
CLARA ISABEL MZRECAMÁN

DIRECTORA

DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECA

Y RECURSOS EDUCATIVOS

CORPORACIÓN ESCUELA DE ARTES Y LETRAS

BOGOTÁ, COLOMBIA

RECAMANCA@GMAIL.COM

Representación social de la muerte en las ilustraciones del *Papel Periódico Ilustrado* (1881-1888)

Social representation of death in the
Papel Periódico Ilustrado (1881-1888)

Resumen. Este trabajo analiza el giro visual que se dio en el *Papel Periódico Ilustrado* con la inclusión de grabados relacionados con la representación social de la muerte, en especial los retratos *post mortem*, despojados de todo el simbolismo para ofrecernos un “retrato natural” en lo que lo importante no es el personaje, sino los rasgos mortuorios y el testimonio de su buena muerte, con el fin de hacer solemne y eternizar el *memento mori*, dentro de la vida colectiva de la sociedad colombiana. Se trata de entender cómo esas imágenes fueron textos visuales, encargados de informar los sucesos recientes de la época, los cuales, si hoy en día pueden resultar ajenos a nuestros gustos visuales, deben ser comprendidos dentro del contexto cultural que tuvo la muerte en el siglo XIX.

Como hombre de su tiempo, Alberto Urdaneta fundador y director del periódico tuvo conocimiento del papel que representó el tema de la muerte dentro de la comunicación de masas, en donde el retrato *post mortem* apareció como resultado de una adaptación paulatina de las prácticas en el ámbito privado al público.

Palabras clave: Colombia, cultura visual, muerte, *Papel Periódico Ilustrado*, publicaciones periódicas, retratos *post mortem*, siglo XIX.

Abstract. This work analyzes the visual turn that occurred in the *Papel Periódico Ilustrado* with the inclusion of engravings related to the social representation of death, especially the *post mortem* portraits, stripped of all the symbolism to offer us a “natural portrait” in what is important is not the character, but the mortuary features and the testimony of a good death, in order to make solemn and eternalize the *memento mori*, within the collective life of the colombian society. It is about understanding how these images were visual texts, in charge of informing the recent events of the time, which, if today can be alien to our visual tastes, should be understood within the cultural context that had the death in the XIX century.

As a man of his time, Alberto Urdaneta, founder and editor of the newspaper, became aware of the role played by the issue of death within mass communication, where the uses and functions of post-mortem portrait appeared as a result of a gradual adaptation of the practices in the private sphere to the public, within a clearly defined editorial policy.

Keywords: 19th century, Colombia, death, *Papel Periódico Ilustrado*, post mortem portraits, visual culture.

Fecha de recepción: 25/02/2019

Fecha de aceptación: 28/05/2019

Cómo citar: Mzrecamán, C. (2019)

Representación social de la muerte en las ilustraciones del *Papel Periódico Ilustrado* (1881-1888).

RChD: creación y pensamiento, 4(6), 1-12

doi: 10.5354/0719-837X.2019.52414

Revista Chilena de Diseño,

rchd: creación y pensamiento

Universidad de Chile

2019, 4(6)

<http://rchd.uchile.cl>

Introducción

El Papel Periódico Ilustrado - PPI fue una publicación de afiliación “neutral” fundado por Alberto Urdaneta en 1881 y con una periodicidad quincenal. Se caracterizó por la reproducción sistemática de grabados en madera, los cuales en su mayoría eran inéditos, versaban sobre temas colombianos y estaban integrados al texto literario, para generar diversas experiencias en el lector. Además, el periódico contó con una política editorial clara que proporcionó una identidad gráfica y comunicativa en su contenido, lo que le permitió diferenciarse de los demás medios seriados de su época y convertirse en un referente editorial nacional en la cultura y en la ilustración, pero también en el campo artístico y del diseño. De esta forma, gracias a su contenido narrativo y visual, su composición, los insumos y la calidad en la impresión, el periódico logró posicionarse entre la élite intelectual y el sector periodístico. Tal fue la fama del periódico, que José Antonio Soffia, delegado del gobierno chileno y amigo de Urdaneta, manifestó el interés por fundar en su país un periódico con las características del PPI:

Encontrar una persona que sea la palanca que mueva todos los elementos artísticos y científicos, que se constituya en centro de unión de todos estos esfuerzos para que armonice los resultados: esta persona debe ser literato é historiador ilustrado, y al mismo tiempo artista en diferentes ramos (...); en otras palabras: necesitan los chilenos encontrar otro ALBERTO URDANETA (Zerda, 1886 - 1888)

El PPI como publicación ilustrada constituyó una guía para la vida moderna de una nación que iniciaba sus primeros pasos de libertad. A partir de sus contenidos escritos y visuales, la gente pudo conocer las novedades, adelantos y costumbres de la época, pero también pudo acercarse a los ritos y las prácticas funerarias de la sociedad colombiana del siglo XIX. El grabado se transformó en el documento gráfico que daba fe de lo ocurrido y, por lo tanto, era prueba visual de la realidad de la muerte.

