



Mundo Histórico

Revista de investigación

Nº 4 - Año 2020



Mundo Histórico

Revista de investigación

Dirección

FRANCISCO CABEZOS ALMENAR
FERNANDO HERRANZ VELÁZQUEZ

Equipo editorial

FERNANDO HERRANZ VELÁZQUEZ
FRANCISCO CABEZOS ALMENAR
FRANCISCO DE ASÍS MAURA GARCÍA
JULIO MARTÍNEZ GARCÍA
KEVIN DÍAZ ALCHE

Comité científico de la revista

ÁNGELA BERJÓN SARMIENTO (Universidad de Valencia)
ÁLVARO LÓPEZ FRANCO (Universidad de Málaga)
CLAUDIO CREMADES (Universidad de Alicante)
FERNANDO MATA FORTUNA (Universidad de Salamanca)
ELENA CAETANO ÁLVAREZ (Universidad de Huelva)
RAFAEL CORONA VERDÚ (Universidad de Alicante)
JORGE ORTIZ DE BRUGUERA (Universidad de Salamanca)
JOSÉ DAVID CORTÉS GALLARDO (Universidad de Extremadura)
MAITE ÁVILA MARTÍNEZ (Universidad de Alicante)
MARINA INGIDUA SÁNCHEZ (Universidad de Salamanca)
NAIRA MORÁN GARCÍA (Universidad de Salamanca)
SARAH PONS VALERO (Universidad de Alicante)
UNAI IRIARTE ASARTA (Universidad de Sevilla)
DAVID MARTÍN LÓPEZ (Universidad de Castilla-La Mancha)
RAMÓN SANTONJA ALARCÓN (Universidad de Alicante)

Portada y maquetación

LARA RODRÍGUEZ BARBERO

EDITADO EN ÁVILA (ESPAÑA) POR MUNDO HISTÓRICO

Mundo Histórico. revista de investigación está bajo una licencia de Creative Commons
Reconocimiento 4.0 Internacional



ÍNDICE

<i>Retrato fotográfico post mortem. Supervivencia del género entre el arte y lo popular</i> ESTHER GONZÁLEZ GEA.....	4
<i>La labor penitencial respecto a las prácticas paganas y heréticas en la alta edad media: del siglo VIII hasta Burcardo de Worms</i> MARIANA LADRÓN DE GUEVARA ZUZUNAGA.....	24
<i>Memoria de una cuarentena en el Alicante decimonónico</i> MODESTO BAEZA MARTÍNEZ.....	46
<i>Seminario Internacional “La Monarquía Hispánica y las minorías”, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 10 y 11 de octubre de 2018.</i> ALICIA MARTÍNEZ MEDRANO.....	70
<i>La influencia de los misterios de Samotracia en la vida marítima de la Antigua Grecia</i> CARLOS MORAL GARCÍA / ALBERTO HOCES-GARCÍA.....	77
<i>El liberalismo mexicano y el medio ambiente: el caso de Regeneración y Diario del Hogar</i> JULIO MARTÍNEZ GARCÍA.....	102

RETRATO FOTOGRÁFICO *POST MORTEM*.
**SUPERVIVENCIA DEL GÉNERO ENTRE EL ARTE Y LO
POPULAR**

Esther González Gea
Universitat de València
Esther.gonzalez-gea@uv.es

Resumen:

Si existe un gesto que el ser humano ha repetido a lo largo de la historia ese ha sido el de conservar a sus muertos, generando prácticas que han atravesado lo artístico. Recordar a los antepasados y rendirles culto es lo que motivó (y motiva) esta práctica de carácter ancestral que apenas ha variado en sus funciones y formas a lo largo del tiempo. En el presente trabajo se expondrá cómo han evolucionado estos artefactos, centrándose por una parte en el retrato fotográfico *post mortem* perinatal de carácter popular e íntimo y, por otra, en la esfera artística para poner de manifiesto en su evolución histórica tanto las divergencias como los paralelismos hasta llegar al mundo contemporáneo, remarcando su supervivencia como imagen de resistencia emocional.

Palabras clave: Fotografía, retrato *post mortem*, muerte, recuerdo, supervivencia

Abstract:

If there is a gesture that human beings have repeated throughout history, it has been to preserve their dead, generating practices that have crossed the artistic. Remembering ancestors and worshipping them is what motivated (and motivates) this ancestral practice has hardly changed in its functions and forms over time. In the present work, it will expose how these artifacts have evolved, focusing on the one hand, in the popular and intimate *post mortem* photographic portrait of the perinatal character, and on the other, in the artistic sphere to highlight in its historical evolution both divergences and paralelisms until reaching the contemporary world, highlighting its survival as an image of emotional resistance.

Keywords: Photography, *post mortem* portrait, death, memory, survival

1. Introducción

Rastrear la tradición del retrato *post mortem* nos lleva prácticamente a los orígenes del ser humano. Si existe un gesto que sobrevive en el tiempo y atraviesa culturas es el afán de conservar algún resto del familiar desaparecido. Desde las primeras sepulturas en época prehistórica hasta las nuevas representaciones contemporáneas, las imágenes acompañadas de los ritos han ocupado un lugar preponderante en la historia del arte; apresar los restos del individuo ha sido una constante dentro de las tareas de la humanidad y las distintas manifestaciones artísticas ha contribuido de manera destacada a tal menester. Por otro lado, también desde antiguo se ha tratado de capturar el rostro individual del difunto, los rasgos que conforman la *vera faz*. Así, combinando ambos aspectos, la imagen en su amplitud y la representación veraz del rostro muerto, llegamos hasta el retrato *post mortem* que, además, una vez apareció en escena la fotografía y sus progresivos avances técnicos, se convirtió en un testigo de lujo para que cualquiera pudiera acceder al recuerdo de su ser querido desaparecido.

Confeccionar una completa historiografía del asunto que se plantea en pocas páginas es un cometido titánico y suicida, por lo que avisamos de antemano, el estudio está sometido a un sesgo sin que ello signifique un criterio aleatorio –¿no es así cómo se construye la historia?–. No obstante, el objetivo del trabajo es remarcar la pervivencia de la práctica retratística *post mortem* desde sus primeras manifestaciones hasta la actualidad, evidenciando su vigencia en estos tiempos en dos ámbitos distantes: la esfera de lo íntimo ligado a lo privado y la esfera de lo público, con matices de convergencia que se podrán de relieve más adelante, con lo que el carácter historiográfico es un objetivo intrínseco a la investigación.

