

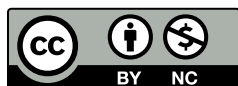
Sofía R. Maniuisis. (Enero/Abril, 2026). Representación y ritualidad: el velorio del angelito como espacio de disputa en la imagen decimonónica Latinoamericana (1840-1910). *Folia Histórica del Nordeste*, N° 55, pp. 9-34. DOI: <http://dx.doi.org/10.30972/fhn.559200>

La revista se publica bajo licencia Creative Commons, del tipo Atribución No Comercial. Al ser una revista de acceso abierto, la reproducción, copia, lectura o impresión de los trabajos no tiene costo alguno ni requiere proceso de identificación previa. La publicación por parte de terceros será autorizada por *Folia Histórica del Nordeste* toda vez que se la reconozca debidamente y en forma explícita como lugar de publicación del original.

Folia Histórica del Nordeste solicita sin excepción a los autores una declaración de originalidad de sus trabajos, esperando de este modo su adhesión a normas básicas de ética del trabajo intelectual.

Asimismo, los autores ceden a *Folia Histórica del Nordeste* los derechos de publicidad de sus trabajos, toda vez que hayan sido admitidos como parte de alguno de sus números. Ello no obstante, retienen los derechos de propiedad intelectual y responsabilidad ética así como la posibilidad de dar difusión propia por los medios que consideren. Declara asimismo que no comprende costos a los autores, relativos al envío de sus artículos o a su procesamiento y edición.

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)



Contacto:

foliahistorica@gmail.com

<https://iighi.conicet.gov.ar/publicaciones-periodicas/revista-fohia-historica-del-nordeste>

<https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn>

REPRESENTACIÓN Y RITUALIDAD: EL *VELORIO DEL ANGELITO* COMO ESPACIO DE DISPUTA EN LA IMAGEN DECIMONÓNICA LATINOAMERICANA (1840-1910)

Representation and rituality: the velorio del angelito as a contested space in nineteenth-century Latin American imagery (1840-1910)

Sofía R. Maniuisis*

<https://orcid.org/0009-0009-5707-3829>

Resumen

Los *velorios de angelitos*, festividades fúnebres dedicadas a párvulos fallecidos, fueron representados con frecuencia por pintores viajeros y artistas locales en la segunda mitad del siglo XIX. Este artículo analiza un corpus de siete imágenes producidas entre las décadas de 1840 y 1910, trazando un breve recorrido visual que visita distintos espacios del territorio hispanoamericano. El abordaje se articula con fuentes documentales de época —como crónicas periodísticas y literatura popular— y se inscribe en un marco teórico vinculado a la antropología cultural y la historia de las sensibilidades. Bajo este enfoque, propongo que las imágenes no documentan pasivamente el rito, o las miradas sobre este, sino que visibilizan un campo simbólico en disputa. La mirada por parte de sectores más afines a la élite enfatiza el tono desenfrenado e inapropiado de estos *velorios*, mientras que actores más cercanos a la práctica nos muestran una experiencia en donde duelo, comunidad y religión se vuelven piezas elementales en estos momentos liminales en donde la ritualidad salva la crisis y la ausencia. Concluyo que la representación del *velorio* opera como espacio de negociación cultural en el que coexisten, se tensionan y se resignifican discursos sobre infancia, muerte, religiosidad y comunidad, una pluralidad de voces que sigue activa en las prácticas contemporáneas.

<muerte> <representación> <infancias> <cultura visual de la muerte>

Abstract

Velorios de angelitos —funerary festivities dedicated to deceased young children— were frequently represented by traveling painters and local artists during the second half of the 19th century. This article analyzes a corpus of seven images produced between the 1840s and 1910, tracing a brief visual itinerary that spans various regions of Latin America. The analysis is intertwined with sources of the period —such as newspaper chronicles and popular literature— and grounded in a theoretical framework informed by cultural anthropology and the history of sensibilities. From this perspective, I argue that these images do not passively document the ritual or the views surrounding it but instead make visible a symbolic field in dispute. Elite-aligned perspectives often emphasized the unruly and improper nature of these *velorios*, whereas actors closer to the practice portrayed an experience in which mourning, community, and religion became essential elements in liminal moments where rituality mitigates crisis and absence. I conclude

* Licenciada y Profesora en Artes con Orientación en Artes Plásticas (UBA, FFyL). Becaria Interna Doctoral, CIAP/CONICET; Doctorado en Historia, UNSAM. Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio, Universidad Nacional de San Martín. smaniuisis@unsam.edu.ar

the representation of the *velorio* functions as a site of cultural negotiation where discourses on childhood, death, religiosity, and community coexist, clash, and are re-signified—a plurality of voices that continues to resonate in contemporary practices.

<death> <representation> <childhood> <visual culture of death>

Recibido: 15/07/2025// Aceptado: 9/12/2025

Introducción

Ante la muerte o la ausencia permanente, la humanidad circunscribe el duelo a un ritual social, con regulaciones específicas según cada cultura. Este tipo de conductas —siempre codificadas a veces institucionalizadas— forman parte de un conglomerado de creencias y sistemas simbólicos. Los *velorios de angelitos* son una de estas ritualidades en donde la despedida que la familia realiza al niño o niña que fallece antes de los seis años o, en algunos casos, antes de alcanzar la pubertad. Al igual que la mayoría de las ritualidades que se dan en el contexto funerario, tienen el foco no solo en el destino del difunto, sino en proveer una estructura que le permita al doliente superar la angustia (Luis-Vincent Thomas, 1992). La particularidad festiva de estos velorios los volvió objeto de análisis, crítica y representación por parte de diversos actores sociales a lo largo de las décadas. En efecto, el registro tanto visual como documental que se tiene de los *velorios de angelitos* en Latinoamérica se puede rastrear por lo menos hasta mediados del siglo XIX.¹ Es por eso que el presente artículo propone una suerte de recorrido visual de la representación de esta práctica en Latinoamérica, tomando como objeto siete obras pictóricas producidas entre las décadas de 1840 hasta 1910. El abordaje parte de representaciones elaboradas por artistas europeos cuyas miradas se configuran desde una suerte de exterioridad cultural, para luego visitar producciones realizadas por sujetos latinoamericanos cuyas imágenes evidencian otras lecturas respecto de la ritualidad. A partir del análisis de dicho corpus, propongo como hipótesis que existieron dos maneras principales de representar e interpretar los velorios lúdicos: una bajo la sensibilidad ilustrada que los condenaba, y otra más cercana a los actores locales, que visibilizaba las necesidades emocionales de los allegados al difunto. Sin embargo, la aproximación más detallada de las fuentes documentales, periodísticas y literarias revela un escenario complejo, en el cual lo que inicialmente se percibe como un doble discurso se despliega en una pluralidad de voces en disputa. De esta manera, el velorio del angelito como tema se transforma en un espacio de negociación simbólica y emocional, en donde diversas perspectivas y sensibilidades entran en tensión y diálogo.

El marco teórico de este abordaje proviene de la antropología cultural y la historia de las sensibilidades, particularmente las nociones de liminalidad propuestas por Robert Hertz (1990) y Victor Turner (1997), analizadas por Laura Panizo (2008), y

¹ Si bien las fiestas de velorio que incluyen los velorios de angelitos pueden encontrarse en tiempos de la colonia, en este análisis nos detenemos ante el registro pictórico que se realizaba de la ritualidad. Para más información sobre las prácticas coloniales, ver Facundo Roca (2018, 2021, 2023).

el concepto de “crisis de la presencia” de Ernesto De Martino (1958/2000). Afín a estas ideas, tomaremos el concepto de *tanatosemiosis* desarrollado por César Iván Bondar entendiendo el conjunto simbólico en torno a la ritualidad funeraria, no solo como una concepción de la muerte transitada colectivamente, sino también como un momento umbral que permite continuidad y contacto con el difunto dentro de la ritualidad del duelo (2012). Estas teorías permiten comprender los velorios como rituales que gestionan tanto el tránsito del difunto, como la reintegración social y emocional de los dolientes en la comunidad. Asimismo, implementaremos el concepto de sensibilidad ilustrada propuesta por el historiador uruguayo José Pedro Barrán (1990, 1991), para abordar la mirada de la élite sobre los velorios.

Como mencionamos, aun cuando el recorte temporal que haremos de esta práctica abarca la segunda mitad del siglo XIX, la misma se mantiene vigente hasta nuestros días, existiendo evidencia de esta práctica en los territorios del noreste argentino y las fronteras limítrofes con Paraguay y Brasil. Los *velorios de angelitos* se inscriben dentro de las costumbres funerarias por el carácter escénico que posibilita el velorio y la (re)memoración de los niños difuntos (Bondar, 2011). Siguiendo la tradición criolla, al fallecer un niño de corta edad, al ser un alma que no se encuentra corrompida, no requiere de novenarios o rogadores por su alma, sino que su alma asciende directamente a los cielos para convertirse en un ángel junto a Dios. Por lo tanto, se celebra con alegría esta certeza de su ascensión. Luego de rezos y bailes, se recitan versos “para ‘hacer volar el angelito’ acompañados de juegos” (2011, p. 43). Varios autores coinciden en que el origen de la costumbre está en el territorio español, particularmente en la zona de Valencia, Murcia, Extremadura, Islas Canarias, así como en algunos lugares del centro y sur peninsular (Bantula Janot y Paya Rico, 2014). Si bien fuentes desde finales del siglo XVIII sostienen que los niños no recibían los mismos oficios y sacramentos fúnebres, limitándose a ceremonias denominadas “oficio de ángel”, durante el siglo XIX, comienzan a circular testimonios en diarios y publicaciones sobre festividades calificadas como estrepitosas.