En este contexto, sostuvo Urdaneta (1881) que el propósito del PPI era que se

(...) tenga por mira capital el adelanto del país y que lleve hasta donde sea posible tanto al Nuevo como al viejo Mundo por medio de los escritos y el sistema objetivo de las ilustraciones el conocimiento de las bellezas del suelo de Colombia, de su historia, de su naturaleza, de su progreso, de sus aspiraciones, de su movimiento intelectual, de sus glorias. (p.3)

Metodología

Se aborda el fenómeno de la representación social de la muerte a partir de los diferentes ritos funerarios como retratos póstumos, cortejos, ceremonias fúnebres, visitas al cementerio y prácticas de duelo, a partir del análisis de un *corpus* de grabados que aparecieron en el *Papel Periódico Ilustrado* entre 1881 y 1887, año en que dejó de circular por la muerte prematura de su fundador. Se trata de una investigación histórica-descriptiva a partir del análisis de las imágenes objeto de estudio, desde lo estético, lo cognitivo y lo cultural. Es decir, se toma como punto de partida el concepto de la “bella muerte”, idea plasmada en el Romanticismo; la cultura visual en cuanto al estudio de la imagen, en este caso el grabado como soporte del texto literario y documento

gráfico y comunicativo. Finalmente, en el deseo de contribuir a la creación de nación y superar la crisis de la memoria que afrontaba la sociedad decimonónica colombiana, fruto de la larga inestabilidad política, cultural y económica, el PPI consideró necesario rendir culto a las personalidades del pasado y crear una especie de álbum o galería y panteón de hombres ilustres.

Por lo tanto, en el análisis de las representaciones sobre la muerte en el PPI no solo se busca la historia del sujeto representado, cuyo cadáver aparece en las imágenes, sino la comprensión del contexto cultural-visual en el que fueron producidas y su componente estético. Igualmente, se estudian no como elementos decorativos o para complementar explicaciones, sino como íconos que visibilizaron hechos, que se utilizaron como registros de información y mecanismos de propaganda política, entre otros.

Desarrollo

La necesidad de ensanchar el contenido informativo con nuevas temáticas, que no eran habituales en la prensa de entonces y que constituían una estrategia para formar al lector como consumidor, se convirtió desde los inicios de la publicación en un reto. Por tal motivo, Urdaneta incluyó en las portadas y en las páginas centrales de la publicación grabados en madera relacionados con la representación social de la muerte, práctica que se había popularizado en el imaginario de la sociedad colombiana de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX y, que, a los ojos de hoy, y como diría Henao Albarracín (2013), era vista “como una invención mórbida, índice de una actitud poco sana frente a la muerte” (p. 332).

Ahora bien, con la aparición de imágenes relacionadas con la representación social de la muerte y sus prácticas mortuorias en los contenidos del PPI, fue necesaria la existencia de un complejo entramado de decisiones, autorizaciones¹ y elecciones estéticas, técnicas e iconográficas que permitieron su producción y circulación. Estas debían cumplir unas convenciones y unas reglas similares a las que se exigía en la información escrita la cual debía responder al espíritu de la verdad y al “buen gusto”.

En primer lugar, las imágenes debían apoyar el programa bibliográfico de los personajes ilustres de la sociedad colombiana, el que buscaba ofrecer al lector una imagen emblemática de una sociedad civil que participó en el progreso del país de acuerdo a lo consignado en el prospecto de la publicación, para establecer un culto a la personalidad del retratado con el fin de preservar y glorificar físicamente su existencia y reconocer visualmente sus rasgos particulares; pero también de un conjunto de atributos simbólicos más o menos abstractos (lo no visible). Desde esta perspectiva, el retrato mortuario sirvió para complementar la construcción de la biografía reivindicadora de las bondades del personaje, pero también para tratar los últimos momentos de su vida, es decir, una segunda fisonomía.

En segundo lugar, y de acuerdo con los postulados del Romanticismo, la muerte se concibió como algo majestuosa y bella y debía representarse con el mayor decoro y respeto a partir de una estética solemne que buscó plasmar la belleza de lo inerte, a la vez que permitió que la persona fallecida quedara inmortalizada en un espacio y tiempo determinado.

En tercer lugar, las imágenes procedieron básicamente de tres modos de captar visualmente los hechos: el dibujo del natural, el apunte y la fotografía. En cualquier caso, el componente artístico se convirtió en un elemento importante al momento de crear la imagen. En cuanto al dibujo natural y el

1. En cuanto que el retrato mortuario debía hacerse con consentimiento de los familiares del difunto.

2. En el siglo XIX existían opiniones encontradas en cuanto a la fotografía como arte. Urdaneta consideraba que la fotografía era una actividad poco creativa y no artística. Además, al ser un gran dibujante prefirió usar el lápiz para embellecer la muerte. En cambio, para las imágenes sobre los cortejos funerarios no dudó en apoyarse en la capacidad testimonial y descriptiva de la fotografía

3. En 1865 y luego entre 1877-1780. Fueron años de experimentación y aprendizaje en el campo artístico, periodístico y editorial que luego aplicó al PPI.

apunte, por su carácter manual, su contenido artístico y su eficacia comunicativa² se utilizó para los retratos *post mortem*. Igualmente era un ejercicio que se ejecutaba rápidamente frente al difunto, mientras que la toma de una fotografía requería de una larga preparación que involucraba el encuadre, la iluminación y la composición, entre otros. La fotografía, en cambio, sirvió para capturar escenas complejas como ritos y cortejos.

En cuarto lugar, se estableció una convención pictórica en la cual el muerto debía representarse de tal manera que pareciera en un profundo y tranquilo sueño; de igual forma debía aplicarse la iconografía cristiana que consistía en representar al difunto con las manos sobre el pecho sosteniendo un rosario o un crucifijo. Ahora bien, para comprender la presencia de imágenes mortuorias dentro de la cultura visual del siglo XIX, es preciso mencionar de manera breve la larga tradición pictórica que se remonta desde épocas antiguas hasta el siglo XIX. Tanto en Egipto como en Grecia, Roma, la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco se elaboraron máscaras mortuorias, pinturas o esculturas, entre otros, con el fin de perpetuar en la memoria al ser querido o algún ilustre personaje. Sin embargo, su representación ha variado tanto en lo formal como en lo funcional con relación a las creencias y costumbres de cada lugar y época. Es así como a mediados del siglo XIX se pusieron de moda, en Europa y en América, los retratos de difuntos y ritos funerarios a partir de grabados y luego de fotografías mortuorias que se incorporaron a las ceremonias funerarias como expresión de afecto familiar y hacer solemne y eternizar el *memento mori*. Esto supuso que el cuerpo muerto formara parte del campo de lo visible, como un medio para la presencia del desaparecido.