Primero de todo se hará una aproximación al tema para ir adentrarnos progresivamente en la importancia del mismo para tratar de responder por qué sobrevive el género y de qué modo lo hace en la contemporaneidad. Para ello se ha empleado tanto documentos visuales–fotografías en este caso– pertenecientes a diversos archivos locales y en red como aparato bibliográfico y artístico de artistas contemporáneos.

2. Travesía del gesto (y resto) para el recuerdo

Los fundamentos sobre la muerte, al igual que otras facetas que conforman el pensamiento humano e influyen en el desarrollo de

su identidad, han ido cambiando a lo largo del tiempo. El hombre del Neanderthal ya enterraba a sus muertos; como apunta Edgar Morin, no existe ningún grupo arcaico que abandone a sus muertos o que los abandone sin ritos, síntoma de la aurora del pensamiento humano¹. A lo largo de la historia, hombres y mujeres han desplegado toda una panoplia alrededor de la muerte. Entre los enseres de los que se valía encontramos en primer orden las imágenes, bien fueran de restos humanos o creadas *ex profeso* para la ocasión.

La muerte, en tanto imagen, se torna una metáfora de la vida: un accidente conocido e inevitable. Lo que el hombre ansía conseguir por medio de ésta es la inmortalidad, y lo que teme, la putrefacción; en definitiva, la muerte supone un acto de violencia que no es ajeno a los primeros habitantes del planeta². El acontecimiento último pues despierta sentimientos encontrados; por un lado, el muerto debe descansar para dejar de importunar al vivo, pero por otro, el vivo necesita depositarlo en un lugar que le asegure su protección y la conservación de su memoria, que a la postre, es la memoria social.

De esta forma, paralelamente al afán de recordar a los antepasados y, con ello, legitimar la estirpe, estas imágenes perseguían de forma latente una representación mimética del fallecido. De los primeros restos funerarios que empleaban la huella física como los cráneos de Jericó, se pasó a la representación simbólica, aunque hay que advertir que el deseo de resto físico se extendió en el tiempo de forma transversal a estas representaciones imitativas por medio, entre otras, de las conocidas máscaras mortuorias o la gran variedad de reliquias hasta recalar en la huella fotográfica, idea sobre la que volveremos.

Es común afirmar que a partir del Renacimiento comenzó la búsqueda incansable de verosimilitud emprendiendo con ello la conquista de la realidad. Sin embargo, mirando las civilizaciones anteriores a nuestra era se puede constatar que existen dos motivaciones que han condicionado en todas partes y en todas las épocas la existencia del retrato: “la idea de la superación de la muerte y la del ejercicio eficaz de la función imperial”³. Como era lógico, la representación del difunto debía ser parecida; si su cuerpo iba a desaparecer, necesitaría un nuevo cuerpo donde residir para seguir ostentando sus funciones. Pedro Azara resume

1 MORIN, Edgar. *El hombre y la Muerte*. Barcelona: Kairós, 2003, p. 23.

2 BATAILLE, George. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2013, p. 50.

3 FRANCASTEL, Galienne; FRANCASTEL, Pierre. *El retrato*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 44.

perfectamente el espíritu ilusorio que debían contener estas imágenes cuando dice que

Las imágenes, tanto en la antigüedad como en nuestros días, tienen un papel sustitutorio. Su razón de ser reside en que suplen la ausencia del modelo. Por tanto, tienen que ser capaces de evocar, de reanimarlo, de despertar en nosotros un recuerdo, la imagen que ha dejado impresa en nuestra memoria, y de manera tan viva, tan cegadora, que podamos tener la sensación, ilusoria o no, y al menos por un momento de que se ha encarnado ante nuestros ojos⁴.

Para tal cometido de suplantación del fallecido la mayoría de las culturas occidentales han hecho valer las representaciones. En la antigua Roma, por ejemplo, para homenajear a los muertos ilustres contaban con las indispensables imágenes: en la tribuna de los oradores en el foro se colocaba al muerto rodeado por sus antepasados en imágenes, éstas solían ser rostros a modo de máscaras. Normalmente después de los actos se depositaban en cofres que las familias tenían en sus casas para esperar el siguiente acontecimiento. Las imágenes funerarias en Roma eran siempre *imagines maiorum*, imágenes de los antepasados. Poseer este tipo de imágenes dotaba de prestigio y eran heredadas entre las clases nobles⁵.

Ernst H. Kantorowicz, asimismo, puso de manifiesto la nueva corriente nacida en torno al siglo XIV de emplear un doble que recogiera los rasgos físicos del difunto como elemento de sustitución: la denominada efigie real. Es evidente que la presencia de la efigie estaba asociada a las ideas políticas de la época; el cuerpo real se vio desprovisto de señas de identidad mientras que el “doble” era coronado con los atributos propios a su cargo. Con estas ceremonias se ponía de relieve la idea de que *Tenens dignitatem est corruptibilis, tamen semper est, non moritur*; los juristas descubrieron como hacer inmortal la naturaleza corruptible⁶.

“*Le portrait est mémoire d’une vivante à travers et au-delà de sa mort [...] Image de vie, destinée à transcender le temps, le portrait peut faire hésiter la mort*”⁷. Esta idea parece inundar toda la época Moderna, la pintura asumió la responsabilidad de retratar al fallecido. La individualidad

4 AZARA, Pedro. *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 44.

5 Belting recuerda que Plinio hacía alusión con nostalgia a las épocas antiguas en las que las máscaras fueron “testimonio de una tradición auténticamente romana, cuando eran usadas en el culto a los muertos de las grandes familias”. BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2010, p. 220.

6 KANTOROWICZ, Ernst. H. *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*. Madrid: Alianza Editorial, 1985, pp. 392-408.

7 POMMIER, Édouard. *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998, p. 47-48.

se extendió a más capas de la sociedad, nobles y adinerados gustaban de retratar a sus seres queridos desaparecidos. Estos retratos comenzaron a hacerse en Europa a finales del siglo XV, y sobre todo a partir del siglo XVI, en muchos casos el difunto aparecía en posición sedente y su carácter póstumo se evidenciaba por sinuosas pistas como los ojos cerrados o el acompañamiento de objetos que simbolizaban la defunción. Algunos historiadores han sugerido que muchos de estos retratos realizados entre los siglos XVI y XVIII, considerados hasta ahora representaciones de modelos en vida, eran en realidad efigies conmemorativas de personas recién fallecidas⁸.