Según José Pedro Barrán, esta práctica ya se encontraba extendida a principios del siglo XIX, habiendo evidencia de celebraciones de ese tipo frente a la catedral de Montevideo en Uruguay para 1823, o practicada por el alcalde de San Antonio de Areco en Buenos Aires en 1826 (1990). Sin embargo, hacia el cambio de siglo, esta costumbre comenzó a relegarse al entorno rural y sectores populares. Este cambio es coincidente con una transformación en la percepción de la infancia por parte de las élites ilustradas. A medida que avanza el siglo XIX, la muerte de un niño comienza a dejar de ser leída únicamente como expresión de la Divina Providencia para entenderse también como un fenómeno ligado a condiciones higiénicas y responsabilidades parentales (Roca, 2021). En efecto, en nuestro país médicos e higienistas sostenían que, en gran medida, la elevada mortalidad infantil frente a las pestes y flagelos, estaba en función de “la ignorancia de las mujeres madres de diferentes sectores sociales”, lo cual presentaba una inquietud eugenésica para la composición de la nación (María Adelaida Colangelo, 2018, p. 1223). Por lo tanto, más allá de la voluntad divina, las familias eran responsables de la supervivencia del infante, por lo que su pérdida también cobra otro valor. Esta

transformación en los discursos sobre la infancia y el cuidado permite contextualizar los modos en que ciertos sectores sociales interpretaron los velorios infantiles, unos más ligados a la religiosidad, otros al positivismo.

Como veremos a continuación, estas manifestaciones culturales han sido analizadas desde diversas perspectivas históricas y culturales (Escobar Alborno, 2016; Leonardini, 2004; Vázquez Mantecón, 2021), poniendo el foco especialmente en sus dimensiones lúdicas, simbólicas y rituales. Sin embargo, en este trabajo nos interesa profundizar en cómo la imagen del siglo XIX se constituye en un espacio de disputa simbólica sobre estos rituales. A partir de esta premisa, resulta fundamental analizar las tensiones discursivas en torno a esta práctica ritual, y observar cómo, lejos de ser unívoca, la representación del velorio del angelito se constituyó en un espacio donde se expresó una pluralidad de voces en conflicto. Procederemos entonces a presentar primeramente el análisis del corpus correspondiente a obras producidas por actores sociales ajenos a la ritualidad y el sesgo de sus miradas al respecto.

Ritualidad, espectadores y críticos

Las principales fuentes, tanto visuales como documentales con las que contamos se inscriben en la circulación de artistas viajeros que circularon por distintos territorios del mundo occidental, principalmente en el continente americano. Tanto cronistas como pintores, en ocasiones, formaban parte de expediciones oficiales que buscaban retratar el territorio y, en una suerte de afán de dominio, conquistarlo a través de la imagen (Marta Penhos, 2005). Otro elemento que los caracterizaba era la inclusión de lo pintoresco en varias de sus producciones, entendiéndolo como aquello que, aun desprovisto de unidad o armonía, se presentaba visualmente atractivo; lo heterogéneo del nuevo paisaje los elementos culturales propios de los habitantes locales se incorporaban al repertorio estético (Costa, 2015). Peter Burke, retomando el concepto de orientalismo de Edward Said, sostiene que este tipo de imágenes, cargadas de prejuicios y estereotipos, más que representar la realidad de otras comunidades, funcionan como documentos de un “encuentro cultural, y las respuestas dadas a dicho encuentro” por parte de los miembros de la cultura hegemónica (2005, p. 175). Se trataba de una estrategia para ordenar lo fragmentario, para domesticar lo ajeno y reinscribirlo en un relato simbólico. Tal como señala Diener, estas representaciones configuraban “una especie de guion temático sobre los más diversos aspectos de esta geografía y sus habitantes” (2007, p. 303), como en las escenas de usos y costumbres. Por lo tanto, se repertorio visual estereotipado incluía costumbres y ritualidades, muchas veces registradas desde una mirada externa que oscilaba entre la fascinación y el exotismo.

Uno de estos artistas que representaron costumbres, sujetos y paisajes fue el francés Ernst Charton (1815-1877), quien, para la década del cuarenta, abandonó su país para realizar un periplo que lo llevaría desde Oceanía a las costas americanas del Pacífico, para luego instalarse primeramente en Chile y luego en Buenos Aires. En sus obras se evidencia su interés precisamente por las escenas de costumbres (Garrido, 2013). Una de sus producciones es *El velorio del angelito* realizada en Chile hacia 1848 (Figura 1),

en donde podemos encontrar su mirada sobre los pobladores de las regiones que visitaba como un objeto de estudio interesante por la nobleza de sus figuras y la diversidad de sus vestimentas.² En la escena, nos encontramos en el eje central a un grupo de personas danzando, otras alrededor fumando, tocando música, bebiendo y conversando. A la izquierda de la obra se observa un altar donde se encuentra el niño fallecido, sostenido de pie, coronado y vestido de blanco, con las manos en posición orante. Está rodeado de velas encendidas y situado bajo un arco repleto de flores que enmarca una figura religiosa. Detrás de él, palmas marianas e imágenes devocionales refuerzan el lenguaje beatífico atribuido al infante. Los individuos que lo rodean parecen hacer caso omiso de su presencia. El hombre situado a la derecha del niño, por ejemplo, se apoya sobre el altar mientras bebe. El resto, acompañados por instrumentos musicales, dirige la mirada hacia la pareja danzante. Solo una figura —una mujer— vuelve la vista hacia el niño fallecido mientras se apoya en el altar y sostiene a otro infante, como si pidiera por su alma. Este último dirige su mirada hacia el centro de la escena. A la derecha, un altar con imágenes religiosas hace eco iconográfico y refuerza la lectura *tanatosemiótica* del infante como santo intercesor, y la celebración de esto por parte del grupo.

Figura 1. Ernst Charton, *El velorio del angelito*, 1848, óleo sobre lienzo, 73 × 92,5 cm



Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
Recuperado de: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1978/>

² Para más información, ver la entrada sobre la obra en la página web del Museo Nacional de Bellas Artes, realizada por Marta Penhos: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1978/>

El artista, historiador y crítico Eduardo Schiaffino, en su libro *La pintura y la escultura en la Argentina* (1933), rescata la calidad plástica de la obra. Señala que el carácter de boceto generado por la pincelada funciona como un recurso para marcar el dinamismo de la composición, en cuyo primer plano predominan la música, el baile y las escenas de cortejo. En cambio, la mayor minuciosidad técnica se concentra en aquello donde radica el tema central de la obra: el altar situado a la izquierda que, coronado por un dosel de flores, encuadra el cuerpo del infante fallecido. Pero encontramos también una reseña sobre la costumbre, en la cual Schiaffino la calificó como “bárbara” y al tratamiento que se le da al cuerpo del difunto como un “triste despojo”, partiendo a su vez de la crónica que el viajero y explorador austriaco-francés Charles Wiener (1851-1913) realizó durante su travesía por Perú y Bolivia hacia 1875. Este, otorgando el origen de la costumbre a la comunidad africana, explica el contexto de celebración:

Inmediatamente después de su muerte, el cuerpo es atado a una silla, se le fijan a la espalda dos alas de papel, a veces montadas sobre alas de búho, se le coloca una corona de flores en la cabeza y se le coloca sobre una mesa alrededor de la cual la gente comienza a bailar y cantar; en los intermedios, beben y devoran platos muy especiados que despiertan aún más su sed. Al día siguiente, el pequeño cadáver es llevado en procesión a los familiares más cercanos, luego a los amigos, y en cada caso se repiten las mismas escenas de orgía.³

Weiner afirma que varias veces se encontró con esta peregrinación, y que los festejos culminaban cuando el cuerpo del difunto comenzaba a evidenciar signos de descomposición, momento en el cual la comitiva se dirigía al cementerio para darle sepultura. Aun cuando el explorador es explícito a la hora de detallar ciertas cuestiones referidas a las vicisitudes del cuerpo durante la ceremonia, así como el consumo excesivo de alcohol durante la misma, cierra su relato de manera un tanto considerada: “Podríamos decir que ponemos, si no el cuerpo, al menos el recuerdo del muerto en el alcohol, quizás para conservarlo mejor”.⁴ Volviendo a la interpretación visual en la obra de Charton, Schiaffino resalta cómo el dinamismo de la composición, se encuentra en contraposición entre lo estático y lo dinámico, en correlato con lo lúgubre y lo festivo. Así y todo, esto último roba el protagonismo en la pintura, así como en la descripción que el historiador elige para explicar el contexto de la obra. A pesar de que Schiaffino reproduce casi textualmente el relato de Weiner, en los calificativos de su propia autoría que mencionamos al principio (“bárbaro”, “triste despojo”) podemos ver el sesgo bajo el cual se presentaba la costumbre, propio de una mirada positivista e ilustrada al amparo de discursos más civilizatorios, que presenta estas prácticas como residuales, primitivas o propias de sectores populares.