Bolloch (2002) piensa que:

(...) la primera evocación de una fotografía post mortem tuvo lugar poco después de la divulgación del invento de Daguerre. Es una práctica que evolucionó de la mano de las transformaciones propias de la técnica fotográfica, así como de los cambios en las mentalidades y actitudes frente a la muerte. (Citado en Albarracín, 2013, p. 333)

Por otra parte, es preciso recordar que Urdaneta durante su estadía en Europa³ vivió la época del Romanticismo. Allí se familiarizó con la iconografía que existía alrededor de la muerte, caracterizada por la disposición del hombre decimonónico por mostrar y embellecer todo lo relativo al “sueño eterno”. En este sentido, y tal como lo afirma Guerra (2015), existió un culto exacerbado y emocional que predominó a lo largo del siglo XIX y cuyos principales indicadores fueron la sistematización del luto, el auge del cementerio como espacio de culto laico y la sublimación estética de una muerte erotizada plasmada en el arte y la literatura. Por lo tanto, se produjo una dramatización romántica en las escenas del lecho de la muerte que abarcó la exaltación de los últimos momentos y después de ocurrido el deceso. La muerte fue una experiencia cotidiana, doméstica y afectiva, una presencia constante que no estaba alejada de la realidad diaria como bien lo anota Aries, en su libro *El hombre ante la muerte*:

Dado que la muerte no es el fin del ser querido, por dura que sea la pena del superviviente, no es fea ni temible. La muerte es bella. La presencia en el lecho de muerte es, en el siglo XIX, algo más

que la participación habitual a una ceremonia social ritual. Es asistencia a un espectáculo reconfortante y exaltante; la visita a la casa del muerto es algo así como una visita al museo: que es hermoso. (Museo Romántico, 2001, p. 39)

De esta forma, la representación de la muerte durante el siglo XIX a través de pinturas, grabados o fotografías se convirtió en una expresión habitual tanto en el ámbito público como privado. Desde esta perspectiva, los retratos mortuorios podían encuadrarse en tres categorías según la manera en que se retrataba al sujeto y que consecuentemente implicaban una determinada pose para acomodar el cuerpo y vestirlo para que el fallecido recuperara cierta naturalidad:

- Simulando vida: típico del periodo comprendido entre 1840 y 1850. Se representó al difunto con los ojos abiertos y en el centro de la composición junto con la familia posando de manera natural.
- Simulando estar dormido: correspondió al periodo de 1860 a 1880 y se utilizó principalmente para plasmar a los niños como si estuvieran descansando.
- En su lecho de muerte: se desarrolló a finales del siglo XIX y comienzos del XX. En esta etapa la muerte es vista y entendida como algo inevitable a la que el hombre debe enfrentarse y la tipología del difunto como vivo-dormido cambia para representarlo en el lecho de muerte o en el ataúd, para mostrar su nuevo estatus social: el de difunto, con los ojos cerrados y vestido con sus mejores galas dentro del féretro, adornado con flores y otros ornamentos fúnebres.

En cualquiera de los tres casos, la muerte debía representarse de forma tal que ofreciera una imagen agradable y satisfactoria, la que permitiera que la persona luciera tan natural que pareciera dormida. Existían, en este sentido, unas convenciones formales estereotipadas que favorecían estéticamente al difunto, como por ejemplo la pose del cuerpo y los ojos cerrados simulando un sueño profundo y tranquilo, para crear la ilusión de personas dormidas, mas no muertas como lo manifiesta Jay Ruby al referirse a la muerte en la historia de la cultura occidental en que la muerte ésta asociada con un “eterno descanso” y un “sueño mortal” (Citado por Albarracín, 2013, p.16).

De esta manera, durante el siglo XIX, el retrato *post mortem* se difundió rápidamente tras la aparición de la fotografía, como respuesta a unas necesidades que se extendieron desde el terreno de lo íntimo y familiar pasando por otras de alcance social y cultural. Fue un tema recurrente, tanto en la esfera privada como pública, para registrar el retrato de difuntos, cortejos y ceremonias fúnebres, o visitas a tumbas. En el ámbito de lo público, fueron célebres los grabados y fotografías *post mortem* del escritor Víctor Hugo, el emperador de Brasil, Don Pedro II o del presidente del Perú, Miguel de San Román. A través de ellos, la prensa comenzó a solemnizar esos momentos culminantes de la vida social en los que el grupo reafirmaba su unidad. En Colombia, los retratos *post mortem* se remontan al siglo XVIII en las representaciones pictóricas póstumas de religiosas. A través de ellas se buscó conmover al espectador con el ejemplo de la vida religiosa y la buena muerte, que aseguraba la entrada al cielo. Tal es el caso de las monjas coronadas de los conventos La Concepción, Santa Clara, Santa Inés, El Carmen y La Enseñanza, donde se plasmaron pictóricamente a las monjas superiores en su lecho

mortuorio, con expresiones un tanto idealizadas y difundir el sueño eterno y la “buena muerte”, concepto cristiano arraigado en la sociedad occidental. Posteriormente, a mediados del siglo XIX y dentro del género de la pintura histórica en Colombia, aparecieron varias pinturas con la representación de la muerte social, en este caso de ilustres personajes. *La muerte de Santander* de 1841, un óleo sobre lienzo de Luis García Hevia constituyó una innovación en cuanto a que el artista no solo registró un instante determinado, como es la muerte del héroe, sino que además lo mostró en toda su debilidad humana, en su dolor y agonía. Lejos de representar el fin, la pintura instaló en el imaginario colectivo la expresión triunfante y doliente de un hombre en los umbrales de la inmortalidad. Dentro de este grupo de retratos cabe mencionar también *La muerte de Sucre* (1835), de José Figueroa, y *La figura yacente de Gonzalo Jiménez de Quesada*, de Alberto Urdaneta.

Al retrato pictórico le siguió el retrato fotográfico mortuorio que surgió casi al mismo tiempo que los inicios de la fotografía en Colombia, es decir, en la segunda mitad del siglo XIX, siguiendo las tendencias que imperaban en Europa o América. En sus inicios fue una práctica costosa y por ello exclusiva de las clases altas de la sociedad colombiana, pero para finales del siglo XIX y comienzos del XX la fotografía se popularizó entre las clases bajas, ya que en muchos casos la fotografía mortuoria fue la única forma para conservar la imagen del ser querido. Los familiares del difunto quisieron tener su recuerdo a partir de imágenes que se guardaban en el álbum familiar, las colgaban en sus hogares o las mandaban a familiares o amigos. La fotografía proporcionó el medio para recordar al personaje, pero también para visualizar el acontecimiento a “imagen y semejanza” y autenticar el hecho ante la familia y la colectividad. Desafortunadamente y como lo manifiesta Henao Albarracín (2013) existen muy pocos trabajos académicos dedicados a estudiar la fotografía mortuoria en el país.

Análisis del corpus de grabados del PPI

La primera referencia visual de la representación de la muerte en el PPI fue en el cabezote de la portada de cada uno de los cinco volúmenes de la publicación. En la parte inferior de la ilustración se observa la figura yacente de Gonzalo Jiménez de Quesada. Esta imagen se inserta dentro de la categoría de la pintura histórica y la muerte heroica, pero conserva la iconografía funeraria de la Edad Media en la cual se observa a Jiménez de Quesada vestido con la armadura de los conquistadores, tumbado en un catafalco, con todos sus tributos emblemáticos y simbólicos y con las manos juntas apretando un crucifijo en el pecho, en espera de la hora de la resurrección de acuerdo con la doctrina cristiana, expuesta por los teólogos. Urdaneta lo representó con una intencionalidad educadora heredada de la Ilustración y también propagandista. Al respecto Manuel Briceño (1882) colaborador del periódico comentó:

El pintor lo presenta en este cuadro cubierto con su armadura, tendido sobre las banderas que llevó en la conquista y apretando sobre el pecho un crucifijo [...] y se ve en el cuadro en la actitud tranquila del que espera un día para que la vida del hombre está muy lejos y para la vida de la eternidad se halla muy cerca. (p. 116)

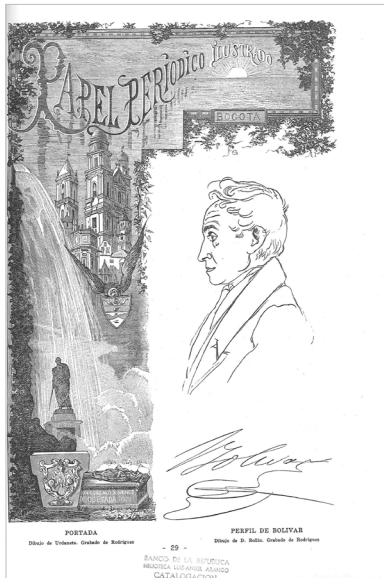


Figura 1. *Papel Periódico Ilustrado*. Vol. I, No. 1
Portada. Dibujo de Alberto Urdaneta.
Grabado en madera de Antonio Rodríguez.
Año 1881.

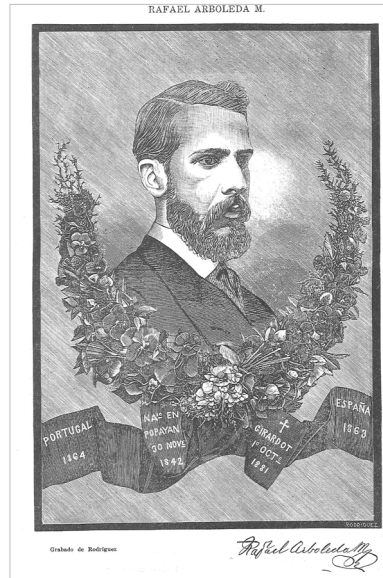


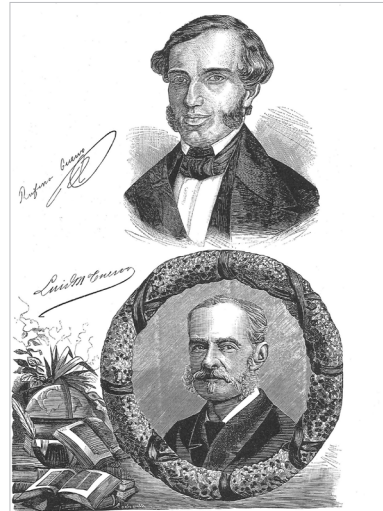
Figura 2. *Papel Periódico Ilustrado*. Vol. I, No. 5
Rafael Arboleda. Grabado: Antonio Rodríguez
Año 1881.

Figura 3. *Papel Periódico Ilustrado*. Vol. III, No. 54
Julio Arboleda. Grabado de Antonio Rodríguez.
Año 1883.

Figura 4. *Papel Periódico Ilustrado*. Vol. IV, No. 85
Rufino y Luis Cuervo. Grabado de Antonio Rodríguez.
Año 1885.