De esta manera, podemos afirmar que el arte funerario de las sociedades occidentales siguió evolucionando a comienzos del siglo XVII hacia una mayor personalización que, entrado el siglo XVIII, se reviste de elementos que la ensalzan y dramatizan, recalando en el nuevo escenario que acabará de configurarse en el siglo XIX.

Por supuesto, muchos de los gestos recuerdan todavía las viejas costumbres que sobreviven en la puesta en escena propia de la muerte barroca, sin embargo se siente que algo ha cambiado. Hasta ahora, el difunto controlaba minuciosamente a través de su testamento el acto final, todo estaba orquestado por una voluntad personal. Poco a poco, a partir de la mitad del siglo XVIII, estas pautas recayeron en los familiares, especialmente los pormenores de la última ceremonia y su fortuna⁹. Así, la construcción de las exequias quedaban mayoritariamente en manos de los parientes, quienes disponían en última instancia de las manifestaciones y artilugios en torno al finado.

La llegada del siglo XIX y el ascenso de la burguesía, introdujo, por un parte, el exceso en el decorado de la muerte; y por otra, la contención propia de la nueva clase social. “El sentimiento del otro adquiere entonces una primacía nueva”, la euforia se apodera de los asistentes a los funerales, para quienes la emoción los empuja a agitar, llorar, rezar, gesticular, mientras que al mismo tiempo este sufrimiento y dolor se recubre de pudor hacia las expresiones exageradas, existe un respeto absoluto a mostrar los sentimientos más íntimos. La muerte de un ser querido en esta época se compone de una escenografía tan cuidada

8 JIMÉNEZ VAREA, Jesús. “El sujeto efímero: la fotografía como culminación del lugar de la muerte en la imagen popular”. *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios culturales*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002, N.º. 1, 2002, p. 151.

9 ARIÈS, Philippe. *Morir en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Buenos aires: Adriana Hidalgo Ediciones, 2007, pp. 46-57.

que lo que en principio puede parecer temible se torna bello, asistimos a un espectáculo reconfortante: “la muerte no es ya la muerte, es una ilusión”¹⁰. La belleza, de esa forma, sirve para camuflar el terror, los aspectos macabros adquiere un aire romántico. Sin embargo, esta bella muerte más que reafirmar la finitud de la vida, lo que verdaderamente persigue es el ocultamiento de la misma, una paradoja que aventura el futuro que sufrirán las cuestiones alrededor de la muerte: invisibilidad y exhibición.

La época decimonónica también presentó el medio que cambiaría algunas cuestiones en torno al ideario retratístico: la fotografía. La función anamnética del retrato, entre lo público y lo privado, en estos momentos históricos funde sus fronteras, el retrato *post mortem* vernáculo bascula entre la intimidad y la exposición. De esta forma, llegado a este punto, podemos recurrir a las palabras de Walter Benjamin para reflexionar sobre que

A lo largo de amplios período históricos, las características de la percepción sensorial de las comunidades humanas van cambiando a medida que cambia su modo global de existencia. El modo y la manera en que la percepción sensorial se organiza no sólo están condicionados por la naturaleza, sino también por la historia¹¹.

En ese sentido, la supuesta Modernidad hizo que de nuevo las imágenes se pusieron al servicio de las tecnologías. Las distintas miradas son dependientes de las revoluciones técnicas que modifican en cada época la forma, los materiales y el suministro de las imágenes. Muchas de las maniobras para el recuerdo fueron eclipsadas con la aparición de la fotografía, el “antiguo contorno de sombras encontró sucesor”¹².

3. El rostro humano como huella del fallecido

Si la palabra retrato, del latín *retractus*, significa volver a traer, entre otras cosas, “*le portrait conserve également l’aspect des hommes après leur mort*”¹³. En consecuencia, su propia naturaleza sirve para conservar la imagen en ausencia de la persona, estamos siempre ante un “certificado de presencia”¹⁴. Pero en esta referencia a la persona algunas veces la

10 ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dirs.). *Historia de la vida privada*. 10 vols. Madrid: Taurus, 1991, p. 264.

11 BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2013, p. 98.

12 BELTING, Hans. *Antropología de...*, p. 227.

13 POMMIER, Édouard. *Théories du portrait...*, p. 44.

14 La idea de retrato como un documento de presencia ha sido ampliamente abordada, de hecho, aproximarse a los parámetros básicos del género implica casi de forma categórica acercarse

carga de idealismo acaba por convertirlo en modelo prototípico más que en una imagen fidedigna. Dependiendo de las modas y el contexto, al retrato se le exigía diferentes valores, pero ante todo se esperaba de él un gran rigor en la presentación del sujeto y una apariencia ideal.

A partir del siglo XVIII, los retratistas disponían ya de un amplio catálogo de tipos que recogía toda una herencia para aplicar a una demanda cada vez mayor. Dejando a un lado la evolución de la retratística y analizando el género y sus aspectos superficialmente, parece lógico señalar que las influencias de todas las épocas conviven y están interrelacionadas, pues en definitiva, “la evolución y la transformación del concepto de retrato ha estado y está estrechamente vinculado al concepto de ser humano”¹⁵.

Si volvemos por un instante a la antigüedad romana, “las *imagines* eran consideradas símbolos de estatus cuya influencia alcanzaba tanto al ámbito público como al doméstico o particular”¹⁶, con esto apreciamos que lo que se le solicitaba al retrato desde tiempos pretéritos era, además de verosimilitud, prestigio. Lo primero estaba aparentemente conseguido en los albores del medio fotográfico, para lo segundo, lo más sencillo era emular los grandes retratos manufacturados de altos mandatarios y personalidades importantes. Por consiguiente, los retratos tenían una predisposición, más allá de albergar el recuerdo, a la cohesión, es decir, a la demostración de pertenencia a un grupo social, que nos lleva inevitablemente a las cuestiones de exposición. De esta forma, estas imágenes se integraban en la red social, como recuerda Pierre Bourdieu, ya que estaban siempre orientadas hacia el “cumplimiento de funciones sociales y socialmente definidas, la práctica común de la fotografía es necesariamente ritual y ceremonial, por lo tanto estereotipada, tanto en la elección de los objetos como en sus técnicas de expresión”¹⁷.

La llegada del maquinismo despojó al hombre de la manufactura y

a este punto. Sería excesivo citar a todos los autores que se han referido a esta cuestión, aun así, nombraremos a modo de ejemplo: NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Madrid: Amorrortu editores, 2012, pp. 53-54; AZARA, Pedro. *El ojo y la sombra...*, pp. 43-44; PINNA, Giovanna. “El retrato como huella de la memoria”. En: ONCINA, Faustino; CANTARINO, Elena (eds.). *Estética de la memoria*. Valencia: Universitat de València, p. 32; BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 2009, p. 151; GUBERN, Román. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1992, p. 59.

15 CASAJÚS QUIRÓS, Concha. “Evolución y tipología del retrato fotográfico”. *Anales de Historia del Arte*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009, N° 19, p. 237.

16 LÓPEZ DE MUNAIN, Gorka. “El rostro como elemento legitimador del poder. Supervivencia y anacronismo de la *imagines maiorum*”. En: MÍNGUEZ, Víctor (coord.) *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón: Universitat Jaume I, 2013, p. 1573.

17 BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 79.

provocó en los espectadores ciertos equívocos. La relación de la fotografía con el retrato –traspasando el umbral de las consideraciones artísticas– fue inmediata; la identificación y reconocimiento de las personas estuvo avalada por la gran proliferación de las *cartes de visite* y por los métodos científicos y judiciales. Las imágenes fotográficas, en esta época, eran consideradas como “una prolongación del ojo del hombre”, no se dudaba de su contribución a la redefinición e identificación científica, facilitando la creación de grandes archivos gráficos de las patologías, de delincuentes y de tipos humanos¹⁸.

Ahora bien, pasada la ingenuidad inicial, todo el mundo pareció admitir que la fotografía no era la realidad, sino sólo uno de los muchos modos convencionales de representarla. Porque en el fondo, especialmente en el retrato, lo importante no es solo el parecido, sino el mimo: cómo desea uno *aparecer*, pasar a la posteridad. La identidad pende de un consenso entre dos miradas, la del retratado y la del retratista, entre realidad y deseo. En palabras del Aby Warburg, “no sólo en el artista debemos buscar las fuerzas que determinan la evolución del arte del retrato”¹⁹.

De todos modos, dejando de lado la lógica de la repetición y la cohesión, la emulación de los modelos pasados o las poses decimonónicas, la fotografía siempre nos perturba con el «Esto ha sido», el objeto material ha estado allí donde ahora lo veo²⁰. En efecto, en el retrato fotográfico podemos hallar rasgos que nos descubren, que hacen retroceder antes los convencionalismos citados en una suerte de epifanía encapsulada, desmarcando al individuo frente al grupo, personificando la imagen por medio del atributo del rostro. Aunque el rostro, tampoco se libra fácilmente del estereotipo, todavía existe un reducto actual, con alguna reminiscencia primigenia –recordemos los métodos de Alphonse Bertillon, de Jean-Martin Charcot y su grupo de colaboradores, o la búsqueda de los tipos de Francis Galton y Arthur Batut– en el que las fotografías deben obligatoriamente contener la máxima exactitud con el modelo que representan sin espacio para la libertad creativa asociada a la idea de

18 Didi-Huberman pone en relación los archivos policiales y los médicos con patrones artísticos cuando dice: “existió una connivencia exquisita, tácita e impecable entre la Salpêtrière y la Prefectura de Policía: las técnicas fotográficas eran idénticas y ambas contaban con las mismas expectativas (ahora bien, estas técnicas también dependían del arte: a las primeras fotografías de identidad se les dio la misma forma de medallón que a los retratos de familia y lo que, sobre todo, en algún momento depende del arte, es toda esa pasión por las formas y por las configuraciones”. DIDI-HUBERMAN, George. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 75.

19 WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza, 2005, p. 149.

20 BARTHES, Roland. *La cámara...*, p. 171.

retrato, estamos hablando como se ha podido intuir de las fotografías de carnet²¹.

“El rostro es aquello que se encara, se pone ante la mirada [...] se ofrece”, pero a la vez, también es “la máscara, el paso a lo otro, y al otro, a lo indefinible y a la alteridad, a través de uno mismo”²². Por tanto, las facciones individuales distinguen al mismo tiempo que condenan, configurando por encima de los atributos la identidad personal. Si tenemos entonces dos caras, y en algunas ocasiones, coincidentes con más individuos, ¿por qué se dice comúnmente que el *rostro es el espejo del alma*? Como bien afirma Belén Altuna,

necesitamos creer que lo espiritual y lo material están unidos, que lo uno moldea lo otro en su movimiento, en su devenir. Necesitamos creer que, en general, el aspecto exterior (y especialmente, el rostro, nuestra parte más expuesta y expresiva) delata, revela el ser interior, el ser *verdadero*. Si no lo creyéramos así [...] aceptaríamos un estado de cosas esquizofrénico²³.

De este manera, el rostro actúa de carta de presentación. Cabría preguntarse entonces, ¿qué sucede cuando el retrato pertenece a un cadáver? Aquí quizás, más que en ningún otro tipo de retrato, la identidad individual se diluye en la colectiva; el deseo privado se hace extensible a una pulsión general; la última imagen se convierte en un testamento desenfocado. Estas imágenes donde la persona yace ahí de forma involuntaria, recogen lo que Estrella de Diego, refiriéndose al tema de la androginia pero aplicable a esta tipología de imágenes, llama “el auténtico lugar de transformación”. Un proceso por el cual “el sujeto pasa a ser objeto y el objeto se convierte en sujeto”, puesto que a partir del momento de la captación del cuerpo asistimos a su descomposición, estamos pues ante “una foto de frontera”²⁴: antes de solicitar la cámara era sujeto, una vez fallecido pasa a ser objeto y, de este modo, fotografiado, acabará con un estatus mixto entre sujeto y objeto para los demandantes.

21 En España obligatoriamente la fotografía se incorpora al Documento Nacional de Identidad a partir de 1946, y así, el denominado Carnet de Identidad se “convirtió en fe de vida y la fotografía en el testimonio de la existencia”. De forma similar, la fotografía ha recobrado su significado identitario tras los atentados terroristas del 11 de septiembre en Nueva York, “la normativa de seguridad ha afectado directamente” y “obligan a presentar documentos acreditativos siempre con fotografías” en todos los trayectos aéreos. “Desde el 26 de octubre de 2003, todos los pasaportes deben llevar un dispositivo de lectura óptica y una fotografía identificativa”. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel; FERNÁNDEZ FUENTES, Belén. “La fotografía como documento de identidad”. *Documentación de las Ciencias de la Información*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005, Vol. 28, pp. 193-194.

22 TORNERO, Josep; AMORÓS, Lorena. “Retornos de lo sagrado. Consideraciones sobre la moral en la representación artística del rostro”. *Arte y políticas de identidad*. Murcia: Universidad de Murcia, 2011, Vol. 5, p. 119.

23 ALTUNA, Belén. *Una historia moral del rostro*. Valencia: Pre-Textos, 2010, p. 20.

24 DIEGO, Estrella de. “La fotografía como lugar de transformación”. *Revista de Occidente*. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, 1991, 127, pp. 161-162.

4. El retrato fotográfico *post mortem* como continuidad identitaria del finado

La invención de la fotografía no trató tanto de cuestiones físicas sino sociales, y tampoco éstas nacieron inmediatamente después de la aparición del medio, si apuramos un poco, ni siquiera son parcela privada de ella²⁵. La fotografía –al igual que cualquier avance en los medios de producción de imágenes– tiene que conciliar el difícil equilibrio que consiste en referirse a desarrollos técnicos insertándolos en el transcurso de una evolución social e histórica de las mentalidades. El nuevo invento se adaptó a la necesidad primitiva de fijar el rostro para el recuerdo, a la vez que reafirmaba la pertenencia de los individuos a la comunidad y traspasaba la cuestión del tiempo, haciendo visible lo ausente.

Desde el mismo nacimiento del medio fotográfico, o más concretamente, desde la presentación de la fotografía en sociedad, ya se anunció la práctica de apresar a los difuntos. El 14 de octubre de 1839, unos meses después de la presentación en la Academia de Ciencias francesa del nuevo invento, en las actas se informa de la existencia de una carta firmada por el doctor Alfred Donné en la que comunica la existencia de unas imágenes tomadas según el procedimiento de Daguerre: “*J’ai obtenu déjà un très beau résultat en prenant l’image d’une personne morte*”²⁶, aunque por desgracia esas imágenes están desaparecidas.

Así, entre las novedades del advenimiento del medio fotográfico casi a mitad del siglo XIX se encuentra la posibilidad que más estratos de la sociedad puedan almacenar, recordar y rendir culto a los desaparecidos. Lo que antes había estado reservado a una élite, en época finisecular, supuso un aliciente para la gente común facilitando una imagen del finado que conservara su identidad final, dando forma a la denominada

25 “La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho podía ser siempre imitado por lo hombres. Los alumnos han realizado copias como ejercicio artístico, los maestros para difundir las obras, y también las han llevado a cabo terceros por afán de lucro. Frente a todo ello, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone a lo largo de la historia intermitentemente, a impulsos muy distantes entre sí, pero con intensidad creciente. [...] En el proceso de la reproducción plástica la fotografía liberó por primera vez a la mano de los más importantes cometidos artísticos, que en lo sucesivo recaerían exclusivamente en el ojo al mirar por el objetivo. Como el ojo es más rápido captando que la mano dibujando, el proceso de reproducción plástica se aceleró tan enormemente que llegó a ir al paso de la palabra hablada”. BENJAMIN, Walter. *Sobre...*, pp. 93-94.

26 BOLLOCH, Joëlle. “*Photographie après décès: pratique, usages et fonctions*”. En: HÉRAN, Emmanuelle et al., *Le Dernier Portrait*. (Exposición celebrada en París, Musée d’Orsay, del 5 de marzo al 26 mayo de 2002). París, Musée d’Orsay, 2002, pp. 112-113.

democratización de la imagen, en este caso después del óbito. La fotografía *post mortem* recogía de este modo algunos de los aspectos típicos del resto de artilugios precedentes para salvaguardar el recuerdo y la identidad de los antepasados, mientras se ejercía ante ellas acciones conmemorativas y de culto, además de esconder antiguas consideraciones próximas al poder.

Ha sido de sobra estudiado cómo la nueva clase social burguesa fue decisiva para la expansión del retrato fotográfico. El burgués, “obsesionado con el papel del héroe fundador”, centra su preocupación ya no sólo en legitimar su estirpe sino en inaugurarla: debe construir su imagen, su identidad para “convertirla a la vez en mercancía y en instrumento de poder”. Las imágenes avivan el sentimiento de importancia de uno mismo, y a modo de los grandes hombres, las clases ascendentes se representan: teatralizan las actitudes, los ademanes y las expresiones; en una palabra, la pose “invadió poco a poco la vida cotidiana”²⁷. La muerte, para los hombres de a pie, adquiere el semblante heredado de los personajes ilustres. Como advierte Publio López, los emperifollados infantes de España retratados por Madrazo apenas exhalado su último aliento de vida fueron sustituidos por los niños de la alta burguesía en poses idénticas ante los daguerrotipistas²⁸.

Sin embargo, para Geoffrey Batchen –entre otros–, el nacimiento de la fotografía en las primeras décadas del siglo XIX no es más que “un efecto residual” marcado por la especulación científica y filosófica. El “deseo de fotografiar” se gestó mucho antes del anuncio del invento de la cámara fotográfica²⁹. La historia de la semejanza, tan unida a la del retrato y por consiguiente, a la de la fotografía, no está exenta de debate.

El grado de realidad que supuestamente se atribuye a ciertas imágenes, como la pintura figurativa o la fotografía, no es consustancial a las mismas imágenes, sino que es el resultado de una convención. Siempre hay mediación entre la imagen y su referente, hay una subjetividad que construye o interpreta su significado según unas codificaciones culturales y unas preferencias individuales³⁰.

De esta forma, las estrategias de representación del retrato

27 ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dirs.). *Historia de la vida privada*. 4 vols. Madrid: Taurus, 2001, pp. 400-402.

28 LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. *La huella de la mirada. Fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha, 1839- 1936*. Barcelona: Lunwerg Editores, 2005, p. 89.

29 BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 103.

30 SELVA MASOLIVER, Marta; SOLÀ ARGUIMBAU, Anna. “El imaginario. Invención y convención”. En: ARDEVOL, Elisenda y MONTAÑOLA, Nora (Coord.). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: UOC, 2004, p. 149.

fotográficos *post mortem* repetían modelos de sobra conocidos, reafirmando el imaginario visual occidental previo al nacimiento de la técnica. Esencialmente encontramos tres patrones: el retrato individual, mayoritariamente de niños y niñas de corta edad, el retrato de familiar sosteniendo el cuerpo muerto, habitualmente la figura de la madre como tendremos ocasión de matizar cuando abordemos el contexto contemporáneo, y por último, el retrato grupal, en donde los deudos aparecen rodeando al cadáver³¹. Aunque en los tres casos las funciones primordiales son las mismas expuestas de forma genérica, su análisis de forma individual iluminaría ciertas incógnitas.

En el retrato individual, especialmente, el de párvulos muertos, se les suele representar casi como si se tratara de seres angelicales. Cuando un niño o niña morían se convertían en “angelitos” que iban al cielo³². La tipología de familiar con niño o niña muerto/a en su regazo señala la necesidad de la aparición del vivo junto al fallecido como muestra de acompañamiento en el último momento. Destacar que mayoritariamente prima la presencia de mujeres desempeñando la función de elemento sustentante, tema del todo comprensible, aunque complicado de analizar en profundidad en este texto, pues sobre ellas ha recaído históricamente el peso de la crianza. Dejando por un momento el vínculo más sentimental, tradicionalmente las mujeres han sido las responsables de los vástagos, sobre todo en épocas pasadas en donde la presión era mayor ya que la descendencia en muchos casos se volvía determinante para la supervivencia de los progenitores y su genealogía. De ahí que la muerte

31 A partir de la segunda mitad del siglo XIX, según apunta Jay Ruby –en el ámbito americano– y posteriormente recupera Virginia de la Cruz –para territorio español–, se desarrollaran tres tipologías con sus respectivas franjas cronológicas, *grosso modo*: la primera comprendería la década de los cuarenta a los cincuenta y la denominan *as alive*, consiste en representar el cadáver como si estuviera vivo; la segunda, *as asleep*, funcionaría como etapa de transición entre los años 1860 y 1880, y como dice su nombre, se trataba de representar al difunto como si estuviera dormido; la última modalidad, *as dead*, abarcaría de finales del siglo XIX hasta la totalidad del XX, supuestamente en estas imágenes podemos apreciar una aceptación de la muerte, son representaciones más naturales. RUBY, Jay. *Secure the Shadow. Death and Photography in America*. Cambridge: MIT Press, 1995, pp. 60-85; CRUZ, Virginia de la. *El Retrato y la Muerte: la tradición fotográfica post mortem en España*. Madrid: Tempora, 2013, pp. 29-39.

32 “La imagen del niño difunto como pequeño ángel se convierte en una fórmula de representación para facilitar la aceptación de la muerte”. CRUZ, Virginia de la. *El Retrato y la Muerte...*, p 63. En Jaén o Ciudad Real como en Asturias, sabemos que los toques de campana también anunciaban que un ángel subía al cielo. BORRÁS LLOP, José María. “Fotografía/Documento. Historia de la infancia y retratos post- mortem”. *Hispania, Revista española de historia*. Madrid: Instituto de historia, 2010, 234, p. 120. La iconografía del ángel niño, según Carmen Gracia, es muy antigua, y a pesar de la cristianización, el carácter pagano permanece de forma destacada. GRACIA, Carmen. *Iconografía infantil en la pintura valenciana*. Valencia: Instituto Alfonso el Magnánimo, 1977, pp. 210-211. Siguiendo esta tónica, en la actualidad la empresa española de creación de bebés reborn usa el término angelitos dulces como nombre corporativo.

de un niño entrado el siglo XX afectara, sobrepasando lo emocional, a la estabilidad familiar³³. Y por último, el retrato grupal, atendía a una premisa similar, el acompañamiento, si bien aquí la idea que planea es la de unión del núcleo familiar. Los tres casos son recorridos por una de las máximas benjaminiana en torno a la fotografía según la cual el valor de culto irá retrocediendo a favor de la exhibición, sin embargo, “éste no cede sin resistencia”³⁴. El caso exhibitivo queda patente en el retrato fotográfico *post mortem* de personajes ilustres, y la resistencia cultural queda ejemplificada por medio del retrato fotográficos *post mortem* de orden vernáculo.

5. Supervivencia del retrato fotográfico *post mortem* en la contemporaneidad

Según George Didi-Huberman, “siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo”³⁵, los ojos de la contemporaneidad contienen temporalidades que tratan de completar el sentido y destino del fragmento pasado en el tiempo presente, estamos ante un recorte de un instante cargado de miradas anteriores a las que sumamos la actual. Por tanto, una imagen contiene infinidad de (re)visiones que le proporcionan distintos significados o valores culturales, desvirtuando, en algunos casos, su intención original. Esto es lo que sucede cuando contemplamos fotografías *post mortem* de otros tiempos que, precisamente por su historicidad, aportan la distancia adecuada para su análisis y comprensión. ¿Pero qué sucede cuando la muerte en forma de retrato *post mortem* se cuele en el presente? ¿Cómo es posible que un género tan obscuro haya sobrevivido a los tiempos ininterrumpidamente?

En la actualidad, el retrato fotográfico *post mortem* sobrevive especialmente anclado en dos parcelas. Por un lado, esta tipología de retrato continúa ejerciendo de objeto de resistencia emocional anclado en la muerte perinatal, cumpliendo la función primigenia de contener el único retrato del finado y auxiliar a los familiares en la superación del duelo. Por otro, el género sobrevive como estrategia artística. En el primero de los casos, los padres que pierden a su hijo/a en el transcurso de la

33 REHER, David S. *La familia en España. Pasado y presente*. Madrid: Alianza Universidad, 1996, pp. 148-149. ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dirs.). *Historia de...*, p. 267.

34 BENJAMIN, Walter. *Sobre...*, p. 106.

35 DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011, p. 31.

gestación o inmediatamente después del nacimiento siguen necesitando una imagen que les recuerde y reafirme la identidad del niño o niña que no llegó a ser. Este objeto se torna un elemento imprescindible y ampliamente reclamado en el contexto mencionado³⁶. En la segunda modalidad, artistas de diferentes procedencias se han aproximado al retrato fotográfico *post mortem* con diferentes finalidades, como poner el acento en la fugacidad de la vida, en ese concepto tan decimonónico de la belleza de la muerte o en la invisibilidad mediática del fin de la existencia.

Para hablar acerca de las semejanzas entre las instantáneas *post mortem* actuales y las fotografías precedentes, ambas de carácter vernáculo, lo primero es acudir al ámbito funcional. Antiguamente cuando los familiares encargaban un retrato final lo habitual es que no se tuviera ninguna otra imagen del difunto en vida. Por tanto, esa última fotografía en muchas ocasiones era también la única. De este modo, la explicación sobre la continuidad del formato a propósito de la muerte al nacer o incluso a los pocos días está resuelta –los interrogantes aparecerían si se aborda la fotografía *post mortem* de adultos, idea en la que no entraremos en el presente estudio–. Los familiares si toman esa imagen tendrán un lugar de recuerdo, de conmemoración y de identidad para ese recién nacido, volviéndose incluso un objeto de culto a modo de reliquia.

En cuanto a las distancias entre las mismas, se puede aludir a dos aspectos, el meramente estético y la circulación de dichas imágenes. En lo referente a la forma, se han introducido ligeros cambios propios del mundo moderno, se observan más imágenes en las que aparece los nuevos modelos de familia, formada habitualmente por los progenitores, y en contadas ocasiones, el hermano/a superviviente –aunque continúa primando el retrato individual–. Además, cuando aparecen los hombres, estos exponen sin pudor su dolor. Estilísticamente se emplea indiferentemente el color o el blanco y negro, se aplican retoques a la imagen y, normalmente, a pesar o precisamente por el mundo líquido de la iconosfera, son impresas. También difieren sobre el espacio que ocupan los modernos retratos *post mortem* de los anteriores. Mientras que a lo largo de todo el siglo XIX y la mayoría del XX éstos se producían con un afán privado e íntimo y solían ocupar lugares discretos, para la mirada doméstica, en pleno siglo XXI, estas fotografías en muchos casos circulan

36 Para ampliar esta idea de proliferación de retratos *post mortem online* en el siglo XXI acudir a MORCATE, Montse. “Tipologías y re-mediación de las imágenes de muerte y duelo compartidas en la memorialización online”. *Revista M*. Río de Janeiro: Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro, 2017, N° 3, pp. 30-44.

en red, ante los ojos de cualquiera, extendiendo a la vez el recuerdo y la reivindicación de la identidad individual, al tiempo que se expone la existencia de una realidad particular bastante común, la mortalidad infantil, realidad social para muchas mujeres-madres³⁷.

Como adelantamos, en el panorama artístico existen también artistas que se han aproximado al género del retrato fotográfico *post mortem*, realizando retratos íntimos a amigos o familiares, o en otros directamente acudiendo a espacios como morgues con la intención de retratar a desconocidos. En el caso de Andrés Serrano y la serie *La Morgue*, pretende reflexionar sobre la muerte y la relación que establecemos con ella. Retratos de plano detalle que guardan el anonimato, Serrano no retrata individuos, sino instancias individuales de la Muerte con mayúscula. En una línea similar, Cathrine Ertmann acude a la morgue buscando retratar la Muerte de forma anónima y a la vez universal, mientras el fotógrafo alemán Patrik Budenz durante casi diez años realizó retratos de todos los pasos de un cadáver desde que llega al depósito hasta que finaliza el recorrido en el crematorio o cementerio. En todos los casos se combinan imágenes de aura poética con otras de una crudeza notable.

Daniel Schumann, por su parte, se adentró en una residencia de ancianos para retratarlos en su camino hacia el final, en pleno tránsito, capturando retratos de ellos con vida y posteriormente tomando su última foto. Siguiendo la estela, el fotógrafo Walter Schels y la periodista Beate Lakotta compusieron un trabajo similar, en un clásico blanco y negro, tomaron instantáneas pactadas de personas de todas las edades antes y justo después de su muerte, con las cuales organizaron una exposición y se recogieron en una publicación como en algunos de los casos anteriores.

La obra titulada curiosamente *The Travelers* de Elizabeth Heyert ahonda en una paradoja común del deceso en el barrio de Harlem de Nueva York. Por una parte, la fotógrafa adapta cada retrato a un espacio escénico neutro, y sobre él cada difunto vestido y aderezado con sus mejores galas posa ante el objetivo. Para Heyert, según sus propias

37 Aquí el empleo del término mujer-madre excluyendo al hombre-padre es premeditado. Después de consultas, análisis y colaboraciones con asociaciones, particulares y plataformas *on line* sobre muerte y duelo perinatal o gestacional, lo primero que llama la atención es la prácticamente ausencia de hombres, esto ocurre sobremedida en las redes sociales o en las juntas directivas de las asociaciones en su mayoría. Con esto no queremos decir que el hombre sienta menos dolor ante la pérdida de un hijo/a, de hecho existen grandes obras literarias que han mostrado ese pesar como *Mortal y Rosa* de Francisco Umbral o *La hora violeta* de Sergio del Molino. Pero lo cierto es que concretamente la visibilización, conservación y culto público es mayoritariamente femenino, poniendo de manifiesto cuestiones de género.

palabras, estos retratos no hablan de la muerte sino de la vida, más exactamente son “these photographs are visual accounts of what the living want to remember, the stories we all want to tell about the dead”³⁸, haciendo hincapié en los deseos de los deudos y el efecto que causan en el espectador.

De carácter más personal, dada la cercanía del retratado y en algunos casos la intención, pero ligada a su producción artística, en esa línea fronteriza entre el arte y la vida, hallamos ejemplos de fotógrafos que han tomado fotografías de sus parientes una vez fallecidos: Araki fotografió la enfermedad y finalmente captó la última imagen de su mujer, al igual que hizo Annie Leibovitz con su pareja Susan Sontag. Por su parte, Richard Avedon fotografió a sus padre en numerosas ocasiones antes de que falleciera, se volvió casi una rutina, tomando su última imagen. Pedro Meyer, hizo lo propio con su padres, pero en esta ocasión el artista monta las fotografías en formato vídeo para componer a modo de *daily photo project* una pieza titulada explícitamente *Fotografía para recordar* en la que se recoge ambas fotografías *post mortem* de los progenitores. En algunos ocasiones, estos artistas han confesado que esas últimas fotografías les ayudaron a superar la pérdida, incluyendo esta imagen como parte de un trayecto hacia la comprensión de la ausencia.

6. A modo de conclusión

En época contemporánea la visibilidad del cuerpo muerto que alude a la corruptibilidad ha sido sustituida por imágenes de juventud, de lozanía, “la idea del último suspiro ha pasado a mejor vida y se aleja a los enfermos a recovecos y refugios especialmente diseñados para estas ocasiones, porque morir se está ahora mal visto”³⁹. En este sentido, la represación visual de la muerte cuenta más que nunca con los favores del envoltorio, de la mascarada, aunque el ocultamiento de la imagen del cadáver está lejos de ser una novedad, desde temprano el ser humano ha pretendido camuflar la muerte con múltiples estrategias.

Hoy en día, entrado el siglo XXI, las imágenes mortuorias propias del nuevo medio de representación, pasando de lo analógico a lo digital, ha ido poblando el mundo de imágenes. Si bien las instantáneas de los vivos

38 HEYERT, Elizabeth. *The Travelers*. 2005. <<http://www.elizabethheyert.com/>> (Consultado 13-11-2019).

39 DIEGO, Estrella de. “Silencio=Muerte”. *Revista Lápiz*. Madrid: Lápiz, N° 68, 1990, p. 26.

ha ido sustituyendo a la de los muertos, la exhibición ha ganado terreno al culto, y estos objetos silenciosos se han ido recogiendo, continúan ejerciendo de resistencia emocional dentro de la vorágine visual. Pues toda imagen fotográfica además de suplantar al cuerpo original contiene el peso de lo real, es huella óptica mimética.

Por tanto, la supuesta desacralización que caracteriza al mundo contemporáneo induce a pensar en una muerte anestesiada que, sin embargo, se reactiva a través del retrato fotográfico *post mortem*. Según Serge Tisseron, en ocasiones la imagen fotográfica se torna pieza transformadora, se convierte en testimonio de irradiación independiente de su contexto, “y esa irradiación se convierte en la metáfora de una vida interior de la imagen opuesta a la muerte de su modelo”. La fotografía *post mortem* también es transfiguración en tanto que cumple las fases del duelo: la persona fallecida sigue presente en la imagen; se acepta la pérdida gracias a la misma; y por último, se establece un vínculo ideal de interrelación con la representación⁴⁰.

La pervivencia del género, aun con las ligeras variaciones sufridas, está lejos de la extinción, más bien se trata de una modificación en los medios o soportes que contienen funciones ancestrales. En síntesis, el retrato fotográfico *post mortem* se impone desde su aparición como el cuerpo de la memoria, testificando la defunción del individuo y remarcando, también, su pertenencia al mundo de los vivos.

40 TISSERON, Serge. *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000, pp. 63-64.

7. Bibliografía

ALTURA, Belén. *Una historia moral del rostro*. Valencia: Pre-Textos, 2010.

ARIÈS, Philippe. y DUBY, Georges. (dirs.). *Historia de la vida privada*. 10 vols. Madrid: Taurus, 1991

ARIÈS, Philippe. y DUBY, Georges. (dirs.). *Historia de la vida privada*. 4 vols. Madrid: Taurus, 2001.

ARIÈS, Philippe. *Morir en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Buenos aires: Adriana Hidalgo, 2007.

AZARA, Pedro. *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 2009.

BATAILLE, George. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2013.

BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2010.

BENJAMIN, Walter.(2013). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2013.

BOLLOCH, Joëlle. "Photographie après décès: pratique, usages et fonctions". En Héran E. *et al.*, *Le Dernier Portrait*. París, Musée d'Orsay, 2002, pp.112-145.

BORRÁS LLOP, José María. "Fotografía/Documento. Historia de la infancia y retratos post- mortem". *Hispania, Revista española de historia*. Madrid: Instituto de historia, 2010, 234, 101-136.

CASAJÚS QUIRÓS, Concha. "Evolución y tipología del retrato fotográfico". *Anales de Historia del Arte*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009, N° 19, pp. 237-256.

CRUZ, Virginia de la. *El Retrato y la Muerte: la tradición fotográfica post mortem en España*. Madrid: Tempora, 2013.

DIDI-HUBERMAN, George. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra, 2007.

DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

DIEGO, Estrella de. "Silencio=Muerte". *Revista Lápiz*. Madrid: Lápiz, N° 68, 1990, p. 26.

DIEGO, Estrella de. "La fotografía como lugar de transformación". *Revista de Occidente*. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, 1991, 127, pp. 157-165.

FRANCASTEL, Galienne; FRANCASTEL, Pierre. *El retrato*. Madrid: Cátedra, 1995.

GRACIA, Carmen. *Iconografía infantil en la pintura valenciana*. Valencia: Instituto Alfonso el Magnánimo, 1977

GUBERN, Román. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1992.

HEYERT, Elizabeth. *The Travelers*. 2005. <<http://www.elizabethheyert.com/>>

JIMÉNEZ VAREA, Jesús. "El sujeto efímero: la fotografía como culminación del lugar de la muerte en la imagen popular". *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios culturales*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002, N°. 1, 2002, pp. 149-160.

KANTOROWICZ, Ernst. H. *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

LÓPEZ DE MUNAIN, Gorka. "El rostro como elemento legitimador del poder. Supervivencia y anacronismo de la *imagines maiorum*". En: MÍNGUEZ, Víctor (coord.) *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón: Universitat Jaume I, 2013, p. 1569-1586.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. *La huella de la mirada. Fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha, 1839- 1936*. Barcelona: Lunwerg Editores, 2005.

MORIN, Edgar. *El hombre y la Muerte*. Barcelona: Kairós, 2003.

MORCATE, Montse. "Tipologías y re-mediación de las imágenes de muerte y duelo compartidas en la memorialización online". *Revista M*. Río de Janeiro: Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro, 2017, N° 3, pp. 30-44.

NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Madrid: Amorrortu editores, 2012.

PINNA, Giovanna. "El retrato como huella de la memoria". En:

ONCINA, Faustino; CANTARINO, Elena (eds.). *Estética de la memoria*. Valencia: Universitat de València.

POMMIER, Édouard. *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*. París: Gallimard, 1998.

REHER, David S. *La familia en España. Pasado y presente*. Madrid: Alianza Universidad, 1996.

RUBY, Jay. *Secure the Shadow. Death and Photography in America*. Cambridge: MIT Press, 1995.

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel; FERNÁNDEZ FUENTES, Belén. “La fotografía como documento de identidad”. *Documentación de las Ciencias de la Información*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005, Vol. 28, pp. 189-195.

SELVA MASOLIVER, Marta; SOLÀ ARGUIMBAU, Anna. “El imaginario. Invención y convención”. En: ARDÈVOL, Elisenda y MUNTAÑOLA, Nora (Coord.). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: UOC, 2004, pp. 129-173.

TISSERON, