarístico de Jesús, de la Congregación de las Esclavas del Sagrado Corazón de Jesús, frente a la plaza Vicente López. En 1930 levantó "La Castrense", la parroquia de Nuestra Señora de Luján, patrona del ejército, en Palermo. En 1938 hizo erigir el santuario de Nuestra Señora de la Medalla Milagrosa, en Parque Chacabuco. La zona sur no estuvo ausente de sus preocupaciones: mandó a construir la parroquia del Niño Jesús en Villa

³⁰ Entrevista a Walter, D'ALOIA CRIADO: "La benefactora argentina más grande para la Iglesia, en palabras de un bolivariense" en: https://web.archive.org/web/20160306175326/http://diariolamanana.com.ar/noticias/informacion-general/la-benefactora-argentina-mas-grande-para-la-iglesia-en-palabras-de-un-bolivariense_a11755

³¹ MAYOL LAFERRERE, Carlos (2008) "Estudios de la infraestructura agropecuaria y explotación de la Estancia El Durazno 1906-1915: Estancia El Durazno, Río Cuarto, Córdoba" en: *Revista de la Junta Provincial de Historia de Córdoba 2008. Córdoba. Argentina*.

³² DILLON, Susana (2009) *La Marquesa del Papa. La mujer más rica de la Argentina del siglo XX*. Ediciones B. Argentina SA. Buenos Aires. pág.: 136.



Lugano, y más tarde la parroquia Santa Elisa, en evocación de su sobrina y ahijada fallecida en plena juventud.

Pero donde culminó esta vida dedicada a la beneficencia y aportes a la Iglesia fue con la conquista del título de Marquesa Pontificia³³, que fue en el Congreso Eucarístico Internacional de 1934, con la presencia en Buenos Aires del cardenal Eugenio Pacelli. Adelia pagó íntegramente la realización de ese acontecimiento, En 1930 le compró a Teodolina Alvear de Lezica –presidenta entonces de la Sociedad Argentina de Damas de Beneficencia- el palacio Casey, y mandó a realizar algunas reformas con vistas a que allí se alojara el visitante. Fue un gasto inútil: Pacelli prefirió alojarse en un palacio mejor: el de la propia viuda, a una cuadra de distancia. En el palacio Casey, diseñado como vivienda familiar, funciona hoy la secretaría de Cultura de la Nación. Su mayor contribución fue tal vez, comprar el palacio de la familia Anchorena, que donó por testamento para sede de la Nunciatura Apostólica. Tanta entrega fue premiada por. Pío XI al concederle el título de Marquesa Pontificia. Adelia falleció en septiembre de 1949 y sus restos fueron depositados en la iglesia del Corazón Eucarístico de Jesús (de las Hermanas Esclavas), junto a su esposo. Ella es la única de las tres marquesas que no yace en una cripta.

Sepulcro de Adelia María Harilaos de Olmos. Iglesia Corazón Eucarístico de Jesús. Un lugar de privilegio.

El templo del Corazón Eucarístico de Jesús fue construido en 1927 diseñado por el arquitecto y paisajista Carlos Thays, y financiado por la Marquesa Pontificia. Es de frontispicio románico con arcos ciegos y ventanas binarias. Donde podemos observar una escultura del Sagrado Corazón dentro de un nicho en el frontispicio, a sus costados dos imágenes de ángeles custodios. Debajo de este, un hostensorio con Jesús Sacramentado de bronce en los vitrales principales. El interior es de una nave de cañón corrido. El altar mayor se encuentra en el ábside, con columnas corintias compuestas. La bóveda de estilo neogótico, hacen que el conjunto sea de gran calidad arquitectónica. Sus vitrales le dan una calidez pocas veces vista en una iglesia. Son seis de cada lado en los laterales y tres coronados del presbiterio. El Cristo crucificado está suspendido sobre el retablo. Que tiene

³³ Adelia María, recibió anteriormente del Papa Pío XI en 1930 el título de Condesa Pontificia.



en su centro el sagrario. El altar posee un hermoso sobre relieve que representa la Última Cena.

El 15 de septiembre de 1949, a los ochenta y cuatro años de edad, fallecía Adelia María Harilaos de Olmos en Buenos Aires.³⁴ En su testamento declaraba beneficiaria de sus bienes a la Iglesia Católica en su mayor parte, obteniendo sus hermanos y parientes cercanos solamente la quinta parte de los mismos. La totalidad de los bienes testamentarios fueron evaluados en cuarenta millones de pesos nacionales, una considerable fortuna para aquellos años. La noticia de su deceso no solo causó estupor en la capital argentina, sino también en la sureña ciudad de Río Cuarto, de la cual fue una solícita benefactora, el diario riocuartense *El Pueblo* titulaba un día después de su muerte: “La noticia de su desaparición ha causado general consternación en todos los circuitos sociales y muy especialmente en los de beneficencia, de los que la extinta era asidua protectora”³⁵. De la misma manera el diario de la misma ciudad, un día después, *Puntal*, publicaba: “Necesitaríamos muchas columnas para hacer la biografía de esta ilustre patricia que acaba de emprender viaje a la eternidad y mucho más todavía para reseñar las obras que para bien de la humanidad menos afortunada deja esparcidas en todo el país (...) una figura de relieves nacionales en múltiples aspectos y por diversos conceptos, íntimamente vinculada a nuestra ciudad, por la que en todo momento demostró su afecto”.³⁶

Su sepulcro, con una simple lápida en el muro derecho del templo, contigua al altar, están sepultados los esposos, debajo de la imagen en mármol de carrara del Sagrado Corazón de Jesús y a un lado del sagrario: Adelia María Harilaos de Olmos y Ambrosio Olmos. Fue sepultada cumpliendo su deseo en su propia iglesia, pero modestamente. Se encuentran los dos féretros, pero sólo Adelia se encuentra allí, ya que Ambrosio fue sepultado por Horacio Harilaos, su cuñado, y no se sabe en qué lugar se encuentra.³⁷

³⁴ DE OLIVEIRA, Carlos María: “Adelia María Harilaos de Olmos (1865-1949). Modelo para la clase dirigente”. En: www.cruzadadelrosario.org.ar/revista/07/02/harilaosdeolmos.htm.

³⁵ *El Pueblo*, 16 de septiembre de 1949.

³⁶ *Puntal*, 17 de septiembre de 1949.

³⁷ DILLON, Susana (2009) *La Marquesa del Papa. La mujer más rica de la Argentina del siglo XX*. Ediciones B. Argentina SA. Buenos Aires. Pág.: 196.



Conclusión

En cuanto a las conclusiones arribadas, podemos aludir que estas dos mujeres del patriciado porteño argentino, ocuparon un lugar destacado dentro de la nobleza vaticana y dentro de la sociedad argentina en la primera mitad del siglo XX. Ellas quedaron viudas a edades muy tempranas, hecho que les permite emanciparse legalmente, y ocupar un lugar privilegiado en el campo social, económico y cultural. Con esas condiciones, pudieron obtener la designación del título de marquesas pontificias y optar por un tipo de sepultura particular y específica, vedada para el resto de los cristianos. Elegir la cripta de una iglesia como lugar del descanso final determina un símbolo de distinción social y exclusivo.

Bibliografía:

AA. VV. (2000) *Historia de las mujeres en la Argentina*. Taurus. Buenos Aires.

AA. VV: *Patrimonio Arquitectónico Argentino. Memoria del Bicentenario (1810-2010). Tomo II. Parte 2. Culto. 1880.1920*. Comisión Nacional de Monumentos Históricos. Ministerio de Cultura de la Nación. Argentina

ALDAO, Camilo y SAENZ GERMAIN, Alejandro (1995) "La Marquesa", en: *Plaza Mayor*, N^a 24.

Archivo de la memoria social y política, Universidad Nacional de Mar del Plata. Buenos Aires. Argentina.

BARRANCOS, Dora (2007) *Mujeres en la sociedad argentina*. Sudamericana. Buenos Aires.

BINACHI, Susana (2002) "La conformación de la Iglesia Católica como actor político-social. Los laicos en la institución eclesiástica; las organizaciones de elite (1930-1950)" en: *Anuario del IHES*, N^a17.

BIDEGAÍN, Ana María (2009) *Participación y protagonismo de las mujeres, en la historia del Catolicismo Latinoamericano*. San Benito. Buenos Aires.

BLANCO, Martín (2019) *El servicio funerario en Buenos Aires durante el período virreinal y la primera década revolucionaria: 1776-1820*. Editorial Autores Argentinos. Buenos Aires. Argentina.



BOURDIEU, Pierre (2007) *El sentido práctico*. Siglo XXI. Buenos Aires.

BURKE, Peter (2008) "Cómo interrogar a los testimonios visuales", en CARRIÖ-INVERNIZZI, Diana y PALOS, Joan Lluís (dir.), *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Centro de Estudios Europa Hispánica. Madrid.

Caras y Caretas, Número extraordinario dedicado al XXXII Congreso Eucarístico Internacional, 1937.

CIFRADO, Eduardo (1990) "Las damas de beneficencia y la participación social de la mujer en la ciudad de Buenos Aires, 1880-1920". en: *Anuarios del IEHS*, V, Tandil, 1990.

CORREA de OLIVERA, Plinio (1993) *Nobleza y élites análogas en las alocuciones de Pío XII al Patriciado y a la Nobleza Romana. Tomo I y II*. Ediciones Tradición, Familia, Propiedad. Buenos Aires. Argentina.

D'ALOIA CRIADO, Walter (2012) *El infierno y la gloria de Adelia María Harilaos de Olmos*. Armerías Ed. Buenos Aires.

IBIDEM (2008) "La benefactora argentina más grande para la Iglesia, en palabras de un bolivariense" en:
https://web.archive.org/web/20160306175326/http://diariolamanana.com.ar/noticias/informacion-general/la-benefactora-argentina-mas-grande-para-la-iglesia-en-palabras-de-un-bolivariense_a11755.

DELGADO, Susana (2010) "La representación de la Nación Católica en el 32º Congreso Eucarístico Internacional", en: *III Simposio Internacional sobre Religiosidad, Cultura y Poder, Buenos Aires, 2010*.

IBIDEM (2009) "Los tachones del discurso que refuerzan el mito: El enfrentamiento entre Eva Perón y la Sociedad de Beneficencia" en: *IV JORNADAS DE HISTORIA POLÍTICA, Bahía Blanca / 30 de septiembre y 1-2 de octubre de 2009, Casa de la Cultura de la Universidad Nacional del Sur. Argentina*.

DE OLIVEIRA, Carlos María: "Adelia María Harilaos de Olmos (1865-1949). Modelo para la clase dirigente". En: www.cruzadadelrosario.org.ar/revista/07/02/harilaosdeolmos.htm.

DILLON, Susana (2009) *La Marquesa del Papa. La mujer más rica de la Argentina del siglo XX*. Ediciones B. Argentina SA. Buenos Aires.



DI STEFANO, Roberto y ZANATTA, Loris, (2000) *Historia de la Iglesia Argentina. Desde la conquista hasta fines del siglo XX*. Ed. Grijalbo-Mondadoris. Buenos Aires.

FRIGERIO, José Oscar (1978) "Ambrosio Olmos (1840-1906). Su tiempo, su gobierno, su obra". Seminario de Investigación para Licenciatura en Historia, dictado por: Dr. Carlos Luque Colombres. Escuela de Historia. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba. (mimeo).

IBIDEM: (1995) "Una contribución a la historia cordobesa. El caso del gobernador Ambrosio Olmos." en: *Historia*, N° 57, Bs. As., marzo-mayo de 1995.

GALINDEZ, Mercedes (1998) *Informando al peregrino: medios y movilización de masas en el Congreso Eucarístico Internacional*. Tesis de Licenciatura en Historia. Instituto Di Tella. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires. Argentina.

GALVEZ, Manuel (1934) "La influencia del Congreso Eucarístico". En: *Caras y Caretas*, Bs. As. Octubre.

GAYOL, Sandra y KESSLER, Gabriel (Eds.) (2015) *Muerte, política y sociedad en la Argentina*. Edhasa, Buenos Aires.

La Razón. Buenos Aires, 27 de septiembre de 1949. "Dejó \$ 40.000.000 la Sra. A.M. Harilaos de Olmos con importante legado".

La Razón. Buenos Aires (edición especial). Octubre 1934. El Congreso Eucarístico Internacional.

MADERO, Marta y DEVOTO, Fernando (2009) (ed) *Historia de la vida privada en la Argentina*. Taurus. Buenos Aires. 3 tomos.

MAYOL LAFERRERE, Carlos (2008) "Estudios de la infraestructura agropecuaria y explotación de la Estancia El Durazno 1906-1915: Estancia El Durazno, Río Cuarto, Córdoba" en: *Revista de la Junta Provincial de Historia de Córdoba 2008*. Córdoba. Argentina.

MEAD, Karen, (2000) "La mujer argentina y la política de ricos y pobres al fin del siglo XIX", en: NARI, Marcela "El feminismo frente a la cuestión de la mujer en las primeras décadas del siglo XX" en: SURIANO, Juan. *La cuestión social en la Argentina 1870-1943*. Ed. La Colmena. Buenos Aires.



MIRANDA, Lidia (2009) "Mitos y verdades del XXXII Congreso Eucarístico Internacional", en: *Revista Criterio*, noviembre del 2009.

MIRANDA, Lida (2005) "Los terratenientes pampeanos y la Iglesia Católica, 1880-1920", en: *Cuaderno del Sur. Historia, Bahía Blanca*, N° 34.

MORENO, José Luis (2000) *La política social antes de la política social*. Prometeo. Buenos Aires.

OCA de CARDENAS, Sara (1934) "Eucaristía y Patria" en: *Revista Criterio* N° 332, julio, Buenos Aires, 1934,

PETRUCCI, Armando (2013) *Escrituras últimas. Ideología de la muerte y estrategias de lo escrito en el Mundo Occidental*. Editorial Ampersand. Buenos Aires. Argentina.

SAENZ, Jimena (1970) "1934: la Olimpiada de la Eucaristía" en: *Todo es Historia*, N.º 42, Buenos Aires, octubre de 1970.

SANCHEZ RAMOS, Valeriano (1999) "Los cortesanos del Papa en Andalucía: los títulos nobiliarios pontificios. Estudio general" en: *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza. Volumen XII. Andalucía. España*.

SCOTT, Joan (1996) "Historia de las mujeres" en: BURKE, Peter: *Formas de hacer Historia*. Alianza Buenos Aires.

SCOTT, Joan (1999) "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En: NAVARRO, Marysa y STIMPSON, Catherine: *Un nuevo saber. Los estudios de mujeres*. F.C.E. Buenos Aires.

ZANATTA, Loris (1999) *Perón y el mito de la Nación Católica. Sudamericana*. Buenos Aires.

Diarios trabajados:

Caras y Caretas. Número extraordinario dedicado al XXXII Congreso Eucarístico Internacional, 1937. Buenos Aires. Argentina

Criterio. N° 332, julio, Buenos Aires, 1934. Buenos Aires. Argentina

El Pueblo, 16 de septiembre de 1949. Río Cuarto. Córdoba. Argentina.

La Razón. Buenos Aires, 27 de septiembre de 1949. "Dejó \$ 40.000.000 la Sra. A.M. Harilaos de Olmos con importante legado". Buenos Aires. Argentina.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INAH



La Razón. Buenos Aires. Edición Especial. Octubre 1934. “El Congreso Eucarístico Internacional”. Buenos Aires. Argentina.

Puntal, 17 de septiembre de 1949. 21 de julio 2022. entrevista a Walter D’Aloia Criado Rio Cuarto. Córdoba. Argentina.





Sexto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias.

La presencia de la mujer en el ámbito funerario

Datos personales



(texto Arial, 12 puntos)

Nombres y apellidos: Ma. Guadalupe Ortiz Bernal
Ciudad – país: Fresnillo, Zacatecas
Profesión: Arqueóloga e historiadora
Lugar de trabajo y Cargo: Estudiante de doctorado en historia de El Colegio de San Luis A.C.
Email: yuriko818@hotmail.com
Teléfono (código país y área): +52 493 103 02 76
Título de la ponencia propuesta: El mausoleo de Guadalupe Parra de Leal, 1862, Saín Alto, Zacatecas.



Semblanza (máximo 20 renglones)
CURRICULUM VITAE

Licenciada en antropología con especialidad en arqueología y maestra en Historia, por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Se ha especializado en el tema de los cazadores recolectores durante el periodo prehispánico en la región centro del estado de Zacatecas. Desde el 2010 hasta el presente, realiza trabajo de investigación en el panteón de Santa Teresa, ubicado en la ciudad de Fresnillo, así como en los espacios funerarios de las haciendas de campo decimonónicas de los municipios de Fresnillo, Valparaíso y Villa de Cos, Zacatecas, en relación a su historia y arquitectura funeraria. En el año 2020, llevó a cabo el proyecto de investigación “Pandemias, epidemias, y enfermedades de Fresnillo, 1813-1918”. Durante el primer semestre del 2021, colaboró en el proyecto “Memoria Histórica de Sain Alto Zacatecas”, con la investigación de la historia del panteón decimonónico de la familia Leal. Miembro activo del grupo cultural Colectivo 450 Fresnillo. Actualmente, alumna del doctorado en historia en El Colegio de San Luis, A.C.





Resumen de la ponencia que incluya el objetivo: (máximo 20 renglones)

Palabras clave (5)

El objetivo principal del presente trabajo es analizar por medio del mausoleo de Guadalupe Parra de Leal su rol como mujer que perteneció a la élite de la ciudad de Sombrerete y después de la ciudad de Saín Alto en la segunda mitad del siglo XIX y la sensibilidad que dejó su muerte prematura y repentina manifestada por su esposo Manuel Leal y padres. Este mausoleo, está ubicado en el panteón de la familia Leal, en la ciudad de Saín Alto, Zacatecas. Forma parte del conjunto arquitectónico del Templo de la Virgen de Guadalupe, antes de la Natividad y fue edificado especialmente para ella en 1862, con el paso del tiempo se inhumaron otros miembros de la familia Leal.

Panteón familiar; mujer; elite; matrimonio; mausoleo





EL MAUSOLEO DE GUADALUPE PARRA DE LEAL, 1862, SAÍN ALTO, ZACATECAS

Ma. Guadalupe Ortiz Bernal

INTRODUCCIÓN

El objetivo principal del presente trabajo es analizar por medio del mausoleo de Guadalupe Parra de Leal su rol como mujer que perteneció a la élite de la ciudad de Sombrerete y después de la ciudad de Saín Alto en la segunda mitad del siglo XIX y la sensibilidad que dejó su muerte prematura y repentina manifestada por su esposo Manuel Leal y padres. Este mausoleo, está ubicado en el panteón de la familia Leal, en la ciudad de Saín Alto, Zacatecas. Forma parte del conjunto arquitectónico del Templo de la Virgen de Guadalupe, antes de la Natividad y fue edificado especialmente para ella en 1862, con el paso del tiempo se inhumaron otros miembros de la familia Leal. Para esta investigación se consultarán las siguientes fuentes: libros de registros de defunciones civiles de Sombrerete de 1867 a 1897; el análisis sistemático de la cultura material del panteón de la familia Leal; bibliografía relacionada con la mujer del siglo XIX. Con este trabajo, se pretende contribuir con la historiografía de los cementerios decimonónicos vistos desde los estudios de género a partir de la historia cultural y social.

I. Mujer, familia y matrimonio

Guadalupe Parra de Leal, nació el 17 de febrero de 1842, hija de Gregorio Parra y de Rita Quijas, su segunda esposa. Su padre fue un político muy distinguido en el partido de Sombrerete, ocupó varios cargos como lo fue diputado y jefe político de la ciudad del mismo nombre, asimismo comerciante, minero y masón en la primera mitad del siglo XIX. Se casó con Manuel Leal en 1860, a la edad de 18 años, él tenía 31 años edad. Su esposo fue un importante político y comerciante de la ciudad de Saín Alto.

II. “Permitidme por eso que le llore, con lágrimas ardientes de amargura.” El mausoleo de Guadalupe Parra de Leal

En la segunda mitad del siglo XIX se vivieron tiempos turbulentos entre la Iglesia católica y el Estado mexicano por la promulgación de la Constitución de 1857 y, una serie de leyes y decretos que atentaron con sus privilegios económicos y coartaron el poder e influencia que tenían en asuntos civiles. En relación con los espacios de inhumación, se decretó la



Ley para el establecimiento y uso de cementerios en 1857. Manifestó un interés por continuar con una salud e higiene pública al utilizar estos espacios ubicados a cierta distancia del centro de los poblados y una legislación donde la muerte fue sujeta a la certificación y vigilancia médica. Se prohibían las inhumaciones en los templos, capillas u otro espacio cerrado. Estableció los aranceles para las concesiones perpetuas o extraordinarias, por la fosa, conducción de los cadáveres o los cajones y las multas por la infracción de esta ley.¹

Pasaron dos años para que el Estado reclamara el control de los cementerios. El 31 de julio de 1859 el presidente interino Benito Juárez, decretó, que cesaba en toda la República la intervención económica de los cementerios, camposantos, panteones y bóvedas o criptas mortuorias que había tenido hasta ese día el clero secular y regular. Todos los lugares que servían para dar sepultura quedaban bajo la inspección de las autoridades civiles y sin el conocimiento de ellos no se podía hacer ninguna inhumación y continuaba vigente la prohibición de los entierros en las iglesias. Es decir, los Jueces del estado civil serían los responsables de dichos menesteres.²

El decreto juarista enfatizó el carácter laico y plural de los sitios de entierro. A petición de interesados se podría edificar campos mortuorios especiales, que estuvieran ubicados a las afueras de los poblados a una distancia corta, en contra de los vientos dominantes, cercados y cerrados con una puerta; la administración estaría bajo de quien lo erigiera, pero la expedición de partidas y registro estaría a cargo del Juez civil. Los cementerios estarían abiertos a los ministros de culto para celebrar sus ceremonias. La inspección y el resguardo de estos espacios recaían en los administradores, guardianes, sepultureros y del Juez civil del estado para que se conservara su medida y decoro.³ Ante las nuevas disposiciones, se obtuvo el derecho a ser sepultado sin distinción alguna, no importaba si la persona en vida

¹ Ley para el establecimiento y uso de cementerios, 30 de enero de 1857, en *Asociación Nacional de Facultades, Escuelas de Derecho, Departamentos de Derecho e Institutos de Investigación Jurídica, A.C.*

² AGN, Fondo Instituciones Gubernamentales: época moderna y contemporánea, Colecciones Colección de Documentos para la Historia de México (259), Documentos Seleccionados, Volumen 6, "Expediente 194: Bandos de Justino Fernández", Años 31/Julio/1859 - 6/Enero/1861.

³ AGN, Fondo Instituciones Gubernamentales: época moderna y contemporánea, Colecciones Colección de Documentos para la Historia de México (259), Documentos Seleccionados, Volumen 6, "Expediente 194: Bandos de Justino Fernández", Años 31/Julio/1859 - 6/Enero/1861.



profesaba una religión distinta a la católica. No se atentaba contra la libertad de culto, aunque la sociedad católica decimonónica percibió lo contrario.⁴

La supresión de las atribuciones eclesiásticas sobre los cementerios generó una disputa entre la Iglesia católica y el Estado por varios años en todo el país. Entre las desavenencias suscitadas fue por el control administrativo de los espacios, reclamaban un derecho que por siglos les perteneció y la autorización por parte de la autoridad civil para realizar inhumaciones a personas que en vida profesaron un culto religioso diferente al católico. Tal es el caso del párroco de Fresnillo, Zacatecas Miguel Macías Valadez, en 1864 manifestó su informalidad al arzobispado de Guadalajara, porque los camposantos pertenecientes a dicha parroquia habían sido violentados por la intervención de la autoridad civil, pero, sobre todo, la multitud de excomulgados y personas impenitentes sepultadas en ellos.⁵

Con las nuevas disposiciones para los espacios de sepultura en el territorio nacional y las desavenencias suscitadas entre el Estado mexicano y la Iglesia católica, los cementerios y mausoleos de índole privado en todo el país, no se hicieron esperar. Un ejemplo de ello, son los campos mortuorios a cargo de las diversas comunidades extranjeras asentadas en las principales ciudades y centros económicos. Asimismo, los propietarios de las haciendas de campo, basta con visitar el casco de la antigua hacienda de Trancoso, Zacatecas y percatarse de Mausoleo de la familia García construido en 1861. “Su estilo es barroco tardío con toques neoclásicos. Consta de una estructura circular coronada con un tambor heptagonal, de donde surgen seis columnas que sostienen el cimborrio”,⁶ Están inhumados, Antonio García Salinas y Loreto Elías de García. Ante dicho panorama, hace presencia el panteón de la familia Leal, donde está el mausoleo de Guadalupe Parra de Leal.

⁴ Ruíz Ham, Emma Paula, “Secularización de cementerios: entre la tradición y la legislación”, en *Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones Mexicanas*, México, s.f.

⁵ Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG), Sección Gobierno, Serie Parroquias, Fresnillo 1842-1873, Año 1864, Núm. de expediente 12, Caja 3, “Carta de Miguel Macías Valadez, párroco de Fresnillo al arzobispado de Guadalajara”.

⁶ Canizales Romo, Margil de Jesús, “Trancoso”, en *Los municipios de Zacatecas. Memoria y patrimonio*, Crónica del Estado de Zacatecas, México, 2018, p. 393.



El Panteón de la Familia Leal, está ubicado en la ciudad de Saín Alto, Zacatecas; forma parte del conjunto arquitectónico del Templo de la Virgen de Guadalupe, antes de la Natividad, conformado por atrio, nave y altar. Su disposición espacial es de oriente a poniente; el panteón se ubica en el lado norte de la nave principal de templo. Para llegar a él desde la ciudad de Zacatecas se toma la carretera Federal No. 45 con dirección al municipio de Fresnillo, al llegar al “puente del Jorobado” se toma la dirección rumbo a Durango, se pasa por la Caseta de cobro Morfín Chávez hasta llegar al cruce Las Palmas se continua por la carretera Federal No. 45, al llegar al kilómetro 60, donde está el entronque que conduce a la ciudad de Saín Alto. Finalmente, a partir de este entronque se recorre 2 kilómetros para incorporarse a la avenida Miguel Alemán, se gira a la derecha para la calle 20 de noviembre, se continúa por la calle Miguel Hidalgo y Constitución hasta topar a la calle Gral. Ignacio Zaragoza se gira a la derecha hasta llegar al templo. Sus coordenadas UTM son: 13Q678821.36 Este y 2608461 Norte, tomando como punto de georreferencia su acceso o pórtico principal. También, se conoce como: camposanto de la familia Leal o bien, camposanto de la Virgen de Guadalupe.

El templo, edificado probablemente en la segunda mitad del siglo XIX, presenta una mezcla de estilos, en un principio fue de una sola nave, con techumbre de madera que por el paso del tiempo y al caerse fue restituida por bóveda de ladrillo. En el año de 1940 se amplió a tres naves. El arco triunfal está fechado en 1887 y el Altar Mayor en 1937. Entre sus características arquitectónicas encontramos: fachada cuenta con tres claros: la entrada principal una ventana a doble altura y otra de lado derecho que ventila esa sección. Estos elementos están diseñados en arcos de punta con impostas o molduras de tabique aparente, el zócalo de la entrada cuenta con un enjarre de acabado fino. El elemento de mayor antigüedad es la torre, ubicada del lado izquierdo del acceso principal, compuesto de dos cuerpos, con arcos de medio punto en cada uno, cúpula y linterna.⁷

El espacio funerario, se caracteriza por ser un polígono regular –rectángulo– que mide 15.80 metros de largo por 14.30 metros de ancho, con una superficie total de 225.94m². Para delimitar el perímetro del panteón y cumplir con las normas de seguridad,

⁷ UNESCO, “Templo de Guadalupe, Saín Alto”, *El Camino Real de Tierra Adentro*, Una ruta histórica, s.f.



sanidad y privacidad se construyó un muro de adobes con diferentes alturas debido al paso de desnivel que se presenta entre el atrio y el acceso al panteón. En el muro oriente se ubica la entrada principal, el material constructivo es adobe, su decorado exterior forma parte del templo, en la parte superior tiene un acabado de cuatro arcos de medio punto de ladrillos invertidos, y un contrafuerte; en el muro norte el material constructivo es adobe, piedra y presenta signos de restauración por medio de mortero actualmente erosionado; el muro sur, fue derrumbado para edificar una pared que dividiera el templo y espacio mortuario; y el muro poniente construido a base de adobe.

El acceso principal, es el punto central que marca el eje de simetría al espacio, permite observar su orientación y medir la distancia del espacio funerario hacia el núcleo central de la ciudad (Jardín Constitución, Palacio Municipal y, el Templo San Sebastián Mártir), cumpliendo la norma de ubicar los espacios fuera del poblado, tiene una distancia de menos de 400 m. Es simétrico y da acceso al pasillo central, mide 1.50 metros de ancho con 4 metros de altura. La fachada es de estilo neoclásico, tiene un marco de cantera y dos columnas estilo jónico; un arco de medio punto de madera con once estacas de ornato; la puerta es de herrería; en la parte superior tienen un frontón clásico de cantera que remata con elementos decorativos de flora y un pergamino enrollado. En su interior se observa el material constructivo: piedra y ladrillo.

Por medio del trabajo de campo se identificaron diez monumentos funerarios de cantera que datan de 1862 hasta 1897. La función de estos siempre es la misma: guardar los restos mortales. La forma para realizarlos es variada, ya que depende de las creencias, la moda, la época y la situación económica, política y social del personaje y de los deudos.⁸ En este sentido, la tumba de Guadalupe Parra de Leal primera esposa de Manuel Leal, marca el eje central del espacio y es la de mayor antigüedad. Se puede inferir que, ante su prematura muerte relacionada con su primer y único parto, el espacio fue edificado especialmente para depositar su cuerpo o bien, ella misma seleccionó el lugar. Desde el periodo novohispano y en el transcurso del siglo XIX, la Iglesia católica sugería a las mujeres

⁸ Herrera Moreno, Ethel, *El Panteón Francés de la Piedad como documento histórico. Una visión urbano-arquitectónica*, Tomo I, INAH, Colección Historia, Serie Enlace, México, 2013, p. 263.



que en la recta final de su embarazo recurrieran a los sacramentos de la confesión y extremaunción ante una posible defunción, asimismo elaborar su testamento, y seleccionar el espacio de inhumación. Por tanto, no se descarta que dependiendo del estado de salud de Guadalupe se tomaran las precauciones ante lo inevitable.

Guadalupe Parra de Leal, falleció a los 20 años de edad el 16 de septiembre de 1862. Su mausoleo está orientado de oriente a poniente, situada justamente en el centro del conjunto. Se caracteriza por ser un basamento rectangular, con sarcófago de cantera y el remate es un marco a base de hojas. Presenta problemas de conservación a causa de factores meteorológicos como la erosión del viento, lluvia y agentes parasitarios (maleza), por lo que dificulta apreciar la iconografía en su parte superior. Contiene cuatro placas distribuidas en cada lado. La primera, orientada de oriente a poniente, de forma rectangular, de mármol, con un marco de cantera con diseños de hojas y en la parte superior un emblema alusivo a la Logia Masónica, se observa un glóbulo ocular dentro de un triángulo, generalmente designado como “el Ojo que lo ve todo”. El epitafio señala:

“Aquí yacen los restos de la Sra. Da. Guadalupe Parra de Leal, hija de los señores Dn. Gregorio Parra y Da. Rita Quijas. Nació el 17 de febrero de 1842 y recibió una esmerada educación por la cual se hizo digna del amor de sus padres y del cariño de cuantas personas la conocieron.

A los dieciochos años y dieciséis días de su edad, contrajo matrimonio con Dn. Manuel Leal, quien supo apreciar dignamente las relevantes virtudes de su amada esposa. Llenó los deberes de su estado y el 16 de septiembre de 1862 falleció, dejando por compañera a su única hija la apreciable niña Esther. Su esposo le dedica este amoroso recuerdo”.

Las tres placas restantes forman parte de la Octava⁹ que Manuel Leal escribió para su joven esposa. La Octava 1ra, orientada de norte a sur, de mármol con un recuadro elíptico con flores, desafortunadamente se fragmentó, sólo se conserva una parte de ella, donde se aprecia:

“Octava [...]
[...] en este panteón [...]
[...] erna quietud des [...]”.

⁹ La Octava Real es una Composición Poética que consiste en una estrofa de ocho versos de arte mayor normalmente endecasílabos. Su rima es consonante con la estructura (ABABABCC). En, <https://www.retoricas.com/2015/04/ejemplos-de-octava-real.html>.



La Octava 2da, orientada de poniente a oriente, de mármol con recuadro rectangular con hojas y figuras geométricas (círculos y rectángulos); señala:

“Octava 2.

Como el botón de purpurada rosa
Que aún no bien abre el nacarado seno
Al faltarle la sabia rigurosa,
Placido en su capuz muere sereno;
Así mi casta y adorada esposa,
Al entrever su muerte en este día,
Con la quietud del justo silenciosa
Muere implorando a la sin par María”.

La Octava 3ra, orientada de sur a norte, de mármol con un recuadro elíptico con hojas y figuras geométricas (círculos y rectángulos), desafortunadamente presenta una fractura dividiendo la placa en tres partes; señala:

“Octava 3ª.

Era cual es la tímida paloma
Tierna, sensible y de virtud modelo,
Pura como la luz, cuando se asoma
El astro rey en el inmenso cielo
Permitidme por eso que le llore,
Con lágrimas ardientes de amargura,
Y que al Supremo Ser humilde implore
Por su eterno descanso, allá en la gloria”.

Manuel Leal, 1862

Es importante señalar que no se localizó en los libros de registro el acta de defunción parroquial y civil de Guadalupe Parra de Leal, así como la de su matrimonio con Manuel Leal, ambos tuvieron una hija que llamarán Esther Leal Parra. Ella, falleció el 13 de marzo de 1899 en la ciudad de Sombrerete a causa de consunción a la edad de 37 años, fue inhumada en el panteón de San Miguel en una fosa por cinco años, tal como lo señala el acta número 449 del Registro Civil.¹⁰ En el sepulcro de Guadalupe, destaca un símbolo masónico, el cual se puede relacionar con su padre Gregorio Parra Escobedo, fue un importante minero, comerciante, propietario, político e integrante de la logia masónica yorkina llamada “Fortaleza de Guerrero 68” establecida en la ciudad de Sombrerete.

¹⁰ “México, Zacatecas, Registro Civil, 1860-2000,” database with images, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:33SQ-G5VB-99XN?cc=1916240&wc=MDPS-CM9%3A204574401%2C204688301> : 14 March 2018), Sombrerete > Defunciones 1898-1899 > image 411 of 636; Dirección del Registro Civil y Notarías de Zacatecas (Zacatecas Civil Registry State Archives).



También, yacen los restos de Manuel Leal Jiménez, nació en 1829 y falleció el 22 de agosto de 1897 en la ciudad de Sombrerete a causa de gastroenteritis aguda a la edad de 68 años, sus padres fueron José Leal y Gertrudis Jiménez. Se mandó inhumar el cuerpo a Saín Alto por orden del Supremo Gobierno, tal como lo señala el acta de defunción número 832 del Registro Civil, pero no menciona el nombre del espacio de sepultura.¹¹ Su epitafio señala “Recuerdo de sus hijos. A su venerable memoria”. Fue comerciante, político y propietario, previo a la defunción de su primera esposa renunció al empleo de presidente municipal de Saín Alto,¹² y se le atribuyen obras para el beneficio de la comunidad, como el embellecimiento de la plaza principal.

Consideraciones finales

El panteón de la familia Leal con una antigüedad de 159 años, es una representación de una nueva sensibilidad ante la muerte a partir de la segunda mitad del siglo XIX que predominó en todo el país. Por medio de una tumba visible e individual se manifestó el respeto y veneración del familiar ausente, tal como lo señalan los epitafios, en especial las tres octavas que dedicó Manuel Leal a su primera esposa; pero sobre todo aceptar que la muerte debe estar alejada de la vida cotidiana del vivo. Con el cambio administrativo y normativo, el panteón no perdió su carácter sagrado otorgado por la tradición cristiana, basta con observar donde fue edificado, en la parte norte del Templo la Virgen de Guadalupe, antes de la Natividad,

REFERENCIAS

Documentales

Archivo General de la Nación (AGN)

- Fondo Instituciones Gubernamentales: época moderna y contemporánea, Colecciones Colección de Documentos para la Historia de México (259), Documentos Seleccionados, Volumen 6, “Expediente 194: Bandos de Justino Fernández”, Años 31/Julio/1859 - 6/Enero/1861.

¹¹ "México, Zacatecas, Registro Civil, 1860-2000," database with images, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:33S7-952G-9BLD?cc=1916240&wc=MDPS-7WL%3A204574401%2C204737901> : 14 March 2018), Sombrerete > Defunciones 1896-1897 > image 571 of 642; Dirección del Registro Civil y Notarías de Zacatecas (Zacatecas Civil Registry State Archives).

¹² Archivo Histórico Municipal de Sombrerete (HHMS), Documento sin clasificar; Año: 1861.



Archivo Histórico Municipal de Sombrerete

- Documento sin clasificar; Año: 1861.

Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara

- Sección Gobierno, Serie Parroquias, Fresnillo 1842-1873, Año 1864, Núm. de expediente 12, Caja 3, "Carta de Miguel Macías Valadez, párroco de Fresnillo al arzobispado de Guadalajara".

FamilySearch

Archivo del Registro Civil del Estado de Zacatecas

Copia del Libro de registro de defunciones del segundo semestre de la municipalidad de Sombrerete del año de 1897

- "México, Zacatecas, Registro Civil, 1860-2000," database with images, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:33S7-952G-9BLD?cc=1916240&wc=MDPS-7WL%3A204574401%2C204737901> : 14 March 2018), Sombrerete > Defunciones 1896-1897 > image 571 of 642; Dirección del Registro Civil y Notarias de Zacatecas (Zacatecas Civil Registry State Archives).

Copia del Libro de registro de defunciones del primer semestre de la municipalidad de Sombrerete del año de 1899

- "México, Zacatecas, Registro Civil, 1860-2000," database with images, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:33SQ-G5VB-99XN?cc=1916240&wc=MDPS-CM9%3A204574401%2C204688301> : 14 March 2018), Sombrerete > Defunciones 1898-1899 > image 411 of 636; Dirección del Registro Civil y Notarias de Zacatecas (Zacatecas Civil Registry State Archives).

Bibliografía

Canizales Romo, Margil de Jesús, "Trancoso", en *Los municipios de Zacatecas. Memoria y patrimonio*, Crónica del Estado de Zacatecas, México, 2018, pp. 389 - 396.

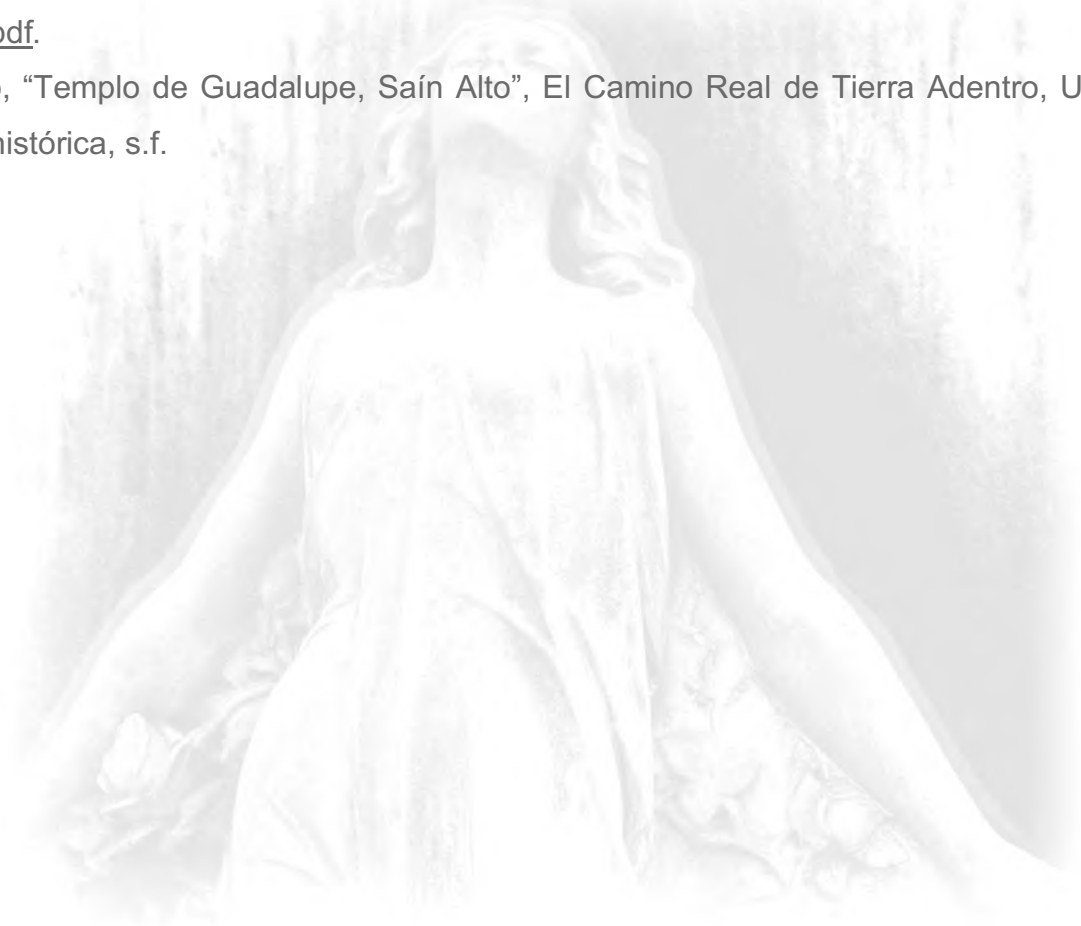
Herrera Moreno, Ethel, *El Panteón Francés de la Piedad como documento histórico. Una visión urbano-arquitectónica*, Tomo I, INAH, Colección Historia, Serie Enlace, México, 2013.



Ruíz Ham, Emma Paula, “Secularización de cementerios: entre la tradición y la legislación”, en *Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones Mexicanas*, México, s.f.,

<http://www.inehrm.gob.mx/work/models/inehrm/Resource/481/1/images/%C3%A2%C2%80%C2%9CSecularizaci%C3%83%C2%B3n%20de%20cementerios,entre%20la%20tradici%C3%83%C2%B3n%20y%20la%20legislaci%C3%83%C2%B3n%C3%A2%C2%80%C2%9D%20Emma%20Paula%20Ruiz%20Ham,%202009%20texto.pdf>.

Unesco, “Templo de Guadalupe, Saín Alto”, *El Camino Real de Tierra Adentro*, Una ruta histórica, s.f.





Sexto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias.

La presencia de la mujer en el ámbito funerario

Datos personales



(texto Arial, 12 puntos)

Nombres y apellidos: María Elena Tuma
Ciudad – país: Buenos Aires, Argentina
Profesión: Lic. en Museología y Repositorios Culturales y Naturales Arquitecta
Lugar de trabajo y Cargo: A cargo del Área de Patrimonio Histórico y Cultural, Gerencia Operativa Cementerio de Chacarita
Email:mariaelenatuma@gmail.com
Teléfono (código país y área): 54-9-1144352996
Título de la ponencia propuesta:



“Luces y sombras de la arquitectura funeraria modernista en Buenos Aires”

Ítala Fulvia Villa, artífice del modernismo en el arte funerario

Semblanza (máximo 20 renglones)

CURRICULUM VITAE

María Elena Tuma, Lic. En Museología y Repositorios Culturales y Naturales, Técnica en Museología Histórica, a cargo del Área de Patrimonio Histórico y Cultural de la Gerencia Operativa del Cementerio de Chacarita, Subsecretaría de Atención Ciudadana y Gestión Comunal, Jefatura de Gabinete.

Asesora de Patrimonio Funerario de la Comisión Nacional de Monumentos (Argentina).

Investigadora del patrimonio funerario, presenta ponencias en la Red Iberoamericana de Cementerios Patrimoniales y en la Red Argentina de Valoración y Gestión de los Cementerios y en otras redes.

A cargo del CEDOCE, Centro de Documentación de Cementerios, CABA, Argentina.

mariaelenatuma@gmail.com

chacarita_cedoce





Resumen de la ponencia que incluya el objetivo: (máximo 20 renglones)

Palabras clave (5)

Mujer- Arquitectura- Modernismo- Urbanismo- Patrimonio Funerario-

Abstract

Nueve galerías subterráneas de nichos componen el VI Panteón en el Cementerio de Chacarita. Una ciudad subterránea de 150.000 nichos de fallecidos, restos y cenizas

A comienzos de la década del cincuenta la arquitecta Ítala Fulvia Villa, proyecta y dirige la obra funeraria más importante de los últimos 70 años en Buenos Aires, Argentina. Hasta hace apenas algunos pocos años atrás la obra del VI Panteón era atribuida al arquitecto Clorindo Testa, quien participa del equipo de arquitectos e ingenieros de la Dirección de Arquitectura y Urbanismo de la Municipalidad de Buenos Aires, aunque su contribución fue en el plano artístico, con bocetos sobre relieves en los vestíbulos.

Este trabajo se propone destacar el perfil profesional de la 6° arquitecta argentina, Ítala Fulvia Villa, a través de una investigación minuciosa que constará de documentos, planos, artículos periodísticos, entrevistas y el esfuerzo de un colectivo cultural por conseguir la protección patrimonial a través de la declaratoria de Monumento Histórico Nacional y de Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, por arquitectas francesas, argentinas, brasileñas, actores y directores que intentan, con recorridos teatrales y documentales ficcionalizados, visibilizar su obra y la estética personalísima que le imprimió a la misma.

Sus espacios dinámicos en los accesos parecen flotar, evocando a Maurits Cornelis Escher, en “relatividad” o a Xul Solar “en muros y escaleras”, o a los laberintos Borgeanos, e inspirada quizá en la divina comedia, su dimensión armónica, estética y artística convierte a estos espacios en sitios conmovedores y a su creadora en una gran artista.



Ponencia completa

Sexto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres
Funerarias. La presencia de la mujer en el ámbito funerario.

Temática: La mujer en la Arquitectura funeraria

“Luces y sombras de la arquitectura funeraria modernista en Buenos Aires”

Ítala Fulvia Villa, artífice del modernismo en el arte funerario

Lic. María Elena Tuma¹

mariaelenatuma@gmail.com

Nueve galerías subterráneas de nichos componen el VI Panteón en el Cementerio de Chacarita. Una ciudad subterránea de 150.000 nichos de cuerpos, restos y cenizas

A comienzos de la década del cincuenta la arquitecta Ítala Fulvia Villa, proyecta y dirige la obra funeraria más importante de los últimos 70 años en Buenos Aires, Argentina. Hasta hace apenas algunos pocos años atrás la obra del VI Panteón era atribuida al arquitecto Clorindo Testa, quien participa del equipo de arquitectos e ingenieros de la Dirección de Arquitectura y Urbanismo de la Municipalidad de Buenos Aires, aunque su contribución fue en el plano artístico, con bocetos sobre relieves en los vestíbulos.

Este trabajo se propone destacar el perfil profesional de la 6° arquitecta argentina, Ítala Fulvia Villa, a través de una investigación minuciosa que constará de documentos, planos, artículos periodísticos, entrevistas y el esfuerzo de un colectivo cultural por conseguir la protección patrimonial a través de la declaratoria de Monumento Histórico Nacional y de Bien Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, por arquitectas argentinas, francesas, brasileñas, directores y actores que intentan con recorridos

¹ María Elena Tuma, Licenciada en museología y repositorios culturales y naturales. Técnica en Museología Histórica. A cargo del Área de Patrimonio Histórico y Cultural del Cementerio de Chacarita. Ex – Asesora de patrimonio funerario en la Comisión Nacional de Monumentos. Investigadora del patrimonio funerario, presenta ponencias en la Red Iberoamericana de Cementerios Patrimoniales y en la Red Argentina de Valoración y Gestión de los Cementerios. Creo el CEDOCE, Centro de Documentación de Cementerios. mariaelenatuma@gmail.com celular +54 9 1144352996



teatrales y documentales ficcionalizados visibilizar su obra y la estética personalísima que le imprimió a la misma.

Sus espacios dinámicos en los accesos parecen flotar, evocando a Maurits Cornelis Escher, en “relatividad” o a Xul Solar “en muros y escaleras”, o a los laberintos Borgeanos, e inspirada quizá en la divina comedia, su dimensión armónica, estética y artística convierte a estos espacios en sitios conmovedores y a su creadora en una gran artista.

Introducción

El trabajo de investigación pretende destacar la actividad profesional e intelectual que desarrolla la arquitecta Ítala Fulvia Villa (1913-1991), única mujer que participa del Grupo Austral. Cuya relación con algunos integrantes, compañeros de la Escuela de Arquitectura, egresa en 1935 a los 21 años y realiza un viaje de egresados a Europa en 1937, con Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, que encuentran en París, más precisamente en la oficina del Arq. Le Corbusier, un espacio para desarrollar propuestas para diversos proyectos modernistas urbanistas, planificando un diseño de ciudad que transformaría a Buenos Aires y la pondría a la altura de Nueva York.

Profundizaremos sobre su intervención en las obras públicas desde la Dirección de Arquitectura y Urbanismo de la Ciudad de Buenos Aires, primero como colaboradora del Ing. Carlos María Della Paolera, su gran maestro urbanista, y pondremos especial atención en el diseño, proyecto y dirección de obra del VI Panteón en el Cementerio de Chacarita y del Gran Panteón en el Cementerio de Flores como parte de una misma expresión del patrimonio funerario de estilo modernista.

Su participación en los Congresos feministas de la Universidad, donde asume un rol protagónico para las mujeres profesionales de la época que buscan la igualdad de oportunidades en el campo profesional.

Cómo su compromiso con la arquitectura modernista da cuerpo y saber a quienes buscan soluciones a los temas cotidianos a través del urbanismo, en relación con la funcionalidad y el uso de los espacios como premisa importante y necesaria para resolver los problemas cotidianos.

A setenta años de la construcción de las 9 Galerías Subterráneas de Nichos del VI Panteón como solución a los problemas que generaba la falta de terreno para expandirse en los cementerios de Chacarita y de Flores, estas construcciones modernas, ocuparon un espacio subterráneo donde el manejo de la luz, la vegetación, la ventilación y los pasillos, laberintos, escaleras, ofrecen un singular



sitio de inhumación para cuerpos, restos y cenizas a los habitantes de la ciudad de Buenos Aires. Hoy re-descubierto para el estudio de la arquitectura modernista en las universidades, como la maestría de la UNSAM y estudiado en Brasil, Francia, Noruega, Alemania y en otras capitales mundiales.

El diseño de las 9 galerías subterráneas que organiza un espacio con conceptos de la arquitectura modernista, cuyos materiales, bloques de hormigón, brutalista, incluyendo paneles artísticos en los pasillos, verdaderos corredores que unen las galerías, los jardines y los balcones que dan a los jardines, túneles que atraviesan pasillos, y recorren la sinuosas postales de la gran galería. Verdaderos laberintos que se comunican entre sí y emergen al exterior a través de los vestíbulos donde las escaleras son las protagonistas de ese lugar que asociamos a los grandes pintores y creadores de universos desconocidos y dinámicos donde se ingresa a los subsuelos de nichos.

Biografía de Ítala Fulvia Villa

Ítala Fulvia Villa, nace del matrimonio en segundas nupcias de don Celestino Villa, Cavaliere Ufficiale del Regno d'Italia, *Florenia 1861 -†Buenos Aires 1941, con Santina Pasini *Véneto †Buenos Aires 6-7-1963. Nació en el barrio de Balvanera, su padre era ingeniero. El 1° de Agosto de 1935 se gradúa, convirtiéndose en la 6° mujer en recibirse de arquitecta. Participa del grupo Austral, que se conoce como la vanguardia moderna en la Argentina.

Se destaca fundamentalmente por su labor como urbanista formando parte en 1938 del primer núcleo del Grupo Austral junto a Antonio Bonet, Juan Kurchan, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Lepera, Abel López Chas, Alejandro Vera Barros, Hilario Zalba, Simón Ungar, Samuel Sánchez de Bustamante y Luis Olezza.

Participó de los debates previos a los proyectos de modernización de la ciudad junto a Roberto Ortiz quien le pidió a Le Corbusier², el padre de la arquitectura moderna, que trabajara en el plan para Buenos Aires.

El urbanismo fue el tema de mayor interés y desarrollo principal en su carrera profesional. Fue discípula de uno de los primeros urbanistas argentinos, el ingeniero Carlos María Della Paollera. Trabajó en organismos estatales relacionados al diseño de la ciudad, en la Oficina de Información urbana dentro de Obras Públicas en Buenos Aires.

² El Movimiento Moderno de Arquitectura o Modernismo, surge tras la Revolución Industrial de la primera mitad del siglo XX. Se caracteriza por una decoración minimalista, líneas geométricas puras y funcionales y el uso de nuevas técnicas y materiales de construcción. En un intento de racionalizar la arquitectura, se integran elementos estandarizados en la construcción. Le Corbusier (1887-1965), es el arquitecto emblemático del modernismo en Francia.



Sin duda su obra como arquitecta estuvo relacionada con la lucha que dio con la participación de la mujer en el diseño de la ciudad o los grandes desafíos del modernismo como transformador de los espacios de usos urbanos. En la actualidad se la reconoce como representante de una obra fundamental, como una de las arquitectas que dejaron huella en la Ciudad de Buenos Aires, tanto para el Plan Director urbanístico para el Bajo Flores como para el urbanismo de la Ciudad de Buenos Aires. Sin duda Ítala Fulvia Villa fue una de las mujeres más importantes para el diseño de la Ciudad en una época donde ser mujer era muy cuestionado en los espacios de poder de los desarrollos urbanísticos. Fue la única arquitecta que diseñó y dirigió una obra en los cementerios de Chacarita y de Flores y que transformó desde el modernismo y el urbanismo estos espacios funerarios de la Ciudad de Buenos Aires.

Luego de un largo viaje a Estados Unidos vuelve y ya enferma siente que su fortaleza comienza a deteriorarse y el 28 de enero de 1991, con 78 años apenas cumplidos muere en Buenos Aires y fue inhumada en la Galería 17, fila 5° nicho N° 5070, del VI Panteón.

Información del titular de la concesión el Arq. Giordano Alfredo Spisso, da cuenta que luego, su cuerpo fue cremado y sus cenizas fueron depositadas en la bóveda familiar. El sepulcro donde se encuentra inhumada la arquitecta Ítala Fulvia Villa, en el Cementerio de Chacarita, está ubicado en la Sección 9, Manzana 2 Tablón 7 Lote 40 pertenece a la Familia Villa. Su origen es de 1908, en principio la concesión fue otorgada a Celestino Villa, su padre, por 60 años, luego se amplía por 50 años más. Un ángel custodia la entrada al sepulcro familiar.

Datos del mausoleo familiar

VILLA, Amalia B.	9	2	7	40

Villa, Amelia B. Fallecida el 5 de Julio de 1908, recuerda el grabado en el monolito que sostiene el ángel que custodia su eterno descanso.

Algunos tramos de la relación epistolar entre Ítala Fulvia Villa con Jorge “Coco” Ferrari Hardoy nos dan una clara visión de cuál era el pensamiento de Ítala acerca de los cambios logrados en la urbanización de la Ciudad de Buenos Aires.



Las novedades de Bs. As.?... La “Gran Avenida” Norte Sur: hecha como todo, rápido y sin cuidar detalles, con 4 fuentes que las llaman (disculpa la palabra) las 4 escupideras!!!! El obelisco es ahora demasiado chiquitín. El cine Rex al que todavía no entré pero que según tengo entendido, a Prebisch le faltó el dinero y la decoración luminosa quedó como la mona: pero en fin, no quiero criticar de antemano pues tengo que ver yo misma para juzgar. Me olvidaba de un tramito de la Avda. Costanera que inauguraron el otro día. Luego unas cuantas casitas de renta todas hermanitas en la forma y en el espíritu, y el proyecto de poner el nuevo jardín zoológico en los terrenos de Saavedra Zelaya...y nada más.³

“Las cosas marchan a pedir de boca. Y total cada vez más hay que pensar que hay que moverse y que hacer algo y poner algo de nosotros mismos para tratar de iniciar un movimiento de reacción contra los mismos jóvenes que tienen el alma vieja, que necesitan impregnarse de conceptos “modernos” no solo en las formas artísticas sino en la misma vida! Y hay que hacerlo de corazón, de alma y si al principio cuesta por medio de las obras hay que hacerlo por las ideas, casi diría una revolución social de desaletargamiento y de renovación.

Bueno, volviendo de Europa uno queda amargado de ver todo esto, pero con más entusiasmo que nunca para luchar y trabajar y con más esperanzas que nunca de vencer”.⁴

“De la Avda. J.B. Justo te diré que se extiende hasta Segurolo ya abierta y empedrada; ya están entubando el arroyo para seguirla (ilegible) hasta la Gral. Paz. La calzada tiene un ancho constante de m. 23.80, constando de: dos calzadas de tráfico pesado de 5 m., dos de tráfico rápido de 6 m. y un refugio central de 1.80 m. (gráfico) En cuanto al ancho total de línea a línea de edificación varía mucho según los tramos pero oscila entre 30 y 32 m. Como ves, hay un promedio de vereda de 3.60 m. de ancho, pero esta vereda se reduce al solo cordón en ciertas partes pues las casas no están alineadas bajo ninguna línea municipal y no se hicieron expropiaciones de ninguna especie”.⁵

³ Carta de Ítala Fulvia Villa a Coco Ferrari Bs. As. 12/01/938

⁴ Carta de Ítala Fulvia Villa a “Coco” Jorge Ferrari Hardoy Bs. As. 12/01/938 FUZS, 2012, p.124)

⁵ Carta de IFV a Coco Ferrari Hardoy 9868-9471 (K053) B.A. 15/02/938



Debido a la necesidad de espacio en el Cementerio de la Chacarita, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, promediando la mitad del siglo XX, los cadáveres permanecían en el depósito hasta tanto se dispusiera de un nicho para darle inhumación al fallecido. Se firmaba un acta de compromiso para arrendar cuando se disponga de un nicho dentro de las 48 horas de recibir el correspondiente aviso. Fue por la falta de nichos para inhumación que se dispuso la construcción del VI Panteón, ya que conseguir nichos en ese entonces podía demorar entre 8 meses y 1 año y durante ese lapso el cadáver permanecía en depósito hasta conseguir un lugar.

El VI Panteón en el Cementerio de Chacarita. La obra arquitectónica

B.O. N° 8538 p 5750 La firma Polledo S.A. fue la que ganó la licitación pública por haber cotizado “más bajo precio” Expediente N° 29.884-1949, Decreto N° 3034/949 “Acéptase la propuesta presentada por la firma Polledo S.A., las secciones D4, D5 en la licitación pública realizada el día 17 del corriente mes por la Secretaría de Obras Públicas y Urbanismo, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, proyecto y dirección arquitecta Ítala Fulvia Villa, para la construcción de la obra del 6° Panteón Integral del Cementerio de la Chacarita por la suma de ocho millones cuatrocientos setenta y siete mil cuatrocientos diez pesos con noventa centavos (8.477.410,90) moneda nacional, como consecuencia de la reducción del 2% que ofrece por pago de los certificados a treinta (30) días. La sección D6 la construyó Zabal y Crivelli.

La Revista “Nuestra Arquitectura” N° 379, de junio de 1961 pág. 36 a 50, publica que ya se habían construido los sectores D1, D3 y D7 y para el mejor aprovechamiento del espacio ya que al trabajar con forma triangular, para no perder espacio hay que trabajar con secciones contiguas, se proyectó un panteón de doble altura equivalente en corte, a dos plantas superpuestas de los ya realizados; así se duplicaba la capacidad del edificio.

La memoria de la ejecución de obra dice que los trabajos se realizaron con materiales nobles, se utilizó hormigón martelinado para las partes de la estructura que queda a la vista, revestimiento de mármol en todas las galerías de público interiores y exteriores y para las tapas de los nichos y pisos de mármol. La jardinería se proyectó en amplia conexión con la arquitectura de tal modo que ambas se compenentren. Se estudiaron las combinaciones de plantas y flores teniendo en cuenta el color de las



hojas, el tamaño, la textura, la brillantez y opacidad.

La arquitectura se complementa con series de monolitos y bajo relieves, dos en los vestíbulos de público en Chacarita, realizados por Clorindo Testa.

Ítala Fulvia Villa dirigió la obra modernista¹ más imponente en el Cementerio de Chacarita, visitada por arquitectos e ingenieros de todo el mundo, siendo ésta una obra de reconocimiento global, aunque aún en el siglo XXI, en el Diario La Nación del 16 de Agosto de 2018, nota sobre las obras del VI Panteón es atribuida a Clorindo Testa⁶ en una pobre o nula investigación periodística, que desconociendo el trabajo de Ítala Fulvia Villa, que proyecta y dirige la obra modernista más importante de la arquitectura funeraria en la Argentina.

Descripción del VI Panteón

Siguiendo un plan de remodelación del cementerio se destinó para la construcción de panteones subterráneos del tipo de los que ya se habían construido como las galerías 3º, 4º, 5º, 6º, 7º, 8º, y 9º subterráneas y las galerías subterráneas N° 10 a la N° 14 construidas por César R. M. Polledo entre los años 1942 y 1945, a las que se conoce como Panteón I al V.

A partir del año 1949 se destinó un sector en forma de rombo que se denominó VI panteón. Dentro de ese espacio definido se fueron construyendo por secciones de formas triangulares que se iban realizando en forma consecutiva. Primero se construyeron los sectores D1, D3 y D7; luego los sectores D4, D5, y D6; y por último D2, D8 y D9.

Toda la estructura es subterránea, dejando en superficie sólo los templete que expresan un brutalismo dramático para los accesos y toda la superficie a nivel es un gran parque.

Se proyectó un gran patio central y patios perimetrales de 12 metros de profundidad, los jardines se encuentran por medio de dos amplias circulaciones verticales integradas por escalinatas, monta-

⁶ Arquitecto Clorindo Testa (*1923 - †2013). Integró el equipo interdisciplinario junto a otros arquitectos e ingenieros que diseñaron la gran obra modernista del Sexto Panteón Integral en el Cementerio de Chacarita. Clorindo Testa, arquitecto y artista argentino de origen italiano, pionero de la arquitectura brutalista en Argentina. Entre sus obras figuran la Biblioteca Nacional, el ex - Banco de Londres, hoy Banco Hipotecario Nacional.



ataúdes eléctricos y tres ascensores ubicados en una sola de las galerías, para tres de los sectores de acuerdo a la descripción que realiza la Revista Nueva Arquitectura en 1961.

Paneles de hormigón martelinado completan el parque con diseño de cruces que alivian los bloques dejando traslucir el verde del césped en su parque inmenso. Sus barandas replican el diseño de los paneles aportando formas y ritmo a los descensos.

Al comienzo de las mismas, en el acceso de la Galería 18, encontramos una obra escultórica, calco de La Piedad de Miguel Ángel sobre un gran pedestal de mármol. Otras esculturas se encuentran en medio del parque, entre los diseños de media lunas de hormigón, bases, niveles y las bocas de las tomas de aire que generan ritmo y movimiento agregando sinuosidad y color en sus composiciones, a través del revestimiento de piedras de colores de San Luis y de sus líneas geométricas.

Memoria oral en las Galerías del VI Panteón, por las mañanas...

Se entrevistó a los cuidadores que comenzaron a trabajar cuando se inauguraron las galerías subterráneas o en los primeros años de funcionamiento de las mismas. Se conoce como cuidadores a permisionarios que pagan un canon al Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires por un sector o radio delimitado para trabajar en forma profesional brindando atención directa a las familias que lo requieran.

Visita realizada junio 27 de 2019 a la Galería 15, transcribo el encuentro con Andrés Sola (Origen Andalúz), nacido en la provincia de Córdoba, el 16 de abril de 1933, tiene 86 años, está en las galerías y su emoción no le permite decir por qué está en este lugar.

Comienza su relato diciendo que en el año 50 se inaugura la Galería 15 y que en la década del 58 se inaugura la Galería 19, la última que se construye fue la Galería 16, que estaba en obras cuando ya se inhumaba en la 19, se acuerda porque había una escalera de madera y se bajaban a pulso los ataúdes en los años 1958 y 1959.

Andrés Sola habla un poco de su historia, dice que llegó al cementerio después de Malvinas, donde



trabajó haciendo perforaciones para la empresa Techint durante 15 años (Soy el último que queda de ese grupo). Cuando tenía 14 años va a la ESMA a dar un examen de radiotelegrafista, a los 17 años se embarca en el General San Martín, cumple los 18 años en la Antártida. Manejó todo tipo de máquinas pesadas, entrenó Marines, es técnico en explosivos, fue rescatista, actuó en Italia en el terremoto de Pesce, Carpineda y San Bernardino, allí rescató a una niña, Nélida Mamfredi, que hoy es su amiga y forma parte de sus afectos junto con su familia.

Entre los años 73 y 78 trabajó en el Subterráneo, ya estaba más cerca del cementerio, enfrente, ya tenía pensado venir acá.

¿Cambió mucho el cementerio? Está aquí desde junio del 83, después de Malvinas. La gente cambió mucho luego del 80, se puso muy maleducada. Yo a los diecinueve años mantenía a mi familia, hoy dicen de alguien de esa edad, es un pibe. Vivió en Córdoba, hizo la escuela primaria en Tucumán y terminó sus estudios en Villa Urquiza, donde vive actualmente con su señora de 84 años. Escribe poemas, algunos ganaron un premio y otro se lo dio a Landriscina.

Antonio Bentivegna, Nino, hace 32 años que trabaja en la Galería 15, dice que el edificio está muy deteriorado, y así parece demostrar el hilo que conduce la gotita que filtra del techo, justo en el medio de la mesa de los cuidadores, en el centro de la galería, desviándola hacia un bidón de agua, que será vaciado antes de que se complete y así hasta que una vez que deje de llover, quiera dejar de gotear.

Eduardo Brunetti trabaja en la Galería 21, ingresó en Noviembre de 1989, afirma que la Galería 22 fue la última que se inauguró en el año 1966.

Mario Spósito, “Murga” estuvo 15 años en tierra, haciendo los jardines, luego pasó a trabajar en bóvedas y hace 15 años que está en la galería 21, ahora también trabaja para la empresa de limpieza La Montovana, ya que es muy difícil vivir de lo que genera con su trabajo de cuidador en estos momentos.

Conversando con los cuidadores, otro día en las galerías subterráneas

Tito, Pascual Romeo, de la Galería 22, el 8 de marzo cumplió 88 años, tiene 53 años de servicio, en



el año 66, tenía 35 años cuando ingresó a trabajar. Llegó al cementerio por intermedio de un conocido. De aquella época conoció al capataz de obra, ingresó por la inauguración de la galería, les dieron la ubicación que tiene actualmente, recibió el año pasado un reconocimiento del gremio de cuidadores, S.O.E.C.R.A., un diploma de los 50 años de servicio ininterrumpidos como cuidador.

Aun cuando se inauguró estaban los cables de tela para la luz, caños podridos, nunca se llegó a terminar como corresponde. Él hizo pasar los cables en su sector para tener luz y ahora se llueve mucho, hay filtraciones por todos lados. Donde estaba ubicada su mesa de trabajo se vino abajo el cielo raso por la humedad, corrió la mesa y empezó a llover también encima, debió correrla nuevamente. No hay rejillas para tirar el agua. En el año 1965 se inauguró la galería 22, se iba inaugurando por sector “Esto era más lindo que la calle Florida, cuando era Florida”. Cuando era el día de los muertos, el día del padre, el día de la madre, para las conmemoraciones venía muchísima gente.

Le gusta ser muy respetuoso, siempre está en su radio, le gusta mirar a los ojos cuando habla con alguien. Disfrutó mucho de las épocas de mucho trabajo. Le gusta seguir viniendo para estar bien, activo. Su señora, María Celia, tiene 90 años y tienen sólo una hija Mónica que no tuvo hijos.

Hace 6 o 7 años pusieron ascensor en la Galería (22). El vestuario, que originalmente fue un baño es su lugar preferido porque hoy es donde descansa, toma mate y charla con los compañeros.

Allí tuvo un compañero que era capataz y que llegó a ser director de apellido VASTA, era muy buena persona, muy compañero, gente de otra época.

“Pienso que soy una persona normal, pero tengo un defecto, soy rencoroso en el trabajo, aquel que las hace, las paga, desde ahí lo ignoro”

También ese espacio laboral se comparte con los trabajadores municipales, quienes realizan el trabajo de inhumación-exhumación en los nichos y con el que se comparte el sector de trabajo.

Se entrevistó a Albino Castillo, ex capataz de 32 años de antigüedad, jubilado desde 2016. Cuenta que es de Santiago del Estero y que como él otros ex trabajadores de la Fábrica de Mosaicos Moltracio, ingresaron a trabajar en el cementerio en 1975 y que luego de trabajar 7 años en sector de bóvedas su lugar de trabajo fue siempre en la Galería 22. Recuerda que en otras épocas traía chivitos desde Santiago para comer en la galería con sus compañeros.



Por último encontramos arte en las Galerías Subterráneas, tal vez motivada por el Inferno de Dante, Ítala estudió la Divina Comedia con su tía, Nella Pasini, Poeta, Autora de Corso di Lengua Italiana, Libro I, II, Nella Pasini, profesora y escritora de la lengua italiana. De algún modo las nueve galerías subterráneas ofrecen una entrada a los círculos del Inferno y como es de esperar, las galerías expresan con el número 9 y en sus dos subsuelos y en el tercer subsuelo de la Galería 23. Se construía en triángulos que hacía que se realizaran galerías contiguas con el propósito de no perder tiempo y consistía en un manejo del espacio, ante la necesidad y urgencia por la falta de lugar para ocupar. Es un número favorito el 3 y evoca la forma de construcción triangular de 3 galerías hasta terminar y luego tomar otras tres y así, hasta completar el conjunto de la obra, con sus 9 galerías que se extendió por quince años.

Imaginamos entre sus formas a Maurits Cornelis Escher, en “relatividad” o a Xul Solar “en muros y escaleras”, o a los laberintos Borgeanos, e inspirada quizá en la divina comedia, su dimensión armónica, estética y artística convierte a estos espacios en sitios conmovedores y a su creadora en una gran artista.

A modo de síntesis podemos decir que estas nueve galerías subterráneas de nichos que conforman el sexto panteón integral en el Cementerio de Chacarita, conjugan diseño, ingeniería, arquitectura, urbanismo y arte. Materializan la contundencia del estilo modernista, logrando que el dramatismo que impera en su interior no se transmita en su paisaje exterior. Sus jardines y el parque en las azoteas ofrecen un remanso y un vasto pulmón en medio de la ciudad de Buenos Aires.

Sus galerías, vestíbulos de accesos, porta ataúdes, ascensores, muros de hormigón martelinado que dan a los jardines, cuya estética mejora el conjunto, componen una rara belleza, sus líneas traducen una armonía e integración del brutalismo con la naturaleza que se asemeja a la perfección.

Su vigencia absoluta resuelve el espacio de la muerte en Buenos Aires. Esta integración de las galerías con la naturaleza, plantas, flores, vegetación, dialogan desde hace casi setenta años, en la que su interacción suavizó duelos y atenuó tristezas. Su contundente presencia viva emociona a quien observa y tal vez conforta su alma.



Bibliografía

Jebai Quinta, Soraya. Itala Fulvia Villa: una mujer na arquitetura moderna argentina (1913-1991). Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-americanos. Universidade Federal da Integração Latino-americana – UNILA. Foz do Iguaçu, 2015.

Liernur, Jorge Francisco *La red Austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

Novick, Alicia Historias del Urbanismo, Historias de la Ciudad, una revisión de la bibliografía N° 137, 28 de Mayo 2004

Sociedad Central De Arquitectos. Carpeta de correspondencia entre la entidad y Ítala Fulvia Villa. Carpeta N° 669, Buenos Aires, SCA.

VILLA, Ítala y NAZAR, Horacio, “*Urbanización del Bajo de Flores: 1° Premio del VI Salón Nacional de Arquitectura*”. En Revista de Arquitectura N° 297, Buenos Aires, septiembre de 1945, pp. 339-357.

Otras fuentes documentales:

Archivo Histórico Cementerio de Chacarita

Archivo Secretaría de Planeamiento, Ministerio de Desarrollo Urbano

Arquitecto Giordano Alfredo Spisso, socio, albaceas y heredero.

CEDOCE Centro de Documentación de Cementerios, Cementerio de Chacarita

Decretos, Leyes, Boletines Oficiales, Licitaciones

Fotos Archivo Secretaría de Planeamiento, Ministerio de Desarrollo Urbano 2005

La Scena Illustrata Un Nuovo Architetto de 1935

Libros de Registro Ingreso de Fallecidos, Archivo Histórico, Cementerio de Chacarita

Libros de Registro de Galerías, Archivo Intermedio, Oficina 7, Cementerio de Chacarita

Planos originales presentados en Empresas de Servicios

Revista Nuestra Arquitectura N° 379 de Junio de 1961

Sitios Web

CEDOCE, Centro Documental de Cementerios

Coullasso, Juan Una obra más real que la del mundo, Espacio Roseti



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INAH



Coordinación Nacional
Monumentos Históricos



Moisset, Inés Un día una arquitecta Ítala Fulvia Villa

Namer, Lea Chacarita Moderna.com

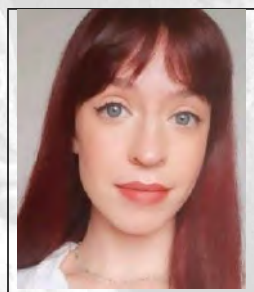




Sexto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias.

La presencia de la mujer en el ámbito funerario

Datos personales



(texto Arial, 12 puntos)

Nombres y apellidos: Rocío Soto Delgado
Ciudad – país: Málaga, España
Profesión: Historiadora del arte
Lugar de trabajo y Cargo: Universidad de Málaga, Personal Investigador en Formación
Email: mariarociosoto@hotmail.com
Teléfono (código país y área): +34 667 847 723
Título de la ponencia propuesta: Artífice e ideóloga de la urbe barroca: la obra arquitectónica efímera de Plautilla Bricci en la Roma del Seiscientos.



Semblanza (máximo 20 renglones)
CURRICULUM VITAE

María del Rocío Soto Delgado es Graduada en Historia del Arte (2015-2019) por la Universidad de Málaga. En el curso 2018-2019 fue beneficiaria de una Beca de Colaboración otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Realizó el Máster en Desarrollos Sociales de la Cultura Artística (2019-2020) durante el cual obtuvo la Ayuda a la Iniciación a la Investigación en el marco del Plan Propio de Investigación, Transferencia y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga. En el año 2021 comenzó su tesis doctoral titulada “Creadoras plásticas en la España meridional de los Siglos de Oro” bajo la supervisión del catedrático Juan Antonio Sánchez López. Además, ha sido beneficiaria de un Contrato Predoctoral financiado por el Plan Propio de Investigación, Transferencia y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga. Desde noviembre de 2021 es investigadora predoctoral con un contrato FPU en la Universidad de Málaga donde lleva a cabo su labor dentro del Programa de Doctorado en Estudios Avanzados en Humanidades y realiza tareas docentes en el Departamento de Historia del Arte. En su trayectoria profesional desarrolla varias vías de investigación: artes plásticas de los Siglos de Oro en España, arte y literatura artística de la Edad Moderna, dimensión social del arte y estudios de género.





Resumen de la ponencia que incluya el objetivo: (máximo 20 renglones)

Palabras clave (5)

Plautilla Bricci (Roma, 1616-Roma, 1705) ejerció como pintora, escenógrafa y arquitecta —la única documentada en la Italia del siglo XVII— y se codeó con las grandes personalidades artísticas del momento. No solo contribuyó a perpetuar la magnificencia de la *città eterna* con obras como la Villa Benedetta o la Capilla de San Luis en la iglesia de San Luis de los Franceses sino que atesora un significativo bagaje proyectual en el campo de la arquitectura efímera con el diseño de la “*macchina funerale*” (tumba) del cardenal Giulio Mazzarino, concebido para la celebración de las exequias con motivo de su fallecimiento en 1661.

Consecuentemente, a la hora de continuar profundizando en las posibilidades del arte barroco efímero, esta propuesta se enmarca en una de las temáticas que el Coloquio sugiere —la mujer en la arquitectura funeraria— y propone considerar y llevar a cabo objetivos fundamentales: profundizar en la Historia de la arquitectura funeraria desde la perspectiva de los estudios de género; abrir vías de investigación que combatan el silencio que han sufrido las mujeres artistas en la historiografía dominante; visibilizar y poner en valor el papel creador y creativo de Plautilla Bricci; y abordar el análisis artístico, contextual e iconográfico de su producción artística a través del estudio de caso del diseño de la tumba del cardenal Mazzarino.

Palabras clave: Arquitecta; barroco; exequias; feminismo; túmulo.



Artífice e ideóloga de la urbe barroca: la obra arquitectónica efímera de Plautilla Bricci en la Roma del Seiscientos.

Mujer y arquitectura: una relación problemática.

Anonimato e invisibilidad eran, y siguen siendo, los destinos reservados a las mujeres artistas. Suspendidas en un limbo de inexistencia y silencio, aún batallan, a veces en vano, por penetrar en el *modus operandi* de la enseñanza académica. Aunque cada vez menos, las lecciones universitarias continúan exhibiendo un Olimpo de creadores varones que encarnan la apoteosis de la excelsitud artística. Sabemos de la existencia de Leonardo da Vinci y Miguel Ángel, de Picasso y Matisse, de Velázquez y Goya, de Klimt y Miró. Y también le reservamos un hueco en nuestro imaginario a Olimpia, a Simonetta Vespucci, a Dora Maar, a la Gioconda, a la joven de la perla, a Elizabeth Siddal y a Jane Morris. ¿La diferencia? A ellos los conocemos porque crean; a ellas porque son creadas. He aquí una de las contradicciones más alarmantes de la relación arte-mujer en la cultura occidental: la hipervisibilidad de ésta como topos artístico y su invisibilidad como sujeto creador. Esclarecedor de esta realidad es el mensaje de la intervención en 1989 de las *Guerrilla Girls*, quienes empapelaron las calles de Nueva York preguntando: “¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan? Menos del 5% de los artistas de la sección de arte moderno -añadía- son mujeres, pero el 85% de los desnudos son femeninos”.