³ Wiener, C. (1880, p. 97). Pérou et Bolivie. Récit de voyage suivi d'études archéologiques et ethnographiques. Paris: Hachette & cie (Traducción propia).

⁴ Wiener, C. (1880, p. 97). Pérou et Bolivie. Récit de voyage suivi d'études archéologiques et ethnographiques. Paris: Hachette & cie (Traducción propia).

Ahora bien, este tipo de costumbres no era específico del territorio latinoamericano. Como mencionamos en la introducción, varios autores sostienen los orígenes de la práctica en la zona del levante español. Se trataba en efecto de una práctica que formaba parte de las costumbres de las comunidades locales, a grado tal que el pintor escocés radicado en España, John Phillip (1817-1867), lo plasmó en sus producciones sobre las costumbres pintorescas de Sevilla (Plaza-Orellana, 2022).

En *“La Gloria”: A Spanish Wake* (1864), Phillip presenta, al igual que Charton, dos escenas en un mismo lienzo: a la derecha, la música, el baile y la participación de la comunidad en el festejo, a la izquierda el cuerpo del infante recostado, ataviado en blanco y coronado con flores, iluminado por una lámpara sobre él (Figura 2). El hecho de que la figura del niño se encuentre parcialmente oculta por un cortinado y desplazada al margen de la imagen nos devuelve el foco *tanatosemiótico* de la obra: un personaje femenino situada en primer plano, en penumbra y con gesto apesadumbrado, dirige la mirada hacia el ámbito donde reposa el infante, mientras algunos asistentes la invitan a sumarse a los festejos. El foco se encuentra corrido del niño, el cual inclusive no comparte recinto con los personajes, sino en la madre y su dolor interrumpido. En el fondo, vecinos distantes contemplan sin participar. Además, un detalle iconográfico refuerza la lectura: una pequeña jaula de madera, vacía y con la puerta abierta, traza un triángulo visual entre la madre y el niño, aludiendo al alma que ha emprendido su vuelo.

Figura 2. John Phillip, “La Gloria”: A Spanish Wake, 1864, óleo sobre lienzo, 145,4 × 219,2 cm



Fuente: National Galleries of Scotland. Purchased with a contribution from John Ritchie Findlay 1897.
Recuperado de: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5276>

A mitad de camino entre la composición de Phillip y la de Charton, encontramos la obra del granadino José María López Mezquita (1883-1954), que para 1910 crea *El velatorio*, en donde plasma una escena protagonizada por un grupo de gitanos.⁵ A diferencia de las pinturas anteriores, en este caso, el cuerpo del infante se encuentra en el centro de la composición, escoltado por dos personajes que marcan la ambigüedad emocional del evento: a la izquierda, la madre sentada en el piso cubriéndose el rostro en llanto y, a la derecha, una figura femenina danza extáticamente al ritmo de la música producida por otros personajes. El dinamismo del grupo que rodea a la bailarina se contrapone con el grupo en sombras que acompaña a la madre. Al igual que en el primer análisis, en estas pinturas lo lúdico acapara el foco compositivo, dejando en evidencia a través del contraste de situaciones, lo fuera de lugar que se encuentra el festejo ante el dolor de la madre.

La entrada sobre la obra en el Museo de Bellas Artes de Granada recoge una carta del pintor a un colega artista, el escultor Josep Clarà, en donde le comenta sobre el proceso compositivo de la obra, afirmando que, dadas las especificidades del tema, deberá batallar para que “no resulte una cosa ridícula y grotesca”.⁶ El despliegue pictórico es un elemento que también influye en lo que podríamos calificar como “teatralidad exitosa” de las obras, ya que se trata de pinturas de gran tamaño, teniendo sin marco 73 x 92,5 cm la obra de Charton, 145.40 x 219.20 cm la pintura de Phillip y 200 x 300 cm en el caso de López Mezquita. Como suele suceder con las pinturas orientalistas, el impacto visual del dinamismo y el juego de tensiones están acompañados por la inmersión a la que invitan las dimensiones de la obra, en esa tensión entre juicio y fascinación que mencionábamos más arriba.

Por otro lado, en la región del levante, los registros indican que se trataba de una práctica extendida, aunque también juzgada por determinados sectores de la sociedad debido —entre otras cosas— a los actos violentos que se desprendían de los mismos. El diario barcelonés *La Verdad*, que promulgaba ser un periódico político, religioso, literario e industrial, el 27 de julio de 1844 había publicado la noticia de una trifulca entre mozos de barraca que luego del velorio de un párvulo, “se enredaron de palabras por ciertas quisquillas ocurridas en el velatorio (...) llegaron a las manos; y uno de ellos ha sido muerto (...)”. La noticia concluye diciendo que era “rara la semana en que no ocurre en esta ciudad uno de estos hechos”.⁷ La historiadora mexicana María del Carmen Vázquez Mantecón, recoge la declaración de un cronista que, encontrándose en un poblado cercano a la localidad española de Jaén, en 1835, atraído por la música de castañuelas y guitarras, se encontró con el funeral de un niño de cinco años de edad. Sosteniendo que sabía de dichas prácticas pero que las consideraba vetustas y poco civilizadas, “calificó la escena como una ‘orgía escandalosa’, y reprodujo las palabras

⁵ La obra en cuestión, José M. López Mezquita, *El velatorio*, 1910, óleo sobre lienzo, 200 × 300 cm. Museo de Bellas Artes de Granada, se puede visitar en: <https://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdegranada/-/jose-maria-lopez-mezquita-1883-1954>

⁶ López Mezquita, J. M. (21 de julio de 1910). “Carta a Josep Clarà (R. 137197)”. En B. Bassegoda i Hugas (ed.), *Els manuscrits i l’epistolari de Josep Clarà: proposta d’antologia*, (pp. 46-47). Barcelona: Universitat de Girona.

⁷ *La Verdad*. (26 de julio de 1844, p. 1).

de la abuela, quien se habría referido a la alegría que les causaba que el alma de ese niño fuera directamente al cielo, demostrándola con música, baile y trago. Describió a la madre del infante como una moza sana y rolliza que bailaba contenta” (2021, p. 20). Aun cuando en la obra de Phillip la madre se presenta reticente a participar de la algarabía, tanto en esta crónica como en la obra de Charton, la misma es parte del grupo festejante, a grado tal que es un tanto difícil identificarla.

Como vemos, estas prácticas se expandieron desde España hacia los territorios americanos, documentándose en países como México, Perú, Chile, Paraguay y Argentina. En su reseña histórico-descriptiva de las supersticiones rioplatenses, el cronista Daniel Granada y Conti (1847-1929) describe los velorios de párvulos como eventos particularmente bulliciosos, en los que el “ínfimo vulgo” se reunía a cantar, bailar, beber y fumar en la casa mortuoria. Según relata, estas celebraciones podían extenderse incluso durante seis días, ya que algunos vecinos pedían llevar el cuerpo del niño fallecido a sus propias casas para continuar la ceremonia. Aunque señala el carácter comunitario del evento, su descripción también incorpora una mirada moralizante: “para avivar más y más el fuego encendido con el roce continuo de la multitud de cuerpos desigualmente cargados de electricidades de ambos géneros (...) Movidos de tales estímulos, no es de extrañar que termine la fiesta, como sucede frecuentemente, con (...) palos y trompadas y tajos, amenazas, gritos, lamentaciones”.⁸

Este pasaje alude de forma elíptica pero clara al componente erótico que podía suscitar la cercanía física entre los participantes, y que también aparece sugerido en representaciones visuales como la pintura de Charton, en donde el baile y el contacto físico es parte de la composición. Vemos también que el cronista coincide con el relato del diario *La Verdad*, respecto a los actos violentos que solían desprenderse de tales eventos, mientras expresa un sesgo que presenta a estas prácticas como excesivas, primitivas o moralmente cuestionables.

Cabe destacar, sin embargo, que estas costumbres no eran únicas del territorio conquistado por la corona española, sino también en espacios fronterizos que compartían la influencia hispana. El periodista Santiago Giuffra (1860-?), en un relato basado en su travesía por la frontera entre Uruguay y Brasil a finales del siglo XIX, se explaya en las costumbres limítrofes de ambos países, así como las convenciones lingüísticas que manifestaban (Santos Rovira y Coll, 2022). En aquellos testimonios, Giuffra relata cómo una noche, mientras recorría junto a su acompañante, un lugareño los invita a participar del velorio de un angelito. Fiel a su rol de dar testimonio, no tiene reparos en relatar a detalle los sucesos de la noche, aun cuando —llegado un punto— determinada escena “para otros muy divertida, me repugna e invito a mi compañero a marcharnos”.⁹ Si bien los análisis que pueden desprenderse de estas fuentes son varios, nos enfocamos en una faceta vinculada directamente del juicio que los cronistas realizan.

⁸ Granada y Conti, D. (1896, p. 70). Reseña histórico-descriptiva de antiguas y modernas supersticiones del Río de la Plata. Montevideo: Barreiro y Ramos.

⁹ Giuffra, S. A. (1900, p. 92). Fronterizas. Montevideo: Imprenta El Siglo Ilustrado.

Aunque el registro de detalles pueda presentar una apariencia de fidelidad testimonial, la elección de ciertos adjetivos revela claramente sus posicionamientos personales y morales. Giuffra, tras recorrer diversos escenarios de la noche fronteriza, solo manifiesta repulsión y decide interrumpir su relato al enfrentarse con el velorio. Granada y Conti lo enmarca dentro de las costumbres del “ínfimo vulgo”, mientras que Schiaffino lo califica como un “espectáculo bárbaro” y Weiner, a pesar de describir un ambiente lúdico y festivo, lo tilda de “triste”. Estas valoraciones no solo manifiestan una distancia cultural con respecto a la práctica, sino que traslucen el sesgo con el que estas escenas fueron representadas y transmitidas.

Louis-Vincent Thomas sostiene que los ritos son “conductas corporales más o menos estereotipadas, a veces codificadas e institucionalizadas, que se basan necesariamente en un conjunto complejo de símbolos y de creencias” (1992, p. 115). Como citamos en la introducción, los rituales funerarios tienen como objetivo fundamentar el superar la angustia de la muerte por parte de los deudos. Según Gerbert Hertz, “el hecho brutal de la muerte física no basta para consumir la muerte en las conciencias, la imagen del que acaba de morir forma parte del sistema de cosas de este mundo y solo se separa de él poco a poco a través de desgarros interiores” (1990, p. 94). Ese sistema de desgarrar, de síntesis y de simbología que cada comunidad necesita para que sus integrantes vuelvan a la cotidianidad luego del proceso mental que implica transitar un duelo. Según cada cultura y sociedad, se apoya en vehículos, marcos, rituales que generan y a la vez delimitan dicho tiempo. Dan un marco y contexto para vivir la crisis ante una muerte, bajo un sistema específico que, para los ajenos a la ritualidad y el dolor, no va a tener sentido.

Marta Penhos, en su libro *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII* (2005), analiza cómo el afán de representar el territorio y la cultura local por parte de las expediciones europeas traía aparejado un modo de ver que suponía un recorte y acopio simbólico y material de dominio. De manera similar, considerados como documentos fieles, los testimonios y representaciones costumbristas de los velorios de angelitos realizaban una trasposición de los eventos y prácticas según sus propios códigos simbólicos, lo cual las inscribía dentro de un sistema de clasificación que les otorgaba sentido solo desde la mirada externa, exotizante, pero a la vez crítica de lo popular. Aunque en cada caso se rescata la creencia según la cual el niño asciende directamente al cielo en calidad de ángel —y en ella radican, de algún modo, el motivo y la necesidad de la alegría en medio del dolor—, todo aquello que excede ese marco resulta incomprensible o inaceptable para los cronistas o pintores, quienes aparecen, en definitiva, como espectadores carentes de agencia dentro del ritual.

En definitiva, ese afán de incorporar y explicar traía aparejado un juicio moral y social, que se presenta desdibujado cuando nos detenemos ante otras fuentes de época, más cercanas a los actores centrales, a los sectores populares que participaban y desarrollaban las fiestas de velorio. Como veremos a continuación, aún bajo representaciones que reflejan lo lúdico del evento, otros elementos de la costumbre se cruzan en el camino.

Entre lo lúdico y lo doloroso

Como mencionamos más arriba, los rituales de duelo cumplen una doble función: por un lado, permiten despedir y velar al fallecido; por otro lado, liberan y reintegran al familiar afectado a la vida comunitaria. En un primer término, ante la muerte de un sujeto, el cuerpo se convierte en una materialidad liminal: permanece presente y cercano al mundo de los vivos, pero progresivamente se aproxima a la desintegración y al mundo de los muertos. Retomando el concepto de Turner (1997), “la liminalidad es ‘transición’ y ‘potencialidad’, dicho de otro modo, no solamente lo que ‘ya no es’ sino también ‘lo que puede ser’” (Quintal Avilés, 2000, p. 291). Durante esa temporalidad ambigua, el sujeto carece de atributos estables: “no tiene ni los atributos de su pasado ni del estado al cual está por pertenecer” (Panizo, 2011, p. 23). Según cada cultura, frente a esa condición liminal, la ritualidad busca ocupar los espacios vacíos y responder las preguntas que la crisis inicial de la muerte deja abiertas. Será el aparato simbólico e iconográfico el que entra en función para que el ritual cumpla su propósito, configurándose como una *tanatosemiosis* que puede variar según el caso, como vimos hasta el momento en las representaciones, y ejerce como sistema simbólico-cultural de comunicación y memoria entre el difunto y los deudos (Bondar, 2012).

Por otra parte, si bien es necesario acompañar al fallecido en su transición entre la vida y la muerte, también el doliente se convierte en un ser liminal: quien fue padre, madre, esposo o hijo del fallecido ya no lo es del mismo modo. La crisis del duelo no se manifiesta solo como dolor ante la pérdida, sino también como una transformación identitaria. Siguiendo a Hertz, las prácticas funerarias ritualizadas tienen también como objetivo dar cauce a esa condición ambigua del familiar y permitir su reinserción dentro del orden social (1990).

Dicho proceso se presenta como necesario, ya que de no poder sortear y transitar el dolor generado por la situación, el deudo estaría corriendo el riesgo de vivir una “crisis de la presencia” (De Martino, 1958/2000). Al doliente no solo se le impone la obligación de transitar la pérdida del fallecido, sino también evitar otra pérdida irreparable, la de él mismo ante el riesgo de no poder superar la crisis de dicha situación. El ritual de paso se vuelve necesario entonces para “hacer pasar” social y culturalmente al fallecido que está “pasando” naturalmente; será a través del llanto que el ser humano se reintegra en la historia. Dicha necesidad de reintegración se debe precisamente a la “crisis de la presencia” causada por la cercanía con la muerte.

La angustia experimentada por los deudos y por el colectivo inmediato, acompañada por la pérdida temporal de sentido (de estado) en el tiempo y sociedad, “puede resolverse mediante un proceso de separación de la historia aún mayor, a través del recurso ritual que permite la reintegración religiosa a partir de una exageración de la crisis inicial” (Kwiatkowski, 2018, pp. 5-6). Sin embargo, dicho proceso de reintegración no es algo estable, sino que se da a través de la ritualidad, fruto de la creatividad e intervención de cada cultura. Siguiendo esta línea teórica, la festividad excesiva que impresionaba a los cronistas de época, se puede explicar bajo la idea de “crisis de presencia” y la reintegración de los individuos a partir de la exageración.

En las primeras pinturas que analizamos, la figura de la madre como la principal doliente se desdibuja por completo, o se la presenta interpelada por un colectivo que la invita a abandonar el llanto y sumarse al festejo. Ante semejante escena alegre, llorar es un contrapunto casi negativo. Hay, en efecto, una constante en estas celebraciones que se desglosa del festejo: la prohibición del llanto. En algunas composiciones del siglo XIX, nos encontramos con cantos que sostienen la idea de que a un angelito no se lo debe llorar, porque aquello complicaría su ascenso a los cielos. Juan Escobar Albornoz recoge algunas de estas líricas, que rezan: “Al fin ya es hora de marcharnos/ Madre no me llore tanto/ Le advierto que con su llanto/ Quita lo que merecemos” o “Adiós madre celestial/ Ya me despido de usted/ Advirtiéndole de que/ Por mi no vaya a llorar” (2016, pp. 30, 31). Otras rimas, como las de la poetisa chilena Rosa Raneda Orellana (1853-1895) ruegan: “Al fin, madre, no me sienta/ le suplico sin demora,/ porque si acaso me llora, /mi pena más se aumenta” (Navarrete, 1998, p. 523). Otro poeta Nicasio García escribió: “Mi niñez me fué a favor/ Mi partida es sin recelo, /La concurrencia es consuelo/ Al pulsar el instrumento, / Que esa esto de contento/ I por mi alma no haga duelo”.¹⁰

Sin embargo, no se trataba solamente de una creencia circunscripta al siglo XIX, ya que, según Arturo Franco, en su registro sobre el folklore catamarqueño en 1980, recoge el siguiente canto: “No llores madre dichosa /No llore a su ángel señora. /Se le mojarán las alas /Para llegar a la gloria” (1980, p. 66). Varias de estas rimas no solo son entonadas por la madre como despedida, sino también por rezadoras que suelen acompañar el cortejo. Inclusive en la actualidad, según César Iván Bondar, estas oraciones y recitados “se versan cortando palabras y combinándolas con cánticos, gemidos y suspiros” (2020, p. 47). Resulta interesante el hecho de que es la figura de la mujer, la madre, quien —cual virgen dolorosa— es la que llora, mientras que el resto la insta a no hacerlo.

En la litografía del pintor colombiano Ramón Torres Méndez (1809-1885) *Entierro de un niño en el Valle de Tenza* (ca. 1878), los músicos cantores que encabezan la procesión tienen el rostro girado hacia la izquierda, en donde se encuentra un grupo de mujeres de luto, una de las cuales sostiene un pañuelo.¹¹ Y, si bien la figura del infante llevado en andas está en el centro de la composición, es la direccionalidad del canto y la mirada la que tiene el primer foco, remitiéndonos a estos cantos que animaban a abandonar el llanto y la pena.

Otro caso en donde podemos encontrar una dinámica similar, es en la pintura de José Effio, artista peruano que para 1890 plasmó la costumbre en *El Velorio del Angelito* (Figura 3). En este caso, encontramos menos personajes en escena, volviéndola más estática. El altar con el infante fallecido se ubica a la derecha de la imagen, mientras un grupo reducido de personas contempla pasivamente a una pareja que baila en el eje central. Detrás de ellos, una figura femenina cabizbaja es acompañada por otra

¹⁰ García, N. (1894, p. 86). Poesías populares. Tomo V. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.

¹¹ La obra de Ramón Torres Méndez, *Entierro de un niño en el Valle de Tenza*, ca. 1878, litografía. Colección de Arte del Banco de la República, Bogotá, se puede ver en: <https://colecciones.banrepcultural.org/document/entierro-de-un-nino-valle-de-tenza-obra-grafica/63a069015d96b8790f25b426>

masculina que parece consolarla o dirigirse a ella. Otro elemento compositivo es el sutil claroscuro y el juego de luces organizan la lectura: aunque el primer foco recae en la pareja danzante, la gradación lumínica traza una línea de atención hacia el infante y la iconografía religiosa del sector derecho. Aquí nos encontramos con una disposición *tanatosemiótica* similar a la representada en la obra de Charton, en tanto que el grupo comparte espacio con el infante. La diferencia radica en que se trata de un número más reducido de personas, la mayoría sentada, rodeando a la pareja y orientada hacia el altar. En este caso, el niño aparece recostado y rodeado de flores, velas e imágenes religiosas. Su vestimenta blanca se completa con un cinto celeste, en alusión a la Virgen, reforzando la idea de la pureza de su alma.

Figura 3. José Effio, *El velorio del angelito*, 1891. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte de Lima



Fuente: Del Pino, G. (2020). Lo infantil y lo siniestro. Cuerpos muertos de niños en pinturas peruanas del siglo XIX, ResearchGate, licencia CC BY-NC 4.0. https://www.researchgate.net/figure/Jose-Effio-El-velorio-del-angelito-1891-Oleo-sobre-lienzo-Museo-de-Arte-de-Lima_fig2_347836523

Llegados a este punto, podríamos pensar que ciertos motivos se reiteran en las distintas obras. Sin embargo, a diferencia de la soltura de prendas que veíamos en los criollos araucanos retratados por Charton, o en las coloridas vestimentas gitanas en la obra de López Mezquita, aquí la aparente sobriedad en el vestir, el orden de la sala, la disposición de la mesa que funciona como altar y la presencia de imágenes religiosas enmarcadas sobre la pared sugieren una escena que presenta a sectores

sociales diferentes: probablemente más integrados al ideario católico y alejados de las categorías populares como el “ínfimo vulgo” descrito por Granada y Conti.¹²

Tanto las fuentes como las imágenes, nos permiten ver que esta práctica incluía una dimensión intelectual y artística que componía poemas y rimas utilizadas en los velorios, así como la presencia de la práctica en distintos estratos sociales, en donde la sensibilidad y el recurso distractor para evitar el dolor eran menesteres. Si bien encontramos la presencia de recitadores o rezadoras (o lloronas como puede ser en el caso de la litografía de Torres Méndez), en los cantos se rescata lo positivo de la incorporación del alma del niño a las huestes celestiales. El componente musical y lúdico, era parte de los distintos rituales que ayudaban a la ascensión, como el lanzamiento de pirotecnia presente en la litografía. En la actualidad, por ejemplo, se incorpora una escalera o se le cuelgan cintas con nudos para que cuando suba a los cielos, pueda llevar consigo almas de sus parientes. Todo el aparato ritual gira en torno a la necesidad de “‘hacer volar el angelito’ acompañados de juegos de pirotecnia... tratando de no quemar las alas del angelito, la madre no debe llorar pues mojaría las mismas y el fallecido no podría volar para llegar al cielo (...)” (Bondar, 2011, p. 43). En efecto, otra fuente de principios de siglo XX le da al llanto, inclusive a una lágrima, el carácter de “fatal” en la ascensión del alma.¹³

El escritor José Pío Sagastume en *Bocetos Criollos*, una obra publicada en 1908, presenta una serie de relatos interpelados por cierta reflexividad, sobre costumbres y tipos locales; uno de los cuales es precisamente un velorio de angelito. Luego de presentar la escena en donde habla sobre el dolor de la familia y las distintas secuencias de baile y distensión que se van presentando, culmina explicando el sentido del evento: “viene á ser mas ó menos, com’una junción cualisquiera pa matar tristesas; ande los pobres los divertimos sin ofender á naides; aunque los cajetillas el poblao, los saquen el cuero á lonjas, acordandose mal, el costumbre é los paisanos, que le bailamos á los dijuntos cuando entuavía son potriyitos que siguen á la madre”.¹⁴ En el fragmento, no solo podemos ver el hecho de que los actores locales son conscientes del prejuicio por parte de otros sectores ajenos, sino también nos resulta interesante que no solo se trata de acciones para matar tristezas, sino que el baile está dirigido al infante: “le bailamos á los dijuntos”. En las rimas citadas más arriba, se le da voz a los difuntos, quienes piden no llorar por ellos. En esa ritualidad, la comunidad, los deudos, pero también el mismo difunto participan activamente en el proceso de tránsito y ascenso del alma.

Según José Pedro Barrán, este tipo de ceremonias expresaban “la muerte y el duelo vividos en comunidad; la muerte hecha costumbre y exhibida con rasgos macabros; las ceremonias de la muerte como otro aspecto de la cultura lúdica, y, por fin, la muerte hermanada a la risa que la exorcizaba y a la vez transgredía como Poder” (1990, p. 202). En estas expresiones, lo lúdico, lo ritual y lo religioso coexisten en un

¹² Granada y Conti, D. (1896, p. 70). Reseña histórico-descriptiva de antiguas y modernas supersticiones del Río de la Plata. Montevideo: Barreiro y Ramos.

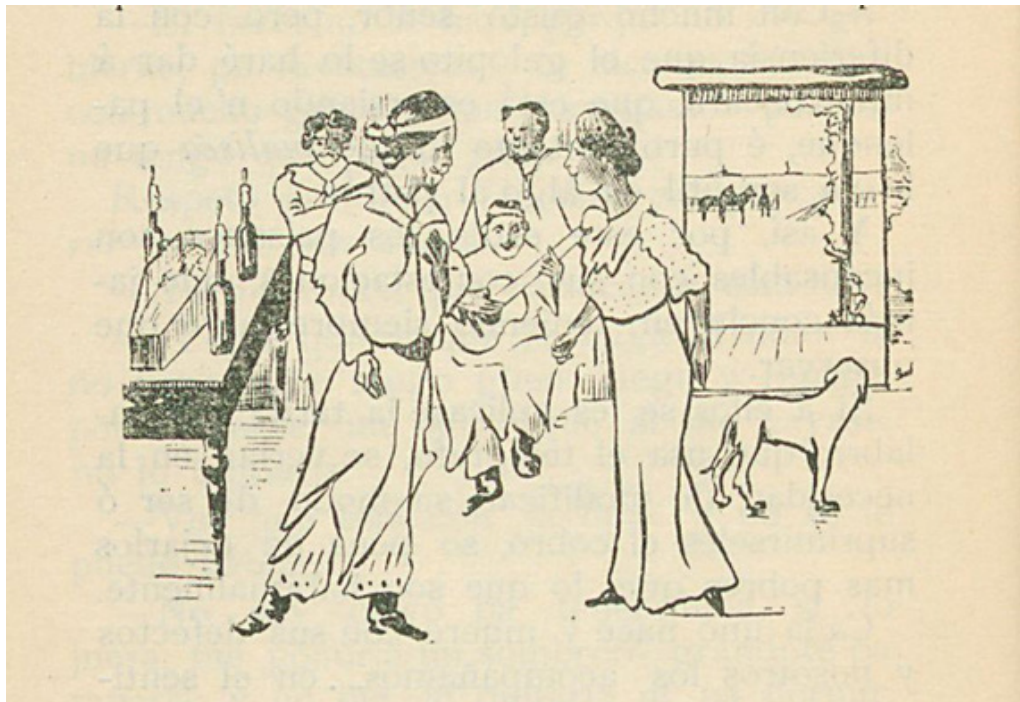
¹³ Armanini, J. (1928) “El velorio del angelito”. En F. Estrella Gutiérrez, J. C. Pinto & J. Armanini (1928). La revoltosa. Editorial Clío.

¹⁴ Sagastume, J. P. (1908, p. 10). Bocetos criollos. La Plata: Casa Editora Sesé, Larrañaga y Cía.

entramado simbólico donde distintas voces —la del muerto, la de los dolientes y la de la comunidad— interactúan y se ensamblan.

Transitar la muerte en compañía otorgaba seguridad y facilitaba el duelo (Barrán, 1990). Ese sentido de cercanía, de necesidad comunal y de localismo puede observarse en el grabado que acompaña el texto de Sagastume (Figura 4):¹⁵ el entramado *tanatosemiótico* pareciera ser más austero al no tener flores o iconografía religiosa en torno al infante fallecido, el cual se encuentra a la izquierda de la imagen, dentro de un pequeño ataúd abierto sobre una mesa cuya única decoración son tres velas sobre picos de botella; formando parte del grupo que comparte espacio con él, vemos a su lado la figura de la madre pesarosa, que mira hacia el frente. En el centro, el juego de miradas entre la pareja que baila y el músico —todos ataviados con vestimenta criolla— organiza el eje visual de la composición. El perro, con la cabeza girada hacia la puerta, de espaldas al espectador, rompe la bidimensionalidad y actúa como bisagra espacial: mira a las personas que se aproximan a lo lejos. Todo ello compone una atmósfera más cálida que el frenesí extático analizado previamente. En consecuencia, estas imágenes hacen visible cada vez con mayor claridad que las tensiones entre lo lúdico y lo doloroso no se explican sólo por diferencias de sensibilidad ante la muerte infantil, sino que dejan entrever el poder del ritual como instancia de tejido social.

Figura 4. Grabado en la obra de J. P. Sagastume. (1908, p. 8). *Bocetos criollos*. Sesé, Larrañaga y Cia.



Recuperado de: https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/836466829/23/LOG_0008/

¹⁵ Sagastume, J. P. (1908, p. 10). *Bocetos criollos*. La Plata: Casa Editora Sesé, Larrañaga y Cia.

Muerte, rito y comunidad

Como estamos analizando, la sensibilidad de la cultura popular —o por lo menos quienes no participaban de la cultura ilustrada y “civilizada”— “admitía el matrimonio de lo serio y lo alegre (...), la muerte y la risa” (Barrán, 1991, p. 240), y la necesidad de transitar el momento de crisis en comunidad. Volvemos aquí a la característica en común que comienza a desprenderse de este análisis: la pluralidad de voces en torno a cada uno de los casos, desde los propios actores que desarrollan el rito, el poeta que lo vuelca en rimas, hasta el cronista de época. La muerte de cada individuo no compete solamente a sus allegados, sino que es un desmembramiento una disolución al interior de un grupo social. Es por ello que la identificación o pertenencia que cada actor social tiene respecto a la muerte no solo depende de su propio punto de vista, sino también “de su red de vínculos personales, de la sociedad impersonal de la que, a su vez, forma parte, y el de las sociedades contendientes de las que no forma parte” (Lomnitz, 2006, p. 12).

Distintas publicaciones siguieron haciéndose eco de la práctica ya entrado el siglo XX, buscando dar nota de las características que seguían presentándose como curiosas, rurales o populares propias del entramado de costumbres que inclusive para 1930 “tambalea por la filtración constante del cosmopolitismo”. Esas son las palabras que el cronista Orozco Zárate hace en su nota para la revista *Mundo Argentino* del 30 de octubre de 1929. Lo interesante en la perspectiva de este autor es su intención de no cargar de prejuicios el relato: “no la describiré a modo y semejanza de la trillada glosa hecha a guisa de estudio. (...) Para conocer a la gente del pueblo no hay que desmenuzar su psicología ni analizar sus gustos y sus palabras, sino ponerla en su ambiente y dejar que se mueva y hable, como siempre acostumbra a hacerlo, trataré de ofrecer la escena en sí, solamente”¹⁶.

Luego de una descripción del recinto rural en donde se desarrolla el velorio, hace una transcripción del diálogo entre la madre, rota en llanto, el padre, el padrino, algunas señoras y el payador. Se trata más de una discusión que de un diálogo, en donde la madre no puede evitar llorar y lamentarse ante cada verso del payador, mientras el marido y otros asistentes buscan aquietarla con más o menos delicadeza. Nadie aparenta tomar reparo y dejar que la discusión se dé entre el círculo interno del difunto. Todos tienen voz y participación en el devenir del intercambio. Al igual que en casos anteriores, ante la mención de que sus lágrimas mojarán las alas del niño, la madre decide finalmente retirarse a la cocina del rancho para poder lamentarse en paz, mientras el resto de la concurrencia acompaña al payador con sus rimas de despedida para el difunto; despedida que es comunitaria. El dibujo realizado por el ilustrador Lorenzo Lotto deja completamente fuera de escena al infante, volviendo protagonistas al payador y al grupo humano, quienes cabizbajos pero participativos toman mate. En un extremo de la imagen, sirviendo de soporte para la pava, un cráneo de vaca —como *memento mori*— nos devuelve el carácter fúnebre del encuentro (Figura 5). Además, a diferencia de las otras imágenes que analizamos, los individuos representados no tienen contacto visual entre ellos, ni se encuentran danzando, generando una atmósfera de acompañamiento y comunidad, en la que el tiempo parece suspendido. *Tanatosemióticamente* toma como

¹⁶ Orozco Zárate, E. (30 de octubre de 1929). “El velorio del angelito”. *Mundo Argentino*, (980), s/p.

foco a la emoción y el vínculo entre los asistentes. El hecho de que se trate de un velorio es una revelación que no se nos da tanto por la imagen, sino por el semblante y actitud de los representados, así como por el título sobre ellos.

Figura 5. Lorenzo Lotto, ilustración para E. Orozco Zárate, *El velorio del angelito*



Fuente: *Mundo Argentino*, (980), 30 de octubre de 1929. (s/p). Recuperado de: https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/840580533/20/LOG_0042/

El pintor puertorriqueño Francisco Oller (1833-1917) es considerado productor de obras claves en la historia del arte puertorriqueño, por su interés en materializar no solamente los paisajes naturales y las costumbres, sino también el espíritu de sus habitantes. Una de las obras emblemáticas de su producción que refleja este interés es *El velorio*, de 1893 (Figura 6). El uso de colores variados en la escena festiva y un tanto satírica contrasta con el tema religioso y lúgubre. Pero no es solo eso: en el centro de la composición, el cadáver del niño aparece rodeado por un tumulto de personajes, músicos, beatas, borrachos y curiosos. La abundancia de personas, objetos y animales, todos componentes iconográficos del folklore local, empuja al difunto a un segundo plano. Levemente desplazado del centro de la escena, el niño aparece recostado sobre una mesa cubierta con un mantel blanco, con zapatitos azules, coronado y rodeado de flores, con las manos juntas en posición orante, mientras uno de los asistentes en el eje central de la composición lo contempla, presentando sus respetos o buscando su bendición. Si bien el infante comparte el espacio con los presentes, estos se organizan en tres grupos diferenciados: el primero, a la izquierda de la imagen, marcado por la figura femenina que se cubre el rostro mientras otra la sostiene por detrás; el segundo, en el centro, constituido por los músicos y quienes beben; y el tercero, a la derecha, reunido en torno a una mesa con bebidas, donde pueden reconocerse a un cura y a la madre, quien dirige la mirada al espectador. Se trata de una imagen comunitaria en la que el grupo desdibuja al niño, y donde cualquiera de los presentes puede —o no— ser un familiar directo. En cierta forma, se recupera la *tanatosemiosis* de la primera imagen analizada, aunque esta vez se posicionar

al infante en el centro de una escena que se revuelve en torno a su presencia. En la tesis de Melissa Azcano Rodríguez, la autora dedica varias páginas al análisis compositivo e iconográfico de la obra, afirmando que, aun cuando “refleja la vida cotidiana y la cultura de Puerto Rico (...) la obra está dirigida a la crítica social y denuncia de la situación de incultura por la escasez de recursos (...) de las clases sociales humildes” (2022, pp. 16-21). Oller parecería estar haciendo un juego de dinámicas similar al de la crisis de presencia, exagerar para visibilizar problemáticas incómodas.

Figura 6. Francisco Oller, *El Velorio*, 1893. Óleo sobre lienzo, 118 × 218 cm. Museo de Arte de Puerto Rico



Fuente: Wikimedia Commons (imagen de dominio público).

Los casi diez años dedicados a la realización de la tela, así como las concesiones y reformulaciones que el artista debió atravesar en ese proceso, pueden ser parte de los factores que enmarcan en esta escena costumbrista una tensión entre lo sacro y lo profano. Otros autores sostienen que el pintor está en efecto censurando a la sociedad corrupta de su época, apuntando a sus críticos como ignorantes y prejuiciosos, los cuales rechazaron la obra calificándola como un “repugnante episodio de la vida de Puerto Rico”, que “carece de verdad, carece de legitimidad” (Venegas, 1987, pp. 244-246, citado en Leonardini, 2004, p. 203). Parte de esa intencionalidad, también puede intuirse si tenemos en cuenta el estilo realista que Oller implementó para la pintura, en contraposición al estilo impresionista y diseño del boceto original.

En efecto, la fortuna crítica de la obra, así como la aparente intención de Oller a la hora de representarlo como crítica y provocación cobran otro matiz cuando vemos

el boceto de la misma obra, fechado para 1892 (Figura 7). Con una pincelada mucho más suelta, Oller aquí nos pinta una escena completamente distinta a las anteriores, en la que nada en ella parecería estar presente para provocar un ojo conservador. Compositivamente mantiene la organización del centro de la escena, con la figura que se acerca al infante fallecido a presentar sus respetos, y el niño en cuestión también recostado sobre una mesa, vestido de blanco y rodeado de flores. La particularidad del estilo impresionista que implementa le permite un juego de pinceladas que no se detiene en el detalle iconográfico o a la expresividad facial de los integrantes, salvo la figura central: un sujeto que pareciera estar mirando directamente al espectador. Además, se trata de una representación mucho más íntima del ritual, en donde las vestimentas, los sombreros de paja, las distintas tonalidades de piel nos devuelven una escena centrada en el entorno doméstico rural y en la congregación de personajes populares. En este caso, ninguno de ellos aparece caricaturizado, o presentado como un lugareño exótico y curioso. La dimensión festiva está presente en los músicos que acompañan la escena, y en el discurrir de los personajes alrededor del niño. La ausencia de secuencias o de personajes estrafalarios, así como los colores terrosos, permite que en la imagen convivan sin tensionarse lo lúdico y lo solemne. Aquello que en la primera imagen se presentaba casi como sátira aparece aquí bajo la perspectiva de un observador de la religiosidad popular, en la que lo sacro y lo festivo coexisten.

Figura 7. Francisco Oller, *Estudio para El Velorio*, 1892. Óleo sobre lienzo, 32,4 × 43,2 cm



Fuente: Colección Museo de San Juan (Museo de Arte de Puerto Rico). Recuperado de: <https://www.mapr.org/es/arte/obra/estudio-para-el-velorio>

La figura de la comunidad, casi contrapuesta a la del individuo, adquiere un protagonismo central en los últimos grupos de imágenes analizados. En línea con el planteo que venimos desarrollando respecto a los velorios de angelitos como espacio de pluralidad y disputa simbólica, lo que adquiere relevancia no son solo las acciones específicas ni el acto del velorio en sí, sino lo ritual en tanto práctica colectiva, como lazo social y horizonte compartido de sentido que permite afrontar y procesar una crisis común. Y es compartida precisamente, porque tanto los deudos como quienes no mantienen un vínculo emocional directo con el difunto forman parte activa de ese grupo humano. Esta perspectiva, contrasta con los valores de individualidad y religamiento de las emociones al ámbito privado, asociados a la sensibilidad ilustrada (Barrán, 1991). En este sentido, siguiendo a Martínez-Hernández (2024), quien retoma la noción de “crisis de la presencia” de Ernesto De Martino, el individualismo “entorpece la salida (de) la crisis de la presencia, pues deja al sujeto (...) a merced de sí mismo, poblando un mundo de objetos” (p. 9). La ritualidad compartida, entonces, aparece no solo como herramienta de contención emocional, sino como acto de rehumanización colectiva.

Desde la perspectiva de los actores locales, o por lo menos de sujetos que procuraban mantener alejado el prejuicio sobre prácticas que les eran ajenas, lo lúdico es algo mucho más denso que un simple festejo. Este tipo de ritualidades se presentan como marco y actualización de “una (re) presentación de la conciencia histórica local producto de una (transformación) temporal” (Bondar, 2011, p. 13), siendo además central en la producción y reafirmación tanto de prácticas socioculturales como de la identidad local. Por otro lado, Barrán afirmaba que el carácter festivo, es decir, la combinación entre risa y muerte presente en estas ritualidades, funcionaba simultáneamente como una forma de exorcismo y como una ceremonia que buscaba aplacar el temor y la angustia ante la muerte. La suerte de polaridad que se generaba en esos eventos intentaba despojarla de su poder, ya que solo al convertirla en motivo de burla era posible liberar al pueblo del miedo a través de la risa (Barrán, 1990).

En sus estudios sobre las distintas prácticas y creencias de las sociedades del sur de Italia, De Martino veía una constante ligada a una necesidad de resistencia. Para él, manifestaciones como el tarantismo, la magia ritual o el lamento fúnebre debían entenderse dentro de la dialéctica de las formas arcaicas del catolicismo y los esfuerzos de la Iglesia por “erradicar las creencias precristianas y la resistencia campesina a la dominación (...) de la cultura hegemónica” (Feixa, 2008, p. 35). Los estudios antropológicos realizados en los últimos años sobre este tipo de velorios, que continúan hasta la actualidad, visibilizan los estrechos vínculos que estas ritualidades mantienen con el plano social y la esperanza de una realidad mejor. Para estas comunidades, el velorio debe ser festivo porque “el cielo (...) es una constante fiesta. El mito de una tierra justa donde los órdenes se invierten es lo que opera en estos ritos de paso (...) se espera utópicamente que el orden social y económico de dominación se invierta. Es por eso que se vive el rito. Es por eso que no se puede llorar. Revivir el mito de la tierra sin sufrimientos” (Escobar Albornoz, 2016, p. 34).

No se trata solamente de sostener la creencia de que el alma pura asciende directamente, de la incorporación simbólica de un angelito intercesor particular o de que el llanto obstaculiza su nuevo camino. Se trata de anclar en el plano terrenal ese universo equitativo y abundante que durante la vida cotidiana permanece regido por la carencia. En este sentido, sostengo que estas prácticas permiten controlar simbólicamente tanto la crisis generada por la muerte como las estructuras de dominación mediante la ritualidad compartida, generando un espacio de resistencia cultural frente a la desigualdad.

Conclusión

Tanto el sesgo costumbrista como los cronistas decimonónicos calificaban de bárbaros e irreverentes los “excesos” en los velorios, destacando que se trataba de prácticas realizadas por mulatos, salvajes o individuos rurales de baja condición social. Sin embargo, al analizar los cantos recitados durante el ritual, la perspectiva con la que artistas cercanos a los actores locales retrataron estas escenas, y los testimonios recogidos en las últimas décadas por antropólogos, observamos que estos rituales respondían a necesidades emocionales, religiosas y sociales profundas, cuyo interés principal era destacar la alegría por la ascensión espiritual del niño difunto. Si bien la celebración puede devenir en excesos, lo verdaderamente resaltado por los actores participantes es la felicidad compartida y la necesidad de conexión colectiva en el momento de duelo, y no el desenfreno merced del ritual.

El análisis de estas pinturas en diálogo con las fuentes escritas nos permite entrever algo más que lo pintoresco de la desmesura. La imagen se presenta como el espacio en tensión en torno a un hecho específico: el velorio del angelito como terreno en el que un abanico de voces, miradas y recortes entran en disputa simbólica; y, en ese cruce, la realidad de lo colectivo como lazo social y horizonte de sentidos ante la crisis de la muerte y la pérdida. Si bien solo en una de las composiciones el niño fallecido aparece de pie y no recostado sobre una mesa, se mantiene como rasgo constante representarlo vestido de blanco, rodeado de flores y con las manos en posición orante. La dimensión sacra otorgada a su imagen, asociada a la pureza de su alma y a su ascensión a los cielos, en ocasiones contrasta con el resto de la escena; en otras, el grupo lo acompaña e integra —ya sea mediante la mirada o la proximidad corporal— a la festividad. En aquellas composiciones en las que esto no sucede y el niño no comparte espacio con los asistentes, la imagen desplaza el foco hacia la emoción de la madre o de quienes participan del velorio. Más allá del sesgo visual con que estas pinturas fuesen concebidas, la *tanatosemiosis* que despliegan devuelve un entramado en el que lo sagrado, la despedida y la celebración de la ascensión por parte del infante se presentan como dimensiones en diálogo.

Incluso, cuando el aparato simbólico de esta ritualidad ha evidenciado cambios desde el siglo XIX hasta nuestros días, el hecho de que se trate de una práctica que aún se lleva a cabo deja en evidencia cómo estos espacios y colectivos sociales se presentan resistentes a ser permeados por la hegemonía religiosa y cultural (Bondar, 2020). La puesta en escena de esta ritualidad, junto con la dimensión casi performática

que aún hoy se observa, revela la persistencia de prácticas en torno al niño fallecido, como el carácter lúdico de la celebración y el foco puesto en la santidad de su alma. En la actualidad, estas manifestaciones adoptan además nuevas estrategias, como la participación de niños y adolescentes en procesiones y cantos, la prohibición del llanto por parte de la madre, el uso simbólico de determinados colores o la incorporación de escaleras destinadas a facilitar la ascensión del alma del infante (Bondar, 2011). En conjunto, estas acciones devuelven el foco a lo visual como un objeto de análisis central para comprender la continuidad y transformación de estos rituales.

Desde esta perspectiva, la imagen no opera como simple registro de una práctica, sino que evidencia y visibiliza un campo simbólico en disputa. Es en la visualidad donde se libran tensiones entre lo normativo y lo emotivo, entre el juicio externo y la experiencia ritual encarnada. Ritualidad en donde la muerte no se oculta: se comparte, se llora, y se resignifica.

Fuentes

- Armanini, J. (1928) “El velorio del angelito”. En F. Estrella Gutiérrez, J. C. Pinto & J. Armanini (1928). *La revoltosa*. Editorial Clío. https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/788613634/30/LOG_0012/
- García, N. (1894). Poesías populares. Tomo V. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.
- Giuffra, S. A. (1900). Fronterizas. Montevideo: Imprenta El Siglo Ilustrado. https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835990559/81/LOG_0008/
- Granada y Conti, D. (1896). Reseña histórico-descriptiva de antiguas y modernas supersticiones del Río de la Plata. Montevideo: Barreiro y Ramos. <https://archive.org/details/reseahistoric00gran/mode/2up>
- La Verdad. (26 de julio de 1844). *La Verdad*. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=e2892e80-d796-4d7d-b10a-7bf71ced3e97>
- López Mezquita, J. M. (21 de julio de 1910). “Carta a Josep Clarà (R. 137197)”. En B. Bassegoda i Hugas (ed.), *Els manuscrits i l’epistolari de Josep Clarà: proposta d’antologia*, (pp. 46-47). Barcelona: Universitat de Girona.
- Orozco Zárate, E. (30 de octubre de 1929). “El velorio del angelito”. *Mundo Argentino*, (980), s/p. https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/840580533/20/LOG_0042/
- Sagastume, J. P. (1908). Bocetos criollos. La Plata: Casa Editora Sesé, Larrañaga y Cía. https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/836466829/23/LOG_0008/
- Schiaffino, E. (1933). La pintura y la escultura en la Argentina. Buenos Aires: Edición del autor.
- Weiner, C. (1880). Pérou et Bolivie. Récit de voyage suivi d’études archéologiques et ethnographiques. Paris: Hachette & cie. <https://archive.org/details/prouetbolivierci00unse/page/97/mode/1up>

Referencias bibliográficas

- Azcano Rodríguez, M. (2022). Aspectos de la Historia del Arte en Puerto Rico: Aparecer y desaparecer. Lo taíno y la forja de identidad del XIX a los años 1950 (Trabajo de Fin de Grado en Historia del Arte no publicado). Universidad de Oviedo. Recuperado de: https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/64254/TFG_MelissaAzcanoRodriguez.pdf?sequence=4&isAllowed=y#page=11.31
- Bantula Janot, J. & Paya Rico, A. (2014). “La cultura lúdica en los rituales funerarios de Iberoamérica: Los juegos de velorio”. *STVDIVM. Revista de Humanidades*, (20), 167-188. ISSN: 1137-8417; e-ISSN: 2444-6599.
- Barrán, J. P. (1990). Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo 1: La cultura bárbara (1800-1860). Montevideo: Ediciones Banda Oriental, Facultad de Humanidades y Ciencias.
- Barrán, J. P. (1991). Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo 2: El disciplinamiento (1860-1920). Montevideo: Ediciones Banda Oriental, Facultad de Humanidades y Ciencias.
- Bondar, C. I. (2011). Prácticas funerarias vinculadas a los niños difuntos (angelitos). Corrientes y Sur de la Región Oriental del Paraguay (Tesis de doctorado no publicada). Universidad Nacional de Misiones.
- Bondar, C. I. (2012). “Tanatosemiosis: comunicación con los niños difuntos. Tumbas, colores, epitafios, exvotos y memoria(s)”. *Runa, Archivo para las Ciencias del Hombre*, 33(2), 193-214. E-ISSN: 1851-9628.
- Bondar, C. I. (2020). “Oraciones y cantares al angelito. Corrientes (Argentina) y sur del Paraguay”. *Boletín Antropológico*, 38(99), 29-55. ISSN: 2542-3304.
- Burke, P. (2005). Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica.
- Colangelo, M.A. (2018). “Construcción de la infancia y de un saber médico especializado: los comienzos de la pediatría en Buenos Aires, 1890-1920”. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, 25(4), 1219-1237. ISSN: 1678-4758.
- Costa, M. E. (2015). “Imágenes migrantes del siglo XIX en Argentina y México: Estampas, libros, álbumes litográficos”. En M. de los Á. de Rueda (coord.), *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad. Itinerarios del arte moderno entre América Latina y Europa (1830-1945)*, (pp. 29-41). Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- De Martino, E. (2000). Morte e pianto rituale nel mondo antico. Turín: Bollati Boringhieri. (Trabajo original publicado en 1958)
- Diener, P. (2007). “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas”. *Historia*, 40(2), 285-309. ISSN: 0073-2435.
- Escobar Albornoz, J. (2016). “Del rito del angelito al mito de la fe: Análisis estético-antropológico del ritual del velorio festivo”. En C. Lira (ed.), *Lectura de la animita: Estética, identidad y patrimonio*, (pp. 145-168). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

- Feixa, C. (2008). “Más allá de Eboli: Gramsci, De Martino y el debate sobre la cultura”. En C. Feixa (ed.), *El folclore progresivo y otros ensayos. Ernesto de Martino*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Franco, A. (1980). *Folclore de Catamarca*. San Miguel de Tucumán: Editorial América.
- Garrido, M. (2013). *El Arte en Argentina. Pintores Franceses I (Historia Visual n.º 28)*. Buenos Aires: Museo Roca.
- Hertz, R. (1990). *La muerte y la mano derecha*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kwiatkowski, N. (2018). “La vida de los muertos está en la memoria de los vivos”. *Politika; Futurs Passés*, 2(1), 1-9. ISSN: 2558-7935.
- Leonardini, N. (2004). “La fiesta del angelito. Ritual funerario para una criatura”. En N. Leonardini, D. Rodríguez, V. F. Cabanillas (comps.), *Primer Congreso Latinoamericano de Ciencias Sociales y Humanidades: Imagen de la muerte*, (pp. 195-213). Lima: UNMSM, Fondo Editorial.
- Lomnitz, C. (2006). *Idea de la muerte en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez-Hernández, Á. (2024). *La crisis de la presencia y la subjetividad neoliberal: Apuntes para una teoría inacabada*, Caderno CRH, Recuperado de: <https://www.scielo.br/j/ccrh/a/zjBL4VSSwWhsTmJdTZYGgkD/?format=pdf&lang=es>; DOI: <http://dx.doi.org/10.9771/ccrh.v37i0.61778>
- Navarrete, M. (1998). *Aunque no soy literaria: Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana. Recuperado de: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/aunque-no-soy-literaria-rosa-araneda-en-la-poesia-popular-del-siglo-x-i-x--0/html/ff1c1eec-82b1-11df-acc7-002185ce6064_55.html
- Panizo, L. (2008). “Propuestas para una antropología de la muerte”, ponencia presentada en *Fronteras de la Antropología. IX Congreso Argentino de Antropología Social*, Universidad Nacional de Misiones, Misiones.
- Panizo, L. (2011). “Cuerpos desaparecidos. La ubicación ritual de la muerte desatendida”. En C. Hidalgo (comp.), *Etnografías de la muerte: Rituales, desapariciones, VIH/SIDA y resignificación de la vida*, (pp. 17-39). Buenos Aires: CLACSO; CICCUS.
- Penhos, M. (2005). *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Plaza-Orellana, R. (2022). *John Phillip “El Español”: un pintor escocés en Sevilla (1817-1867)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Quintal Avilés, E. (2000). “Vírgenes e ídolos: La religión en las manos del pueblo”. *Mesoamérica*, (39), 287-304. ISSN: 0252-9963.
- Roca, F. (2018). “Las mujeres ante la muerte: Luto, llanto y poder en el Buenos Aires colonial”. En M. Campagnoli (coord.), *Desarmar las violencias, crear las resistencias*, (pp. 45-62). Ensenada: Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10835/ev.10835.pdf
- Roca, F. (2021). *Apogeo y crisis de la sociedad barroca: Actitudes ante la muerte en Buenos Aires (1770–1822)* (Tesis de doctorado no publicada). Universidad Nacional de La Plata.

- Roca, F. (2023). *Morir en Buenos Aires: Sensibilidades y actitudes ante la muerte en el Río de la Plata, 1770-1822*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: SB.
- Santos Rovira, J. M. & Coll, M. (2022). “Estudio diacrónico de las actitudes hacia la lengua portuguesa en la literatura (1860-1930) en España y Uruguay”. *Literatura y lingüística*, (45), 427-455. ISSN: 07165811.
- Thomas, L.-V. (1992). *La muerte*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Turner, V. (1997). *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. México: Siglo XXI.
- Vázquez Mantecón, M. del C. (2021). *La muerte y los niños: Exequias novohispanas y mexicanas a sus bienaventurados angelitos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