4. Se trata de una codificación por convención: lo que se muestra pertenece a un código cultural concreto.

5. Símbolo que representa la idea de permanencia del difunto y la esperanza de su resurrección.



Para informar sobre el deceso de personajes célebres con relevancia pública dentro de la sociedad colombiana, Urdaneta empleó como recurso visual simbólico un trazo negro que rodeaba al retratado en señal de duelo⁴. Con el tiempo, la línea adquirió movimiento e imprimió cierta energía, volumen y ritmo visual a la imagen, lo que contribuyó a centrar la atención sobre el personaje. Además, el uso de la línea gruesa dio más fuerza e impacto al conjunto del mensaje visual.

En ocasiones, además del trazo negro, los retratos se adornaron con una guirnalda o una corona de flores⁵ siguiendo la costumbre de decorar los retratos de difuntos de carácter privado.

Los cementerios y los monumentos funerarios ocuparon también un lugar importante dentro de la cultura visual de la prensa de finales del siglo XIX. Ambos representaron el recinto de los muertos, la belleza del silencio, de la

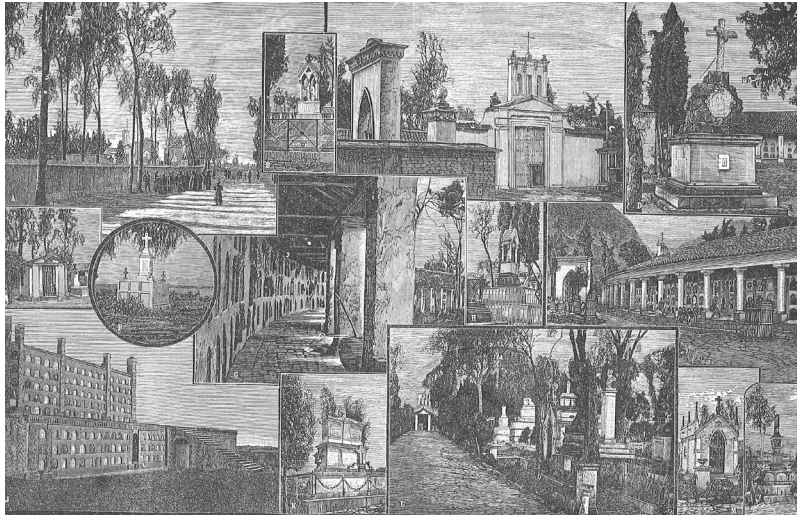


Figura 5. *Papel periódico Ilustrado*. Vol. IV, No. 78
Cementerio de Bogotá. Grabado Antonio Rodríguez.
Año 1884.

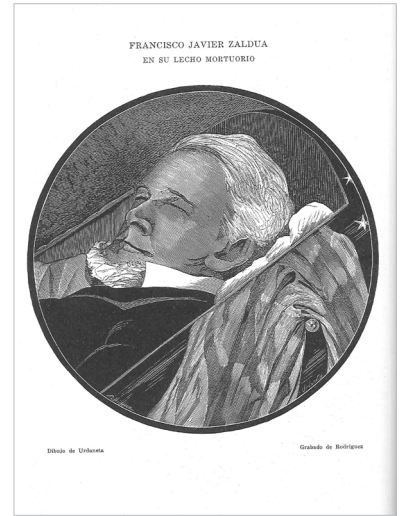


Figura 6. *Papel periódico Ilustrado*. Vol. II, No. 32
Francisco Javier Zaldúa en su lecho mortuario.
Dibujo de Alberto Urdaneta. Grabado de Antonio
Rodríguez. Año 1882.

8

6. Con la aparición de los cementerios a mediados del siglo XIX, se transformaron social y culturalmente los ritos mortuorios y la etiqueta del luto dándose un paso más en el proceso de secularización de la sociedad.

7. Con esta ilustración comenzó de manera incipiente la reportería grafica en el país.

desolación y del recuerdo eterno. Es así, como el PPI le dedicó un apartado especial⁶. Además de una descripción minuciosa del lugar, incluyó ilustraciones de las galerías, sepulturas y monumentos. La belleza del monumento escultórico y arquitectónico pasó a ser el motivo de una imagen y mantuvo el recuerdo de la muerte. Refiriéndose al cementerio de Bogotá, Urdaneta (1884) afirmaba que servía “de noticia o guía para visitar tumbas que, a no ser por los interesados directamente son ignorados de la mayor parte y también para recordar fechas no presentes” (p. 94).

Sin embargo, de todas las ilustraciones relacionadas con la muerte que se publicaron en el PPI, fue el retrato *post mortem* el más impactante para un lector que se iniciaba en la lectura de imágenes. Si, en las imágenes mortuorias privadas, el objetivo de la puesta en escena era el embellecimiento del recuerdo, en los retratos póstumos de personas públicas la representación de la realidad debía dar más verdad a la imagen y un mayor énfasis al mensaje que con ello quería transmitirse, es decir, registrar el hecho histórico. El retrato *post mortem* de personajes públicos estuvo dirigido a un público masivo, el cual se fue acrecentando a medida que la prensa gráfica evolucionó técnicamente. La muerte misma fue la noticia y por lo tanto no debía ser atenuada o disimulada. Con estas representaciones los lectores empezaron a generar nuevas emociones y sentimientos hacia el retratado, a la vez que se acercaron a la cotidianidad y a una realidad innegable.

El primer retrato mortuario que apareció fue el de Francisco Javier Zaldúa (Figura 6), presidente de Colombia, publicado el 31 de diciembre de 1882⁷. Su muerte trascendió los acontecimientos que diariamente ocurrían en Bogotá y conmocionaron profundamente a la sociedad, debido a las simpatías que despertaba, pero también por la incertidumbre que generaba a la nación. En el grabado yace la figura adormecida del presidente en un ataúd acolchado de terciopelo. En su rostro visto de perfil no hay huellas de dolor. Este retrato fue tomado del natural, a partir de unos pocos trazos, realizado por Urdaneta con permiso del presbítero. Ahora bien, lejos de representar el fin de una persona, el grabado instaló en el imaginario colectivo la expresión triunfante de un hombre y puso en evidencia la existencia de un testimonio pasado al momento presente y fijó rápidamente una imagen indeleble para

el recuerdo que captó largamente la mirada del espectador. Como afirma Lorente (2001): “estos retratos nos van a acercar impudicamente a una imagen en primer plano, donde sólo aparece el busto del cadáver, visto con la máxima intimidad y romanticismo” (p. 98). La muerte misma fue la noticia y por lo tanto no debía ser atenuada o disimulada sino, por el contrario, mostrada en toda su crudeza. Ya no es necesario ningún tipo de embellecimiento, pues el fin del retrato mortuario es el registro objetivo de un hecho de actualidad. Sigue las pautas iconográficas de la época, el grabado se centra en el rostro, elimina los detalles del lugar y no busca embellecer el hecho. En la imagen no son necesarios los juegos retóricos o los escenarios decorativos, lo importante es representar la realidad de la forma más verosímil posible. El único objeto que evidencia el estado mortuario del personaje es el ataúd. El hecho de enfatizar en el primer plano al difunto produjo una concentración del espectador, sin posibilidad de que disperse su mirada en otros elementos. Más que imprimir dolor, la imagen busca transmitir la serenidad de una persona que ha cumplido con su deber. Esta imagen además de su carácter informativo tiene un alto componente artístico.

El otro grabado realizado a partir de una fotografía de Julio Racines⁸ hace referencia a los funerales del doctor Zaldúa (Figura 7).

Ahora bien, si ambos grabados sirvieron para complementar los pormenores de la defunción del presidente y los honores que se le hicieron, el uso de la técnica fue diferente y denota una preferencia por parte de Urdaneta del dibujo sobre la fotografía. A través del dibujo hay una concentración en los detalles del rostro, centrándose más en embellecer el “evento de la muerte” que, en la persona misma, buscando así una nueva estética visual que permitió su contemplación.

En septiembre de 1884, apareció en la portada del número 74 el retrato *post mortem* de Candelario Obeso, quien había fallecido en julio de ese año, a raíz de una herida mortal que él mismo se hizo limpiando una pistola (Figura 8). En esta ocasión, Urdaneta planteó el diseño de la imagen, a partir de otra estrategia visual como es la técnica del mosaico, en la cual se insertan diferentes escenas, todas relacionadas entre sí. En la parte superior, ocupa una buena parte de la ilustración, se encuentra el rostro del difunto tomado del natural, realizado por Urdaneta la misma noche de su fallecimiento a partir de un dibujo. La imagen de Obeso es serena, no muestra nada del dramatismo de su muerte y, por el contrario, refleja la amistad que unía al pintor con el poeta al que lo representó con el máximo respeto casi como si estuviera dormido descansando sobre la almohada. Debajo del retrato, aparece un poema escrito por Obeso y la representación de un boga en el río Magdalena. Se trata de generar un producto visual informativo, pero también didáctico en la medida que se busca que el receptor adquiriera otros conceptos. Las noticias relacionadas con el deceso del arzobispo Vicente Arbeláez, en junio de 1884, fue otro hecho que conmocionó a la sociedad bogotana (Figura 9). En esta oportunidad se incluyeron dos grabados. El primero, apareció en la portada y a través de la técnica del mosaico se hizo una exaltación a la muerte del arzobispo, a partir de la escenificación del velorio. La xilografía muestra, en la parte superior, el exterior de la Catedral Primada de Bogotá, enlutada, mientras que a un costado se destaca una urna que contiene su corazón. Más abajo, encerrado en un círculo, se encuentra la figura yacente del arzobispo acompañado de su familia y de varios preladados en la capilla mortuoria. Complementa la imagen coronas de flores y símbolos del renacer de la vida. En la parte inferior, y como

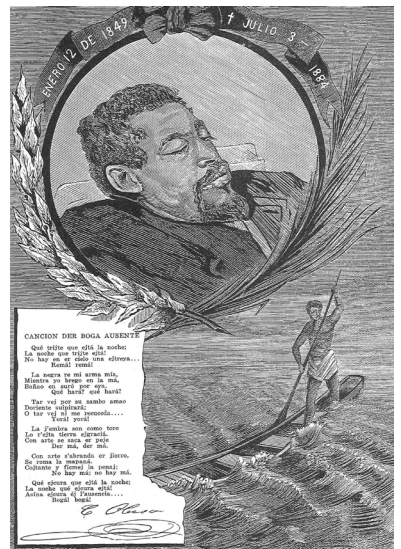
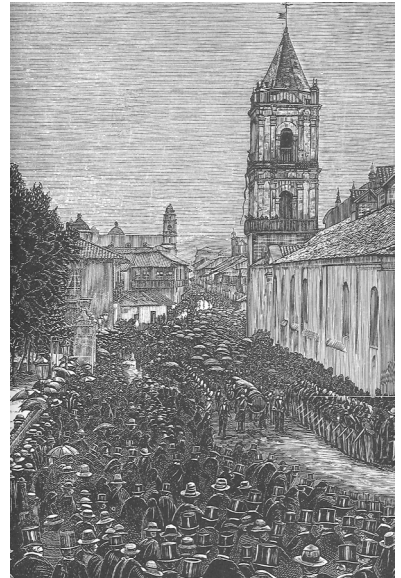
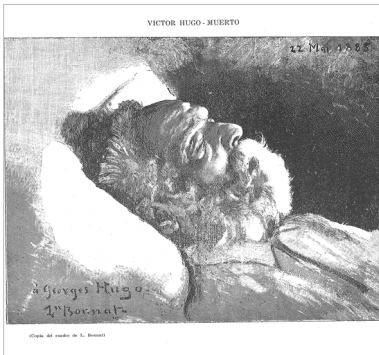
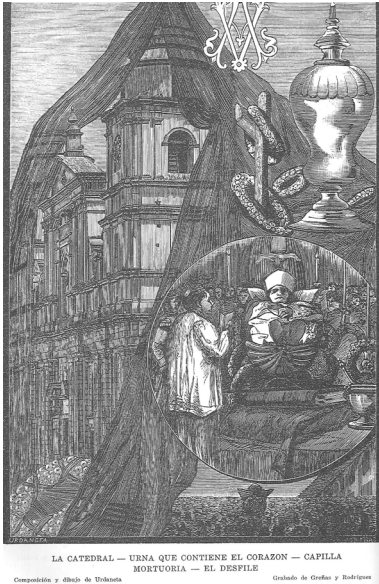


Figura 7. *Papel periódico Ilustrado*. Vol. 4, No 74
Funerales del doctor Zaldúa. Foto de Julio Racines.
Grabado de Antonio Rodríguez. Año 1882.

Figura 8. *Papel periódico Ilustrado*. Vol. II, No. 32
Candelario Obeso. Dibujo de Alberto Urdaneta
Grabado de Antonio Rodríguez. Año: 1884.

8. Uno de los fotógrafos más importantes de la época y colaborador del PPI.

9. Llamada también composición en combo se usó en las revistas ilustradas para designar *imágenes compuestas*, en las que el espectador podía ver a la vez en el mismo espacio diversos planos de una misma noticia.



10

Figura 9. *Papel periódico Ilustrado*. Vol. III, No 70
 La Catedral - Urna que contiene el corazón - Capilla mortuoria - El desfile. Dibujo de Alberto Urdaneta
 Grabado de Antonio Rodríguez. Año 1884.
Figura 10. *Papel periódico Ilustrado*. Vol. III, No 70
 Lecho mortuorio. Dibujo de Alberto Urdaneta.
 Grabado en Madera de Antonio Rodríguez. Año 1884.
Figura 11. *Papel periódico Ilustrado*. Vol. IV, No 95
 Víctor Hugo. Copia del cuadro Leon Bonnat.
 Dibujo de Alberto Urdaneta. Grabado en madera de Antonio Rodríguez. Año 1885.

estrategia discursiva, Urdaneta recurrió al uso de los “pies” como “anclaje” para darle sentido a la imagen. A través del texto se pretendió fijar los datos principales que se veían en la escena, con el fin de una mejor comprensión. De esta forma, en la medida que los lectores adquirían nuevas herramientas para aprender de la realidad, se modificaron las pautas de legibilidad a partir de los cambios en los modos de la construcción visual del grabado.

El segundo grabado muestra al arzobispo en el ataúd (Figura 10). Se presenta con las vestiduras pontificales, con los ojos cerrados y en completa serenidad de acuerdo con la iconografía cristiana. La imagen se caracteriza por concentrarse en los rasgos faciales del difunto: presenta un fondo neutro con el fin que el lector pueda concentrar su mirada en el rostro.

También se incluyeron ilustraciones procedentes de revistas ilustradas europeas, como el retrato yacente de Víctor Hugo (Figura 11) que evidencia la tradición iconográfica que imperaba en ese momento en Europa y del cual Urdaneta fue fiel seguidor. La imagen se centra en el rostro del escritor, para rescatar el concepto de la bella muerte.

Al respecto, Torres González refiriéndose a la hermosa muerte del siglo XIX afirma:

(...) imagen de reposo y espera, la belleza física de la muerte, de las carnes ligeramente verdosas, parece que sucumbe a la tentación de situar el amor en el mismo corazón de la muerte. El impacto que el semblante de la muerte provoca en los vivos, es otra forma de vértigo, de atracción por el infinito. (Museo Romántico, 2001, p. 55)

Para informar visualmente la noticia del deceso de Manuel Briceño (Figura 12), el PPI empleó una composición que recuerda los parámetros iconográficos usados anteriormente. El retrato se ubica en un óvalo rodeado de un trazo negro grueso que también se repite en el marco de la imagen y que sirve para enfatizar el luto y el dolor. Rodea la imagen un entorno simbólico que da fe de su vida militar y literaria.

Paradójicamente, el último retrato mortuario que apareció en la publicación fue el de Urdaneta (Figura 13). Sus colaboradores resolvieron dar un rendido

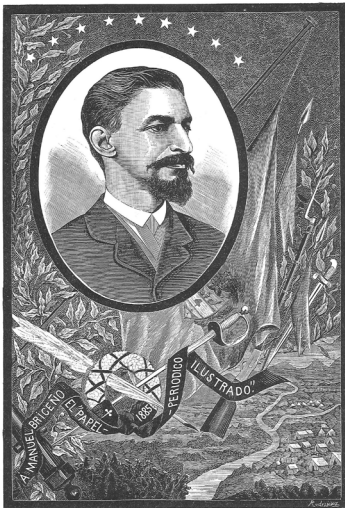


Figura 12. *Papel periódico Ilustrado*. Vol. IV, No. 96 Briceño. Dibujo de Alberto Urdaneta. Grabado de Antonio Rodríguez. Año 1885.



Figura 13. *Papel periódico Ilustrado*. Vol. V, No. 114 a 116 Urdaneta. Dibujo de Eugenio Montoya Grabador Antonio Rodríguez. Año 1888.

homenaje al publicar su retrato *post mortem*, a partir de un dibujo tomado del difunto. El artista siguió la línea visual que Urdaneta había impuesto en su periódico, destacó el rostro del fallecido que aparece en el ataúd, pero para disminuir la tensión del hecho rodea el cofre con un arreglo floral. Después de la muerte de Urdaneta, el periódico se cerró por decisión de sus colaboradores. Algunos de los que participaron en esta empresa periodística se vincularon a otros proyectos editoriales en los cuales se evidenció la marca fundamental que había dejado el PPI, tanto en los contenidos escritos y visuales como en el diseño del periódico.

11

Conclusiones

La inserción de una cultura visual acerca de la muerte se hizo parte del proyecto editorial del periódico, destinada a orientar a una lectura del retrato en clave póstuma, y demostró la preocupación del PPI por destacar la relación de inmediatez entre el acontecimiento y su registro.

La inclusión del retrato mortuario, destinado a exaltar a los personajes ilustres de la sociedad colombiana, significó un cambio en la concepción que hasta entonces tenía el periódico en cuanto al uso de la ilustración. Implicó una nueva estética heredada del Romanticismo que buscó exaltar la bella muerte. Igualmente, supuso el desarrollo de unas convenciones formales estereotipadas que favorecieron estéticamente al difunto.

Si bien en el periódico se utilizaron diversas técnicas de representación de la muerte, para la realización de los retratos *post mortem* se dio preferencia al dibujo por su componente artístico y su capacidad comunicativa.

Con la representación social de la muerte en el PPI se introdujo la actualidad gráfica, es decir, la representación de un suceso acaecido recientemente, que se mostró a los lectores valiéndose del grabado. Este se transformó en el documento gráfico que daba fe de lo ocurrido.

Con el uso de diferentes representaciones visuales se cambiaron las prácticas de lectura. El lector se convirtió en espectador, es decir, no solo leyó, sino vio y se sintió parte de la acción, al desarrollar emociones y/o memorizar la experiencia. Fue significativa la variedad de recursos visuales que se emplearon en la publicación. Si bien pueden categorizarse dentro de una función informativa, estos a su vez tuvieron un carácter epistémico, simbólico o didáctico.

Bibliografía

- Briceño, M. (1 de enero de 1882). "Don Gonzalo Jiménez de Quesada." *Papel Periódico Ilustrado*, p. 116.
- Chávez Zuñiga, P. (2014). *Prácticas sociales públicas en torno a la muerte: Representaciones sociales mortuorias en Arica entre 1883 – 1932*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Fajardo Rueda, M. (s.f.). *Un centenario olvidado: la ilustración editorial en Colombia en el siglo XIX*. (U. N. Colombia, Ed.). Recuperado el 2 de septiembre de 2015, de Filas- Universidad Nacional de Colombia: <http://www.bdigital.unal.edu.co/44777/1/46678-226513-1-SM.pdf>
- González, J. (2011). *La Independencia de Colombia en el Papel Periódico Ilustrado, 1881-1888*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Guerra, D. (2015). *In articulo mortis. El retrato fotográfico de difuntos y los inicios de la prensa*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Henaó Albarracín, A. (enero - junio de 2013). "Usos y significados sociales de la fotografía post-mortem en Colombia". *Universitas Humanística*. Recuperado el 6 de octubre de 2018, de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=So120-48072013000100014&lng=e&nrm=iso
- Jímenez Hernández, W. (mayo - agosto de 2012). "El Papel Periódico Ilustrado y la configuración del proyecto de La Regeneración 1881-1888". *Historia Crítica*(47), 115 -138. Recuperado el 11 de enero de 2016, de <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/783/index.php?id=783>
- Lorente, J.-P. (2001). "Amados cadáveres. Poética de la contemplación en el arte romántico". En Museo Romántico, *Amor y muerte en el Romanticismo*. Barcelona: Ministerio de Educación Cultura y Deporte.
- Martínez, A. (2012). *La función estética de las publicaciones ilustradas en Bogotá a finales del siglo XIX*. (P. U. Javeriana, Ed.). Recuperado el 15 de agosto de 2015 de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/3643/3182>
- Museo Romántico. (2001). "Amor y muerte en el romanticismo". En *Museo Romántico*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura; Ambit Servicios Editoriales S.A.
- Mz-Recaman Santos, C., Robles Pérez, M., & Ricaurte Díaz, C. (2017). "La ilustración editorial en el Papel Periódico Ilustrado (1881-1888). Un acercamiento a los retratos de la primera plana". *Encuadre*(13), 31-43.
- Orjuela, H. (1961). *Estudio preliminar e Índice del Papel periódico ilustrado y Colombia ilustrada*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Riego, B. (s.f.). *Interpretando las imágenes: el grabado informativo y la fotografía del siglo XIX como documentos para la historia*. Recuperado el 15 de enero de 2019 de <https://bernardoriego.files.wordpress.com/.../libro-interpretac3b3n-imc3a1genes-histc3...>
- Serrano, E. (1983). *Historia de la fotografía en Colombia. 1840-1950*. Bogotá: Mambo.
- Solano, J. (2011). "El grabado en el Papel Periódico Ilustrado. Su función con la Ilustración y su relación con la fotografía". *Revista de Estudios Sociales*(39), 146 -156. Recuperado el 5 de diciembre de 2015, de Dialnet-ElGrabadoEnElPapelPeriodicoIlustradoSuFuncionComol-3439876%20(2).pdf
- Toro Henaó, D. (2015). "Texto ilustrado o imágenes textualizadas. Un acercamiento al Papel Periódico Ilustrado". *Hallazgos*, 12(23), 145 -166. Recuperado el 11 de enero de 2016 de http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1794-38412015000100008&script=sci_arttext&tlng=es
- Urdaneta, A. (1981). "Papel Periódico Ilustrado". *Papel Periodico Ilustrado*, I.
- Zerda, L. (1886 - 1888). "In Memoriam". *Papel Periódico Ilustrado*, V(114), p. 289.