En este anhelo de dinamitar el paradigma hegemónico, la historiadora del arte estadounidense Linda Nochlin publicó en 1971 su conocido ensayo, considerado texto fundacional de la crítica feminista, “Why Have There Been No Great Women Artists?” (“¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”). Aunque la respuesta ante tal pregunta puede tomarse una obviedad, no lo es tanto si escarbamos en la mentalidad colectiva. Podría pensarse que desconocemos la existencia de mujeres artistas porque nunca las hubo. Esta exasperante creencia cuasidogmática provocó, desde la década de los setenta, un aluvión de reconstrucciones e intentos de arrojar luz sobre trayectorias de mujeres insuficientemente valoradas. Tales empeños fueron indudablemente loables, pero no cuestionaban las premisas subyacentes bajo la pregunta. Como arguye Nochlin, es fundamental analizar y reflexionar acerca de las circunstancias opresivas y desalentadoras que sotiegan al colectivo creador femenino. El genio es la noción tradicional que más ferozmente critica la teoría feminista. Esta prerrogativa romántica e históricamente masculina vincula a personalidades tan dispares como Miguel Ángel y Van Gogh o Mantegna y Zurbarán. Impregnados desde la cuna de un misterioso halo de talento que ve siempre la luz por desalentadoras que sean las circunstancias, pasan a formar parte de una hagiografía en la que no tiene cabida



ninguna mujer. ¿Por qué si los hombres artistas consiguieron vencer toda clase de vicisitudes no lo hicieron las mujeres? ¿Acaso no tenían talento suficiente?, puede alguien preguntarse. La realidad es que este tópico, conjugado con factores sociales, estructuras gremiales e institucionales, sistemas y vetos educacionales y discursos críticos dominantes que se abordarán a lo largo del trabajo, impidió que las mujeres desarrollasen su ingenio libre y profesionalmente. Es por ello que, como afirma Griselda Pollock, la recuperación histórica *per se* no es suficiente si bajo ella no subyace la voluntad de desarticular la pretensión de universalidad de los discursos y prácticas propias de la disciplina de la Historia del Arte (Pollock, 2013: 14). Insertar sin más nombres y apellidos de mujeres en el canon dominante no polemiza la jerarquía de principios en los que se cimienta el discurso histórico artístico hegemónico. De modo magnífico lo aborda Patricia Mayayo en su ensayo Historias de mujeres, historias del arte:

La historia de las mujeres no es simplemente la crónica de una lucha heroica contra la exclusión: las mujeres no han creado sus obras desde un afuera de la historia, es decir, desde un espacio situado fuera de la cultura, un espacio de reclusión y silencio, sino que se han visto abocadas a trabajar dentro de esa misma cultura, pero ocupando una posición distinta a la de los artistas varones. La labor de una historia del arte feminista consiste, según Pollock, en evaluar en qué reside esa diferencia, en estudiar condiciones históricas concretas en las que se ha enmarcado la creatividad femenina y dilucidar cómo han ido negociando sus posiciones dentro del mundo del arte, esto es, cómo han conseguido conciliar la contradicción que supone, en el marco de la historia del arte institucional, ser mujer y ser artista (Mayayo, 2019: 52).

Asimismo, la obra de cada mujer es distinta y se ve condicionada por factores específicos de sexo, clase y lugar en cada momento histórico. Tal y como afirman Griselda Pollock y Roszika Parker:

Las mujeres han intervenido en las formas y los lenguajes del arte porque son parte ineludible de la sociedad y la cultura. Pero, debido a las consecuencias económicas, sociales e ideológicas de la diferencia sexual en la cultura patriarcal occidental, las mujeres se han expresado desde un lugar distinto en esa sociedad y esa cultura (Parker & Pollock, 2021: 74).

Por otro lado, nuestro lenguaje y enfoque acerca de las prácticas artísticas han evaluado sistemáticamente la obra producida por mujeres como cualitativamente inferior que aquella realizada por hombres, alcanzado directamente un menor valor crematístico. Irremediablemente, esta situación ha repercutido peyorativamente en



el conocimiento de las contribuciones realizadas por mujeres en el campo de la pintura, la escultura y, sobre todo, la arquitectura. Asimismo, el anteriormente mencionado concepto de *genio* vertebró las biografías de los hombres artistas, distorsionando nuestra comprensión de la naturaleza colectiva de los talleres, así como la esencia de la cooperación artística y privando a la mujer de participar de ese estatus que la impregna de excelsitud creativa. Por otro lado, el número de mujeres artistas reconocidas en su época y de las cuales no existe obra alguna, es un indicio frustrante de la problemática de la atribución artística, la cual solía recaer sobre el maestro pintor/escultor/arquitecto (Chadwick, 1992: 15-16).

Al hilo del discurso, es esclarecedor cómo la generalización del tema de la mujer en la ventana explica de forma significativa el papel asignado a la mujer en el espacio arquitectónico. Esta permanece aislada, reina de un mundo interior desde el que observa, pero no participa del exterior. Por ello, permanece invisible e invisibilizada. De esta coyuntura deriva una conclusión y un imperativo: la arquitectura ha sido considerada tradicionalmente un ámbito de creación eminentemente masculino y es una necesidad visualizar las relaciones de género en la arquitectura (Díez Jorge, 2014: 180).

Cierto es que, aunque desde hace años se ha reflexionado sobre el género de manera continuada y persistente y se han ido produciendo grandes avances científicos sobre la materia, la aplicación del género a los estudios sobre arquitectura es relativamente reciente y faltan estudios de los diferentes procesos históricos, ya que el mayor número de trabajos se centran en la arquitectura contemporánea. Así las cosas, analizar la arquitectura, concretamente la arquitectura funeraria, se torna el principal objetivo de esta ponencia, aplicando la metodología de género como categoría de análisis y poniendo énfasis en el papel que ocupa la mujer en esta disciplina artística dentro del contexto histórico del que pertenece. Para ello se ha seleccionado el caso de la arquitecta italiana Plautilla Bricci, considerada hasta la fecha la primera arquitecta que firma y lleva a cabo proyectos de manera documentada (Díez Jorge, 2014: 185). Su trayectoria nos servirá para entender la historia de la arquitectura de modo más objetivo, integrando a la mujer en el devenir de ésta, en tanto que historiográficamente han recibido menos atención. A través de un estudio transversal e interdisciplinar, se pretende avanzar en una mejor comprensión de la arquitectura y recuperar las prácticas arquitectónicas de las mujeres, concretamente en el ámbito funerario y analizar qué papel han desempeñado en un sistema patriarcal.

Como ya se ha mencionado, durante siglos las mujeres estuvieron ausentes del diseño arquitectónico, urbano y paisajístico. La razón es simple: esta forma de arte, particular y condicionada en su ejecución, implica la acción



social y requiere una inversión o mecenazgo económico importante y difícilmente puede ser obra de individuos solitarios. Esto explica en que las mujeres hayan tenido óbices para acercarse e implicarse en ella, a pesar de su temprano interés. No obstante, existen ejemplos de acciones constructivas realizadas por mujeres en las que han ostentado el papel de directoras de proyectos. Tales como la reina-faraón egipcia Hatshepsut, de la XVIII dinastía. Ya en la Edad Moderna, una de las primeras y escasas referencias que poseemos de una mujer interviniendo en un proyecto arquitectónico es la de Katherine Briçonnet (1494-1526) en el Castillo de Chenonceau, en Francia. Esta no solo se encargó del correcto desarrollo de la construcción sino que diseñó la torre del edificio y el denominado Castillo de las Damas (Muxí Martínez, 2018: 26). Sin embargo, salvo Briçonnet y Plautilla Bricci, no fue hasta finales del siglo XIX y principios del siglo XX, cuando las mujeres fueron admitidas en instituciones educativas y comenzaron a ejercer el oficio así como a capitanear proyectos de mayor envergadura de forma habitual y sistemática (Châtelet, 2018: 9). Con anterioridad, la arquitectura había sido una profesión eminentemente masculina. Antes de la consabida formación académica decimonónica, dos vías posibilitaban el ejercicio del oficio arquitectónico: a través de los gremios y de la práctica individual y diletante del dibujo, usualmente reservado para aquellos individuos de clase aristocrática, que se perfeccionaba a través del Grand Tour por el continente europeo. Ambos caminos eran excepcionales para las mujeres y estaban ligados a oportunidades y relaciones familiares. En el primer caso, solo cabía la excepción de ser hija, esposa, hermana o viuda de un arquitecto y poder ser partícipe del taller, ya que las ordenanzas gremiales impedían a la mujer ser miembros de pleno derecho. En el segundo caso, la vía *amateur* era una opción para aquellas mujeres de la aristocracia que pudiesen practicar en las propiedades familiares como una extensión de su mundo doméstico pero lúdico, alejado de la posibilidad de establecer relaciones laborales profesionales y vínculos contractuales (Muxí Martínez, 2018: 26).

Plautilla Bricci, la primera arquitecta del Barroco.

En la *città eterna*, la multitud se agolpa en la iglesia romana de San Luis de los Franceses ante la Capilla Contarelli, realizada en el año 1599 por Michelangelo Merisi da Caravaggio y decorada con episodios de la vida del evangelista Mateo. No obstante, muchos olvidan observar la deslumbrante belleza barroca de la capilla de San Luis, diseñada por Plautilla Bricci **[Fig.1]**. La artista fue reconocida "*pel valore nell'arte della pittura e architettura*" a finales del siglo XVII por Filippo Baldinucci, quien dio muestra de su papel versátil y polímata de pintora y arquitecta, inusual para una mujer del siglo XVII (Blasco Esquivias, 2021: 318).



Plautilla Bricci nació el 13 de agosto de 1616 en Roma. Hija de Chiara Recupita, actriz y napolitana de nacimiento y Giovanni Bricci (1579-1645), artista autodidacta y pintor, músico y regente de una tienda cerca de Santa-Maria del Popolo. Además, Plautilla tenía siete hermanos y hermanas, de los cuales sólo tres alcanzaron la edad adulta (Verdier, 2018: 44). Se desconoce la formación de la joven. Todo apunta a que aprovechó el entorno familiar y el taller paterno para conocer los fundamentos de la pintura y la arquitectura. No obstante, en 1655 la artista está documentada como *pittrice* en la Academia de San Lucas de Roma, donde todavía se la menciona en 1671, por lo que sabemos que participó ininterrumpidamente en la vida de la Academia, la cual fue la primera institución de este tipo en inscribir mujeres a partir de 1607 (Verdier, 2018: 45).

A pesar de que la educación artística y literaria recibida de sus padres y el ingreso en la Academia son la base de la versatilidad creativa de Plautilla, su éxito en los círculos artísticos romanos llegó, sin embargo, de forma tardía. En este momento, Plautilla cultivó importantes relaciones con los protagonistas culturales y artísticos más inspiradores de la época. Tanto las alianzas y conexiones de su padre como su amistad con importantes mecenas allanaron el camino para que Plautilla se uniera al *gran Teatro del mondo* y desafiara con éxito los innegables prejuicios contra las mujeres en la sociedad romana (Lollobrigida, 2020).

Fue a principios de los años sesenta, gracias al decisivo encuentro con el abad Elpidio Benedetti (1608/10-1690) y con su hermana Flavia (1597-1676), también pintora, que en 1627 entró en el convento con el nombre de Sor María Eufrosia de la Cruz. Parece que ambos debieron percibir las posibilidades del talento de la artista; el primero como rico mecenas y la segunda como posible mentora temporal de la joven (Primarosa, 2014: 5). "*Agente del Rey Christianissimus*" en la capital papal y protagonista durante años del diálogo político y artístico entre Roma y París, el abad Benedetti era experto en dibujo, arquitecto aficionado, empresario y activo agente del cardenal Mazarino (1602-1661), al menos desde 1645 hasta la muerte del primer ministro francés en 1661 (Primarosa, 2014: 146). En la correspondencia con el cardenal, siempre se hace referencia a actividades culturales, como compras de libros u objetos de arte, además de la realización de pagos o la entrega de regalos a diferentes personajes de la curia (Chiva Beltrán, 2014: 125).

Aunque descrita como pintora en muchos diccionarios biográficos, Plautilla fue, sin embargo, el origen de la construcción y decoración de la majestuosa villa del abad Benedetti [Fig. 2]. Los términos de participación están claros desde el primer acuerdo notarial entre Benedetti y Bricci, en 1663. Se la menciona como arquitecta



(“...fatte dalla signora Plautilla Bricci architetrice”), y todos los planos adjuntos al presupuesto están firmados a mano. Si su hermano, Basilio, quien la ayudó en su tarea, fue mencionado a veces como arquitecto de este vasto proyecto, las especificaciones son claras y contradicen esta atribución (Verdier, 2018: 46). El acto de cierre del contrato es aún más explícito y termina con una fórmula inequívoca “*lo plautilla Bricci architetrice ho fatto li sudetti capitoli mano propria*” (Verdier, 2018: 45).

Sin embargo, Benedetti destaca sobre todo por su activísimo papel a la hora de organizar eventos vinculados a la monarquía francesa en la ciudad de Roma, incluso tras la muerte de Mazzarino. Así, en 1653 se le vincula a los grandes festejos organizados en la embajada romana y en la década de los sesenta organiza e idea dos de los grandes festejos franceses barrocos en Roma, el funeral por el cardenal Mazzarino en la iglesia de San Vicente y San Anastasio (1661) y los funerales de la reina Ana de Austria en San Luis de los Franceses (1666) (Chiva Beltrán, 2014: 126).

Es precisamente la protección de Benedetti quien aseguró a la artista algunas obras ligadas a la corte de Francia: desde la pirámide de Luis XVI [Fig. 3], aparato efímero destruido en el año 1668, hasta la participación en el diseño de las también efímeras estructuras funerarias construidas para las exequias del cardenal Mazzarino, celebradas el 28 de abril de 1661 en Roma en la iglesia de los Santos Vicente y Anastasio. Una hoja con dos diseños albergados en la Biblioteca Nacional de Turín, con las armas y las virtudes del poderoso cardenal, acompañada de una inscripción, demuestra la maestría del lenguaje barroco de Bricci, exhibida con sofisticación y elegancia (Blanco Esquivias, 2021: 323-324). El estudio de las mujeres como sujetos activos en el arte y la arquitectura cuenta con la gran dificultad de la falta de especificación en los datos concretos de las fuentes documentales, al menos en las que tradicionalmente son manejadas para el conocimiento de las obras de arquitectura (Díez Jorge, 2014: 184). Por ello, la existencia de tales bocetos que reflejan fehacientemente la autoría de Plautilla se tornan poderosos documentos explícitos de autoría.

Así las cosas, este encargo confirma la confianza que la corona de Francia tenía en Plautilla y su papel de líder en los asuntos arquitectónicos y urbanísticos de la Roma de la época. El 28 de abril de 1661, monseñor Gavotti, obispo de Ventimiglia, ofició una misa solemne en presencia, entre otros, de los cardenales Antonio Barberini; Colonna; Grimaldi y Sforza y de los ambos obispos de España, don Louise Ponze, de Venezia; Niccolò Sagredo, de Saboya; marqués de Borgo, y don Maffeo Barberini, príncipe de Palestrina. Como ya se ha comentado, la organización del evento fue confiada a Elpidio Benedetti que, junto con Giovanni Francesco Grimaldi, inventó y



dirigió la decoración de la fachada exterior de la iglesia, la máquina funeraria, el altar mayor y de la contrafachada de la iglesia (Lollobrigida, 2018: 102). Para fijar su memoria, publicó *Pompa funebre nell'esequie celebrar en Roma al Cardenal Mazzarini nella chiesa di S. Vincenzo e Anastasio*, un pequeño folleto gracias al cual podemos reconstruir la suntuosa máquina teatral.

Por un lado, la fachada de la iglesia estaba cubierta de telas lúgubres con varias cascadas de velos negros que contrastaban con el blanco de las columnas y los capiteles. Sobre el portal principal había un medallón de metal dorado que encerraba una muerte, mientras que encima de los portales laterales había dos pinturas en claroscuro que representaban las principales acciones del cardenal: la Paz de Casale, con el lema *PUGNANTIUM COMPOSITOR*, y la Paz de San Juan de Luz, con el lema *RUGUM CONCILIATOR*. Cuatro urnas antiguas, de las que salían llamas de fuego, completaban la decoración.

En el interior de la iglesia, en el altar mayor, se pintó la Virtud sentada en un carro triunfal. Con su mano derecha, esta sujetaba a la Fortuna por los cabellos que descansaban en su voluble rueda, mientras que, con la izquierda, sujetaba a la Muerte con cadenas. En los laterales aparecían: por un lado, la Fe Católica y el Perdón, dos virtudes principales de los Cardenales; por otro, la Caridad y la Clemencia.

La contrafachada estaba ocupada por una gran pancarta sostenida por la Inmortalidad y la Gloria que evocaba el vasto océano de la vida del Cardenal.

La cúspide de la pompa y el boato se alcanzó con la suntuosa máquina funeraria que se situó en el centro de la nave. Consistía en una gran base cuadrada hecha de varios mármoles y decorada con los dos brazos del cardenal sostenidos por dos querubines de plata. En la parte inferior, se colocaron cuatro estatuas en relieve que representaban los cuatro puntos cardinales del mundo. Por encima de esta primera base se elevaba otra base de orden compuesto ricamente decorada con festones, diversas hazañas, cabezas y huesos de la muerte en metal. Cuatro ligeros bajorrelieves realizados en metal dorado decoraban los cuatro lados de este nivel y representaban a la Cristiandad, Roma, España y Francia llorando la prematura pérdida del cardenal. Esta base sirvió de pedestal para una nobilísima urna de forma antigua con diversos follajes y cortes dorados en la que se mostraban las cenizas del Cardenal, y sobre ella se colocó un medallón de dos caras con un festón de laurel sostenido por dos ángeles plateados con el retrato del cardenal en bajorrelieves dorados

Esta estructura terminaba con una pirámide formada por dos árboles, uno de palma y otro de olivo, que formaban una corona que enmarcaba el retrato de Mazzarino con el lema *ET BELLO, ET PACE*. En la base de la pirámide



se encontraban cuatro grandes estatuas argentadas que sostenían cuatro grandes antorchas encendidas, que representaban las alegorías de la Fortaleza, la Providencia, la Religión y la Justicia.

Examinando la hoja de Turín y analizando tanto la inscripción, en la parte superior derecha del anverso, como el texto figurativo, resulta evidente su pertinencia con los únicos dibujos conservados proporcionados durante la fase de diseño de la máquina de celebración [Figs. 4 y 5].

El texto de la descripción dice lo siguiente:

La base di bianco, e nero. Li bassi (sic) Le armi di metallo dorato. La Morte di metallo il libro di paragone. Le statue di marmo bianco, rappresentano queste la Giustizia, la Fama, e la Immortalità. Questa ignuda la Morte ch'agli registrare il nome dell'Illustrissimo Cardinale nel libro de Morti; annotandola. che se ben morto rimarrà immortale il nome di Sua Eccellenza come gli mostra notato nel suo simbolo dell'eternità. / Poi l'urna di nero, o bianco, e nero con i gigli, e cartelloni di metallo dorato. / Li due Angelini di marmo bianco. Il Ritratto simile e il festone di metallo dorato¹.

El dibujo reproduce una base en la que aparecen las armas del cardenal y un bajorrelieve, probablemente alusivo a la Paz de Casale o a la Paz de San Giovanni de Luz. Dos figuras -la Fama y la Inmortalidad- sostienen una urna antigua sobre la que dos redes levantan el retrato del cardenal.

La Fama está representada con la clásica trompeta y las alas, mientras que la Inmortalidad está simbolizada por el uróboros que forma la cartela, en la que aparece la inscripción *S.R.E. Cardinalis Mazarinis*, y está sostenida por una elegante figura femenina. El uróboros, la serpiente indicadora de los procesos alquímicos, estaba asociada a la vida eterna y, aquí, dialoga con la Muerte que, sentada, se empeña en escribir *IULIUS MA*. En el reverso, la Justicia soporta todo el peso de la urna superior. Esta alegoría yuxtapone las dos descripciones de Cesare Ripa para este personaje, una bella virgen coronada y con un haz de varas, con un hacha lanzada junto a ellas (Lollobrigida, 2018: 104).

¹ *La base del blanco, y el negro. Las armas bajas (sic) de metal dorado. La Muerte del metal y el libro de la comparación. Las estatuas de mármol blanco, representan la Justicia, la Fama y la Inmortalidad. Esto es ignorado por la Muerte, cuyo objetivo es dejar constancia del nombre del Ilustrísimo Cardenal en el libro de los Muertos; anotándolo que si bien muerto, el nombre de Su Excelencia quedará inmortal como lo muestra anotado en su símbolo de eternidad. / Luego la urna de negro, o blanco, y negro con lirios, y carteles de metal dorado. / Dos ángeles en mármol blanco. El retrato similar y el festón de metal dorado. Traducción propia.*



Nos encontramos, por tanto, ante un dibujo en el que se recogen con extremo cuidado todos los detalles y particularidades que el comisario había solicitado al artista.

La comparación de las figuras femeninas de esta lámina con las dibujadas y pintadas por Plautilla Bricci en el retablo de San Luis de los Franceses y otras obras pictóricas como el Nacimiento de la Virgen o el Nacimiento de Juan Bautista **[Fig.6]** no deja lugar a dudas: es la autora del dibujo. Estamos en la primavera de 1661: ésta puede considerarse, con razón, una de las primeras obras importantes del artista que han llegado hasta nosotros. Las tres alegorías son el resultado de un uso inteligente de las viñetas y dibujos preparatorios que Plautilla mueve en el espacio de esta arquitectura efímera, con innegable conciencia y segura maestría compositiva. Pero lo que también emerge en esta obra es su firma estilística caracterizada por un sobrio lenguaje barroco, que desarrollará en su obra maestra, la capilla de San Luis de los Franceses (Lollobrigida, 2018: 105).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Blasco Esquivias, B., López Muñoz, J. J., & Ramiro Ramírez, S. (2021). *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*. Madrid: Abada.

Chadwick, W. (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona. Destino.

Châtelet, A.M (2018). L'absence des femmes, les carences de l'histoire. *Livraisons de l'histoire de l'architecture*. 35, 9-16. DOI: 10.4000/lha.895

Chiva Beltrán, Juan (2014). Orando por el Sol. Fiestas romanas por la salud del rey Luis XIV de Francia (1687). *Potestas*, 7, 121-145.

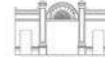
Diez Jorge, M.E (2014). Investigar sobre la arquitectura y el género: teoría y praxis de un proyecto. *ARENAL*, 21:1; enero-junio, 179-190.

Lollobrigida, C. (2018). *Plautilla Bricci. Pictura e Architectura Celebris. L'architetrice del Barocco Romano*. Roma: Gangemi Editore International.

Mayayo, P. (2007). *Historias de mujeres, historias del arte* (2a ed.). Madrid: Cátedra.

Muxí Martínez, Z. (2018). *Mujeres, casas y ciudad. Más allá del umbral*. Barcelona: Dpr.

Parker, R., Pollock, G., & Vázquez Ramil, R. (2021). *Maestras antiguas: mujeres, arte e ideología*. Madrid: Akal.



Pollock, G., Malosetti Costa, L., & Galettini, A. (2013). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.

Primarosa, Y. (2014). *Studi di' Storia dell Arte*. Todi: Ediart.

Verdier, T. (2018). La villa Benedetta et la difficile carrière de Plautilla Bricci, femme architecte dans la Rome du XVII^e siècle. *Livraisons de l'histoire de l'architecture*. 35. 41-56. DOI: 10.4000/lha.924

Webgrafía

Lollobrigida, C. (6 de mayo de 2020). *Plautilla Bricci (1616–1705): A Talented Woman Architect in Baroque Rome*. Arherstory. www.artherstory.net





ANEXO GRÁFICO

Figura 1: Plautilla Bricci, Capilla de San Luis, 1670-1680, Iglesia de San Luis de los Franceses, Roma.

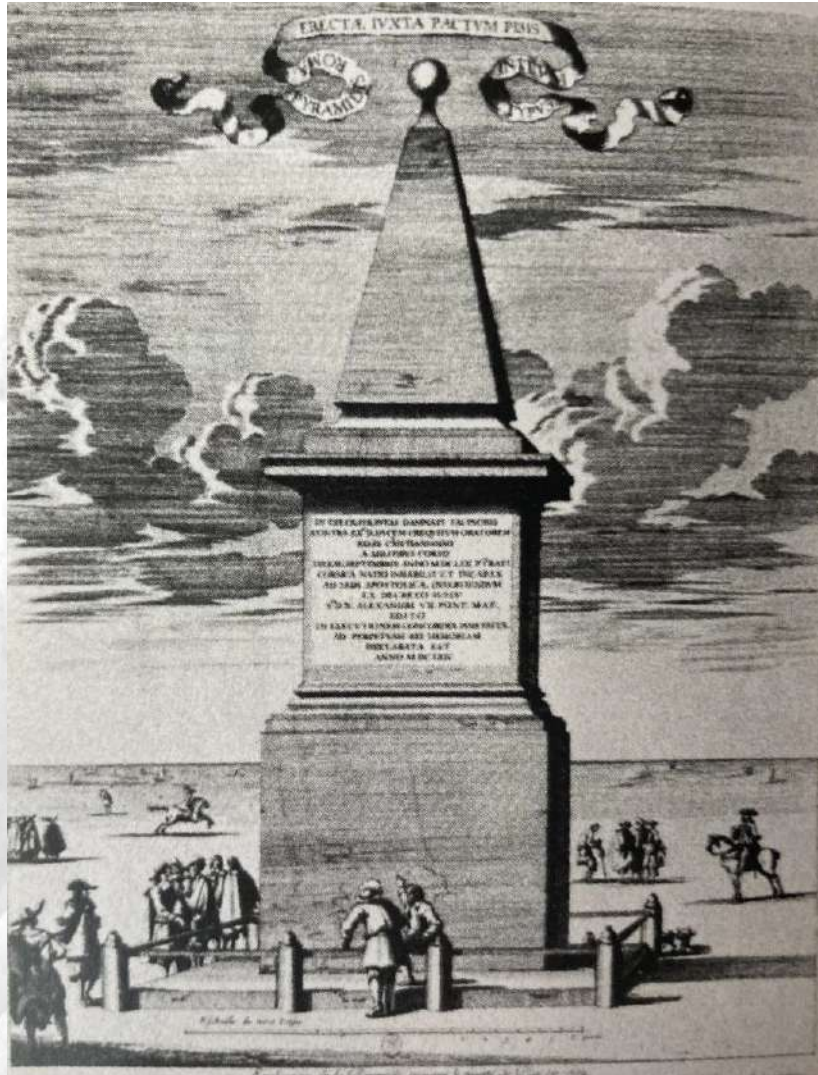




Figura 2: Plautilla Bricci, Villa Benedetti o *Il Vascello*, Roma.



Fig. 3: Plautilla Bricci, Diseño de la pirámide de Luis XIV, 1664-1668.

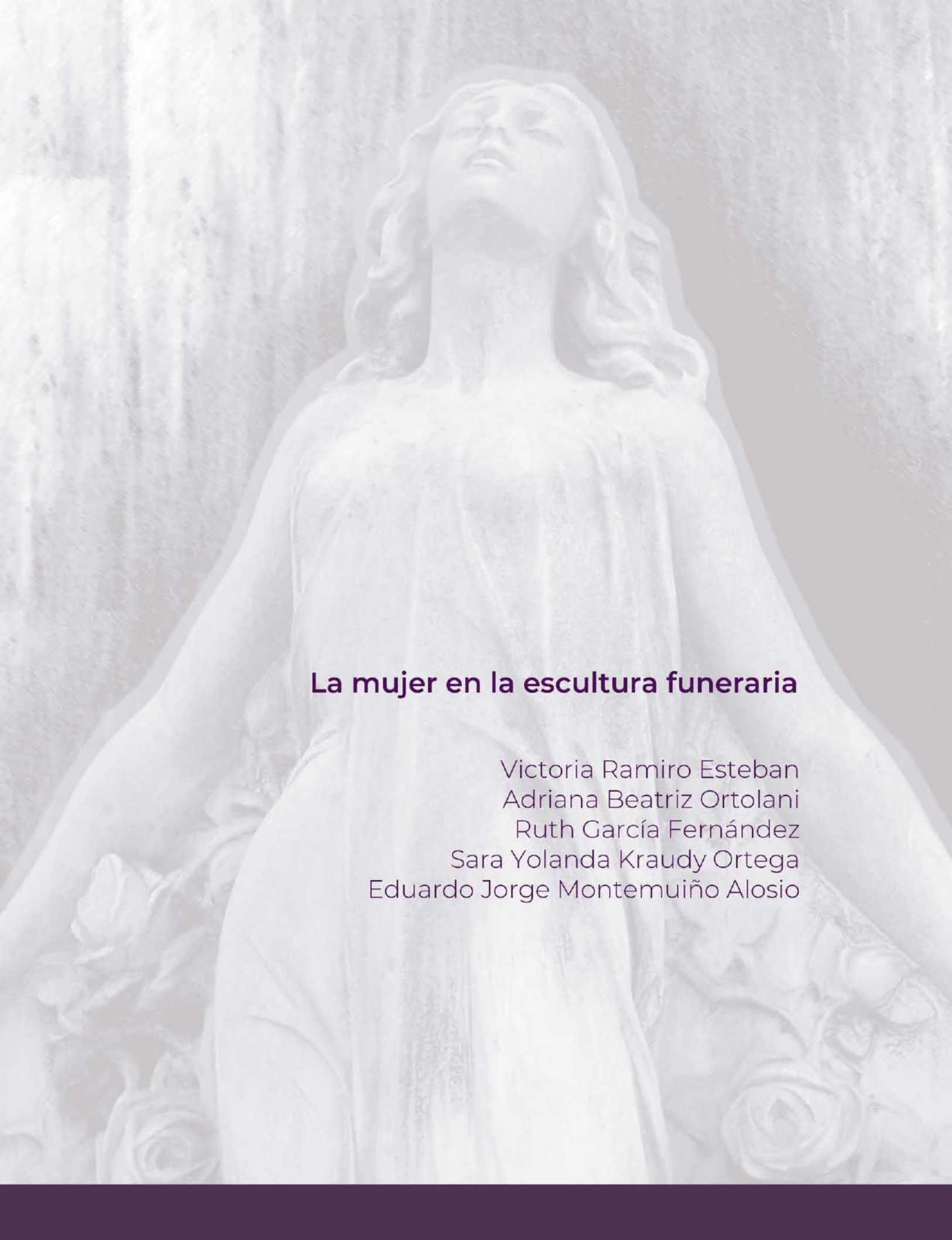


Figs. 4 y 5: Plautilla Bricci, Diseño para la tumba de Giulio Mazzarino (anverso y reverso), post. 1661, Turín, Biblioteca Nacional.



Fig. 6: Plautilla Bricci, Nacimiento de San Juan Bautista, 1675, Poggio Mirteto, Oratorio de San Giovanni.





La mujer en la escultura funeraria

Victoria Ramiro Esteban
Adriana Beatriz Ortolani
Ruth García Fernández
Sara Yolanda Kraudy Ortega
Eduardo Jorge Montemuiño Alosio



Sexto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias.

La presencia de la mujer en el ámbito funerario

Datos personales



(texto Arial, 12 puntos)

Nombres y apellidos:

Victoria Ramiro Esteban

Ciudad – país:

Ciudad de México, México

Profesión:

Docente e investigadora Lugar
de trabajo y Cargo: Facultad de

Ingeniería. Docente Email:

vickyramiro@infinitummail.com

Teléfono (código país y área):

555- 5524965777

Título de la ponencia propuesta: Las representaciones de las mujeres en las tumbas y mausoleos en el Panteón Español de la Ciudad de México siglo XIX - XX



Semblanza (máximo 20 renglones)
CURRICULUM VITAE

Doctorante en Historia e Historia del Arte y Territorio por la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Nacional de España a Distancia, con el título Las devociones en la Ciudad de México a través de sus hornacinas, en siglo XVII y XVIII.

Maestra en Cultura Virreinal, Universidad del Claustro de Sor Juana (2002-2004) Tesis con el título La Ciencia novohispana en el siglo XVIII: antecedentes, contexto y personajes Mención honorífica a la tesis 6 de noviembre de 2007.

Premio CIDE 2002 a la Investigación Científica y Tecnológica, marzo 2003.

Premio al tercer lugar en el Primer Concurso de Ensayo Literario Jaime Torres Bodet, en la Secretaría de Cultura del Distrito Federal, agosto de 2002.

Tesis de Licenciatura Estudio Introductorio al Catálogo de Documentos de la Colección Porfirio Díaz de septiembre octubre de 1890. Mención honorífica, 1993.

Es profesora de la Facultad de Ingeniería de la UNAM y en Extensión Universitaria en la Universidad Pontificia de México, imparte clases en el Curso de Arte Sacro Novohispano y La arquitectura religiosa de la ciudad de México: Capillas, parroquias, conventos y hospitales siglo XVI-XVIII. Ha si como los siguientes cursos en la Facultad de Arquitectura de la UNAM La Arquitectura Barroca Civil y Religiosa en la Nueva España. La arquitectura religiosa de la ciudad de México: Capillas, parroquias, conventos y hospitales siglo XVI-XVIII. Cuatro elementos significativos de la ciudad de México: La traza, plaza, el convento y el palacio, siglos XVI-XX. Los conventos femeninos en la Ciudad de México, su arquitectura su transformación y rescate, así como en otras instituciones.

Otro tema de investigación ha sido los Antiguos Residentes Españoles en México en el siglo XIX y en el Porfiriato, así como los Centros Españoles en México y la respetable Colonia Española, así como la Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias de estos antiguos residentes en el Panteón Español de la Ciudad de México.





La presente ponencia, para el Sexto Coloquio de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias, con el título, Las representaciones de las mujeres en las tumbas y mausoleos en el Panteón Español de la Ciudad de México siglo XIX – XX, se analizar algunos ejemplos de tumbas y de mausoleos en los que encontramos esculturas que representan a mujeres. Estas esculturas son de distintas épocas y se localizan en el Panteón Español de la Ciudad de México, construidas a finales del siglo XIX y parte del XX. Las tumbas y mausoleos que se examinarán son de mármol, de manufactura de calidad, con excepción de una que se hará la diferencia de sus materiales posteriormente, pero que también es una verdadera obra de arte.

En esta ponencia se explicarán las características escultóricas de cada una de las tumbas las cuales son: La tumba de la familia Terrés, las esculturas representativas de las Virtudes de la Fe y la Esperanza en las que se incluyen las siguientes tumbas y mausoleos: La tumba de Francisco Inastrillas Laso, Simón Ariño Esteban y familia y Pedro Noriega Mijares, así como los mausoleos de Crescencio Esnaurizar Rio, Cruz Barriga y José Benet Galofre. Posteriormente se analizarán dos tumbas en las cuales encontramos a una mujer rezando o de rodillas una es el mausoleo de Matilde Solis de Volpi y la tumba de la familia Fenton y por último el Mausoleo de la Familia Braniff.

Todas estas obras de arte nos permiten entender el contexto de las familias y que fue lo que decidieron colocar en una tumba o mausoleo a perpetuidad, en este caso a través de las diferentes representaciones de las mujeres, en Panteón Español. También es importante difundir con estos coloquios la importancia de la Historia de la Arquitectura, Urbanismo, y Costumbres Funerarias y el rescate del patrimonio artístico de México.

Se intenta en esta ponencia un breve contexto histórico, quienes son los que se encuentran enterrados en esta verdaderas obras de arte mencionadas, la explicación de estas y en su caso si es necesario la información de los antiguos residentes españoles, así como la creación del Panteón Español; los datos generales de la Sociedad de Beneficencia Española, la Junta Española de Covadonga y cualquier información que nos permitan comprender el arte funerario y su arquitectura.

Fe, esperanza, Pedro Pagaya, José Benet Galofre, José Terrés, , Pedro Noriega Mijares, Matilde Solis de Volpi, Fenton, Braniff, Francisco Inastrillas Laso. Cruz Barriga, Simón Ariño Esteban, cruces, coronas y rosas.



I LA SOCIEDAD DE BENEFICENCIA ESPAÑOLA

La Sociedad Española de Beneficencia fue fundada con la filosofía y el espíritu de socorrer a los españoles necesitados. Su historia está íntimamente ligada a la de México a partir de la primera mitad del siglo XIX. Fue fundada con ese nombre el 9 de octubre de 1842 por Francisco Preto y Neto quien fue un hombre extraordinariamente dotado, de intensa cultura que le llevó a desempeñar altos cargos en la Corte de España, sin embargo, su condición más destacada fue un hondo sentido humano y exquisita sensibilidad, que puso de relieve en la creación de varias instituciones de beneficencia fundadas en México.

Durante los años que estuvo en Tampico, Francisco Preto y Neto, ciudad en la que había un muy elevado el número de españoles residentes, por ser el puerto de más vida comercial con España y Europa por la riqueza agrícola de la región y por las enormes posibilidades en diferentes campos de trabajo hizo que gran número de hispanos fijasen su residencia en este territorio con los cuales interactuó en cuestiones culturales y de convivencia. Así mismo, Francisco Preto y Neto, al saber que existía muchos españoles en situación económica difícil, así como deficientes condiciones sanitarias y de organización, en la mayoría de los hospitales del país, quiso remediar esta situación y ayudar a los necesitados y enfermos. Con este fin creó varias Sociedades de Beneficencia, siendo la primera la fundada en Tampico, el 14 de noviembre de 1840, así como la Sociedad de Beneficencia Española de México, la Sociedad de Beneficencia Española de San Luis, la Sociedad de Beneficencia Español de Puebla, la Sociedad Española de Beneficencia de Veracruz, la Beneficencia Española de Pachuca y la Beneficencia Española de la Laguna.

En los primeros días de noviembre, 1842, reunió Francisco Preto y Neto a un número considerable de compatriotas a quienes expuso la idea de constituir la Beneficencia Española en el D.F. Acogida la propuesta con entusiasmo, manifestaron los reunidos que estaban dispuestos a colaborar, aportando las cantidades que fueran precisas para tan humanitario fin. En casa de Francisco Preto y Neto se celebraron posteriormente numerosas entrevistas, hasta que al final se procedió a nombrar el Comité Organizador de la Casa de Salud, presidido por el Cónsul de España, hasta diciembre de 1841.

Los primeros trabajos en su nuevo cargo estuvieron dedicados a las funciones consulares. Apenas había transcurrido medio año de su estancia en la capital, cuando volvió a ocuparse de la creación de la Sociedad Española de Beneficencia. En sus Principios fueron considerados miembros de ella los españoles residentes en la capital o sus inmediaciones, y que contribuyeran con alguna cantidad mensual, para llevar a cabo los propósitos de la Sociedad³. Conocida como la Casa de Salud y Asilo de la Beneficencia Española, y ya establecida en 1842, se determinó como fines, de acuerdo al artículo cuarto los siguientes:

Primero.-Socorrer a los verdaderos necesitados. Segundo.-Cuidar de sepultar los cadáveres de los que mueran pobres. Tercero.-Proporcionar a los que vengan de fuera instrucciones y recomendaciones para facilitar su colocación y el artículo quinto: Son derechohabientes de la Beneficencia Española en el modo y espíritu que designa el reglamento, los socios y los españoles en general existentes, unos y otros, en México y sus inmediaciones.⁴

³Juan de Dios Peza, *La Beneficencia en México*, México, Imprenta de Francisco Díaz de León, 1881, p. 149, y en *Diccionario Porrúa de Historia Biografía y Geografía de México*, tomo II, México, Porrúa, 1971 p. 1998.

⁴Según el Libro de Actas de la Junta Española de Beneficencia en México (año de 1842): *A las diez de la mañana del día 9 de octubre de 1842, los convocados se reunieron en la sala de sesiones de la Lonja de esta capital, con objeto de discutir y*



La Sociedad desde un principio contó con numerosos miembros. La Junta Directiva, desde esa época está compuesta de un presidente, un vicepresidente, un tesorero, un secretario, doce vocales y doce vocales suplentes, siendo vocal nato el secretario de la Legión de España en México⁵. Los funcionarios son elegidos anualmente, en junta ordinaria, por los miembros de la Sociedad y tienen impuesta la obligación de reunirse cuando menos una vez al mes, con el informe del tesorero acerca del estado que guardan los fondos y el informe del secretario sobre el número y circunstancias de las personas atendidas. Es importante mencionar que los recursos de la Sociedad se integran mediante las suscripciones y donativos voluntarios.

Los fundadores de la Sociedad Española de Beneficencia tomaron las medidas precisas para que la institución, dentro de normas sencillas, fuera efectiva pudiendo desenvolver una labor práctica y útil. Su acierto fue considerable como lo ponen de relieve los largos años de su actuación y la labor tan extraordinaria efectuada durante el siglo y medio de su existencia. La primera reunión se efectuó con asistencia de cincuenta y tres personas y fue elegido por unanimidad como presidente don Francisco Preto y Neto.

De esta manera quedó formada la primera Junta Directiva de la Sociedad Española de Beneficencia, que sería con el tiempo la obra de más sentido humano y de mayor espiritualidad efectuada por los españoles en la noble nación mexicana.⁶ En la composición de la Junta intervinieron todas las clases sociales, lo mismo hombres de formación universitaria que modestos empleados, empresarios y benefactores, con:

Sentido colectivo, que no se debería al esfuerzo de un hombre solo o de un grupo de filántropos, sino que sería el resultado de numerosos sacrificios de todos los españoles que, con su abnegación en favor del Sanatorio, efectuarían la labor que hoy constituye el asombro de los que contemplan la empresa realizada. Corresponde el honor máximo a los más pobres ya que para ellos sí representó la sociedad benéfica sacrificios increíbles para poder llevar sus cuotas mensuales a la Beneficencia que significaba la seguridad de ayuda y de asistencia médica en los días trágicos en que falta el trabajo y sobran enfermedades. El español, tan excesivamente individualista, no es propenso a realizar cosas que encierren un espíritu de solidaridad, quizá únicamente se decide a practicarlas cuando se halla ausente de la patria y la nostalgia de su pérdida, le obliga a buscar un rincón de la misma que crea a fuerza de cariño y de lucha. Así se explica la fundación y prosperidad de la institución; cada español vio en el Sanatorio una continuación de la tierra querida y dedicó toda su tenacidad y coraje de hispano para que fuera una magnífica realidad la Beneficencia Española.⁷

aprobar -dice el acta primera- el Reglamento y asimismo con el de nombrar una Junta Directiva. En aquella memorable Asamblea, de la que saldría perfilada la Sociedad Española de Beneficencia, se procedió a nombrar dos secretarios, para ordenar las discusiones y los recayendo los trabajos, nombramientos sobre el Lic. Eusebio Cortázar y José Luis Gutiérrez, siendo encargado de la presidencia el Cónsul General, en Pablo Lorenzo Laguarda, *Historia de la Beneficencia Española en México*, México, Editorial España, 1955, p. 218.

⁵Pablo Lorenzo Laguarda, *op. cit.*, p. 219.

⁶ Las otras Sociedades de la Beneficencia creadas por el Cónsul Francisco Preto y Neto fueron: La Sociedad de Beneficencia de Tampico, la Sociedad de Beneficencia Española (Ciudad de México), la Sociedad de Beneficencia Española de San Luis Potosí, la Sociedad de Beneficencia Española de Veracruz, la Sociedad de Beneficencia Española de Torreón, la Sociedad de Beneficencia Española de Pachuca, la Sociedad de Beneficencia Española de Guadalajara, la Sociedad de Beneficencia Española de Jalapa, la Sociedad de Beneficencia Española de Puebla de Veracruz, en Pablo Lorenzo Laguarda, *op. cit.*, p. 527.

⁷ Pablo Lorenzo Laguarda, *op. cit.*, p. 220.



Fig. 1 Don Francisco Preto y Neto, primer Cónsul de España en México⁸

II EL PANTEÓN ESPAÑOL Y LA SOCIEDAD DE BENEFICENCIA ESPAÑOLA

La idea de crear un panteón para los españoles había sido propuesta por el doctor Francisco Pérez Ortiz, pero no se había logrado por diversas causas ajenas a la Beneficencia, como eran la necesidad apremiante de buscar local propio para el hospital y la escasez de recursos económicos, motivada por la crisis que atravesaba el país, a causa de las constantes luchas internas. En 1871 surgió el proyecto, esta vez defendido por el Sr. Mayora, el cual tenía conocimiento de que el Ayuntamiento de la capital proyectaba fundar un panteón municipal en las lomas de Tacubaya, que más tarde se denominaría Panteón Civil.

La proposición de Mayora era que la Sociedad adquiriese un lote para dedicarlo a enterrar a los españoles que falleciesen en México. Para estudiar el proyecto fue nombrada, en la Asamblea celebrada el día 10 de noviembre de 1871, una comisión compuesta por el Dr. Francisco Pérez Ortiz, el propio Mayora, Lic. Indalecio Sánchez Gavito y el arquitecto Lorenzo de la Hidalga⁹.

⁸ Fig. 1 Don Francisco Preto y Neto, primer Cónsul de España en México y fundador de la Sociedad de Beneficencia Española o Sociedad Española de Beneficencia, el uso del nombre es indistinto, en Pablo Lorenzo Laguarda, *op. cit.*, p 209.

⁹ Lorenzo de la Hidalga, (1810-1872. Arquitecto. Nació cerca de Vitoria, Álava, España. Formado en Madrid, recibió su título en la Real Academia de San Fernando, tras una brillante carrera. En 1836 pasó a París y por dos años estuvo en contacto con los arquitectos Violet-le-Duc, Labrouste y Blanc. En 1838 vino a México, donde contrajo matrimonio con doña Ana F. García Icazbalceta, hermana del historiador. Su primer proyecto fue el nuevo Círculo de la Catedral Metropolitana, ejecutado entre 1848 y 49, y demolido en 1943. Su diseño era excelente, pero los materiales de que fue hecho de mala calidad, así como las esculturas, de Primitivo Miranda y Francisco Terrazas. Su demolición obedeció a la idea de dejar libre la vista de la nave central, para que luzca el Altar de los Reyes; en su lugar se ha construido una mesa de Altar Mayor, de tecali, que no estorba la vista. La obra que dio fama a De la Hidalga fue el Teatro Nacional, inaugurado en 1844, y que se califica como la mejor obra arquitectónica del México independiente. pero fue demolido en 1900 con objeto de continuar dicha Avenida hasta la



La Sociedad de Beneficencia Española inauguró el 5 diciembre de 1886 el Panteón Español, después de muchas vicisitudes ya que en un principio no se contaba con el dinero para llevarlo a cabo. Se levantó acta de la inauguración que se colocó bajo la piedra de la capilla definitiva que se empezaba a construir; el texto del acta copiado literalmente dice así:

Sociedad de Beneficencia Española de México. En el nombre de Dios Todopoderoso. En el Panteón Español, propiedad de la Sociedad de Beneficencia Española, situado en la municipalidad de Tacuba, a nueve kilómetros al poniente de la ciudad de México. A las cuatro de la tarde del cinco de diciembre de mil ochocientos ochenta y seis, siendo Presidente de la República de los Estados Unidos Mexicanos el General de División Don Porfirio Díaz¹⁰, Arzobispo de México el Ilustrísimo Sr. Don Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos¹¹, Ministro Plenipotenciario de España en México el Excelentísimo Sr. Don. Joaquín Becerra Armesto, Gobernador del Distrito Federal el General de División Don José Ceballos¹² y Don José Fernando de Domec¹³ Presidente de la Sociedad de Beneficencia.¹⁴

Alameda Central. Su fachada tenía un gran pórtico con columnas de orden corintio y su interior, en forma de herradura, era cómodo y elegante como los mejores teatros europeos, Proyectó un Monumento a la Independencia, para la Plaza Mayor (1843), que nunca se construyó y sólo quedó el zócalo, por lo que ha sido tradición llamar el zócalo a dicha plaza. La obra de De la Hidalga que aún puede verse en pie y con positivo gusto (ya que otras vinieron por tierra, como la casa de los perros en la Plaza Guardiola), es la cúpula de la que fue Capilla del Señor de Santa Teresa, que después decoró Cordero. De la Hidalga promovió el adelanto de la arquitectura en México Fue presidente de la Sociedad de Beneficencia Española durante el año de 1867, su tumba se encuentra en el Panteón del Tepeyac, en *Diccionario Porrúa de Historia Biografía y Geografía de México, op. cit.*, tomo I, p. 990.

¹⁰José de la Cruz Porfirio Díaz Mori (Oaxaca de Juárez, Oaxaca, 15 de septiembre de 1830 - París, Francia, 2 de julio de 1915). Presidente de México, en dos ocasiones: la primera del 5 de mayo de 1877 al 1 de diciembre de 1880, siendo sucedido por su compadre Manuel González. Asumió por segunda ocasión el cargo del 1 de diciembre de 1884 al 25 de mayo de 1911, en *Diccionario Porrúa de Historia Biografía y Geografía de México, op. cit.*, tomo I, p. 643-644.

¹¹Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos, nació en Zamora, Michoacán 1816-1891. Sacerdote y doctor en cánones. Obispo de Puebla de 1855 a 1863 y Arzobispo de México de 1863 a 1891, en *Diccionario Porrúa de Historia Biografía y Geografía de México, op. cit.*, tomo I, p. 1146.

¹² José Ceballos (1831-1893). Militar. N. en Durango, Dgo. y después Gobernador del D. F., (Nota del autor).

¹³Don José Fernando de Domec Presidente de la Sociedad de Beneficencia Española de 1895 a 1900, en Pablo Lorenzo Laguarda, *op. cit.*, p. 350.

¹⁴ Pablo Lorenzo Laguarda, *op. cit.*, p. 267.

¹⁵ La Hacienda de San José Vista Hermosa fue fundada en 1529 por Hernán Cortés, conquistador de México, Señor y Capitán de la Nueva España y de los Mares del Sur. Como recompensa por sus conquistas, Carlos V, Rey de España y Emperador de Alemania, honró a Hernán Cortés con el título de Marqués del Valle de Oaxaca; concediéndole señorío y derechos sobre 23,000 vasallos, pueblos y una vasta extensión de tierras. La Hacienda de San José de Vista Hermosa fue centro de la vida, cultura y actividad de la comarca. En 1621, Don Pedro Cortés Ramírez de Arellano vende la Hacienda Vista Hermosa a Fray de Dios Guerrero, caballero de la orden de Calatrava, por lo cual la hacienda perteneció al conquistador y a su descendencia de 1521 a 1621. En los comienzos del siglo XVIII, la hacienda es vendida a Don Gabriel Yermo quien en 1820 la vendió a Don Manuel Vicente Vidal, siendo propiedad de esta familia hasta 1910, cuando estalló la revolución. En 1945, la casi destruida Hacienda fue adquirida por Fernando Martínez y Fernando González, deseosos de reconstruirla y darle otro fin: Convertirla en un destino turístico. La empresa propietaria respetó el estilo arquitectónico original y utilizó como bases sólidas sus cimientos, arcadas y columnas antiguas construyendo habitaciones, salones e instalaciones funcionales, que armonizan con el anterior decorado. En 1947

Todo el terreno que ocupa el Panteón Español es de 100 hectáreas, y correspondía a los terrenos de la Hacienda El Blanco y el Prieto, propiedad de D. Manuel Vicente Vidal, dueño también de la Hacienda Vista Hermosa, en Morelos¹⁵.

La puerta principal tiene una reja de hierro colado, que conduce al estacionamiento, similar a la herrería de El Chopo, a la derecha está la entrada al panteón; sobre ella hay dos astas bandera que son usadas según la personalidad que va a ser enterrada, así como dos campanas que al llegar la persona que va a sepultar se tañen, anunciando la llegada. Todo este espacio de la entrada está techado con grandes láminas que simulan tejado y que permiten a los cortejos mortuorios esperar y sentarse en los bancos, también de forja. A escasos cien metros de la entrada está la iglesia, que ofrece los responsos a quienes lo solicitan.



Fig.2 Vista de la entrada al Panteón Español¹⁶

En ambos lados del panteón se encuentran grandes monumentos de estilo gótico, y muy diversas esculturas de alta calidad artística en mármol, piedra y cantería. El panteón está dividido por cuarteles de la letra A, a la Z que fueron los primeros que se ocuparon. Más tarde continuaron los cuarteles numerados, con números romanos con capillas, en diferentes estilos y materiales, junto a pequeñas tumbas y grandes mausoleos.

Otro detalle que adorna el panteón a la entrada son dos hermosas fuentes que tiene en el centro un surtidor con la imagen de D. Quijote hecha en mosaico de Talavera.

El día cinco de diciembre de 1886, constituye una fecha de importancia en la vida de la Sociedad de la Beneficencia ya que adquirió una base firme de desarrollo y se cumplió uno de los deseos sentidos hondamente por la respetable Colonia Española al tener un

abre sus puertas al público para convertirse en el prestigiado Hotel Hacienda Vista Hermosa que es hoy, se localiza en Km. 7 Carretera Alpuyec Tequesquitengo, San José Vista Hermosa CP. 62680, Puerto de Ixtla Morelos, datos tomados de <http://www.haciendavistahermosa.com.mx/inicio.php>

¹⁶Fig. 2 Vista de la entrada al Panteón Español, foto de la autora.

panteón propio, donde estuvieren unidos los españoles más allá de la muerte.¹⁷ Estas son las tumbas o mausoleos, que se explicaran en la ponencia:

I TUMBA DE LA FAMILIA TERRÉS.

Se analizará lo interesante y diferente de la tumba de la Familia Terrés con el epitafio Jesús Mío Misericordia, hasta arriba, después el apellido de la familia dentro de un círculo que en realidad es una serpiente, y debajo esta una mujer parada, peinada de chongo, cruzando una puerta. Del lado izquierdo encontramos los nombres de las personas pertenecientes a la familia Terrés Villaseñor, aunque según la identificación del monumento por parte de la administración del Panteón Español esta tumba corresponde a Esperanza Terrés Villaseñor C-137 1979, (16 de noviembre de 1979) hija de José Terrés y Elodia Villaseñor Posada.

En la lista mencionada de la familia Terrés y Villaseñor se inicia con el apellido Posada y Arnaiz esto significa que posiblemente que esta tumba era de la familia de la esposa de José Terrés, la señora Elodia Villaseñor Posada, aunque no todos los nombres se pueden leer y no sabemos si todos los que se enlistan están enterrados.

La Tumba de la Familia Terrés destaca con su epitafio Jesús Mío Misericordia y con una mujer parada, peinada de chongo, cruzando una puerta, podemos decir que podría ser una representación de la Oración en sufragio de las almas del purgatorio, Dios omnipotente, Padre de bondad y de misericordia, apiádate de las benditas almas del Purgatorio y ayuda a mis queridos padres y antepasados.



Fig. 3 Vista del epitafio la serpiente en la tumba de la familia Terrés¹⁸

A cada invocación se contesta: ¡Jesús mío, misericordia!, igual a como la encontramos en la parte de arriba de la tumba y abajo el apellido de la familia dentro de un círculo que en realidad es una serpiente y debajo esta una mujer parada que lleva con una bata que da la idea que nada más lleva eso y peinada de chongo y está cruzando la puerta que posiblemente sea la del purgatorio, otros podrían decir que ha subido tres escalones y se ha confesado o se va a confesar y quedar perdonada de sus pecados y quedarse libre del castigo eterno que se merecía.

Esta tumba de la familia Terrés podría decirse que pertenece a la antigua imagen de la puerta figurada sobre la tumba o como metáfora de esta. Puerta del Hades, puerta al inframundo o, mejor, al trasmundo, a la verdadera vida en el pensamiento religioso: Una figura humana parece encaminarse hacia la puerta.¹⁹

¹⁷Pablo Lorenzo Laguarta, op. cit., p. 268.

¹⁸ Fig. 3 Vista del epitafio la serpiente en la tumba de la familia Terrés.

¹⁹ RAMÍREZ, Fausto *Tipología de la escultura tumbral en México, ca. 1850-1930*, en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNANM, México, 1986, Volumen XIV, número 55, p. 153.

Esta tumba destaca por ser diferente a las otras tumbas que se encuentran en el Panteón Español, como son esculturas de Cristo o la Virgen María, así como los ángeles o la Esperanza con el ancla y la Fe con la cruz y el libro, entre otras.



Fig. 4 Vista la tumba de la familia Terrés ²⁰

La tumba de la familia Terrés se caracteriza por su estilo Art déco, el cual busca una estética clásica, simétrica, rectilínea y se desarrolló en arquitectura, diseño, pintura, escultura, grabado, cinematografía y en algunos casos lo encontramos en arte funerario.

Su época fue la década de 1910, y alcanzó su máximo esplendor en período de entreguerras, especialmente entre 1925 y 1935.

En los casos en que encontramos una tumba que cuenta con características de Art Déco, se caracteriza por su evidente carga simbólico y el deseo de trascendencia y de la propia inmortalidad, ha llevado al ser humano a dejar plasmado en diferentes expresiones artísticas figuras e imágenes que ofrezcan consuelo en los momentos de las grandes pérdidas.

²⁰ Fig. 4 Vista la tumba de la familia Terrés



Entre dichas representaciones, una es la que guarda un lugar preponderante en la iconografía funeraria y esta es la del cuerpo femenino, mismo que es posible admirar, como lo encontramos en la mujer que atraviesa la puerta en la tumba de la familia Terrés.²¹

Ignacio Asúnsolo fue el escultor de la tumba de la familia Terrés. Ignacio Asúnsolo fue el precursor de la escultura moderna en México.

Ignacio Asúnsolo nació el 15 de marzo de 1890 en la Hacienda de San Juan Bautista en Durango, y a los 14 años ingresó al Instituto Científico y Literario de Chihuahua, aunque desde los seis años empezó a modelar en barro. Realizó su carrera en la Escuela Nacional de Bellas Artes en México (de 1908 a 1913), en este último año obtuvo una cátedra de dibujo en el propio plantel y el primer premio de escultura en la Exposición Nacional de Bellas Artes con su obra *El ídolo roto*. Más tarde, becado por el gobierno de México, fue aceptado en la L'Ecole des Beaux-Arts de París, y también en España.

A su regreso, ejerció el magisterio y esculpió en piedra las estatuas del patio principal de la Secretaría de Educación Pública (Justo Sierra, Sor Juana Inés de la Cruz y Rubén Darío) y el grupo del frontispicio de la fachada principal (Minerva, Apolo y Dionisio). Más tarde participó, por ganar el concurso, en los monumentos A la Patria, en la terraza frontera al Castillo de Chapultepec y el de Álvaro Obregón, en San Ángel (1933).

Además, fundió en bronce el Fray Juan de Zumárraga de la Villa de Guadalupe (1949) y labró en cantera el Miguel Alemán de Ciudad Universitaria (1952), destruida definitivamente en 1953. Algunos de sus retratos, bocetos y bajorrelieves fueron adquiridos por museos estadounidenses.

Participó en el movimiento revolucionario y dejó testimonio de sus experiencias en las esculturas *Desolación*, *La soldadera muerta*, *Soldadera* y *La cola*, entre otras (1917).

La obra de Asúnsolo como escultor es reconocida como punto de partida hacia una escultura moderna en México. Su último trabajo monumental es el de Cuitláhuac.

En 1921 participó en la Exposición de los Independientes, junto a obras de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Dr. Atl, Jean Charlot, Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Fernando Leal, Rufino Tamayo, Fidias Elizondo, Guillermo Ruiz, Carlos Bracho y Miguel Covarrubias.

El MUNAL resguarda obras fundamentales del artista, entre las que destaca *Mi madre*. La escultura muestra a una anciana meditativa, cubierta por un manto y con un rosario entre las manos. La sobriedad y hieratismo de la figura expresa la afiliación del maestro a las composiciones influenciadas por el art déco.

Otra de las piezas que el recinto del INBAL conserva en sus colecciones es el *Retrato de María Asúnsolo*. El yeso fue modelado como homenaje a la gran promotora cultural, mecenas y musa de grandes artistas de la vanguardia nacional.

Ignacio Asúnsolo, quien realizó las máscaras mortuorias del presidente Álvaro Obregón y del pintor Diego Rivera, en alguna época de su vida quedó marcado por la influencia internacional de Auguste Rodin, agregando a su formación un claro sentido del valor impresionista, de la intensidad en la expresión y del dramatismo de las figuras.²²

²¹ WIENCKE Olivares, Marta Isaura Antonieta **La presencia en piedra del art déco funerario, 1925-1940**, Centro de Cultura Casa Lamm, México, D.F., 2009, p. 99 y 326.

²² *Ignacio Asúnsolo, precursor de la escultura moderna en México*, en Boletín No. 136 - 10 de marzo de 2021.



José Terrés Jimeno fue hijo del Coronel Don José Mariano Terrés Señorino²³ y Doña Eutimia Delfina Jimeno Chavero.

José Terrés nació en la Ciudad de México el 6 de julio de 1864. Se le bautizó con los nombres de José Luis Juan Fernando. Siendo muy pequeño perdió a su madre, por lo que su padre y él se fueron a vivir con su hermana mayor, Adelaida, casada con un señor de apellido Madrid, dueño de la Hacienda de Sila, en el Estado de México, donde pasó toda su infancia.

En aquella época no había suficientes escuelas primarias, por lo que el Coronel, preocupado por la educación del niño, acudió a un profesor particular.

Don Roberto Molina, quien tenía cierto parentesco con la familia Terrés, y fue él quien le dio toda la instrucción primaria y le despertó el entusiasmo por el estudio.

Al terminar su instrucción primaria, su padre quiso que continuara sus estudios, por lo que tuvo que venir a la capital, donde ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria,

Antiguo Colegio de San Ildefonso, en el año de 1876, de la cual era director en aquel entonces, el distinguido doctor y filósofo Don Gabino Barrera, quien influyó grandemente en el joven Terrés. De él aprendió una extraordinaria disciplina mental, un gran sentido de responsabilidad, además de muchos conocimientos valiosos. En ese plantel se distinguió Terrés como alumno brillante y dedicado. En México vivió

con su hermana Virginia, casada con el Licenciado Emilio Monroy. Al terminar la Preparatoria, su padre le pidió que estudiara Medicina, para complacerlo y por agradecerle la idea de ser médico, se inscribió en la Escuela Nacional de Medicina el 29 de diciembre de 1880, y una vez aceptado, inició sus estudios en el año de 1881. Concurrió a las cátedras de los ilustres Maestros Miguel Jiménez, Rafael Lucio y Agustín Andrade. Los días 30 y 31 de marzo de 1886, a los 22 años, presentó un brillante examen profesional ante el jurado constituido por los doctores Eduardo Liceaga, Rafael Lavista, Agustín Andrade, Maximiliano Galán, Adrián Segura.

En los círculos sociales que frecuentaba, conoció a la distinguida señorita Elodia Villaseñor Posada, con quien contrajo matrimonio en el año de 1889, habiendo tenido cuatro hijas —María Elodia, Esperanza, Elisa y Celia— y dos hijos varones, David, que murió al mes de nacido, y Octavio que murió el 24 de diciembre de 1915, víctima de diabetes mellitus a los 19 años, cuando cursaba el segundo año de la carrera de medicina. La muerte de su hijo Octavio fue, para el Maestro Terrés, la pena más grande sufrida en su vida, ya que en

²³ José Mariano Terrés Señorino nacido en 1823 - Guadalajara, Jalisco, México Bautizado el 11 de julio 1823 - Sagrario - Guadalajara, Jalisco, México casado con Eutimia Delfina Jimeno Chavero Nacida en 1827 - Ciudad de México, Distrito Federal, México. Bautizada el 26 de diciembre 1827. Sagrario. Casada el 9 de junio 1853, San Miguel Arcángel - Ciudad de México, Distrito Federal, México, con José Mariano Terrés Señorino 1823- (Padres : Andrés Terrés Masaguer 1784-1850 & María del Carmen Signorino Mourellos) con Adelaida Terrés Jimeno 1848- Casada con José Félix Madrid Pliego 1841 Virginia Terrés Jimeno 1854-1903 Casada el 14 de septiembre 1872, Toluca, Estado de México, México, con Emilio Monroy Josué 1839-1926 Paz Terrés Jimeno 1856- Casada el 26 de noviembre 1883, Sagrario - Ciudad de México, Distrito Federal, México, con Manuel Rueda Sáinz 1852-Isabel Terrés Jimeno 1858- Casada el 24 de octubre 1901, Sagrario - Ciudad de México, Distrito Federal, México, con Rafael Aranguren Landaburu 1860- María de la Luz Amalia Terrés Jimeno 1862 José Terrés Jimeno 1864-1924 Casado el 16 de enero 1891, Sagrario - Ciudad de México, Distrito Federal, México, con Elodia Villaseñor Posada. Casado el 16 de enero 1891, Sagrario - Ciudad de México, Distrito Federal, México, con Elodia Villaseñor Posada y sus fueron María Elodia Terrés Villaseñor 1893-1983. Octavio Terrés Villaseñor 1896-1915. Elisa Terrés Villaseñor 1900 Casada el 16 de enero 1922, Sagrario - Ciudad de México, Distrito Federal, México, con Trinidad García Aguirre 1895-1981. David Terrés Villaseñor 1901. María Celia Terrés Villaseñor 1902. Esperanza Terrés Villaseñor en <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&p=jose&n=terres+jimeno.7>



él había cifrado todas sus esperanzas, pues habiendo seguido la vocación de su padre, hubiera sido el continuador de su fecunda labor.

Con quien fue en tres ocasiones presidente de la Academia, la primera en 1900 y luego en 1907 y 1912, se marca la presencia de una nueva generación en la medicina mexicana y el creciente impacto de una clínica llevada a sus últimas consecuencias como saber, pero que recurre, siempre como auxiliares, a los exámenes de laboratorio y a las innovaciones de los estudios de gabinete. José Terrés sería a su vez el enlace con las siguientes generaciones, contándose entre sus alumnos Ignacio Chávez, Salvador Zubirán y Gustavo Baz. Había ingresado a la Academia en 1895, había sido su Secretario anual en 1896 y vicepresidente en 1899 y 1906. Tras estudiar medicina de 1881 a 1885 en la Escuela Nacional de Medicina, ganó por oposición el puesto de jefe de Clínica interna sólo cinco meses después de haberse graduado y, dos años más tarde, también por concurso, obtuvo la cátedra de la misma asignatura.

Un tercer concurso le dio en propiedad la cátedra de Patología médica, la cual profesaría sin interrupción de 1897 a 1921.

En el terreno de la enseñanza fungió muchos de estos años como secretario de la Escuela Nacional de Medicina, fue director de 150 años de actividad ininterrumpida la Escuela Nacional Preparatoria de 1905 a 1907 y tuvo a su cargo la dirección de Educación Primaria de la Secretaría de Educación de 1912 a 1915, dividiendo su tiempo para actuar también como director del Instituto Médico Nacional de 1910 a 1915, en que dicha institución fue suprimida por orden presidencial. Su trabajo en el pabellón de medicina experimental del Hospital General fue de importancia capital, pues logró implementar una estrecha relación entre los estudios básicos y el saber clínico, conjuntando los estudios de carácter farmacológico y fisiológico de los protocolos del Instituto Médico Nacional con los problemas de atención relevantes en la práctica hospitalaria.

Además de numerosas publicaciones en la Gaceta Médica de México, fue autor de varios libros que fueron texto de numerosas generaciones de estudiantes de medicina, siendo el más importante el , cuyos tres volúmenes aparecieron en 1901, el Sumarísimo manual de anatomía, fisiología e higiene, publicado en 1919 y Guía de clínica médica, en 1920.²⁴

II LAS VIRTUDES: LA ESPERANZA Y LA FE O EL ANCLA Y LA CRUZ.

Diversas representaciones de las mujeres en las tumbas del Panteón Español. Las cuales las encontramos en la parte de arriba de la tumba o mausoleo, con la cruz en las manos, ante la cruz en los pies, siempre con flores, otras con el libro, con el ancla o encadenadas a ella o llevando una espada y otras recargadas en la cruz cargado el pesar de la muerte o si alma será llegará al más allá.

Vemos una mujer vestida como a la usanza griega señalando con la mano izquierda hacia cielo y en la otra la mano sostiene en el piso un ancla, que para los primitivos cristianos, era el símbolo de la salvación, del alma que ha alcanzado felizmente el puerto de la eternidad de la esperanza. El Nuevo Testamento se refiere a Cristo como un ancla en el

²⁴ ANDA Becerril Eduardo de, BECERRA, Palars Claudia, FAJARDO-Dolci Germán, GARRIDO, Claudia *El doctor José Terrés y su tiempo*, en Revista Médica del Hospital General de México, S.S. México, 1999, Vol. 62, Núm. 3 Jul.-Sep., p. 219.



mar de la vida. De gran importancia en la navegación, fue considerada desde la antigüedad como un símbolo de seguridad. Los cristianos, por esta razón, al adoptar el ancla como un símbolo dieron una nueva y superior significado a un emblema que les era familiar. Las escrituras dicen que tenemos la Esperanza colocada delante de nosotros, como un ancla del alma, firme y segura” (Hebreos 6,19-20). La esperanza de la que se habla aquí, no se relaciona a lo terrenal si no a cosas celestiales, y el ancla como símbolo cristiano, consecuentemente, se refiere solamente a la esperanza de la salvación. El ancla se ubica entre los símbolos y atributos de los cristianos más antiguos, esta escultura en la tumba es la Esperanza.²⁵

La otra escultura seguramente es la fe. El atributo de la fe es la cruz y a veces acompañada del libro que representa la Iglesia.

A.- EL ANCLA :

1) LA TUMBA DE FRANCISCO INASTRILLAS LASO

Algunos de los ejemplos representativos de las mujeres en los monumentos funerarios en el Panteón Español es el ancla uno de los símbolos y atributos de los cristianos más antiguos, en los cuales representa un ancla en el mar de la vida y como un ancla del alma, firme y segura. La afirmación de San Pablo, que escribe: asiéndonos a la esperanza propuesta, que nosotros tenemos como segura y sólida ancla de nuestra alma. (Heb 6, 18-19).

²⁵ La masonería adopta el ancla con el sentido de salvación, la cruz y el corazón representan las tres virtudes capitales para la Orden: fe, esperanza y caridad. Indiferente con el sentido que se hizo, o si quien la encargo tenía un concepto claro del símbolo con que el artista realizó la escultura, resalta en la figura la belleza dulce de la mujer como un ángel mensajero de Dios que sujeta con dulce firmeza el ancla que debería ser pesada, o bien pudiera ser símbolo de lo invisible, de las fuerzas que ascienden y descienden entre el Gran Arquitecto Creador del Universo. Posiblemente podría ser una tumba con elementos masones la cruz (lado izquierdo), el ancla (lado derecho) y el corazón el mismo busto de Torres Adalid. (Nota de la autora).



Fig. 5 Vista de la escultura de representación de la Esperanza en la tumba de los hermanos Laso Inastrillas²⁵

La cruz-ancla (que incorpora un travesaño horizontal en la espiga vertical del ancla) es un tema usado para significar la pasión de Jesús.

Así podemos apreciar el siguiente ejemplo de los hermanos Francisco Inastrillas Laso fallecido en 1901 y Jesús Inastrillas Laso y nacido en 1891 fallecido en 1979. Francisco Inastrillas quien hizo una solicitud de pasaporte publicada en el Boletín Oficial de Santander para trasladarse a Cuba 1861 desde Colindres (Cantabria, España), sin contar con datos de su ingreso a México,²⁶ pero si sabemos que se casó con Maria del Carmen Toledo Salcedo.²⁷

²⁵ Fig. 5 Vista de la escultura de representación de la Esperanza en la tumba de los hermanos Laso Inastrillas, foto de la autora.

²⁶ Boletín Oficial de Santander, miércoles 21 de agosto de 1861, núm., 99, p. 395 en Censo de emigrantes hacia América Latina.

²⁷ <https://gw.geneanet.org/plindacher?lang=es&iz=0&p=baldomero+francisco&n=inastrillas+laso>.

²⁸ Crescencio Manuel María Esnaurrizar Río Nació en 1828 - Ciudad de México, Distrito Federal, México y fue bautizado el 29 de Diciembre 1828 - San Pablo Apóstol, su padres fueron Manuel Esnaurrizar Ávila 1790- y Cristina Río Gandiaga 1800. Se caso con Nicolasa Ortiz y su hijo fue Juan de Dios Macario Esnaurrizar Ortiz. 1862. Sus hermana y hermanos: María Josefa Esnaurrizar Río casada 27 Junio 1836, San Miguel Arcángel - Ciudad de México, Distrito Federal, México, con José Manuel Ortiz de Montellano Prieto ca 1809.

María Josefa Esnaurrizar Río 1823-1823. Ruperta Esnaurrizar Río 1824- Casada 2 Agosto 1848, San Miguel

En su tumba encontramos el siguiente epitafio: No os olvidéis de nosotros delante de Dios. Generalmente estas tumbas se levantan sobre un pedestal de dos cuerpos, en el cual encontramos en un pedestal a una mujer, agarrando el ancla con la mano derecha y un pergamino viendo de frente y en la mano izquierda, el dedo índice señalando hacia arriba indicando la salvación. La escultura es de buena manufactura, la mujer lleva la cabellera larga rizada, viendo hacia el cielo y vestida a la usanza griega y descalza.

2) LA TUMBA DE CRESCENCIO ESNAURIZAR RÍO

Crescencio Esnaurrizar Río había nacido el 29 de diciembre 1828 en la Ciudad de México, Distrito Federal, México y casado con Nicolasa Ortiz y su hijo fue Juan de Dios Esnaurrizar Ortiz 1862, no contamos con los datos exactos de defunción.²⁸



Arcángel - Ciudad de México, Distrito Federal, México, con José Antonio Sobrino Solórzano ca 1823-Manuel Esnaurrizar Río 1825- Casado en 1863, Sagrario - Ciudad de México, Distrito Federal, México, con María del Carmen Morlet Pardiñas 1838. María Concepción Esnaurrizar Río 1831- Casada 27 Septiembre 1852, Ciudad de México, Distrito Federal, México, con Miguel Villalva Bustamante ca 1815, en <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=en&p=crescencio&n=esnaurrizar+rio>.

²⁹ Fig. 6 Vista de la tumba de Crescencio Esnaurrizar Río, foto de la autora.



Fig. 6 Vista de la tumba de Crescencio Esnaurrizar Río.²⁹

Fig. 7 Vista de la escultura de representación de la Esperanza en la tumba Vista de la tumba de Crescencio Esnaurrizar Río.³⁰

La tumba de Crescencio Esnaurrizar del Río se caracteriza por ser una capilla con puerta de hierro, con columnas de orden corintio, flores de acanto, medallones de tipo griego, podríamos decir que se encuentra dentro del estilo neoclásico, los materiales son mármol y piedra.

El acceso a la tumba es con una puerta de hierro y arco medio punto, decorada con flores de acanto y en la parte de arriba con un techo en forma de triángulo en el cual encontramos a un pedestal con mujer con una gruesa cadena, agarrando el ancla.

La escultura es de muy buena manufactura, la mujer lleva una cabellera larga rizada, viendo hacia el cielo y vestida como a la usanza griega.

3) LA TUMBA DE PEDRO NORIEGA MIJARES

Pedro Noriega Mijares nació en Cue, Llanes, Asturias, Principado de Asturias, España en 1841 y murió el 7 de enero 1897 - Ciudad de México, Mexico, a los 56 años y sus padres fueron Marcos Noriega Gutiérrez y Rosa Mijares Merodio tuvo cinco hermanos, él fue el quinto.³¹

Al fallecer primero antes que su hermanos, menos el sexto que posiblemente murió al nacer ya que no hay fechas, está enterrado en una tumba que podemos apreciar el pedestal simulando el orden corintio, con flores de acanto y arcos ojivales y un medallón en el centro con las iniciales de la familia y abajo una cruz y la placa con el nombre Pedro Noriega Mijares y su fecha de defunción, y por último en parte de arriba del pedestal encontramos a una mujer, agarrando el ancla con la mano derecha y viendo de frente y en la mano izquierda, el dedo índice señalando hacia arriba indicando la salvación. La escultura es de buena manufactura, la mujer lleva la cabellera larga rizada y amarrada, viendo de frente y vestida a la usanza griega.

³⁰ Fig. 7 Vista de la escultura de representación de la Esperanza en la tumba Vista de la tumba de Crescencio Esnaurrizar Río, foto de la autora.

³¹ Alonso Noriega Mijares ca 1824-1888. Francisco Noriega Mijares ca 1829-1900. Juan Noriega Mijares ca 1834-1891. Fernando Noriega Mijares ca 1836-1892 Pedro Noriega Mijares ca 1841-1897 Marcos Noriega Mijares, sus padres fueron Marcos Noriega Gutiérrez y Rosa Mijares Merodio en <https://gw.geneanet.org/krmn1?n=noriega+mijares&oc=&p=pedro>.



Fig. 8 Vista de la tumba de Pedro Noriega Mijares³²

B.- LA FE

A parte de encontrar en el Panteón Español, tumbas con esculturas de mujeres que representan la Virtud de la Esperanza, también las encontramos representado la virtud de la fe, su atributos son. la cruz y a veces acompañada del libro que representa la Iglesia, en otras encontramos relieves de mármol con elementos fitomorfos o guirnalda de flores, con la cruz en diferentes posiciones hacia arriba, hacia abajo o de lado. Aquí podemos ver algunos ejemplos:

La escultura de la Virtud de la Fe que corresponde a la figura número 9, se caracteriza encontrarse en el centro de un balcón con solo con tres lados, y está colocada sobre un pedestal no tan alto. La composición escultórica que lleva consigo la rosa, símbolo mariano del amor profundo aun después de la muerte. Además, abraza una cruz en símbolo de fe y esperanza en la resurrección en Jesucristo, acompañada de una columna de orden corintio y en la parte de arriba tiene una cruz. Posiblemente esta tumba sea del siglo XIX ya que se encuentra dentro de una balaustrada de estilo neogótico, aunque se aprecian elementos de estilo neoclásico. Los datos sobre quien está enterrado están borrados.

³² Fig. 8 Vista de la tumba de Pedro Noriega Mijares, foto de la autora.



Fig. 9 Vista de una tumba representativa de la virtud de la Fe.³³



Fig.10 Vista de una tumba representativa de la virtud de la Fe, y se encuentra en un pedestal más alto.³⁴

Otra escultura representativa de la Fe es la figura diez, la cual se caracteriza por tener la cabeza cubierta, ver hacia arriba o hacia el cielo, la cruz cerca del corazón, en posición, señalando hacia el cielo. Los datos sobre quien está enterrado están borrados.

En el Panteón Español y seguramente en el siglo XIX en otros panteones encontramos varias tumbas con altos pedestales y con diferentes tipos de esculturas, como las que ya hemos mencionado, así como la representación de Cristo, sobre pedestales mucho más altos y los ángeles.

Otros dos ejemplos de la escultura de la Virtud de la Fe podría ser estas tumbas:

³³ Fig. 9 Vista de una tumba representativa de la virtud de la Fe, foto de la autora.

³⁴ Fig. 10 Vista de una tumba representativa de la virtud de la Fe, y se encuentra en un pedestal más alto.



Fig. 11 Vista de la tumba de la familia Cruz Barriga y la representativa de la virtud de la Fe en la parte de arriba. ³⁵



Fig. 12 Vista de la tumba de Simón Ariño Esteban y familia. ³⁶

Las esculturas de la Virtud de la Fe de las dos tumbas que se aprecian en las fotos se caracterizan por representar a la fe con el símbolo de Cruz, como ya se ha mencionado. La figura 11 correspondiente a la tumba de la familia Cruz Barriga, la representación de la Virtud de la Fe, localizada en la parte de arriba, en una pequeña capilla de estilo neogótico, en la cual apreciamos a la Virtud de la Fe, en una escultura de piedra y con una corona de reina y con característica en trabajo de más antiguas.

La tumba de Simón Ariño Esteban y familia lleva su epitafio: Estas con Dios Simón Adorado y en el corazón de tu esposa e hijos. Al apreciar la tumba, nos damos cuenta de que primero fue la escultura de la Virtud de la Fe y el epitafio y después la lápida con los nombres de los fallecidos, se ve que se empotró, pues Simón murió en 1925 y su esposa Antonio en 1951, y al final aparece otro epitafio que dice Nunca os olvidaremos.



³⁵ Fig. 11 Vista de la tumba de la familia Cruz Barriga y la representativa de la virtud de la Fe en la parte de arriba, foto de la autora.

³⁶ Fig. 12 Vista de la tumba de Simón Ariño Esteban y familia, foto de la autora.

Fig.13 Vista de la corona de flores de la tumba de Simón Ariño Esteban y familia.³⁷

Esta escultura de la representación de Virtud de la Fe se caracteriza por ser una mujer recargada en la Cruz con la mano de derecha y la mirada hacia abajo, como si durmiera y las guiraldas cerradas o coronas de flores ³⁸ en la otra mano. La manufactura de la escultura es de calidad, aunque no tenemos los datos del escultor.

Otra de las tumbas significativas en las cuales encontramos la representación de la Virtud de la Fe es la que a continuación se puede apreciar en la siguiente imagen:



Fig.14 Vista de otra tumba representativa de la Virtud la Fe.³⁹

³⁷ Fig.13 Vista de la corona de flores de la tumba de Simón Ariño Esteban y familia foto de la autora.

³⁸ Asimismo, los ángeles están representados como seres habitualmente asexuados, en ocasiones con rostro femenino, siempre vestidos con largas túnicas (representación de luminosidad o resplandor) y con elementos de gran simbolismo funerario; por ejemplo, cruces, guiraldas cerradas (simbolizan el pago de la vida piadosa del cristiano al entrar al paraíso celestial), hojas de palma y de laurel (simbolizan la resurrección de Cristo, su triunfo sobre la muerte), y adornos florales (aluden a la fragilidad de la vida, a la belleza humana que se transfigura en un elemento espiritual: en un alma; así como el conocimiento de la razón cristiana). Los ángeles sostienen guiraldas, coronas y ramilletes de rosas, pasionarias o azucenas en sus manos, en reconocimiento y recompensa a la vida virtuosa de los fenecidos y también podemos encontrar estas guiraldas cerradas o coronas de flores en las esculturas que representan la fe y la esperanza en las tumbas de diferentes panteones, en BRENES-Tencio, G. *Ángeles funerarios del Cementerio General de Cartago, Costa Rica*, en **Boletín de Monumentos Históricos**, Coordinación de Monumentos Históricos, INAH, México, 2010, núm. 19, p. 153.

³⁹ Fig.14 Vista de otra tumba representativa de la Virtud la Fe, foto de la autora.



Esta tumba se caracteriza por representar a la Virtud de la Fe, a través de una mujer que se aferra a una cruz, la fe y la religión. La mujer lleva cabellera larga y mira al cielo buscando a salvación. La cruz esta colada en una pequeña montaña de piedras y la escultura es de muy buena manufactura. No contamos con los datos del escultor y ni tampoco de quienes están enterrados ahí.

1) LA FE Y LA ESPERANZA EN EL MAUSOLEO DE JOSÉ BENET GALOFRE

El Mausoleo de José Benet Galofre, en el Panteón Español, se caracteriza por ser una capilla de estilo neogótico que cuenta con los siguientes elementos significativos descritos viendo el mausoleo desde arriba hacia abajo:

El parte de arriba una cruz con una palma grabada, después un triangulo y en el centro, como si fuera el ojo de Dios y en centro Cristo, con el corazón en el pecho y la mano izquierda (viendo de frente la imagen cuando en realidad es la izquierda) haciendo la seña del El Pantocrátor, que significa todopoderoso en griego, era una de las representaciones más extendidas y en su iconografía se muestra a Cristo de forma mayestática, bendiciendo con su mano derecha y en este caso el Todo poderoso señala la mano derecha.

A la misma altura de esta escultura del Cristo podemos apreciar de frente del lado izquierdo (correcto derecha) la Virtud de la Fe y del lado derecho (correcta izquierdo) la Virtud de la Esperanza. Todo lo mencionado antes esta acompañado de elementos decorativos neogóticos, como arcos, flores y pináculos, así como el Mausoleo.

Después de este primer nivel o orden, en el segundo orden encontramos un arco ojival y en centro podemos apreciar el busto de José Benet Galofre, en piedra blanca, podemos identificar que es el ya que contamos con la Ficha personal de José Benet Galofre Secretaría de Gobernación. Departamento de Migración, México, y la foto y el busto, son muy similares.

Ya en el último nivel, debajo del busto aparece el nombre de José Benet Galofre y familia, a continuación, encontramos la puerta de hierro entre dos columnas de orden corintio y con una cruz en el centro, y hasta abajo se localiza la en una de las piedras Constructores P. Pagaya y C^a.⁴⁰

⁴⁰ Pedro Pagaya, ficha 187 Año de nacimiento: 1862. Lugar de nacimiento: Vizcaya, España. Lugar de ingreso: Veracruz, Ver. Fecha de ingreso: Febrero/1891. Lugar de residencia: Panteón Español, Calzada Tacuba 68, D.F. Ocupación: Marmolista. Estado civil: Soltero. Referencias: Echegaray y Hnos., en Archivo General de la Nación/ Instituciones Gubernamentales: época moderna y contemporánea/ Administración Pública Federal S. XX/ Secretaría de Gobernación Siglo XX/ Departamento de Migración. / Departamento de Migración. (201) / Españoles/ Caja 176/ y falleció el 18 de abril de 1944, datos de defunción facilitados por el archivo del Panteón Español de Ciudad de México.

⁴¹ Fig. 15 Ficha número 91 de José Benet Galofre

⁴² Fig. 16 Vista del busto de José Benet G Galofre, foto de la autora.

⁴³ José Benet Galofre, ficha 91 Año de nacimiento: 1853. Lugar de nacimiento: Tarragona, Esp. Lugar de Ingreso: Veracruz, 12/agosto/1930, Lugar de residencia: Estanquillo # 7. Ocupación: Comerciante. Estado civil: Casado. Forma: F.14, no exiliado, en Archivo General de la Nación / Instituciones Gubernamentales: época moderna y contemporánea / Administración Pública Federal S. XX / Secretaría de Gobernación Siglo XX / Departamento de Migración. / Departamento de Migración. (201) / Españoles / Caja 028 /



SERVICIO DE MIGRACION

NUM. 8008

TARJETA DE IDENTIFICACION expedida por el Consulado de México en Barcelona, España.

Benet Galofre, José

OTRO: SE FUELE Y SE FUELE CONTESTA EN CONCORDANCIA

© Archivo Estatal de España. <http://ares.culturaydeporte.gob.es>

SEPTORIO ALAIX
CONCIL DE MEXICO

0435



Fig. 15 Ficha número 91 de José Benet Galofre⁴¹

Fig. 16 Vista del busto de José Benet G Galofre.⁴²

Con respecto a José Benet Galofre⁴³ no contamos con más datos más que con su ficha de ingreso a México y que su labor fue como lo indica la ficha comerciante y que su mausoleo con las características ya mencionadas no acerca a su profunda religiosidad y también con el tiempo podemos saber quien fue gracias al busto de su persona en el mismo mausoleo. A continuación, presentamos la imagen completa de su Mausoleo:





Fig. 17 Imagen completa de su mausoleo de la familia José Benet Galofre⁴⁴

III EL MAUSOLEO DE MATILDE SOLIS DE VOLPI Y LA TUMBA DE LA FAMILIA FENTON.

El Mausoleo de Matilde Solis de Volpi y la tumba de la familia Fenton, son otros dos ejemplos en los cuales encontramos una mujer. En estas dos esculturas, estas mujeres están de rodillas, como si estuvieran rezando. Las dos esculturas son de manufactura de calidad.

⁴⁴ Fig. 17 Imagen completa de su mausoleo de la familia José Benet Galofre, foto de la autora.



Fig. 18 Mausoleo de Matilde Solís de Volpi

45



Fig. 19 Tumba de la familia Fenton⁴⁶

MAUSOLEO DE MATILDE SOLÍS DE VOLPI. Se caracteriza porque encontramos en ella una mujer de rodillas recargada en una piedra y rezando, va vestida con una larga túnica y un chongo y en la parte de atrás del mausoleo una pared decorada de plantas y en la parte arriba gran cantidad de rosas y sobre la pared, una gran cruz y el centro de ella una circulo con la palabra pax en latín que significa paz, que se relaciona que lo idea del más allá. En este mausoleo encontramos muchas rosas y una corona que lleva la mujer en la mano, que representa el reconocimiento y recompensa a la vida virtuosa de los fenecidos. No contamos con los datos del escultor y tampoco de Matilde Solís de Volpi.

TUMBA DE LA FAMILIA FENTON Se caracteriza porque encontramos en ella una mujer de rodillas recargada en una piedra y rezando, va vestida con una larga túnica y un chongo, parece una obra escultura que no se concluyó y atrás de ella hay una cruz. Esta escultura es la parte de arriba de una tumba en la cual podemos apreciar el acceso a misma por una puerta de ahí mismo esta labrado el nombre la familia y del lado izquierdo podemos apreciar unas escaleras para poder subir a ver la escultura. En misma escultura puede apreciarse labrado el nombre del escultor italiano Adolfo Octavio Ponzanelli⁴⁷

⁴⁵ Fig. 18 Mausoleo de Matilde Solís de Volpi.

⁴⁶ Fig. 19 Tumba de la familia Fenton.

⁴⁷ Adolfo Octavio Ponzanelli (Carrara, 1879 - Ibidem, 1952) fue un escultor italiano que radicó en México gran parte de su vida. Se destacó principalmente en México por su extenso tiempo y trabajo dedicado en ese país. Se le conoce por algunas intervenciones artísticas en el Palacio de Bellas Artes y el Monumento a la Independencia entre otros, por fundar una importante marmolería en la Ciudad de México y dirigirla por más de cincuenta años, y por llevar y establecer en México el linaje y marca de escultores y artistas plásticos Ponzanelli. En México Adolfo Ponzanelli ha dejado también un legado de nuevos artistas Ponzanelli con obras de por lo menos 100 años. Adolfo Ponzanelli viajó a México en 1906 contratado por el



IV. MAUSOLEO DE LA FAMILIA BRANIFF.

En el Mausoleo de la Familia Braniff encontramos dos esculturas de mujeres, una se encuentra parada y otras sentada cada una con una corona de flores. Las dos esculturas son manufactura de calidad, así como la escultura de un ángel que se encuentra en medio, escultura también de calidad.

Este mausoleo se puede describir de la siguiente manera: Es un rectángulo bastante grande y en el centro encontramos una cruz y en ella aparece grabado el nombre de la familia Braniff en el pedestal ya que esta cruz se encuentra dentro de unos arcos, en los arcos podemos encontrar dos pebeteros de piedra con unas llamas simbólicas, estos se les conocen también como al incensario o al timiaterio con funciones de recipiente y de hornillo o lámpara, usado para quemar sustancias aromáticas, como el incienso, en los sahumerios ceremoniales. También se denominan así los recipientes para uso ceremonial religioso, simbólico o deportivo.

Viendo el mausoleo de frente podemos apreciar primero a la mujer vestida con una larga túnica, que representa luminosidad o resplandor y con elementos de gran simbolismo funerario, lleva en la mano una corona que simbolizan el pago de la vida piadosa del cristiano al entrar al paraíso celestial y esta mujer de pie mira hacia el cielo. Este mausoleo parece dar idea de que es el camino hacia el cielo. El ángel que las acompaña está en medio y no se le aprecia ninguna atributo y la otra mujer se encuentra sentada con una túnica, la cabeza recargada en la mano y en la otra mano la corona, va descalza y seguramente está esperando pasar al paraíso celestial o no.

Con respecto a los datos de escultor no contamos con ellos y desconocemos que parte de la familia Braniff se encuentra enterrada en el Panteón Español y la otra parte de la familia esta enterrada en el Panteón Francés de la Piedad.

arquitecto italiano Adamo Boari para realizar varios proyectos bajo el gobierno de Porfirio Díaz. Ponzanelli trabajó junto a Leonardo Bistolfi, Emilio Boni y Gianetti Fiorenzo. Revistió de mármol y creó las estatuas monumentales de la fachada del Teatro Nacional, hoy llamado el Palacio de Bellas Artes. Ponzanelli también trabajó junto al italiano Enrique Alciati en el trabajo de algunas de las esculturas de la Columna de la Independencia. A Ponzanelli se le atribuyen la figura de Nicolás Bravo y el niño y el león fronteros al monumento. Entre otros trabajos destacados cabe mencionar el revestimiento interior del Monumento a la Revolución, el de la Antigua Basílica de Guadalupe, el del Monumento a Álvaro Obregón y del mismo Palacio de Bellas Artes, así como los relieves de los tímpanos de las puertas principales del Templo del Sagrado Corazón de Jesús en León. Adolfo Ponzanelli fundó y estuvo a cargo de la Marmolería Ponzanelli en cuyo taller creó cientos de piezas sepulcrales para los cementerios Español y Francés de la Piedad y varios trabajos más para otros panteones como el Panteón del Tepeyac y el panteón del Carmen en Nuevo León. Ponzanelli fue un discípulo de Augusto Rodin. De ahí que algunas de sus obras reflejen parte de un estilo rodiniano. También hay influencias de un estilo realista que en ocasiones combina con el art nouveau y el de la misma escuela mexicana. Su obra abunda en retratos escultóricos (bustos y cuerpo entero) destacándose un busto de Dante Alighieri en el Museo de la Luz en el centro histórico de la Ciudad de México. Condecoración de la Santa Sede por el conjunto de Juan Diego y la Virgen de Guadalupe ubicados en los jardines del Vaticano, en NIGLIO, Olimpia CHECA-ARTASU Martín M. *Adolfo Octavio Ponzanelli (1879-1952) Medio siglo de escultura en México*, en **Italianos en México. Arquitectos, ingenieros, artistas entre los siglos XIX y XX. Central América and Mexico, Mexico History, History of Art, History of Colonial Mexico, Mexico**, 2019, págs. 1-5.



Fig.3 El conjunto escultórico del Mausoleo de la Familia Braniff⁴⁸

CONCLUSIONES

Al hacer una análisis formal e iconográfico de La tumba de la familia Terrés, las esculturas representativas de las Virtudes de la Fe y la Esperanza en las que se incluyen las siguientes tumbas y mausoleos: La tumba de Francisco Inastrillas Laso, Simón Ariño Esteban y familia y Pedro Noriega Mijares, así como los mausoleos de Crescencio Esnaurizar Rio, Cruz Barriga y José Benet Galofre. Así como el mausoleo de Matilde Solís de Volpi y la tumba de la familia Fenton en las cuales hay una mujer rezando o de rodillas y por último el Mausoleo de la Familia Braniff, acompañado del contexto histórico, nos permite conocer una época y a los personajes, así como su familiares y en este caso conocer sus creencias religiosas.

En esta ponencia, para el Sexto Coloquio de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias, con el título, Las representaciones de las mujeres en las tumbas y mausoleos en el Panteón Español de la Ciudad de México siglo XIX – XX, nos permitió identificar aquellas tumbas o mausoleos en las cuales encontramos esculturas en la cuales estas son mujeres, como en este caso la Fe y la Esperanza, las mujeres que rezan arrodilladas y las que se encuentran en el conjunto escultórico de la Familia Braniff, estas representaciones, de mujeres a veces parecen desaparecidas en el ámbito funerario ya que generalmente encontramos tumbas con bustos de hombres, las esculturas de Cristo y los diferentes tipos de ángeles y en el caso del Panteón la Virgen de Covadonga.

Por otro lado, este coloquio con el tema de las mujeres nos permite estudiar otros ámbitos de la Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias.

⁴⁸ Fig. 3 El conjunto escultórico del Mausoleo de la Familia Braniff



Al realizar investigaciones sobre estos temas podemos rescatar y difundir el patrimonio artístico que existe en los diferentes panteones de México, al mismo tiempo que los conocimientos de hombres y mujeres que fueron pioneros de nuestro país y que se daban a conocer en el mundo en múltiples aspectos y como el conocer quienes han dejado sus mausoleos, sus tumbas, sus capillas y sus criptas, obras que siguen en los panteones y que al pasar los años son obras artísticas detenidas en el tiempo, siendo todas ellas un patrimonio artístico olvidado.





Sexto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias.

La presencia de la mujer en el ámbito funerario

Datos personales



Nombres y apellidos:

Adriana Beatriz Ortolani

Ciudad –país:

Buenos Aires - Argentina

Profesión:

Profesora de Arte – Gestión y Conservación de Archivos de Arte

Lugar de trabajo y Cargo:

Museo de la Cárcova – Universidad Nacional de las Artes, Docente

Email:

adrianao_arte@hotmail.com

Teléfono(código país y área):

54 9 15 57561606

Título de la ponencia propuesta:

“La escultura de Liliana Crociati con su perro Sabú en el Cementerio de la Recoleta”



CURRICULUM VITAE

Docente de la Universidad Nacional de las Artes, es Profesora en seminarios y cursos en el Museo de la Cárcova.

Tiene Posgrado en Restauración de Pintura al Óleo (Escuela Superior de Bellas Artes) y Diplomatura en Gestión y Conservación de Archivos de Arte (UNSAM). Realizó especializaciones en Técnicas de Relevamiento e Inventario (Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio, Argentina). Restauración de Piedra (con el Profesor Axel Nielsen, Director del Laboratorio de Restauración de Obras de Interés Histórico Artístico, Génova); Fotogrametría en el Registro de los Bienes Patrimoniales (Fundación Ortega y Gasset Argentina, Ciudad de Buenos Aires); y Capacitación Museológica (con Jean Galard, Jefe del Servicio Cultural del Museo del Louvre, París, y Jacques Beauffet, Director del Museo de Arte Moderno, Saint-Etienne, Francia. Museo de Arte Latinoamericano (MALBA), Ciudad de Buenos Aires).

Dictó conferencias y cursos sobre temas vinculados con Patrimonio Escultórico en el espacio público y Museos, a través del Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori"; Museo, Biblioteca y Archivo Histórico Municipal "Dr. Horacio Beccar Varela" de San Isidro; Foro de las Ciencias y las Artes en Vicente López; Centro Asturiano de la Ciudad de Buenos Aires; Ferias del Libro en San Nicolás de los Arroyos; Asociación de Amigos del Cementerio de la Recoleta; y Asociación de Guías de Turismo de la Ciudad de Buenos Aires, entre otras instituciones culturales.

Como miembro de la Red de Argentina, expuso en encuentros de la Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales en Cochabamba (2018) y en Málaga (2019).

Investigadora de la Universidad Nacional de las Artes participa de los Proyectos: "Tecnologías fotogramétricas de digitalización 3D para la Conservación Preventiva y el abordaje historiográfico de bienes culturales de gran valor patrimonial" (2020-2022) y de Extensión Universitaria, Universidad Nacional de las Artes, "Fortaleciendo el entramado Universidad-Cultura-Sociedad en Luján y alrededores" (2019-2021).





Resumen de la ponencia que incluya el objetivo

Palabras clave (5)

Este trabajo tiene como objetivo revelar elementos que hacen a la concepción de uno de los grupos escultóricos más emblemáticos del cementerio de la Recoleta: Liliana Crociati y su perro Sabú.

La inspiración propia del genial artista estuvo supeditada, no sin conmoción, a los requerimientos del matrimonio Crociati que le encargaron la estatua para ser emplazada en la bóveda que estaban construyendo para homenajear a su única hija fallecida a los 26 años.

Es evidente que la escultura de Liliana Crociati con su perro Sabú en el Cementerio de la Recoleta es atípica dentro del valioso legado del artista Wifredo Viladrich, no menos encantadora, por supuesto.

Según el propio testimonio de la hija del escultor, la información que hay en el archivo sobre esta estatua no es un registro técnico detallado sobre el proceso de ejecución como el que solía realizar su padre para todas sus obras.

“Querían que la estatua representara a Liliana vestida con el traje de su boda con todos los detalles de confección, bordados, etc.”

El anillo de brillantes, las pestañas y otros elementos, no habituales en las obras de Wifredo Viladrich, fueron modelados con minuciosidad a solicitud de José Crociati y Sra., quienes algunas veces acompañados por la consuegra, el yerno, el sobrino, otros familiares o amigos, concurrían al taller para ajustar esos detalles con el escultor, mientras él modelaba la estatua en arcilla.

Wifredo Viladrich realizó esta obra en base a fotografías, diapositivas y filmaciones y a las indicaciones que los padres de Liliana le hacían. Permanecían durante horas mientras él modelaba y a menudo almorzaban o cenaban en la casa del artista y su familia que quedaba en la misma cuadra del atelier. En un clima de intensa vinculación emocional con quienes la encargaron, se fue gestando esta obra tan especial que hoy es una de las más visitadas en el cementerio de la Recoleta.

Palabras claves: cementerio, recoleta, bóveda, estatua, archivo



Ponencia completa

“La escultura de Liliana Crociati con su perro Sabú en el Cementerio de la Recoleta”

Es sabido que el cementerio de la Recoleta, en la ciudad de Buenos Aires, está entre las más importantes necrópolis del mundo que atesoran producciones artísticas de sublime belleza en sus monumentos. También comparte, como tantos otros, el cúmulo de anécdotas y leyendas, especialmente referidas a tragedias y apariciones.

El sepulcro de Liliana Crociati, ubicado en la sección 17-75;76-1/3;fr1, es uno de los más visitados de la Recoleta. El monumento de la hermosa joven con su perro es convocante, atrae a los curiosos que desean desentrañar su historia, a la vez que la escultura posee un encanto especial que la hace fascinante.



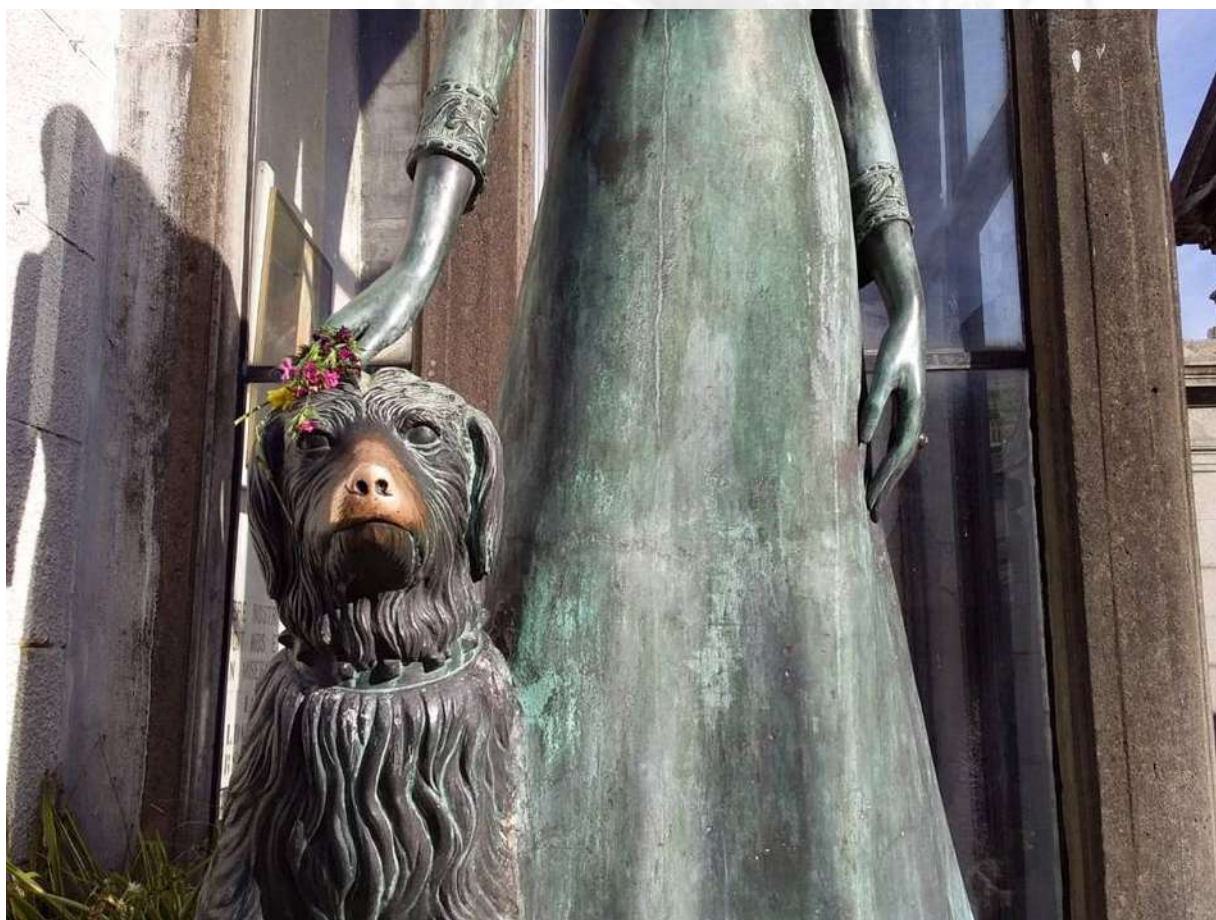
Tanto los guías del cementerio, como en varios artículos periodísticos, se han enfocado fundamentalmente en la muerte de Liliana y muchas veces han tejido relatos que carecen de veracidad; pero poco dicen acerca de la



maravillosa escultura y su artífice.

También, entre los contingentes, se fomenta la lamentable costumbre de tocarle el hocico al perro para asegurar la buena suerte. Eso hace que veamos dorada esa parte, en detrimento de la pátina verdosa, tan acertada, que el artista, Wifredo Viladrich, le había dado al grupo escultórico.

Según el especialista Mario Morasan: *“Una pátina eliminada no es recuperable, será necesario reemplazarla por una nueva pátina similar a la original y realizada por el mismo método. Eliminar la pátina es dejar la escultura sin protección y una pintura no cumple con ese requisito y se va deteriorando con el tiempo”.*



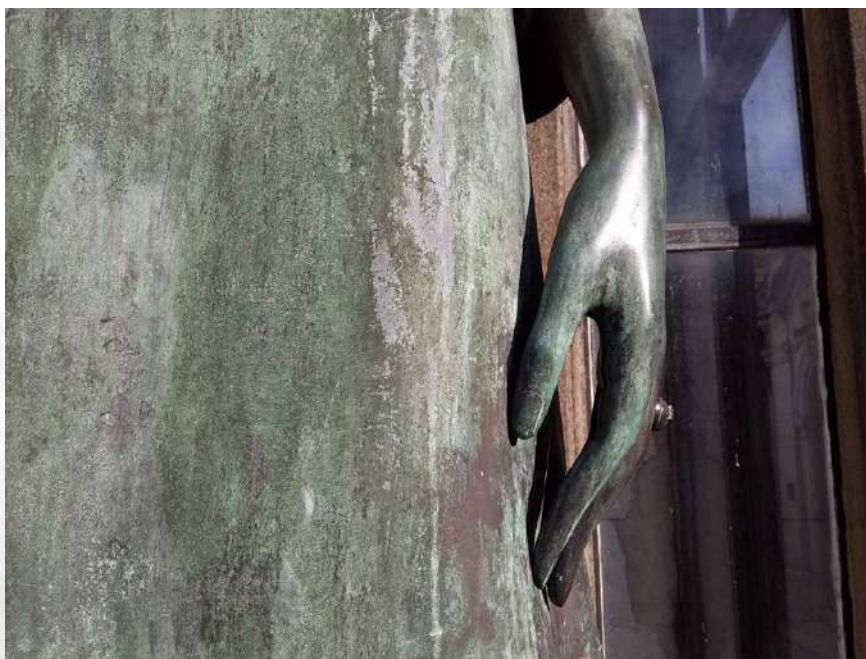
Si se tomara conciencia del compromiso que implica ser partícipes activos de la relación entre el público y la preservación del patrimonio, seríamos colaboradores en el cuidado de tan valioso legado.

Ojalá este espacio de encuentro contribuya con esa responsabilidad para que nuevas generaciones puedan conocer la historia verdadera de las obras y gozar de sus atributos estéticos a través de los tiempos.



Despojados de todo relato anecdótico, de cualquier leyenda, la obra funeraria de Liliana Crociati con su perro Sabú es capaz de deleitarnos por su particular hermosura.

La joven, esbelta, erguida, apoya su mano cariñosa en la cabeza del perro que está sentado a su lado. El otro brazo, extendido sobre su vestido, deja un espacio preciso entre la mano y la tela, capaz de recibir un ramo de flores, un rosario, o una simple flor, como suele suceder repetidamente (a pesar de que se dice que a Liliana no le gustaban las flores cortadas). En esa mano, delgada, se destaca un voluminoso anillo.





Diferentes registros fotográficos, gentileza de mi amiga María Laje
(Creadora y Administradora del sitio Patrimonio Funerario Mundial)

El rostro de Liliana es de una belleza suprema. La frente despejada y amplia está enmarcada por los largos cabellos que se abren en el medio para hacer un recorrido lacio en su caída que apenas se torna sinuoso en el cuello y al acompañar los volúmenes del cuerpo.



De los ojos, grandes y abiertos, bajo las abovedadas y finas cejas que dejan un espacio considerable sobre los párpados, se destacan las pestañas abundantes y la mirada vivaz. La nariz, perfecta, hace un recorrido prolongado y recto.



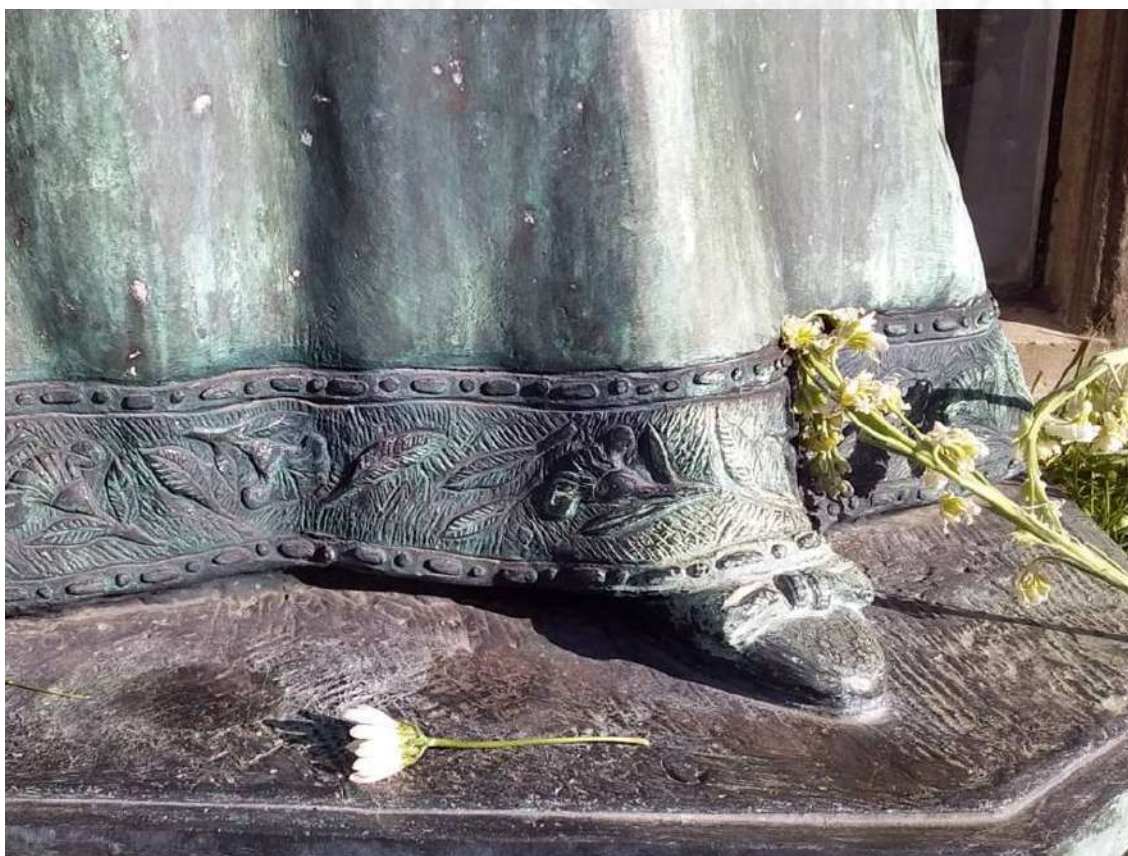
Su boca, cerrada, extiende apenas sus comisuras para levantar suavemente los pómulos y descansar sobre un mentón que completa armoniosamente el óvalo que define la cara.





El cuello longilíneo hace una mínima torsión para conducir la cabeza hacia un lado.

El vestido es evasé, de escote redondo y mangas largas y ajustadas, de apenas poco más de $\frac{3}{4}$, no llegan a cubrir sus muñecas. La prenda que envuelve el cuerpo delgado de la joven, se abre mesuradamente hasta llegar al vuelo y tiene bordados florales sobre la cintura alta, las mangas y el borde bajo, donde asoma la parte de su calzado en punta, con moño, evidenciando un corto paso al frente. El minucioso bordado tiene un repetido motivo de flores y hojas que le asigna un ritmo levemente ondulante ante la predominante verticalidad de la composición en general.



El dinamismo es tenue en ella, pero existe y se contrapone con la actitud sedente del canino sereno a su lado.

Si en pocas palabras pudiera definir una elevada virtud de esta obra sería: la delicadeza del gesto le otorga el alma.

En diálogo con Ana María, hija del escultor Wifredo Viladrich, que es quien está a cargo del archivo del artista, manifiesta:



“La información que hay en el archivo sobre la estatua de Liliana y su perro Sabú no es un registro técnico detallado sobre el proceso de ejecución como el que solía hacer mi padre en el caso de otras obras.

Se habrá usted percatado de que la estatua de Liliana es atípica dentro de su producción. Mi padre no hubiese realizado una obra con esta concepción por inspiración propia. Pero conmovido por las circunstancias trágicas en que se produjo el fallecimiento de Liliana y por el sufrimiento desgarrador de sus padres, se abocó con el entusiasmo y la pasión que lo caracterizaban a satisfacer los requerimientos del matrimonio Crociati.

Ellos le encargaron una estatua que emplazarían en la bóveda que estaban construyendo en el Cementerio de la Recoleta para homenajear a su única hija fallecida a los 26 años.

Querían que la estatua representara a Liliana vestida con el traje de su boda con todos los detalles de confección, bordados, etc. El anillo de brillantes, las pestañas y otros elementos, no habituales en las obras de W.V., fueron modelados con minuciosidad a solicitud del matrimonio Crociati”.

José Crociati y Sra., algunas veces acompañados por la consuegra, el yerno, el sobrino, otros familiares o amigos, concurrían al taller frecuentemente para ajustar esos detalles con el escultor Wifredo Viladrich, mientras él modelaba la estatua en arcilla.

Continúa Ana María:

“En varias ocasiones mi padre, y a veces también mi madre visitaron, el domicilio de los Crociati frente a la plaza Vicente López para ver fotos, diapositivas y filmaciones de Liliana y luego, además, de su perro Sabú que fue incorporado por pedido de ellos cuando la estatua de Liliana en arcilla ya estaba “plantada”.

W.V. realizó esta obra de arte en base a esas fotografías, diapositivas y filmaciones y a las indicaciones sobre los detalles que Adriana y Joseph, los padres de Liliana, le hacían. Para ello permanecían durante horas mientras él modelaba y a menudo almorzaban o cenaban en nuestra casa que quedaba en la misma cuadra del atelier.

Entre las fantasías contradictorias que se tejieron en torno a la tragedia del fallecimiento de Liliana, algunos afirman que el perro Sabú murió el mismo día que ella, mientras que otros dicen que la sobrevivió muchos años. Nada de eso es cierto.

Ana María afirma:

“Según recuerdo que nos contaron los Crociati, al momento de la realización de la estatua (año 1971) Sabú ya había muerto. De hecho mi padre se documentó para modelarlo en fotografías y filmaciones. Por lo tanto creo que esas dos versiones son incorrectas”.



En muchas visitas guiadas es común escuchar la referencia al nombre del perro de Liliana y su relación con el baladista y compositor argentino Sabú (1951-2005). Era aquel el seudónimo de Héctor Jorge Ruiz, un cantante que alcanzó fama internacional en los 70. Había iniciado su carrera siendo muy joven, cuando apenas tenía 17 años. Su primer disco simple “Toda mía la ciudad” se lanzó el 20 de noviembre de 1969. Verdaderamente fue un éxito, llegó a vender más de 50 mil copias. Pero es imposible, entonces, creer que Liliana hubiera bautizado a su perro con el nombre del cantante. Liliana murió apenas tres meses después, en febrero de 1970.

Según el relato de Ana María:

“Los registros del artista con respecto a la realización de esta obra están combinados con información personal y no detallan cantidad de materiales empleados ni otros elementos relacionados con la factura artística”.

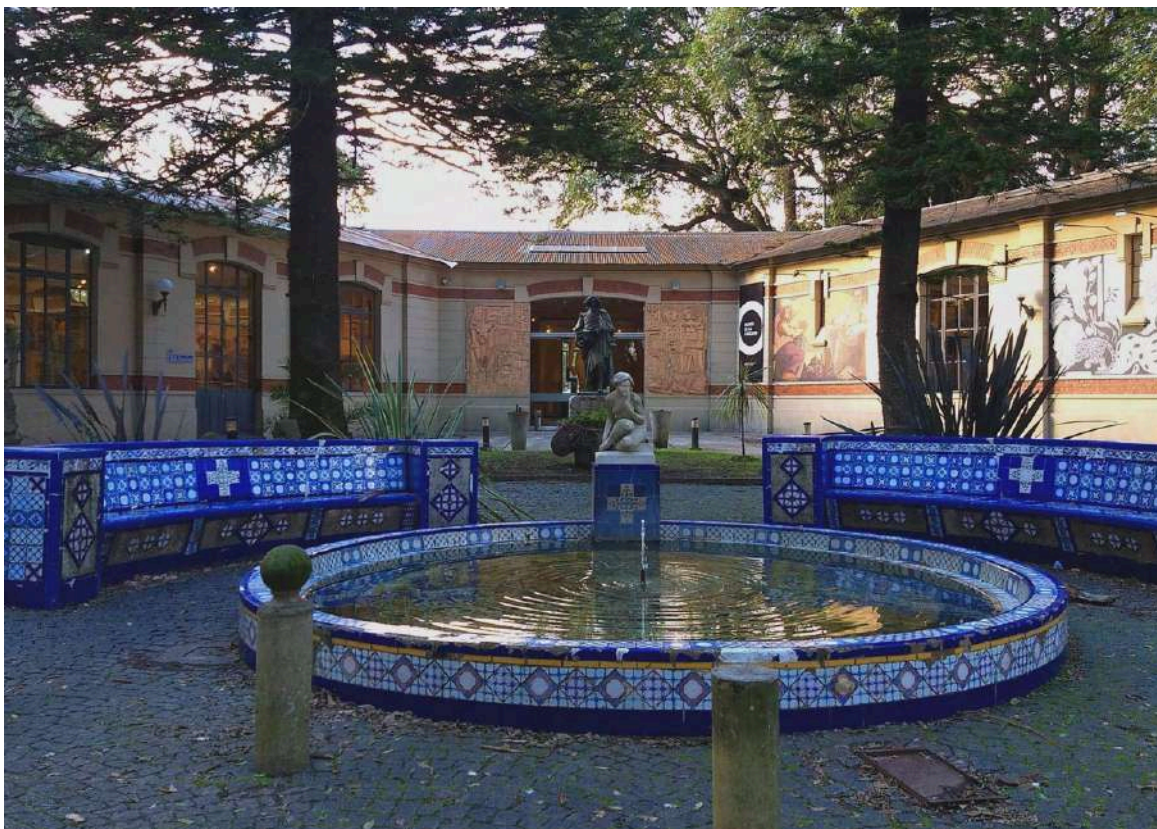
Como sabemos, sobre la muerte de Liliana Crociati se ha hablado mucho, se inventaron datos lejanos a los hechos reales, especialmente como parte del anecdotario de fantasías con las que se busca acaparar la atención del público.

Liliana era una joven muy linda y alegre que se había criado en una rica familia que estimuló en ella, desde siempre, la sensibilidad por lo bello. El Padre de Liliana era un reconocido coiffeur que tenía su estudio en el barrio de la Recoleta, sobre la calle Paraná al 1200. La madre de Liliana, María Adriana Ana Balduino era artista plástica. El colorido retrato de Liliana que está en el interior de la bóveda es obra suya.



Como su madre, Liliana también soñaba con ser artista y había empezado a cursar bellas artes en la prestigiosa Escuela Superior “Ernesto de la Cárcova” en 1964, institución que ostentaba el máximo nivel de especialización artística existente en nuestro país.

Muy cerca del río, frente a la costanera sur, en sus talleres y en el mágico jardín colmado de esculturas y una fuente cubierta con azulejos, transcurrieron años de formación y deleite.



Poco después, Liliana se casó con “Jancsi” (Janos) Szaszak, y era costumbre que la pareja viajara todos los años a Europa para aprovechar la temporada invernal de esquí, deporte que les apasionaba.

Generalmente era Francia el lugar elegido, pero esa vez, debido a la poca nieve que había allí, modificaron el rumbo y fueron a Austria.

El 26 de febrero de 1970, hospedados en un hotel a unos 64 kilómetros de Innsbruck los sorprendió un alud que embistió la ventana de la habitación y la llenó de nieve, sin que pudieran reaccionar. Atrapados allí, el equipo de rescate logró sacar a Jancsi quien presentaba una hipotermia temporal, pero Liliana se encontraba en grave estado. La trasladaron en helicóptero hasta Innsbruck. El diagnóstico: muerte cerebral. Su estado era irreversible. Liliana murió el 27 de febrero de 1970.

A fines de julio o principios de agosto, la madre de Liliana y su consuegra visitaron por primera vez el taller del escultor Viladrich.

La obra se fue consumando durante casi nueve meses de intensa conexión entre la familia de Liliana y el artista y, en abril del año siguiente, fundida en bronce, la estatua fue aprobada con elogios.



Foto: Archivo Wilfredo Viladrich

Este es el extracto de los registros del artista:

- Visita previa: A fines de julio o principios de Agosto de 1971 Adriana Balduino de Crociati y su consuegra visitan el taller por primera vez.
- W.V. a posteriori concurre al domicilio de los Crociati en dos ocasiones para ver fotos y diapositivas. Da opinión y sugerencias sobre un busto en arcilla de Liliana modelado por la Sra. de Crociati.
- Días después, Alejandro, su hijo, retira las fotos.

Plantado de la estatua: trabaja los días 3,4 5 ,6 y 8 de agosto de 1971.

1. Inicia el armazón.
2. Inicia el modelado.
3. Modela la cabeza.
4. Modelado del cuerpo.
5. Modelado general.

Visitas críticas y de indicaciones sobre los detalles durante el modelado en arcilla.

- 1° visita crítica de los Sres. Crociati. Trabaja con ellos de 16 a 20hs (4 horas).
- 2° visita crítica de la Sra. sola.
- 3° visita crítica de la Sra. y Martita.

Nota: acá hay una confusión en los registros. Cambia de hoja y repite 3° visita crítica. Se transcribe como está:



- 9 de septiembre. 3° visita crítica de los Sres. Crociati con una amiga y la madrina.
 - 14 de septiembre. 4° visita crítica de los Sres. Crociati con una amiga. Piden presupuesto.
 - 16 de septiembre. 5° visita crítica de la Sra. de Crociati con dos amigas. Luego el marido. W.V. pasa el presupuesto.
 - 21 de septiembre. 6° visita crítica de los Sres. Crociati con Martita. Luego el consuegro y Eugenio, el sobrino. Aceptan el precio incluyendo al perro.
 - 23 de septiembre. 7° visita crítica de la Sra. Crociati con una amiga. Trae fotos del perro y otras. W.V. trabaja de 12 a 14.30hs en la cabeza y los brazos.
 - Sábado 25 de septiembre de 11 a 14.30hs. Sres. Crociati con Martita, padres y consuegra.
 - Lunes 27 de septiembre Sra. de Crociati de 16 a 20.30hs: Pollera y perro
 - 28 de septiembre. Sres. Crociati y Sra. Nelly. Se firma el contrato. Continúan con el perro y la pollera.
 - 30 de septiembre: Varios.
 - 5 de octubre 4hs de trabajo.
 - Paréntesis por viaje de Sres. Crociati a Punta del Este.
 - Miércoles 20 de octubre: 4hs. de trabajo.
 - Jueves 21 de octubre: 4hs. de trabajo.
 - Viernes 22 de octubre: Wifredo y Olga, su esposa, cenar en casa de los Crociati. Ven filmación del perro, etc.
 - Sábado 23 de octubre: sesión de 14 a 20hs.
 - Lunes 25 de octubre: Matrimonio Crociati. Varios, manos, perro.
 - Martes 26 de octubre de 10 a 14hs. Mano derecha.
 - Jueves 28 de octubre: con Marta de 10 a 14hs. Mano derecha y perro.
 - Viernes 29 de octubre: 4hs. Varios.
 - Sábado 30 de octubre: 4hs. Varios.
 - Lunes 1 de noviembre. Matrimonio: Perro y mano derecha.
 - Martes 2 de noviembre. Con Nelly. Almuerzan en casa del escultor (está Olga).
 - Miércoles 3 de noviembre: Varios, perro, ruedo, falda.
 - Jueves 4 de noviembre: Varios, perro, ruedo, falda.
 - Viernes 5 de noviembre Con Nelly. Almuerzan en casa del escultor (está Olga).
 - Sábado 6 de noviembre: Perro.
 - Martes 9 de noviembre: Con dos amigos italianos del matrimonio: Perro.
 - Jueves 11 de noviembre: Perro y ruedo.
 - Viernes 12 de noviembre a la tarde: Perro, algún detalle de la cara, ruedo y mangas.
 - Lunes 20 de noviembre de 16 a 21hs.: Cara.
 - Martes 21 de noviembre. Los dos padres, de 16 a 18.45hs.: Cara.
 - Miércoles 17 de noviembre de 9.30 a 13.30hs y a la tarde de 16 a 19.30hs.
 - Jueves 18 de noviembre. Los dos padres de 15 a 19hs. Cabeza y visto bueno general. Sacan fotos.
 - Viernes 19 de noviembre: Cabeza y visto bueno definitivo. Última visita.
- Retoque del conjunto escultórico en arcilla.
- Del 20 al 26 de noviembre retoques finales del barro (en seis etapas)
- Yeso.
- 27 y 28 de noviembre. Molde en yeso.
 - 12 sesiones para terminar la estatua en yeso. El domingo 19 de diciembre termina el conjunto escultórico original en yeso.
- Fundición



- El 20 de diciembre de 1971 entrega el original a la fundición.
- Nota: El fundidor no cumple con los plazos establecidos. Demora la entrega del trabajo.
- El 15 de abril de 1972 Wifredo decide retirar el bronce de la fundición sin que lo hayan terminado de patinar.
 - Realiza él mismo el patinado en su taller.
 - El 17 de abril van al taller Adriana, Joseph y Nelly a ver la estatua. La aprueban con elogios. Encargan las inscripciones que irán en el plinto de la estatua.

Sobre el plinto, entre las patas del perro está grabado: "SABÚ, FIEL AMIGO de LILIANA".

En el frente del plinto, del lado de Liliana está su nombre y las fechas.

La escultura está sobre un cantero de hormigón, que hace a la vez de basamento del conjunto. Tiene una plaquita con el nombre del Escultor: WIFREDO VILADRICH, y más abajo, en el frente, una placa con un poema en italiano que, hundido en el dolor, el padre de Liliana le dedicó:

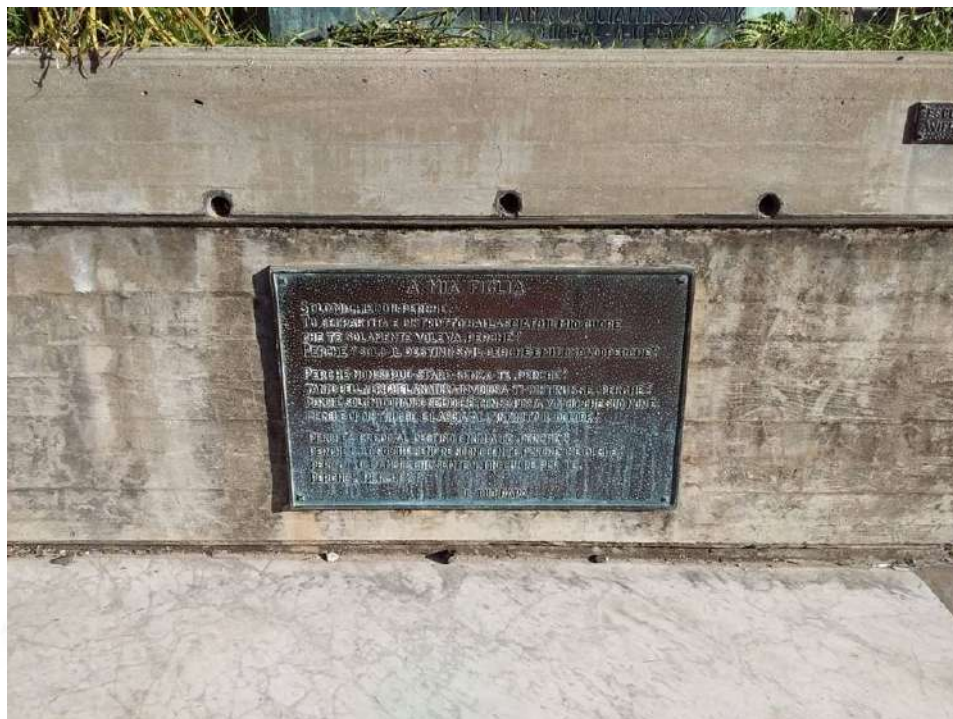
"A MIA FIGLIA

SOLO MI CHIEDO IL PERCHE
TU SEI PARTITA E DISTRUTTO HAI LASCIATO IL MIO CUORE
CHE TE SOLAMENTE VOLEVA. PERCHÉ?
PERCHÉ? SOLO EL DESTINO SA IL PERCHÉ E MI DOMANDO PERCHÉ?

PERCHÉ NON SI PUO STARE SENZA TE, PERCHÉ?
TANTO BELLA ERICHE LA NATURA INVIDIOSA TI DISTRUSSE, PERCHÉ?
PERCHE SOLO MI DOMANDO SE DIO CIE CON SE PORTA VIA CIO CHE SUO NON E.
PERCHE CI DISTRUGGE E LASCIA ALL INFINITO IL DOLORE!

PERCHÉ? CREDO AL DESTINO E NON A TE. PERCHÉ?
PERCHE SOLO SO CHE SEMPRE SOGNO CON TE, PERCHÉ CE DICHE?
PER TUTTO L'AMORE CHE SENTI IL MIO CUORE PER TE.
PERCHÉ? PERCHÉ?

IL TUO PAPÀ"



Ana María Viladrich, concluye:

“Efectivamente la estatua de Liliana y su perro Sabú es una obra de arte de particular belleza. Tanto aficionados como expertos en arte han hecho siempre críticas elogiosas sobre ella”.

Sin duda alguna, la conjunción de factores que ligaron el deseo expresado por los padres de Liliana y la capacidad suprema del artista por interpretarlo ha dado fruto: una obra sublime.

Nota:

El escultor Wifredo Viladrich había nacido en un hogar de artistas. Su padre, fue el pintor catalán Miguel Viladrich y su madre la pintora puntana Ana Morera.

Nació en Buenos Aires, el 28 de abril de 1923, pero desde los 3 y los 15 años vivió en Fraga y Barcelona (España), y en Tetuán (Marruecos).

Parte de su infancia transcurrió rodeado de arte y majestuosa naturaleza, en el Castillo de Urganda, cedido por el ayuntamiento al pintor Miquel Viladrich. Este mágico contexto fue vivienda familiar y taller.

Los años transcurridos en Marruecos marcaron su respeto y afecto por ese pueblo y su cultura.



Durante la estancia de la familia en Madrid y en Barcelona, en 1935, Wifredo enriqueció sus estudios formales con exquisita instrucción artística que complementó con visitas a los magníficos museos locales.

Pero fue también en España donde vivenció la impactante experiencia de la guerra civil que marcó hondamente su alma y, por consiguiente, su obra.

En 1939, horas antes de la ocupación de las tropas franquistas salió con su familia de Barcelona. Cruzaron a pie los Pirineos, rumbo al exilio en Argentina.

Radicados en Catamarca, Wifredo se dedicó a modelar. Se especializó en retratos.

En 1942, fue premiado en el Salón Nacional por su busto “El Guaica, muchacho catamarqueño”, realizado en 1940 cuando tenía tan solo diecisiete años. A partir de entonces, se sucedieron más premiaciones.

Su historia transcurrió entre la lucha republicana en la España de la Guerra Civil Española y la recuperación del proyecto en otro espacio político-cultural, el de la Argentina, en el que el artista hubo de continuar su militancia debido a su exilio.

Sus obras plasmaban, en palabras del artista, “sus preocupaciones ante la vida y el mundo”.

Sus producciones además abordan la defensa de la libertad y de los derechos del hombre, el rechazo a toda forma de opresión o dictadura, la denuncia de los horrores de la guerra, el alegato contra todo tipo de discriminación, la evocación de la tierra americana, sus orígenes y su cultura. Plasmaban también su amor por la paz y sus esperanzas en la juventud y el futuro.

Fue distinguido con numerosos premios en diferentes salones y obras suyas se encuentran emplazadas en ciudades de Argentina, Barcelona y New York.

También brindó sus enseñanzas en el ejercicio de la docencia.

Falleció en Buenos Aires el 13 de mayo de 1976.

Wifredo Viladrich supo conjugar el refinamiento y la tragedia. Testimonio de su magnífico arte es el legado compuesto por relieves, estatuillas, retratos, bustos, dibujos, murales, estatuas y monumentos. Algunas de sus obras se encuentran emplazadas en lugares públicos y otras en museos y colecciones privadas.

Mi especial agradecimiento especial a Ana María Viladrich.

Fuentes consultadas:

Archivo del Museo de la Cárcova (ex Escuela Superior de Bellas Artes).

Archivo Wifredo Viladrich - testimonio directo de Ana María Viladrich, hija del escultor.

KIENYKE.com. Sabú, la estrella argentina del Siglo XX. 12 Septiembre 2019.

La Nación, 4 de diciembre de 2021. Nota de Donato Del Blanco: “Hace más de cuatro décadas la muerte de una joven de 26 años cambió para siempre la vida de su familia y, lo que nació como un homenaje, se convirtió en leyenda”.

Mario Morasan. Información sobre pátinas en el bronce (gentileza del escultor).

wifredoviladrich.com



Sexto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias.

La presencia de la mujer en el ámbito funerario

Datos personales



(texto Arial, 12 puntos)

Nombres y apellidos:	Sara Yolanda Kraudy Ortega / Ruth C. García Fernández
Ciudad – país:	Ciudad de México, México
Profesión:	Arqueóloga/Arquitecta
Lugar de trabajo y Cargo:	Coordinación Nacional de Monumentos Históricos
Email:	saslaya@gmail.com / rutacritica@gmail.com
Teléfono (código país y área):	55 23144716 / 55 85310189
Título de la ponencia propuesta:	Las esculturas y lápidas femeninas en el campeón de San Fernando



Sara Yolanda Kraudy Ortega

Es Licenciada en Historia con especialidad en Arqueología por la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua y Licenciada en Relaciones Internacionales por la Universidad del Valle, ambas en Managua, Nicaragua, su tierra natal.

Ha realizado tareas de identificación, inventario y catalogación del patrimonio cultural. Colaboró en el Instituto Nicaragüense de Cultura (INC) desarrollando el registro e inventario de bienes culturales, e identificación de valores universales excepcionales para la nominación de la Catedral de León a la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO. Fue titular del Registro Nacional de Bienes Culturales en el INC.

En 2011, en México fue Consultora privada inventariando bienes inmuebles del Campus de Ciudad Universitaria en la Ciudad de México, para integrar su Plan de Manejo y del sitio arqueológico Las Labradas, Sinaloa, para su inscripción en la lista del patrimonio mundial de la UNESCO.

Desde 2012 colabora en la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, donde colabora en la creación del Sistema de Publicación y Administración del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles.

Ha colaborado en publicaciones y ha sido conferencista en eventos académicos para la conservación del patrimonio cultural, en Nicaragua y México.

Ruth C. García Fernández

Doctora en Diseño y Estudios Urbanos por la UAM Azcapotzalco. Estudió la licenciatura en arquitectura y Maestría en la UNAM con mención honorífica. Obtuvo el Postgraduate Diploma del 54th. International Course on Housing, Planning and Building en el Institute for Housing Studies Bie en Rotterdam, Holanda.

Se ha dedicado a la gestión e investigación en ordenamiento territorial y desarrollo urbano, normatividad y aspectos patrimoniales. Ha colaborado en la administración pública en temas relacionados con la planeación y gestión urbana y ambiental. Actualmente colabora en el Instituto Nacional de Antropología e Historia como Subdirectora de Catálogo y Zonas.

Es miembro de ICOMOS Mexicano. Ha colaborado en diversas publicaciones arbitradas y de divulgación y ha sido conferencista en eventos académicos y culturales en temas de urbanismo y protección del patrimonio cultural, a nivel nacional e internacional.





Resumen

Al menos hasta la segunda mitad del siglo XX, la mujer es una protagonista casi ausente en la historia y su papel en el engranaje de la sociedad, ensombrecido, al punto de considerarla como un ente pasivo y sumiso. Su ingreso se dio de forma “indiferenciada bajo el arquetipo de hija, madre, esposa o hermana”. Su presencia, ha sido sinónimo de pecado o de virtud, e incluso asociado a lo divino.

No obstante, en las últimas décadas, han salido a la luz una serie de trabajos desde una perspectiva de género, que reivindican el papel de la mujer en la historia, colocándola como protagonista en diversas esferas de la sociedad.

Una fuente de estudio valiosa para analizar esa realidad, son las esculturas funerarias en los cementerios; sitios que conjuntan discursos históricos, religiosos y estéticos, y que dan testimonio de las expresiones sociales sobre la muerte, a través de prácticas, experiencias y creencias en la ciudad de los vivos.

En este trabajo trataremos aspectos sobre la presencia de la mujer en contextos funerarios, a través de la identificación de las esculturas y/o representaciones femeninas existentes en el Panteón de San Fernando, localizado en el Centro Histórico de la Ciudad de México. A través de ello se pretende determinar qué tan representada está la mujer, cuál es la simbología o manifestaciones asociadas a ésta para finalmente, analizar su papel e impacto dentro de las prácticas funerarias en la sociedad del siglo XIX. Esta es una primera etapa, pues se pretende continuar ampliando la investigación con objeto de realizar un análisis comparativo entre diversos cementerios, que permita identificar el tipo de figura femenina representada.

La identificación permitirá discernir acerca de la importancia de la presencia femenina en relación con el total de monumentos existentes en el cementerio, como reflejo de la sociedad decimonónica.

Escultura funeraria femenina, panteón de San Fernando, siglo XIX



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



Las esculturas y lápidas funerarias femeninas en el Panteón de San Fernando.

1. Introducción

Esta ponencia articula dos variables, la mujer y lo femenino por una parte, y los cementerios, por otra. Por cuanto la primera, dado que en los estudios históricos ha prevalecido el punto de vista del hombre, el registro de su protagonismo resulta escaso o figura con un papel indiferenciado y referido –bajo el arquetipo de hija, madre, esposa o hermana, que debe obediencia y servicio al varón–, o ensombrecido y hasta distorsionado, vista como bruja, marimacha o libertina. Por cuanto la segunda, hemos de tener presente que los enterramientos con ofrendas funerarias y lugares sepulcrales, son milenarios, y con el paso del tiempo, penetraron las ciudades, se asociaron a la institución eclesiástica y se separaron de ésta hasta convertirse en lo que modernamente se denomina cementerio; no obstante, tradicionalmente reflejado como ambiente e indicador de alteraciones demográficas a las que se han visto sometidas las sociedades, no se los ha considerado objeto de estudio como tales.

En el transcurso del siglo XX, el panorama epistémico en este sentido empezó a cambiar y a enriquecerse, difundiéndose, entre otros, estudios con enfoque de género, así como estudios acerca de los cementerios como bienes culturales y espacios urbanos, encaminados a reivindicar y valorar tanto el papel de la mujer en la historia como el contenido simbólico y portador de memoria histórica del mencionado espacio urbano. Cabe preguntarnos entonces: ¿es posible, a partir de los cementerios y de las representaciones y monumentos conmemorativos que éstos albergan, realizar un análisis desde la perspectiva de género?



La cuestión es, ciertamente, amplia y ambiciosa; incluye múltiples y complejas aristas y, enunciada en lo general, cuantiosas manifestaciones. Nuestro proyecto se circunscribe al Panteón de San Fernando, ubicado en la colonia Guerrero, en el Centro Histórico de la Ciudad de México; uno de los más antiguos y conservados recintos funerarios, referente arquitectónico del siglo XIX de la nación. En esta etapa inicial, y para los propósitos de esta ponencia, concretamente a las estatuas localizadas en el patio grande.

2. La mujer en la sociedad mexicana del siglo XIX

Durante el siglo XIX, los roles de las mujeres en México registraron cambios graduales y profundos, en comparación a las condiciones de la época virreinal, en la cual se hallaban sometidas a la dependencia y menosprecio de la autoridad y el varón, quedándoles tan sólo el camino del matrimonio o el del convento. “Su participación en la vida activa, social, política y religiosa estaba supeditada a la aprobación del hombre”, afirma María Cristina Mata Montes de Oca (AA.VV, 2015: 47).

Los acontecimientos y cambios ideológicos y estructurales experimentados en el siglo XIX, permitieron un protagonismo mayor y público. A principios del siglo se llevó a cabo el movimiento de Independencia; posteriormente hubo dos emperadores, se enfrentó una guerra contra Francia y otra contra Estados Unidos, se promulgaron las Leyes de Reforma que separaron a la Iglesia y la política (el Estado), y para fines del siglo, durante el porfiriato hubo un relativo progreso económico y material, y se pacificó al país, aunque a costa de gran represión, desigualdad e injusticia social, además de que la prolongada estancia de Díaz en el poder desembocó en la Revolución, a principios del siglo XX.

Durante el proceso de independencia, refiere María de la Luz Parcero en



Condiciones de la mujer en México durante el siglo XIX, el papel de la mujer todavía continuó conservando como eje el matrimonio y la vida familiar, puesto que, en los períodos de guerra, los hombres se iban a participar en la lucha armada mientras éstas permanecían al cuidado de la casa y la familia. Frecuentemente quedaban viudas o si eran menores, se veían obligadas a trabajar (Parcero, 1992: 11). No obstante, este contexto, en que destacaron mujeres como Josefa Ortiz de Domínguez, Leona Vicario o la Güera Rodríguez, dio lugar a un protagonismo emergente, como colaboradoras del movimiento insurgente, sin distinción de su posición social e ideológica. Así, indica Celia del Palacio Montiel, las que pertenecían a la Elite contribuyeron con dinero o con diversas acciones, ya fuera reuniendo en su casa a simpatizantes, siendo correos, o incluso, como Manuela Herrera, quien prefirió quemar su hacienda y soportar escarnio antes que proporcionar recursos a los realistas (AA.VV., 2015: 78). Muchas fueron delatadas y hechas prisioneras, despojadas de sus bienes e incluso fusiladas. Las hubo que participaron directamente en los campos de batalla, solas o en contingente, luchando, llevando víveres o agua. Otras fueron seductoras, es decir, se encargaban de convencer que se apoyara a la causa independentista, informantes o enfermeras de los insurgentes; incluso fabricaban cartuchos.

Por su parte, Raúl González Lezama (AA.VV., 2015: 93-113) se ocupa de la situación de la mujer en la segunda mitad del siglo XIX. Señala que la mujer podía tener actividades en la esfera civil, sin que fuera mal visto, por ejemplo, que tuvieran negocios o fueran propietarias, aunque para los procesos judiciales, lo común es que tuvieran un apoderado. Las casadas debían contar con la autorización expresa del esposo. En la esfera religiosa, la participación era alentada socialmente; no obstante, el ejercer la política se consideraba un menoscabo de sus virtudes; se asumía que el mundo político debía reservarse a los hombres, en tanto que el ámbito moral correspondería a las mujeres.



Varias mujeres empezaron a fundar sus propias publicaciones periodísticas, escribían artículos y se hacían visibles socialmente.

María de la Luz Parceró, analiza las condiciones de la mujer en atención al grupo social al que pertenecían y menciona que, ya fueran indias, mestizas o blancas, soportaban los diferentes grados de inferioridad, opresión o aislamiento a que les reducía su situación histórica. No obstante, siempre estuvieron aliadas a los grupos que se disputaban el poder: las de clase alta, favorecían al partido conservador y militarista; las de clase media, a los liberales; las campesinas, indígenas y mestizas, apoyaron las luchas del pueblo trabajador, en las cuales empezaron a tener conciencia de su ser y su proyección social (Parceró, 1992: 33).

3. Panteones en México: el caso del Panteón de San Fernando

Los primeros panteones que surgieron en la ciudad de México, siguieron las pautas culturales que prevalecían en Europa: eran terrenos ubicados en los atrios de los templos y monasterios. El decreto del 13 de julio de 1859 estableció en el artículo 3: “Habrá perfecta independencia entre los negocios civiles y los negocios puramente religiosos”, y el día 31 inmediato, mediante otro decreto los cementerios fueron secularizados y sujetos a la autoridad civil, además de renovar la prohibición de “enterrar cadáveres en los templos”. Para entonces, algunos ya venían siendo clausurados. Además, en 1871, por motivos de saturación e insalubridad, y planes de remodelación y restauración, el ayuntamiento de la Ciudad México dispuso que se cerraran los cementerios que había en la ciudad, lo cual incluyó al de San Fernando, que estuvo en abierto desde 1832. El diputado Gustavo Baz (1852-1904) escribía dieciséis años después: “San Fernando, no sólo clausurado, sino en ruinas” (Baz, 1887: 174), y en 1901, el ingeniero Jesús Galindo y Villa: “... actualmente, sólo el de San Fernando existe en su estado



primitivo” (Galindo y Villa, 1901: 151). Ambos reconocían el valor histórico de este sitio de enterramientos, valorándolo el primero como “el campo de sangre de la democracia, y a la vez un museo nacional” (Baz, 1887: 174), en virtud de albergar los restos de una galería de “hombres públicos que tomaron parte activa en la política, las letras y las ciencias patrias” (Galindo y Villa, 1901: 152). De ahí que ambos coinciden en llamarlo “un verdadero Panteón Nacional” (Baz, 1887: 174; Galindo y Villa, 1901: 152). A principios del siglo XX, bajo el gobierno de Porfirio Díaz, se planteó el proyecto de construcción del Panteón Nacional, cuya elaboración se encomendó al arquitecto Guillermo de Heredia, con el propósito de inaugurarlo en 1910, año del centenario de la independencia, pero que, al final, no se consumó.

El origen del Panteón de San Fernando está estrechamente vinculado a la fundación del conjunto del Colegio de Propaganda Fide por parte de la orden franciscana, compuesto por el templo y el colegio-convento fundado en la primera mitad del siglo XVIII. Del colegio-convento no se conservan restos, ya que con las Leyes de Reforma se demolió, modificando la traza urbana de la zona que dio paso a la estructuración de la actual colonia Guerrero.

Inicialmente, los frailes fernandinos enterraban a sus muertos dentro de la iglesia, lo cual generaba un hedor intolerable y problemas de salubridad, puesto que se sepultaban detrás de los muros o debajo del suelo, apenas cubiertos con tablas de madera y casi al nivel de la superficie. Lo dicho, sumado a las ideas y prácticas en torno de la muerte, al temor que ésta infundía, hizo que paulatinamente se fuera abandonando esta práctica para realizarla en el espacio del atrio frente a la puerta, dando origen al primer camposanto del conjunto, siguiendo la usanza de la época. Puesto que por entonces el uso del panteón atrial de San Fernando era esporádico, su extensión era reducida y las tumbas no tenían nombre ni fechas.

El crecimiento acelerado de la ciudad, así como las epidemias y catástrofes



ocurridas, generaron el incremento de los fallecimientos y la saturación de los espacios destinados a los enterramientos. Así pues, en 1832 se comenzó a construir en el terreno que ocupa actualmente, el primer patio o patio chico, atendiendo las recientes disposiciones de edificarse en un sitio ventilado. Se diseñó y construyó a un costado de la iglesia y dejó de ser exclusivo para los misioneros fernandinos, pasando a recibir difuntos de civiles. Ethel Herrera señala respecto de su organización: “Siguió el modelo de Manuel Tolsá, con algunas variantes. No tenía capilla, puesto que estaba a un costado del templo. Tenía galerías porticadas en tres lados, con nichos y gavetas en los muros y accesos a través del vestíbulo del templo” (Herrera Moreno, 2019: 99).

Puesto que para entonces los costos de enterramiento eran altos, los difuntos procedían de la clase privilegiada, volviéndose con el paso del tiempo uno de los cementerios más exclusivos de la ciudad. Con todo, los enterramientos en el atrio continuaron hasta 1836; un año antes, el Ayuntamiento de la ciudad había clausurado los camposantos en los atrios. Entonces, el incremento de fallecimientos por la epidemia del cólera obligó a que el panteón se declarara público. Probablemente, fue en ese momento que inició la construcción del segundo patio.

Para 1842, el entonces Presidente de la República, Antonio López de Santa Anna, emitió un decreto que reiteraba la prohibición de efectuar entierros en los templos y conventos, excluyendo al de San Fernando y al Santuario de Nuestra Señora de los Ángeles, los que, sin embargo, no debían construir nuevos nichos, ni extender el terreno que ocupaban. Con la epidemia de 1850, se convirtió en el Panteón General de la Ciudad de México, y en 1860 el Ayuntamiento de la ciudad lo declaró Panteón de Hombres Ilustres.

Al describir el ambiente general de los cementerios, el escritor y político Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) señaló que éstos eran *“lugares sombríos, anti-*



higiénicos y espantosos”. Respecto del Panteón de San Fernando, menciona: “comenzaba a ocuparse con algunos sepulcros artísticos, pero las gavetas conservan todavía las inconveniencias de la manera antigua” (Altamirano, 1884: 165).

Pese a que la disposición de cerrar el Panteón San Fernando data de 1871, al año siguiente fue abierto para albergar a su último huésped oficial, Benito Juárez. Su monumento, el más importante de los localizados en el sitio, fue realizado por disposición del Congreso e inaugurado en 1880. Cabe señalar que, posteriormente, hubo otras inhumaciones en lotes y nichos que habían sido adquiridos con anterioridad.

El 14 de diciembre de 1935 la Comisión de Monumentos Coloniales declaró este panteón Monumento Nacional. La declaratoria fue ratificada por la Secretaría de Educación Pública el 3 de enero de 1936. No obstante, los trabajos de restauración y mantenimiento han sido escasos. En 1968, con motivo de ser México la sede de la XIX Olimpiada, los trabajos de restauración que se efectuaron en la plaza de San Fernando, incluyeron la intervención en los monumentos funerarios de Benito Juárez y de Ignacio Zaragoza. Para hacer ceremonias conmemorativas, se expropiaron tres predios que colindaban al Oriente, donde se creó el tercer patio, que fue limitado por un pórtico a base de columnas y platabandas, iguales a las originales.

Cabe resaltar que el panteón está incluido en los polígonos de protección de la Zona de Monumentos Históricos del Centro Histórico, declarada en 1981, y del correspondiente al nombramiento de Patrimonio Mundial en 1987. En 2006, se estableció como Museo de Sitio, a cargo de la Coordinación del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.



4. La presencia femenina en el Panteón de San Fernando

Indicamos párrafos antes, el merecido reconocimiento del valor histórico y patrimonial del Panteón de San Fernando, en virtud de albergar a insignes hombres políticos, militares, gobernantes y personalidades notables de la sociedad mexicana decimonónica. A éstos corresponde la mayoría de tumbas y lápidas; no obstante, también hay enterramientos de mujeres, en menos cuantía y menor lustre. El registro en las inscripciones que se conservan, indican nombres, fechas, roles, regularmente relacionadas a los “ilustres hombres” que acogen.

Corresponden, en su mayoría, a esposas, hermanas e hijas de éstos, y que yacen junto a ellos. Es decir, el que se encuentren sepultadas en este panteón obedece, generalmente, más que a su participación directa y activa en la historia –que sí existieron mujeres que desempeñaron esa función–, a su relación de parentesco con algún personaje masculino destacado. El ejemplo más significativo de ello es la esposa de Benito Juárez, Margarita Maza, quien a pesar de que fue una pieza clave en la lucha por los ideales democráticos mexicanos, sufrió hostigamiento y persecuciones, su papel en la historia ha sido ensombrecido.

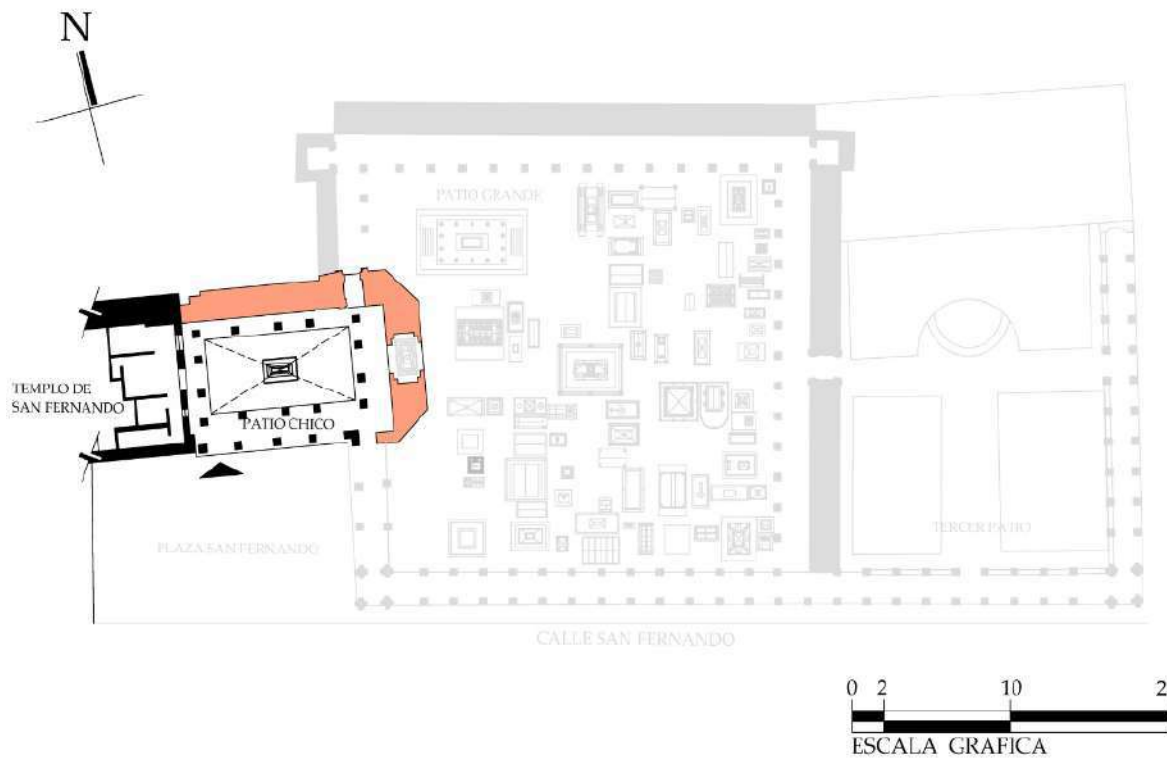
El análisis de lo femenino se efectuará en dos direcciones. La primera corresponde a la identificación y análisis de lo femenino en los nichos del Patio Chico y del Patio Grande, y la segunda, atendiendo a las tumbas o monumentos funerarios de los mismos espacios. Es necesario advertir que no todos los enterramientos albergados en estos sitios, son identificables; es por este motivo que, en esta comunicación, consideraremos únicamente aquellos reconocibles, ocupándonos del análisis de los correspondientes a mujeres.



Los Nichos

- **El Patio Chico**

Este patio posee corredores porticados en cada uno de sus cuatro lados, siendo los muros localizados en el Norte, Oriente y Sur (de manera parcial, ya que se ve interrumpido por una arquería) los que presentan nichos.



Localización de los nichos en el Patio Chico.

En él se localiza un total de 105 nichos y un monumento funerario, el de Miguel Miramón, que se contabilizará más adelante. Por lo tanto, lo femenino en este patio se encuentra representado por los enterramientos de mujeres en los nichos. Del total de nichos, son identificables 44, correspondiendo 21 a mujeres y 23 a hombres; los restantes 61 no son reconocibles, ya que no conservan o presentan datos.



Dentro de las características que sobresalen en las lápidas respectivas de las mujeres sepultadas en este Patio, encontramos:

- a) Las fechas inscritas, corresponden a la segunda mitad del siglo XIX, siendo la más antigua identificable de 1861 y las más reciente de 1882, época en la que el panteón ya se encontraba clausurado.
- b) Los nichos en su mayoría son individuales, presentándose sólo uno compartido por dos mujeres, el cual es también el más antiguo enterramiento de mujer de este Patio.

- c) Únicamente siete lápidas son originales. La decoración que presentan es sobria: un grabado en el que se indica, enmarcado con un diseño geométrico o de orla u ornamento vegetal, que puede presentarse a manera de cuadro o circular, el nombre y apellido de la persona acompañado de Sra o S^A de señora, D^A de doña,



Lápida con orla o decoración ornamental de la S^A D^A Tecla Guerra de Ascarate.

o ambos, la fecha de fallecimiento y las siglas R.I.P. o D.E.P., de igual significado puesto que, la primera corresponde a la locución latina *Requiescat in pace*, que se traduce “descansa en paz”, traducción también de uso en el mismo contexto y que corresponde a la segunda indicada.

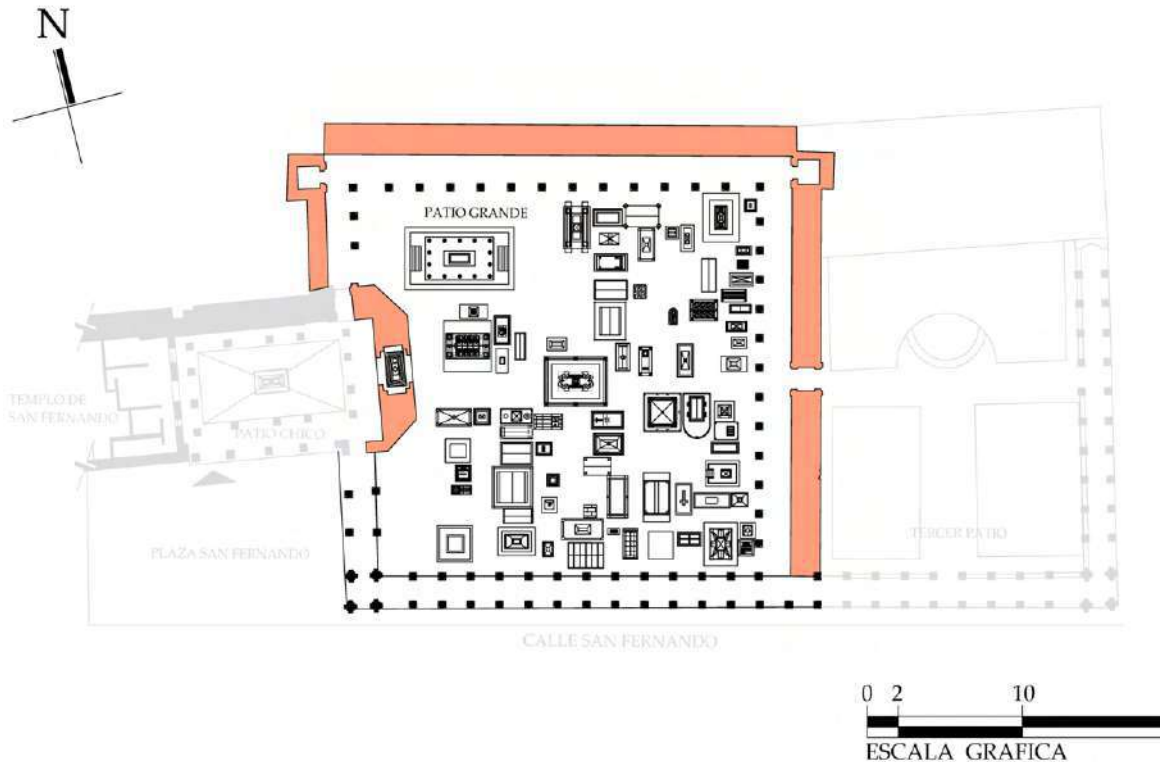


- d) Sólo cinco de las siete lápidas presentan una cruz grabada, diferenciándose dos de ellas por estar sobre una especie de roca.

Finalmente, destacamos, que el nicho de la figura femenina más relevante de este Patio, pese a que no es original y no constituye un enterramiento como tal, pues en él no se localizan los restos del personaje, corresponde a quien fuera Isadora Duncan, famosa bailarina estadounidense que falleció trágicamente en 1927 en Niza, Francia, y fuera sepultada en París. Se trata, por tanto, de un *nicho homenaje* con el que se reconocen los méritos de la persona. Este nicho rompe con la temporalidad del Panteón, y presenta, además, un error al designar el fallecimiento del personaje en 1928. Al respecto Valeria Luisille ha comentado: “*El nicho es un falso sepulcro; un hueco rodeado de huesos de políticos y militares; una caja vacía en donde no yacen los restos de la bailarina*” (Luisille, 2016).

- **El Patio Grande**

Se localiza al costado Este del Patio Chico. Posee planta cuadrada y tres pequeñas capillas ubicadas una en la esquina Norponiente, otra en la esquina Nororiente y la última en el centro del muro Oriente. Presenta galerías porticadas en tres de sus lados.



Localización de los Nichos en el Patio Grande

Debido a que es de mayores dimensiones alberga una mayor cantidad de nichos y prácticamente todos los monumentos funerarios, con excepción del de Miguel Miramón que es el único ubicado en el Patio Chico.

Los nichos se encuentran distribuidos en los muros Norte, Oriente y Poniente, siendo los de los muros Norte y Oriente los que poseen mayor cantidad, y en menor número se hayan en las capillas y en el muro Poniente –el de menor longitud–, el cual, a su vez, está compartido con el Patio Chico y, por ende, posee lápidas tanto de éste, como del Patio Grande, por lo que se contabilizaron los nichos de acuerdo al patio hacia donde está visible la lápida. Asimismo, este muro está dividido y en el centro se localiza la tumba que comparten Vicente Guerrero y su hija Dolores Guerrero Rivapalacio, de la cual se hablará más adelante.



Se contabilizaron un total de 637 nichos de los cuales 134 corresponden a mujeres, 204 a hombres y 299 no son identificables.

Si bien las características de los nichos y lápidas de enterramientos de femeninos mencionadas en el Patio Chico se repiten, hay que precisar algunos puntos:

- a) Los enterramientos corresponden a la segunda mitad del siglo XIX, siendo el más antiguo de 1855 y el más reciente de 1871.
- b) Se contabilizaron 85 lápidas originales. La mayoría de ellas mantienen una decoración sobria. Muy pocas señalan la fecha de nacimiento, por lo que es difícil saber la edad de muerte, salvo que en la misma lápida se mencione.

Por lo general se observa una cruz –principal símbolo del cristianismo–, que puede ser de distintos tipos, pero sencilla, o sobre una roca. Algunas de las cruces presentan una corona, una manta o rayos. Una de las tumbas agrega a la composición, en la parte superior, el símbolo de un reloj de arena alado y el manto que pasa de uno a otro brazo de la cruz, también evoca con el pedestal un cáliz. En otra, la cruz está formada con ramos de olivo cuya base cae sobre otras dos ramas de olivo que forman un arco. La rama de olivo es símbolo cristiano de perdón, de paz y de salvación.



Tipos de grabados de cruz en lápidas



- c) En una de las lápidas la simbología rompe con la composición anterior, pues en este caso, las dos ramas de olivo forman una corona que podría estar connotando el descanso en paz y la salvación de quien carece de pecados, pues se trata del nicho de una niña en vísperas de cumplir 6 años. Con la corona se entrelaza



Lápida de Javiera Toriello y Nieto.

una pluma. La cual se relaciona con el vuelo del alma al cielo y también pudiera ser una representación del Espíritu Santo, lo que implica la elevación del difunto al mundo celestial.

- d) En esta sección se localizan enterramientos mixtos. De acuerdo a la inscripción en las lápidas, en 13 nichos fueron sepultados tanto mujeres, como hombres y niños.
- e) Algunas lápidas incorporan epitafios en su composición. Estos epitafios expresan el sentimiento romántico, amoroso y de dolor de los deudos. En mayor número se hayan en sepulcros de niños y niñas.



**CAROLINA ZIRES
Y PIGNATTELLI**

FALLECIÓ EL DÍA 22 DE MAYO DE 1865
DE EDAD DE QUINCE AÑOS
SUS PADRES Y HERMANOS
LE DEDICAN ESTA

RISUEÑA FLOR DE MI VIDA
ENSUEÑO DE MI ESPERANZA,
MIRA DE MI ÁLMA LA HERIDA,
QUE SE HA AVIERTO Á TU
PARTIDA;
PARA EL MUNDO DEL SEÑOR.
HALLÁ CONTEMPLA MI AFAN,
MI LLANTO, MI DESVENTURA;
POR QUE PARA MI, CRIATURA,
TUS GRACIA Y TU TERNURA;
RECUERDOS SOLO ME DAN.

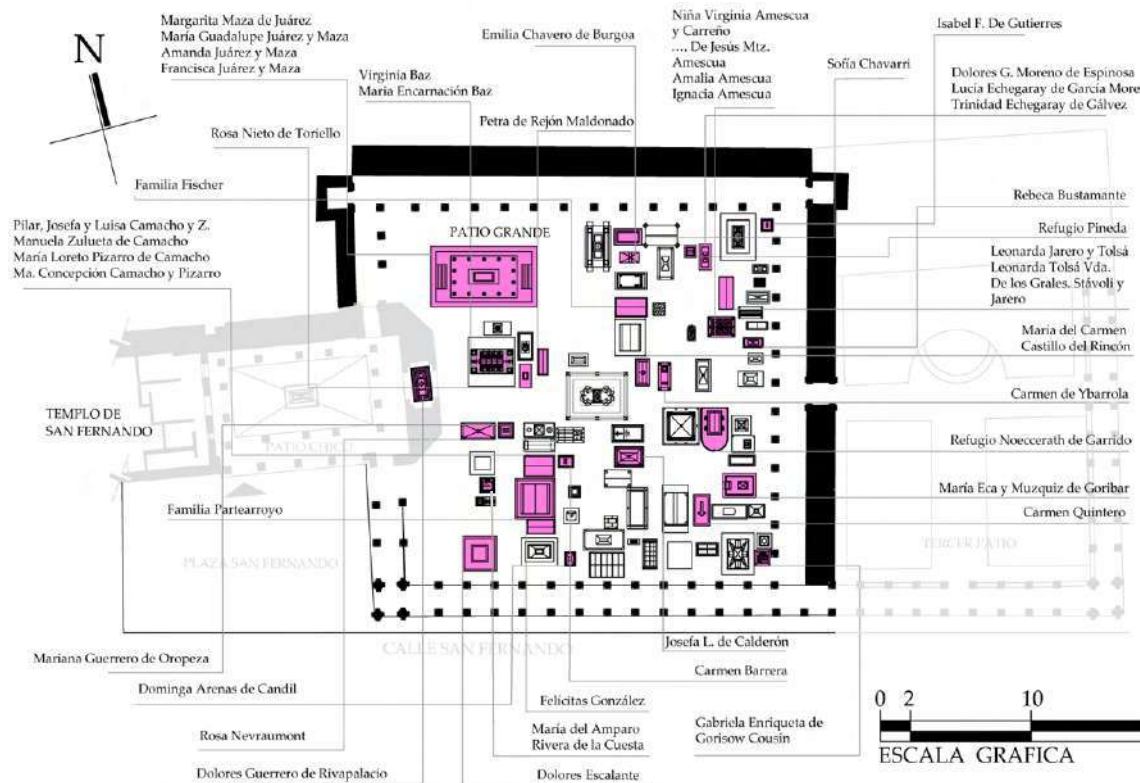


**SOLEDAD GARAY
DE CASTILLO**
FEBRERO 6 DE
1862

SE VIERON UN MOMENTO AQUÍ EN EL
SUELO,
Y SUS RESTOS UNIO LA MISMA LOSA,
DIOS UNA ASÍ SUS ALMAS EN EL
CIELO
QUE ES LA ULTIMA ESPERANZA DE
CONSUELO,
PARA QUIEN PIERDE Á PAR HIJO Y
ESPOSA.

Los monumentos funerarios

Se contabilizaron 78 tumbas, una en el primer patio y 77 en el Patio Grande. De ese total, 30 son enterramientos de mujeres, correspondiendo dos a tumbas familiares, por lo que cabe suponer al menos un miembro femenino, la madre; 30 son de hombres y 18 no identificables.



Localización de los monumentos funerarios en el Patio Grande.

Los monumentos de mujeres enterradas que es posible identificar por su nombre, corresponden a esposas e hijas o hermanas de los héroes de la independencia, presidentes o personalidades notables de la historia del México decimonónico, quienes yacen junto a ellos. Es debido a estos lazos que se hayan sepultadas en este panteón. En este sentido, mencionamos al inicio a Margarita Maza de Juárez, esposa de Benito Juárez y, agregamos también a cinco de sus hijos, tres de los cuales eran niñas fallecidas a la edad de dos años.

Dentro de las características de las tumbas encontramos:

- Las tumbas identificables corresponden a familiares de personalidades notables de México, junto a quienes yacen. Además de Margarita Maza de Juárez y sus hijas, es el caso de Dolores Guerrero de Rivapalacio, hija de



Vicente Guerrero, ex-presidente de la República; de Dolores Escalante, prometida del político y literato José María Lafragua y de Carmen Quintero, hermana del General José Quintero, para mencionar algunas.

b) Las fechas inscritas en las lápidas corresponden, de igual manera, a la segunda mitad del siglo XIX, siendo la más antigua identificable de 1850 y la más reciente de 1901. Dos son las tumbas más antiguas: la primera de Dolores Escalante, quien murió víctima de la epidemia de cólera cuando llegaba al altar a contraer nupcias, según reza su epitafio; y la segunda, de María Guadalupe Juárez y Maza, hija de Benito Juárez, quien, como se indicó falleció a los dos años de edad.

c) Las inscripciones en las lápidas reafirman el papel todavía predominante asignado a la mujer en la época, que se consigna en términos de: “HERMANA AMADA”, “BUENA HIJA”, “BUENA ESPOSA”, “BUENA MADRE”.

d) De los 30 monumentos funerarios de mujeres identificadas, sólo dos, el de Carmen Barrera y el de Dolores Escalante, no presentan lápidas, grabándose los datos directamente sobre el cuerpo del monumento.



Lápida de la Sra D^a Petra de Rejón de Maldonado.



- e) La decoración de las lápidas existentes es más austera. Pocas presentan el enmarcado geométrico o de ornamentación característica de los nichos, lo que sugiere que se le da prioridad y relevancia al monumento como tal.



Se nota también que en algunas tumbas se omite la anotación del estado civil del personaje –S^{RA} o S^A, D^A, NIÑA, SEÑORITA–, presentándose grabado el nombre, apellido y la fecha de fallecimiento. Por cuanto la



simbología, se continúa empleando la cruz, aunque con menos persistencia, apareciendo dos símbolos más: la letra última letra del alfabeto griego, omega (Ω), usada en la epigrafía arcaica, para denotar el fin, en contraposición al alfa (α), primera letra del mismo alfabeto, en alusión a la frase citada en *Apocalipsis* 22, 13: “Yo soy el Alfa y el Omega, el primero y el último, el principio y el fin”, significando que la llegada al final de la vida terrena es, a la vez el principio y entrada a la vida eterna.

- f) Dos son las lápidas que sobresalen por su decoración: la de Felicitas González, de la que hablaremos más adelante y la de Carmen Quintero. Esta última se enmarca con la representación de una cripta al modo de templo, colocándose en el ángulo interno del techo el símbolo de un reloj de arena alado. Los costados, correspondientes a las columnas que soportan el techo, se representan con antorchas encendidas invertidas, una a cada lado. La antorcha simboliza la vida, la luz que ilumina el camino de la vida; en cambio, la antorcha invertida, signo de duelo en los monumentos funerarios grecorromanos representa la muerte. Por tanto, llegado el momento de la muerte, la antorcha tenderá eventualmente a apagarse para dar lugar al paso a la vida eterna. El significado, se completa con el símbolo del reloj de arena alado. El reloj de arena simboliza la



inversión de las relaciones entre el mundo terrenal y el celestial, el paso del uno al otro, de la vida terrenal a la vida eterna. De ahí que las alas rematan el significado al alzarse en vuelo a dicha transición y se interpretan también como lo efímero de la existencia humana.



Monumento funerario de Carmen Quintero.

- g) Solo un monumento presenta epitafio, la tumba en la que yacen José María Lafragua y Dolores Escalante, quien murió a causa de la epidemia de cólera, acaeciéndole el fatal desenlace el día de su boda.



LLEGABA YA AL ALTAR FELIZ ESPOSA...
ALLÍ LA HIRIÓ LA MUERTE... AQUÍ REPOSA.



h) Debido a su composición arquitectónica los monumentos destacan respecto de las lápidas: dimensiones, volumen y forma. Algunos de ellos, son por ejemplo los de Margarita Maza de Juárez, Virginia Encarnación Baz, Dolores Escalante, Dolores Guerrero de Rivapalacio y Carmen Quintero.

Varios se caracterizan porque la simbología como cruz, coronas, frontón con roleos, se plasma directamente sobre el cuerpo del mismo. Es el caso de las tumbas de Dolores Guerrero de Rivapalacio y de Carmen Quintero.



Monumento funerario de Carmen Quintero



Monumento funerario de Dolores Guerrero Rivapalacio

Ahora bien, en otros monumentos se advierte que la simbología incorporada se refiere más que al personaje femenino, al personaje masculino junto a quien yace. Es el caso de la tumba de Margarita Maza de Juárez.

Los monumentos de Virginia Encarnación Baz y de Dolores Escalante, a nuestro parecer son de los más ricos en iconografía y ornamentación. El primero semeja



un templo o capilla neogótica representando la llegada del difunto a la casa de Dios, y el segundo, un monumento con una amplia simbología funeraria que incorpora las antorchas invertidas, la corona de olivos, el reloj de arena alado, listones funerarios, copones con teas, y como remate, un obelisco trunco que sugiere la vida cortada por la muerte.



Monumento funerario de Virginia Encarnación Baz.



Monumento funerario de Dolores Escalante.

Si bien, en términos generales, hemos venido abordando nichos y tumbas de mujeres para analizar su simbología, proseguiremos considerando cuatro tumbas como casos de estudio. Una es una tumba familiar, la de la familia de Benito Juárez que acoge cuatro mujeres, una individual de Felícitas González; y dos de hombres, Manuel Gual y Manuel de Samaniego y Canal, cuya simbología se asocia a la figura femenina.

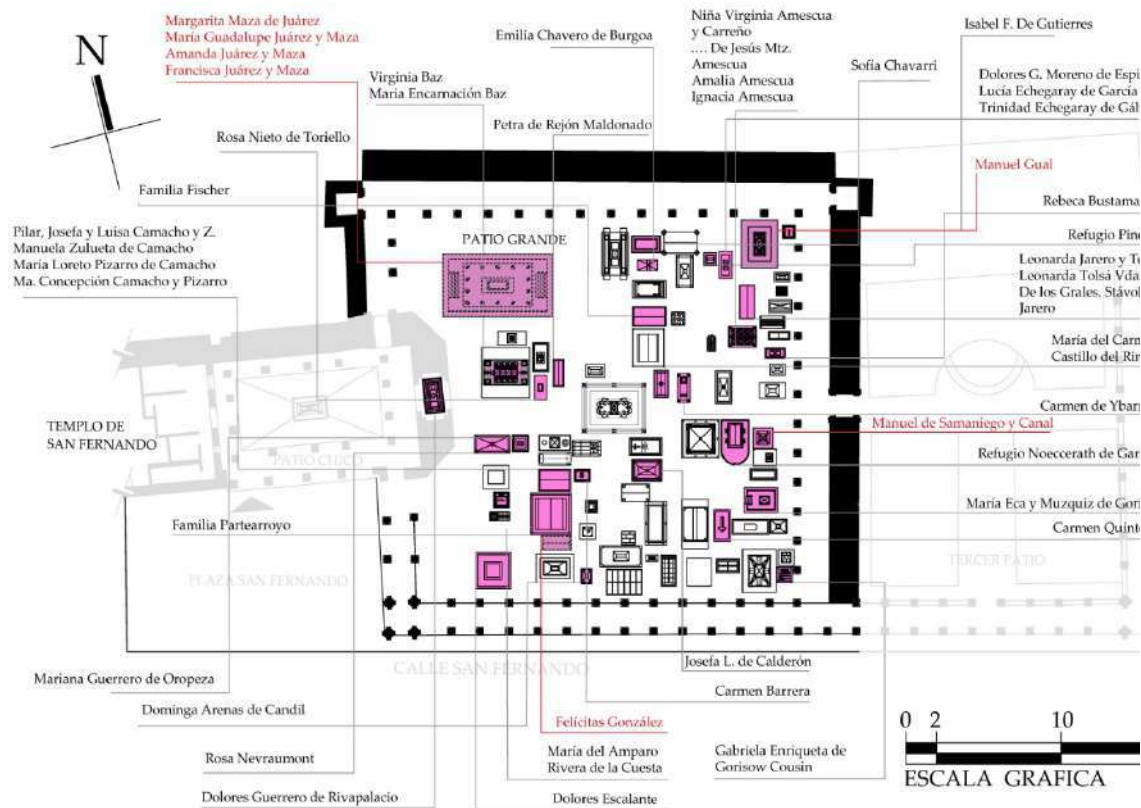
En el siguiente plano, correspondiente al Patio Grande, se identifican en rojo la localización e identificación de éstas.



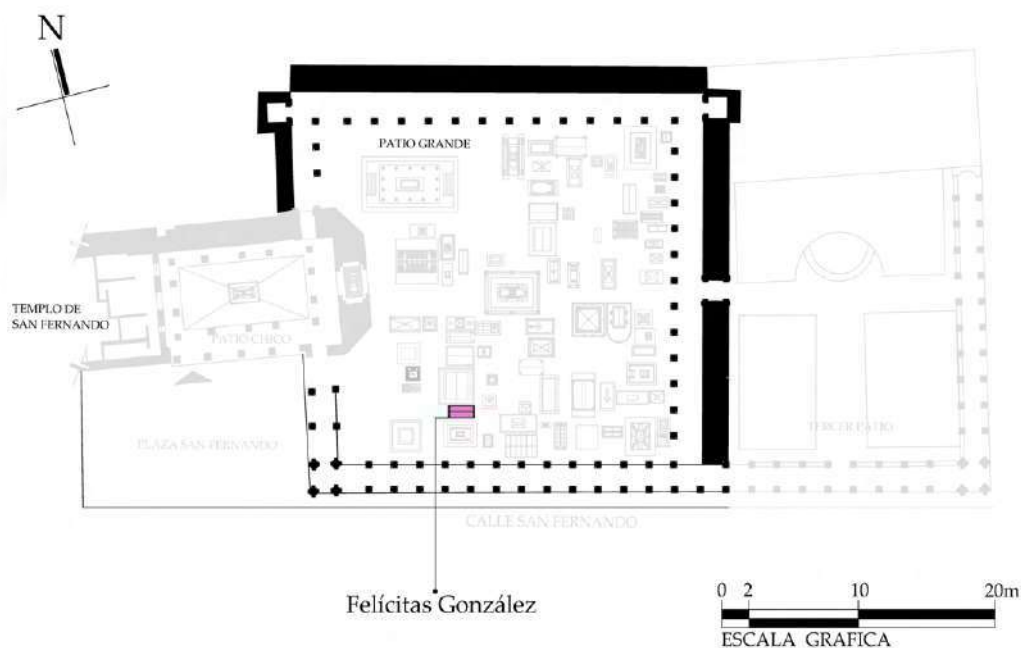
CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



Coordinación Nacional
Monumentos Históricos



Monumento funerario de Felicitas González





El monumento de Felicitas González, fallecida a la edad de 18 años, está ubicado al sur poniente del Patio Grande. Tiene un alto relieve en mármol que representa la figura de una mujer vestida con túnica que asciende o se eleva al cielo, sosteniendo en su brazo izquierdo una lira, apoyada en el pecho. Por su posición nos sugiere su alma elevándose a través de las nubes, rumbo a la luz, representada por los rayos del sol, en su ascenso al mundo celestial. La lira, símbolo de la armonía, la claridad, la música y la poesía, representa el equilibrio entre la tierra y el cielo.

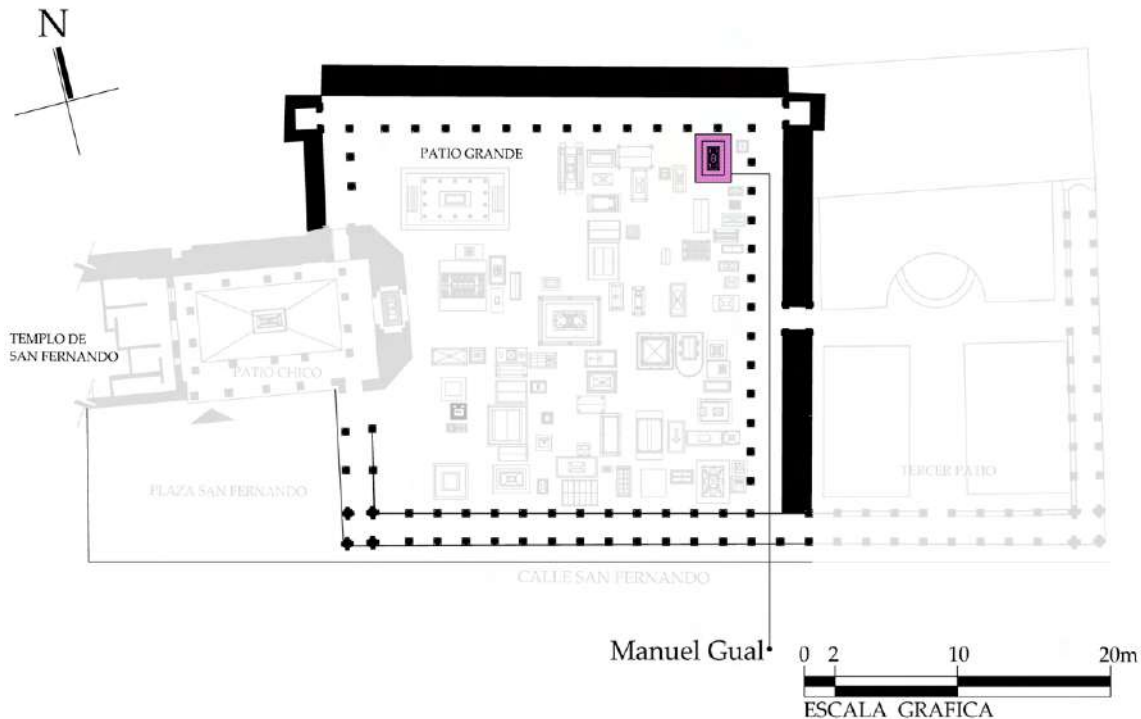


No se tienen mayores referencias sobre el personaje propiamente, pero la simbología del monumento sugiere que fue una joven con sensibilidad artística. Sabemos que el Panteón recibió a la clase privilegiada de la época, lo cual hace muy probable que Felicitas perteneciera a una familia adinerada, lo que pudo permitirle una educación refinada que incluyera música.

Su lápida tiene grabada la inscripción: FELÍCIDAS GONZALEZ/DE 18 AÑOS/D. E. P./ JUNIO 4 DE 186? (el último dígito del año no es legible).

Monumento funerario de Manuel Gual

Este monumento está ubicado en el extremo nororiente. Corresponde al sepulcro de un personaje masculino. No se tienen mayores referencias de su vida, pero conocemos por su sepulcro, que fue militar con rango de General, lo que justifica su enterramiento en este Panteón.



Es una tumba horizontal compuesta, tipo catafalco-sarcófago. El catafalco tiene doble base y está adornado, por sus cuatro lados, con una guirnalda con forma de arco invertido y un moño como remate de la guirnalda. Se distingue la parte frontal porque presenta la inscripción: EL SOR. GRAL. D^N. MANUEL GUAL/FALLECIÓ EN 17 DE MARZO/DE 1856, y la firma del autor TANGASSI.

Sobre el catafalco, en la cara principal, en la base del sarcófago, hay un relieve en cantería que representa un reloj de arena con alas, simbolizando lo efímero de la existencia humana, lo fugaz y lo inevitable, la consumación de un ciclo, pero también la posibilidad de inversión del tiempo, del regreso al origen. Tanto al pie como a la cabeza del sarcófago, posa una estatua con figura femenina vestida con túnica y gesto de desconsuelo; se trata de dolientes que recargan un brazo en el sarcófago y en la otra mano sujetan una corona de flores, que representa el ciclo de la vida, en el que se nace, vive y muere, para volver al espíritu y

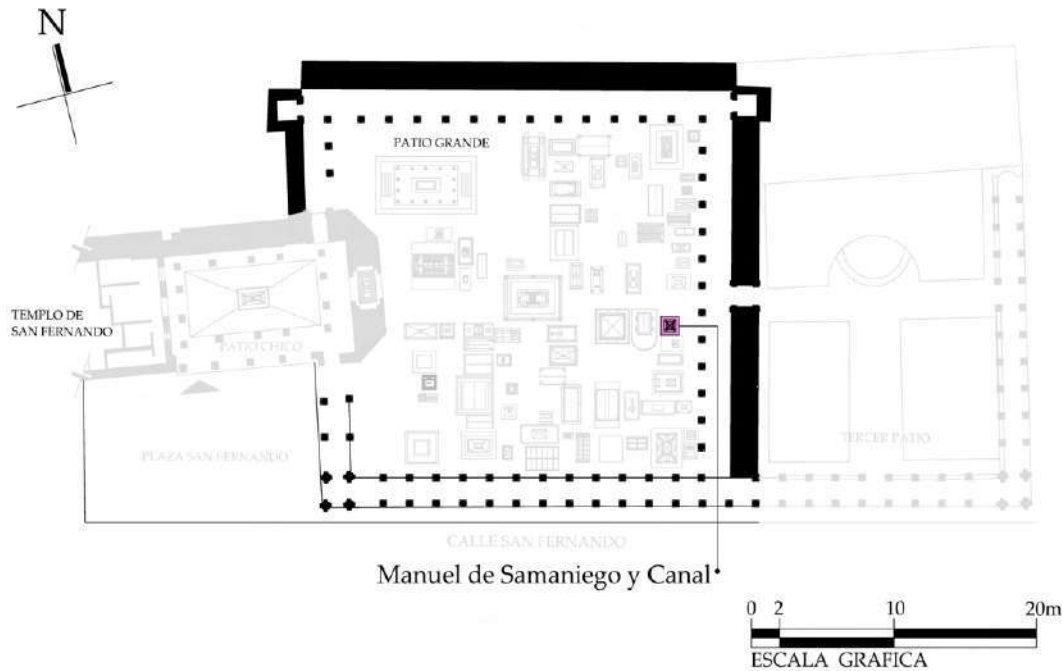


regocijarse en la paz; las flores transmiten un mensaje positivo, generalmente de amor, aunque también representan lo efímero de la vida. Ambas figuras femeninas reflejan la misma actitud y postura, aunque muestran diferencias entre ellas: una recarga la cabeza sobre el dorso de la mano, mientras la otra sobre la palma; a la primera le queda descubierto el brazo y a la segunda se lo cubre el velo.





Monumento funerario de Manuel de Samaniego y Canal.



Monumento funerario ubicado en la parte oriente. Corresponde al sepulcro de un personaje masculino de edad desconocida. El monumento consta de una base rectangular en cantería que presenta la inscripción: OCTUBRE 18 DE 1865/MANUEL DE SAMANIEGO Y CANAL/ROGAD A DIOS POR ÉL. Sobre la base se erige un elemento vertical tipo cipo pilastra, el cual tiene al frente un alto relieve enmarcando dos figuras, una alada, representando un ángel, que es el símbolo de lo invisible, de las fuerzas que ascienden y descienden; la otra, aparentemente una representación femenina, que simboliza el alma, lleva una túnica, los brazos cruzados con las palmas apoyadas en el pecho.

Cada uno de los elementos iconográficos complementan su sentido: las nubes, que sugieren que se están alejando del plano terrenal en dirección hacia la luz representada por los rayos, claramente nos están representando la escena de la



ascensión del alma hacia el cielo, con la ayuda de un ángel. Se alcanza a observar en la escena, aunque poco legible, una firma, que puede corresponder al realizador del monumento

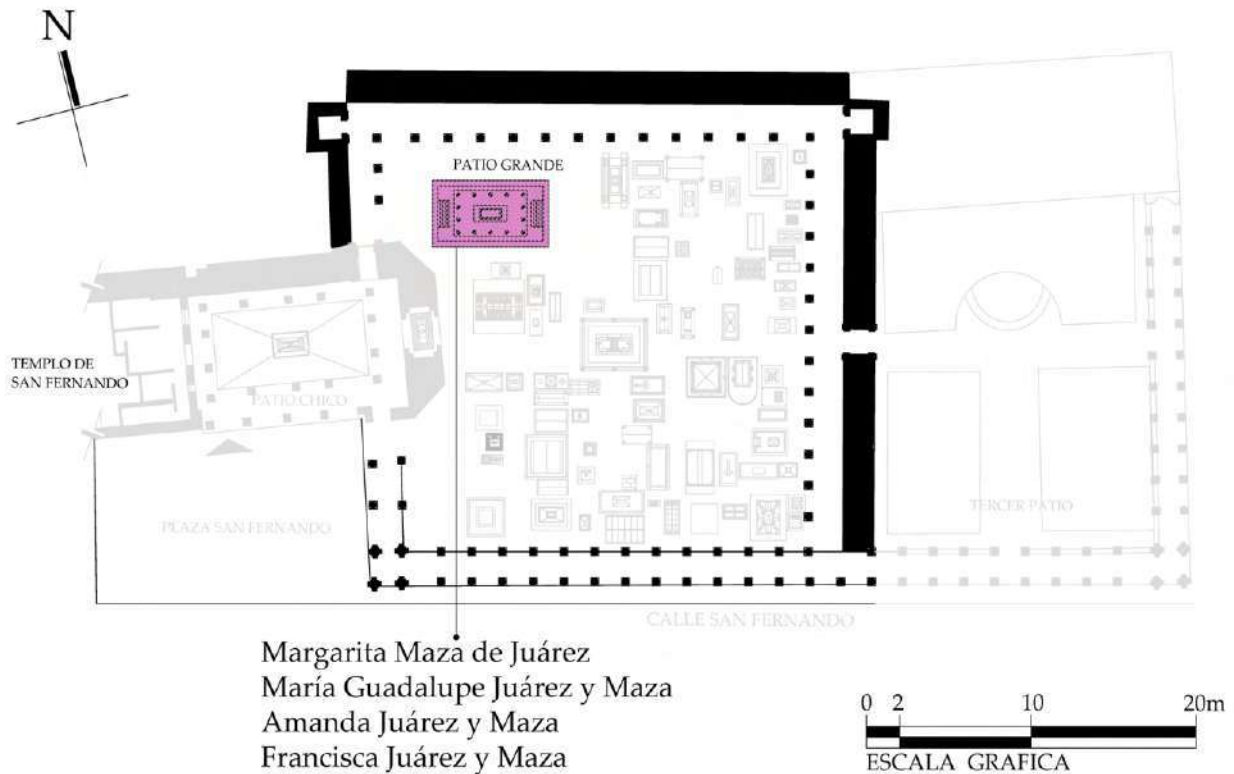
En la parte superior del monumento, el remate lo conforma un friso y una cornisa que sostiene una especie de frontón curvo con adornos a manera de antefijas en cada extremo. Solo presenta decoración en el frente: el friso tiene ornamento vegetal en relieve, el frontón una mariposa, y las antefijas una flor. Desde tiempos remotos se ha asociado a la mariposa con el alma y la atracción inconsciente hacia lo luminoso. El capullo representa el cuerpo humano que es solamente donde se vive por un tiempo para, finalmente, trasladarse a un lugar en donde su transformación significa plenitud. En conjunto simboliza el renacer, la esperanza de la vida eterna.



En la actualidad se observa en el monumento secciones deterioradas. El relieve presenta desprendimiento de material que, si bien no dificulta la lectura de la escena, amerita y urge restaurarlo para evitar que el tiempo lo destruya irremediablemente.



Monumento Funerario de Benito Juárez



El monumento, erigido para honrar los restos de Benito Juárez, se localiza al norponiente del patio. Yacen en este los restos del ex presidente, de su esposa Margarita Maza, y de cinco de sus doce hijos.

En 1880, durante su octavo aniversario luctuoso, se inauguró el mausoleo de 16 columnas y techo inclinado que evoca al Partenón griego, donde se cita su famosa frase: *El respeto al derecho ajeno es la paz.*



Esta tumba está integrada por un templo rectangular con escaleras en la parte del frente y la de atrás. Estas dos fachadas contienen cuatro columnas que tienen un entablamento y rematan con un frontón. Cada uno de los lados cuenta con seis columnas. A lo interno encontramos la tumba con la parte inferior de cantería y la superior de mármol de Carrara (Italia), sobre la cual está una escultura consistente en dos figuras humanas: la de Benito Juárez en posición yacente, desnudo bajo un manto que lo cubre dejando a la vista parte del pecho, los brazos y uno de sus pies, recostado sobre almohadas. En la cabecera, una figura femenina que simboliza la patria, vestida con una túnica, mira al cielo y con una de sus manos lo abraza, en tanto que la otra está con la palma vuelta hacia arriba. El monumento es obra de los hermanos escultores Juan y Manuel Islas.

De las siete personas sepultadas, cuatro son mujeres: Margarita Maza de Juárez y tres hijas, María Guadalupe, Amanda y Francisca Juárez y Maza.

Conclusión

El Panteón de San Fernando es sin duda un sitio de valor histórico y patrimonial. Alberga un total de 820 enterramientos entre nichos y monumentos funerarios, pero de éstos, sólo son identificables 442.



En la tabla que a continuación introducimos precisamos la relación de hombres y mujeres identificables.

	Total identificable		Mujeres		Hombres	
	Cantidad	%	Cantidad	%	Cantidad	%
Nicho en el Patio Chico	44	100	21	48	23	52
Nichos en el Patio Grande	338	100	134	40	204	60
Monumentos funerarios	60	100	30	50	30	50
Total	442	100	185	42	257	58

En lo referente a la representación de la figura femenina en los monumentos, la encontramos en forma de alegoría, en tres monumentos y sin que haya una relación directa con el género de quien se encuentra inhumado: en el de Benito Juárez, toma el símbolo de Patria; en los de Felícitas González y Manuel de Samaniego y Canal, simboliza el alma. Por último, en el caso del monumento de Manuel Gual, hay dos figuras que sí representan a mujeres como dolientes, por lo que es el único caso en que la representación es un símbolo de la realidad. Llamó nuestra atención, no encontrar a ninguna representación de divinidades femeninas, pero tampoco masculinas.

Parafraseando a Valeria Luiselli: las mujeres notables se insertan en el mundo como excepción, nicho, intrusión. Por ejemplo: son un vacío, un hueco, un eslabón perdido en la cadena continua de la historia.



Es claro que el Panteón posee características que lo hacen diferente y único. Conserva una carga simbólica que testimonia las actitudes ante la muerte en el contexto del siglo XIX en México. Contenidos como lo transitorio de la vida, la ascensión y trascendencia del alma, el dolor, se hayan representados y hemos hecho alusión a ellos. Pero es necesario ampliar la perspectiva a otros cementerios representativos de México en distintos recintos y períodos históricos para avanzar en el análisis y la interpretación comparativa. Es el desafío que tenemos al frente.

Bibliografía

AA.VV. (2015). *Historia de las mujeres en México*. México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.

Altamirano, Ignacio Manual (2018). *Paisajes y leyendas, tradiciones y costumbres de México*. México.

Herrera Moreno, Ethel (2019). *Historia, catálogo actual y desarrollo urbano-arquitectónico del Panteón de San Fernando*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura.

Cirlo, Juan~Eduardo (1992). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, Editorial Labor.

Parcero, Ma. de la Luz (1992). *Condiciones de la mujer en México durante el siglo XIX*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

“Héroes y tumbas” 2016, 21 de agosto “El País”, México. Consultado el 11 de agosto de 2022. Recuperado en https://elpais.com/elpais/2016/08/20/opinion/1471711107_300220.html.



ANEXOS

ANEXO 1: NICHOS EN EL PATIO CHICO

MURO NORTE (dividido en dos secciones porque está el vano de acceso al Patio Grande),

Total de nichos: 57 (54 en la Sección A y 3 en la Sección B)

Nichos sin nombre: 29 (27 en la Sección A y 2 en la Sección B)

Nichos de hombres: 14 en la Sección A

Nichos de mujeres: 14 (13 en la Sección A y 1 en la Sección B)

Sección A

No.	No. de nicho	Nombre del personaje femenino enterrado	Fecha en lápida	Observaciones
1	1	Guadalupe Valencia de Arellano	1867	Placa original.
2	9	Dolores Luna	1882	
3	15	Josefa Arcea	1866	
4	18	Tecla Guerra de Ascárate	1866	Placa original. Lápida con firma J. Díaz.
5	19	Isadora Duncan	1928	Nicho en homenaje; no resguarda sus restos, puesto que fue enterrada en París. La lápida indica como fecha de muerte 1928, no obstante, ésta acaeció el 14 de septiembre de 1927. Una cédula explicativa junto al nicho menciona que, por una confusión, fue colocada en un nicho que ya estaba ocupado por los restos de un actor del siglo XIX.
6	28	Guadalupe Parra	1868	
7	31	Rita Montúfar	1870	



No.	No. de nicho	Nombre del personaje femenino enterrado	Fecha en lápida	Observaciones
8	35	Rosario Camacho	1867	
9	42	Rosario Errasu	1879	Se indica en la lápida que la fecha es de traslado.
10	43	Carmen Errasu	1879	Se indica en la lápida que la fecha es de traslado.
11	44	Agustina Errasu	1879	Se indica en la lápida que la fecha es de traslado.
12	46	Isabel Ruchs Vda. de Blandín	1870	
13	50	Luisa Zandejo de Piñón	186?	Lápida con datos borrosos.

Sección B

No.	No. de nicho	Nombre del personaje femenino enterrado	Fecha en lápida	Observaciones
1		Gregoria Anguiano	1871	No presenta número de nicho.

MURO ORIENTE (Dividido en dos secciones A y B, porque entre ellos hay un vano de una capilla del Patio Grande).

Total de nichos: 40 (20 en la Sección A y 20 en la Sección B)

Nichos sin nombre: 26 (10 en la sección A y 16 en sección B)

Nichos de hombres: 9 (6 en la sección A y 3 en la sección B)

Nichos de mujeres: 5 (4 en la sección A con 1 nicho con dos enterramientos de mujeres; 1 en la sección B)



Sección A

No.	No. de nicho	Nombre del personaje femenino enterrado	Fecha en lápida	Observaciones
1		Francisca Bravo de Bustamante	1867	Placa original. Firma: S. ANDRES N 3 BELLO
2		Agustina Zimbrón de Sancha	1868	Placa original. Firma: RA (ilegible)Z Secciones de la placa están borrosas.
3		María de la Luz Balderrama Romana Martínez de Soto	1861 1867	Placa original. Sin firma.
4	145	Amparo Barrera	1868	

Sección B

No.	No. de nicho	Nombre del personaje femenino enterrado	Fecha en lápida	Observaciones
		Concepción Salas de Palacios	1871	Placa original. Firma: Mena.

MURO SUR

Total de nichos: 8

Nichos sin nombre: 6

Nichos de mujeres: 2

No.	No. de nicho	Nombre del personaje femenino enterrado	Fecha en lápida	Observaciones
1		Gertrudis García	1866	Placa original. Firma: S. ANDRES N. 3 BELLO
2	147	Dolores Algara del Gamel	1870	



ANEXO 2: NICHOS EN EL PATIO GRANDE

MURO PONIENTE (Compartido con el patio chico. Se divide en dos secciones ya que en el centro se localiza la tumba de Vicente Guerrero y Su hija)

Total de nichos: 14 (7 en la sección A y 7 en la sección B)

Nichos sin nombre: 7 (3 en la sección A y 4 en la sección B)

Nichos de hombres: 4 (3 en la sección A y 1 en la sección B)

Nichos de mujeres: 3 (1 en la sección A y 2 en la sección B)

Sección A

No.	No. de nicho	Nombre del personaje femenino enterrado	Fecha en lápida	Observaciones
1		Dolores Martínez (niña)	1870 (1 año y 12 días de edad)	Placa original. Firma: RATIZ.

Sección B

No.	No. de nicho	Nombre del personaje femenino enterrado	Fecha en lápida	Observaciones
1		Francisca Marín Mateos	1868	Placa original. Firma: TANGASSI.
2		Elisa Castañeda		Placa original.

MURO NORPONIENTE (Muro de Niños)

Total de nichos: 72

Nichos sin nombre: 35

Nichos de hombres: 25

Nichos de mujeres: 12

No.	No. de nicho	Nombre del personaje femenino enterrado	Fecha en lápida	Observaciones
1		Consuelo Querajoso	1866	
2	4	Luz Bustillo	1871	Placa original. Firma: BELLO.
3	7	Ana Méndez	1869	
4	11	Sarah Alcalde	s.f	Placa original.
5	23	Lusecita Andrade Harrasti	s.f	



No.	No. de nicho	Nombre del personaje femenino enterrado	Fecha en lápida	Observaciones
6	29	Dolores Argüelles y Anaya	Nació: 1860 Murió: 1862	Placa original. Firma: VELLO
7	33	Esther Bustamante	1867	
8	28	María de Jesús López Escarzaga	1862	
9	50	Teresita Rosas	1862	Placa original.
10	66	María L. P. Gille	1871	Placa original. Firma: RATIZ
11	64	Aurora Loza	Nació: 1862 Murió: 1869	Placa original.
12	68	Ynez Mackintosh	1862	

CAPILLA NORPONIENTE (Mártires de Uruapan)

Total de nichos: 15

Nichos sin nombre: 5

Nichos de hombres: 7

Nichos de mujeres: 3

No.	No. de nicho	Nombre del personaje femenino enterrado	Fecha en lápida	Observaciones
1		Mariana Lara y Martínez	1868	Placa original.
2		María de Jesús Martínez de Vázquez	1861	Placa original.
3		María del Pilar Pavón de Couto	1867	

MURO NORTE

Total de nichos: 305

Nichos sin nombre: 133

Nichos de hombres: 105

Nichos de mujeres: 67

No.	No. de nicho	Nombre del personaje femenino enterrado	Fecha en lápida	Observaciones
1	808	Dolores Chivilún	1856	
2	810	Francisca Sánchez del Villar de Salazar Concepción Salazar de Franco	1862 1865	Placa original.



No.	No. de nicho	Nombre del personaje femenino enterrado	Fecha en lápida	Observaciones
3	802	Francisca Álvarez	s.f	
4	801	Martina Pintos David	1866	Placa original.
5	800	María Romero de Prieto	1867	Placa original. Firma: S. ANDRÉS A.3. Se lee además PERPETUIDAD
6	794	Eduwiges Ramírez	1869	
7		Clara Flores		
8	792	Concepción Pérez de Escamilla	1868	Placa original. Se lee PERPETUO.
9	783	Inés Garay	1866	
10	782	Carmen Travesí de García Icazbalceta Niña Trinidad García y Travesí	1869 1866	Placa original
11		Gerónima Patiño	1868	Placa original. Firma: TANGASSI.
12	769	Asunción Barcena	1871	Placa original
13	762	Guadalupe Santillán de Prieto	1861	Placa original. Firma: VELLO. Se lee: Perpetuo
14	755	Manuela Guerra	1868	
15	754	Manuela Fuentes de Moreno	1863	Placa original
16	749	Carlota Cabral de Ávalos	s.f	
17	740	Luz Navarrete	s.f	
18	732	M ^a Concepción Buen Abad de Noriega	1871	Placa original
19	729	Dolores G. Prieto de López	s.f	
20	726	Josefa Montiel de Campa	1869	Placa original
21	723	Luisa Moreno de Frauenfeld	1862	Placa original. Firma: TANGASSI
22	717	María Amalia Martínez de Montero	1869	Placa original.
23	720	María	1869	Placa original.
24		Dolores P. Peña	1869	
25	714	Ignacia Izaguirre de Izaguirre	1868	Placa original.
26	712	Amalia Waiquer de Mangino	1866	Placa original.
27	706	Feliciano Deses de Quintanar	1871	Placa original. Firma: RATIZ.
28	709	M ^a Úrsula de Cos de Castillo	1862	Placa original. Firma: VELLO. Se lee: Propiedad.



No.	No. de nicho	Nombre del personaje femenino enterrado	Fecha en lápida	Observaciones
29	705	Dolores Zaragoza de Navarro	1863	Placa original.
30		Rafaela Padilla de Zaragoza	1862	Placa original. Firma: ROSSI.
31	702	Josefa Arruza	s.f	
32	697	Josefa Nieto	s.f	
33	686	Manuela Bárcenas	1864	Placa original. Firma: TANGASSI.
34	687	María Josefa Fernández	1864	Placa original. Firma: VERGARA N.3.
35		Natalia del Fraco	1867	Placa original.
36	683	Concepción E. de Rodríguez	1867	
37	682	Soledad Garay de Castillo	1862	Placa original. Firma: TANGASSI.
38	680	Teresa López Pimentel de Falgar	1867	Placa original. Firma: SOJO C. DE LÓPEZ. Se lee: Perpetuo.
39	671	Severiana Anguiano	Nació: 1826 Murió: 1867	Placa original. Firma: TANGASSI.
40	661	Francisca de Noriega R.	s.f	
41	664	Antonia Villamil de Valdivielso	1864	Placa original. Firma: TANGASSI.
42	657	Josefa J. Rebull	1869	
43	660	Julia Ortiz Aramburo de Ortiz de la Huerta	1863	Placa original. Firma: VERGARA VELLO.
44	641	Marta Loreto Ibarrola de Esnaurrizar	1868	Placa original
45	631	M ^A Concep ^N Duque de Estrada	1867	Placa original.
46	622	Ramona L. Quevedo de Sierra	1869	Placa original. Firma: F ^{co} RATIZ /S. FELIPE : N:N:1
47	610	María Vicencia Hermida	1869	Placa original. Firma: Mena.
48	604	Josefa y Carmen López	1869	Placa original. Firma: TANGASSI.
49	596	Dolores Villegas de Olaguibel	1858	Placa original. Firma: TANGASSI.
50	589	Josefa Septiem de Beistegui	1869	Placa original. Firma: Sn. ANDRÉS N.3 Bello.
51	584	Rosa Maller de Guerrero	1870	Placa original.



No.	No. de nicho	Nombre del personaje femenino enterrado	Fecha en lápida	Observaciones
52	583	Felipa Medina de Elorduy Elvira de Elorduy y Bagües	1870	Placa original. Firma: Sn. ANDRÉS N.3 (dato borrado posiblemente Bello).
53	579	Mariana Guzmán de Rocha	1856	
54	580	Clotilde González Aragón y H	1864	
55	560	Mariana Villalpando de Pacheco	1857	Placa original. Firma: TANGASSI.
56	549	Teresa Esnaurrizar	s.f	
57		Rosa Cortázar de Morales	1869	Placa original. C. D. LÓPEZ.
58	543	Delfina E Montañó	1864	Se lee Perpetuo.
59	541	Mª Avila de Esnaurrizar	s.f	
60	537	Carmen Contreras	1870	
61	538	Concepción L. de Esnaurrizar	s.f	
62	535	María Anitua	1871	Placa original. Firma: ROSSI.
63	526	Carlota Casas de Rugama	1871	Placa original.
64	518	Paula Prieto de Díaz Ma. De Jesús Prado de Millapert e hijos Virginia y Carlos	1858 1869	
65	515	Josefa Aguirre de Ruiz	1859	Placa original. Firma: TANGASSI.
66	513	Ana María Vicanco de Orillac	1868	Placa original. Firma: P. ROMERO.
67	507	María Guadalupe Maza de Velasco	1859	Placa original. Firma: TANGASSI. Presenta daños.



CAPILLA NORORIENTE

Total de nichos: 12

Nichos sin nombre: 6

Nichos de hombres: 4

Nichos de mujeres: 2

No.	No. de nicho	Nombre del personaje femenino enterrado	Fecha en lápida	Observaciones
1		Brígida María Martínez del Río y Pedemonte	1855	Placa original.
2		Josefa Rascón de Leño	1857	Placa original

MURO ORIENTE (dividido en dos secciones y una capilla central)

Total de nichos: 210 (105 en la sección A y 105 en sección B)

Nichos sin nombre: 110 (59 en la sección A y 51 en la sección B)

Nichos de hombres: 54 (29 en la sección A y 25 en la sección B)

Nichos de mujeres: 46 (17 en la sección A y 29 en la sección B)

Sección A

No.	No. de nicho	Nombre del personaje femenino enterrado	Fecha en lápida	Observaciones
1		Francisca del Camino de Batiz	1869	Placa original. Firma: TANGASSI.
2	481	María de Jesús Prado de Maillefert y sus hijos Virginia y Carlos	1867	Placa original. Firma: TANGASSI.
3	479	Dolores Barbero de Zires	1863	Placa original. Firma: Vello.
4	475	Guadalupe Gómez de Linares	1863	Placa original. Firma: Bello.
5	466	Guadalupe González de Linares	1863	
6	470	Filomena de Esnaurrizar	1868	Placa original. Firma: Sn. ANDRÉS N.3 Bello.
7	465	Luisa de la Barrera	1869	Placa original. Firma: Sn. ANDRÉS N.3 Bello.
8	460	Pilar Cobarruvias de Malda	1867	Placa original. Firma: TANGASSI.



No.	No. de nicho	Nombre del personaje femenino enterrado	Fecha en lápida	Observaciones
9	451	Agustina Guevara de Martínez	1868	Placa original. Firma: LUIS MARTÍNEZ ARCOS.
10	444	Ana María Vázquez de Celis	1870	Placa original.
11	436	María Lorenza Madrid de Herrera	1868	Placa original.
12	432	Carolina Zires de Pignattelli	1865	Placa original.
13	425	Concepción Esnaurrizar	1870	Placa original.
14	419	Josefa Chavarría	1868	
15		Isabel López de Aguilar	1869	Placa original. Firma: TANGASSI.
16	404	Ma. Josefa R. de Quintana	1870	
17		Dolores Arellano	1868	Placa original. Firma: TANGASSI.

CAPILLA ORIENTE (Acceso al Tercer Patio)

Total de nichos: 9

Nichos sin nombre: 3

Nichos de hombres: 5

Nichos de mujeres: 1

No.	No. de nicho	Nombre del personaje femenino enterrado	Fecha en lápida	Observaciones
1		María Josefa Valera	1855	Placa original.

Sección B

No.	No. de nicho	Nombre del personaje femenino enterrado	Fecha en lápida	Observaciones
1	400	Francisca López de Santa Anna	1865	Placa original. Firma: VERGARA N3 BELLO
2	393	Rosa Buenrostro	1869	
3	368	Carmen Torres de Rubalcaba	1869	Placa original.
4	358	Ana García de Saro	1865	Placa original. Firma: Mena. Se lee Perepetuo.



No.	No. de nicho	Nombre del personaje femenino enterrado	Fecha en lápida	Observaciones
5	352	Esperanza Martínez	1870	
6	355	Ma. De la Luz Barrón	1869	
7		Javiera Toriello y Nieto	1866	Placa original. Firma: RATIZ
8		Octaviana Robles	1870	
9		María Larrea	1871	Placa original. Firma: RATIZ
10	349	María de Jesús (ilegible) de Herrera	1871	
11	350	Josefa Montero de Palma	1869	
12	342	Leonor Gallegos (niña)	1870	
13	341	Amelia S. de Encizo	1863	
14	337	Ramona Domínguez de P de L.	1865	
15	339	Soledad Martínez	Nació: 1833 Murió: 1865	Placa original. Firma: RATIZ. Se lee PERPETUO.
16		Eloiza Zendejas (niña de 2 años)	1870	Placa original. Firma: RATIZ.
17		Mariana Gómez de Villavicencio	1871	Placa original. Firma: RATIZ.
18	331	Adelaida Gómez Vedaauraza	1871	
19	328	Ana A. de Travesi	1861	
20	330	María Matilde Bracerías de Arellano	1865	Placa original. Firma: TANGASSI.
21		Mariana Gallardo	1866	Placa original. Firma: Sn. ANDRÉS N.3.
22		Sin nombre, pero con leyenda: "Tus hijas no te olvidan MADRE MIA"	1871	Placa original. Firma: MENA.
23	318	María de los Ángeles Schutte de Palma	1867	
24		Guadalupe Bárcena de Villavicencio	1869	Placa original. Firma: MENA.
25	312	Matilde A. de Vivanco	s.f	
26	311	Margarita Pina de Rivas	1870	Placa original. Firma: RIVERO.
27		Edith Mejía	1870	
28	307	Julia Montero	1871	
29	301	Juana Díaz Pérez	1871	



ANEXO 3:

Listado de mujeres en los monumentos funerarios del patio grande.

No.	Nombre del personaje femenino enterrado	Fecha en lápida	Observaciones
1	Margarita Maza de Juárez María Guadalupe Juárez y Maza Amanda Juárez y Maza Francisca Juárez y Maza	1871 (murió a los 44 años) 1850 (murió a los 2 años) 1853 (murió a los 2 años) 1862 (murió a los 2 años)	Esposa de Benito Juárez. En el monumento reposan además de los de Margarita Maza de Juárez, los de su esposo Benito Juárez y cinco de sus doce hijos, tres de los cuales son mujeres.
2	Carmen Barrera	1871	
3	Carmen Quintero	1863	Hermana del General José Quintero. Descansan además los restos de General José Quintero, Juan A. Valdivia y Alfonso
4	Carmen de Ybarrola	1867	
5	Dolores Guerrero de Rivapalacio	s.f	Hija de quien fuera político, militar y presidente de México Vicente Guerrero y esposa de Mariano Rivapalacio, quien fue gobernador del Estado de México.
6	Dolores Escalante	1850	Murió víctima del cólera el mismo día de su boda con José María Lafragua. La tumba fue mandada a construir por su novio con mármol blanco traído de Italia. Él vivió 25 años más, murió en 1875 y pidió ser enterrado junto a Dolores.



No.	Nombre del personaje femenino enterrado	Fecha en lápida	Observaciones
7	Dolores G. Moreno de Espinosa Lucía Echegaray de García Moreno Trinidad Echegaray de Gálvez	1874 1869 1868	Firma: TANGASSI.
8	Dominga Arenas de Candil	1854	
9	Sra. Emilia Chavero de Burgoa	s.f	
10	Felicitas González	186? (18 años)	
11	Gabriela Enrriqueta de Gorisow Cousin	Nació en 16. Falleció en 65. El 25 de agosto del siglo XIX	
12	Isabel F. de Gutierrez	1862	
13	Josefa L. de Calderón	1885	
14	Leonarda Jarero y Tolsá Leonarda Tolsá Vda. De los Grales Stavoli y Jarero	1879 1868	
15	María del Amparo Rivera de la Cuesta	Nació en 1851 Murió en 1855	Muere a los 4 años de edad.
16	Sra. Da. María Eca y Muzquiz de Goribar	1861	
17	María del Carmen Castillo del Rincón	Nació en 1831 Murió en 1868	Muere a los 37 años.
18	Mariana Guerrero de Oropeza	1882	
19	Petra de Rejón de Maldonado	1864	
20	Señoritas Pilar, Josefa y Luisa Camacho y Zulueta Manuela Zulueta de Camacho María Loreto Pizarro de Camacho María Concepción Camacho y Pizarro	1891 1862 1871 1872	
21	Refugio Noeccerath de Garrido	1901	
22	Refugio Pineda	1866	



No.	Nombre del personaje femenino enterrado	Fecha en lápida	Observaciones
23	Niña Rebeca Bustamante y Rivera	1868	La lápida indica que se trata de una niña, pero se desconoce la edad.
24	Rosa Nevraumont	1866	
25	Sra. Rosa Nieto de Toriello	1870	
26	Sofía Chavarri	1861	
27	Niña Virginia Amescua y Carreño Amalia Amuescua La señora ----- de Jesús Martínez Amescua La señorita Ygnacia Amescue	s.f 1870 1865 1871	Tumba familiar. Cuatro corresponden a mujeres y 1 a un hombre.
28	Virginia Encarnación Baz		Información erosionada. No permite leerse.
29	Familia Ficher		Aunque no se consignan nombre femeninos, cabe sospechar que al menos por la estructura familiar incluye la figura de la madre, sino es que también hijas.
30	Familia Partearroyo		Se identifica M. Dolores Pozo.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INAH

Coordinación Nacional
Monumentos Históricos



Sexto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias.

La presencia de la mujer en el ámbito funerario



Nombres y apellidos: Eduardo Jorge Montemuiño Aloisio
Ciudad – país: Montevideo - Uruguay
Profesión: Arquitecto
Lugar de trabajo y Cargo: Cementerio Británico de Montevideo Gestor cultural– Coordinador de la Red Uruguay de Cementerios y Sitios Patrimoniales
Email: arqtema@gmail.com
Teléfono (código país y área): +598 99 919 919
Título de la ponencia propuesta: La mujer en la escultura funeraria en 12 ejemplos del Cementerio del Buceo, Montevideo, Uruguay.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INAH



Coordinación Nacional
Monumentos Históricos



CURRICULUM VITAE

Arquitecto (j), Gestor cultural. 099 918 919 arqtema@gmail.com

Coordinador Nacional del Red Uruguay de Cementerios y Sitios Patrimoniales.

Presidente del Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio Uruguay 2021-2022.

Ganador del Fondo Concursable Regional 2021 "Ars Eternum" libro de fotografías del cementerio de Durazno, del FCR 2017 con la exposición "Más allá del Arte, el cementerio de Durazno desde una mirada cultural contemporánea" y "Memoria Viva" de los cementerios urbanos y rurales de la "región Centro" -Florida, Flores y Durazno-, compuesta por un libro, una exposición de paneles y un video.

Coordinador de los ciclos "Encuentros a la puesta del Sol" de circuitos, visitas y eventos culturales del Cementerio Británico de Montevideo desde el 2013.

Periodista y columnista en patrimonio en libros, revistas y publicaciones nacionales y extranjeras. Columnista en Radio Uruguay/ MEC "La humanidad y su patrimonio" 2005- 2015.

Arquitecto de 1984 a 2016.





Resumen de la ponencia

Palabras clave (5): Cementerio Buceo –proceso histórico - esculturas femeninas – 150 años.

Contexto histórico. El 30 de marzo de 1872 es la fecha oficial de apertura del cementerio del Buceo de Montevideo, cumpliendo sus 150 años de vida en este 2022. En este proceso histórico, el cementerio fue cambiando de dimensiones como de contexto urbano. De estar en un alejado paraje muy despreciado de la costa este de Montevideo pasó a enfrentar una de las avenidas principales de la capital. En su predio actual se encuentran cientos de obras escultóricas donde la mujer es la protagonista, ya sea de forma individual o formando conjuntos destacados.

Objetivo. La propuesta será recorrer 12 esculturas que son un claro reflejo de la evolución de las corrientes artísticas que presentan y de sus autores. Parten de la imagen femenina, en un relato funerario, como eternas guardianas de la vida y la memoria. Inevitablemente, la selección será extrema y limitada al espacio de extensión solicitado, para dar un panorama general y destacar algunos ejemplos que por su calidad, autores -extranjeros y nacionales - y la singular belleza de cada obra para apreciar este legado en el presente.

Metodología. La ponencia recorre el cementerio, ubicando cada obra, relevando los sepulcros y los datos de sus escultores. Las fuentes de información e investigación sobre la escultura de Uruguay no son abundantes por lo que es limitado el acceso a algunos textos y a los documentos archivados de cada sepulcro.

Conclusiones. El relato, acotado a los ejemplos elegidos, abre una puerta a descubrir éstas y otras expresiones artísticas que paso a paso se despliegan en este territorio del tiempo pasado.

La ponencia concluye en dejar un material inicial para un abordaje particularmente atractivo – y para nada único en este espacio urbano- para que la visita a este cementerio, en su siglo y medio de vida, pueda poner a la escultura femenina y su presencia física en un lugar de la agenda cultural de la ciudad.



De la Banda Oriental al Uruguay independiente.

Desde 1516 la zona del Río de la Plata entra en la geografía de la conquista española con la llegada a las aguas del “río ancho como mar” del navegante Juan Díaz de Solís. En los años posteriores esta región dependerá del Virreinato del Perú, de la Capitanía del Paraguay, hasta constituirse el virreinato del Río de la Plata con capital en Buenos Aires y denominarse a esta extensión de praderas y millones de cabezas de ganado cimarrón como la “Banda Oriental” del río Uruguay.

El reino de Portugal competía por estas tierras e incursiona continuamente en todo el territorio llevándose miles de cabezas de ganado en competencia con la Misiones Jesuitas guaraníes que tenía aquí “la vaquería del mar”.¹ En 1723 Portugal se instala en la bahía y puerto natural que, a su inmediata expulsión por España en 1724, dará nacimiento a Montevideo. La Banda Oriental seguirá siendo un territorio de disputas bélicas y diplomáticas entre España y Portugal.

En inicios del S. XIX esta región del Plata es invadida por los Británicos, cayendo Montevideo en 1807. En 1811 comienza el primer período independentista con la jefatura del Gral. José Artigas, lo que se trunca con la invasión del Imperio de Portugal -y luego del Brasil- para 1816. La segunda independencia será posible con la “Cruzada Libertadora” de 1825 culminando este período en 1829 con el primer Gobierno Provisorio nacional. El Uruguay nace como país independiente en 1830 con su primera Constitución y los primeros gobiernos del Gral. Fructuoso Rivera y del Gral. Manuel Oribe. En la “Guerra Grande”(1839-1851), que les enfrentará, se crea un conflicto regional. Oribe se alía con la Argentina del Gral. Juan Manuel Rosas, Rivera con Brasil, más injerencia directa de Francia, “Italia”- aún sin unificar y con la presencia de Giuseppe Garibaldi- y Gran Bretaña. La ciudad puerto de Montevideo queda aislada del resto del territorio. El general Manuel Oribe le pone sitio en 1843 e instala su Aduana en esta ensenada del “Buceo” y su cuartel general en la elevación llamada “el Cerrito” donde funda su “Villa de la Restauración” que se comunica con la costa y el “puerto del Buceo” por el camino del “Comercio” paralelo al camino “de los Propios”. Es una población muy activa y tanto en el puerto sitiador como en la Villa de la Restauración².

Ahora el Buceo contiene chacras, mataderos, saladeros, pequeños comercios, basureros y casas muy humildes de familias que trabajaban en estos primeros asentamientos y lo que queda del “puerto del Buceo”. Huellas de este pasado son “la Aduana” de Oribe trasformada en el Museo Militar de Ingenieros, la calle Comercio y la llamada “Zanja reyuna”³

En la Guerra Grande la Villa Restauración tiene su cementerio en el predio de Mauricia Batalla, luego llamado “De la Mauricia” y era el lugar de enterramiento de los combatientes y pobladores de la villa en esta contienda que de prolonga hasta 1851. Luego este cementerio se llamará de “La Unión”. En la zona costera portuaria y muy cercano a la zanja reyuna se enterraban algunos de estos combatientes y los fallecidos en la actividad comercial y portuaria. Así se inicia el camino para la instalación de un cementerio en esta zona cuando la fiebre amarilla azota a Montevideo en 1871 y 1872. Aquí comienza la otra historia del cementerio del Buceo.

¹ - Término utilizado por los Misioneros Jesuitas durante su estadía en el XVII y XVIII en esta área con sus estancias y recolección de ganado para sus pueblos misioneros en el Paraguay y alto Paraná.

² Esta situación dura hasta el 8 de octubre de 1851 en que declara la paz entre las fuerzas combatientes nacionales y regionales y la Villa Restauración pasa a denominarse “de la Unión” por ese abrazo entre los hasta entonces enfrentados.

³ La traza de la defensa de Montevideo desde la época de la invasión portuguesa dejaba su profunda huella excavada en este terreno con la “zanja reyuna” que será parte de este relato. La zanja es una larga, ancha y profunda excavación de la época de la invasión brasilera que creaba un arco de defensa de Montevideo a manera de trincheras muy anchas por sectores del terreno que formaban un gran complejo de defensas entre la costa y el río Santa Lucía. Solo queda a la vista esta parte que hoy está dentro del cementerio del Buceo como testimonio de esa etapa histórica. Denominada “reyuna” en función de ser su origen en una orden de la realeza, en este caso del Brasil o se perteneciente al Rey.



Breve historia del barrio del Buceo de Montevideo.

El barrio de “El Buceo” tiene una muy singular historia. Montevideo comenzó su vida en la península de la llamada “Ciudad Vieja” y se expandió por sus bordes costeros. Al oeste, con industrias primarias de molinos, saladeros, corrales de ganado y asentamientos de trata de esclavos. Al este, la sucesión de playas y bahías abiertas creó también saladeros, acompañados por pequeños caseríos de obreros y pescadores. Entre esos lugares aparece el “del Buceo” que tiene como eje perpendicular a su costa marina el camino de los “Propios”⁴, hoy llamado Bulevar José Batlle y Ordóñez y la llegada por un camino paralelo a la costa que es la vital Av. Gral. F. Rivera, eje que conecta el a la ciudad fortificada con toda la línea de playas.

A poco de nacer Montevideo colonial, el comercio marítimo toma la bahía portuaria como lugar de escala de navíos antes de su arribo a Buenos Aires. El naufragio del buque “Nuestra Señora de la Luz” en 1752 cambia la vida de estas playas solitarias. Era un velero portugués al servicio de la España llevando en sus bodegas un gran cargamento de monedas de plata y oro. Además, llevaba un cargamento no declarado de oro y piedras preciosas. Su hundimiento por un temporal hizo que se organizara una expedición oficial de rescate de esta fortuna con una “estación de buzos” que se instala en esta playa para llegar a extraer el cargamento a 6 metros de profundidad y a 7 km de Montevideo. Esta circunstancia da nombre al lugar primero como “Buceo de la Luz” y luego el tiempo simplificó a solo “Buceo”.

Otros momentos bélicos marca la historia del Buceo y con alcance mundial. En esta playa desembarcaron las tropas británicas en la segunda etapa de las “Invasiones Inglesas” el 20 de enero de 1807, las que tomarían la ciudad amurallada en el sangriento 3 de febrero de ese año. El otro mojón naval fue “el combate del Buceo” el 17 de mayo de 1814 cuando el almirante Guillermo Brown, al mando de la escuadra bonaerense, vence a la escuadra española y libera a Montevideo de esta dominación. Aún era un paisaje básicamente deshabitado, lo que cambia con la invasión portuguesa de 1816 y la Guerra Grande (1839 -1851), como ya se resumió.

Génesis y actualidad del Cementerio del Buceo en sus 150 años “oficiales” de vida.

El cementerio del Buceo nace “oficialmente” el 30 de marzo de 1872 con el entierro del carpintero español Salvador Pla, pero antes hubo un proceso que merece ser conocido para no quedarnos solo en este 150° aniversario marcado por un deceso concreto.

A poco del finalizar la Guerra Grande se traslada a la costa el cementerio de la “Unión”, antes llamado “De la Mauricia”, entre el camino de los Propios y el área de la incipiente necrópolis del Buceo (figura 1). Las crónicas surgen del libro “Aguafuertes de la Restauración” de Dr. Luis Bonavita

En 1851 la gente de la Villa de la Restauración ya piensa que el pequeño cementerio “De la Unión” no da abasto y debe crearse otro alejado de la población por higiene y humanidad. Escribe Bonavita: “La Junta de la Unión, en su Memoria de 1859, anota que se juzga urgentísima la construcción de un osario o carnero (sic), para depositar los restos mortales que se trasladaron del cementerio de doña Mauricia, que existen aún a la intemperie, y cuyas vistas no es nada agradable para el público” (Bonavita, 1943), aclarando que se pedía este osario para el cementerio “de la Unión” que ya estaba ubicado en el Buceo incluso antes de 1854. Igualmente, no queda claro para este autor cuánto más siguió en uso el “de la Mauricia”.

Bonavita fija un dato del 26 de setiembre de 1854 donde frente al portón -aún existente- del cementerio y que describe como “muy informal” en esos años, se fusila a un militar brasileiro por haber asesinado a un oficial de su ejército en el puerto del Buceo y ante 5.000 soldados de este contingente. Esos 5 años de 1854 a 1859 permiten el traslado de los sepultados de “La Mauricia” al de “La Unión”. Entre tanto esta población recibe la visita de varias epidemias, de viruela en 1854, el cólera en 1867 y 1868, las de mayor mortandad del S. XIX,

⁴ El nombre de “propios” tiene origen en el trazado de las ciudades coloniales de la Leyes de Indias y porque allí se destinan los terrenos de las chacras de cultivos más lejanas para los habitantes de Montevideo.

The figure consists of three historical maps of Montevideo, Uruguay, illustrating urban development and defense strategies over time.

- 1840 Plano de defensas de Montevideo:** This map shows the city's layout and defensive positions. Key locations marked include "Cerrito Villa Restauración", "Buceo Playa Puerto", "BAHIA", "PUERTO DE MONTEVIDEO", "Ciudad Colonial 1724 - 1829", and "Playa dunas y costa".
- 1890 cementerios:** This map focuses on the locations of cemeteries and coastal areas. Labeled areas include "Cementerio Británico", "Av. Rivera", "Hospital", "Buceo", "Playa dunas y costa", and "Cementerio del Buceo".
- 1910 Plano de la ciudad de Montevideo y suburbios:** This map shows the city and its suburbs. Labeled areas include "Cementerio Británico", "Cementerio del Buceo", "Cementerio Mauricio", and "Cementerio del Buceo".

⁶ Este cuartel se demuele para 1985 y allí se construye un conjunto de viviendas. Es un “lugar de la memoria”, triste recuerdo urbano por ser un centro de torturas de la dictadura de 1973 a 1984. En 1886 estaba previamente instalada allí la Casa de Confinamiento o Aislamiento de estos enfermos, debido a la epidemia de cólera de 1886 y 1887 y luego en 1891 y 1892. (Ríos, 2021, 159)



de los Pocitos y este “Del Buceo” se instalan las lavanderas y los obreros e inmigrantes por ser terrenos muy baratos.

La ciudad va llegando al Buceo con pequeños nuevos barrios para los miles de inmigrantes españoles e italianos que llegan en oleadas a estas costas. Apenas un poco antes de este cementerio se ubican la facultad de Veterinaria en un gran predio y el Hospital de Tuberculosos Dr. Fermín Ferreira en una enorme extensión en su terreno con frente a la Av. Rivera y al camino de Larrañaga, lo que aleja la instalación de mayor población en esta zona costera por mucho tiempo.

El cementerio del Buceo llegaba hasta el borde marino pese al gran desnivel entre la costa y este espacio funerario que ocupaba dunas de arena. La nueva movilidad y transformación de la ciudad en el S. XX su borde de playas y de “rambla” le quitan al cementerio buena parte de su área baja y su morgue, convertida en un pintoresco cabaret de estilo morisco.⁷ En 1889 tenemos un singular testimonio de un o una visitante que publica un muy pequeño folleto anónimo de 32 carillas que se guarda en la Biblioteca Nacional “Epitafios y monumentos de los Cementerios de Montevideo” que escribe: “El Cementerio del Buceo es inmenso. De largo mide setecientas varas por doscientas de ancho. Las paredes laterales, aunque no son tan altas como las del Central, son sin embargo larguísimas...” Allí no describe ningún monumento y se detiene en pocos y largos epitafios que copia con mucho cuidado.



Figura 2. Foto aérea del Buceo en 1940 (Fotogrametría IDM) y el acceso al Cementerio del Buceo circa 1920, foto CDF Dom. Público.0570FMHB

La playa del Buceo en 1920 ya no es un lugar lejano de la ciudad ampliada y es usada por la población asiduamente de manera ya definitiva como lugar de esparcimiento. El barrio atrae fábricas, siendo una de ellas la de envases de vidrio y los talleres del autobuses de la Intendencia de Montevideo pegado al cementerio “Nuevo”. Con el avance del transporte urbano llega una masa obrera, los servicios y las casas van mejorando, aunque no es zona de riquezas sino de esfuerzos de hombres y mujeres migrantes italianos y españoles.

También, por la calle Rivera cerca de los cementerios se ubican muchos talleres de marmolistas, que continúan trabajando hoy en día. En la costa entre las dunas de arena -cuando aún no estaba la vía costera o “Rambla”- se

⁷ La morgue funciona hasta 1920. El cabaret fue muy famoso en 1930 y debió cerrar poco después ante el asesinato de una mujer en una de esas noches, quedando con el tiempo destinado a Museo Zoológico Dámaso Antonio Larrañaga, también conocido como Museo Oceanográfico, y por lo cerrado de esa curva y los muchos accidentes fatales de automóviles se le denominó popularmente “la curva de la muerte”.



ubican los “ranchos” - casa de madera y chapas de metal- que se agrupan con nombres rimbombantes de pequeños “clubs” masculinos, entre tangos, habaneras, fútbol y turf, forjan la identidad de este barrio del Buceo, definida en los colores de su club de fútbol y básquetbol “Huracán Buceo”, en el candombe de sus comparsas y en esta historia con los colores negro, blanco y rojo de su bandera y marca territorial.



Figura 3. La Playa el Buceo a espaldas del Cementerio con su morgue convertida en cabaret. El puerto del Buceo en estos años es un lugar de edificios de gran altura y un paisaje calificado por el paseo costero de la Rambla que recorre 19 km.

Ya estamos dentro del S. XX a pleno con una población estable trabajadora. Las playas montevidianas son un lugar de veraneo para las clases sociales, como la siguientes playas de “Malvín” y aún lejano balneario “Carrasco” con su gran hotel lujoso de 1912, creado para la expansión de las clases dirigentes y patricias, mientras la burguesía desarrolla el balneario y “Pueblo de los Pocitos” como límite con este del Buceo con el camino Larrañaga. Esta zona hoy es de enorme movimiento un gran shopping, torres de viviendas y el World Trade Center de mucha altura e impacto visual. (Figura 4)



Figura 4. Acceso actual del Cementerio del Buceo, foto aérea de 2022 de Google Earth y calle de ingreso Río de la Plata.

En 1920 el Cementerio del Buceo ya tiene su dimensión definitiva y ocupa algo más de 22 há., con número de puerta 3934 a la Av. Rivera depende de la Intendencia de Montevideo y su Servicio Fúnebre y de Necrópolis. Sus calles internas paralelas a la Av. Rivera tienen nombre de los vientos preponderantes (Pampero, Sotavento, Céfiro, Barlovento, Brisa, etc.) y las perpendiculares son de los ríos (De la Plata y Uruguay) y Océano Atlántico. Se organiza en un paisaje de anchas calles que generan a sus centros grupos de espacios enjardinados, muy arbolados hacia su frente a la Av. Rivera creando un gran bosque urbano, un espacio intermedio queda sin



sombra en los calurosos veranos. Es un sector de sepulturas familiares. La zanja reyuna está a la vista de todos pero no se identifica su historia y valor patrimonial.

En el avance del S. XIX y el pasado S. XX el cementerio del Buceo recibirá muchas personalidades de la política, comercio, la cultura, el fútbol y de todos los emprendimientos productivos que se van creando dentro de sus muros. Al mismo tiempo se irá poblando de muy destacados grupos de esculturas de excelente factura de autores extranjeros y nacionales encargados o traídos directamente por las familias italianas, años atrás pobres inmigrantes y ahora ricos comerciantes.

También en el S. XX se incorporarán importantes complejos de asociaciones mutuales de salud que en gran volumen ocupan partes del espacio que estaba en menor valor- como la zanja Reyuna- y de familias que mantienen su interés en disponer de un sepulcro más económico en este cementerio ya más cercano en el tiempo y de la ciudad expandida. Recordemos que para 1929 se proyecta el nuevo “Cementerio del Norte” que lentamente irá siendo aceptado por la población.

La escultura en Uruguay entre el S. XIX y el S. XX. Primer período.

El proceso creativo de las artes y de la escultura del Uruguay estará segmentado por una muy acotada síntesis de una evolución que parte de 1860 a 1960. El motivo de este amplio y muy fermental siglo elegido es para entender que la escultura como disciplina artística tuvo, en el caso de su producción para los cementerios, mayor proporción de obras que en el espacio público. Una aparición más marcada dentro de este período y en particular en referencia a las esculturas que nos interesa detallar en el Cementerio del Buceo.

El punto de partida de nuestra escultura es el escultor italiano Giuseppe Livi, entrando por Paysandú, donde deja su muy importante huella especialmente en el cementerio “Monumento a Perpetuidad” y en otras edificaciones públicas realizadas allí, para luego instalarse en Montevideo. Livi arriba en un tiempo donde la escultura era un trabajo de pocos y menos reconocidos autores y las naciones buscan una nueva representación de sí mismos para crear el “espíritu nacional”. En el Cementerio Nuevo de extramuros nace en 1829- hoy llamado Central- donde encontramos lápidas muy bien talladas firmadas por personas que poco conocemos.⁸

El escultor Livi llega a Montevideo en 1860 y se instala con su taller en una zona céntrica. Formado en la academia de Florencia y nacido en Carrara, el ahora “José” Livi rápidamente se vincula a las obras de remodelación del Cementerio Nuevo a cargo del arquitecto suizo- ticinense Bernardo Poncini con quien ya había trabajado en Paysandú. Livi se encontrará con el encargo de varias obra de distinto porte para sepulcros de familias de la aristocracia política, el gobierno y de la alta sociedad comercial, para conmemorar a héroes militares de la independencia que van falleciendo en esos años. El primero es al militar, patriota y político Atanasio Lapido (1784-1859). Los sepulcros del Gral. Leandro Gómez y del Cnel. Pedro Pablo Bermúdez están al ingreso de la necrópolis. Le siguen varias obras muy importantes en este cementerio pero resalto tres por su valor especial en Uruguay. En la capilla central del Central y que llamamos “La Rotonda” se le encarga el Cristo que corona su cúpula, muy visible entonces desde su “lejano” lugar en la costa de Montevideo. Dentro de este gran espacio ceremonial y religioso se le encarga el “Descendimiento de la Cruz”, monumento donde Livi reproduce la obra “La Pietá” de Miguel Ángel.

El que pasa a ser el primer monumento público de Montevideo es la Columna de “La Concordia” y luego denominada de “La Paz” de 1866, lo constituye una columna de estilo corintio de mármol de Carrara de 17 m. de alto que se ubica en la avenida principal, entonces en un descampado, que hoy es pleno centro de Montevideo.

⁸ La pintura será más representativa de este período artístico que la escultura, pero significativamente la escultura funeraria es la que más presencia tiene en lo público. La fotografía ya estaba en auge y era popular, había llegado a Montevideo en febrero de 1840 con el daguerrotipo y en poco tiempo las nuevas técnicas hacen de este medio de registro un campo artístico de amplio uso social.



A su tope dispone de la estatua de bronce de “La Paz” de 3 m. de alto. Esta estatua con cuerpo vestido de túnica griega y rostro de mujer, una bandera recogida y un gladio hoy se denomina “Estatua de la Libertad” en la Plaza de la “batalla de Cagancha”, simbólica de muchísimos eventos políticos nacionales.

¿Quién era esa mujer que representa La Paz? Esta introducción a la estatuaria funeraria femenina viene al caso de la obra de Livi con su casamiento en Montevideo con la hermana de su vecino, la joven Rosa Pittaluga. Ella era la modelo de las obras del escultor, lo que le imprime un sello y rasgos muy particulares a los rostros de esa esculturas pues es el de su esposa. Livi deja Uruguay en 1868 con su familia y se instala en París para continuar su carrera como pintor y escultor falleciendo en esta ciudad en 1890. Así se da comienzo a la estatuaria funeraria en Uruguay con un escultor que marcó su huella y con estilos académicos italianos.

El segundo período lo dan las esculturas traídas de Italia y directamente de los talleres de Carrara, y la de la llegada de nuevos escultores italianos. Giovanni Ferrari (Italia 1836-1918 Argentina) y Giovanni -Juan- Azzarini (Italia 1830- 1924 Uruguay)- asociado con sus dos hermanos- que tiene otra formación e impronta. La obra de Giovanni Ferrari – luego llamado también Juan-. La obra de Ferrari llega a varios cementerios del Uruguay con excelentes ejemplos de esculturas de clara impronta italiana para familias acaudaladas y clásicas en su estilo. Cristos, basamentos de monumentos, bustos y ornamentos, en mármol de Carrara, pero no incluye en sus trabajos la presencia de vírgenes o damas.

El caso de Juan Azzarini es diferente con un taller de 100 operarios le transforma en un empresario, además, de escultor de alcance en todo el Uruguay y el sur del Brasil. Trae obras desde Italia por catálogo de distintos talleres y son conjuntos de gran porte. Son templete neogóticos, obras muy importantes en dimensiones a pedido y cumple encargos en todo el país incluso en zonas muy alejadas de todo camino.

Numerosos ejemplos van apareciendo en todos los cementerios, incluyendo al del Buceo. Son capillas, templete, grandes monumentos de altura muy importante y buena ejecución en sus componentes seriados. Estos encargos repiten ornamentos o esculturas de virtudes capitales, el tiempo y otras alegorías, querubines y ángeles de muy diversas dimensiones, muchas veces coronando estos sepulcros hasta el día de hoy.

Esta producción lleva el sello de los talleres de Carrara y la firma de otros destacados escultores italianos a los que le encarga obras Azzarini. Al mismo tiempo las familias adineradas, que viajaban con frecuencia a Francia e Italia, se trasladaban a los talleres de Carrara para encargarlos directamente, con la impronta de la escultura académica de muy importante influencia del Cementerio de Staglieno, de las cuales seleccionaré muy pocas en el Cementerio del Buceo. Es de resaltar que llegan obras de artistas renombrados de Italia y que se colocan en los panteones familiares y hasta en lejanos parajes del campo uruguayo, montadas en cada lugar con gran despliegue de obreros y largos tiempos de transporte.

En 1888 con la llegada de Italia de Félix Morelli (Italia 1857- 1922) se inaugura la técnica del vaciado del bronce en sus esculturas. Nos llegan obras de notable calidad de Enrico Butti, Amleto Cataldi (Roma), Alexandro Biggi y su hijo Antonio (Carrara), A. Pegesa, Giorgio Rossi (Firenze) y del escultor italiano Giovanni- Juan- del Vecchio de profusa obra en Montevideo y en el litoral oeste del Uruguay, donde sus obras se encuentran en los cementerios de todas las capitales departamentales entre el 1890 y 1920, que se anuncia en avisos de prensa como un “establecimiento con sucursal en Carrara”.⁹

Esta etapa se entremezcla con la nueva de la producción artística nacional. El crítico de artes plásticas Fernando García Esteban escribe de este tipo de esculturas italianas y ciertamente pomposas de una manera despectiva sobre estos escultores: “...extranjeros que proporcionaban mercancía necrófila.” (García, 1968). En la escena artística nacional al inicio del S. XX ya tenemos escultores nacionales que iré repasando en este relato básico.

⁹ -Publicidad repetida en la revista “Arquitectura”, órgano oficial de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay de los años 1920 a 1930. En varios números se aprecia su aviso junto a los de otros talleres de marmolistas con variada oferta en estos rubros de obras, técnicas de trabajo, puertas y vitrales para sepulcros, en su gran mayoría de orígenes italianos. Otros talleres de Montevideo publicitaban de igual forma sus trabajos en Uruguay y no son pocos, la mayoría en manos de escultores italianos.



Las artes plásticas y la escultura en el S. XX, una modernidad de jóvenes creadores.

Hacia fines del S. XIX el escenario artístico nacional va tomando cuerpo con el aumento de los artistas uruguayos que se vinculan a la creación escultórica europea, con becas a las principales academias de Italia y Francia o en estudios en España, Suiza, Alemania entre otros destinos y con destacados docentes. Aún no se comienza con la presencia de los monumentos en calles y plazas de forma “conmemorativa” y masiva, los cementerios Central y del Buceo son los espacios que las reciben. Para 1882 el Buceo tiene su estructura interna renovada y es uno de los lugares elegidos por la nueva burguesía.

El proceso de las artes y de la escultura nacional, pasa ahora por la incorporación de nuevos materiales locales de granitos y mármoles de muy buena calidad. Los cambios de estilos en el tema funerario se reflejan en la escultura y se ven en el Art Nouveau y el Art Decó y los modernismos europeos. El país avanza en lo político con estabilidad y toman impulso su arquitectura pública- escuelas, liceos, facultades, hospitales- y el planeamiento urbano- fundamentalmente con concurso de las avenidas de 1911- , la literatura, las artes, el teatro y el pensamiento filosófico, dejando un campo singular de crecimiento en el deporte y en especial en el fútbol como dominante social de gran alcance en igual forma que el tango como expresión de la cultura popular e identitaria del “ser nacional”. Al mismo tiempo circulan catálogos con la oferta de sepulturas y esculturas en las marmolerías nacionales, indicando el origen de los escultores y empresas básicamente italianas y con representantes locales con sus talleres cercanos al cementerio Central y al del Buceo. No es menor indicar que son familias de origen italiano que en una o dos generaciones han salidos de ser inmigrantes muy pobres a industriales, vitivinicultores, banqueros, dueños de establecimientos ganaderos o tiendas de artículos traídos de Europa. Se ve esa presencia en los sepulcros familiares muy destacados por sus esculturas: Staricco, Fascio, Storace, Piria, Briozzo, Blengio, Spera, Marexiano, Giorello, Minetti, Piaggio, Garabelli, etc., proceso que vemos hasta bien entrado el S. XX. Se publicaba en la prensa la llegada de la obra para el sepulcro de una familia y quedaba en exposición para disfrute del público, para luego llevarse, trámite municipal mediante, al lugar definitivo en el cementerio.¹⁰ Los escultores nacionales ahora ya con espacio cultural para sus obras muestran en sus fechas de nacimiento el reflejo de la concreción de un proceso cultural de muy fuerte avance en todas las disciplinas del Uruguay entre 1880 y las primeras décadas del S. XX. Este período llega hasta el significativo año de “Centenario de 1930”, con el impacto por el regreso a Uruguay del escultor y pintor Joaquín Torres García en 1934. Este proceso se prolonga en el campo de la escultura con muchas búsquedas estilísticas de la que queda su huella y presencia en los cementerios hasta la década de 1960.

En un rápido repaso de nombres y breves trayectorias, la escultura uruguaya tiene aportes de la modernidad, de líneas clásicas con raíces europeas grecolatinas, hasta el expresionismo abstracto y búsqueda de “vinculaciones” más o menos integradas del muralismo mexicano y el indigenismo de raíz prehispánica en América. También, se nutre de exiliados de España y Europa en guerra. Es una situación que la escultura nacional va a tener como un país con un pie cultural de Europa y sus movimientos renovadores y otro en la realizada latinoamericana, a la cual la atan los hechos políticos del continente entero. En muchos de los nombrados encontraremos obras de gran valor en cementerios de Uruguay y varios de ellos los vemos en el Cementerio del Buceo y que presentaremos muy parcialmente en este breve trabajo.

El artista Juan Luis Blanes (Uruguay 1856-1895) es considerado el primer escultor uruguayo, Juan Manuel Ferrari (Uruguay 1874- Argentina 1916), José Belloni (Uruguay 1882-1965), José L. Zorrilla de San Martín

¹⁰ En el libro “Cementerio del Buceo -Arte funerario italiano” de Tania Curiel (2018), se encuentra una selección incompleta pero detallada en los monumentos seleccionados que investiga muchos de los autores y los orígenes de esculturas o mausoleos que encontramos en esta necrópolis. Es uno de los pocos trabajos en este aspecto y que destaco su valor pese a ser un material de poca difusión. Ha sido muy útil para esta ponencia.



(España 1891- Uruguay 1975), Antonio Pena (Uruguay 1894-1947), Bernabé Michelena (Uruguay 1881-1963), Pablo Mañé (Uruguay 1880 – 1971), Ramón Bauzá (Argentina 1894- Uruguay 1969), Eduardo Díaz Yepes (España 1910 – Uruguay 1978), Enrique Lussich (¿?- Uruguay 1965). Otros escultores que son parte de esta etapa de las obras moderna son Edmundo Prati, Federico Möller de Berg, Alberto Savio, Romeo Alves, Luis Ricobaldi, Nerses Ounanián, Germán Cabrera, Octavio Podestá, Miguel Rienzi. En sus biografías vemos que la escultura tiene un conjunto de jóvenes artistas que estudian en Europa por periodos extensos en una época que el viejo continente es fundamentalmente una fuente de movimientos en la plástica entre 1900 y 1930.

La presencia de la escultura femenina en el cementerio del Buceo en 12 obras seleccionadas.

La selección de obras es altamente limitada con la características de esta ponencia y la amplia extensión física del Cementerio del Buceo. Para esta docena de ejemplos se valoró considerar motivos de esculturas femeninas sobre un sepulcro tanto familiar como de una institución. De solitarias guardianas o formando parte de un conjunto que implica un reflejo de los artistas involucrados como la evolución artística de los trabajos en estilos, en lo simbólico de la presencia de una mujer en un sepulcro o su devoción en particular y sus procedencias. La propia realidad es mucho más amplia conscientemente sobran ejemplos que superan el de un centenar de motivos, por lo que avanzaré en esta selección e identificarlas en el tiempo con un criterio de presentación a manera de ficha por sepulcro. La figura “femenina” se toma por la composición, el autor y su lenguaje, que forma parte de un todo sin considerar si es una imagen figurativa, realista o abstracta.

Ficha general de las obras.

Como organización de esta selección se creó una pequeña ficha de cada monumento para describir su contenido y datos informativos en general, más una descripción de la obra y cuál es la presencia femenina en cada caso.

Tipo de sepulcro, familia y número- Se refiere a si es una sepultura familiar o de una institución. Permite conocer la familia que lo encargó y su número de sepulcro con el acceso a la documentación existente. Puede cambiar quien posee los derechos sucesorios en la actualidad y se consultan las carpetas documentales.

Ubicación en la necrópolis - Calle a su frente o cruce cercano para poder ubicar la sepultura.

Autor – Quien fue el responsable de la obra escultórica, si hay firma u otros datos, quien construyó o diseñó el sepulcro en general (empresa, marmolista o arquitecto). Es posible que la plaqueta que identifica al escultor/a haya sido sustraída en años anteriores.

Constructor- Si lo hubo aparte del escultor y está identificado en documentos o en el sepulcro.

Año o permiso de instalación – La fecha de su ejecución que puede ser distinta a la de la escultura.

Dimensiones aproximadas- Surgen del registro documental o de medidas relevadas en el lugar. No se incluye la obra de depósito de los ataúdes que se ubica por debajo del sepulcro.

Origen- país y/o ciudad - indicada en la escultura o en datos escritos en libros o documentos.

Materiales – Del sepulcro y de la escultura, pueden no coincidir o tener agregados no originales.

Motivo – se ejemplifica por la expresión general del monumento o si tiene título de origen.

Estilo – se describe a que líneas artísticas se refiere el diseño del sepulcro y de la obra escultórica.

Estado actual de conservación – descripción del estado de la obra escultórica al día de hoy.

Breve descripción- se realiza un relato de la obra a fin de comprender su contenido, epitafios, detalles de sus figuras, relieves o aditamentos y referencias de otros autores o investigadores.

Fotos- Todas son autoría del Arq. Eduardo Montemuiño debidamente autorizadas por la dirección del Cementerio del Buceo.



Motivo 1 - La niña que invoca a la juventud ante la ancianidad y la muerte.

Tipo de sepulcro, familia y número- Individual familia de Juan M. Valle original comprador y vendido a Sucesores de Familia Staricco, al frente N° 12.

Ubicación en la necrópolis - calle Céfiro y avenida Río de la Plata, a unos metros de esta última avenida de ingreso.

Autor – Comm. Doménico Carli – Génova, Italia inscripto en el monumento en su base a la izquierda. Indica su dirección Corso Carbonara n°4 y “Fecce - hecho- in Génova 1886” Constructor- Luis Rocca y Cía. Año – permiso 1884, colocación obra 1886.

Dimensiones aproximadas- Base plano general de frente 3.00 m x 3.60 m. y alto 20 cm. Base del monumento frente 2,20m y 2.80 m. de profundidad. Altura general del obelisco 3.88 sobre la base de mármol. Alto de la niña 1.16 m. Origen de la obra: Italia.

Materiales – mármol blanco y gris.

Motivo – Pirámide con basamento en mármol con medallón del homenajeado Juan Bautista Staricco fallecido el 27 de noviembre de 1883 a los 73 años.

Estilo – Ecléctico italianizante.

Estado actual de conservación – Bueno, superficie del obelisco muy verde que casi no permite ver epitafio y Crismón cristiano con suciedad por falta de mantenimiento. Posiblemente falte cruz que coronaba el obelisco. La misma aparece en el dibujo original presentado en el permiso de construcción muy esquemático donde la niña es mucho más pequeña que la ejecutada en realidad.



Familia Fascio - Sepulcro N° 182 Escultor- Doménico Carli - 1924 - Italia - Motivo - La niña que invoca a la juventud ante la ancianidad y la muerte.

Breve descripción- El monumento se eleva en forma de obelisco desde una base rectangular general que indica una construcción bajo el nivel del suelo de una construcción oculta - para los ataúdes- y sobre este rectángulo de mármol blanco con tapa y nombre de la familia Staricco, se ubica el motivo principal en su cabecera. Base elevada ascendente. No está mirando a la calle Céfiro sino hacia la avenida Río de la Plata. El monumento está construido en ladrillos con una base de octógono multifacetado, donde se aprecia la base adelantada al frente con la niña a dimensión real y con su vestimenta y cabello en extremo detallados. Ella mira al personaje central del medallón – J. B. Staricco- arreglando las flores o colocándolas en la guirnalda que lo envuelve. La base está conformada por cuerpos adosados de varias caras expuestas para elevar el obelisco con el medallón con una altura de 0.90 m y ancho de 0,70 m rodeado de corona de flores, principalmente rosas. El rostro del Sr. Staricco es muy realista, con una gesto de mirada dura y severa que contrasta con el rostro de la niña a sus pies en este diálogo entre la vida nueva y la vejez. Podría considerarse una simbología de la inocencia de la niña en



contraposición con la ancianidad, el respeto al valor del “padre de familia” y la muerte. El epitafio remarca esta condición masculina dominante.

Inscripción: Juan B. Staricco Comerciante Itlno, fallecido el 27 de Nobre. En testimonio y aprecio la Familia este Monumento “A su venerada memoria consagrada”.

Epitafio: poco legible al frente al inicio del cuerpo elevado sobre superficie del mármol gris bajo la niña.

“EL TRABAJO ES LA HERENCIA A LOS FUERTES/ EL CIELO RECOMPENSA DE LOS HONESTOS/ Y LA MEMORIA A SU DIGNO TRIBUTO” del original -en italiano- en el monumento.

Motivo 2 - La mujer madre religiosa y simbólica, evolución expresionista de la “Piedad”.

Tipo de sepulcro, familia y número- individual de Flia Gutiérrez Blanco, N° 50 C

Ubicación en la necrópolis - Calle Rio de la Plata y Céforo a 100 m. el ingreso principal.

Autor – Eduardo Díaz Yepes, español, se radica en Uruguay en varias oportunidades hasta su llegada definitiva luego de la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial. Conocido como “Yepes “. ¹¹



Familia Gutiérrez-Blanco - Sepulcro N° 50 C

Escultor- Eduardo Díaz Yepes 1951 Motivo - “La Piedad”

Constructor y arquitecto- s/d.

Año o permiso de instalación – s/d - Escultura de 1951.

Dimensiones aproximadas relevadas- 2.80 m de frente, 4.00 m de profundidad, alto de base en dos niveles escalonados 30 + 47 cm. Cabecera en un prisma de granito gris de 2.40 m de lato, 0,71 m de ancho donde en su frente posterior se ubica la puerta de ingreso. Aloja la escultura en su esquina inferior izquierda al frente en hornacina de 1.60 m de base y 1.50 m de alto, creada para su ubicación desde el inicio y por su material se estima colocada en taller previo a instalar las piezas de granito en el año 1951.

Origen- Uruguay.

Materiales –Granito gris en el mayor volumen y obra en bronce incluida en hornacina

Motivo – interpretación de “La Pietá” de Miguel Ángel.

Estilo – expresionista.

Estado actual de conservación – Muy Bueno.

Breve descripción- “La Piedad” de Yepes, a 70 años de su realización, es considera una obra maestra de este autor y de la escultura nacional. Su ubicación en la obra como en el primer tramo de la calle Rio de la Plata, es un punto de referencia ineludible de nuestra plástica. En esta obra se tiene que observar cada parte, cada detalle

¹¹ Se recomienda ver varios videos de entrevistas al autor en <https://www.torresgarcia.org.uy/exposiciones/yepes-2020> y <http://mnnav.gub.uy/m.php?a=509>. Datos en: <http://museos.gub.uy/artefactivo/item/diaz-yepes-eduardo.html> y https://es.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Yepes



para comprenderla. Se ubica de por sí en una cavidad en esa volumetría purista de los granitos grises claros, casi blancos y es difícil verla iluminada por el sol, en general es una obra que queda a la sombra de los cipreses. El cuerpo de la virgen María y el de Jesús en sus brazos se combina con formas plásticas de las figuras entrelazadas por los rasgos de las piezas/ partes/trazas que lo conforman. Ver el rostro del María en dos pliegues, es casi imposible si uno no se acerca, pudiéndolo ver a la manera cubista de Picasso. El cuerpo de Jesús se encuentra “esqueletizado”, en trozos de partes emergentes que son parte de María, sin un rostro identificable, donde no hay piel ni una forma sino una presencia de una obra abstracta, cubista en parte – el rostro de María está desdoblado en planos- y expresionista en todo.

Dice el escritor Ernesto Heinze en su libro parcialmente dedicado a Eduardo Yepes: *“Esta visión que también es ilusión me lleva a construir una figura humana en la cual se concrete ese sentimiento de ser o no ser...”* (Heinze, 1968). Muchos otros comentarios podemos encontrar en Internet sobre la obra de Yepes¹².

Esta obra se considera una de las mejores de la escultura uruguaya.

Motivo 3 - La mujer estilizada, presencia del Art Decó.



Fila . Williams Cuenca - Escultor Enrique Lussich - Año 1927 Motivo La mujer estilizada, presencia del Art Decó.

Tipo de sepulcro, familia y número- individual familiar – Williams Cuenca N° no indicado Ubicación en la necrópolis – Calle Río de la Plata, a metros del ingreso principal.

Autor - Enrique Lussich.

Constructor - s/d

Año o permiso de instalación – aprox. 1927.

Dimensiones aproximadas - base 2,20 m de frente y 2,70 m de profundidad. El sepulcro se constituye con varios cuerpos revestidos en granito negro escalonados, con una altura total cercana a los 3,20 m. La escultura de bronce mide 2,50 m de alto. Está elevada del suelo mediante una plataforma prismática en granito negro pulido de 96 cm. de alto.

Origen- Uruguay

¹² “Para tomar conciencia hasta qué punto es significativo todo el arte plasmado en esta necrópolis a través del más de un siglo, es interesante transcribir lo que opinaba el reconocido crítico José Pedro Argul sobre la “Piedad” de Eduardo Yepes antes mencionada: “Piedad de Yepes es una obra de hondo pensamiento, plena de humanidad y cultura, asombrosamente multiplicada de signos. Obra compleja, ha de despertar muy ricas sugerencias y ha de confundir, sin duda”. Esto era en 1951, al inaugurarse el mausoleo, y la misma obra mereció nada menos que del crítico argentino Julio E. Payró, las siguientes expresiones admirativas: “Piedad cósmica. Españolísima Piedad. Hubiera gustado a Unamuno” Extraído de “El Cementerio del Buceo” http://letras-uruguay.espaciolatino.com/michelena/cementerio_del_buceo.htm del autor Alejandro Michelena.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INAH



Materiales – Granito negro pulido y escultura en bronce. Letras al frente Art Decó en bronce solo de la homenajeada: “Celina Willams Cuenca” con fecha “2 de junio 1927” en números romanos. No se indica si la fecha es el día de fallecimiento de la homenajeada o del monumento.

Motivo – mujer de brazos elevados al cielo, pies elevados y cabeza yacente hacia atrás del cuerpo.

Estilo - Art Decó

Estado actual de conservación - Muy bueno

Breve descripción- El monumento es una obra contundente en expresión tanto en el conjunto de los cuerpos de granito negro pulido -usado por Lussich y otros autores en esos años en otros monumentos - de clara influencia Art Decó en su volumetría simple y de prismas rectangulares adosados ascendientes. Al frente y sobre las letras se expone la escultura que se despliega en una sola unidad donde el ropaje en pliegues rectilíneos conforma un cuerpo cilíndrico que en su parte superior solamente desprende los dos brazos al cielo a manera elevación espiritual e inclina la cabeza de la mujer, al mismo tiempo que en la base se observan los pies en punta y elevando el cuerpo sobre la base. La cabeza, de ojos cerrados y con cabello recogido en forma de moño, cae hacia atrás con fuerza y con una expresión de éxtasis y espiritualidad que refuerza la idea de una “elevación” al cielo de todo el cuerpo esculturado, logrando una presencia del “impulso” o desprendimiento del a base y su liviandad pese a su presencia física material.

Motivo 4 - Mujer en sillón o butaca de ruedas.

Tipo de sepulcro, familia y número- individual, Familia Pedro Fascio, N° 184 en su frente **Ubicación** en la necrópolis - calle Céfire entre Río de la Plata y Candilejo

Autor – A. Biggi (Alessandro Biggi Italia 1884 - 1926) - Duda: si es Alessandro o Antonio, su hijo pero muchos investigadores le atribuyen a Alessandro Biggi esta obra por su época y funcionamiento de sus talleres).

Constructor- s/d según T. Curiel, este monumento sustituyó a otro previo de una cruz (Curiel, 2018).

Año o permiso de instalación – En la escultura 1901, escrito en la base del monumento. Instalado en 1924 según documentos originales.

Dimensiones aproximadas- Base general 3 m de frente por 4 m de profundidad con el motivo en una base de aproximadamente 1.00 m. de diámetro.

Origen- Carrara, Italia, escrito en la base.

Materiales – Mármol blanco de Carrara. Mármol gris en plano principal en baldosas.

Motivo – Mujer joven en sillón o butaca de ruedas, arropada y calzada, sin indicar motivo por el cual se encuentra allí, si es una obra que recuerda a una mujer de la familia con esta discapacidad o por gusto del propietario que lo compra en Italia en el taller del autor Biggi. Si bien este motivo no se ha encontrado en otro cementerio a la fecha, Biggi realizó otra obra muy similar pero el que está sentado es un hombre de algo más de 50 años.



Fila . Pedro Fascio - Escultor Alessandro Biggi - Año 1901 - Motivo Mujer en sillón o butaca de ruedas.



Tomando en cuenta que estamos con la fecha de 1901, Alessandro Biggi presenta obras en Argentina y en Uruguay cuando en ese momento es Alcalde de Carrara y muy activo político en su país.

Estilo – no es compatible referirlo con uno en particular.

Estado actual de conservación – Bueno. Falta cuidado en la superficie por vegetales crecientes en las juntas de baldosas y verdín en la superficie de la escultura.

Breve descripción- El motivo está elevado en una base cilíndrica que -previo al motivo principal - desarrolla una grada envolvente en todo su circunferencia y se completa con una guarda de hojas de acanto. La mujer es una joven, sentada en este sillón está dominando el sepulcro, todo su cuerpo queda dentro de este sillón con una particular mirada y la ropa que la cubre. El grado de detalle de cada parte de la silla, su tapizado, ruedas y demás componentes es muy amplio y apreciable. Bajo el asiento se ubican almohadones con igual calidad de detalle en cada uno y sus telas. La vestimenta es sencilla en la falda y cuerpo. El trabajo de la mantilla o manto abrochado a su frente es también una pieza muy trabajada. Su cabello está recogido en un rodete donde una trenza delicadamente trabajada se cierra sobre el cráneo. Todo en una sola pieza de mármol de Carrara, demuestra la cuidada realización del escultor Biggi. Un especial elemento es el rostro de la mujer que, con un giro de su cabeza, la cara expresa una mirada concentrada y seriedad sin tensiones en la piel o los labios.

Motivo 5 - La mujer dormida con guirnalda reclinada. El sueño eterno.

Tipo de sepulcro, familia y número- familiar individual a nombre de familia Arduino Pérez. Ubicación en la necrópolis - Calle Río de la Plata, principal, N° 1539.

Autor – Sepulcro arquitecto Humberto Bonomi (letras en Bronce) Escultura firma: Miguel Rienzi (Uruguay 1886-1953) Datos -del Museo Nacional de Artes Visuales MEC en [www.http://acervo.mnav.gub.uy/](http://acervo.mnav.gub.uy/).

Constructor- s/d .- Año o permiso de instalación – s/d Estimado 1940

Dimensiones aproximadas- base de 3.00 m de frente y 3.60 m de profundidad, elevación de 15 cm del suelo y perímetro de baldosas de cemento. Testero de 2,20 m. de largo y 1,30 m de alto, de base con inclinación de plano lateral izquierdo en reducción del plano superior. obra escultórica apoyada en base de granito negro con base en placa de bronce y con elevación total de 1,60 m.



Familia Arduino Pérez - Sepulcro N° 1539

Arquitecto H. Bonomi - Escultor- Miguel Rienzi

Motivo - mujer dormida

Origen- Uruguay

Materiales – Plano y elevación de cabecera en granito negro pulido. En plano inclinado al frente cruz grabada sin pulir. Letras de la familia en bronce y cuerpo de mujer inclinada en bronce.

Motivo – Mujer con cuerpo inclinado sobre la cabecera y en dimensión casi real. Estilo – Art Decó y Modernismo con raíces en la escultura grecolatina.

Estado actual de conservación – Muy bueno.



Breve descripción- Mujer joven se eleva desde la derecha con su cuerpo de pie y vestido con ropas griegas que dejan ver su busto marcado. Deja caer su cabeza con abundante cabellera sobre el sepulcro y a los lados de la cabeza. Hombros y brazos desnudos. Los brazos sostienen una guirnalda de rosas entre el izquierdo, extendido sobre la superficie plana de la cabecera y el brazo derecho se adelanta la cuerpo. La cabeza está inclinada sobre el sepulcro con su rostro de ojos cerrados en expresión de ausencia y no indica dolor o llanto. Es una imagen de una mujer dormida, detenida en el tiempo, un descanso eterno glorificado con la guirnalda de flores como ofrenda, a quienes allí descansan en un sueño eterno.

Motivo 6 – Caminando con la muerte.



Tipo de sepulcro, familia y número- individual con cavidad bajo suelo - Flia. Hoyos, N° 1532 Ubicación en la necrópolis - calle Río de la Plata y calle Brisa.

Autor – José Luis Zorrilla de San Martín ¹³

Constructor- s/d - Año o permiso de instalación – s/d - Escultura con firma y fecha borrosa parece indicar 1930.

Dimensiones aproximadas- frente 2.00 m y 4.00 m de profundidad, plataforma en dos escalones y volutas de granito negro hacia la plataforma de la escultura.

Origen- Uruguay

Materiales – Granito negro pulido con apliques decorativos en bronce, guardas, manijas. Ausencia de puerta posterior posiblemente de bronce. Dos copones de granito negro al frente.

Motivo – Escultura destacada en un solo volumen donde una mujer muestra su sufrimiento sin resistencia, mientras otra más robusta de rostro oculto la lleva consigo.

Estilo – Modernismo

Estado actual de conservación – Muy bueno, salvo la ausencia de la puerta posterior original. Breve descripción - La obra despliega una acción, en un bloque unitario de un movimiento conjunto de los mujeres caracterizadas por su ropajes y cuerpos. Visto de frente, la mujer de la izquierda avanza llevada de la mano derecha, quizás contra su voluntad o bien sin esperanza de liberarse de ese camino al que va inexorablemente. Todo su cuerpo se gira hacia afuera del volumen lo que se evidencia con el movimiento en su vestido, dejando hombros y brazos desnudos, llevando la cabeza hacia atrás con su mano izquierda en la mejilla. Su expresión es de desasosiego,

¹³ Consulta https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Luis_Zorrilla_de_San_Mart%C3%ADn



rechazo y angustia pero no se puede inferir dolor aunque sí un sufrimiento – o agobio- en la situación de la que no puede escapar. Lleva sus ojos cerrados y aparenta ser una joven o de mediana edad. El cuerpo de la otra mujer es robusto frente a la primera, totalmente la envuelven ropas que incluso se complementa con una manto sobre su cabeza que ensombrece ese rostro. Lo oculta pero se ven sus rasgos femeninos no solo en su senos sino en una expresión de severidad en esa oscuridad que la envuelve. Su brazo izquierdo se apoya en la espalda de la mujer más joven. Avanza con decisión y lleva a la otra mujer con determinación pero no implica forzarla.

La calidad de la obra no se discute y la trayectoria del escultor lo demuestra con su larga y consagrada labor.

Motivo 7 - Una pareja femenina en dos edades.



Familia Schmidt - Nº 1163 - Escultor José Belloni - Motivo: Una pareja femenina en dos edades.

Tipo de sepulcro, familia y número- individual familia – Alberto Schmidt y Reina Schmidt Pitalluga, Nº 1163

Ubicación en la necrópolis - Río de la Plata hacia entre Brisa y Barlovento

Autor – José Belloni firmado en base lateral baja a la derecha - indica fundición.

Constructor- s/d Año o permiso de instalación – s/d

Dimensiones aproximadas- 3.00 m de frente y profundidad de 4.00 m. Base elevada 50 cm escalonada. Su testero es superior a 3.50 m, facetado y de respaldo de las dos importantes esculturas femeninas. Al frente hay una placa en bronce de 40 x 60 cm del mismo escultor Belloni con otro motivo de mujer sentada de igual calidad artística. Se completa con dos canteros, uno a cada lado del monumento principal, con bordes de granito negro pulido de 1 m de ancho y 4 m. de profundidad que amplía el concepto espacial de este monumento en el lugar en que se encuentra. Se observan especies vegetales plantada en uno ellos, pero no permite inferir con que idea fueron hechos, si es un complemento para la obra o para el sepulcro en si mismo y darle espacio por su dimensión. Está en un lugar sombrío por árboles que tiene hojas perennes, un arbusto joven plantado en el cantero de la izquierda y el otro está fuera del conjunto a la derecha.

Origen- Uruguay. Materiales – Granito negro pulido, apliques de bronce y estatuas en bronce. Letras de titulares del sepulcro en bronce con influencias Art Decó.

Motivo – Las dos mujeres se acompañan tomadas del brazo pero no indica la dinámicas de caminar hacia un lugar sino de estar en una posición fija.

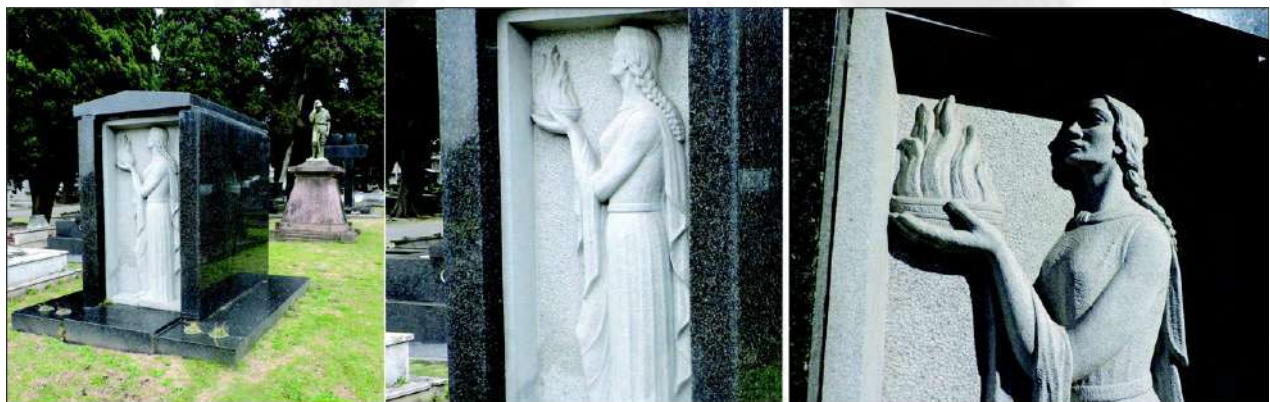


Estilo – Clásico grecolatino, con claras influencias de las figuras escultóricas romanas en los tocados y ropas, coincidente con la formación de José Belloni en Francia y en Italia ¹⁴

Estado actual de conservación – Muy Bueno. Ha sufrido vandalismo en los broncees, falta una de las puertas posteriores de acceso de bronce.

Breve descripción - Las mujeres en el cuerpo elevado del sepulcro impresionan por su gran tamaño. Sus vestimentas griegas son coherentes con el lenguaje artístico de Belloni y su formación académica y su gran experiencia en esculturas, técnicas y grandes conjuntos de motivos muy diversos para plazas y parques. Estas mujeres están en una “conversación” íntima, en su mundo y en calma, no dan un paso adelante. La joven reclina su cabeza levemente sobre el hombro de la mayor de la izquierda, que acompaña- no arrastra- a la más joven. La mayor tiene su rostro calmo de ojos cerrados y la joven los abre si mostrar una actitud triste. Ambas llevan flores en sus manos, la mayor margaritas y la otra lleva lirios, simbología común de lo efímero de la vida. Es un obra clásica en todos sus componentes y remarca la obra como objeto de destaque de la familia al poder contratar a Belloni, ya un consagrado escultor, para su sepulcro. La perpetuidad familiar, más allá de la vida, está asegurada y nos dejan esta obra como un legado social y cultural.

Motivo 8 - Mujer criolla con ofrenda de fuego.



Familia Roisecco - Sepulcro Nº 320 - Escultor- Ramón Bauzá - Motivo - Mujer criolla con ofrenda de fuego.

Tipo de sepulcro, familia y número- Sepulcro individual familiar Flia. Roseicco - Nº 320 Ubicación en la necrópolis - Calle Río de la Plata, entre Brisa y Barlovento

Autor – Ramón Bauzá ¹⁵

Constructor o arquitecto- s/d Año o permiso de instalación – s/d

Dimensiones aproximadas- base 2.50 m. frente por 3.00 m. de profundidad, base rectangular elevada del suelo 20 cm promedio. Sobre ella se ubica el cuerpo de volumen que recibe la escultura en bajorrelieve en una pieza de mármol blanco. Este volumen principal es un prisma de 1,30 m. de frente por 2,26 m. de profundidad y altura de 2.00 m. cubierta por una losa unitaria con 15 cm de alto y altura mayor de 25 cm. conformando una placa de techo a dos aguas.

Origen- Uruguay

¹⁴ Consultar https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Belloni.

¹⁵ Consultar [https://es.wikipedia.org/wiki/Ram%C3%B3n_Bauz%C3%A1_\(escultor\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Ram%C3%B3n_Bauz%C3%A1_(escultor)).



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INAH



Materiales – Granito negro pulido en todos los cuerpos aparentes y superficies a la vista en el plano donde está escrito el apellido de la familia. Mármol blanco nacional para el motivo escultórico sin pulir y con superficies rústicas. Cuatro piezas circulares de bronce para uso de colocación de flores.

Motivo – Mujer llevando un cuenco con una llama alta encendida.

Estilo – Modernidad con rasgos austeros con líneas arcaizantes, que combina líneas griegas clásicas con elementos de figuras prehispánicas americanas.

Estado actual de conservación – Muy bueno.

Breve descripción- El motivo de la mujer a manera de una caminante con una ofrenda votiva de “el fuego” y “la luz” en la oscuridad, símbolo de “la vida” que lleva esta ofrenda a manera de antorcha. Es una guía en la oscuridad de la muerte y del más allá. Su mirada es al frente de su plano y no al espacio del cementerio.

Contenida dentro de un volumen negro y pulido que contrasta con su material muy blanco. Es un cuerpo entero de brazos desnudos que permiten ver sus manos envolviendo el cuenco y su cabeza alzada con la mirada por sobre la llama, a un motivo ausente.

Hace referencia a las culturas indígenas en el cuenco con marcas en su borde. La mujer, además, claramente de rasgos indígenas en sus ojos y su rostro - pómulos salientes y nariz no estilizada y un detalle que nos importa: su cabello que al frente muestra una trenza, más cercano a los modos de tratar el cabello de las mujeres del campo – gauchesca o de raíz indígena – de referencia a ese mundo no académico que se debatía la escultura entre Europa y el pasado de Latinoamérica entre sus búsquedas plásticas y/o reafirmaciones figurativas.

Motivo 9 - Mujer del campo en descanso.



Familia Juan León Cunha - Sepulcro N° 1466 Escultor- Pablo Mané 1922 Uruguay Motivo - Mujer del campo en descanso.

Tipo de sepulcro, familia y número- individual- Flia. Juan León Cunha, N° 1499. Ubicación en la necrópolis - Río de la Plata y Barlovento

Autor – Pablo Mañé, firma en la base derecha de la escultura. **Constructor**- s/d Año o permiso de instalación – s/d- en la escultura indica 1922

Dimensiones aproximadas- base de 2.50 m, profundidad de 4.00 m. Altura escalonada de 45 cm + bloque donde se asienta la escultura. La escultura sola tiene una altura de 2,20 m y un ancho de 80 cm lo que le da un importante volumen a la vista y dominante de la espaciosidad de este monumento en su lugar.

Origen- Uruguay

Materiales – Granito negro pulido, detalles en bronce, con gran corona de laureles de bronce en el plano superior a los pies de la mujer.



Motivo – mujer sentada con actitud de descanso y espera. Ropas rústicas, brazos descubiertos y pies descalzos. El cuerpo y la cabeza cubiertas con un pesado ropaje.

Estilo – Modernidad con referencias rurales y gauchescas.

Estado actual de conservación – Muy bueno, salvo el cambio de puertas original.

Breve descripción- La obra está elevada de mampostería y granitos negros de la terminación de este sepulcro.

Reflejan el sol en su espalda, su rostro de cara ancha y ojos cerrados están en una actitud de descanso. Dado la orientación al sur de esta mujer, no recibe sol y se mantiene en una sombra “pesada” donde las luces reflejan en el pulido espejo del granito. La mujer tiene rasgos rústicos, en su brazos y manos, como una trabajadora rural que descansa luego de una larga jornada. Su rostro hacia abajo de ojos cerrados está en calma, envuelto en un paño a manera de manto protector y con pequeños pechos sobresalen de las telas, contrastando con el volumen de su cuerpo envuelto en un manto que termina sobre sus pies desnudos con el detalle de los flecos, bordes trabajados con esmero en el molde y en la pieza donde sus pliegues son dejados caer por su peso, como la figura misma. El borde del manto es una clara referencia a una vestimenta gauchesca así como sus pies descalzos.

Motivo 10 Mujer custodia del ingreso. La guardiana del sepulcro.

Tipo de sepulcro, familia y número- individual Flia Piria. Solo para Francisco Piria¹⁶ y su primer esposa Magdalena Rodino, cerrado a perpetuidad luego de la muerte de Piria en 1933, N° 326 Ubicación en la necrópolis – calle Céfiro y Río Uruguay

Autor – Giovanni Scanzi, firmado en la escultura femenina a su base y en la estructura del mausoleo, inspirado en templos egipcios.

Constructor- Escultor y empresario Juan Azzarini. Año y permiso de instalación – 1891 y 1893 datos en expediente de Necrópolis.

Dimensiones aproximadas- 3.00 m de frente por 4.00 m de profundidad y altura de 5,35 en plano original. Dibujo en expediente de Necrópolis.

Origen- Génova, Italia.

Materiales – Granito rojo sin pulir en toda su volumetría, con detalles y herrajes en bronce. Escultura en mármol blanco.

Motivo – Escultura de mujer de fines del S. XIX con un vestido amplio y pleno de pliegues que se integra a toda la columna en que se apoya el cuerpo.



Familia Francisco Piria - Sepulcro N° 326 Escultor- G. Scanzi 1891 Génova Italia Constructor y montaje Juan Azzarini Motivo - Mujer custodia del ingreso

¹⁶ Recomiendo la amplia historia de Francisco Piria https://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_Piria



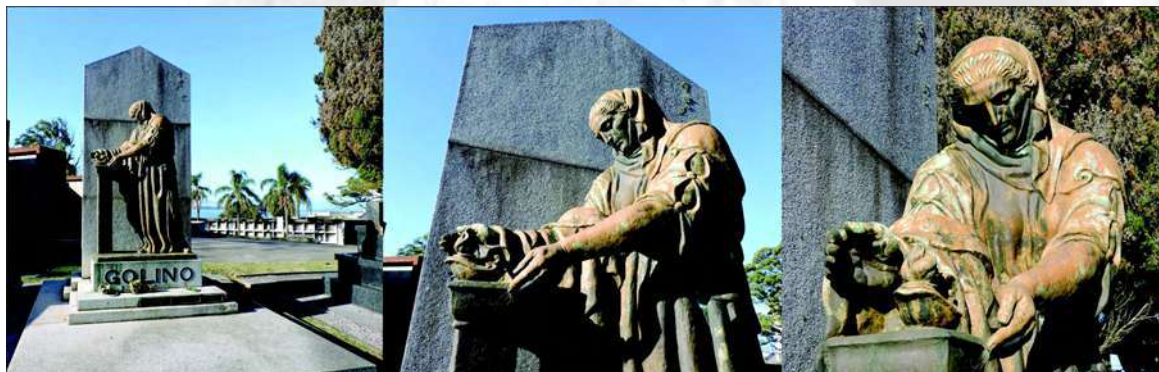
Estilo – El templo egipciaco no coincide en altura con la dimensión de la mujer a su frente del dibujo del permiso de Necrópolis y donde se incluía la escultura en un esquema muy lineal. Estado actual de conservación – bueno. La escultura tiene un brazo al frente que le falta la mano izquierda y un segmento, la nariz de la mujer está dañada con ausencia del material

Obra breve descripción- Templete egipciaco pleno de atributos de esta raíz, contiene la estatua de la mujer. Se corona de una urna llameante. Dintel con disco solar alado y columnas al frente de capitel de hojas de loto. La dama está con un ramo de flores en su brazo derecho y que se apoya en su vientre. Su cabeza está girada en el cuerpo a la derecha, con una mirada displicente y ausente.

Hay un gesto explícito y una excelente ejecución del rostro. No mira a la calle que le enfrenta. La llamo la “guardiana” en función de que Francisco Piria tenía una trayectoria muy pública y discutida. El mausoleo fue sellado con la muerte de Piria. Es muy conocido en Uruguay la trayectoria de Francisco Piria y sus empresas en especial en lo inmobiliario y hotelero, más su asociación con la Alquimia, en los últimos años con mucha bibliografía al respecto y “mitología” afín.

Epitafio: “Yo y Ella” en letras de bronce. Llama la atención el que esté primero el “Yo” y luego el “Ella”, dejando al duda a que se refiere si a la pareja o a la vida y la muerte, en un amplio campo de especulación que siempre se teje sobre este sepulcro y su protagonista Francisco Piria.

Motivo 11 – Custodia del fuego.



Familia Golino - Sepulcro Nº 1141 Escultor- José Luis Zorrilla de San Martín - Año en escultura 1947 Motivo - Mujer custodia del fuego

Tipo de sepulcro, familia y número- individual - Flia. Golino, Nº 1141 Ubicación en la necrópolis - calle Río de la Plata al final.

Autor – José Luis Zorrilla de San Martín¹⁷

Constructor- s/d - Año o permiso de instalación – s/d - Escultura con firma y fecha 1947.

Dimensiones aproximadas- frente 3.00 m y 4.00 m de profundidad, plataforma 22 cm. Testero 1,45 de frente y alto 3,60 m. con terminación en triángulo. Escultura femenina alto 2.00 m. elevada 40 cm.

Origen- Uruguay. Materiales – Granito gris poco pulido. Puerta posterior de bronce.

Motivo – Escultura destacada en un solo volumen donde una mujer muestra su custodia de una lámpara de aceite con llama viva elevada en columna.

Estilo – Modernismo, con raíces clásicas grecolatinas.

¹⁷ Consulta https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Luis_Zorrilla_de_San_Mart%C3%ADn



Breve descripción - La obra despliega una acción de protección del fuego con las manos y el cuerpo de estar en movimiento. El rostro es femenino es su rasgos, con ojos casi cerrados, firme en su piel y robustez en su cuerpo, no es una figura estilizada. Las ropas, en un bloque unitario de un movimiento muestran un avance o bien resistir un viento y por lo tanto proteger la llama, la vida. La espiritualidad que representa la llama es representada desde que el ser humano toma a este elemento como parte de la vida y la permanencia del alma como el cuerpo, que en este caso es el recipiente y el aceite de olivo que aloja - simbólicamente- y significa los rituales funerales con el cuerpo en su lavado previo al entierro. Visto de frente, la mujer domina la composición por su altura y dimensión sobre el plano en que se apoya y la ubicación en la necrópolis, que en este punto no tiene árboles cercanos y se ve al Río de la Plata y su horizonte.

Motivo 12 – Verina ...busto de mujer, el simple hecho de haber vivido.

Tipo de sepulcro, familia y número; Individual Familia Morandi - 1906 - N° no visible

Ubicación en la necrópolis - Río Uruguay y Céfiro

La propuesta fue no presentar la obra por la fama del escultor, su despliegue artístico o valor cultural. No se resalta la familia propietaria sino la presencia de la mujer como parte de una familia y una sociedad, su tiempo y su ausencia.

No hay una escultura famosa sino el busto de su persona más el nombre de pila y el epitafio con sus cualidades o virtudes que le ofrendan quienes sienten su ausencia, dolor y recuerdo en un plano puramente íntimo.



Sencilla obra por encargo que representa una época y un sentimiento de la mujer fallecida. Una de tantas y no sabemos de qué forma ocurrió su deceso. No importa.

Los monumentos que hay para mujeres exclusivamente son varios en este buceo por el cementerio. Algunos verdaderamente muy bellos e imponentes trabajos Art Noveau o cercano a la "Sezesion" vienesa de inicios del S. XX, incluso de lenguajes abstractos y expresionistas.

Reserve está mirada "extra" a un monumento que puede pasar sin pena ni gloria en el cementerio del Buceo. Mármol blanco, salpicado por las palomas hasta que una lluvia, un familiar o una panteonera lo limpie sin



pretensión de salvaguardar un arte patrimonial. Un metro de altura entre el pie de soporte para el epitafio a su frente y sobre éste el busto de tamaño real de la homenajeada. Sus rasgos muy definidos, cierta juventud refleja su rostro y mirada nada triste, al contrario expresan vivacidad. Su cabello es en moño recogido y la vestimenta que luce indica un mayor poder económico o bien así eligieron que luciera eternamente sus atributos. Incluso sus caravanas perladas en sus orejas o su busto definido y elevado nos hablan de cómo era en vida. Querida. Amó. Murió. No sabemos su edad pero sí su maternidad. Mandado realizar hace más de 100 años y allí está. Su epitafio breve nos dice más: "Verina Muerta como viva sigues siendo el numen tutelar de nuestra casa todo por ti y para tu recuerdo tu esposo y tus hijos" (escrito en mayúscula en letras de bloque entero y en bajorrelieve al plano de la base elevada).

Dos fotos para una ponencia que deja de lado la búsqueda de lo sublime en el arte y habla de otro modo de esta presencia que espera lograr transmitir otros sentimientos con esta escultura femenina. Valorando contenidos y continentes en el "Cementerio del Buceo" ...sumergido en el tiempo pasado que dialoga con el presente.

CONCLUSIONES - El disfrute de los vivos en el legado de los muertos.

La selección de obras para este trabajo exigió varios días de recorrer el cementerio, hurgar en libros, documentos y ver la realidad de lo menguado de textos referidos a nuestra escultura y la casi inexistencia de textos sobre la escultura en los cementerios. Solo hay uno libro del cementerio del Buceo en una muy acotada selección de ejemplo de la autora Tania Curiel. También, dejamos por fuera decenas de muy ricas esculturas donde la mujer es protagonista en lo religioso, en pareja con hombre o como madre y en homenajes en suntuosas sepulturas a nombre de una mujer -como es el caso a la joven Delfino de Giorgio Rossi, Firenze, Italia- y de ejemplos de la Sociedad Española con un amplio trabajo escultórico de Ramón Bauzá.

Las obras nos hablan de estilos y de riquezas plásticas, de los autores y sus legados gracias a las familias que los contrataron para su sepulcro. No debemos olvidar que el arte funerario fue y es una forma de trascender en el tiempo y a la sociedad más allá de la vida misma desde hace milenios. Usado con fines más directos y prácticos o interesados legítimos en legar el objeto artístico a la humanidad, a sus pueblos gobernados o a sus fieles seguidores, es dejar el poder terrenal a la vista de todos. Además, este arte permitió trabajar a los escultores que, a falta de encargos gubernamentales o "salones" de invierno, concursos y clientes del arte, recorrían los avisos fúnebres y salas velatorias para ofrecer sus servicios a la doliente familia.

El Cementerio del Buceo es un área departamental de la Intendencia de Montevideo, en pleno funcionamiento. Merece una mayor valoración y protección de estos bienes escultóricos en la comprensión de que se tratan de un patrimonio en la cultura colectiva de una ciudad y de un país.

Quienes venimos trabajando por el patrimonio funerario sabemos que lleva su proceso avanzar en este aspecto institucional y aspiramos a que sea una tarea comprendida y compartida.¹⁸

Hay muchas formas de difundir el patrimonio funerario y son posibles planes de manejo del sitio, con objetivos y programas, incluyendo las ayudas económicas que esto implique.

Catalogar y promocionar esta riqueza apoyándonos en el enorme caudal de arte a cielo abierto. Quizá un camino es generar fichas, impresos y circuitos para visitantes y/o un espacio de interpretación de esta historia que

¹⁸ En estos comentarios del estado o de hablar de partes faltantes no se responsabiliza por el cuidado de los sepulcros pues corresponde a sus actuales dueños y muchas veces son resultado de largas sucesiones familiares, olvidos y robos que resulta difícil evitar. Las autoridades y personal de Necrópolis cumplen con su labor y cuidados que se ve en todo el predio. Este abordaje patrimonial no es algo que deban integrar en su labor sino el resultado de otras áreas de actuación que dispone la Intendencia de Montevideo para estos temas (Dep. de Cultura, Artes, Unidad de Patrimonio, etc.) que funcionan en su estructura organizativa. Sería muy positivo realizar una tarea integradora.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INAH

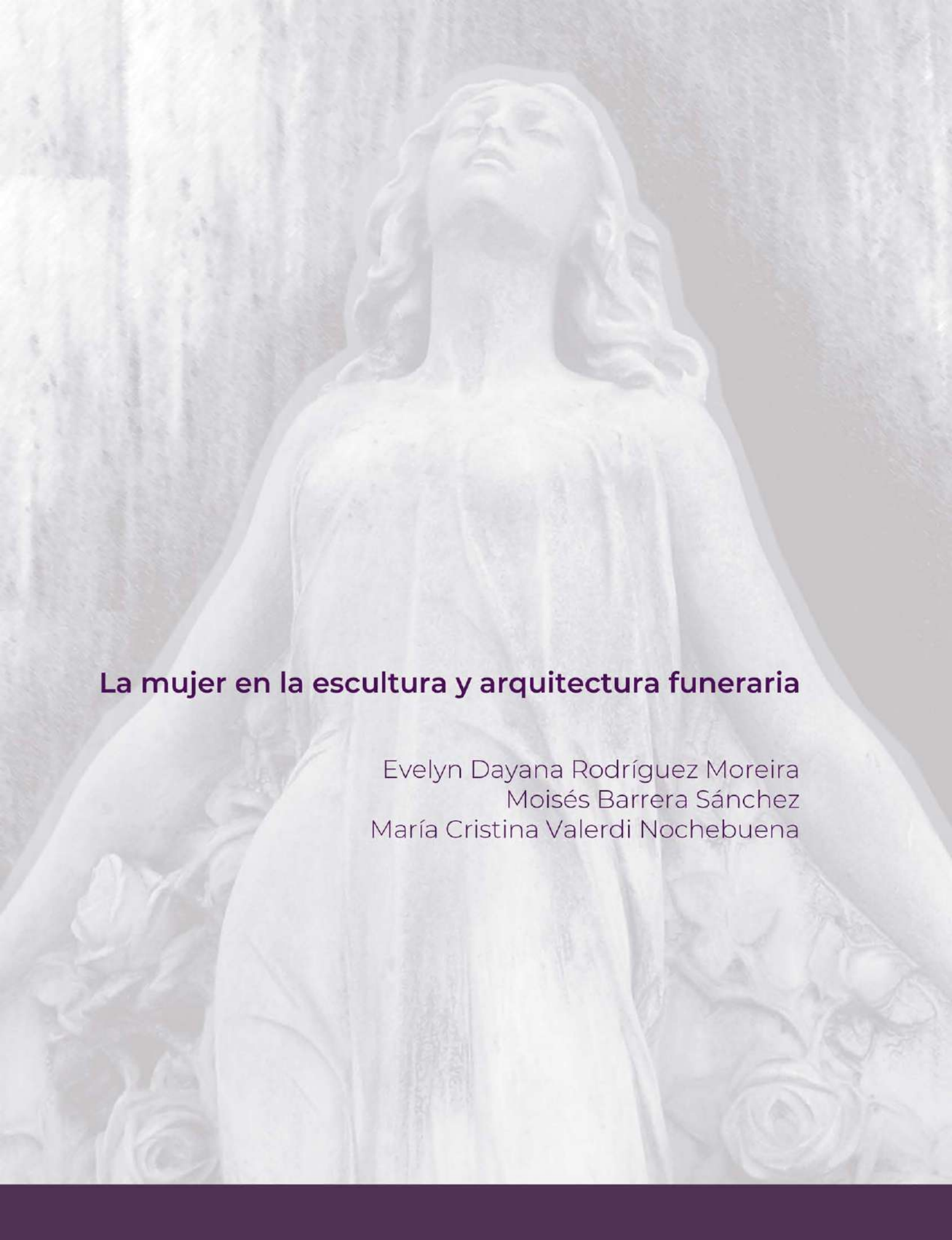


contamos en 12 obras. Esto es el principio de un camino, no el único, ni el que desconoce que otros hicieron también su aporte. En el S XIX era el asombro por la llegada de las obras y los escultores de Italia. En el S. XX los avances de la modernidad dejarán su aporte y sus críticas con una nueva mirada en las búsquedas de formas y técnicas. En el S. XXI nos cabe otra sensibilidad y gestión patrimonial para un disfrute cultural colectivo a cielo abierto.

BIBLIOGRAFIA

- Anónimo S/d (1889) Epitafios y Monumentos de los Cementerios de Montevideo. - Folleto. Biblioteca Nacional.
- Argul J.P. (1958). Pintura y escultura del Uruguay. Montevideo
- Barrios Pintos, A. (1971) Montevideo 4, Los Barrios I. Editores Nuestra Tierra, Montevideo
- Bonavita, Luis (1943) Aguafuertes de la Restauración. Talleres América, Buenos Aires, Argentina. Curiel, T. (2018) "Cementerio del Buceo -Arte funerario italiano". Edición de autor. Montevideo
- Derisi, O. (1942) Lo eterno y lo temporal en el arte. El Tala Srl. Buenos Aires, Argentina.
- García Esteban, Fernando. (1968). Artes Plásticas del Uruguay en el Siglo Veinte. Universidad, Montevideo
- Heine, E. (1968) Artistas de América y de España /2 Damiani -Díaz Yepes – García Reino – Widmann. Montevideo
- Martínez Moreno, Carlos. (1971) Montevideo 6, En la Literatura y el Arte.
- Reyes Abadie, W. y Vázquez, A. (2001) Crónica General del Uruguay. Banda Oriental, tomos V y VI, Montevideo.
- Ríos, Danilo (2021) Agua potable: Historia y Sensibilidad Tomo I Ediciones Banda Oriental/ OSE a los 150 años del abastecimiento de agua potable a Montevideo. Montevideo.





La mujer en la escultura y arquitectura funeraria

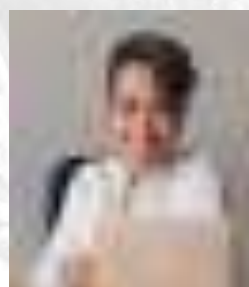
Evelyn Dayana Rodríguez Moreira
Moisés Barrera Sánchez
María Cristina Valerdi Nochebuena



Sexto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias.

La presencia de la mujer en el ámbito funerario

Datos personales



(texto Arial, 12 puntos)

Nombres y apellidos: Evelyn Dayana Rodríguez Moreira
Ciudad – país: Barquisimeto. Venezuela
Profesión: Licenciada en Artes Plásticas. Especialista en Museología.
Lugar de trabajo y Cargo: Instituto Mexicano de Curaduría y Restauración (México, Hidalgo). Directora Académica – Docente.
Email: evelyn.imcr@gmail.com
Teléfono (código país y área): (+58) 414 354 39 82 / (0251) 442 00 61
Título de la ponencia propuesta: La Virgen en el contexto funerario. Cementerio Bella Vista de Barquisimeto, Venezuela.



Semblanza (máximo 20 renglones)

CURRICULUM VITAE

Magister en Educación Social y Mediación Intercultural, Instituto Internacional de Estudios Globales para el Desarrollo Humano y la Fundación para la Formación de Derechos Humanos, Ciudadanía Global y Cultural de la Paz, Madrid, España. Especialista en Museología, Universidad Central de Venezuela, Distrito Capital, Venezuela. Licenciada en Artes Plásticas, Universidad Centroccidental "Lisandro Alvarado" (UCLA), Barquisimeto, Venezuela. Directora Académica y Docente del Instituto Mexicano de Curaduría y Restauración (IMCR) CDMX, México; en las áreas de: Museología, Gestión del Patrimonio Cultural, Patrimonio y Arte Funerario, Diseño de Contenidos Digitales Culturales. Docente universitario, Universidad Centroccidental "Lisandro Alvarado" (UCLA), Decanato Experimental de Humanidades y Artes, Barquisimeto, Venezuela. Adscrita como Instructor al Programa de la Licenciatura en Artes Plásticas en las áreas curriculares: Historias de las Artes Plásticas I - II, Metodología de la Investigación en las Artes Plásticas, Electiva III: Patrimonio, Ciudadanía e Innovación. Coordinadora de Pasantías Profesionales de la Licenciatura en Artes Plásticas. Presidente y fotógrafa de Barquisimeto 2.0 C. A.



Resumen de la ponencia que incluya el objetivo: (máximo 20 renglones)

Palabras clave (5)

Resumen:

El espacio funerario es la percepción que tenemos sobre la muerte, percepción que se moldea en cierta medida, debido a los distintos elementos del código funerario: costumbres, actos, ritos, valores, y creencias, que los miembros de un cuerpo cultural expresan sistemáticamente. Esto ha llevado a la tradición de enterramientos cuya función es la configuración de discursos históricos, religiosos y estéticos a considerar los diversos contextos socio-culturales de una memoria material e inmaterial, en torno a la muerte. Es así que los estudios sobre rituales funerarios en cementerios han determinado que la tradición que predomina en Venezuela ha sido a partir de sus monumentos funerarios, creencias y rituales funerarias cristianas. Debido a esto, se puede analizar los siguientes elementos: su simbología católica junto a sus representaciones culturales muebles (colección funeraria) que están conformadas por la exposición y figuración cristológica (Cristo y relatos bíblicos), efigies, anti retratos y mimos o artificios asociados al fiel difunto y, en su mayoría figuraciones sacro religiosas (advocaciones marianas, santos y ángeles), como es el caso del Cementerio Bella Vista de la ciudad de Barquisimeto.

La investigación en desarrollo plantea como objetivo general, el estudio y (re)interpretación de la Virgen (advocación mariana) en el contexto funerario histórico – contemporáneo del Cementerio Bella Vista. El cual también se considera su iconografía en dicha necrópolis y en el imaginario del *memento mori* venezolano. Desde la metodología inductiva con un enfoque cualitativo, permite la indagación en cuánto a la reconstrucción histórica – espacial del Cementerio Bella Vista. Por otro lado, el estudio de la estatuaria mariana a través de un inventario, registro y catalogación, que destaca el enfoque descriptivo - iconográfico de las imágenes que actualmente se resguardan en dicho espacio. Y finalmente, se plantea en su fase de cierre investigativa la (re)valorización de la figuración de la Virgen (figura de María) en el contexto funerario que a través de su representación histórica – contemporánea expone diversas realidades funerarias, asociadas a las actuales prácticas socioculturales y devociones profesadas que relacionan la ciudad de los vivos con la ciudad de los muertos.

Palabras claves: Espacio Funerario, Muerte, Cementerio, Memento Mori, Virgen.



Ponencia completa

La Virgen en el contexto funerario. Cementerio Bella Vista de Barquisimeto, Venezuela.

Introducción.

La muerte se presenta como un fenómeno donde todo ser viviente no puede escapar de ello, marcando el recuerdo contundente de lo efímero de acciones y de cualquier existencia. Esto se demuestra claramente ante una relación entre rasgos culturales, contextos históricos, actitudes y conductas que reflejan las inquietudes constantes sobre la esencia de la muerte desde perspectivas propias y ajenas.

Es por ello que la ritualización de la muerte y su distinción en un espacio sagrado han sido actitudes constantes que aún en diversas culturas se mantienen vigente y, que éste último propone el diálogo, la reconciliación y mediación de las prácticas funerarias de un determinado grupo o comunidad. Por lo que Sperber (1988)¹, expresa;

A la muerte sólo podemos acercarnos, indirectamente, a través del examen de las conductas que los grupos sociales asumen para responder a su constante requerimiento, es decir, a través del desciframiento de ese complejo código de símbolos y creencias que los hombres construyen para mitigar su angustia ancestral. (p.17-18)

Por ende, la actitud modernista frente a la concepción de la muerte se dirige a la concordancia de la continuidad de símbolos y creencias representativas, que puedan simplificar las manifestaciones de culto y la profesionalización del rito funerario. Asignando en este sentido al “espacio funerario” la exhibición, la seriedad de la vida y el temor; en contraposición a los complejos discursos religiosos, estéticos e históricos del cristianismo² (la fe en la Resurrección). Para los años 1860 y 1920 los cementerios y monumentos funerarios presentaron un notable embellecimiento, una estética notable en contraste con la banalización de la muerte, lo que trajo consigo consideraciones especiales hacia “el mayor decoro” en el lugar, y la muerte comenzó a verse como respetable y digna, majestuosa y bella, encubriendo la realidad de la podredumbre del cuerpo. (Cartay, 2002)

¹ Sperber, Dan. 1988, El Simbolismo en General.

² En el caso de Occidente, una de las doctrinas religiosas que más influenciado la concepción de la vida y sus postrimerías ha sido el cristianismo, religión cimentada en la idea de Resurrección, en la creencia de la muerte como tránsito hacia un ámbito desconocido al cual se accede según la voluntad de Cristo, después del Juicio Final.



Para el siglo XIX, los cementerios extramuros se legalizan y establecen como únicos lugares permitidos para las inhumaciones, nuevamente la ciudad de los muertos se desplaza a los suburbios, obedeciendo los lineamientos políticos de la expansión de la urbe y, consigo los lineamientos de higiene pública.

El cementerio vuelve a la tipografía. Una visión panorámica de las ciudades e incluso de los campos en la actualidad, permite ver en las mallas de los tejidos urbanos manchas vacías, más o menos verdes, inmensas necrópolis en las ciudades (...) con frecuencia fuera de las aglomeraciones. (Aries, 1999, p. 417)

Los cementerios comienzan a configurar de forma independiente y permanente la representación de lo sagrado y social, lo que con el tiempo determinará la memoria colectiva como una estructura de actitudes y alegorías en torno a la muerte y, también la prolongación de la jerarquía en vida. Los pueblos ponen en manifiesto a partir de su conformación social, económica, política y religiosa, contenidos que con un sentido ideológico y simbólico evidencian parte de las formas de la vida de la sociedad que los practica, recrea respuestas socioculturales, simbólicas e ideológicas de un fenómeno biológico como es la muerte. (Niño, 1997, p.13)

Planteamiento

Representaciones Culturales en el Contexto y Espacio Funerario Venezolano.

Para los años 1827 y 1828, Simón Bolívar proscribe las inhumaciones en las iglesias, y se inicia la etapa de los cementerios fuera de las ciudades venezolanas; en conjunto con las migraciones dando como resultado camposantos de extranjeros no católicos. El 15 de octubre de 1827 se afirma que “ningún cadáver en cualquier estado, condición o sexo que haya sido, será enterrado en ningún templo, capilla, bóveda, cementerio dentro del poblado, ni casa o terreno particular de las mismas poblaciones y todos los cadáveres irán a los cementerios”³.

En Latinoamérica, los cementerios o camposantos son muestras de la predominancia del credo cristiano, siendo espacios de manifestaciones simbólicas católicas, de mobiliarios culturales de índole funerario que constituyen elementos psicoafectivos conscientes e inconscientes de una realidad eminente ante la vida: la muerte y, por otro lado, da lugar al imaginario conformado por interpretaciones culturales donde se despliegan imágenes recurrentes en los monumentos fúnebres: Cristo, Santos, Advocaciones Marianas, Ángeles y

³ Elsching Hans (2000). Cementerios en Venezuela. Los camposantos de los extranjeros en el siglo XIX y los antiguos cementerios de Caracas y el litoral. Caracas. Editorial Cervantes. p.28.



Apóstoles. De esto se desprende de la selección, el gusto y estilo que acompaña tanto al difunto como a los deudos al más allá, siendo imágenes intermediarias del Juicio Final; ya que para Aries (ob.cit) las actitudes colectivas que se expresan en actos, en gestos o simplemente en sueños, (son) reflejo inconsciente de representaciones arraigadas.

Estas representaciones simbólicas erigidas en monumentos (arquitectura o escultura) funeraria han sido engranadas con la pluralidad codificada de una cultura en torno a la muerte, tema que se ha visto en debates como en escenarios de diálogo y mediación de la memoria colectiva. Ahora bien, considerando el cementerio como espacio de bien cultural, como espacio de apreciación de monumentos e interpretación del imaginario cultural – funerario, se considera imprescindible destacar el arte cristiano (ahora llamado funerario) como parte de la humanización del hecho de la muerte y la formalización de las imágenes como recurso de evangelización, no solo mediante la belleza de ésta, sino, especialmente, a través de sus expresiones anímicas.

En el caso de Venezuela, la Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Cultural considera la estatuaría monumental y obras de arte de los cementerios como bienes patrimoniales que deben ser preservados y considerados con gran relevación para la diversidad cultural de la nación⁴. Una realidad muy distante cuando observamos y estamos presentes en los camposantos venezolanos, debido a que todas las necrópolis se encuentran en estado deplorable, vulnerable y en peligro de extinción, esto que ha aumentado por el número de expoliaciones de materiales valiosos, vandalización de piezas de valor histórico – artístico, el aumento progresivo de profanaciones y el nulo interés de lineamientos de gestión, conservación y restauración de los entes gubernamentales.

Dejando así que investigaciones particulares y en colectivos han sumado esfuerzos para poder (re)valorizar los espacios funerarios no solamente en Venezuela sino en el resto del mundo. Ese afán de “conocer para conservar, conservar para difundir” proponiendo lineamientos que conduzcan hacia un norte que renueve los espacios poseedores de la herencia cultural.

Antecedentes

Realidad del Culto Funerario: Cementerio Bella Vista

Siguiendo los lineamientos de las transformaciones urbanas, en el caso del Bella Vista, la construcción de este camposanto fue decretada el 11 de julio de 1884. La capilla de este camposanto fue una de las obras de la administración del general Aquilino Juares, quien ejerció la presidencia del estado Lara entre 1894 y 1898.

⁴ Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Cultural. Capítulo II. Artículo 6. Septiembre de 1993. [Documento en línea] <https://bit.ly/3PIHCcs>



Antes, en 1855, la ciudad fue diezmada como consecuencia de una epidemia de cólera que, tras su desaparición, generó un imaginario en torno a la advocación mariana de la Divina Pastora como otras advocaciones en diferentes parroquias de la ciudad de antaño.

El cementerio Bella Vista finales del siglo XIX y comienzo del siglo XX⁵, ha presentado un progresivo deterioro por la indiferencia de autoridades locales y nacionales, y por los mismos ciudadanos, es un decadente espacio que alberga piezas de gran valor histórico – artístico: arte funerario.

En Barquisimeto, este cementerio es uno de los últimos reductos de una estética religiosa y de la otrora ostentación social esculpida en fino mármol, obras que en muchos de los casos provenía de Italia. Jesucristo, la Virgen en varias de sus advocaciones, santos, ángeles, unas pocas formas más terrenales, son parte de un imaginario religioso que marcó a la sociedad cafetalera que era el país hasta que se inició la explotación del petróleo con fines de exportación en la segunda década del siglo XX. (Camacho y Nubia, 2013, p. 6)

Figura 1.

Cementerio Bella Vista. (2021)



⁵ Según la Asociación Civil Camposantos de Lara y la Alcaldía del Municipio Iribarren, antes de 1884 existieron en Barquisimeto los siguientes cementerios: Prehispánico El Manzano, Convento de San Francisco (1632), San Lázaro (siglo XII), Nuestra Señora de la Paz (1711), Altagracia (1799), San Juan o "de los ricos" (1809), San José o de Las Ánimas (1827) y Los Colerientos (1855)

Nota. Cementerio Bella Vista de la ciudad de Barquisimeto. 2021.⁶

Así mismo, tomando en cuenta la valoración del imaginario funerario, se toma como ejemplo de lo anteriormente expuesto, las imágenes que presentan variaciones iconográficas del arte funerario venezolano, reconociendo en este punto la presencia de la Virgen María como fuente y función de corredentora e intercesora con el más allá en la última morada.

De esta manera, la investigación estuvo centrada en la revisión e interpretación de la Virgen María en dicha necrópolis, considerando en primera instancia un acercamiento al contexto fúnebre del Cementerio Bella Vista, el estudio descriptivo y disertaciones iconográficas de la estatuaria mariana según sus advocaciones representadas y vigentes hasta los momentos en el camposanto. Finalmente se presenta una aproximación de un inventario, registro y catalogación para la revalorización de la figuración de la Virgen en el contexto funerario asociadas a las actuales prácticas socioculturales y devociones profesadas que relacionan la ciudad de los vivos con la ciudad de los muertos.

Figura 2.

Virgen de Nuestra Señora del Carmen. (2022)



⁶ Nota. Adaptado de Barquisimeto 2.0 [Fotografía], por Evelyn Rodríguez. Junio, 2021.



Nota. Virgen de Nuestra Señora del Carmen. Cementerio Bella Vista de la ciudad de Barquisimeto. 2022.⁷

Consideraciones previas

- Es de (co)rresponsabilidad de los ciudadanos e instituciones públicas y privada la documentación, valorización, resguardo y conservación del patrimonio cultural funerario para su trascendencia en tiempo y espacio.
- Los programas de investigación, documentación y valorización se deben fortalecer junto con el Instituto de Patrimonio Cultural Venezolano, adecuando objetivos en común para que incida en los sistemas socioculturales, educativos y económicos; así las nuevas generaciones mantendrán el conocimiento histórico – cultural, como partir de su resiliencia cultural (memoria e identidad).
- El sistema educativo continua con estrategias tradicionales lo que no favorece que los contenidos del arte y patrimonio funerario sean discutidos como recursos igualmente importantes para la diversidad cultural, generando desconocimiento en los diferentes niveles educativos y la pérdida de la memoria cultural.

Objetivos

Objetivo General

Estudiar y (re)interpretar la representación de la Virgen María (advocación mariana) en el contexto funerario histórico – contemporáneo del Cementerio Bella Vista.

Objetivos Específicos

- Identificar los elementos de representación mariana y su relación con el espacio funerario, brindando alternativas que dinamicen el proceso de documentos, enseñanza – aprendizaje para aprehensión de las nuevas generaciones con su historia y cultura funeraria.
- Categorizar la representación de la Virgen María (advocación mariana) en el contexto funerario histórico – contemporáneo del Cementerio Bella Vista.
- Facilitar la (re)interpretación de los bienes culturales muebles funerarios del Cementerio Bella Vista de la ciudad de Barquisimeto a partir de las expresiones artístico culturales de la Virgen María que expresan

⁷ Nota. Adaptado de Barquisimeto 2.0 [Fotografía], por Julio Rodríguez, Enero, 2022.



tradiciones, prácticas y ritos vinculadas a la vida y la muerte, con intención de fortalecer su sentido de pertenencia y valoración intercultural.

Población objetiva

La actual apuesta se enfatiza en el Cementerio Bella Vista de la ciudad de Barquisimeto, donde se ha propuesto dicha investigación con la finalidad de identificar y valorizar los bienes culturales mueble de éste espacio funerario. Considerando en éste sentido el manejo de fuentes bibliográficas y documentales hasta el momento, así como también el trabajo de campo – descriptivo que se ha realizado por un tiempo extenso con el esfuerzo de varias instituciones y ciudadanos involucrados, con el compromiso de contextualizar el bagaje cultural del camposanto, como los abismos de información que en muchas ocasiones ha presentado la memoria histórica – cultural de la ciudad de Barquisimeto.

Es importante destacar los análisis iconológico e iconográficos que han podido realizarse mediante el estudio y postura de la presencia de advocaciones marianas en éste espacio funerario, esto con la especial atención por la (re)valorización y apropiación del culto mariano a través de la veneración de la imagen de la Virgen María, abriendo la posibilidad que la ciudadanía moderna perciba la imagen y la tradición, como una representación invaluable como bien cultural que igualmente se mantiene presente en la ciudad de los muertos.

Metodología

Proceso de Análisis y Síntesis de las Advocaciones Marianas (Virgen María).

Desde ésta perspectiva, se presenta una visión que determine la problemática en los momentos investigativos anteriores, en el sentido de que se consideró delimitar la diversidad de representación cristiana en los monumentos fúnebres, destacando en este sentido la escultural o estatuaria mariana que se encuentra en el espacio funerario del Bella Vista, siendo la Virgen María la figuración con más recurrencia por su número de representación en el resto de los monumentos, efigies o mimos funerarios. En cuanto a la delimitación espacial, fue algo limitante ya que el cementerio se encuentra en un estado de deterioro y vulnerabilidad excesiva, lo que ha traído como consecuencia que las esculturas funerarias no se encuentran en su localización originaria ni mucho menos en su estado más conservador. Pero que, aun así, esta como otras investigaciones han apostado para su identificación, valorización y posterior resguardo patrimonial ante las instituciones competentes, así como también la corresponsabilidad de la comunidad barquisimetana.



En la primera fase de la investigación, se tomó en cuenta las fuentes bibliográficas como el trabajo de campo, donde se pudo elaborar un inventario que dio un total de 25 esculturas de la Virgen María en las limitaciones del cementerio Bella Vista; representadas en bulto redondo sobre basamento a gran escala (altitud), miniaturas de producción considerada pero que por los agentes de deterioro muchas no fueron de total identificación (mantienen pérdida de material constante y abrasivo). Para la elaboración del formato para las fichas de inventario se consideraron los trabajos de investigación propuestos por la Fundación Cementerio El Cuadrado de Maracaibo⁸, así como también la investigación: Sobre un Imaginario Escatológico: La escultura mariana en el Cementerio El Espejo de Mérida⁹ y el Proyecto Regional del Patrimonio Cultural PNUD/UNESCO integrado por Venezuela, Ecuador, Colombia, Perú, Chile y Bolivia auspició en 1977, el Primer Seminario de Catalogación en Santiago de Chile y el Segundo Seminario, 1978 en Cusco, para estudiar los problemas referentes al patrimonio cultural en los periodos virreinal y republicano¹⁰.

Una vez finalizado el registro de las obras seleccionadas, la segunda fase correspondió la catalogación de los bienes culturales, sintetizando la información en relación con el inventario, destacando los datos como: iconografía, material, técnica, medidas, autor, descripción, ubicación, entre otras. Es importante destacar que dichas piezas artísticas pertenecen al contexto funerario y, su interpretación y significación debe relacionarse objetivamente con el espacio en cuestión. Destacando en este sentido, la valoración de estos bienes patrimoniales en tres categorías: catalogación, estado de conservación, propuesta de intervención y de conservación preventiva, historización.

En la tercera fase, se desarrolló de manera descriptiva la clasificación de las imágenes (advocaciones marianas) en cuatro grupos iconográficos, considerando la propuesta de González (2008, ob.cit Rodríguez, 2005), la cual ubicaron las imágenes marianas de la siguiente manera: imágenes inspiradas, imágenes reveladas, imágenes aparecidas e imágenes dogmáticas; permitiendo la sistematización de la información iconográfica, para la catalogación correspondiente como las posibles propuestas de intervención y conservación, así poder profundizar sobre las interpretaciones de la imagen de la Virgen María en el contexto fúnebre.

Este estudio iconográfico – documental posibilita la apreciación y valorización del espacio funerario del Bella Vista como un contenedor de herencia cultural y la configuración de las devociones marianas en sus múltiples representaciones. Lo que permite la permeabilidad del mismo como un espacio musealizado y sus diferentes

⁸ Véase el modelo de ficha técnica propuesto por la Fundación Cementerio El Cuadrado [En línea] <https://bit.ly/3PNRPEI> [Consulta: Noviembre 2021]

⁹ GONZÁLEZ, C (2008). Sobre un Imaginario Escatológico: La escultura mariana en el Cementerio El Espejo de Mérida. Memoria de grado para optar por el título de Licenciada en Letras. Mención: Historia del Arte. Universidad de Los Andes. Facultad de Humanidades y Educación de Letras. Departamento de Historia del Arte. [En línea] <https://bit.ly/3oobdyT> [Consulta: Noviembre 2021]

¹⁰ Véase el modelo de ficha técnica propuesto por el Proyecto Regional del Patrimonio Cultural PNUD/UNESCO integrado por Venezuela, Ecuador, Colombia, Perú, Chile y Bolivia. Instructivo para fichas de inventario de bienes culturales muebles [En línea] <https://bit.ly/3z1IS4D> [Consulta: Noviembre 2021]



representaciones del arte sacro religioso como bienes museales - patrimoniales, principios propuestos y vigentes en la Nueva Museología. El Cementerio Bella Vista es un lugar por excelencia que propicia vínculos culturales, de imaginarios y creaciones históricos de la ciudad de Barquisimeto, lo que para ésta investigación ha sido parte fundamental para mantener su valor frente a las creencias, tradiciones, representaciones, así como también sus realidades más inmediatas.

Interpretación de la Virgen María en el contexto funerario

Develar la imagen venerada en el arte fúnebre

Considerando las 30 esculturas de representación mariana, estas fueron explicadas en los cuatro grupos anteriormente mencionados, y que a grandes rasgos se puede mostrar la totalidad de la catalogación del Cementerio Bella Vista. Una de las imágenes centrales de este estudio será La Divina Pastora, patrona del Estado Lara. Icono único en dicho cementerio y, que además pertenece a la iconografía del Arte Colonial Hispanoamericano (Virreinal), al imaginario de la colectividad y veneración venezolana.

El Cementerio Bella Vista de Barquisimeto, se encuentra en la Parroquia Concepción (Parroquia San Pablo de la Cruz), Avenida Rómulo Gallegos con calle 42 entre carreras 21 y 22. Dividido por cuadrantes según los tipos de enterramientos (necrópolis estratificada) y su distribución de los bienes culturales con mayor preponderancia estética y social¹¹, destacando en este sentido la amplitud del mismo, ya que abarca 22 hectáreas en el terreno urbano. Y como se ha mencionado anteriormente la ubicación de la estatuaria en general ha sido dispersa por el deterioro y abandono del camposanto, enfatizando en este punto que las tumbas con sus monumentos no se encuentran en su ubicación y estado originario, por lo tanto, se ha hecho una especificación del área limitada según la observación y exploración de campo del bien inmueble.

¹¹ En este camposanto reposan los restos de muchos de los familiares e integrantes de las élites de la ciudad para entonces, pero además con la particularidad de que los mausoleos de estas familias están en una zona que podemos llamar "privilegiada" dentro de este cementerio: el centro. Como repitiendo el patrón urbano de la ciudad "viva", a la periferia de este eje socio espacial mortuario se enterraban a los menos privilegiados, lo que se evidencia en la ausencia de mausoleos y otros monumentos pomposos cuya erección implicaba onerosos costos, un lujo que solo unos pocos podían darse.

Figura 3.

Ubicación geoespacial del Cementerio Bella Vista (2019).



Nota. Fotografía Geoespacial del Cementerio Bella Vista de la ciudad de Barquisimeto.¹²

Si se considera la relación entre el cementerio y la ciudad, paralelamente se debe tomar en cuenta el crecimiento de la población, tornándose una metrópolis en constante transformación y expansión. Así, con la finalidad de poder avanzar el inventario propuesto de la estatuaría mariana realizado en el trabajo de campo, se dividen las zonas del cementerio en seis (06) sectores por su gran amplitud territorial:

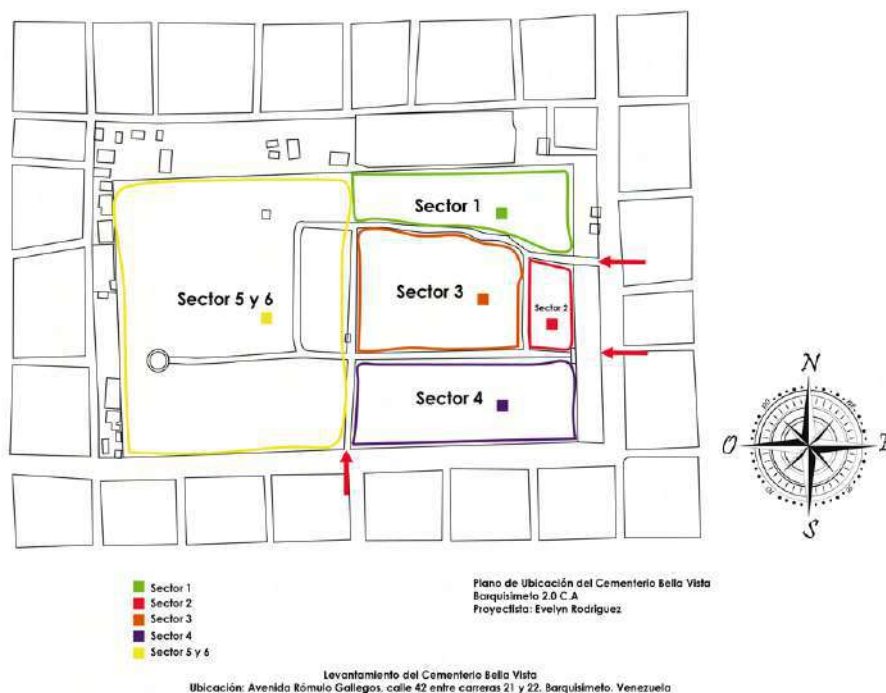
- **Sector 1:** Comienza con la avenida principal y finaliza con el muro que delimita la zona del Terminal de Pasajeros, muro perimetral que colinda con la avenida 22 y su lado izquierdo es delimitado por la segunda calle hacia la dirección de la Avenida Pedro León Torres. Destacando sus entierros más prominentes por la cantidad de monumentos funerarios, donde se destaca el Panteón de la Familia Álamos, Familia Giménez Landínez, Monumento Funerario del General Agustín Alvarado.
- **Sector 2:** Se encuentra en lado izquierdo de la carrera 22, colinda con la ubicación de la Capilla Central, se destaca por los enterramientos de algunos próceres de la independencia: General Jacinto Fabricio Lara, General Eladio Lara, General Bernabé Planas.

¹² *Nota.* Adaptado de Barquisimeto 2.0 [Fotografía], por Evelyn Rodríguez, Febrero, 2019.

- **Sector 3:** Esta dispuesto en el centro del cementerio, manteniendo una amplitud desde la carrera 22 hasta la carrera 21, se acentúa en este espacio enterramiento de la sociedad con menos recursos y enterramientos infantiles.
- **Sector 4:** Comienza en el lado izquierdo de la Capilla Central, hacia la dirección de la Avenida Pedro León Torres, esta zona con gran valor de antigüedad debido a los primeros enterramientos realizados en el siglo XVIII.
- **Sector 5 y 6:** Se encuentra en la disposición de tumbas enmarcadas en un espacio mayor, desde la carrera 22 hasta la avenida 20 (Avenida Pedro León Torres). Destacando enterramientos de personajes populares de la cultura barquisimetana.

Grafico 1.

Levantamiento del Cementerio Bella Vista de Barquisimeto. Sectores.



Nota. Levantamiento del Cementerio Bella Vista de Barquisimeto. Sectores. Propuesta por la Autora 2022



Para la fundamentación de la metodología, como se mencionó anteriormente se apropió de la nomenclatura de las advocaciones marianas expuestas por González (2008, ob.cit Rodríguez, 2005), donde el conjunto de imágenes de representación de la Virgen María se integra en ciertas tipologías:

- **Imágenes inspiradas:** aquellas que se originan de revelaciones privadas o de la inspiración del artista.
- **Imágenes reveladas:** se originan de las fuentes bíblicas que pertenecen a la revelación pública.
- **Imágenes dogmáticas:** la iconografía que forma parte de los dogmas marianos establecidos por la Iglesia Católica.
- **Imágenes aparecidas:** aquellas imágenes que la Iglesia ha llamado Mariofanías, por considerárselas de comprobación científica incierta.

Gráfico 2.

Apropiación de la nomenclatura de advocaciones marianas por González (2008, ob.cit Rodríguez, 2005).

CLASIFICACIÓN	N° DE IMÁGENES	UBICACIÓN
Imágenes Inspiradas		
Piedad	2	Sector 1
Nuestra Señora del Carmen	14	Sector 1 – 2 – 4
Virgen del Rosario	1	Sector 1
Virgen de la Ternura	1	Sector 1
Virgen de las Mercedes	1	Sector 1
Virgen María Auxiliadora	1	Sector 1
Virgen de Altagracia	1	Sector 4
Virgen de Lourdes	1	Sector 2
Virgen de la Medalla Milagrosa (San Juan de los Lagos)	5	Sector 4 -5 - 6
Imágenes Dogmáticas		
No aplica	-	-
Imágenes Aparecidas		
Nuestra Señora Virgen de Coromoto	3	Sector 2- 4
Divina Pastora	1	Sector 1
Imágenes Reveladas		
No aplica	-	-

Estos datos fueron el resultado del registro e inventario de los bienes muebles funerarios seleccionados, quedando demostrado que, de acuerdo a la problemática existente en el Cementerio Bella Vista, se mantiene la imagen de la Virgen María, después de la alegoría de Cristo, con una mayor presencia en el espacio funerario. En relación con lo anterior expuesto, las categorías expuestas por el autor para la inserción de la iconografía mariana, expuso de manera particular los ejemplos de las imágenes aparecidas como la Virgen de Coromoto y la Divina Pastora, siendo éstas ejemplares únicos en el imaginario colectivo venezolano y representaciones religiosas europeas en América.

Imágenes inspiradas.

La Piedad.



Figura 4. Monumento Funerario de José A. González y Ana M. de González.



Figura 5. Monumento Funerario de María Castillo de Lamberti.

- **Elementos formales:** Figuración femenina y masculina en la composición central, delimitada por una triada compositiva. Elementos descriptivos por inscripción antigua (el crismón). (Figura 4). Figuración femenina y masculina en la composición central, delimitada por una triada compositiva. Ejes verticales y horizontales en la parte superior (cruz latina). Elementos descriptivos por inscripción antigua (el crismón) (Figura 5).



- **Atributos iconográficos:** Virgen María y su hijo, figuración femenina sedente con el cuerpo inanimado Jesús por su regazo. Dramatismo en su disposición corporal y gestual. Ropajes con volúmenes pronunciados sobre una piedra o montículo con apariencia rocosa (Figura 4). Virgen María y su hijo, figuración femenina sedente con el cuerpo inanimado Jesús por su regazo. Dramatismo en su disposición corporal y gestual. Ropajes con volúmenes pronunciados sobre una piedra o montículo con apariencia rocosa. Cruz latina con textura de madera y el manto fúnebre que rodea el acrónimo INRI (acrónimo de Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum (Jesús de Nazaret, rey de los judíos (Figura 5).
- **Composición:** La Virgen sedente, Jesucristo con su cabeza y cuerpo apoyado sobre ella. Conforman una composición triangular cuya base es el cuerpo de Cristo y la cúspide es la cabeza de la Virgen María o la Cruz con el manto fúnebre.

Esta composición triangular mantiene su equilibrio y peso visual en la parte inferior, la gestualidad de la Virgen de María y el rostro inanimado de Cristo conduce a la pena de muerte y el dolor de la misma, también sus miradas al cielo en otras representaciones conducen a la súplica eterna de la pérdida física. El cuerpo de Cristo se encuentra en una dirección diagonal paralela al brazo sostenido de la Virgen de María y sus manos sostenidas con el reflejo de sus heridas. El símbolo del crismón se refleja en el pedestal junto con la inscripción del difunto, compuesto por las letras X y P superpuestas, que son las iniciales de Cristo en griego.

Nuestra Señora del Carmen.





Figura 6. Monumento Funerario expoliado.

Figura 7. Monumento Funerario expoliado.

Figura 8. Monumento Funerario expoliado.

- **Elementos formales:** Figuración femenina coronada, Niño Jesús, escapulario
- **Atributos iconográficos:** Virgen coronada con hábito carmelita (túnica parda o castaña, esclavina con capuchón, escapulario, cinta y manto), escapulario de la orden. Niño con túnica sin corona.
- **Composición:** La Virgen pedestre (cuerpo completo), con corona portando el escapulario de la orden sosteniendo al Niño Jesús quien muestra el escapulario en algunas de sus representaciones. Además, su variación es que, en las representaciones fotográficas actuales en el Cementerio Bella Vista, el niño se muestra decapitado. En sus túnicas se refleja el símbolo de la orden de las carmelitas. El escapulario se muestra en línea recta desde las manos sostenidas de María y el Niño. El Hijo se relaciona con su Madre al ser cargado con uno de sus brazos sin mantener un contacto más que su cabeza girada.

Virgen del Rosario



Figura 9 y 10. Monumento Funerario Conmemorativo. Panteón de la Familia Álamo Dávila.

- **Elementos formales:** Figuración femenina (Virgen) y el Niño Jesús en el centro de la composición portando el santo rosario en su mano, figuraciones de santos: Santo Domingo de Guzmán y Santa Rosa de Lima.



- **Atributos iconográficos:** La Virgen y el Niño Jesús portando el rosario, sobre un basamento con una inscripción: “Ave María” donde se resguardaba la cofradía. Otros elementos adicionales son las figuraciones de santos: Santo Domingo de Guzmán (con túnica de predicador católico) y Santa Rosa de Lima (con túnica, cinta y corona de laureles), con una posición de rodillas sobre un basamento cuadrangular, sus brazos y manos abiertas en posición de súplica o veneración a la Madre de Dios, en ellos igualmente se encuentra el santo rosario. Su gestualidad insinúa el dramatismo de la escena.
- **Composición:** En el interior del monumento, a una altura que coloca al espectador en ángulo de contrapicado para exaltar la imagen, está la imponente escultura de la Virgen y el niño en brazos en sus manos el santo rosario, flanqueados por dos imágenes de santos, Santo Domingo de Guzmán y Santa Rosa de Lima. Además, como sosteniendo el armazón del mausoleo, hay columnas de estilo jónico en los extremos, e interiores. Como rasgo distintivo respecto de otras piezas en el Bella Vista, a esta obra le fueron incorporados vitrales (destrozados después por acciones vandálicas) con imágenes de ángeles que acompañan a las otras formas alegóricas a temas bíblicos.

Virgen de la Ternura



Figura 11 y 12. Monumento Funerario de Adela R. de Rodríguez



Figura 13. Monumento Funerario expoliado.

- **Elementos formales:** Figuración femenina (Virgen María) pedestres, figuración masculina (Niño Jesús), mantienen una composición vertical en conjunto con su pedestal.
- **Atributos iconográficos:** Se mantiene contacto filial en ambas figuraciones entronizadas. Por un lado, la figuración del Niño Jesús está sentada en el brazo de la Virgen, y por el otro los brazos de la Virgen cubren y abrazan al Niño Jesús. Posiciones y gestualidad significativa y relacionada al amor maternal.
- **Composición:** La Virgen María aparece en postura pedestre, cuerpo entero y frontal con Niño en sus brazos, por otro lado, tenemos la composición de la Virgen María entrelazando en sus brazos al Niño Jesús intercambiando miradas y gestos. Ninguna de las esculturas posee indicios de alguna advocación mariana determinada.

Virgen de las Mercedes



Figura 14. Monumento Funerario de la Familia Gutiérrez.

- **Elementos formales:** Figuración femenina (Virgen María) pedestres, figuración masculina (Niño Jesús), mantienen una composición vertical en conjunto con su pedestal
- **Atributos iconográficos:** La Madre y el Niño, ambos personajes coronados. La Virgen porta en su mano derecha un escapulario y en su pecho el escudo mercedario. En su brazo izquierdo el Niño está

sentado, con la mirada hacia el arriba. Por el contrario, la mirada de la Virgen es hacia la parte inferior de la tumba.

- **Composición:** Al centro se encuentra la imagen de la Virgen pedestre, cuerpo entero, cabeza inclinada a su derecha junto a cabeza del Niño Jesús, mirada hacia abajo. Brazos flexionados a la altura de la cintura, con su mano izquierda sostiene escapulario; con los escudos de la orden y uno más con el símbolo del clavo y un anzuelo que lo sostiene el Niño con su mano izquierda; la Virgen con la mano derecha abraza al Niño Jesús sedente. Lleva manto, capa y túnica. El Niño Jesús arrimado ligeramente su cabeza sobre el hombro derecho de la Virgen, cabello ensortijado, brazo izquierdo extendido hacia delante, sostiene escapulario; el derecho semiextendido, sostiene la cruz.

Virgen María Auxiliadora



Figura 15 y 16. Monumento Funerario de la Familia Briceño Ayestaran.

- **Elementos formales:** Figuración femenina (Virgen María) pedestres, figuración masculina (Niño Jesús), mantienen una composición vertical en conjunto con su pedestal.
- **Atributos iconográficos:** La Madre y el Niño, ambos personajes coronados. La Virgen porta en su mano derecha un cetro con candado (cierre de la vida terrenal) en la parte inferior. En su brazo izquierdo el Niño está sentado con cierta inclinación de sus piernas, con la mirada hacia el frente. Por el contrario,

la mirada de la Virgen es hacia la parte inferior de la tumba. Acompañada de la simbología del crismón en la parte inferior de su basamento.

Composición: La posición de la Virgen se muestra de manera frontal y de cuerpo entero (pedestre), sostiene en su brazo izquierdo al Niño, manteniendo una composición lineal, con un cierto giro diagonal de éste último personaje. El ropaje agrega el volumen y dinamismo de las imágenes, además de los detalles característicos de su corona. Las representaciones de la Virgen Auxiliadora llamada, según los casos, Nuestra Señora de la Consolación, Nuestra Señora de Gracia. El símbolo del crismón se refleja en el pedestal junto con la inscripción del difunto, compuesto por las letras X y P superpuestas, que son las iniciales de Cristo en griego.

Virgen de Altagracia



Figura 17 y 18. Monumento Funerario de la Familia Alvarado.

- **Elementos formales:** Figuración femenina (Virgen María) en tres cuartos con manos orantes, figuración masculina (Niño Jesús y San José).
- **Atributos iconográficos:** Es un bajorrelieve de la escenografía: veneración del Niño Dios, con las figuraciones aleatorias de la Virgen María y San José.
- **Composición:** El Niño ocupa el primer plano, junto al pesebre de paja. La Virgen está de rodillas frente al pesebre. Está ensimismada, serena contemplando a su Hijo, el Hijo de Dios. Esta posición es símbolo

de adoración, de la humildad de la persona ante la divinidad. Las manos juntas simbolizan la actitud de oración. María es la orante en todo momento y la intercesora. Las manos juntas, la postura de rodillas son gestos que expresan la devoción interior y excitar nuestro deseo de someternos a Dios. La corona se manifiesta como halo de luz, esto habla de su condición de Reina. La figura de José aparece en un tercer plano, semi-oculta, con cruz en mano. En la parte superior se encuentra una nube y el símbolo de la estrella de David.

Virgen de Lourdes



Figura 19 y 20. Monumento Funerario de Librada Sánchez de Alvarado.

- **Elementos formales:** Figuración femenina joven, pedestal, con linealidad vertical.
- **Atributos iconográficos:** La Virgen se mantiene de pie, con rosas en cada uno de ellos. Con actitud orante con el movimiento de sus manos hacia el pecho. Rosario colgando en sus manos.
- **Composición:** Con largo velo con caída de su cabeza hasta los pies descalzos. Los pies se apoyan sobre un rosal silvestre. Las manos juntas ante el pecho, ofrecen una posición fervorosa al alma del difunto, y entre sus dedos el rosario en representación de la oración y de virtud de humildad y piedad entre el verdadero mensaje de Dios.

Virgen de la Medalla Milagrosa (San Juan de los Lagos)

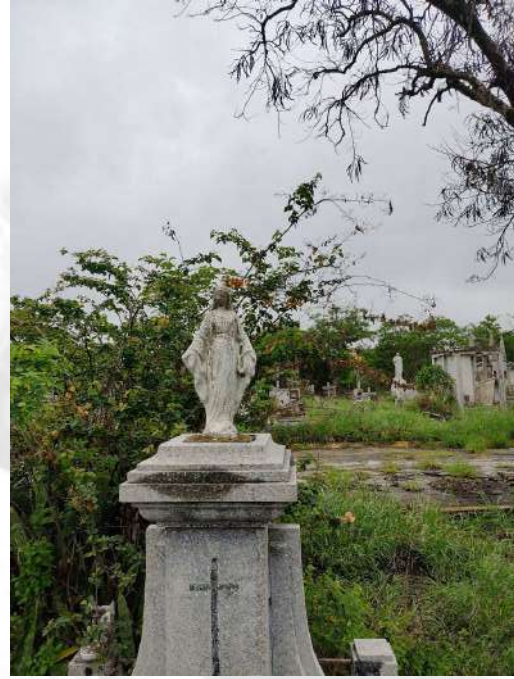


Figura 21 y 22. Monumento Funerario de Fernanda Gómez.

- **Elementos formales:** Figuración femenina joven, pedestre, con linealidad vertical, sus brazos en extendidos y paralelos a su cuerpo.
- **Atributos iconográficos:** La Virgen de pie sobre un globo aplastando la serpiente. porta en sus manos el rosario y una medalla que va alrededor de su muñeca, porta rayos emitidos desde sus manos igualmente. Por otro lado, la mirada de la Virgen es hacia la parte inferior de la tumba, así como los rayos. Acompañada de la simbología de su medallón.
- **Composición:** La Madre con brazos abiertos refiriéndose a la imagen maternal. El globo está bajo la representación de la tierra, que junto a la serpiente mantiene la protección divina frente a satanás. Los rayos o mediatrix que emana de sus manos y alcanzan hacia la dirección de la tierra son símbolos de gracia obtenidas del corazón de Jesús. El medallón consta de la simbología de la letra M, como madre, la cruz con barra que sería la cruz de redención, doce estrellas (doce apóstoles), corazón izquierdo



(Sagrado Corazón de Jesús) y derecho (Inmaculado Corazón de María) frente el amor ardiente de Jesús y María por la humanidad.

Imágenes aparecidas.

Nuestra Señora Virgen de Coromoto



Figura 23, 24, 25. Monumentos Funerarios expoliados.

- **Elementos formales:** Figuración femenina (Virgen María) sedente (Figura 23 y 24) pedestre (Figura 25), figuración masculina (Niño Jesús), mantienen una composición rectangular con dirección vertical en conjunto con su pedestal.
- **Atributos iconográficos:** La Virgen y el Niño coronados, con actitud de soberanos. La Madre sostiene al hijo, y éste en su mano derecha sostiene el Orbe en representación de Cristo y recibe el nombre de “Salvator Mundi” (El Salvador del mundo) y en su mano izquierda mantiene la gestualidad de bendición. Aunque en las figuras 23 y 24 el niño tenga su cabeza mutilada, en la figura 25 mantiene su estado de conservación. Mantienen el equilibrio en las figuras compositivas y centrales.
- **Composición:** La Virgen y el Niño presentan la dualidad divina, permaneciendo en su trono (Figura 23 y 24, coronados y con actitud soberana. La cristiandad al darle estos dotes representará la iluminación con sus aureolas “Reina y Madre de todo lo creado”. Las coronas son símbolos de realeza y victoria.

“Una gran señal apareció en el cielo: una mujer, vestida de sol, con la luna bajo sus pies y, una corona de doce estrellas sobre su cabeza” (Ap. 12, 1). El niño en su mano izquierda sostiene el Orbe en representación del gobernante de la tierra y el recibimiento del salvador del mundo (la cruz sobre el mundo). El crismón corresponde al anagrama de Cristo como principio y final de todo lo creado; en su mano derecha levantada en la actitud de bendecir; en el “Nombre sobre todo nombre”.

Divina Pastora



Figura 26, 27. Monumento Funerario Comemorativo al General Agustín Alvarado.

- **Elementos formales:** Figuración femenina (Virgen María) sedente, figuración masculina (Niño Jesús), mantienen una composición rectangular con dirección vertical en conjunto con su pedestal en altorrelieve.
- **Atributos iconográficos:** La Virgen presentada como la Divina Pastora, advocación pastoril semejando a la del Buen Pastor, se le atribuye la patrona del deporte y las actividades sanas. El pedestal en altorrelieve con tributos vegetales (palmas y rosas) son tributos al difunto eternamente.



- **Composición:** La figura femenina que observamos puede identificarse como la Virgen María sentada sobre un trono que sostiene con su brazo izquierdo al niño Jesús que reposa sobre su regazo y lleva en su mano derecha un cayado. Porta una indumentaria de finas telas con pedrería y sus pies, cubiertos con zapatillas que hacen juego con la vestimenta, reposan sobre un almohadón. A los pies de la Pastora está una oveja cuya vista se dirige hacia el frente. Un sombrero y una corona con piedras lujosas adornan la cabeza de la Divina Pastora, de la cual se desprende una frondosa cabellera con bucles. El cabezal del cayado, al ser redondo y casi cerrado en su totalidad, se asemeja a la forma de un báculo. Su vestimenta, aunque varía se caracteriza por los elementos ornamentales que la conforman y generalmente hace juego con la indumentaria del Niño Jesús que lleva en brazos, donde su gestualidad mantiene la mirada hacia el cielo.

Interpretación de la veneración mariana funeraria: Divina Pastora

El título de este apartado, enfatiza los factores determinantes y de cambio de la visión subjetiva las imágenes religiosas, develación de emociones que se arraigan a la connotación de una tradición cultural, desde ese develar la imagen, desde lo expresivo y demostrativo, que conlleva no solo al conocimiento histórico de la imagen sino la apropiación artística individual y colectiva de una cultura.

De esta manera, desde una visión convencional, desde la necesidad de un arte de reconocimiento e incluso de sacralización de la femeneidad, el origen de la Divina Pastora se remonta a Sevilla, España en el año 1703, cuando Alonso Miguel de Tovar elaboró una pintura de la Virgen, a partir de la descripción y especificaciones del Fray Isidoro de Sevilla; Antonio Sáenz (1991) expone que;

La Virgen aparece sentada sobre una peña, tocada con velo y un sombrero de paja y vestida con túnica roja y manto azul, a su juicio, en clara alusión a los ropajes de las inmaculadas. Agrega que la imagen de la Divina Pastora lleva un blanco pellico pastoril anudado a su cintura y un cayado, lo que considera son motivos vinculados al ambiente bucólico que caracteriza a la escena. En esta escena un grupo de ovejas, que simbolizan a los creyentes, la rodean y comen de su mano, las rosas que simbolizan el rezo del Santo Rosario. (p.2)

Es relevante destacar que la iconografía de la Divina Pastora es muy adecuada a la mentalidad de la época y con ella se traslada la característica cristológica del Buen Pastor para convertirla en la pastora de almas que las salvó del mal. Una vez finalizada, la obra de Tovar fue incorporada a un estandarte y presentada por el Fray Isidoro a la multitud congregada de Sevilla como la nueva advocación mariana; posteriormente, ésta



representación de la Virgen se proyectó hacia el resto de España y América del Sur. La importancia de los símbolos de la sociedad que son asimilados en la imagen en las diferentes épocas, en donde al contemplar la pintura de Tovar el pueblo sentiría a la Virgen muy cercana debido a su forma de vestirse como una persona dedicada al pastoreo, aunado a ello agrega que la expresión de su rostro dulce también sería un factor a tener en cuenta para que impactara en la sociedad.

Una de las variaciones importantes y que constituirá un rasgo definitivo en la imagen que llegara a Venezuela, es la inclusión del niño por primera vez en una iconografía en tierras americanas, lo que ocurrió en el virreinato de Nueva Granada, en una pintura firmada por José Garzón y Melgarejo en 1746, en la que se observa que el niño Jesús sentado en el regazo de María apacigua al rebaño. Donet (2013) afirma que, probablemente, donde mayor calaría la nueva advocación de Virgen María como Divina Pastora, sería en la actual Venezuela y al respecto agrega que no solo se exportó el tipo iconográfico de la Divina Pastora a las misiones, sino que también fue expuesta en los lugares más controlados por los colonizadores, entre ellos la ciudad de Caracas, donde se fundó una iglesia dedicada a la Divina Pastora, la segunda de mayor importancia después de la Catedral y en 1746 se construyó un templo de tres naves amplias y siete altares y en el altar mayor se ubicó la imagen de la Divina Pastora, el cual se considera el primer templo en el mundo dedicado a esta advocación (p.108).

Este autor describe esta iconografía como una imagen de vestir, con características similares a las descritas en los primeros testimonios de los alrededores de Sevilla. En este caso también incorpora el pelo natural, un sombrero y vestidos intercambiables. Acota que la Virgen también lleva el cayado típico, pero en este caso no la rodean ovejas, hecho que ocurre por primera vez. Al referirse a la iconografía de la Divina Pastora en Barquisimeto, el autor asegura que no existe una localidad con más devoción en toda América que Santa Rosa, ciudad venezolana donde, a partir de 1706 se encuentran los primeros testimonios de fe hacia esta advocación, la cual, señala, fue utilizada como parte de las enseñanzas catequizadoras de los capuchinos para someter al pueblo de los gayones, lo que la convertiría en el emblema de la gesta pacificadora de los indígenas de esta zona (p.216).



Figura 28: Divina Pastora (1703)**Figura 29:** Divina Pastora (1925)**Figura 30:** Divina Pastora (1950)**Figura 31:** Divina Pastora (1956)**Figura 32:** Divina Pastora (Década de los 80)**Figura 33:** Divina Pastora. S. XX.**Figura 34:** Divina Pastora. (2022)

Nota. Recopilación de documentación gráfica (fotográfica) de la iconografía mariana de la Divina Pastora¹³.

La imagen de la Divina Pastora de Barquisimeto es una imagen de vestir, en la que se representa a la Virgen sentada en un trono acompañada por el niño Jesús en sus brazos. La escultura lleva cabello natural, con un sombrero intercambiable y un cayado y está acompañada por dos ovejas, esculpidas de forma independiente ubicadas alrededor de la Virgen; imagen que tiene un gran parecido con la escultura de la misma advocación conservada en Caracas, lo que le lleva a suponer que se trata de obras de una misma escuela escultórica, probablemente proveniente de la Península de España, además señala que también se puede relacionar la Divina Pastora de Barquisimeto con las primeras imágenes escultóricas de esta advocación encargadas por fray Isidoro de Sevilla, pero con la incorporación del Niño Jesús que no aparecía en la imagen original.

Divina Pastora en el contexto funerario

Demostrando la afinidad sobre las características en el ámbito conceptual y artístico de las imágenes en representación a la simbología mariana de la Divina Pastora, se convierte en el lenguaje de la significativo ante una eminente expresividad destacando la experiencia estética, la connotación en conjunto con la representación

¹³ Nota. Adaptado de archivos documentales varios. Colección de: Fundación Fototeca de Barquisimeto, Carlos Guerra Brandt.



de su identidad como símbolo valorativo de una tradición o creencia que se traslada igualmente a la costumbre representativa funeraria.

La cualidad maternal reforzada en la representación de la diosa Isis ha llevado a que autores como Thode y López (1999) afirmen que los primeros cristianos adaptaron gran parte del culto egipcio y lo asimilaron a la Virgen María (p.2), a la cual, desde 1964, la Iglesia Católica oficializó como la verdadera Madre de Dios y del Redentor, además de ser la verdadera madre de los miembros de la Iglesia Católica, a la que se debe veneración. Desde el punto de vista artístico, existen elementos iconográficos que se evidencian en la representación de la Virgen en el Cristianismo que guardan relación con la imagen de la diosa Isis, entre los cuales, a partir del estudio de Aladro y García (2003) podemos destacar el velo, el nimbo o aureola; que van acompañados por otros elementos propios que la distinguen, de acuerdo a la advocación que se le atribuya, entre ellos los ángeles, la corona, un corazón con flores o el niño Jesús (p.54).

Sobre este aspecto es pertinente el planteamiento de Azcarate (2001) quien sostiene que;

La Iglesia ha tenido a lo largo de la historia un papel protagónico en el desarrollo de las manifestaciones artísticas, por cuanto, aun cuando la Iglesia Primitiva se pronunció contra la iconografía religiosa, sustentada en los postulados anti iconoclastas presentes en el Antiguo Testamento, se consideraron las imágenes como herramienta para la evangelización, decisión que se ratificó en el VII Concilio de Nicea, realizado en el año 787. (p.61)

No obstante, a pesar de esta aprobación, quedaba en la Iglesia Católica un sector que se oponía a la veneración de imágenes de bulto redondo, razón por la cual, aclara la autora, se evidenciaba escasez de este tipo de imagen en la Alta Edad Media y que sería en el período Gótico, con la humanización del arte cristiano, cuando las imágenes comenzaron a proliferar, pero la formalización del empleo de la imagen como recurso de evangelización se produjo más tarde, en el siglo XVI, en el Concilio de Trento, a partir del cual se desarrolló la imaginería, con la finalidad de captar el interés del espectador no sólo mediante la belleza de la imagen, sino, especialmente, a través de la expresión anímica.

Cabe destacar que en la época colonial era común el uso de la pintura y la escultura en la evangelización, con el fin de enseñar a los iletrados las representaciones de la Virgen, de Jesús, de los Santos y de otros personajes bíblicos. En Venezuela, durante este período, generalmente las imágenes eran traídas desde España, por lo cual se aprecia la influencia del Barroco y la sutil presencia de formas Manieristas en ellas. Es por ello, que el imaginario mariano se consolida y se acepta en nuestro territorio, frente a la labor de mediación



representativa hacia Dios, logrando constatar a través de diversas invocaciones su presencia en el hecho mortuorio:

Una o dos horas antes de morir este varón, que era todo caridad, recobra las fuerzas que aún le quedaban, se levanta del lecho y estando delante de la imagen de la Santísima Virgen María, bajo la advocación de su Concepción Inmaculada, que se le había llevado a su casa como la patrona de este pueblo exclama: ¡Virgen María, Madre de Dios, por el misterio de tu Concepción Inmaculada, te pido ruegues a tu Santísimo Hijo de Jesús, me otorgue al gracia de que yo sea la última víctima del cólera en esta ciudad!.¹⁴

Finalmente, la estatuaria mariana no solamente en el Cementerio Bella Vista sino en el resto de los camposantos de Venezuela, reflejan correlatos a la devoción y veneración de la figuración de María, su culto a la Madre de Dios impuesto por la corona española trajo consigo la transculturación en costumbres, tradiciones y religiosas en el pueblo venezolano, que en la actualidad se mantienen vigentes hasta convertirse en la representación de intercesión a Jesús, la cual se dirigen rogativos en auxilio a las almas, pecadores y situaciones de tribulación. Es importante destacar que el material de fabricación del 80% de las esculturas marianas en el camposanto son de mármol de carrara, el resto de las figuraciones son hechas de madera, yeso o cerámica en molde lo que aumentó para la época de los años sesenta por su reproductibilidad¹⁵.

En ese sentido, el acercamiento investigativo y exploratorio que se ha expuesto, además de exhibir la iconografía mariana propia de Venezuela, destacando la presencia de Nuestra Señora del Carmen redentora de las ánimas del purgatorio¹⁶, la Virgen del Rosario¹⁷, la Asunción de María, Nuestra Señora de Coromoto y Patrona Larense, la Divina Pastora; lo cual ha determinado su (re)valorización en el contexto funerario, así como lo han demostrado otras investigaciones de la misma índole que anteriormente se han mencionado.

¹⁴ Testimonio del Presbítero Mariano J. Raldíz (1856) ante el hecho de muerte del Presbítero Macario Yépez. Obra consagrada y testimonial de la fuente documental: Defensa de la Iglesia (1856).

¹⁵ A partir de los años 70 la única imagen representada es Nuestra Señora del Carmen, en detrimento de las otras advocaciones. Cartay, R. (2003). Fábrica de ciudadanos. La construcción de la sensibilidad urbana (Caracas 1870 – 1980). Fundación Bigott, Caracas. p. 326

¹⁶ Rosario de ánimas se le denomina en Curarigua, Barquisimeto y algunos caseríos del Municipio Urdaneta.

¹⁷ En Lara la espiritualidad del rosario acompaña una ida, aunque sin regreso inmediato. En las comunidades con marcada ascendencia indígena se prolonga la convivencia por lapsos cortos que se repiten cada año. Diferentes estilos, una expresión común de solidaridad social-familiar que hace más llevadero el dolor, que da explicación y sentido a la pérdida y, sobre todo, que no abandona ni olvida. Quien se va cuenta con camino y compañía, quien queda, es preparado para el viaje. Porque desde la vida, todos transitan el mismo sendero de los muertos. Pérez, J. (2019). El sendero de los muertos. Fundación Bigott. [Documento en línea] <https://bit.ly/3PMWqXI>

Figura 35.

Monumento Funerario. Representación de la Advocación Mariana: Divina Pastora.



Nota Monumento Funerario, representación de la Advocación Mariana: Divina Pastora. 2021¹⁸.

Catalogación de las esculturas marianas en el Cementerio Bella Vista

El proceso de catalogación de las colecciones se considera como tarea importante para la descripción y la investigación científica multidisciplinaria, utilizando instrumentos técnicos que conlleve a un registro de información más detallada. La catalogación expuesta por Rodríguez (2017), registra la información que se produce al realizarse un estudio especializado sobre un objeto o colección, en tal sentido se identifica, registra, analiza, describe y evalúa esos objetos o conjuntos de ellos, según normas técnicas establecidas.

La sistematización de información del objeto de estudio permitió el diseño y comprensión de la catalogación de las esculturas marianas antes mencionadas del Cementerio Bella Vista, por lo tanto, su categorización correspondió a la identificación de la tumba, la identificación y descripción de la tipología escultórica, diagnóstico del estado de conservación y consideraciones para su intervención.

¹⁸ *Nota.* Adaptado de Barquisimeto 2.0 [Fotografía], por Evelyn Rodríguez, Julio, 2021.



De esta manera, cada ficha propuesta lleva anexada sus imágenes fotográficas, organizadas según su ubicación por sector y la disposición según el grupo iconográfico expuesto. A continuación, se presenta la ficha de catalogación que conforma el registro de la estatuaria mariana del Cementerio Bella Vista, lo que es de proyección para la gestión y revitalización de este espacio y de la memoria fúnebre¹⁹.

Grafico 3.

Ficha Técnica Bienes Muebles Funerarios.

FICHA TÉCNICA BIENES MUEBLES FUNERARIOS

1. IDENTIFICACIÓN

Título: Bien Cultural Mueble Funerario

Asunto: Monumento Conmemorativo Funerario del General Agustín Alvarado

Año/ Época: XIX / 1919

Autor: Francisco Pigna y Sucesores Marmolería Nueva Industria

Estilo: Reminiscencia Neoclásica.

Firma en obra: Si posee

Fecha en obra: Si posee

Materiales: Mármol de Rabagione y piedra de Monóvar.

Técnica: Bulto redondo conformado por piedras de diferentes naturaleza talladas y ensambladas.

2. UBICACIÓN

Dirección: Av. Rómulo Gallegos. Calle 42 con carrera 21 y 22.

Ciudad/ Localidad: Barquisimeto.

Municipio: Iribarren.

Coordenadas: 10°4'1"N 69°20'9"W

Tipo de ubicación: Cementerio municipal de acceso público.

Accesibilidad: Expuesta

3. PROPIEDAD

Organismo Eclesiástico: No aplica.

Competencia Mantenimiento: Dirección de Cementerios Municipales – Municipio Iribarren – Asociación Camposantos de Lara.

Régimen de Protección: Alcaldía Bolivariana del Municipio Iribarren – Instituto de Patrimonio Cultural Venezolano (IPC).

4. ENTORNO A LA OBRA

Disposición: Intemperie.

Clima: Temperaturas muy cálidas (33° C) durante todo el año, con una humedad del 50%.

Contaminación: Urbana.

¹⁹ Nota. La ficha técnica y de catalogación que se muestra en éste apartado, fue empleada en cada estatuaria mariana del Cementerio Bella Vista, lo cual para éstos fines preliminares se recomienda consultar la investigación extensa.



Vibraciones: Derivadas de agentes ambientales.

5. SEGURIDAD

Plantilla de empleados municipales internos que ejercen las labores de vigilancia y mantenimiento de forma intermitente y deficiente para el estado actual del centro urbano (el cementerio)

6. DIMENSIONES (cm)





Grafico 4.

Ficha de Catalogación Bienes Muebles Funerarios.

FICHA DE CATALOGACIÓN BIENES MUEBLES FUNERARIOS		CÓDIGO:
		BMF – ADM 001
		CÓDIGO COLEC.
		ADM 001
7. INFORMACIÓN TÉCNICA		
Tipo de Bien: Bien Cultural Mueble Funerario		
Nombre: Monumento Conmemorativo Funerario del General Agustín Alvarado		Otras denominaciones: Escultura Funeraria Sedente: Divina Pastora.
Material: Hueso: ☐ Madera: ☐ Metal: ☐ Piedra: ☒ Otros: ☐		
Técnica: Tallado sobre piedra.		
Autor: Francisco Pigna y Sucesores Marmolería Nueva Industria		Siglo/ Año: XIX / 1919
Dimensiones: Alto: 5 m. Ancho: 2, 5 m. Profundidad: 2,5 m. Diámetro: - Espesor: -		
Estudios Histórico: General Agustín Alvarado, fallecido el 28 de septiembre de 1929 Natural de la ciudad de Quibor, prestó importantes servicios a la causa de la Independencia. Es tradicional que, por su fidelidad, por su arrojo y natural vivacidad, era siempre elegido para desempeñar importantes comisiones, tan difíciles como peligrosas, pues fue varias veces a Coro, ocupada por fuerzas realistas, en comisiones militares. Se distinguió también en el manejo de las armas, tanque que se conserva, aún memoria de su habilidad. Diputado por Barquisimeto, junto con el Dr. Don José Ángel Álamo, el primer congreso general constituyente de Venezuela, instalado en Caracas el día 2 de marzo de 1811. Firmó el acta de Independencia.		
Estudio Estilístico – Iconográfico: 1. Estilo: Reminiscencia Neoclásica. 2. Iconografía: - Advocación mariana: Divina Pastora, representada con una pastora joven, se le atribuye que es la patrona del deporte y las actividades sanas. - Patrona de la región, intersección de la muerte al difunto. - La figura femenina que observamos puede identificarse como la Virgen María sentada sobre un trono que sostiene con su brazo izquierdo al niño Jesús que reposa sobre su regazo y lleva en su mano derecha un cayado. Porta una indumentaria de finas telas con pedrería y sus pies, cubiertos con zapatillas que hacen juego con la vestimenta, reposan sobre un almohadón. A los pies de la Pastora está una oveja cuya vista se dirige hacia el frente. - Un sombrero y una corona con piedras lujosas adornan la cabeza de la Divina Pastora, de la cual se desprende una frondosa cabellera con bucles. El cabezal del cayado, al ser redondo y casi cerrado en su totalidad, se asemeja a la forma de un báculo. Su vestimenta, aunque varía se caracteriza por los elementos ornamentales que la conforman y generalmente hace juego con la indumentaria del Niño Jesús que lleva en brazos, donde su gestualidad mantiene la mirada hacia el cielo. - Su mirada se pierde en el espacio. Sin embargo, uno de sus ojos parece observar al niño. Su cabeza está ligeramente inclinada hacia la izquierda. Se aprecian los “rasgos europeos” de madre e hijo: cejas alargadas y redondeadas, ojos grandes y redondos, nariz alargada y perfilada, labios delgados y caras redondas. - Desde el plano posterior de la Virgen solo pueden apreciarse su sombrero y corona, la frondosa y extensa cabellera que se desparrama sobre sus hombros y espalda; también se pueden observar los detalles de la parte trasera de su vestuario, que generalmente es una capa. - El Pedestal de alto relieve presenta elementos escritos, tributos vegetales (rosas y hojas de olivo) al difunto hacia la eternidad.		



Descripción Formal:

Consiste en un monumento escultórico, compuesto por una efigie de advocación mariana en la parte superior, dispuesta sobre basamento rectangular. La sepultura está cubierta por una losa de piedra (mármol) con una cruz latina en relieve al igual que su inscripción, que constituye el cerramiento de la tumba.

El basamento hace a su vez de pedestal sobre el que se erige, la representación de la advocación mariana: Divina Pastora. La transición entre el basamento de planta cuadrangular, mantiene el mismo estilo neoclásico. Las esquinas resaltantes mantienen representaciones vegetales, lo que son alegorías de rosas y palmas como ofrendas permanentes a los triunfos militares y civiles del yacente.

Se mantiene en un espacio delimitado por mosaicos de granito (negro y blanco), con pequeños pilares y que anteriormente se disponían verjas de bronce que rodeaba el monumento, hoy desaparecidas en su totalidad.

Estudio Técnico y Material:

Bulto redondo sobre basamento en relieve. Mármol de carrara.

Se trata de un monumento en piedra constituido por la representación mariana en su elemento principal, su basamento está confirmado por diferentes bloques o planchas superpuestas que combinan elementos arquitectónicos con los escultóricos, como son los bajorrelieves. Para su construcción se han empleado dos principales tipos de piedra, atendiendo a las necesidades del tallado: mármol blanco de Carrara, llamado *Rabagioni*; y para el resto del conjunto se empleó una piedra de menor dureza, descrita como piedra blanca de Monóvar.

En cuanto a la técnica empleada, tanto la caliza como el mármol han sido trabajados por separado en piezas independientes, unidas entre sí mediante morteros, a través de una estructura interna de mampostería que soporte el peso de la escultura. A la hora de esculpir la piedra, se utiliza la técnica de talla o labrado, siendo esta una técnica sustractiva, es decir, se obtiene la forma deseada extrayendo el material de un bloque de piedra inicial. En general presenta un acabado mate apomazado, aunque en otros detalles del bajorrelieve mantiene una superficie brillante, porque pueden estar pulimentados.

8. ANÁLISIS Y DIAGNÓSTICO DE AGENTES DE DETERIORO

Estado de Conservación (Indicadores de deterioro)

Bueno ☐

Regular ☒

Malo ☐

Cristalización de sales ☒

Carbonatación ☐

Deformación y rotura ☒

Gelifracción ☒

Sulfatación ☐

Pérdida de materia ☒

Dilatación y contracción térmica ☐

Transformación superficial ☐

Otros: -

Intervenciones inadecuadas:

Si ☒

No ☐

Elementos extraños: Desechos no biodegradables

Estado de integridad:

Complejo ☐

Incompleto ☐

Fragmentado ☒

Detalle ☐

9. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

- Preconsolidación: es un proceso inicial a la limpieza, cuando ésta no puede llevarse a cabo, ni si quiera superficialmente, sin provocar aún más daños debido al alto grado de descohesión de la superficie pétreo. Se podrá emplear resinas acrílicas, como Paraloid® B72, diluido en acetona en concentración media para evitar la penetración –pero no muy alta pues podría provocar tensiones superficiales.
- Limpieza: eliminar todo material ajeno sobre el soporte del bien que se manifieste en formas de alteración como suciedad, sales, depósitos incrustados o superficiales, vegetación u organismos colonizadores. Estos productos no suelen encontrarse de manera independiente en el monumento, sino combinados, manifestándose como capas más o menos uniformes y permanentes sobre la superficie de la piedra, y en último extremo en forma de costra.
- Relleno de grietas: Este tratamiento sirve para impedir las filtraciones de agua a través de las fisuras y grietas presentes en la piedra y evitar el consiguiente aumento de tamaño de éstas. Ha de emplearse siempre materiales de relleno de composición

conocida, que estén libres de sales y tengan similares propiedades de porosidad, durabilidad y adherencia a los de la piedra a tratar, garantizándose la compatibilidad con el material original.

- Adhesivo y cosido: Este proceso se llevará a cabo para salvaguardar la integridad de las piezas del bien que se encuentran fragmentadas o con riesgo de desprendimientos, garantizando que no se produzca una futura pérdida de material y devolviendo parte del valor estético inicial.
- Reintegración: La reintegración tiene por objeto la reposición matérica cuando hay una pérdida volumétrica y/o pictórica devolviendo la estabilidad, funcionalidad y el significado o lectura formal del bien cultural.

10. PROPUESTA DE PREVENCIÓN Y MANTENIMIENTO (CONSERVACIÓN PREVENTIVA)

Hay que partir de la base de que, debido a su naturaleza inmueble y monumental, es decir, expuesta al aire libre, la obra se ve afectada de manera inevitable por los parámetros ambientales y la acción de los seres vivos. Por tanto, aquellos factores como la temperatura, la humedad, el viento, la radiación solar o la contaminación son, desde un punto de vista dogmático, imposibles de controlar y estabilizar, ya que la estanqueidad del bien es inviable. Sin embargo, la observación empírica de las condiciones ambientales, a través de la toma de datos climáticos y atmosféricos, y su relación directa con las patologías presentes en el monumento, será de gran utilidad a la hora de prever ciertos efectos y establecer un programa de actuación que los minimice.

Seguimiento asiduo y detallado de las intervenciones realizadas con el fin de supervisar la idoneidad de los tratamientos e identificar posibles problemas:

- Regular revisión del monumento funerario (mensual)
- Documentación gráfica exhaustiva que deberá quedar adecuadamente recogida en la memoria final, de modo que pueda ser consultada fácilmente.
- Regularidad de limpieza superficial, bastará con limpiezas mecánicas con aspiradores, con los que retirar aquellos depósitos no adheridos, evitando métodos acuosos y otros más agresivos.
- Sustitución de la especie vegetal, Nim o Neem (*Azadirachta indica*), por una especie vegetal menos abrasiva en el contexto externo del monumento. Así como la pavimentación de caminerías para la accesibilidad y estabilidad de la escultura.
- Mejorar la seguridad mediante la instalación de cámaras de video-vigilancia, así como la elaboración de una base de datos en la que se encuentren todas las obras representativas del cementerio y un sistema de catalogación fotográfica para el público.

11. FOTOGRAFÍAS (planos compositivos fotográficos)





Descripción de la Fotografía: Planos compositivos generales y detalles en primerísimo plano de los elementos compositivos de la escultura funeraria, en ambiente abierto con luz temporal natural.

Código fotográfico: MF – DV 001 - 005

12. DATOS DE CONTROL

Entidad investigadora: Barquisimeto 2.0 C. A – Instituto Mexicano de Curaduría y Restauración

Registrado por: Lcda. Evelyn Rodríguez

Fecha de inventario: 21 de Abril del 2022

Revisado por: Instituto de Patrimonio Cultural Venezolano (IPC)

Fecha de revisión: 15 de Mayo del 2022

Aprobado por: Instituto de Patrimonio Cultural Venezolano (IPC)

Fecha de aprobación: -

Registro fotográfico: Julio Rodríguez y Evelyn Rodríguez

Aproximaciones finales

“El lugar lógico para encontrar una voz de otros tiempos es un cementerio de otros tiempos”.

Howard Phillips Lovecraft.

La connotación de cada momento que se pueda hacer visible y diverso ante la iconicidad religiosa en el contexto funerario es la importancia de la relación que establece a partir de las concepciones desde primera imagen que sugiere el inconsciente y se extrapolaría hacia el consciente perceptivo, respondiendo a la jerarquía ante la comprensión de los signos en sociedades icónicas multiculturales.

Esto da comienzo a las idealizaciones de iconos representativos a una devoción, a una tradición; que con frecuencia subyacen en las concepciones esenciales de la identidad cultural e incluso involucra parámetros de la observación, competencias y autenticidad introspectiva; que ya no deben ser excluidos ante el peso cultural y sus estigmas sociales sino más bien estar en una constante dinámica ante la creación de tendencias y actitudes que rompan con la imagen estereotipada de la iconicidad religiosa en los espacios funerarios y los temas en torno a la muerte.



Es por ello que, gracias a las herramientas conceptuales y creativas se puede dar una cierta apertura ante nuevos propósitos investigativos en el lenguaje del arte y sus códigos formales desde el reflejo y permanencia de las manifestaciones sónicas de las devociones o tradiciones del sistema cultural. Destacando la importancia y relevancia de los cementerios y, que ante su eminente rechazo y desvalorización traerá consecuencias irreparables en la memoria cultural venezolana.

La devoción a la Virgen María no solamente debe perpetuarse en templos, casas, hospitales, zonas rurales sino también otorgarle su reconocimiento y valorización en el momento de la muerte, confirmando su invocación y protección en el hecho mortuario y, por ende, la predilección de su conservación y resguarda en el espacio funerario.

Referencias Bibliográficas

Alcaldía del Municipio Iribarren (2014). Asociación Civil Camposantos de Lara. Rescate del Camposanto Bella Vista. Folleto informativo.

Aladro, A. y García, A. (2003). Estampa vs. Estampa. Proyecto de Tesis para optar al Título de Licenciatura en Diseño Gráfico. Universidad de Las Américas. Puebla, México.

Aries, P. (1999). El hombre ante la muerte. Madrid. Editorial Taurus.

Azcárate, M (2001) La iconografía en la Historia del Arte. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. España.

Camacho, F. Castañeda, N. (2013). El cementerio Bella Vista de Barquisimeto: urbanidad, progreso y arte funerario (finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX). Revista Domínio da Imagem, Londrina. Vol. 7. N. 13.

Cartay, R (2002). La muerte. Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología. Vol. 2, Núm 34. Universidad de los Andes, Mérida. Venezuela.

Caraballo, C. (1999). Cementerio Bella Vista. Universidad Central de Venezuela. Caracas.

Donet, L (2013) Origen y difusión del tipo iconográfico de la Divina Pastora. Trabajo final para optar al título de magister en Historia del arte de la Universidad de Jaumé. España.

Elsching, H (2000). Cementerios en Venezuela. Los camposantos de los extranjeros en el siglo XIX y los antiguos cementerios de Caracas y el litoral. Caracas. Editorial Cervantes.

González, C (2008). Sobre un Imaginario Escatológico: La escultura mariana en el Cementerio El Espejo de Mérida. Memoria de grado para optar por el título de Licenciada en Letras. Mención: Historia del Arte.



Universidad de Los Andes. Facultad de Humanidades y Educación de Letras. Departamento de Historia del Arte.
[Disponible en línea] <https://bit.ly/3oobdvT> [Consulta: Noviembre 2021]

Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Cultural. Capítulo II. Artículo 6. Septiembre de 1993. [Disponible en línea] <https://bit.ly/3PIHCcs>

Morin, E. (1994). El hombre y la muerte. Barcelona. Editorial Cairós.

Niño, A. (1997). De lo simbólico en las prácticas funerarias de la cordillera. Revista Bigott. Caracas, Venezuela.

Proyecto Regional del Patrimonio Cultural PNUD/UNESCO integrado por Venezuela, Ecuador, Colombia, Perú, Chile y Bolivia. Instructivo para fichas de inventario de bienes culturales muebles [Disponible en línea] <https://bit.ly/3z1IS4D> [Consulta: Noviembre 2021]

Querales, R. (1996). Cementerios de Barquisimeto. Tomo I. Editorial Gobernación del Estado Lara.

Pérez, B. (2019). Apropiaciones signícas en la representación escultórica de la Divina Pastora. Universidad Centroccidental “Lisandro Alvarado”. Decanato de Humanidades y Artes.

Rodríguez, E. (2017). Musealización del Centro Histórico de la ciudad de Barquisimeto: Exposición permanente de la historia. Caso: Zona de valor histórico – tradicional de la ciudad de Barquisimeto. Universidad Centroccidental “Lisandro Alvarado”. Decanato de Humanidades y Artes.

Rodríguez, L (2005). Las pinturas de caballete de los templos parroquiales de la arquidiócesis de Mérida. Estudio interdisciplinario. Historia del arte - iconografía – religión. Trabajo inédito. Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela.

Sáenz, A. (1991) El Icono, Esplendor de lo Sagrado. Ediciones Gladius.

Sperber, D. (1988), El Simbolismo en General. Barcelona: Editorial Anthropos.

Thode, R. y López, F. (1999). Isis. La Tierra de Los Faraones. (Documento en Línea). Disponible: <https://goo.gl/maFd66> [Consulta: 2022, febrero]



Sexto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias.

La presencia de la mujer en el ámbito funerario

Datos personales



Nombres y apellidos:

Moisés Barrera Sánchez / María Cristina Valerdi Nochebuena.

Ciudad – país:

Puebla – México.

Profesión:

Arquitecto.

Lugar de trabajo y Cargo:

Facultad de Arquitectura – BUAP / Profesor Investigador Titular.

Email:

moises.barrera@correo.buap.mx

Teléfono (código país y área):

+52 222 2659550

Título de la ponencia propuesta:

Corporeidades femeninas en la arquitectura y escultura funeraria.



CURRICULUM VITAE

Moisés Barrera Sánchez

Licenciado en Arquitectura por el Instituto de Estudios Superiores, Maestría en Diseño Arquitectónico por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Doctorado en Ciencias de los Ámbitos Antrópicos por la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Actualmente, es docente investigador de la Facultad de Arquitectura de la BUAP y profesor de tiempo parcial en la Universidad de las Américas Puebla, ha dictado diversas conferencias en congresos nacionales e internacionales, ha publicado artículos sobre la percepción sinestésica, propiocepción, sensorialidad y discurso del cuerpo. Ha colaborado como instructor invitado y evaluador de proyectos de investigación en la Universidad Veracruzana. Es colaborador del Cuerpo Académico Consolidado BUAP-CA-116 Diseño y Tecnología, responsable de Desarrollo Sustentable de la FABUAP, diseñador instruccional de diferentes cursos en modalidades a distancia, ha sido becario CONACYT para estudios de posgrado y obtuvo la distinción Summa Cum Laude por la propuesta de tesis doctoral. Candidato SNI 2022-2025.

María Cristina Valerdi Nochebuena

Doctora en Arquitectura con especialidad de restauración de sitios y monumentos con Mención Honorífica por la Universidad Autónoma de Oaxaca. Ha sido Profesor Investigador Titular "C" TC, Facultad de Arquitectura de la BUAP, responsable del Cuerpo Académico Diseño y Tecnología BUAP-CA- 116, nivel consolidado. Miembro del Padrón de Investigadores Institucional, coordinadora de Departamento de Fomento Editorial FABUAP, evaluadora y miembro del Comité Técnico de la Acreditadora Nacional de Arquitectura y Disciplinas del Espacio Habitable (ANPADEH). Diversos proyectos de investigación destacando: Comparativo tipológico de los cementerios patrimoniales urbanos públicos y privados 2009 a 2020, Arquitectura Religiosa del siglo XX-XXI, 2010 a 2020. Últimas publicaciones: La capilla de la Universidad Iberoamericana Puebla. Espacio religioso jesuita del siglo XX. El Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Nuevo centro de religiosidad en Puebla. Miembro de ICOMOS, Architecture, Culture and Spirituality (ACS), Red Iberoamericana de Gestión y Valoración de Cementerios Patrimoniales, Centro de Studi Americanistici "Circolo Amerindiano" Onlus.





Resumen

La mujer a través del tiempo juega un papel significativo en las sociedades, padeciendo limitaciones, injusticias, discriminación, entre otras acciones que también se ven reflejado en los diferentes enterramientos que han tenido diferentes corporeidades femeninas. La arqueología del cuerpo expresa la trascendencia que tiene el estudio de lo corpóreo para evidenciar las experiencias vividas por sujetos del pasado, reivindicando el posicionamiento de las mujeres a partir de una narrativa que fortalezca la construcción de la identidad de género en los cementerios, a través de las acciones realizadas, de las representaciones y las consecuencias que marcaron un pensamiento inherente a lo femenino. La comprensión del cuerpo no sólo como objeto de acción social sino desde una aproximación que lo cataloga como instrumento a través del cual la información o conocimiento se genera en los espacios funerarios. El objetivo de este trabajo es realizar una introspección sobre algunas mujeres que han sido iconos relevantes dentro de diversos ámbitos en distintas latitudes para asegurar la envergadura que se les ha concedido, asimismo considerando la hermenéutica de su participación en su campo de acción que pudieran incluir la política, literatura, educación, arte, música, cinematografía, seleccionando al azar en cuanto a tiempo y espacio con base a una revisión documental y visita de sitio en caso de estar en localidades cercanas, monumentos funerarios o simplemente enterramientos de diferentes épocas y latitudes que muestren el punto de interés de este evento: la presencia de la mujer en el ámbito funerario.

Palabras clave: Corporeidad femenina, arqueología del cuerpo, espacio funerario.





Corporeidades femeninas en la arquitectura y escultura funeraria

Introducción

Actualmente, pese a los grandes esfuerzos por la equidad de género se valora más el trabajo de los hombres que el de las mujeres; tanto en la vida social como política o artística, lo cual parece reforzar la idea que la importancia de estas reside en la procreación o cuidado del hogar. Sin embargo, el dominio patriarcal continua con la exclusión de la labor femenina en distintos ámbitos, pero existen sociedades que optan por un modelo de organización social participativa donde la mujer construye un poderío con base en sus capacidades intelectuales o físicas. La repercusión de la mujer cambia totalmente la estructura social por la consideración del poder jerárquico o participativo donde se establece la equidad entre lo femenino y lo masculino por polaridades naturales que evitan el paradigma de control y relevancia sólo del hombre.

Los cambios se dan a través de los procesos históricos; la Ilustración otorgaría al hombre la prioridad de decidir, luego en la Revolución Francesa comienzan diversos movimientos femeninos en Europa y América Latina, en la mayoría se hacen presentes por la lucha del derecho a voto, la educación, el trabajo y la inclusión que en diversas ocasiones se les negaba por su condición de género. No obstante, muchas mujeres siguen en la sumisión de relaciones abruptas o limitadas en sus derechos más fundamentales, Mary Nash (2012) desde la perspectiva de la construcción cultural del otro; indaga, narra y valora los logros identitarios en el terreno social, cultural y político de los movimientos y acciones de las mujeres (Nash, 2012, p. 284). La cultura representaba la diferencia entre hombres y mujeres, donde el privilegio de los derechos restaría en los primeros, por ende, los primeros movimientos fueron para el reconocimiento de la ciudadanía y poder ejercer acciones como mujeres.

Por otro lado, la muerte es un acto consuetudinario que sólo aparece en el pensamiento cuando sucede, pero tiene sentido cuando se trata de un ser querido o un personaje importante de la historia pues estos construirían una identidad que forma parte de la memoria. Los cementerios son espacios que comparten experiencias con la vida diaria de los habitantes no sólo por la inhumación del cuerpo, sino además a través de la arquitectura y plástica funeraria que puede ser contemplada a partir de la poética del espacio. “El acontecimiento de la muerte, todas las cosas y las circunstancias que la rodean, están presentes en el hábitat como lo está la vida que lo hace ser (Londoño Palacio, 2006, p. 32)”. Es entonces el espacio un lugar de significaciones que representa las condiciones sociales que se habrían producido en la cotidianeidad que generan un sistema perceptual sobre el habitar desde los espacios funerarios.



Los hombres ocuparían posiciones diferentes a las que se consideraban eran de mujeres además de desarrollar el poder, pero la muerte y el duelo son fenómenos importantes que parten de los afectos capaces de considerar la trascendencia en otras dimensiones que parten de los sentidos además de incluir gustos o expresiones desde la sacralización del óbito. Los enterramientos son relevantes en todas las sociedades, pero la presencia de la mujer en el ámbito funerario es un tema inaplazable; diversos personajes son un engranaje importante en la historia de la humanidad.

De acuerdo al objetivo planteado: realizar una introspección sobre algunas mujeres que han sido iconos relevantes dentro de diversos ámbitos en distintas latitudes para asegurar la envergadura que se les ha concedido, considerando la hermenéutica de su participación en su campo de acción que pudieran incluir la política, literatura, educación, arte, música, cinematografía, seleccionando al azar en cuanto a tiempo y espacio con base a una revisión documental se enuncian algunos de ellos, anotando donde se encuentran sus restos particularizando en tres íconos que presentan características similares.

Con base a lo anterior, en el ámbito de la música destacan María Callas, el cuerpo se incinera en Père Lachaise y dispersan las cenizas en el mar Egeo; Consuelo Velázquez, las cenizas son depositadas en la iglesia de Santo Tomás Moro. En la política Eva Perón, sepultada en cementerio de la Recoleta; Benazir Bhutto, es asesinada en 2007. En la literatura Gabriela Mistral, sepultada en Monte Grande; Sor Juana Inés de la Cruz, los restos se encuentran en el convento de San Jerónimo. En el arte Frida Kahlo, las cenizas se encuentran en el museo de la Casa Azul; Fanny Rabel, inhumada en el cementerio judío Ashkenazita. En el cine Greta Garbo, las cenizas son trasladadas al cementerio del Bosque; Miroslava, las cenizas se depositan en el Panteón Francés de San Joaquín. En la arquitectura Zaha Hadid, enterrada en el cementerio de Brookwood; Ruth Rivera Marín, localizada en el Panteón Jardín según *El Informador* el 16 de diciembre de 1969. Todas ellas tuvieron una relación considerable con las sociedades además enfrentaron retos para poder sobrevivir en un mundo masculinizado, sin embargo, para esta introspección se eligen tres mujeres que de alguna manera tienen una similitud respecto de las travesías sobre sus enterramientos que podrían ser considerados como corporeidades femeninas itinerantes para llegar a los lugares donde actualmente se localizan: Greta Garbo, Eva Perón y Sor Juana Inés de la Cruz.

Mujeres y espacio funerario

El cuerpo refleja las experiencias vividas con el mundo que lo rodea, a través de la hermenéutica se revisa el contexto para conocer aspectos de la trayectoria de las mujeres, así como la arqueología del cuerpo como teoría feminista para encontrar la narrativa sobre su participación política, literaria, educativa, artística, musical o cinematográfica dentro de la sociedad para comprender las identidades de género a través de la cultura funeraria



bajo una aproximación fenomenológica que revisa lo acontecido mediante las actividades realizadas o representaciones relevantes de las mujeres.

La perspectiva de la corporeidad femenina es un instrumento que ofrece información necesaria para generar un conocimiento sobre la posición de la mujer en un estado enteramente masculino, su relación con lo objetual o lo inmaterial. “A través de la cultura material podemos tener acceso al tiempo, al espacio, a los cuerpos y a los objetos, los cuatro conceptos básicos en arqueología y también a la materialidad, es decir, a la insoluble, estrecha y compleja relación entre personas y objetos (González Ruibal, 2006, p. 238)”. Se trata del análisis en el ámbito existencial de mujeres que trascienden sin importar la temporalidad, no sólo por su cuerpo como simple objeto sino estudiado desde una fenomenología hermenéutica en relación con la cultura funeraria. Lo corpóreo es un paradigma de una experiencia perceptiva para estudiar la incorporación de las experiencias vividas y poder caracterizar las identidades femeninas en los cementerios desde los itinerarios que llevaron a conseguir éxitos o fracasos en un mundo que antepone al hombre como ser de poder.

Greta Garbo



Figura 1. El Confidencial. Greta Garbo para MGM. Disponible en: https://www.vanitatis.elconfidencial.com/celebrities/2020-04-15/greta-garbo-30-aniversario-muerte-sola-paparazzi_757913/ [Último acceso: 13 de julio de 2022].

Reconocida por su trabajo como actriz de cine, Greta Lovisa Gustafsson (Figura 1) nace en Estocolmo (1906) en una familia modesta. Se trata de una mujer común que se enfrenta a la vida trabajando en almacenes, pero su físico exaltaba la belleza que le permitió aparecer en diversos catálogos. El director de cine Mauritz Stiller la observa en imágenes y la busca para aparecer por vez primera frente a las cámaras, sin embargo, es a través



de lo masculino que Garbo comienza a tener una ventaja para ser conocida alrededor del mundo. “Stiller tuvo una vida nada fácil, principalmente por su condición de judío y homosexual en una época en la que ambas condiciones estaban mal vistas en Suecia (Cendros, 2002)”.

Entre los retos que enfrenta al llegar a América es hacer cambios físicos además de aprender inglés, le placía la soledad y prefería hablar lo menos posible, desde entonces se ha mitificado la idea del cuerpo femenino por la exigencias de una sublimidad física. Greta Garbo representa una temporalidad del ser, de acuerdo con sus planes y objetivos de toda su trayectoria, después de ser un personaje desconocido para enfrentarse quizá a un proyecto inacabado, sin predicar la totalidad de sus deseos pues pese a la popularidad existe un vacío que no necesariamente consigue la felicidad plena.

El análisis de la corporeidad femenina en el ámbito funerario no pretende sólo hablar de la equidad de género en el enterramiento sino reflexionar sobre el óbito a partir del “ser ahí” y la finitud de su existencia en una temporalidad. Heidegger aclara que no es un ser abstracto, luego entonces es posible analizar a la mujer finada de manera concreta con base en sus condiciones de estar en el mundo en una época, en un lugar, en una lengua y en una cultura que la persona no ha elegido pero que debió establecer una relación activa e intranquilamente consciente de las infinitas oportunidades que obtuvo Garbo, gracias a coincidencia de hallar a la gente indicada y obtener un éxito invaluable para la historia del cine. De esa manera esperar la muerte, que no se trata de un acto conclusivo sino constitutivo de nuestra existencia que se consuma con el deceso, a partir del espacio humano (espacio cualitativo): “un mundo ambiente expresivo, situacional y proyectual que se puede reducir, ampliar, modificar, abrir o cerrar en relación a las condiciones de vida del individuo, el hombre no está en el espacio como un objeto sino como un sujeto siempre dotado de intenciones y proyectos (Alta Ciencia, 2021)”.

Greta Garbo muere en Nueva York en 1990 donde permanece en una urna funeraria a la expectativa de la decisión de sus familiares, hasta que en 1999 se trasladan las cenizas al Cementerio del Bosque en Estocolmo (Skogskyrkogården), patrimonio de la humanidad, en una tumba con plástica sencilla y discreta que representaba lo que fuera su vida. Razón por la cual no es tan fácil localizarla debido a su austeridad además de estar apartada como queriendo cumplir su anhelo de estar reclusa y lejos del mundo.

El Cementerio del Bosque (Figura 2) se localiza en Suecia, ciudad que se extiende sobre un sistema de penínsulas y archipiélagos junto al Báltico, para llegar a este es posible utilizar la línea verde del metro de Estocolmo en dirección Farsta Strand, cuenta con una extensión de 100 hectáreas de bosque de pinos y abetos, también próximo al cementerio Sandsborg. Fue el resultado de un concurso internacional de arquitectura que promovió el ayuntamiento de Estocolmo en 1914 donde se recibieron 54 propuestas siendo los ganadores Erik

Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz bajo el concepto denominado: *Tallum*. Representa belleza, tranquilidad y armonía entre los elementos que son identitarios para los suecos, cuenta con la capilla del bosque, la capilla principal, crematorio, capilla de la meditación, capilla de la resurrección y una cruz que impone la plástica del lugar.



Figura 2. Stockholms stad. Mapa del Cementerio de Bosque y tumba de Greta Garbo. Världsarvet Skogskyrkogården. Disponible en: https://skogskyrkogarden.stockholm.se/besok-oss/karta_och_ljudguide/ [Último acceso: 15 de julio de 2022].

La tumba de Garbo es de las pocas de personas celebres entre la multitud, previo a su fallecimiento se aísla en un opulento apartamento en East Side de Manhattan lo que permitió mitificar más su persona en todo el mundo, pero adopta el seudónimo de Harriet Brown. La muerte de Garbo permite ubicarse en una temporalidad vigente gracias al ámbito funerario a través del acto consciente de la representación de experiencias de vida como principio generador de prácticas sociales para habitar en una inmersión sensorial o esquemas simbólicos desde la percepción sobre su vida y obra para continuar manteniendo vigente desde la corporeidad femenina.

María Eva Duarte

Mejor conocida como Eva Perón o “Evita” (Figura 3), habría sido una mujer que rompe con los cánones femeninos de la época, una firme representante en la historia política y social de Argentina, aunque su presencia fue transitoria debido a su muerte prematura, fue un alma importante del movimiento peronista al lado de Juan Domingo Perón. Vivió humildemente con su familia en la ciudad de Junin, después de la muerte de su padre, sólo le sobrevivían su

madre y cuatro hermanos, a los 15 años se traslada a Buenos Aires con la intención de formarse como actriz aun cuando llegaría a un mundo adverso e intolerante, pero logra su cometido y participa en la fotografía de diversos medios escritos además de dirigir un programa de radio donde el peronismo tiene un eco femenino, Eva; quien a través de discursos sembraría un lugar importante entre los más desfavorecidos.



Figura 3. Centro Cultural de la Cooperación. Eva Perón. Disponible en: <https://www.centrocultural.coop/blogs/utopia/2021/07/bibliografia-seleccionada-26-de-julio-aniversario-del-fallecimiento-de-eva> [Último acceso: 15 de julio de 2022].

Para muchos argentinos, especialmente el movimiento obrero más relevante de la historia moderna: el peronismo, Evita representa la transformación de la realidad trabajadora convirtiéndose en una pionera de asistencia social a través de honrar a los más desprotegidos. El triunfo de Perón se debe en gran medida al emotivo discurso político de Eva, pero sobre todo por la influencia mediática de su participación en la radio. Previo a estos mensajes, Argentina sufre un sismo en 1944 que también le permite convocar a los ciudadanos a solidarizarse en una recaudación en beneficio de las víctimas, con ello es posible identificar cómo va fortaleciendo su imagen y poder femenino excepcional por su auténtica y apasionada entrega sin considerar su propia salud.

Como primera dama, trabaja intensamente para que la mujer ejerza el derecho al voto y funda la rama femenina del peronismo enlistando a mujeres de diversas extracciones sociales de toda Argentina. La Fundación Eva Perón desarrollaría el aspecto social, conservada por donaciones empresariales y de los trabajadores, destacan también la creación de hospitales, albergues para ancianos y madres solteras, escuelas y una ciudad infantil. Constituye una fortificación en torno a los sindicalistas debido a su carisma para relacionarse con las masas trabajadoras a quienes en todo momento describe como “descamisados”.



Eva Perón muere a los 33 años el 26 de julio de 1956 debido al cáncer de útero, aún cuando le antecedían una serie de problemas físicos resistiéndose a detener su ritmo de vida, se declaran 30 días de duelo nacional además de una serie de honores que incluso hicieron agotarse las flores de la capital y alrededores. Sus restos actualmente se encuentran en el cementerio de la Recoleta (Figura 2) pese a sus orígenes limitados permanece en la cripta de la familia Duarte. No obstante, la travesía del cuerpo de Eva Perón que había sido embalsamado por el médico español Pedro Ara Sarriá dejando una apariencia como una verdadera escultura de cera fue secuestrado, primero recorrió diferentes puntos de la ciudad para evitar sospechas a partir de ese momento se presenta un itinerario siniestro. La dictadura de Pedro Eugenio Arámburu compartía la idea de desaparecerlo o incluso tirarlo al mar en un monolito de concreto, sin embargo, al final habría ordenado sepultarlo sin que se supiera dónde hacerlo, pero el coronel Moori Koenig desobedece las órdenes y deja el féretro de pie en su oficina; enseguida el cuerpo en complicidad con la iglesia se traslada a Milán en el cementerio Mayor por órdenes nuevamente de Armburu al coronel Cabanillas pero con nombre de una mujer llamada María Maggi de Magistris.



Figura 4. ResearchGate. Mapa del Cementerio de la Recoleta. Cripta de la Familia Duarte donde se localizan los restos de Eva Perón.
https://www.researchgate.net/figure/FIGURA-1-PLANO-DEL-CEMENTERIO-DE-LA-RECOLETA-EL-TRIANGULO-ROJO-SEÑALA-LA-UBICACION-DE_fig1_342727597
[Último acceso: 15 de julio de 2022].

El cuerpo de Eva Perón representa un símbolo de la historia argentina que representa una fuerza sobrenatural e incluso mágica de acuerdo con la manera en que se momificó, la seducción por su permanente aparición pública, como esposa o su pasado sombrío. Sacca (2002) en su artículo sobre espectacularidad y metáfora fetichista escribe: “La ambivalencia produce una lógica de la fascinación donde lo que fascina no es la materialidad, en este caso la materialidad del cuerpo, sino el equivalente de determinada fuerza o poder virtual. La

virtualidad encerrada en esa materialidad es la que fascina... (Sacca, 2002, p. 3)". Entonces la manipulación que sufre el cuerpo en ese transitar es también lo que determina la sacralización del personaje como mujer que internaliza la política y la cultura del relato periodístico, por supuesto oponiéndose a la profanación, porque obviamente no era cualquier cuerpo. Debe explorarse no sólo la vida de Perón desde la política, la mediática o la cultura, sino con una visión múltiple que incluya la historia sobre el destino de la corporeidad femenina ausente para apropiarse de la narrativa sobre el simbolismo del óbito en su trayecto póstumo.

Sor Juana Inés de la Cruz

Mujer novohispana, Juana de Asbaje (Figura 5) quien fuera monja jerónima, la única poetisa, décima musa, fénix de México o emperatriz del idioma; nace un 12 de noviembre de 1648 aunque se desconoce con exactitud el año, pero una investigación de la Universidad de Guadalajara la considera como la más probable. Desde niña desarrolla una curiosidad erudita y aprendió a leer a los tres años con ansia de terminar todos los libros que su abuelo tenía por alguna razón en una gran biblioteca, su madre era analfabeta pero capaz de dirigir trabajos agrarios con las tierras que tenía.



Figura 5. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Sor Juana Inés de la Cruz (1978). Óleo sobre tela. Autor: Antonio Tenorio. Disponible en: https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2464



Las ansias por discernir más sobre el mundo que le rodeaba la llevaron a autocastigarse si no conseguía sus propósitos, absteniéndose de algunos platillos predilectos o cortándose el cabello. Exigía un sentido de observación con todo aquello que aprendía a través de la lectura o conversaciones, por lo que desarrolla un amplio campo literario, científico, musical y con diversas lecciones de latín. Era una mujer minuciosa, pues todo lo inspeccionaría detenidamente, no deja que algo se le pase para fortalecer su vasto conocimiento bíblico, mitológico, literario, filosófico, teológico y otros estudios como lógica, retórica, física, aritmética, geometría, arquitectura, historia, música, astrología o ciencias.

Tendría un contacto cercano con virreyes que permitió resguardar su vida intelectual, además de mantener una relación amistosa con los marqueses de Mancera y más adelante la marquesa de la Laguna publica por vez primera las Obras Completas de la entonces Sor Juana Inés. Ingresó al convento de las Carmelitas, no obstante, tiene que abandonarlo por cuestiones de salud, después entra al convento de las Monjas de San Jerónimo ya con el nombre Sor Juana Inés de la Cruz donde permitieron que desarrollara estudios sin perder contacto con escritores y letrado de la época.

El análisis corpóreo de Sor Juana debe comenzar desde el interior de la que fuera su celda en el convento, donde posiblemente acumularía desde libros hasta instrumentos, pues desde la imposición inquisidora de la iglesia en México impide continuar con su evolución, incluso la obligan a destruir diversos libros. No obstante, trata de seguir con su talento y en muchas de sus obras literarias en relación con el estado corpóreo, el nombre de los personajes no coincide necesariamente con el género gramatical de acuerdo con el sexo que le asigna, en distintas ocasiones no se tratan de figuras alegóricas femeninas, sino que en el texto los personajes se definen como masculinos.

Algunas investigaciones que se han hecho en relación a Sor Juana se basan especialmente en su obra pero no en el itinerario corpóreo que acontece a lo largo de su vida, quizá como menciona Ramírez (2019) "...son contradictorios entre sí, ofrecen grandes lagunas y no terminan por echar luz sobre lo que realmente sucedió al final de la vida de Sor Juana, cuando aparentemente, después de convertirse en la autora más afamada del imperio español, abandonó las letras y se dedicó a la mortificación (Ramírez Santacruz, 2019, p. 2)". El poder masculino de la iglesia tampoco permitía que ella avanzara en sus aspiraciones pues le exigían consagrar más tiempo a asuntos religiosos y menos a lo profano, en 1691 redacta una carta al obispo de Puebla para argumentar su vocación por las letras y los estudios humanísticos.

Habitualmente, la Décima Musa escribía "No hay cosas más libre que el entendimiento humano", de modo que, es probable que cada lector obtenga sus propias conclusiones, pues se caracteriza por resaltar su serenidad

y su predilección por la introspección. Comulga siempre con principios, tales como, la búsqueda de la verdad, el respeto a la diferencia y la libertad esencial de los seres humanos, sin embargo, lo que exige este análisis es qué sucede después de su muerte en torno a su corporeidad dentro del convento además de las relaciones con la iglesia, "...a lo largo de tres décadas dentro de San Jerónimo, Sor Juana cambió, evolucionó y buscó con desesperación una solución a su conflicto existencial, a saber, cómo conjugar con su personalidad de letrada con su vida monjil (Ramírez Santacruz, 2019, p. 5-6)".

Los restos de Sor Juana se preservan desde el 17 de abril de 2015 en el sotocoro del auditorio Divino Narciso del templo de San Jerónimo, en la actual Universidad del Claustro de Sor Juana, de acuerdo con algunas indagaciones en el ataúd hay fragmentos del cráneo y piezas dentarias, además de elementos asociados a su corporeidad como vestigios de lo que fuera su hábito de lujo incluyendo el rosario. El cuerpo también no se sabe con exactitud si pertenecen a ella pues no tienen una aseveración genética, a partir de la antropología forense de Arturo Romero Pacheco, la osamenta hallada en 1978 pertenece a Sor Juana junto con otros cuerpos de casi 300 monjas del convento de San Jerónimo.

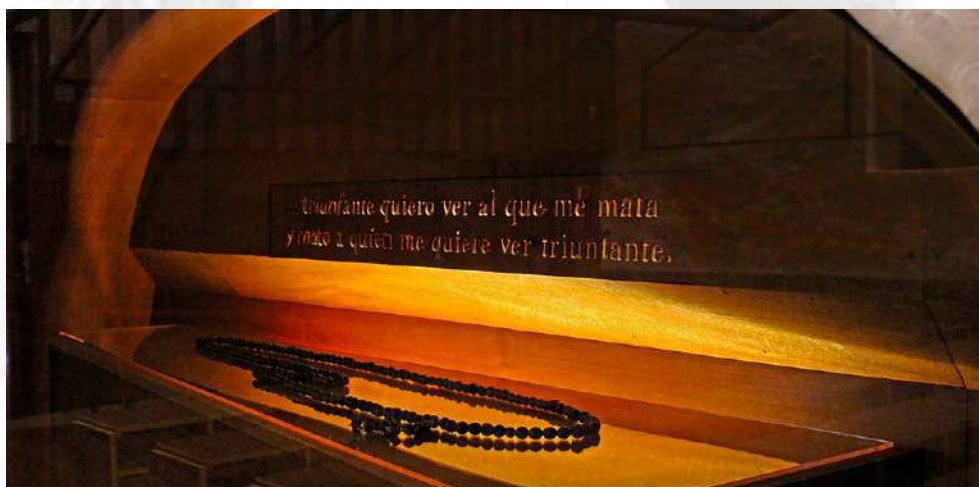


Figura 6. Universidad del Claustro de Sor Juana. Restos de la Décima Musa. Disponible en: <https://www.elclaustro.edu.mx/conocenos/instalaciones/ex-convento-de-san-juan%C3%B3nimo.html> [Último acceso: 11 de julio de 2022].

Sor Juana ya escribiría sobre su deseo final corpóreo conforme a en su testamento y renuncia de bienes como novicia del convento de San Jerónimo: "Primeramente, ofrezco mi ánima, cuerpo y vida a Dios Nuestro Señor, que la creo y redimió con su preciosa sangre y cuando su Divina Majestad fuere servido de llevarme, quiero ser sepultada en la parte y lugar que se acostumbra sepultar a las religiosas profesas que lo han sido de este dicho convento (México, 1947, p. 10)". Después de 320 años se hacen excavaciones para la reconstrucción el convento de San Jerónimo es cuando a través de una investigación acuciosa por parte de especialistas del Instituto Nacional de Antropología e Historia atribuyen con una certeza del 99% que uno de esos cuerpos femeninos era de Sor



Juana Inés de la Cruz, mediante estudios morfométricos para identificar características relevantes de los cuerpos, habría sido inhumada justo en el centro del sotocoro aun con su hábito sin ser amortajada como el resto de las monjas encontradas.

Conclusiones

La arquitectura y plástica funeraria desafía a aceptar o impugnar el estudio de la corporeidad a partir de restos de mujeres que marcaron el rumbo de la historia a través de su identidad con relación a su experiencia de vida, la introspección sobre Greta Garbo, Eva Perón y Sor Juana Inés de la Cruz precisan una semejanza en el trayecto corpóreo ante el óbito, pues las tres no fueron inhumadas en un principio en el “lugar indicado”. Se trata de voces femeninas que no pudieron ser silenciadas, oprimidas y mucho menos ocultarlas, persisten en la memoria de manera permanente debido a la labor artística, política, social o cultural que conmociona incluso hasta la contemporaneidad.

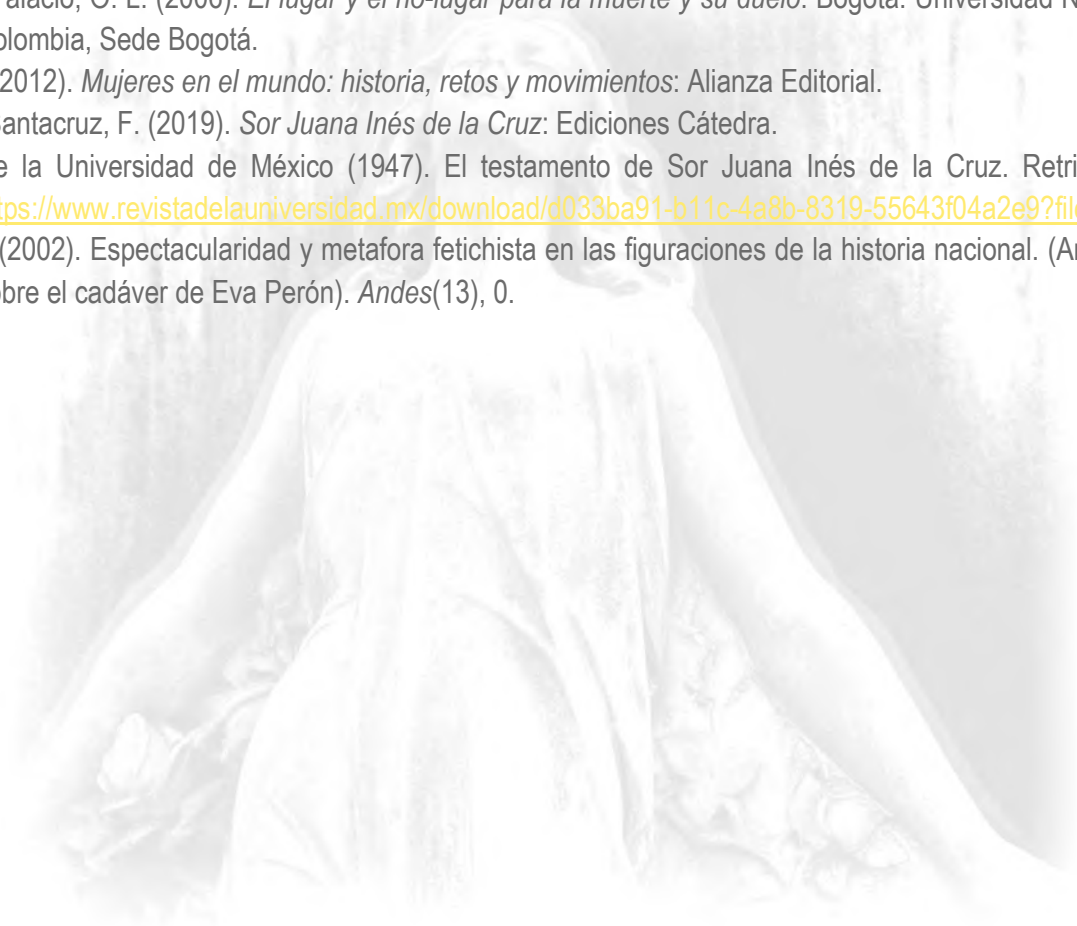
Las corporeidades femeninas no deben inferirse únicamente como un fragmento de huesos o sexo, se trata de una perspectiva con dimensiones físicas, intelectuales, afectivas, sociales o espirituales, por medio de las experiencias vividas, las prácticas e incluso el propio lenguaje. El silencio no fue una acción inquietante en estas mujeres porque se trató de un punto de cohesión con algunos hábitos corporales a través quizá de la meditación, la inspiración o la propiocepción que adoptaron al expresarse ante cualquier motivo, también el silencio seguramente constituía diversas prácticas espirituales de acuerdo con las emociones que nutrían el alma y se podían manifestar mediante el cuerpo.

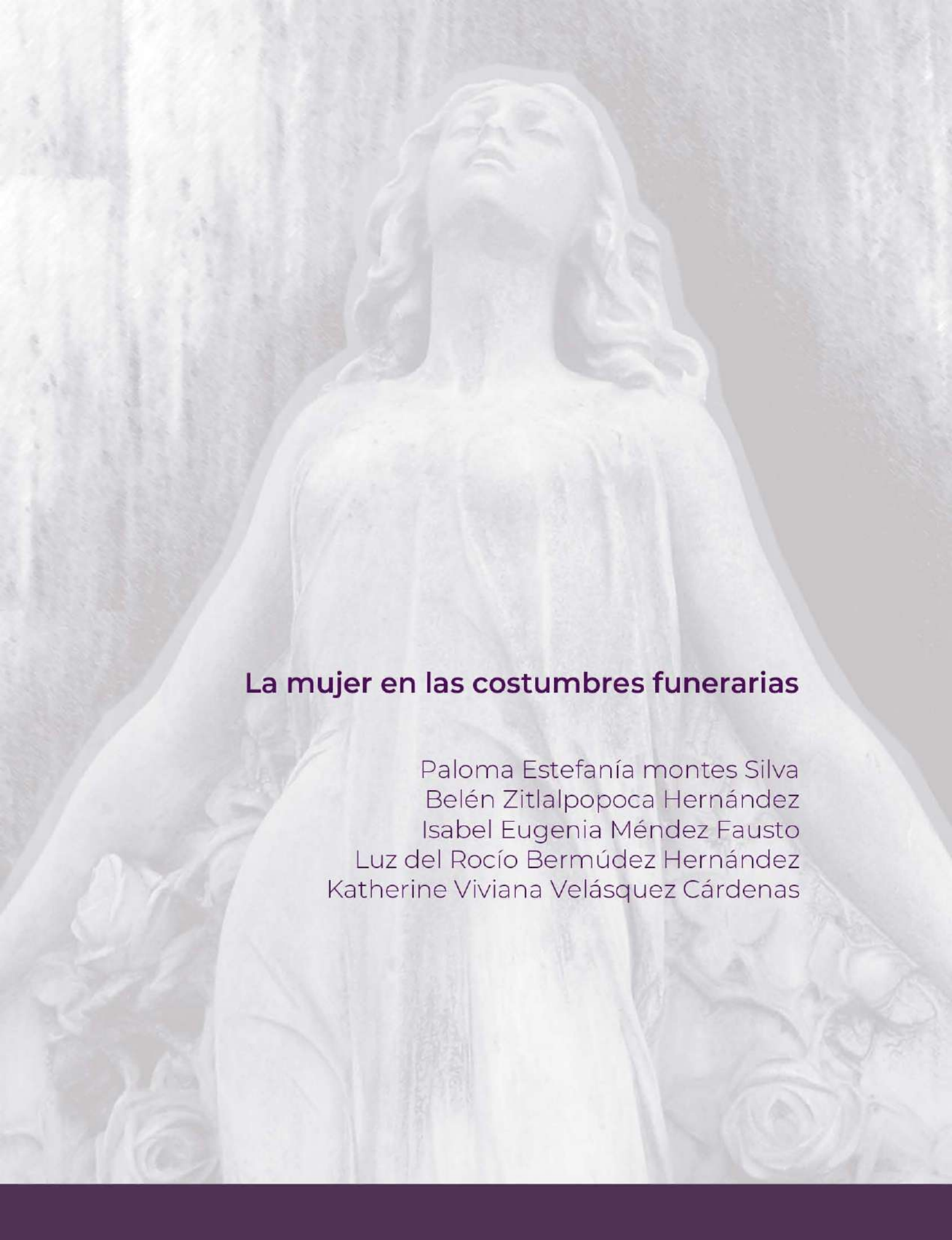
El trabajo planteado desde una fenomenología hermenéutica declara al cuerpo como un libro abierto que desde la narrativa cuenta historias de mujeres inhumadas en diversos cementerios, las posturas corporales crean un registro de lo que sucedió en una temporalidad específica a partir de su personalidad, sus hábitos o su conducta. Estos cuerpos femeninos marcan sucesos vinculados con diferentes contextos que resignifican manifestaciones culturales como un símbolo de discursos que constituyen un sentido sobre la vida experiencial que implicaría la materialidad de los trayectos póstumos para lograr el descanso eterno, lo cual deja un abanico de posibilidades para estudiar la posición y poder de la mujer en los cementerios.



Bibliografía

- Alta Ciencia, A. (2021). Daisen, Heidegger ¿Qué es el ser ahí? ¿Cuál es la función de la muerte en el Daisen? [Video]. YouTube.
- Cendros, T. (2002.). La filmoteca homenaje a Mauritz Stiller; descubridor de Greta Garbo. Retrieved from https://elpais.com/diario/2002/11/05/catalunya/1036462065_850215.html#:~:text=Stiller%20tuvo%20una%20vida%20nada,estaban%20mal%20vistas%20en%20Suecia.
- González Ruibal, A. (2006). Experiencia, Narración, Personas: Elementos para una arqueología comprensible. Experience, Narration, Peoples: Elements for an understandable archaeology. *Complutum*, 17, 235 - 246.
- Londoño Palacio, O. L. (2006). *El lugar y el no-lugar para la muerte y su duelo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá.
- Nash, M. (2012). *Mujeres en el mundo: historia, retos y movimientos*: Alianza Editorial.
- Ramírez Santacruz, F. (2019). *Sor Juana Inés de la Cruz*: Ediciones Cátedra.
- Revista de la Universidad de México (1947). El testamento de Sor Juana Inés de la Cruz. Retrieved from <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/d033ba91-b11c-4a8b-8319-55643f04a2e9?filename=4>
- Sacca, Z. (2002). Espectacularidad y metáfora fetichista en las figuraciones de la historia nacional. (Anotaciones sobre el cadáver de Eva Perón). *Andes*(13), 0.





La mujer en las costumbres funerarias

Paloma Estefanía montes Silva
Belén Zitlalpopoca Hernández
Isabel Eugenia Méndez Fausto
Luz del Rocío Bermúdez Hernández
Katherine Viviana Velásquez Cárdenas



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INAH



Coordinación Nacional
de Museos



Instituto de Investigaciones
Estéticas



Instituto de Investigaciones
de Historia, Arte y Arqueología

Sexto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias.

La presencia de la mujer en el ámbito funerario

Datos personales



(texto Arial, 12 puntos)

Nombres y apellidos: Paloma Estefanía Montes Silva y Belén Zitlalpopoca Hernández
Ciudad – país: Guadalajara, Jalisco, México y Puebla de los Ángeles , México
Profesión: Estudiante de licenciatura en Historia, Universidad de Guadalajara Pasante de la Lic. En Historia por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Lugar de trabajo y Cargo:
Email: paloma_rose@live.com b.zitlalpopoca.hernandez@gmail.com



Teléfono (código país y área):

52 3338 457 106

52 222 852 7225

Título de la ponencia propuesta:

Elegancia y feminidad hasta en el duelo: luto, relaciones sociales y representaciones femeninas a través de la indumentaria en el último tercio del siglo XIX

Semblanza (máximo 20 renglones)

CURRICULUM VITAE

Paloma Montes

- Pasante en Lic. Historia por la Universidad de Guadalajara
- Tesista sobre el estudio de las clases sociales a través de los cementerios en Guadalajara en la segunda mitad del siglo XIX
- Fundadora de México Funerario, blog de divulgación histórico-artística sobre cementerios mexicanos.
- Miembro fundador de la Sociedad de Estudios Históricos y Culturales de Guadalajara
- Redactora en La Cámara del Arte (Blog sobre datos de la historia del arte) por la Universidad de Sevilla, España.
- Asistente de investigación para proyecto PROSNI con la Dra. Estrellita García Fernández (CUAAD) de junio 2018 a octubre 2018.
- Miembro de la Red Iberoamericana de valoración y gestión de cementerios patrimoniales.

Belén Zitlalpopoca

- Tesista con la siguiente investigación “Artífices de la moda: los libros de sastre y sus representaciones corporales”.
- Formación orientada a la gestión cultural, investigación y docencia en el área de artes y humanidades.



- Asistente de investigación en Vicerrectoría de Investigación y Estudios de Posgrado BUAP.
- Ponente en el VI Congreso Internacional de Estudiantes de Historia (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, UNMSM) el 25 de octubre de 2018, con el trabajo: La indumentaria Femenina de Ramón Valdiosera como parte del patrimonio y recuperación de la tradición mexicana en la ciudad de Lima, Perú.
- Asistente en el seminario de Modas e Indumentaria en México, dirigido por la Dra., Julieta Pérez Monroy en el Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Actualmente desempeña el cargo de docente en nivel secundaria en área de Historia, Geografía y Artes.



Abstracto resumen de la ponencia que incluya el objetivo: (máximo 15 renglones)

Palabras clave (5)

Palabras clave: Luto, Indumentaria, muerte, feminidad, siglo XIX

Resumen:

El objetivo de esta ponencia es hablar sobre la presencia de la mujer en el ritual funerario a través de su indumentaria y su importancia en el proceso del duelo o luto.

La investigación se centrará en las mujeres de clase alta del último tercio del siglo XIX (1875-1900) en la ciudad de México. Resaltará la importancia y esmero que las mujeres dedicaban a este momento de su vida, no solo como parte del ritual del duelo, sino también como una oportunidad de mostrarse a través de la indumentaria.

Este trabajo será abordado desde la perspectiva de la nueva historia social, la cual ayudará a comprender las relaciones que establecían las mujeres de élite al enviudar; por otra parte, la nueva historia cultural nos ayudará a entender los diferentes significados y representaciones de la indumentaria de luto.

La conclusión del resumen de éste trabajo, es mostrar otra perspectiva sobre la figura femenina durante el proceso del duelo, además de reforzar esta visión con los elementos visuales como lo son los vestidos.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INAH



Ponencia completa

Elegancia y feminidad hasta en el duelo: luto, relaciones sociales y representaciones femeninas a través de la indumentaria en el último tercio del siglo XIX

Paloma Montes Silva y Belén Zitlalpopoca Hernández

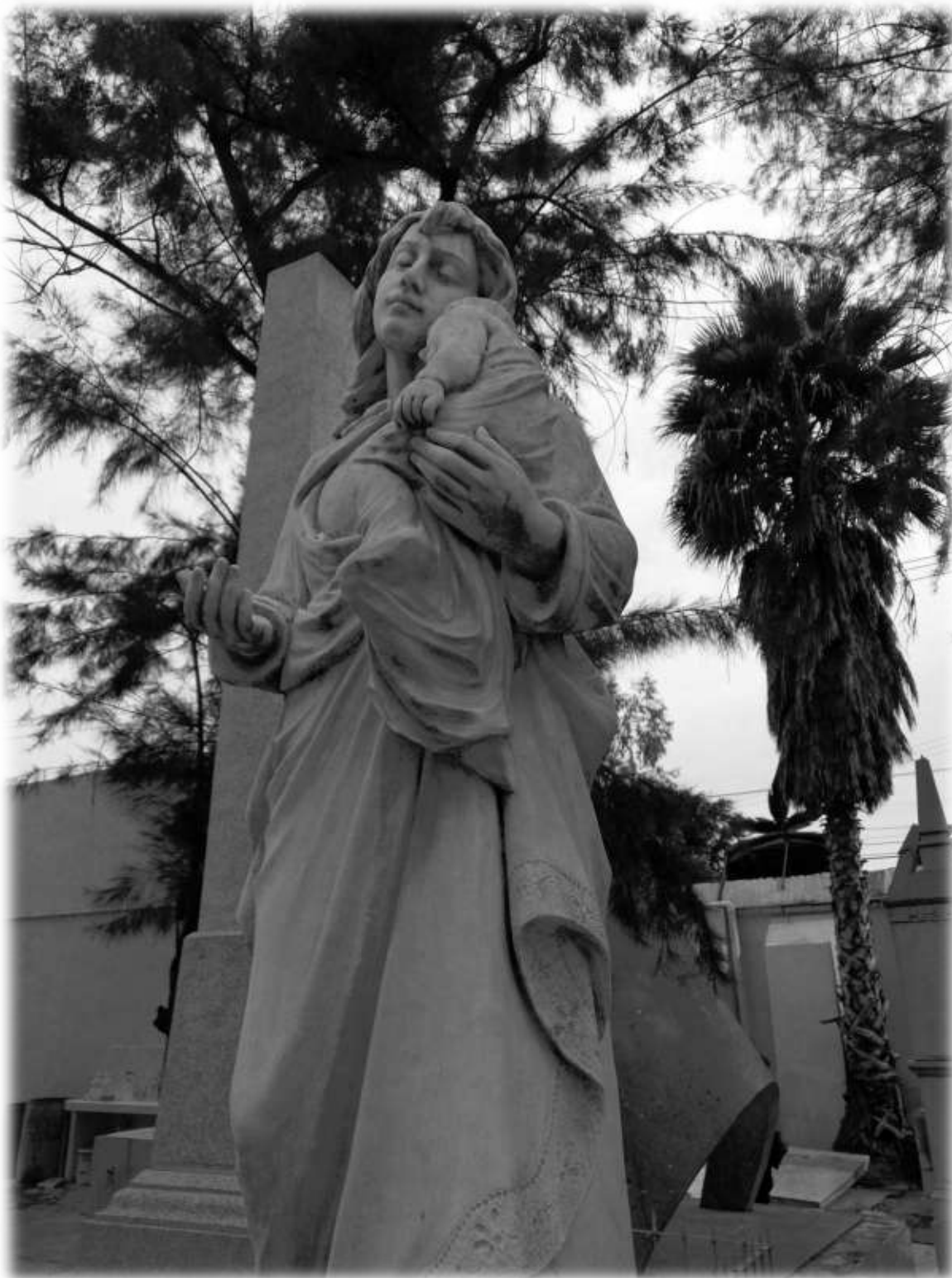
Resumen:

El objetivo de esta ponencia es hablar sobre la presencia de la mujer en el ritual funerario a través de su indumentaria y su importancia en el proceso del duelo o luto.

La investigación se centrará en las mujeres de clase alta del último tercio del siglo XIX y principios del siglo XX en la ciudad de México. Resaltará la importancia y esmero que las mujeres dedicaban a este momento de su vida, no solo como parte del ritual del duelo, sino también como una oportunidad de mostrarse a través de la indumentaria.

Este trabajo será abordado desde la perspectiva de la nueva historia social, la cual ayudará a comprender las relaciones que establecían las mujeres de élite al enviudar; por otra parte, la nueva historia cultural nos ayudará a entender los diferentes significados y representaciones de la indumentaria de luto.

Palabras clave: Luto, Indumentaria, muerte, feminidad, siglo XIX



Panteón de San Nicolás, León, Guanajuato. Octubre 2021. Archivo personal.
Antecedentes del duelo/ luto



El proceso de luto, ha estado presente desde el inicio de la historia de la humanidad, hasta nuestros días; de igual forma que la sociedad ha ido cambiando, lo han hecho los rituales funerarios y los procesos para sobrellevar y superar la pérdida de un ser querido. Cada cultura y civilización se caracteriza por crear distintas formas de honrar a sus muertos y por la preparación que se lleva a cabo para que puedan dar el paso a la “otra vida”¹

Eduardo Bernasconi en compañía de Martín Smud plantean en su libro *Sobre duelos, enlutados y duelistas*,² una orientación generalizada para la comprensión de la pérdida del ser querido y en especial, un recorrido histórico por el estudio de la muerte a través de los textos de Philippe Ariés en su obra *La muerte en Occidente*³, el cuál califica el proceso de muerte en tres formas: la muerte amaestrada; la muerte personal y la muerte excluida.

Para la *muerte amaestrada*, Ariés ubica en los primeros mil años después de Cristo en donde al hombre se le concedía el privilegio de “dominar su propia muerte” y que además recibiría un “aviso” de cuándo y que debía hacer cuando ese momento llegara. Con el previo aviso, el muriente podía realzar su propia ceremonia para invitar a sus familiares y personas cercanas a presenciar su lecho de muerte y así, se daba una lección de que la muerte era el destino de todos⁴.

La *muerte personal* es el segundo paso que se da después de la muerte amaestrada y que pasa de ser una acción colectiva a una en solitario y con un poco más de dramatismo. Aquí se da paso a la apreciación de la muerte en forma bella y siniestra través de las artes plásticas y con la iconografía utilizada (la figura de la muerte como algo erótico y macabro), se creaba la idea de un Juicio Final y la implicación de ser juzgado por las acciones realizadas en vida y con esto, un destino como el cielo y el infierno⁵.

El tercer y último paso, es la *muerte excluida* misma que se da en un entorno moderno y es la que evita que, se llegue al muriente de forma natural, también que sea donde intervienen los procesos médicos para prolongar a toda costa la llegada de la muerte (respiradores artificiales,

¹ Martín Smud. “Del duelo en la Historia hasta nuestra actualidad,” *VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIII Jornadas de Investigación XII Encuentro de Investigadores en Psicología de MERCOSUR 737*, (2016) , <https://www.aacademica.org/000-044/854> (Consultado el 12 de Julio de 2022)

² Eduardo Bernasconi y Martín Smud. *Sobre duelos, enlutados y duelistas* (Buenos Aires: Editorial Lumen, 2001).

³ Philippe Ariés. *La muerte en Occidente*, (Taurus Pensamiento, 2da Edición, 2011)

⁴ Martín Smud, Op. Cit, p. 738

⁵ Ídem



tubos y medicamentos). “Del hombre que moría en la tranquilidad de su hogar a morir en la frialdad de un hospital”. Muchas de estas ocasiones, el enfermo moría sólo y sus dolientes tienen un permitido de 48 horas de duelo y descanso antes de regresar a sus actividades del día a día; con eso se inicia una imposición social sobre el tiempo que se tiene para aceptar la muerte, ya que la vida sigue y no se detiene para sanar el dolor⁶

Tanto Bernasconi como Smud, se sirven de otros autores para complementar la concepción del duelo y con ello, llegar a una diferenciación entre un *enlutado* y un *duelista*. La primera referencia de los autores es Freud y sus tres postulados sobre el duelo en el siglo XX en su obra *Duelo y Melancolía*: el trabajo de duelo ante la muerte de un ser querido, la prueba de realidad para probar que el “objeto” ya no existe y que puede ser reemplazado por otro; momento en el cual el duelo ha llegado a su fin (aceptación)⁷. La segunda referencia que toman es a Lacan, quien refiere que el final del duelo no trata de sustituir al objeto, sino en mantener una relación con este mediante la identificación de objetos o situaciones personales. Con estas dos referencias, la conclusión para la definición de los conceptos anteriormente mencionados es: **Enlutado**: Doliente que ante la muerte de su ser querido, niega la realidad y vive resistiéndose a creer que éste ha muerto; también poniendo en riesgo su vida ya que puede dejar de comer, dormir o incluso llegue a tratar de buscarlo en algún lado y llegue a hacerse daño físicamente. Por otro lado, el **Duelista** es alguien que ya ha logrado aceptar la muerte de uno o más seres queridos y con esto crear una relación sana entre los objetos que podrán recordarle la ausencia y la realidad⁸.

La eterna espera. La mujer y el luto

Una de las primeras manifestaciones de la presencia femenina en el ritual funerario, son las *plañideras* o *lloronas*. “En la antigua Roma, las *praeficae* –plañideras- eran las mujeres que las familias de recursos contrataban para honrar y llorar al difunto⁹ [...] estas mujeres se lamentaban por la pérdida del fallecido llorando y entonando naenias, cantos funerarios que, como nanas lúgubres, acompañaban el sueño del finado. A medida que derramaban las lágrimas, las acumulaban en los lacrimatorios que finalmente depositaban como ofrenda en el

⁶ Ídem

⁷ Eduardo Bernasconi y Martín Smud, Op. Cit, p. 158

⁸ Eduardo Bernasconi y Martín Smud, Op. Cit, p. 202

⁹ Fátima Elías, *La voz de los muertos. Guía de símbolos olvidados de los cementerios*. (España: Reino de Cordelia Editorial, 2019). P. 119



enterramiento ó en el columbario¹⁰". La figura de la *llorona* sufrió durante el periodo colonial en distintos territorios hispanos la condena por el "llanto ritual" decretada por las Leyes de Castilla en las que se estipulaba que no se iba a permitir una exaltación de las emociones y sentimientos de la mujer. En algunos lugares como en Río de la Plata, se llegó a prohibir la presencia de mujeres en los funerales y actividades fúnebres en especial de las mulatas¹¹.

Para el arte funerario, el uso de las plañideras se hace muy presente en la decoración de templete o capillas; esto con la idea de que al difunto nunca le falte compañía y alguien que llorara por él. En la imagen 1, se puede apreciar la parte frontal de la capilla central de estilo egipcio y con dos plañideras en custodia de las alas sur y este del Museo Panteón de Belén construida por el arquitecto Manuel Gómez Ibarra¹².

En México, la figura de la enlutada se relaciona con historias de mujeres que, murieron esperando a que su ser querido regresara y la característica principal de estas mujeres, es su vagar eterno por los sitios que el fallecido frecuentaba, además de los característicos vestidos largos, negros y los velos que les cubrían por completo el rostro. En las ciudades principales de México, se puede conocer más de una historia de alguna mujer enlutada que murió de tristeza y que aún vaga en el plano terrenal para encontrarse con quien en vida, perdió.

Mujer e indumentaria

La vestimenta ha sido una necesidad humana a lo largo de la historia, ya que no solo ha cumplido con la acción de cubrir de las inclemencias del tiempo o por cuestiones morales, sino que también ha jugado roles sociales que se le han impuesto a lo largo del tiempo, desde diferenciar el género, como símbolo de estrato social, como estandarte de movimientos políticos y sociales o simplemente para transmitir un mensaje.

Tal es el caso de la indumentaria asignada para el luto, la cual, va a tomar relevancia en las sociedades decimonónicas, ya que para estos grupos, el luto no solo es un sentir sino una

¹⁰ Ídem

¹¹ F. Roca, "Las mujeres ante la muerte: Luto, llanto y poder en el Buenos Aires colonial", en *Vº Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos y IIIº Congreso Internacional de Identidades*. (Ensenada, Buenos Aires, 2018), p. 3-4.

¹² Museo Panteón de Belén, Guadalajara, Jalisco. Julio 2022. Fotografía por Alejandro Sarmiento



actitud marcada por una serie de simbolismos y prácticas, en las cuales la figura femenina se verá muy involucrada.

Actualmente resultaría repetitivo y poco aportativo revisar la historia de la indumentaria desde una perspectiva descriptiva, si bien, es fundamental conocer elementos que nos ayuden a conocer como vestían en el pasado, también es importante comenzar a reconocer ciertas prácticas implícitas al momento de vestir, ya que como sociedad, no solo vestimos por necesidad, siempre se está comunicando un mensaje, a través de ciertos accesorios, de los colores, de las prendas, de cómo han sido colocadas o para que evento van a ser usadas.

Al retomar el tema del luto, lo primero que se recuerda es el uso del color, ya que a menudo se ocupan tonalidades que comunican sobriedad, como el negro y sus matices, también se piensa en el tipo de prendas, las cuales serán elegidas de acuerdo a las características del evento o situación.

Es pertinente emprender investigaciones que nos hablen acerca de los vínculos que se generan entre sociedad-prenda, esta relación que es posible gracias al contexto, y podemos decir que no solo la prenda viste a la persona sino que la persona condiciona su uso y dota a dicha prenda de un mensaje.

En el luto las prendas condicionan un significado de sobriedad y tristeza, lo cual lo determina el color, el corte de las prendas, las telas y hasta la forma de vestir las.

Se habla de este ritual no solo como una moda de la época o de una forma de vestir, sino de una práctica social condicionada por su entorno, parámetros estéticos e inclusive estatus social.

Esta investigación pretende acercar a un panorama general de la práctica social del luto en la sociedad mexicana, como una de las tantas manifestaciones del vestir humano, enfocado a la indumentaria de luto femenino, el ritual y sus representaciones a finales del siglo XIX y entrado el siglo XX.

El luto se trata de una actitud ante la muerte, y esta es cambiante de acuerdo a su contexto, se manifiesta en una sociedad determinada, en un momento concreto de su historia.

Tal como lo menciona Lidia Catalá, “las sociedades decimonónicas que se encontraban en constante transformación, a menudo se visten para todo tipo de eventos que involucran su



sociabilidad; para tomar el té, salir a pasear o ir a la ópera. De la misma manera, manifiesta su dolor por la pérdida de un ser querido mediante la indumentaria de luto”.¹³

En cambio, si retrocedemos algunos siglos, podemos encontrar las leyes suntuarias, las cuales regulaban el uso indiscriminado de artefactos de origen suntuario. Estas leyes no solo regulaban la cuestión de la indumentaria o las diversiones, también involucraban las celebraciones como los funerales.¹⁴

Un análisis de 145 leyes suntuarias francesas muestra que una cuarta parte de las leyes, tenían que ver con la indumentaria, otra cuarta parte con las celebraciones, como podían ser: bautizos, bodas, lutos, funerales y celebraciones religiosas.¹⁵

Si bien las leyes suntuarias trataron de regular los excesos y condenaban la indumentaria exagerada, los relatos nos hablan sobre otras realidades que tenían que ver no solo con el objetivo de limitar el gasto en objetos de moda, lujo o entretenimiento.¹⁶ Como menciona Giorgio Riello, permitían libertades de portar lujo a quien pudiera pagarlas, más que la prohibición rotunda de poder portarlas.

La indumentaria asignada para el luto no quedaba exenta del lujo o la opulencia de la época, ya que a pesar de la existencia de las leyes que regulaban los excesos, se trataba de resaltar de alguna forma a través de las más finas telas, de los arreglos o de las joyas, las cuales lograban dar un toque de distinción aún en momentos difíciles como la muerte.

El luto no era la excusa para dejar de estar a la moda, se utilizaban telas apropiadas y joyas como complemento de la misma, el azabache va a terminar convirtiéndose en un material importante y popular para las joyas de luto. Esto debido a sus características y el color, que generalmente era muy oscuro.

El azabache¹⁷, de procedencia inglesa, era una materia prima cara, tanto por sus propias características físicas (fragilidad) como por las de los yacimientos (escasos); además, la talla directa, única técnica posible para la fabricación de joyas, exigía una

¹³ Catalá Bovler, Lidia “La indumentaria de luto de finales del siglo XIX y principios el XX”, *Congreso Internacional Imagen y Apariencia: Universidad de Murcia* (2008): 2.

¹⁴ Riello, Giorgio, *Breve historia de la moda desde la Edad Media hasta la actualidad* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016), 19.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 19.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 18.

¹⁷ El azabache es una piedra preciosa de tonalidad oscura (negra) que se popularizó en el siglo XIX para la elaboración de joyas para el luto.



mano de obra muy especializada. En consecuencia, el producto final podía considerarse de lujo, de manera que su uso nunca llegó a generalizarse.¹⁸

Como podemos apreciar, el luto a lo largo de la historia ha significado parte importante de los rituales sociales al momento de fallecer un ser querido. El significado histórico ha tenido variaciones de acuerdo a la época, sin embargo, en el siglo XIX tuvo una importancia relevante sobre las sociedades industriales, como un elemento que reflejaba cierta opulencia en algunos casos y para las mujeres una práctica de decoro y respeto a los difuntos.

Roca, Facundo, menciona que la muerte hasta hace unas décadas se consideraba como un acto democratizante,¹⁹ es decir, ninguna persona estaba exenta de cumplir este momento, sin embargo, las prácticas posteriores a la muerte cuentan con sus variaciones de acuerdo al estatus social o condición económica con la que se cuente. Sin duda el proceso Industrializador, así como el surgimiento de una clase burguesa va a permitir que las sociedades presenten diferenciaciones incluso hasta posterior a la muerte.

Si bien, los rituales ante la muerte son cambiantes, hay una constante en los eventos: el llanto, sentir la pena, y vestir con decoro y sobriedad, son solo algunos de los ejemplos que dotan a esta práctica de importancia social y cultural, como parte de los eventos desafortunados ante la muerte.

Existían diversos rituales al momento de atravesar el luto, entre ellos el llanto ritual, el cual consistía en una fuerte agencia femenina que se contrataba para llorar en los funerales, también nombradas *plañideras*, esta práctica fue condenada en sus inicios, debido a ser considerada una práctica pagana, sin embargo, se asimiló tiempo después y el llanto ritual fue acostumbrado hasta bien entrada la modernidad en España, tal como lo señala Facundo Roca en su artículo:²⁰

El luto configura varios elementos como ya se ha mencionado anteriormente, y en el siglo XIX, esta práctica va a tomar fuerza, algunos historiadores presentan algunos parte aguas para que esto suceda, entre ellos, los fallecimientos de miembros de la realeza, los cuales van a marcar prácticas que bajarán a los estratos más acomodados y las terminaran replicando.

¹⁸ Herradón Figueroa, Ma. Antonia “Joyas para el luto”, *Modelo del mes, Museo del Traje de Madrid* (2008): 6.

¹⁹ Roca Facundo “Las mujeres ante la muerte: llanto y poder en el Buenos Aires Colonial” *Vº Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos y IIIº Congreso Internacional de Identidades*, Ensenada (2018): 1.

²⁰ *Ibíd.*, pag. 3.



Ma. Antonia Herradón apunta que en el año de 1861 se producen en Inglaterra una serie de hechos que van a ser determinantes para convertir el luto en protagonista:

...en primer lugar tuvo lugar la muerte de la reina madre, a la que siguió, muy pocos meses después, la del príncipe Alberto, esposo amantísimo de la reina Victoria. Como consecuencia de estas defunciones, la corte inglesa en general se sumió en un riguroso luto, situación que en el caso específico de la soberana se iba a prolongar durante décadas, hasta su muerte acaecida en 1901. Así pues, siguiendo las pautas establecidas por la doliente reina Victoria, durante la segunda mitad del siglo XIX se estableció en toda Europa la costumbre de adoptar una imagen externa específica cuando moría un miembro de la familia²¹.

Otro ejemplo es el de la muerte del rey Alfonso XII, la muerte real, nos ofrece un amplio espectro de documentos, como prensa, revistas que hablan de ello e invitan a las mujeres a poner en práctica las pautas de luto y del buen vestir.²²

Como parte del duelo, las sociedades asumieron una responsabilidad social a este ritual mismo que se llevó a la práctica con mayor recurrencia en el último tercio del siglo XIX.

La indumentaria de luto tenía variaciones, de acuerdo al tiempo, y lugar en el que se llevaba a cabo, con sus tendencias *a la española o a la francesa*²³, el objetivo en común era vestir a la mujer después de la muerte de un ser querido o pariente. La figura doliente de María va a tener una representación importante, no solo como una mujer que se representa sensible y en llanto, también a través de su indumentaria, de acuerdo a Roca Facundo, la figura doliente de María era a su vez el máximo paradigma del duelo y del luto dentro del mundo cristiano. Bajo las advocaciones de Nuestra Señora de los Dolores.²⁴ No solo el manto negro como representación de los vestidos negros con mantilla, sino también por la representación doliente y de llanto que esta imagen representa.

²¹ Herradón Figueroa, Ma. Antonia *“Joyas para el luto”, Modelo del mes*, Museo del Traje de Madrid (2008): 1.

²² Ortiz, José A. “Dolor y muerte en la indumentaria española. Vestir de luto a finales del siglo XIX” Dobras, volumen VII (2019): 14.

²³ En la prensa de finales del siglo XIX se abordan características o distinciones de los tipos de luto, estas podían consistir en la duración del luto, la variación de los colores del vestido que debía vestir la mujer hasta el tiempo con el que debía tardar en portarlos.

²⁴ Roca Facundo “Las mujeres ante la muerte: llanto y poder en el Buenos Aires Colonial” *Vº Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos y IIIº Congreso Internacional de Identidades*, Ensenada (2018): 5.



Las crónicas de luto

En la Crónica de Moda del Mundo Ilustrado María Luisa señala que para el caso de México, las mujeres han adoptado el luto a la francesa pero con modificaciones a la española: “Estas son, a grandes rasgos, caras lectoras, la reglas impuestas en París para el luto, y que nosotras hemos adoptado con una ligera modificación un poco española, la de llevar manto en los primeros meses de luto; esto nos parece más riguroso, y suplimos por algún tiempo el sombrero por el manto grande, amplio, que cubre desde la cabeza, y en algunos casos lleva velo que baja sobre el rostro.”²⁵

El luto a la española estaba más asociado a la representación mariana de la virgen de Dolores, como símbolo doliente frente a la muerte.

Catalina Catalá rescata a Alice D'Auvby en el Nuevo Mundo, 1913, menciona el tema de la elegancia aún sobre situaciones dolorosas y complicadas como es la muerte “una mujer que se vea obligada por las circunstancias a vestir de luto no debe perder su elegancia. Pasados los primeros días, un vestido de luto tiene que ser un vestido a la moda.”

Evidentemente el luto era un momento para conservar sobriedad y decoro, sin embargo, tal como se mencionaba con el caso de las leyes suntuarias, las mujeres no estaban rígidamente obligadas a no mostrar sus mejores vestidos de luto y que iban a la moda de la época, con la invención de la máquina de coser y de la popularización de procesos industriales²⁶ para la elaboración de algunas prendas, cada vez las mujeres de alta sociedad podían tener más acceso a modas variadas y para toda ocasión.

Acompañado de este proceso, aparecerán revistas y periódicos que incluían crónicas de moda para toda ocasión, acompañadas de figurines que mostraban los vestidos de la temporada, así como una descripción detallada de las telas, el corte y características de la prenda, en el caso de la indumentaria de luto.

Los lutos variaban en cuanto a tiempo, en comparación a la práctica actual, el luto podía tardar desde tres meses, incluso años, algunos ejemplos, como el que narra Lidia Catalá, extraído del Nuevo mundo en 1913:

²⁵ Ross, María Luisa, “Crónica de la moda,” *El Mundo Ilustrado*, año XVI, tomo I, Número 26, (Ciudad de México), 30 de junio de 1907.

²⁶ Laver James, *Breve Historia del Traje y la Moda* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1982), 190.



...se habla de luto de viudo, padre o madre y padres políticos de un año. Luto de abuelos, hijos, hermanos y cuñados seis meses. Lutos de menor importancia: seis meses por un tío o una tía, seis semanas tíos carnales y tres semanas primos segundos.

El periodo de alivio dura la mitad de lo que ha durado el luto riguroso. En la indumentaria de luto riguroso hay aspectos que con el tiempo no cambian, como, por ejemplo, el tipo de tejidos en los que es imprescindible que no tengan brillo.

Por este motivo se utilizarán tejidos negros, y después de los primeros días del duelo se puede incluir algún detalle en crespón. Para lutos más aliviados se lleva algún Cheviotte y cachemires de la india.

Era costumbre que en el luto riguroso la viuda, para asistir a la ceremonia o durante los primeros días, llevara un velo negro que cubriera el rostro y más tarde este velo se echaba hacia atrás denominándose “a la americana”.²⁷

En una crónica de la moda escrita por María Luisa Ross para *El Mundo Ilustrado*, la cronista resalta la importancia de estar informada respecto a los trajes de luto, es claro que muchas mujeres aún no atraviesan por ese momento oscuro y de dolor pero bien vale la pena estar al tanto de lo que hay que vestir para no perder el buen gusto.

No siempre lectoras mías, hemos de ocuparnos de cosas alegres y risueñas; nuestra vida social está mezclada de regocijos y tristezas, de claridades y sombras, y mientras unas de las simpáticas damas que leen mis crónicas y sostienen conmigo animada correspondencia en la “Sección de Consultas,” me preguntan, piden mi opinión sobre el arreglo de tal o cual vaporoso traje, sobre la elección del color, la forma del corte, la disposición de los adornos; otras me consultan acerca de asuntos que las inquietan, de esos mil detalles desagradables que nadie deja de encontrar en la vida. Varias me han interrogado con insistencia sobre lo usual respecto a los diferentes lutos, y como el espacio que corresponde a mi “Sección de Consultas” es corto para tratar este asunto con la amplitud necesaria, me he resuelto a consagrarle esta crónica, aunque a mis amiguitas, las que no prueban todavía las amarguras de la existencia, les parezca triste y monótono el asunto y no le concedan los honores de su atención.

²⁷ Catalá Bovler, Lidia “La indumentaria de luto de finales del siglo XIX y principios el XX”, *Congreso Internacional Imagen y Apariencia: Universidad de Murcia* (2008): 3.



Permitid, alegres muchachas, que abra este paréntesis para mis lectoras tristes, para mis amigas enlutadas, ya volveré en breve a hablar con vosotros de las gasas polícromas, de las sombrillas, de los abanicos y de los sombreros llenos de flores, de tules y de plumas.²⁸

El luto es importante en la vida social, por lo tanto era merecedor de consagrarse con crónicas, datos o columnas específicas que hablaran de él, de cómo usarlo y no morir en el intento de llevar el luto con respeto pero sin perder el refinamiento.

El luto, como ya se ha mencionado anteriormente, se configura de distinta manera, de acuerdo al lugar la época y el contexto, sin embargo comparte paralelismos, en cuanto a los materiales, es recurrente encontrar en las crónicas varios tipos de telas, en su mayoría en tonos mate, sin brillo, tonalidades oscuras y joyas de azabache:

El luto varía en forma, y aún en color según los diferentes países; las ciudades civilizadas que siguen la moda de París con reformas más o menos importantes, observan en general las mismas reglas para llevar el luto.

Todos los accesorios de la toilette han de ser negros; durante el periodo del negro mate se llevan las mismas telas que en el anterior, solo se suprime el crespón que se reemplaza en invierno por terciopelo epinglé y en el estío por la muselina de seda o el crespón de China y un poco más tarde por la eolina y la alpaca²⁹

El luto se dividía de acuerdo al tiempo que transcurría de la muerte del familiar o ser querido: luto riguroso con duración de dos años, medio luto con variaciones de un año a 6 meses o luto tardío, la distinción se iba a ver reflejada en una evolución de las telas, los materiales y colores, además, el luto no limitaba a reflejar la belleza, pues en una crónica del Periódico de Altamar del 8 de marzo de 1878 se habla acerca de la muerte de Pio IX, y nuevamente se sugiere el uso de materiales como el crespón, azabache, guantes largos negros, encajes negros, blondas y hasta guipur, a esto resalta la crónica que el luto no tiene que ser desfavorecedor, sino todo lo contrario, debe favorecer la hermosura y realzar como un hechizo melancólico.³⁰

²⁸ Ross, María Luisa, “Crónica de la moda,” *El Mundo Ilustrado*, año XVI, tomo I, número 26, (Ciudad de México), 30 de junio de 1907.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ “Crónica de la Moda de la elegancia parisiense,” *El Correo de Ultramar*, 3er n. de marzo, tomo X, número 11, (París), marzo de 1878.



Consideraciones finales

La figura femenina y el proceso de duelo durante la última fase del siglo XIX, son un tema amplio que muestra algunos de los aspectos que conforman el actual ritual funerario y que a través de los distintos elementos como el estrato social y la vestimenta, se puede crear una identidad en el imaginario mexicano.

La indumentaria de luto se convirtió en un elemento importante de las sociedades decimonónicas, no solo como símbolo de respeto ante sus difuntos, sino también como símbolo de diferenciación social, del estatus y del buen gusto, tomando como referentes crónicas, y figurines de la época, a diferencia de épocas anteriores, las sociedades decimonónicas no escatiman en la presencia del luto, lo enaltecen como algo bello que se puede llevar al espacio público con su debido respeto. La presencia femenina como agentes del luto será importante.

Queda una brecha bastante amplia por investigar, sin embargo, la mujer será una comunicadora importante de este ritual ante la muerte y aún con el dolor que seguramente le afligió, trató de portar su vestimenta lo mejor posible.

Bibliografía

- Bernasconi, E y Smud, M. *Sobre duelos, enlutados y duelistas*. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2001.
- Catalá Bovler, Lidia. 2008. "La indumentaria de luto de finales del siglo XIX y principios el XX" *Congreso Internacional Imagen y Apariencia: Universidad de Murcia*.
- "Crónica de la Moda de la elegancia parisiense." marzo de 1878. *El Correo de Ultramar*, 3er n. de marzo, tomo X, número 11. París.
- Elías, F. *La voz de los muertos. Guía de símbolos olvidados de los cementerios*. España: Reino de Cordelia Editorial, 2019.
- Herradón Figueroa, Ma. Antonia. 2008. "Joyas para el luto", *Modelo del mes, Museo del Traje de Madrid*.
- Laver James. 1982. *Breve Historia del Traje y la Moda*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Smud, M. "Del duelo en la Historia hasta nuestra actualidad," *VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIII Jornadas de*



Investigación XII Encuentro de Investigadores en Psicología de MERCOSUR 737,
(2016)

- Ortiz, José A. 2019. "Dolor y muerte en la indumentaria española. Vestir de luto a finales del siglo XIX" Dobras, volumen VII.
- Ariés, P. *La muerte en Occidente*, Taurus Pensamiento, 2da Edición, 2011
- Riello, Giorgio. 2016. *Breve historia de la moda desde la Edad Media hasta la actualidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Roca, Facundo. 2018. "Las mujeres ante la muerte: llanto y poder en el Buenos Aires Colonial" *Vº Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos y IIIº Congreso Internacional de Identidades*, Ensenada.
- Ross, María Luisa. 30 de junio de 1907. "Crónica de la moda," *El Mundo Ilustrado*, año XVI, tomo I, número 26. Ciudad de México.



Sexto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias.

La presencia de la mujer en el ámbito funerario

Datos personales



(texto Arial, 12 puntos)

Nombres y apellidos: Isabel Eugenia Méndez Fausto
Ciudad – país: Guadalajara, México.
Profesión: Investigadora
Lugar de trabajo y Cargo:
Email: isemefaust@yahoo.com
Teléfono (código país y área): 5233 3603 9973
Título de la ponencia propuesta: Las beatas de Santa María de Gracia. Igualdad femenina en la historia funeraria tapatía.



Semblanza (máximo 20 renglones)
CURRICULUM VITAE

Licenciada y Maestra en Historia. Doctora en Arquitectura.

Profesora de Excelencia de la Licenciatura en Historia.

Profesora de Excelencia en la Maestría en Ciencias de la Arquitectura.

Universidad de Guadalajara.

Publicaciones previas sobre Santa María de Gracia.

2006. "Entierros de Religiosas en Jalisco en el siglo XIX."

2008. "Sepulcros y Vida Cotidiana en el Convento de Santa María de Gracia."

2011. "Cuestiones de Vida y Muerte en el Convento de Santa María de Gracia."

2011. "Mujeres y clausura conventual en Santa María de Gracia."

2011. "Profesión religiosa y testamentos de monjas decimonónicas."

2011. "Las Gracias, una generación sobreviviente entre dos exclaustraciones."

2014. "Vida y Milagros en los Conventos de Dominicas de Guadalajara."

2016. "Seminario, Arquitectura y Vida Cotidiana. Conventos, Cementerios y Hospitales."

2016. "Decepción y Denuncia en la Crónica de Santa María de Gracia."

2016. "La Cotidianidad Jalisciense ante la clausura, la enfermedad y la muerte."

2017. "Dolores Rivera. Cronista de la orden dominica de Santa María de Gracia."



Resumen de la ponencia que incluya el objetivo: (máximo 20 renglones)

Palabras clave (5)

**Las beatas de Santa María de Gracia.
Igualdad femenina en la historia funeraria tapatía.**

Tres son los propósitos principales de la presente investigación: definir los grupos de moradoras presentes en Santa María de Gracia. Esclarecer sus prácticas funerarias. Y, cuestionar el proceso del desarrollo institucional, monolíticamente definido como convento, durante todo el periodo colonial. Así, su definición institucional como beaterio, dependerá de tres parámetros: tanto del perfil particular de cada grupo de moradoras, como del perfil del conjunto. De la comparación de los resultados de sus pobladoras contra las características del convento apoteósico ya descrito. Y del conocimiento y comparación con un beaterio local.

La utilización de la metodología de la investigación histórica serial o estadística de documentos. El cruce de fuentes. La aplicación de la metodología histórica de la autopsia, como la arquitectónica de la lectura de espacio, son las herramientas adecuadas que nos acercarán a alcanzar los objetivos propuestos.

La inmutabilidad institucional ha sido afirmada en contra de su propia crónica conventual. La que aunque acepta su desarrollo gradual, describe erróneamente una transformación meteórica, conseguida en pocos años, para poder convertirse en convento. Esa inmutabilidad, contradice también, la de la fuente funeraria y serial 1672- 1795 consultada, que confirma igualmente un proceso de desarrollo institucional progresivo, aunque realizado en un plazo más largo.

En el litigio contra el Sagrario, Santa María de Gracia para poder comprobar la inexistencia de adeudos, debidos a las inhumaciones de las criadas, que reclamaba El Sagrario, basó su defensa en el derecho consuetudinario, mientras que el Sagrario se basó principalmente en la legislación canónica. La estrategia conventual seleccionada, explica su triunfo, y la exoneración integral de pago de aranceles por las inhumaciones de sus criadas. Tal y como, si de un convento de religiosos dominicos se tratara.



Palabras claves: Santa María de Gracia mulatas religiosas recogidas beatas criadas sirvientas esclavas





Ponencia completa

**Las beatas de Santa María de Gracia.
Igualdad femenina en la historia funeraria tapatía.**

Con el objetivo de referirnos con propiedad a la institución y a las moradoras de Santa María de Gracia, se deliberaron tres propósitos principales de la presente investigación: definir los grupos de moradoras presentes en Santa María de Gracia. Esclarecer sus prácticas funerarias. Y, cuestionar el proceso del desarrollo institucional, monolíticamente definido como convento, durante todo el periodo colonial. En ese último renglón, se tiene el propósito de cuestionar sus posibles cambios, tanto con base en las afirmaciones bibliográficas, como también en la propia crónica conventual. Se describe su desarrollo mediante tres diversas etapas: escuela, (Santoscoy, 1986: 602 t. 2), colegio y convento; (Rivera, 1998:22) como en concordancia también, con la teoría ya existente de la transformación de algunos beaterios en conventos. (Muriel 1995, 19-25).

La aplicación de la metodología de la investigación histórica serial o estadística, sobre documentos y planos. El cruce de fuentes. La aplicación de la metodología histórica de la autopsia, como la arquitectónica de la lectura de espacio, son las herramientas utilizadas, que nos acercarán a alcanzar los objetivos propuestos.

Enfocar los conventos femeninos como instituciones coloniales monolíticas, sin que se admita otro corte o tropiezo en la carrera multisecular de esas instituciones femeninas, sino, el movimiento mexicano de Reforma y sus Leyes de Exclaustración, como si fueran el único elemento histórico significativo. Constituye un enfoque muy limitado, que deja fuera por lo menos tres áreas femeninas sin abordar académicamente; el papel social general de las mujeres neogallegas, su papel educativo y productivo, y, su humanismo; manifestado en su piedad religiosa y su solidaridad social y benéfica hacia su género.

En atención al desconocimiento puntual, de los conjuntos conventuales, femeninos y masculinos, y el desconocimiento de las actividades o beneficencia social que dispensaban indiscriminadamente a hombres y a mujeres. Ni que decir del desconocimiento del papel de las instituciones femeninas antecedentes, cofradías, congregaciones, colegios, recogimientos, beaterios y órdenes terceras, cuya relación con los conventos femeninos



neogallegos y novohispanos, no se ha profundizado. En este caso pongo por ejemplo la mención tradicional de un solo beaterio reconocido en Guadalajara. Sin duda, uno más entre los beaterios múltiples previos, ya que se correspondió al menos, uno con cada uno de los conventos femeninos resultantes. (Thomas, 2010: 20).

En cambio a nivel nacional ya se ha problematizado, y lo que resulta más importante; ya se ha demostrado, la transformación de algunos beaterios, en conventos femeninos, lo mismo que se ha puesto de relieve la dificultad enfrentada en contraparte por los recogimientos, para poder transformarse en conventos. (Muriel, 1995: 19-25). Con esta importante aportación, se liquidó la teoría anterior, de los conventos femeninos como instituciones monolíticas e inmutables por siglos, o inclusive, de duración integral, durante toda la etapa virreinal. Antes de este presente estudio, en Guadalajara la mencionada teoría no se había aplicado debidamente, a pesar de que la bibliografía y la misma crónica del convento dominico de religiosas de Santa María de Gracia, dan pie para ello, ya que expone dos etapas: su conversión en beaterio o colegio, (Rivera, 1998: 16) y la de su consolidación como convento femenino. (Rivera, 1998: 11). También ha faltado, el análisis de la formalización del convento dominico de religiosas de Jesús María, apenas y una vez, que fue realizada la segmentación previa del convento, respecto de su colegio correspondiente. (Méndez, 2018: 110).

Por su parte, Santa María de Gracia constituye el mejor ejemplo de las malas interpretaciones historiográficas tapatías. Calificado sin fundamento, -no obstante-, como refugio desde el siglo XVI, de las hijas de los conquistadores, ricas herederas ingresadas con su séquito personal de numerosas esclavas y criadas al convento, afirmación que aunque pudiera tener algún apoyo desde la propia crónica conventual, no la tiene de la fuente documental y serial diocesana. Convento que por lo demás ha sido referido generalizada y erróneamente como una institución inmutable o monolítica, que inició y concluyó el periodo colonial, exclusivamente como convento, en contradicción clara con su propia crónica conventual, la que describe aunque deshilvanadamente en cambio, su desarrollo como un proceso de varias etapas.

Las fuentes apropiadas para la comprensión de esa transformación conventual surgen entonces, de la propia crónica conventual que reconoce varias etapas. Como también



resulta confirmado ese desarrollo mencionado en la crónica, desde la misma fuente funeraria analizada, ya que revisa por más de un siglo el desempeño institucional de Santa María de Gracia, a través del registro de las defunciones de sus moradoras, en el periodo 1672- 1795. (AHAG. Caja 1 Santa María de Gracia. “El convento de Santa María de Gracia contra el cura del Sagrario sobre que se declare que dichas criadas de dicho convento no adeudan derechos parroquiales.” 1811).

El documento base fue elaborado, para poder comprobar la inexistencia de adeudos, motivados por las inhumaciones de las criadas, los que reclamaba el Sagrario. El beaterio de Santa María de Gracia, se remitió al registro de las defunciones de sus criadas acaecidas en el periodo 1672- 1795, en el primer momento, y después lo complementó también, con las declaraciones de algunos testigos de esas mismas inhumaciones. Es decir que Santa María de Gracia basó su defensa en el derecho consuetudinario, -privilegiado en las causas coloniales, aún sobre la legislación o las ordenes reales, que debían respetarlo-, mientras que el Sagrario se basó principalmente en la legislación canónica. El uso de la estrategia conventual seleccionada, también explica su triunfo, y la exoneración integral de pago de aranceles por las inhumaciones de sus criadas.

El presbítero Rafael de Soto, cura rector sustituto de El Sagrario basó su defensa específicamente en los argumentos siguientes. Apoyó el derecho a la administración teórica y práctica de sacramentos a las criadas de Santa María de Gracia, por parte del cura de catedral o de algunos de sus ministros. (f. 7). Afirmó el derecho consuetudinario de El Sagrario, mayor a veinte años para imponer arancel sobre esos actos. Apoyó ese derecho, con su experiencia personal, y afirmó el presbítero Rafael de Soto que, “desde el año de 1792 en que entré a servir el curato de este Sagrario hasta el de (1) 804 en que tomé posesión de la canongía...(se trasladaron) sus cadáveres de criadas y colegialas desde la portería del referido convento hasta su iglesia”. (f. 19).

En su opinión ese derecho arancelario se aplicaba de manera permanente, y únicamente, cabía la posibilidad de otorgarlos por caridad, de limosna a pobres y criadas. (f. 7). Tal y como ocurrió en el caso de su predecesor, y penitenciario contemporáneo, quien autorizó a José María Aguilera a dar de limosna sus entierros, solo en muy contados casos. (f.7). El presbítero Rafael de Soto presentó al testigo José María de Aguilera, con antigüedad en



ese momento, de dieciséis años como sacristán de catedral, quien testificó que en todos los entierros de las criadas de Santa María de Gracia, la procesión salió por la puerta del campo hacia la iglesia de aquel convento encabezada por la cruz parroquial. Solamente en una ocasión dio permiso de que la procesión saliera, esta vez extraordinariamente, de la portería, conducida por el padre capellán del convento, y sin que fuese la cruz parroquial. (f. 21).

Ante la resistencia de pagos, el presbítero Rafael de Soto advirtió a la comunidad de Santa María de Gracia, que era mejor que no abrieran comunicación entre las dependencias conventuales, y que no sufrieran tampoco de incomodidad por el uso del atrio propio. (f. 8). Pues las atribuciones de los ministros de El Sagrario impedían que las criadas pudieran ser conducidas procesional y públicamente de la portería a la iglesia, bajo la cruz del convento. Aunque se pretendiera hacerlo por la lonja o banquetta, espacio ciertamente profano, debido a su uso cotidiano para realizar el tránsito común, y público. (f. 7).

Pues las religiosas no podían salir de los conventos, ni podían conducir su cruz conventual fuera de sus atrios, sino con licencia del obispo o del párroco, y los privilegios de las criadas derivaban y dependían de los privilegios concedidos a las religiosas. (f. 7v). No sería posible realizar la procesión funeral mencionada, aunque las religiosas pudieran pasar privadamente el cadáver de la criada a la sacristía y de allí formaran su procesión a la iglesia. A menos que religiosas y criadas disfrutaran de los derechos de los regulares religiosos. (f. 8).

En su opinión para poder realizar la procesión funeral de sus criadas por la calle pública, desde la portería hasta la iglesia, aunque fuera por la lonja o banquetta se volvía indispensable, la intervención del cura de El Sagrario. (f.8). Por tanto era obligado realizar su pago, y el correspondiente a todos los ministros de catedral; el del cura Jacinto Martínez, el del tesorero por los derechos de fábrica, y el del sacristán mayor por la octava del curato, y por la mitad de insignias que le correspondían. (f. 8).

En la persistencia del conflicto, un nuevo rector de El Sagrario, Jacinto Martínez, afirmó que ni siquiera las religiosas podían hacer para sus propios funerales procesión sin permiso del obispo o del párroco, y se preguntaba cómo era que se proponían hacerlo para sus criadas. (f. 24). El presbítero Jacinto Martínez afirmó, que históricamente, el privilegio de procesiones



exentas de arancel, antiguamente si alcanzaba a las criadas, pero ese privilegio se canceló en el Concilio Tridentino, y desde entonces, solo alcanzaba a los regulares y a sus criados. Siempre que los criados vivieran en el convento, y que llenaran tres condiciones: que se encontraran en servicio, que vivieran en el convento y debajo de la obediencia del prelado de los respectivos religiosos, ya sea que fueran llamados oblatos, donados, o fámulos, no obstante que vistieran o no el hábito de la religión respectiva. (f. 24).

El presbítero Jacinto Martínez advirtió que para gozar los privilegios eclesiásticos se debía ser eclesiástico, con ello quiso decir que para gozar de ese privilegio las criadas, debían estar inscritas en la religión, y ser como los oblatos u oblatas, donados o donadas, y entregar sus personas y sus bienes, al servicio de la religión. (f. 25). Y en ese caso las criadas de Santa María de Gracia no eran siquiera comparables, por ser cuando mucho sirvientas de las religiosas individualmente, sin mantener sujeción con la prelada. Solamente “eran mujeres plebeyas y bien intencionadas que evitaban los riesgos del siglo, sirviendo a las religiosas dentro del convento”. (f. 25). En su opinión, las criadas resultaban más bien comparables a las mujeres pobres, que se acomodaban a servir en los recogimientos, para vivir en un ambiente de respeto y de temor de dios. En ambos casos mujeres pobres y las últimas servidoras institucionales, comparables a los pilguanejos (f. 25), y no a los donados u oblatos, y muchos menos a los novicios, quienes eran verdaderos religiosos. Las criadas por lo tanto, sólo eran las pilguanejas de las monjas, y los privilegios funerales de religiosas y religiosos, no debían incluirlas. (f. 26).

La controversia concluyó sin embargo, con el triunfo de la comunidad de Santa María de Gracia, por sobre la defensa acalorada que hicieron dos rectores consecutivos de El Sagrario: Rafael de Soto y Jacinto Martínez. El veredicto final del Provisorato Metropolitano, sin embargo, negó el derecho de El Sagrario, para recibir el pago de aranceles por motivo de las procesiones funerales de las criadas de Santa María de Gracia. (f. 35). Ese veredicto favorable a las religiosas, fue declarado en la audiencia pública del Tribunal de Justicia, presidido por José María Flores Alatorre, Provisor y Vicario General de la Metrópoli de Guadalajara, en fecha 11 de noviembre de 1816. (f. 35).

El provisor Flores Alatorre, descalificó la apelación mejorada que fue elevada por el párroco Jacinto Martínez; y expuso el veredicto, en los términos aprobatorios siguientes; los



sirvientes de las Monjas están obligados a cumplir con los preceptos anuales de la confesión y comunión en las iglesias parroquiales en cuyo distrito están situados los Monasterios en que viven de asiento, para que sus cadáveres cuando fallecen puedan y deban ser sepultados en las iglesias de los mismos Monasterios, haciéndose los funerales por los Regulares, o por los capellanes de las Monjas, sin intervención de los párrocos del mismo Distrito, que no pueden ni deben intervenir en ellos, o pretender derecho para hacerlos y menos exigir derechos parroquiales, o la cuarta funeraria que no le corresponde ni otra cosa alguna por razón de sepultura. (f. 35). Sentencia que fue basada en lo que expresamente dispuso el Papa Benedicto XII (f. 85), a favor de los regulares de Santo Domingo, en su bula que comienza *Pretiosus*, y lo dice al párrafo 22. Así como la del Papa Clemente XII; sobre que, en la inhumación de los cadáveres en las iglesias de los Regulares exentos, ningún derecho puede pretender el párroco para hacer en ellas las obsequias, y esto aún, cuando los cadáveres son de parroquianos que no viven en los Monasterios. (f. 85).

Respecto de las exequias u obsequias más comunes dedicadas por el beaterio, a través de las maestras o encargadas, o las propias amas de las difuntas, a sus servidoras; entre las prácticas más comunes estuvieron las misas rezadas, la impartición de los santos sacramentos, y la ejecución de la sepultura eclesiástica. Entre 1738 y 1762 se les dio sepultura eclesiástica. Entre 1739 y 1782 se les proporcionaron los santos sacramentos. En dos casos, se les dedicaron misas rezadas, en 1721 y 1794. A la esclava, Isabel de la Cruz; y a la criada del convento Ignacia Celedón.

El registro de defunciones de las moradoras de la Congregación de Santa María de Gracia ocupó nueve libros; los numerados del 15 al 23. Cubrió el periodo cronológico de 1672 a 1795, o sea de 123 años totales. Desde la fuente funeraria, se caracterizaron directamente los diversos grupos de las moradoras de Santa María de Gracia, como esclavas, criadas, sirvientas, y maestras, aunque quedó una decena de moradoras, carentes de denominación grupal, carentes también, en su mayoría, -con una sola excepción-, del nombre religioso del que gozaban maestras y servidoras. Grupo anónimo que se puede definir como de niñas seglares o colegialas, toda vez que fue el único grupo no directamente denominado, aunque ya se identifican indirectamente dos maestras implicadas en los funerales de las criadas.



Ambas maestras fueron responsables directas de las exequias de una esclava, y de una sirvienta, respectivamente. Además, que los colegios de niñas y las congregaciones de las maestras encargadas de su enseñanza, contemporáneamente fueron llamados también, colegios o beaterios, en Guadalajara.

Tabla 1 Defunciones de 46 moradoras de Santa María de Gracia 1672- 1795.

	Sirvientas	Criadas	Colegialas	Esclavas
TOTAL	15	13	11	7

Fuente: (AHAG. Caja 1 Santa María de Gracia. “El convento de Santa María de Gracia contra el cura del Sagrario sobre que se declare que dichas criadas de dicho convento no adeudan derechos parroquiales.” 1811).
Es elaboración de la autora.

De las colegialas como también de la mayoría de las pobladoras del beaterio de Santa María de Gracia, se afirmó su calidad étnica de mulatas, y la social, de ser mulatas libres.

Tabla 2 Niñas seglares o colegialas de Santa María de Gracia.

1	María	Negra
2	Josefa del Sacramento	Mulata libre
3	Isabel de Samaniego	Mulata libre
4	María Ramón	Mulata libre doncella
5	Isabel Sarmiento	Mulata libre
6	Juliana González	Mulata doncella
7	María Ponce	Española doncella
8	Sebastiana Mascareña	India doncella
9	Magdalena de Parada	Mulata doncella
10	Regina de Islas	Mulata
11	María Isabel Ceseña	---

Fuente: (AHAG. Caja 1 Santa María de Gracia. “El convento de Santa María de Gracia contra el cura del Sagrario sobre que se declare que dichas criadas de dicho convento no adeudan derechos parroquiales.” 1811).
Es elaboración de la autora.



No todas las colegialas se registraron con la calidad de doncellas, sino también las hubo con la de solteras, o en ocasiones no se mencionó ese dato. Sin embargo, entre el grupo de las colegialas; la calidad moral de las doncellas conformó el 50% del grupo. No obstante, el grupo más numeroso de doncellas presentes en Santa María de Gracia fue sin embargo, el conformado de sus servidoras, criadas, esclavas personales y esclavas de la comunidad. Grupo que agregó otras quince doncellas, a las cinco doncellas anteriores, consideradas desde el grupo de las colegialas, y arrojó un total de veinte doncellas presentes en Santa María de Gracia. Las doncellas representaron entonces, casi un 50% dentro del total de las defunciones.

Tabla 3 Mujeres doncellas en Santa María de Gracia.

1	Isabel de la Cruz	Mulata doncella esclava
2	Petrona de la Cruz	Mulata doncella esclava
3	María Ramón	Mulata libre doncella
4	Petrona Sebastiana Cordero	Mulata libre doncella sirviente
5	Lazara de la Cruz	Mulata libre doncella sirviente
6	Pascuala de la Cruz	Mulata esclava doncella
7	Juliana González	Mulata doncella
8	María Ponce	Española doncella
9	Josefa Figueroa	Mulata esclava de la comunidad doncella
10	Nicolasa de Alexo	Mulata doncella sirviente
11	Juana Casillas	Doncella criada de la iglesia
12	Sebastiana Mascareña	India doncella
13	Magdalena de Parada	Mulata doncella
14	María Gaviño	Mulata doncella sirviente
15	Ana María Garraleta	Mulata doncella criada del convento
Fuente: (AHAG. Caja 1 Santa María de Gracia. “El convento de Santa María de Gracia contra el cura del Sagrario sobre que se declare que dichas criadas de dicho convento no adeudan derechos parroquiales.” 1811). Es elaboración de la autora.		

El número escaso de cada uno de los grupos de moradoras, apenas mayor a una decena cada uno, obliga a replantear en primer lugar la categoría de convento, particularmente del convento sobresaliente o apoteósico ya descrito de Santa María de Gracia, con la población cercana a las doscientas moradoras; la afirmación sobre la abundancia de las esclavas y



criadas particulares de las monjas. Sobre todo, por el detalle de que sus números no fueron significativos. En el caso de las esclavas, exclusivamente siete fueron las mencionadas, y únicamente de una sola esclava, se reconoció a su respectiva ama, precisamente, una de las maestras mencionadas indirectamente.

Tabla 4 Nombres religiosos en Santa María de Gracia 1682- 1779.			
1	22/7/1682	María de San Francisco	Criada
2	30/4/1721	Isabel de la Cruz	Mulata doncella esclava
3	28/1/1728	Petrona de la Cruz	Mulata doncella esclava
4	23/12/1729	Josefa de San Pedro	Esclava de Ana de San Ginés
5	19/6/1730	Josefa del Sacramento	Mulata libre
6		María Candelaria	
7	8/5/1736	Lazara de la Cruz	Mulata libre doncella sirvienta
8	3/3/1739	Nicolasa de la Cruz	Mulata soltera esclava del convento
9	23/4/1739	Pascuala de la Cruz	Mulata esclava doncella
10	12/10/1754	Agustina de la Cruz	Mulata sirvienta
11	30/10/1779	María de los Santos	Criada del convento
Fuente: (AHAG. Caja 1 Santa María de Gracia. “El convento de Santa María de Gracia contra el cura del Sagrario sobre que se declare que dichas criadas de dicho convento no adeudan derechos parroquiales.” 1811). Es elaboración de la autora. Es elaboración de la autora.			

Dentro del total del registro de defunciones del beaterio de Santa María de Gracia, se mencionaron veintiséis individuos por su nombre completo, seis por su nombre de pila, y alrededor de trece individuos servidoras que utilizaron nombres religiosos.

Once de esos nombres religiosos, correspondieron a la categoría de criadas o sirvientas fallecidas y dos nombres mencionados indirectamente fueron los propios de dos Madres o Maestras del siglo XVIII, que fueron las responsables de sus exequias, Ana de San Ginés y Andrea de San Javier. El nombre personal de seis de las esclavas se complementó con el patronímico, de la Cruz, aunque en otros cinco casos fueron patronímicos religiosos diferenciados: de San Francisco, de San Pedro, del Sacramento, **de la Candelaria** y de los Santos. Y de tres criadas, se omitió totalmente su nombre o identificación, en su cédula de defunción.



Tabla 5 Moradoras identificables por apellido en Santa María de Gracia.				
Teresa de Barrera	Isabel de Samaniego	Bernardina de Estrada	Petrona Sebastiana Cordero	Isabel Sarmiento
Juliana González	María Marta Jiménez	María Ponce	Josefa Figueroa	Nicolasa Alexo
Juana Casillas	Sebastiana Mascareñas	Magdalena de Parada	María Manuela Colazo	Regina de Islas
María Magdalena de Ibarra	Gertrudis Lepe	María Gaviño	Ana María Garraleta	María Grafiola
Isabel de Soria	María Isabel Ceseña	Cándida Figueroa	María Josefa Morelos	Isabel Celedón
		María Silva		
Fuente: (AHAG. Caja 1 Santa María de Gracia. “El convento de Santa María de Gracia contra el cura del Sagrario sobre que se declare que dichas criadas de dicho convento no adeudan derechos parroquiales.” 1811). Es elaboración de la autora. Es elaboración de la autora.				

La posibilidad de que Santa María de Gracia fuera desde un inicio un convento, o un beaterio no fue ambivalente o proporcional entre esas dos posibilidades. Claramente, las posibilidades del beaterio son mayores, porque los porcentajes, los términos, las características y las categorías empleadas tienen mayor coincidencia con las prácticas de un beaterio, que con las que se afirman del convento apoteósico de Santa María de Gracia, en concreto. Esas cantidades decenales de moradoras, incluidas las religiosas, moderan también las afirmaciones de una etapa apoteósica de ingresos, -coinciden más bien con la presencia cotidiana decimonónica de alrededor de cincuenta religiosas-, (Méndez, 2014: 119) previa al declive estrepitoso de su segunda mitad, (Méndez, 2014: 119), y a la extinción de la orden antigua de vida individual a inicios del siglo XX. (Méndez, 2014: 118).

El número menor de sirvientas, de criadas, de doncellas novicias o colegialas, y de Madres, -solamente dos mencionadas consecutivamente-, remiten a la denominación de Madre,



dada exclusivamente a la superiora de un beaterio, y no a una monja, y subrayan mejor una identificación institucional, como beaterio. Los nombres religiosos utilizados por las servidoras, maestras, y superiores o madres superiores, utilizado en los beaterios fue uno de los rasgos más distintivos de las beatas, y su uso solamente se juzgó innecesario, durante el siglo XIX. (Méndez, 2014: 14).

La maestra Magdalena de Parada, a pesar del carácter controversial despertado por su calidad de mulata que se afirma en el documento funerario, y aún sin profundizar muchas otras de sus consecuencias ulteriores. Fue la maestra más reconocida del Beaterio mencionado. Valida con su presencia, en primer lugar, la identificación del Beaterio, convertido en el posterior convento de Santa María de Gracia. Ya que esta madre superiora o maestra, se registra en su crónica como moradora sobresaliente del convento. Y se agrega en esa misma crónica erró-neamente, que resulta ser la madre, del deán Ginés Gómez de Parada, así como del obispo tapatío, Juan Gómez de Parada. (Dolores, 1989: 41).

Esa información es controversial, la fuente funeraria la identifica directamente como Maestra Mayor o directora del Beaterio, que es la persona legalmente responsable de los decesos de las internas; es además una persona de larga trayectoria o permanencia en la institución, y debió ser mayor a los cuarenta años, y con más de diez de permanencia para acceder al cargo, por lo tanto una persona adulta. (Méndez, 2014: 19). Además que se registra su deceso en 1749. No obstante que en la crónica se reputa como colegiala, indebidamente, y con planes exclusivos de prepararse como buena esposa, y es madre por esa razón, del capitular y del obispo ya mencionados.

En conclusión, el desarrollo de Santa María de Gracia cuestiona en sí, y muy centralmente, la historia ininterrumpida de un convento de Santa María de Gracia, colonialmente inmutable.

De acuerdo con la teoría general que explica la fundación de conventos femeninos como un proceso, en el que la etapa final consiste en el paso de colegio a convento. (Arenas, 1995: 443). Y la particular, que relaciona a cada convento tapatío con el colegio que le dio origen, registrando cada institución con su ubicación y sus respectivas fechas fundacionales. (Castañeda, 1995: 471). Misma que contradijo, la categoría conventual de Santa María de



Gracia afirmada desde 1588. (Rivera, 1998: 11). Al registrar la fundación colegial de San Juan Bautista de la Penitencia en 1661. (Rivera: 1998, 16). La formalización de su nombre, y la declaración de sus constituciones en 1684. (Castañeda, 1995: 456). Y la conclusión del colegio de San Juan Bautista “el 13 de julio de 1696”. (AHJ. Escritura de donación ante el Escribano Nicolás del Castillo). El colegio de San Juan Bautista se fabricó “a costa de los interesados y de los mismos dependientes de las colegialas.” (Rivera. 1992: 40 t. II).

La fuente funeraria contradijo la categoría conventual de un Santa María de Gracia descrito apoteósicamente, debido al número muy escaso de sus moradoras, comprobó en cambio la categoría institucional máxima de las “maestras”, en lugar de la de las religiosas, muy semejantes en cambio tanto por sí misma como por los grupos restantes a las de las beatas (Méndez, 2018: 110). Comprobó la admisión de niñas durante todo su desarrollo, preparadas como religiosas por la exclusiva observación de las costumbres de las adultas, monjas. (Rivera, 1998: 132); inclusive la permanencia del niñado, en el periodo de extinción de la antigua orden de vida particular, por adjuntar un grupo anónimo de niñas seculares o colegialas dentro del mismo claustro y en el propio departamentos de las monjas. (Méndez, 2014: 122).

La fuente funeraria reflejó materialmente el paso de beaterio a convento en 1779, a través de un importante cambio reflejado en la práctica funeraria. En el que se empezó a reservar la sepultura en la iglesia, exclusivamente para las monjas, y varió en consecuencia el lugar tradicional de entierro de las criadas; de la anterior iglesia, al interior conventual, para poder eximirse las monjas del pago del arancel diocesano.

La explicación de las contradicciones encontradas en Santa María de Gracia, remiten centralmente a la calidad conventual como convento holgado o de calzadas, que le fue conferida; sus religiosas contradijeron generalizadamente las directivas tridentinas hasta fines del siglo XVIII. Con la conservación, no solo de niñados, “como una justificada excepción a la regla”. (Arenas, 1995: 444) sino de el de colegios y aún de recogimientos en el caso de Santa María de Gracia, justificándolos con su labor educativa. En Guadalajara Santa María de Gracia contribuyó a la fundación de dos conventos anexos, y a la apertura de un gran número de servicios asistenciales dirigidos a la población femenina tapatía. Tres conventos, tres escuelas, tres colegios, y dos recogimientos.



Existen tres pruebas de la permanencia y ubicación de la casa de recogidas de Santa María de Gracia, organizada alrededor de la capilla de Aranzazú; de 1745 a 1816: En 31 de octubre de 1802 por la caída de la pared del patio “en donde las galeotas lavan y en donde entran a los lugares comunes” es pared que “su lienzo que cae a la sacristía de Aranzazú”. (AHAG. Recogidas Caja 10, exp. 13 ff. 7. “Gastos de Casa de Recogidas 21/10/1790- 20/10/1791). Por el informe correspondiente de la Rectora de Recogidas Doña María Antonia García: “se derrumbó pared de la casa y dañó sacristía (de Aranzazú)”. (AHAG. Recogidas Caja 10, Año 1802 exp. 16 f. 1). Por la compraventa de las casas vecinas, a la casa de Arrepentidas. Está ubicada sobre calle de la Jarana, una media cuadra más adelante, “en derechura de la espalda del templo de Nuestra Señora de Aranzazú, en el Barrio del Beaterio viejo. (AHJ. Escribano José Antonio Mallén vol. XV, Guadalajara 30/1/1816).

El convento de Santa Teresa surgió del beaterio de Jesús María, “las madres fundadoras vinieron del convento de Señor San José de Puebla y las primeras novicias fueron algunas jóvenes del beaterio.” (Cfr., Castañeda, 1995: 460). El convento se localizó alrededor de la iglesia de su nombre, y no se le asoció con los servicios de un recogimiento como al anterior convento de Santa María de Gracia. Sus fundadoras fueron enclaustradas el 20 de mayo de 1695. (Mota, 1971: 404). Para la construcción de la iglesia y convento de Santa Teresa a 300 varas de la Plaza de Armas, sobre un solar de 80 varas en cuadro, los maestros encargados fueron Mateo Muñoz y Gaspar de la Cruz. (Laris, 2012: 47). Durante la Reforma derribaron la hornacina de San Antonio de Padua del cruce de la calle de Ocampo con la de Morelos, la estatua de madera rescatada de su interior, está puesta hoy, a la entrada de la capilla de la virgen de Guadalupe. (Laris, 2012: 49).

Es de notar el ingreso furtivo de cuatro “niñas” de Santa Teresa introducidas por su propio padre capellán, al convento de Santa María de Gracia, en 24 de abril de 1900. Contra ese ingreso a todas luces subrepticio, protestaron unánime e infructuosamente ante el obispo Jacinto López la priora contemporánea Sor Filomena del Dulce Nombre de María, la cronista de la orden Sor María de los Dolores de las Llagas de Cristo, y Sor María Antonia de San Vicente que resultó ser la religiosa última sobreviviente de la antigua orden. Por ser “Niñas que de ningún modo queremos”. De todas formas, las mencionadas “niñas” o colegialas



ingresaron para constituirse inopinadamente en la nueva rama de la orden de Santa María de Gracia que relevó a la extinta orden antigua. (Méndez, 2014: 119).

El convento de Jesús María se fundó el 30 de mayo de 1730. (AHAG. Caja 15 Jesús María Años 1910- 1915, Guadalajara 26/8/1902. Respuesta de la última priora María del Rosario de la Purísima Concepción al Prebendado Teodoro Rodríguez). Salieron del convento de Santa María de Gracia cinco religiosas para fundadoras del convento de Jesús María. Fueron al Beaterio que había fundado el padre Pimentel que llevaba el nombre de Jesús Nazareno, y por la participación tanto de las niñas del colegio de Jesús, con las fundadoras de Santa María, se le dio después el nombre de Jesús María al convento. El convento de Jesús María tuvo colegio anexo que dirigir y gobernar, para poder lograr su máxima beneficencia. (Rivera, 1998: 24).

En la fundación del convento de Jesús María se juntaron los dos colegios de niñas: de San Sebastián de Guadalajara y de Jesús Nazareno de Compostela, o más apropiadamente dicho, las niñas de Guadalajara fueron agregadas al beaterio y colegio de Jesús Nazareno, transformado en esa misma fecha en convento. El convento de Jesús María se fundó en 1722 a partir del colegio de Jesús Nazareno. Se llamó de Jesús-, por el grupo fundacional de las Nazarenas de Compostela, y se completó su denominación en Jesús María, por la agregación del grupo de niñas de Santa María de Guadalupe. (Mata, 1979: 184).

“Por real cedula de 1720 se concedió licencia para erigir en convento de religiosas dominicas recoletas con el título de Jesús María, el colegio de niñas de Jesús Nazareno.” (AHAG. Caja 1 Jesús María). Éste último colegio se fundó sobre el respectivo beaterio desde 1699, fue autorizado por Carlos II el día 30 de enero, “se fundó en beaterio en la ciudad de Compostela jurisdicción del obispado de Guadalajara por el Bachiller Don Fernando Amézquita cura que fue de ella con el número de diez niñas huérfanas ...dejó por herederas de todos sus bienes a las referidas diez niñas.” (AHAG. Caja 1 Jesús María).

Se afirma en la fundación de principios del siglo XVIII del convento de Jesús María, la conjunción de dos colegios de niñas de Jesús Nazareno y de Santa María de Guadalupe. (Mata, 1979: 184). Sin embargo, hasta la mitad de la centuria decimonónica, la virgen de Guadalupe fue la reconocida madre tutelar de la Congregación de Maestras de Caridad y Enseñanza, o de la Congregación de Maestras de Caridad y Enseñanza de la visitación de



la virgen de Guadalupe (AHAG. Caja 2 Enseñanza Comunicación de la Maestra Mayor Margarita de San Juan Nepomuceno. Guadalajara noviembre de 1846) y solamente por las carencias económicas de la Enseñanza se suspendieron contemporáneamente, los novenarios a de Santa Teresa, una de sus devociones principales. (AHAG. Caja 2 Enseñanza Declaración del capellán del colegio de Enseñanza José María Esparza en fecha 30/12/1846). Devoción principal confirmada en el conjunto conventual de Santa María de Gracia, y más precisamente en el colegio de Santa Catalina de Siena (Ver Plano 1, letra “B”). Demostrada por la construcción “de un altar que el comercio de Guadalajara construyó en la iglesia de la Universidad (de la compañía de Jesús o de Santo Tomás) a Nuestra Señora de Guadalupe y que al quedar reducida a un salón sin altares laterales...pasó al Pilar...y fue demolido por el padre de la Peña, al tumbarlos del cuerpo de la iglesia. (Laris, 2012: 180). El padre Francisco de la Peña “quitó los altares del cuerpo de la iglesia (del Pilar) y decoró el recinto con estucado moderno.” (Laris, 2012: 179).

La construcción de la casa de recogidas “del Pilar” anexa a Jesús María se inicio en 1767, se concluyó poco más de cuatro años después, el año de 1771. El 4 de octubre de 1773 se registró en las cuentas de la Rectora de Recogidas, Josefa Murguía, el gasto de un peso para la función de nuestra señora del Pilar, y el martes 13 de octubre de 1773, el gasto de “un real de velas para los faroles de Nuestra Señora del Pilar.” (AHAG. Caja 10 Recogidas exps. 24. Sección Gobierno Serie Obras Pías/ Casa de Recogidas Años 1745- 1871 “Libro de Cuentas de la Casa de Recogidas 1772- 1776 que realiza la Rectora de la Casa con carácter semanal”, f. 22).

La separación y traslado de mujeres recogidas, y no exactamente de ex beatas del Pilar o de Santa Clara-, ya que el día primero de mayo de 1774 se realizó inventario y limpieza por cambio de sede, separaron recogidas de beatas o monjas. (AHAG. Caja 10 Recogidas exps. 24. Carpeta 1771 exp. 2 ff. 2 El licenciado José Gómez Reyes de Aguilar Promotor Fiscal). Primero de mayo de 1774 inventario y limpieza por cambio de sede. Once de mayo de 1774. Son separadas recogidas de beatas, o “buenas de malas”. Tendrán capellán sin pasar límite de esferas. (AHAG. Caja 10 Recogidas exps. 24. Carpeta 1789- 1799 exp. 2 ff. 2).



Tabla 6 Religiosas de Santa María de Gracia. Fundadoras del convento de Jesús María.

Nombres de las Madres	Cargos
Cristófora de la Santísima. Trinidad	Priora
María Ana de Jesús	Subpriora
María Micaela del Espíritu Santo	Maestra de Novicias
Rosa de la Purísima Concepción	Portera
María Margarita del Santísimo Sacramento	Tornera
Margarita de la Santísima Trinidad	Novicia
Leonor de la Santa Cruz	Novicia
Fuente: Sor María de los Dolores de las Llagas de Cristo. <i>El Convento de Santa María de Gracia de Guadalajara</i> . Guadalajara: Javier Huizar Zuno (Editor) 1998, p. 24. Es elaboración de la autora.	

La vigencia o la conservación contemporánea de la información sobre las dependencias del beaterio de Santa María de Gracia; la iglesia pública de la Merced, del colegio de San Juan Bautista de la Penitencia y del recogimiento de Aranzazú, permiten un reconocimiento claro de su ubicación y de su organización material.

Las dos órdenes femeninas reconocidas como dominicas en Guadalajara, fueron las poseedoras comprobadamente de los dos beaterios más extensos, finalmente compuestos, tanto de colegios, como de recogidas; los que reunidos con el convento intermedio de Santa Teresa conformaron, todo el cuarto o cuartel suroeste urbano de la ciudad histórica de Guadalajara. Espacio que tradicionalmente se asocia en cambio, y exclusivamente, con el convento femenino de Santa Teresa en su flanco norte, y muy erróneamente con los conjuntos conventuales de los religiosos del Carmen por el flanco poniente, y de los



religiosos del Antiguo San Francisco, por el sureste. Ya que hasta este momento el conjunto conventual extenso de Santa María de Gracia, particularmente su capilla de recogidas de Aranzazú, aún resulta confundida con una capilla cementerial franciscana de religiosos franciscanos, y en lo general el conjunto es identificado erróneamente, como el conjunto conventual “Antiguo”, de los religiosos franciscanos. (Cfr., 2021 Méndez, V Coloquio).

La reconstrucción histórico -arquitectónica del convento de Santa María de Gracia, contradice la mala interpretación historiográfica vigente, del convento de españolas pudientes, hijas de los conquistadores peninsulares, ingresadas junto con numerosas criadas y esclavas a su servicio, así, como la afirmación del lustre económico generalizado de sus familias. El conjunto conventual cuartelario o monumental de Santa María de Gracia, se financió casi exclusivamente, con el trabajo, las aportaciones, y las donaciones generosas de sus agremiadas.

La presente investigación socava la antigüedad del convento femenino más importante, y cuestiona su etapa de apogeo de mediados del siglo XVIII, -espacial, poblacional, y de mayor caudal, que se afirma comúnmente-, excepto que el conteo apoteósico se comprobara siempre que se registre el conteo sobre el conjunto conventual total de Santa María de Gracia, o los tres conventos componentes. De la misma la forma particular en que se propuso, finalmente en este trabajo.





Plano 1 Cuartel urbano Santa María de Gracia- Santa Teresa- Jesús María.

Fuentes y bibliografía.

AHAG. Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara.

AHAG. Caja 1 Santa María de Gracia. “El convento de Santa María de Gracia contra el cura del Sagrario sobre que se declare que dichas criadas de dicho convento no adeudan derechos parroquiales.” 1811.

AHAG. Recogidas Caja 10, exp. 13 ff. 7. “Gastos de Casa de Recogidas 21/10/1790-20/10/1791.

AHAG. Recogidas Caja 10, Año 1802 exp. 16 f. 1.

AHAG. Caja 15 Jesús María Años 1910- 1915, Guadalajara 26/8/1902. Respuesta de la última priora María del Rosario de la Purísima Concepción al Prebendado Teodoro Rodríguez.

AHAG. Caja 1 Jesús María.

AHAG. Caja 2 Enseñanza Comunicación de la Maestra Mayor Margarita de San Juan Nepomuceno. Guadalajara noviembre de 1846.

AHAG. Caja 2 Enseñanza Declaración del capellán del colegio de Enseñanza José María Esparza en fecha 30/12/1846.

AHAG. Caja 10 Recogidas exps. 24. Sección Gobierno Serie Obras Pías/ Casa de Recogidas Años 1745- 1871 “Libro de Cuentas de la Casa de Recogidas 1772- 1776 que realiza la Rectora de la Casa con carácter semanal”, f. 22.

AHAG. Caja 10 Recogidas exps. 24. Carpeta 1771 exp. 2 ff. 2 El licenciado José Gómez Reyes de Aguilar Promotor Fiscal.

AHAG. Caja 10 Recogidas exps. 24. Carpeta 1789- 1799 exp. 2 ff. 2.

AHJ. Archivo Histórico de Jalisco.

AHJ. Escritura de donación ante el Escribano Nicolás del Castillo.

AHJ. Escribano José Antonio Mallén vol. XV, Guadalajara 30/1/1816.

Arenas Frutos, Isabel. “Innovaciones educativas en el mundo conventual femenino. Nueva España siglo XVIII: el colegio de Niñas de Jesús María.” En Medina Ramos, Manuel



(Coord.). Memoria del II Coloquio Internacional del Monacato Femenino en la Nueva España, 1995, Centro de Estudios de Historia de México Condumex , pp. 443- 454.

Castañeda, Carmen. “Relaciones entre beaterios, colegios y conventos femeninos en Guadalajara, época colonial.” En Memoria del II Coloquio Internacional del Monacato Femenino en la Nueva España, 1995, Centro de Estudios de Historia de México Condumex , pp. 455- 475.

Laris, José Trinidad. *Guadalajara de las Indias*. Guadalajara, Editorial Pacifico, 2012.

Mata Torres, Ramón. *Iglesias y Edificios Antiguos de Guadalajara*. Ayuntamiento de Guadalajara/ Cámara de Comercio de Guadalajara, 1979.

Méndez Fausto, Isabel. “El Colegio de Caridad y Enseñanza; Educación Laboral de la Mujer.” En: Real Ledezma, Juan y Villarruel Alvarado, Ernesto. (Coords). *Utopía y Acción de fray Antonio Alcalde 1701- 1792*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2018, pp. 109- 119.

Méndez Fausto, Isabel. *La Cotidianidad Jalisciense ante la Clausura, la Enfermedad y la Muerte*. Guadalajara: Secretaría de Cultura, 2014. (Colección Humanidades).

Mota Padilla, Matías de la. *Historia del Reino de Nueva Galicia en la América Septentrional*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/ Instituto Nacional de Antropología, 1973 (Colección histórica de obras facsimilares, # 3),

Muriel, Josefina. “Cincuenta años escribiendo historia de las mujeres”. En Medina Ramos, Manuel (Coord.). Memoria del II Coloquio Internacional del Monacato Femenino en el Imperio Español. Monasterios, Beaterios, Recogimientos y Colegios. Centro de Estudios de Historia de México Condumex , 1995, pp. 19- 25.

Rivera, María de los Dolores. *El Convento de Santa María de Gracia de Guadalajara*. Guadalajara: Javier Huizar Zuno (Editor) 1998.

Rivera, Luis M.. *Sección histórica de la Gaceta Municipal de Guadalajara. Documentos inéditos y monografías*. Guadalajara: Imprenta y encuadernación de Maximino Bobadilla. 1917, 2 tomos.

Santoscoy, Alberto. *Obras Completas*. 2 tomos. Guadalajara, UNED, 1984- 86.

Thomas Gutiérrez, Gloria Aslida. “Evolución Arquitectónica del convento de Santa María de Gracia de Guadalajara,” 2010.



Sexto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias.

La presencia de la mujer en el ámbito funerario

Datos personales



(texto Arial, 12 puntos)

Nombres y apellidos:	Luz del Rocío Bermúdez Hernández
Ciudad – país:	San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, MÉXICO
Profesión:	Historiadora
Lugar de trabajo y Cargo:	Profesora, Universidad Autónoma de Chiapas
Email:	zul26_99@yahoo.com
Teléfono (código país y área):	+52 967 1252223
Título de la ponencia propuesta:	Anonimato funerario en femenino. Retratos a pesar de la omisión desde la vieja San Cristóbal de Las Casas.



Semblanza (máximo 20 renglones)
CURRICULUM VITAE

Mexicana, doctora en Historia por la Escuela de Altos Estudios de París, Francia.

Pionera de la historia sociocultural de Chiapas, a través del urbanismo, la arquitectura y el arte funerario del estado. Sus ejes de interés son las relaciones político-culturales a través del arte y el urbanismo, así como los fenómenos y procesos de identidad-alteridad en Chiapas.

Profesora de Historia en la UNACH, miembro de los sistemas chiapaneco y mexicano de investigadores, así como del Icomos-México (como integrante tanto del Comité Científico Nacional de Arquitectura y Espacios de Cultura Funeraria, como del Comité Científico representativo del estado de Chiapas). Reciente becaria Fulbright-Comexus (2021-2022).

Autora del libro *De Arte y Vida en el Panteón Coletó, 1870-1930* (CONECULTA-CHIAPAS, 2005). Ha presentado su trabajo y publicado artículos y capítulos de libros en México y diversos países; entre ellos Costa Rica, Guatemala, Colombia, Alemania, Francia, Italia, Israel, China y Estados Unidos.





Resumen de la ponencia que incluya el objetivo: (máximo 20 renglones)

Palabras clave (5)

Esta propuesta es producto de una exhaustiva revisión en los archivos parroquiales de defunción de San Cristóbal de Las Casas durante los siglos XVI al XIX. A pesar de su escueta información, las partidas de defunción dejan ver condiciones socioculturales vividas en esa época por las mujeres de esa antigua capital política y religiosa de Chiapas. Se traslucen fuertes formas de sometimiento y subordinación que sufrieron bajo el rígido sistema patriarcal de la América colonial española. Entre ellas tajantes divisiones étnicas, su sexualidad y capacidad reproductiva fuertemente controladas, o el peso de valores y prejuicios interfamiliares. El propósito con esta ponencia es complejizar históricamente particularmente el pasado femenino de esta lejana provincia entre los lejanos límites entre el virreinato de Nueva España y la audiencia de Guatemala (estrecho centroamericano). De tal modo podrá entenderse que la exclusión y la estigmatización social de las mujeres fueron tanto antecedente, como continuación respecto al reforzamiento de roles y otras formas de reclusión doméstica que continuaron sobre dicho género a partir del siglo XIX.

Palabras clave: Mujeres, Chiapas, Época Colonial, Condiciones Sociales, Archivos Parroquiales



Anonimato funerario en femenino.

Retratos a pesar de la omisión desde la vieja San Cristóbal de Las Casas.

Luz del Rocío Bermúdez Hernández

La ciudad de San Cristóbal de Las Casas fue la antigua capital del actual estado mexicano de Chiapas. Entre 1528 y definitivamente hasta 1892, en ella se concentraron los poderes de la alcaldía mayor que en su momento dependió de la Nueva España en términos eclesiásticos (arzobispado de México), mientras en términos político-administrativos fue parte de la Audiencia de Guatemala (mapa 1). Dichas jurisdicciones compartidas continuaron *grosso modo* hasta después de las independencias de España (1821-1836).



Mapa 1. Sureste de México y Centroamérica

(https://www.wikiwand.com/es/Turrialba_%28regi%C3%B3n%29)

En esta ocasión aprovecharemos la búsqueda inédita que hace años realicé en los viejos archivos eclesiásticos de defunción del obispado de Chiapas, para sondear la condición de las mujeres de aquella antigua ciudad marginal, hoy ampliamente conocida por el turismo nacional e internacional (foto 1). Dichos archivos van de 1655 a 1924, de modo que abarcan casi dos siglos y medio y por lo tanto dan buena cuenta del lento acontecer tanto en esa capital, como en el resto del territorio que le correspondió jurisdiccionalmente.



Foto 1. Imágenes de promoción turística de San Cristóbal de Las Casas, en el estado mexicano de Chiapas.

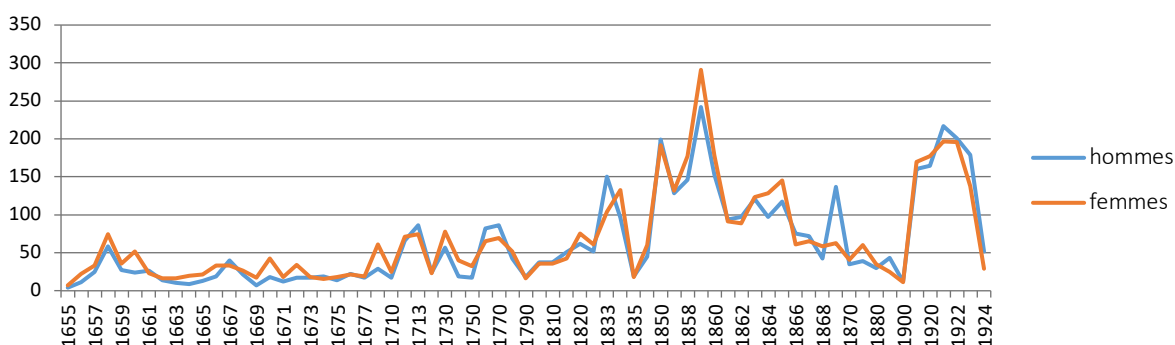
(<https://noticieros.televisa.com/ultimas-noticias/san-cristobal-de-las-casas-cumple-490-anos-de-su-fundacion/> y

https://www.google.com/search?q=san+cris%C3%B3bal+de+las+casas&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKewjM2_ny24X5AhW6K0QIHxqvAZgQ_AUoAXoECAIQAw&biw=1270&bih=534&dpr=2#imgsrc=WslMvuT8Yj-RtM)

Cabe destacar que los registros de defunción iniciaron ciento veintisiete años después de 1528; año de la fundación del lugar. Quien inició su conservación fue el obispo fray Mauro de Tovar, llegado en agosto de 1655, pero quien hizo un primer intento de sistematización fue el obispo Bravo de la Serna desde 1676. La carencia de libros de difuntos durante las primeras trece décadas de la vieja San Cristóbal de Las Casas se suma a las pocas referencias que en general existen sobre los habitantes del lugar. Confusa, la escasa información sólo indica ya sea hombres cabeza de familia (vecinos), o más bien solo el número de casas. El desinterés hacia el ramo de defunciones es notorio en comparación con los libros de bautizos y matrimonios, debido a que éstos sirvieron como registro para la recolección de diezmos/tributos.

Los primeros libros parroquiales de defunción son demasiado caóticos para nuestra necesidad actual de comprensión, ya que respondieron a los intereses peculiares de cada cura encargado. Como se ha dicho, sólo a partir de 1676, las partidas comenzaron a incluir la fecha y el nombre del fallecido, así como su vecindario, calidad, estado, si había recibido sacramentos y dejado testamento. Sin embargo, sus sucesores siguieron quejándose de información mal registrada o insuficiente. En 1684 el obispo Núñez de la Vega reiteró anotar lo señalado previamente, y aun en 1777 el obispo Polanco se extrañaba que nadie parecía haber muerto en la ciudad desde 1759, ya que desde ese año no se había anotado ninguna partida de defunción. A pesar de los inconvenientes y la pérdida documental que supone lo anterior, el gran vacío sobre “los que mueren” nos brinda pistas invaluable en cuanto a relaciones sociales, salud, territorialidad, mentalidades y otros aspectos, en medio de la persistente pobreza del lugar.

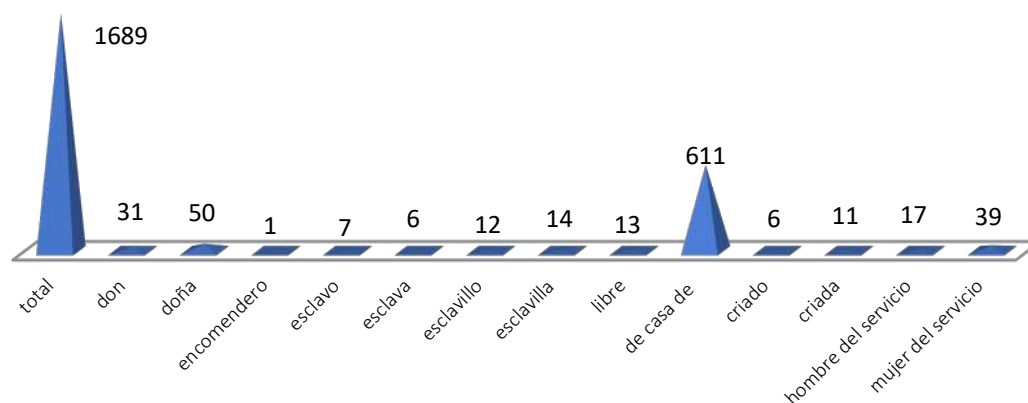
Bajo tales circunstancias, ¿qué puede saberse sobre las mujeres de la vieja capital de Chiapas? Para empezar, podemos observar claramente sobremortalidad femenina a lo largo de los siglos XVII al XIX (gráfica 1). Sólo en ocasiones de mayor violencia hubo mayoría de muertes de hombres. Así se aprecia notablemente en los años de 1713 y 1869; correspondientes respectivamente a los dos conflictos sociales que más han marcado la historia chiapaneca. El primero se conoce como la Sublevación tseltal de 1712; la mayor rebelión indígena que estalló y fue prontamente reprimida entre el sureste de Nueva España y el estrecho centroamericano. El segundo se llamó erróneamente “Guerra de Castas” hasta la segunda mitad del siglo XX; tratándose en realidad de otra gran represión que en 1869 nuevamente vivió la población indígena en el umbral de la modernidad agroexportadora que Chiapas vivió entre 1870 y 1930.



Gráfica 1. Comparativo de muertes entre hombres y mujeres (1655-1924). En: Bermúdez H., 2017:207.

A pesar de ser mayoría numérica en los registros de defunción, las mujeres no aparecen con personalidad propia, sino casi invariablemente bajo la tutela de un hombre o una “casa de”. Esto confirma una férrea

dependencia femenina, impuesta por encima de condiciones étnicas o de privilegio -aunque en efecto fue aún más pronunciada conforme descendía el estrato social. Así, en las partidas de defunción sólo se da el nombre de pila y en raros casos también los apellidos de la difunta. En otros pocos se especificó en cambio más bien el nombre del esposo, el padre o más aún el dueño (o dueña) de casa. Debe recordarse que el mayor poder de sujeción recayó para quienes ostentaron la calidad de “vecinos”; éstos no fueron exclusivamente españoles en el sentido actual, pero en su mayoría sí fueron hombres que, como tales, gozaron plenas prerrogativas legales, políticas y sociales. Aun así, numerosas partidas dejan ver que no pocas mujeres también se hicieron cargo de su propiedad y dependientes; como fue el caso excepcional de Juana de Guzmán de Tenejapa (1712), “india viuda” cuya partida subrayó además que efectivamente fue “vecina*” de la vieja San Cristóbal. Otros que muy probablemente ejercieron potestad fueron aquéllos inscritos con los títulos de “don” y “doña”, lo cual contrasta con 24% del total de decesos que quedaron registrados anónimamente. En efecto, estas últimas partidas de defunción no aparecen nombres propios de las personas fallecidas, sino se refirió su ‘pertenecía’ a una “casa” de proveniencia; tal situación ocurrió más en el período de 1655 a 1678 (Gráfica 2).

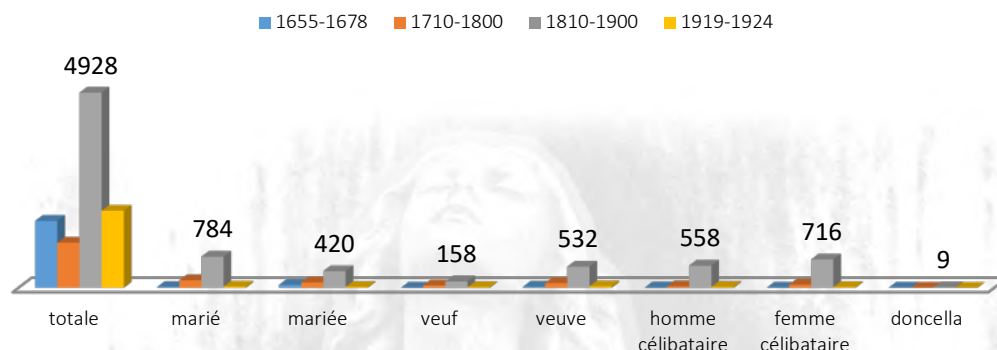


Gráfica 2. Fallecidos registrados según calidades de potestad/sometimiento en la antigua San Cristóbal de Las Casas (1655-1678). En: Bermúdez H., 2017:226).

Los registros arrojan índices bajos o casi nulos en cuanto al estado civil de las fallecidas: solo 7% en 1655-1678; 35% 1710-1800; 39% 1810-1900, y de nuevo 7% en 1919-1924. Entre las casadas, fueron comunes registros como el de “María india mujer de Nicolás de Mena, el cantor” (28-7-1658); “Micaela mestiza mujer de Juan Pascual, zapatero” (11-8-1664); “doña Francisca Juárez de Victoria, mujer del maestro de campo Don Joan de Baltierra Riba de Neyra” (26-11-1672); “Andrea, india mujer de un indio albañil en Santa Lucía” (29-5-1678); “doña María de Arizmendi, española casada y vecina mujer del Sargento mayor y maese de campo don Pedro de Zavaleta” (5- 2-1713), o “doña Nicolasa de Zepeda, viuda del capitán don Francisco de la Tovilla” (15-8-1730). Puede notarse que entre las primeras predominaron esposas de artesanos, mientras las últimas fueron sobre todo señoras de hombres de altos cargos militares.

En los siglos XVIII y XIX los “casados” fueron categoría mayoritaria (respectivamente 10% hombres y 11% mujeres), pero en cambio las viudas y solteras sobrepasaron a los hombres en tales situaciones (gráfica 3). El alto porcentaje de la población que no indica situación familiar (entre 61% y 93%), así como el número de mujeres que de una u otra manera murieron ‘solas’, lleva a dos posibilidades antagónicas que históricamente ha enfrentado el género femenino en sociedades patriarcales: el considerarlas ‘santas’ o ‘perdidas’. En la

prejuiciosa sociedad colonial española, además de negar a la mujer su lugar como sujeto social se les responsabilizó de su ‘honorabilidad’ como uno de los principales símbolos de respetabilidad familiar. Por ello son frecuentes categorías enfatizando la virginidad de algunas mujeres en refuerzo del primer estereotipo femenino.



Gráfica 3. Comparativo sobre situación familiar (hoy “estado civil”), según las partidas de defunción en San Cristóbal de Las Casas entre 1655 y 1924). En: Bermúdez, 2017:233).

Desde 1667 se habló de “doncellas” o “niñas doncellas”; es decir, mujeres que vivían “recogidas y encerradas” en casa ya sea por estado de pureza o como “criadas” de ésta, que murieron así “sin conocer varón”. A pesar de las ambigüedades del término, todo indica que en la vieja San Cristóbal se usó la palabra para destacar un rango social elevado, ya que la mayoría de registros dan el nombre del padre o, mejor aún, ambos progenitores. En 1810 se llegó al paroxismo de indicar mujeres que fallecían “doncella[s] soltera[s]”. Llegamos también al caso excepcional de doña María Antonia de Velasco y Unquera, “de estado doncella, vecina distinguida y benemérita de esta ciudad”, quien fue además la única en la historia que recibió funerales “del señor deán y cabildo” de Ciudad Real. Tras la independencia dejó de usarse esta categoría.

La palabra “niña” también es imprecisa en los registros y se comentará después también como una condición de minoría de edad, pues fue bastante común. Al igual que “doncella”, a partir de 1667 se dio el título de “niñas” a “españolas” o hijas de padres (hombres) de cierto renombre. En 1710 y 1713 se habló además de “niña[s] adulta[s]”; paradoja actual que destaca en todo caso un estado de inexperiencia sexual. Por otro lado, en 1712 hubo algunas “niña[s] española[s] soltera[s] hija[s] de vecinos”, y en la segunda mitad del siglo XIX quedó anotada la muerte de algunas “niña[s] doña[s]”. Un término hoy igualmente problemático es “moza”, ya que según la RAE designa tanto a una persona “joven”, como a una “inexperta” o “casadera”, u otra “criada” de alguien más. Además de los casos de sujeción antes referidos, en la vieja San Cristóbal se habló principalmente de “mozos” solos o “hijos de”; figurando sólo una “moza doncella” en 1710 y otra “moza soltera y vecina” en 1712. La palabra “moza” se mencionó en 1713 en sentido de soltería, encontrándose al extremo con las palabras “señorita” o “célibe” que aparecen en la segunda década del siglo XX (si bien en 1868 se registró la muerte de la “señora Lorenza Cota, madre monja del convento de la Encarnación de esta ciudad”).

Sobre la categoría de “soltera” (que la RAE de 1739 sólo contempló en hombre “suelto o libre” que “no ha tomado estado” o no está “ligado con el matrimonio”), destaca que en la vieja San Cristóbal fue, por el contrario, mucho

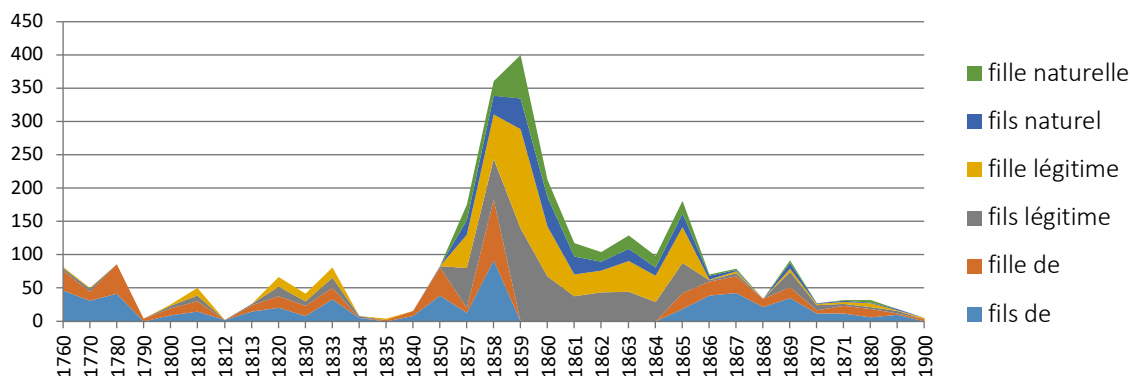


mayor el número de solteras en los siglos XVIII y XIX (78/36 en 1710-1800 y 716/558 en 1810-1800). En el siglo XVII sólo se mencionaron dos “solteras indias”, pero en el siguiente hubo también “negras”, “mestizas”, “mulatas” y “españolas”. La noción fue por demás flexible. En 1712 se registró por ejemplo en dos partidas consecutivas a María Nicolasa Ochoa: en una como “mulata soltera vecina” y en otra como “mujer que fue del capitán Antonio de Salazar”, lo cual denota que algunas ‘solteras’ vivían en amasiato. Entre 1713 y 1750 aparecen “solteras esclavas” y en 1858 se llegó al caso de la “niña doña” ya mencionada. En los libros de defunción de barrios de indios sólo se habla de una “moza soltera”. Desde 1730 aparecen solteras huérfanas, “del servicio” o “criadas” en casa de alguien; condición última sobre la cual regresaremos. Entre 1810 y 1833 hubo en cambio casos de “soltera[s] hija[s] legítima[s]”, mientras desde 1824 empezó a hablarse de “soltera[s] adulta[s]” como la expresión más frecuente. Desde 1833 aparecieron solteras de otros lugares de Chiapas o más lejos; algunas con título de “vecina” de ciudad o de un barrio específico en San Cristóbal y numerosas mujeres (sobre todo del pueblo vecino de Chamula) quedaron anotadas también como “sirvientas”.

Sin sorpresa, mujeres independientes podían terminar viviendo -y falleciendo- en condiciones sociales marginales. Como aquella que en 1660 fue registrada diciendo que sólo vivía “en casa de pan y agua” y fue enterrada “de caridad”. Aun así fue bastante común la existencia de mujeres que vivieron sin la sombra masculina. A Juana Guzmán como “india viuda vecina” (1712) y a doña Ángela Solórzano como dueña de labores fallecida “soltera” (16 de julio de 1850), pueden sumarse otras solteras y viudas que vivieron por sí mismas, e incluso algunas fueron “vecinas” y dueñas “de casa” sin importar su estado civil o categoría étnico-racial. Lo anterior por supuesto no resta al hecho de que una mujer sola fuera percibida socialmente de manera negativa (bajo el estereotipo de “perdidas” o “malas mujeres”). Así lo sugiere la preocupación que a principios del siglo XVIII tuvo el obispo Álvarez de Toledo para establecer en Ciudad Real una “casa de recogidas”, misma que según Ximénez sirvió para acoger a “mujeres mundanas”. Aubry (1991) ha agregado que en el único convento femenino de la ciudad “se resolvían en parte las frustraciones sociales de mujeres solas”; agregando que este lugar fue también un “niñado” y un “beaterio” para hijas abandonadas o solteras grandes, así como para mujeres que habían sido “sustituidas por ‘segundas mujeres’ en sus hogares”.

Resulta significativo que el siglo XIX haya sido tanto el de mayor número de solteras (9% del total de defunciones), como de la mayor diversificación en la categoría “hijos de”. En el siglo XVII sólo se mencionó un caso de hijo ilegítimo con Francisco Castellanos como “hijo bastardo del capitán Joan de Castellanos” (1673). Después, en el siglo XVIII se habló por primera vez de hijos e hijas ilegítimos en 1712 y 1713, indicando en estos casos el nombre del respectivo padre y “su legítima esposa” (es decir, avalada por matrimonio eclesiástico). Fue sin embargo en la segunda mitad del siglo XVIII cuando dicha categoría comenzó a variar y llegó a su máxima diversificación en la década de 1850-1860.

Los numerosos casos dependieron de factores entre distintos estratos sociales y diferentes relaciones parentales (gráfica 4). Además, existieron sobre todo mujeres que fueron “criadas desde sus tiernos años” en casa de alguien; lo cual implicó una práctica imprecisa entre lo que es hoy la adopción, o la conveniencia de mantener personas desde su infancia, compensando éstas con actividades de servidumbre. Hasta 1790 predominó la mención de “hijas”; entre 1800-1834 fue la de “hijas legítimas”, y para los años de 1850 a 1866 fueron mayoría las “hijas naturales” (el año con mayor número de registros fue 1857, con 41 hijos e hijas fallecidos que fueron reportados solo por su madre). Los “hijo(a)s naturales” -reportados sólo por sus madres desde el siglo XVII- pone de manifiesto el alto número y constancia de relaciones informales en Ciudad Real, mientras también se dieron registros de fallecidos de “padres desconocidos” que iniciaron en 1833 con dos casos; reaparecieron en 1860 y en el siglo XX aumentaron casi alarmantemente.



Gráfica 4. Principales tipos de filiación anotados en las partidas de defunción de la vieja San Cristóbal de Las Casas (1760-1900).
En: Bermúdez H. 2017:211.

Haber nacido ya sea fuera de matrimonio o en condiciones de severa pobreza sin duda repercutió en la elevada cantidad de “criaturas” que desde el siglo XVI morían recién nacidas “en casa de”. Véase por ejemplo la casa de Francisco Velasco (“mulato soltero”), en donde falleció una “india” y al mes una “criatura” en 1658, y a principios del siguiente año se reportó el deceso de otra “criatura de casa del mulato soltero”. También puede mencionarse a Geronima de Espinosa (“la mexicana”), en cuya casa falleció “una criatura” en 1666 y al año siguiente se le murió “un hijo”. El caso de “patrones” abusando de las mujeres a su servicio lamentablemente no fue aislado, como tampoco lo fue el de “criaturas” halladas muertas y “arrojadas” o “botadas” en el siglo XVI. Este fenómeno todavía se daba en 1849, a juzgar por la denuncia de las iglesias ante constantes cadáveres de “párvulos” que aparecían en éstas para que fueran enterrados sin pagar. Incluso en 1852 el obispo Becerra y Jiménez condenó esa “insuperable costumbre” y pidió se evitasen más “deformidades” por esta causa en los edificios, so pena obligatoria de 50 pesos (repartidos entre la fábrica de catedral y el hospital). En la mayoría de todos los casos de “hijos” se deduce la existencia de numerosas madres solteras que debieron sacar adelante a sus hijos con los medios a su alcance para sobrevivir.

Breves conclusiones:

Aún parcial y de manera muy breve -a menudo difícil de comprender-, la información que puede extraerse de los libros parroquiales de defunciones de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas resulta no sólo considerable, sino que además posee un valor inestimable para comprender el desarrollo y evolución de esta sociedad durante más de cuatro siglos. Gracias al análisis minucioso de cada partida y en su conjunto evolutivo, la imagen de la antigua capital de Chiapas se percibe más nítidamente y permite una reconstitución histórica más compleja, contrastada y dinámica de la que hoy se reconoce. San Cristóbal ha sido desde los siglos coloniales algo muy distinto al ‘centro español’ homogéneamente explotador y privilegiado que podría percibirse actualmente.

En las líneas anteriores se perciben además las particulares situaciones de opresión, injusticia y dolor que vivieron las mujeres, de modo que desde los viejos libros de “las que fallecen” también se escuchan los gritos ahogados de situaciones de injusticia e inequidad de género que aun debemos resolver.



Sexto Coloquio Internacional de Historia, Arquitectura, Escultura, Urbanismo y Costumbres Funerarias.

La presencia de la mujer en el ámbito funerario

Datos personales



(texto Arial, 12 puntos)

Nombres y apellidos: Katherine Viviana Velásquez Cárdenas
Ciudad – país: México - Colombia
Profesión: Museógrafa
Lugar de trabajo y Cargo: Museo UNAM HOY – Jefa de área, departamento de Museografía
Email: ktvelasquez19@gmail.com
Teléfono (código país y área): 52 5571414178
Título de la ponencia propuesta: El lugar de la mujer en el discurso de las prácticas culturales en cementerios patrimoniales



Semblanza (máximo 20 renglones)

CURRICULUM VITAE

Soy Maestra en Artes Plásticas por la Universidad de Antioquia, Colombia. Mi experiencia laboral se ha desarrollado en el ámbito de los museos y la gestión cultural principalmente en Colombia y México, en la elaboración de guiones curatoriales, programas educativos y montaje de exposiciones en diversas instituciones como el Cementerio Museo San Pedro de Medellín, el Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México, el Museo Nacional de las Intervenciones, entre otros, así como en el desarrollo de curadurías pedagógicas y guiones de manera independiente.

He dictado ponencias en Perú, Chile, y México sobre el tema de la musealización de cementerios patrimoniales, siendo este mi principal tema de investigación como una manera de acercarme a las dinámicas de musealización de espacios no convencionales. Actualmente trabajo en el área de museografía del Museo UNAM HOY en el desarrollo y montaje de exposiciones, gestión y supervisión de las actividades complementarias.





Resumen de la ponencia que incluya el objetivo: (máximo 20 renglones)

Palabras clave (5)

El objetivo de este trabajo es poner en discusión la presencia o ausencia de la mujer en las estrategias de divulgación del patrimonio cultural de los cementerios patrimoniales latinoamericanos, centrándose en los procesos de investigación que sustentan estas estrategias de divulgación y se basan, principalmente en la historia de personajes inhumados en estos espacios.

Este texto es resultado de una revisión cualitativa y cuantitativa, cuál es el lugar de la mujer en el planteamiento de visitas guiadas e investigaciones que se realizan alrededor de temas y espacios funerarios. Para esto se revisaron 31 ponencias de la Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales, sobre museos y cementerios patrimoniales, esto nos permite observar cómo se aborda la presencia femenina, desde qué discurso y qué caminos pueden tomarse para realizar un abordaje conforme a las dinámicas de la sociedad actual.



Ponencia completa

Esta ponencia es un llamado de atención que invita a enriquecer las perspectivas a través de las cuales analizamos, investigamos y gestionamos los cementerios patrimoniales, y se considera pertinente en este coloquio, porque su tema nos invita, por primera vez en la historia de este tipo de eventos a nivel Latinoamérica, a reflexionar exclusivamente alrededor de la figura de la mujer.

Y aunque los temas propuestos parecieran redundar en los conceptos históricamente atribuidos a lo femenino como belleza e inspiración, se abre en esta ocasión una importante ventana para que nos preguntemos qué imaginarios estamos reproduciendo a partir de nuestro trabajo, ya sea como agentes internos, dedicados al trabajo de gestión patrimonial y cultural, o como agentes externos: investigadores, promotores, que encontramos en estos espacios una rica fuente de conocimiento.

En mi caso particular, me dedico al trabajo en museos hace más de 12 años, e inicié mi vida profesional en el Cementerio Museo San Pedro de Medellín como guía e investigadora cultural. Considero esto una gran fortuna, pues las investigaciones que he realizado posteriormente sobre Museo Cementerio en Latinoamérica, me han llevado a concluir que este es el cementerio con un trabajo más consciente y constante en este contexto en términos de difusión cultural.

Y es posible abordar los cementerios bajo la lente de la museología por diversas razones, en primer lugar es muy amplio el movimiento en Latinoamérica que aboga por su musealización como estrategia para visibilizar el patrimonio que contienen y así generar estrategias que apoyen su conservación o, prácticamente, su rescate.

Los cementerios, como los conocíamos hasta principios de este siglo, son espacios patrimoniales en vía de extinción, no hace falta explicar lo evidente, los cambios en los estilos de enterramiento y rituales juegan un papel importante, pero sobre todo, la presión inmobiliaria de un mundo globalizado, que cada vez más sobrepone la premura del trabajo y el afán económico, sobre los rituales, espacios y momentos creados desde el principio de la humanidad para el encuentro, para el duelo y para la contemplación. Es entonces, donde la figura del Museo o las actividades propias de estos espacios se hacen presentes para resistir. Resistir a esta desaparición y trabajar en la formación de públicos que valoren este patrimonio y ayuden a impedir su pérdida.



Por otro lado, corrientes como la Museología crítica, aborda aquellos espacios no convencionales que son susceptibles a ser musealizados y en los que se pueden brindar experiencias diferentes a las del museo tradicional. Sin embargo, al ser este proceso de musealización mucho más reciente, hay un rezago importante en términos de abordaje de públicos, de dinámicas y temáticas que es importante analizar para aportar al avance del Cementerio Museo y crear herramientas de trabajo útiles en diversos contextos.

Constantemente acudimos a eventos o prácticas nocivas para el patrimonio funerario, que evocan experiencias esotéricas o de “ultratumba” que imposibilitan una lectura consciente y positiva de los valores del sitio patrimonial y lo convierten en un espectáculo que no aporta a los objetivos de aprendizaje, cuidado y conservación y haciendo que se pierda de vista la riqueza de perspectivas que pueden aprovecharse para generar lecturas constructivas y diversas sobre los cementerios, sus valores históricos y artísticos.

Para nuestra ponencia, nos centraremos específicamente en la cuestión de género, que nos atañe por la temática del coloquio, y que es urgente para cualquier espacio que difunda el patrimonio cultural, que no solamente requiere un profundo conocimiento de la historia, si no que necesita integrar un espíritu crítico para incidir de manera más profunda en los públicos visitantes, la interpretación de lo que están viendo y las enseñanzas que puedan llevarse de un evento cultural o una visita guiada al interior de un cementerio patrimonial.

Se ha identificado, a través de la experiencia y la investigación, que tanto los programas de difusión como los trabajos de investigación en torno a los cementerios reproducen el modelo patriarcal en el que se basa nuestra sociedad. Esto es completamente normal, pues en un primer nivel de trabajo se suele hacer un levantamiento de la historia y memoria existente, que está escrita en esa misma clave.

Con esto no se quiere señalar como malos estos procesos, si no que son un excelente punto de partida para sumar una mirada crítica, que se ha asomado en escasas ocasiones y que después de una historia tan rica, como por ejemplo, el trabajo de la Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales, es más que pertinente evaluar desde la memoria de este trabajo qué es lo que puede proyectarse para avanzar en el panorama de los cementerios y su trabajo para la divulgación de su patrimonio en una sociedad en constante evolución, que se está cuestionando las bases sobre las que se construye su futuro en términos de equidad, inclusión, respeto y reconocimiento por la diversidad.

Con el ánimo de hacer una revisión a los discursos ya mencionados desde un punto de vista cuantitativo y cualitativo, nos planteamos algunas preguntas e hipótesis iniciales y



llevamos a cabo una revisión documental de ponencias presentadas en los encuentros anuales de la Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales, a continuación describiremos la metodología de trabajo.

Casos de estudio y metodología:

Esta ponencia nace de una serie de preguntas iniciales: ¿Existe un sesgo de género en la investigación y difusión cultural en cementerios patrimoniales?, ¿Qué discursos son constantes en las investigaciones sobre personajes históricos en los cementerios?, ¿De estos personajes que se abordan, cuántos son hombres y cuántos mujeres?, ¿Con qué ideas se relaciona cada sexo en estas historias?

Para responder esta pregunta hicimos uso de una base de datos creada en el año 2018 por la autora con fines investigativos, esta base de datos contiene la sistematización de las ponencias con que cuenta la Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales, desde su primer encuentro en el año 2000 hasta el año 2013.

CODIGO ARCHIVO	AÑO	EVENTO	TÍTULO	AUTOR	PAÍS	PALABRAS CLAVE	TIPO DE DOCUMENTO
MC-2000-001	2000	I Encuentro Andino de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Medellín, Colombia, 1-4 de noviembre.	Acta de creación de la Red Latinoamericana de Cementerios Patrimoniales. Primer Encuentro Andino de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Medellín, 1-4 de Noviembre de 2000	Junta directiva electa		Fundación, cementerios, patrimonio, gestión, protección	Acta
MC-2000-002	2000	I Encuentro Andino de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Medellín, Colombia, 1-4 de noviembre.	El cementerio tradicional. Un patrimonio de muerte lenta	Caraballo Perich, Otto Armando	Venezuela/ México	cementerios, patrimonio, deterioro, urbanismo, valoración	Ponencia en extenso
MC-2000-003	2000	I Encuentro Andino de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Medellín, Colombia, 1-4 de noviembre.	Ángeles custodios. Seres aliados del mundo espiritual	Carcelén, Ximena	Ecuador	Ángeles, iconografía, campo santo, religión, muerte	Ponencia en extenso
MC-2000-004	2000	I Encuentro Andino de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Medellín, Colombia, 1-4 de noviembre.	Muerte, comida y ritual	Delgado Salazar, Ramiro	Colombia	Comida, muerte, patrimonio, rituales, comunidad	Ponencia en extenso
MC-2000-005	2000	I Encuentro Andino de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Medellín, Colombia, 1-4 de noviembre.	Museo Prohibido Maestro. Un patrimonio de todos	Repetto Málaga, Luis	Perú	Historia, cementerio, patrimonio, museo, conservación	Ponencia en extenso
MC-2000-006	2000	I Encuentro Andino de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Medellín, Colombia, 1-4 de noviembre.	La muerte y vida en la cosmovisión Maya	Taj, María del Carmen	Guatemala	Cosmovisión, rituales, comunidad, muerte, cementerios	Ponencia en extenso
MC-2000-007	2000	I Encuentro Andino de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Medellín, Colombia, 1-4 de noviembre.	Otra mirada al Cementerio de San Pedro	Valdquíez Parra, Claudia Catalina	Colombia	Gestión, museo, patrimonio	Resumen de ponencia

Fragmento de la base de datos

De este listado, que contiene 476 registros, se tomó una muestra de 31 ponencias que se identificó que hablaban directamente sobre personajes históricos en los cementerios, ya sea como parte de trabajos de catalogación, de investigación o de creación de rutas para recorridos guiados.



Posteriormente se revisó cada documento y mediante conteo se identificaron las menciones de personajes masculinos y femeninos y se registraron los adjetivos con los que se describían estos personajes.

A continuación analizaremos los resultados de esta búsqueda, no sin antes hacer énfasis en la importancia de crear herramientas, como esta base de datos, que nos permitan acceder a la información que se crea en eventos que tienen que ver con patrimonio funerario, principalmente teniendo en cuenta que este es un nicho de trabajo muy pequeño, en el que muchas veces se repiten esfuerzos o no se optimizan por el desconocimiento del trabajo de los demás colegas.

Hallazgos en cifras:

Abrimos este apartado con este gráfico que refleja la respuesta a una de las preguntas principales, el número 1 corresponde a las mujeres, que representan un 12% del total, con 44 menciones. El número 2, como era de esperarse, corresponde a las menciones de hombres, un contundente 88% que corresponde a 308 menciones de personajes históricos masculinos.



Son constantes las ponencias que hacen un recuento de personajes ilustres para crear rutas turísticas o para justificar la importancia histórica de un conjunto funerario. Es entonces el centro de esta discusión, el cómo los cementerios patrimoniales, al reflejar las lógicas de la sociedad, es un espejo que mediante monumentos permite observar la predominancia masculina pero principalmente queremos poner la lupa sobre cómo



mediante el discurso de quienes trabajamos e investigamos los cementerios enfatizamos y agrandamos muchas veces, esa diferencia y dejamos de lado las múltiples posibilidades que estos lugares nos ofrecen.

En escasas ocasiones se hace mención, dentro de la propia investigación, a esta amplia diferencia, un ejemplo de estas excepciones es el comentario de la Dra. Ethel Herrera Moreno, al hablar de la Rotonda de la Personas Ilustres en el Panteón de Dolores de la Ciudad de México: “Es de llamar la atención que sólo hay tres mujeres: Ángela Peralta, Virginia Fábregas y Rosario Castellanos. Se tiene la certeza que también estuvo Leona Vicario y que fue trasladada a la columna de la Independencia.” (2004)

Dentro de las 44 menciones a mujeres, es muy importante mencionar que 3 de ellas aparecen exclusivamente como esposas del personaje central de la ponencia, y son mencionadas porque se encuentran en el misma tumba o conjunto funerario. Al estar los mausoleos o panteones dedicados a familias esto es una constante, como bien menciona Germán Ferro (2013) “En un cementerio de memoria masculina cabe destacar las imágenes de mujeres esculpidas en mármol y en metal. Son muy pocas, tal vez ha coincidido que sus esposos, hombres famosos de la política y el arte murieron posteriormente, pero lo cierto es que ellas figuran en primer lugar frente a sus maridos.”

En esta línea de análisis, se hallaron 8 ponencias dedicadas exclusivamente a un personaje histórico masculino, sin mención alguna a una mujer y 5 más donde se mencionan varios hombres ilustres y las mujeres se encuentran completamente ausentes.

Queremos resaltar en este punto la única ponencia que encontramos dedicada a una mujer, esta se titula: “El espacio funerario simbólico: los funerales de Encarnación Ezcurra en la Buenos Aires del siglo XIX” presentada por Agustina Padula en el encuentro de México 2013, esta describe sus particulares honras fúnebres, propias de una mujer activa en la vida política, hecho mismo que es una gran particularidad en su contexto, como el autor menciona:

Las expresiones “ilustre”, “alta posición”, “digna” “esclarecida Argentina” connotan la grandeza de la difunta, quien será despedida a la manera de los hombres públicos de la época. Los términos “universalmente” y “espontáneo” caracterizan el homenaje. He aquí dos rasgos que resultan sumamente relevantes: se destaca el carácter ecuménico del funeral y la espontaneidad que lleva al pueblo a manifestar su respeto y agradecimiento a Encarnación. (Padula, 2013)

El uso del lenguaje:

El epitafio tiene una inscripción que dice así:



*Tus reliquias Vicente
Rocafuerte
aquí guardó la muerte
pero queda tu nombre
para gloria
del mundo americano y
para ejemplo
de cívicas virtudes tu
memoria.*

*Vicente Rocafuerte
nació en Guayaquil
el 3 de mayo de 1783
falleció en Lima el 16 de
mayo de 1847.*



*Manuela Garaycoa viuda de Calderón
sin su esposo que fue uno de los primeros
caudillos mártires por la independencia
de Sudamérica y madre en temprana edad
de cinco huérfanos concentro sus vehementes
y elevados sentimientos en ellos se consagró
a inspirarles un profundo respeto a sus deberes
practicó todos sus virtudes y es para su
familia una venerada memoria desde
el 27 de abril de 1867*

Las imágenes que se observan corresponden a imágenes tomadas de la presentación de la ponencia “El Mausoleo de Don Vicente Rocafuerte, Patrimonio Cultural y Artístico de Guayaquil” presentada en el año 2002 por Alberto Cordero Aroca, en ellas reproduce los epitafios de don Vicente Rocafuerte, fundador de la República del Ecuador y su esposa Manuela Garaycoa. L comparar ambos textos se hace evidente la concepción de valor para



hombres y mujeres otorgada en su época, él como personaje cívico, líder y fundador, y ella como esposa y madre, para quien se antepone el nombre y fama de su compañero. Es de recalcar que no se pretende hacer un juicio de valor al respecto, se pretende en este apartado realizar un breve análisis del uso del lenguaje que se pudo observar en la muestra para observar las cualidades que tienen que ver con los roles de género asignados por la sociedad.

Se tomaron de las ponencias observadas, los adjetivos más recurrentes para referirse a los hombres y mujeres que se contabilizaron en las menciones, estas palabras provienen tanto de las descripciones de sus semblanzas o biografías al interior de los textos, como de los epitafios que estos muestran y que se encuentran en sus tumbas. Los presentamos a continuación:

Mujeres	Hombres
Apacible Inocencia Ternura inefable Patriota de la independencia Madre de valientes Filántropas y benefactoras Educadora Escritora Poetisa Artista Sobrina Hija Esposa Dulce compañera	Médico Político Abogado Periodista Militar Fundador Escritor Promotor Propietario Artesano Prócer Héroes nacionales Hombres Ilustres Esposo Alcalde Cronista Historiador Artista General

Teniendo en cuenta que los cementerios patrimoniales se mueven en un marco histórico entre el siglo XIX y principios del XX., se hacen evidentes varias cosas a través de las palabras que presentamos en el cuadro; por una parte, en una esfera social, se aprecia la formación académica y la carrera que le era permitida, o más bien, negada, a las mujeres

en cierta época y cuáles han sido históricamente las labores masculinas, en gran medida relacionadas con la guerra y la política. Ya en el ámbito familiar y personal se observa cómo prevalece para las mujeres la adjudicación del cuidado, de la paciencia y la ternura, en una sociedad que poco permite esos sentimientos o roles a la masculinidad.

Es también una observación importante que pese a que en muchos casos se reconocen los logros particulares de las mujeres, es muy escaso el ejemplo donde su nombre o su semblanza no esté acompañada de las características, cargo o hazaña de su esposo, hijo o padre, de alguna manera se otorga valor a la mujer en la presencia de una figura masculina como podemos observar en la siguiente imagen:



Municipalidad de Guayaquil (2002)

Estas diferencias, como todas las que respectan a las desigualdades entre hombre y mujeres no son justificables en términos demográficos, pues, como es evidente, la cantidad de fallecidos y fallecidas a través del tiempo es similar, ya que es una constante que ambos sexos constituyen, con pequeñas variaciones la mitad de la población. En este sentido podemos descartar una desigualdad en la cantidad de difuntos como argumento para soportar la ausencia de las mujeres en la historia de los espacios funerarios.

Llama la atención, por ejemplo, la información que presenta Wilber Meza Tejada (2006) en la ponencia titulada: "El cementerio general de la apacheta de Arequipa. Lo que el



camposanto nos dice y no podemos o no queremos oír” y que relaciona los enterramientos de hombres y mujeres para 1875 en este espacio:

2 varas 436 hombres
 354 mujeres

3 varas: 100 hombres
 133 mujeres

4 varas 56 hombres
 95 mujeres

5 varas 9 hombres
 15 mujeres

6 varas 3 hombres
 1 mujer

Además de ser evidente la superioridad en número de las mujeres, llama la atención el análisis que hace el autor sobre el costo de las tumbas y su relación con el género:

Donde hay un mayor número de ocupantes varones es en el tipo de profundidad más barata, las más costosas son predominantemente ocupadas por mujeres. Cómo es que sucede esto en una sociedad sumamente conservadora y patriarcal donde la preeminencia del hombre sobre la mujer en todos los aspectos es indiscutible. ¿Por qué entonces la sociedad de aquella época prefería gastar mayores cantidades de dinero en el entierro de mujeres que en varones? Pienso que la explicación a esto obedece a una suerte de “compensación” que la sociedad patriarcal de aquellos años retribuía lo que no le había dado en su real magnitud a la mujer en vida, es así que trataba de remediarlo casi insulsamente al final de sus días con este tipo de detalle funerario. Este gesto de consideración y porque no también de protección, era obsequiado quizás alguna abnegada madre, a una querida esposa o recordada hermana o tal vez a la hija que falleció en el capullo de su juventud. (Meza, 2006)

Es pues más que evidente que las mujeres están muy presentes en los espacios funerarios, pero los sesgos que nos crea la sociedad, muchas veces no nos permite ver más allá de lo establecido y crear discursos diferentes que incluyan a todos, máxime en un tema tan universal como la muerte.

Caminos que se abren:

En este punto queremos comenzar resaltando la reflexión hecha en la ponencia titulada “Memoria e historia en la materialidad de las tumbas: la Visita. Visibilidad, inclusión y pedagogía en el Cementerio Central de Bogotá” de Germán Ferro (2013) que versa sobre el olvido, la exclusión histórica, y cómo los cementerios resguardan vestigios que pueden permitirnos el rescate de la memoria, más allá la historia oficial que crean las sociedades; de esta ponencia queremos resaltar el siguiente apartado, que justamente trae a colación el olvido sistemático al que se somete a la mujer, pero que puede encontrarse en sus tumbas esa evidencia que le permita resurgir:

Recientemente, el Ministerio de Cultura de Colombia declaraba este año 2013: el año de Soledad Acosta de Samper en el centenario de su muerte, una mujer olvidada de la historia de un país patriarcal y apenas reconocida por un puñado de estudiosas de su gran obra literaria, histórica y periodística, así como de su papel visionario y adelantado a su época. Doña Soledad permanece en el olvido y en la marginalidad de una historia oficial, pero en el cementerio está su tumba cuya materialidad no la termina de borrar a pesar del olvido masculino. Pocas personas saben dónde está y no se deja ver por la sombra que le hace la magnífica tumba de su esposo, erigida por ella, el notable José María Samper, quien también fuera un gran escritor y periodista, pero ahí está.



Imagen 1. Tumba de Soledad Acosta de Samper. Fuente: Archivo fotográfico de Germán Ferro M.

En toda esta evidencia documental analizada podemos observar que, si bien el objetivo principal ha sido investigar y difundir la importancia de los cementerios como depositarios



de la historia para crear aliados para el cuidado, podemos dar la vuelta a los contenidos para hacer del cementerio un espacio que participe en las dinámicas sociales actuales y en las discusiones relevantes para la sociedad latinoamericana.

Para esto podemos echar mano de las herramientas con que la Museología cuenta, corrientes como la interpretativa nos brindan claves para transformar los mensajes para crear experiencias significativas, retomar el discurso de los personajes que la historia ha ensalzado es importante en tanto ese conocimiento invite a la reflexión, a la acción y a la apropiación de la esencia del patrimonio por parte de todas y todos.

Los eventos culturales son espacios idóneos para abordar la historia desde una perspectiva crítica y de género, por otro lado el cementerio, como reflejo del devenir histórico debe revisar de manera constante los discursos para aportar a la construcción de una sociedad más equitativa donde se reivindique el papel de la mujer como sujeto social y político, y no solamente como musa o fuente de inspiración para el arte o la iconografía que acompaña los rituales funerarios

Referencias bibliográficas

Municipalidad de Guayaquil y Junta de Beneficencia de Guayaquil	2002	Recuperación, restauración, revalorización, difusión histórica y artística del Cementerio General como parte de la Regeneración Urbana de la ciudad de Santiago de Guayaquil	III Encuentro Latinoamericano de Valorización y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Cuenca, Ecuador 28 de octubre al 2 de noviembre.
Cordero Aroca, Alberto	2002	El Mausoleo de Don Vicente Rocafuerte, Patrimonio Cultural y Artístico de Guayaquil	III Encuentro Latinoamericano de Valorización y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Cuenca, Ecuador 28 de octubre al 2 de noviembre.



s/a	2002	Formas y estilos del culto a la muerte en el Cementerio de San Diego	III Encuentro Latinoamericano de Valorización y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Cuenca, Ecuador 28 de octubre al 2 de noviembre.
Herrera Moreno, Ethel	2004	Los estilos arquitectónicos en el Panteón de Dolores de la Ciudad de México y en particular en la Rotonda de las Personas Ilustres	V Encuentro de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Sucre, Bolivia, 31 de octubre a 3 de noviembre.
Enrique Ayala Alonso	2005	México, ciudad de panteones	VI Encuentro Iberoamericano y Primer Congreso Internacional de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales y Arte Funerario. Ciudad de México y Morelia, México, 27 de octubre a 2 de noviembre
Rodríguez Marín, Francisco José	2005	El cementerio inglés de Malaga: valores histórico-artísticos y patrimoniales	VI Encuentro Iberoamericano y Primer Congreso Internacional de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales y Arte Funerario. Ciudad de México y Morelia, México, 27 de octubre a 2 de noviembre



Pignocchi, José Luis	2005	El elemento color en la arquitectura funeraria	VI Encuentro Iberoamericano y Primer Congreso Internacional de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales y Arte Funerario. Ciudad de México y Morelia, México, 27 de octubre a 2 de noviembre
Camarasa, Ester Lucía	2006	Trabajo de investigación "Cementerios de la Colonia Vercelli-Irigoyen"	VII Encuentro Iberoamericano de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales y III Jornadas Nacionales de Patrimonio Simbólico en Cementerios. Buenos aires, Argentina, 30 de octubre a 2 de noviembre.
Falcón, Cristina y Falcón Mercedes	2006	Patrimonio oral. Relatos desde el cementerio	VII Encuentro Iberoamericano de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales y III Jornadas Nacionales de Patrimonio Simbólico en Cementerios. Buenos aires, Argentina, 30 de octubre a 2 de noviembre.



Herrera Moreno, Ethel	2006	San Fernando y Tepeyac, dos panteones de la ciudad de México, declarados Museos de sitio	VII Encuentro Iberoamericano de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales y III Jornadas Nacionales de Patrimonio Simbólico en Cementerios. Buenos aires, Argentina, 30 de octubre a 2 de noviembre.
Marranghello, Maria Jimena	2006	De allá vengo y acá descanso: bóvedas en estancias de la provincia de Chubut	VII Encuentro Iberoamericano de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales y III Jornadas Nacionales de Patrimonio Simbólico en Cementerios. Buenos aires, Argentina, 30 de octubre a 2 de noviembre.
Meza Tejada, Wilber	2006	"El cementerio General de la Apacheta en Arequipa" Lo que el camposanto nos dice y no podemos o no queremos oír"	VII Encuentro Iberoamericano de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales y III Jornadas Nacionales de Patrimonio Simbólico en Cementerios. Buenos aires, Argentina, 30 de octubre a 2 de noviembre.



Toker, Eliahu y Weinstein, Ana E.	2006	Sitios de la memoria. Cementerios judío porteños	VII Encuentro Iberoamericano de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales y III Jornadas Nacionales de Patrimonio Simbólico en Cementerios. Buenos aires, Argentina, 30 de octubre a 2 de noviembre.
Cortés, Víctor Hugo y Zerda, Lucrecia Ana	2006	Cementerios tucumanos: otra forma de acceder a la historia de la ciudad"	VII Encuentro Iberoamericano de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales y III Jornadas Nacionales de Patrimonio Simbólico en Cementerios. Buenos aires, Argentina, 30 de octubre a 2 de noviembre.
Meirelles Leite, Daniel Teixeira	2007	Nobreza e Morte nos Cemitérios do Rio Grande do Sul	VIII Encuentro Iberoamericano de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Santiago de Chile y Valparaíso, Chile, 29 de octubre a 1 de noviembre.
Meo Laos, Verónica Gabriela	2009	"Los juegos de la memoria". Un recorrido teórico por los memorables, los olvidados y los aún no recobrados huéspedes a perpetuidad del cementerio de Dolores	X Encuentro Iberoamericano de Gestión y Valoración de Cementerios Patrimoniales "Memoria, Memorables y Memoriales". Medellín, Colombia,



			7, 8, 9 y 10 de octubre.
Mercado Limones, Carlos Alberto	2010	Catalogación y documentación del patrimonio construido del Panteón Municipal de Pachuca de Soto, Hidalgo, México	XI Encuentro Iberoamericano de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Paysandú, Uruguay, 20, 21, 22 y 23 de octubre.
Sempé, María Carlota y Gómez Llanes, Emiliano	2010	El monumento funerario de un insigne educador: José Pedro Varela	XI Encuentro Iberoamericano de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Paysandú, Uruguay, 20, 21, 22 y 23 de octubre.
Valerdi Nochebuena, María Cristina; Sosa, Jorge; Mundo, Julia J.; Salas, Araceli y Abaroa, Josseline	2010	Espacios funerarios y monumentos Hermanos Serdán, próceres de la Revolución Mexicana	XI Encuentro Iberoamericano de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Paysandú, Uruguay, 20, 21, 22 y 23 de octubre.
Tuma, María Elena y Rothkopf, Liliana	2010	Apuntes para la recreación histórica de la Bóveda Familiar Roverano, coleccionistas de arte a principios del Siglo XX. Cementerio de Chacarita, Buenos Aires, Argentina	XI Encuentro Iberoamericano de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Paysandú, Uruguay, 20, 21, 22 y 23 de octubre.
Lahitte, Silvia; Zamparini, Viviana y Borgatello, Marina	2010	Visitas interactuadas en el Cementerio El Salvador	XI Encuentro Iberoamericano de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Paysandú, Uruguay,



			20, 21, 22 y 23 de octubre.
Neitzke de Carvahlo, Luisa Fabiana	2011	Memória de um artista e um monumento funerário esquecido: o jazigo de Pedro Weingärtner no Cemitério São José I de Porto Alegre	XII Encuentro Iberoamericano de Valorización y Gestión de Cementerios Patrimoniales. V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais. Salvador de Bahía, Brasil, 11 al 15 de octubre.
das Graças de Almeida, Marcelina	2011	Em honra aos grandes, arte, memória, lembrança e esquecimento: o mausoléu do Conde de Santiago de Lobão	XII Encuentro Iberoamericano de Valorización y Gestión de Cementerios Patrimoniales. V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais. Salvador de Bahía, Brasil, 11 al 15 de octubre.
Herrera Moreno, Ethel	2011	José Guadalupe Posada en el Panteón de Dolores	XII Encuentro Iberoamericano de Valorización y Gestión de Cementerios Patrimoniales. V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais. Salvador de Bahía, Brasil, 11 al 15 de octubre.



de Souza, Fabio William	2011	Ary Coelho: de Prefeito a Mártir	XII Encuentro Iberoamericano de Valorización y Gestión de Cementerios Patrimoniales. V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais. Salvador de Bahía, Brasil, 11 al 15 de octubre.
López, Ana María y Márquez, Óscar	2013	Con la sangre del héroe. Cementerio “Del Tala” de los Dalmao-Artigas, paso del Parque del Dayman, Salto, Uruguay. Un lugar de historia y belleza, naturaleza y memoria	XIV Encuentro de la Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales. X Reunión Nacional de la Red Mexicana de Estudios de Espacios y Cultura Funerarios A.C. Ciudad de México, México, 27 al 31 de octubre.
Wiencke Olivares, Ma. Isaura A.	2013	Obsesiones fúnebres	XIV Encuentro de la Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales. X Reunión Nacional de la Red Mexicana de Estudios de Espacios y Cultura Funerarios A.C. Ciudad de México, México, 27 al 31 de octubre.



García Mancillas, José Raúl; Guerra Álvarez, Margarita y Chiapa Sánchez, fernando R.	2013	Génesis e Identidad Nacional del “Comunicador Visual del Pueblo”: José Guadalupe Posada	XIV Encuentro de la Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales. X Reunión Nacional de la Red Mexicana de Estudios de Espacios y Cultura Funerarios A.C. Ciudad de México, México, 27 al 31 de octubre.
Padula, Agustina L	2013	El espacio funerario simbólico: los funerales de Encarnación. Ezcurra en la Buenos Aires del siglo XIX	XIV Encuentro de la Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales. X Reunión Nacional de la Red Mexicana de Estudios de Espacios y Cultura Funerarios A.C. Ciudad de México, México, 27 al 31 de octubre.
García Granthon, Carlos	2013	El Panteón de los Próceres y el extraño caso de Teodoro Candioti	XIV Encuentro de la Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales. X Reunión Nacional de la Red Mexicana de Estudios de Espacios y Cultura Funerarios A.C. Ciudad de México, México, 27 al 31 de octubre.



Ferro Medina, Germán	2013	Memoria e historia en la materialidad de las tumbas: La Visita, Visibilidad, inclusión y pedagogía en el Cementerio Central de Bogotá	XIV Encuentro de la Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales. X Reunión Nacional de la Red Mexicana de Estudios de Espacios y Cultura Funerarios A.C. Ciudad de México, México, 27 al 31 de octubre.

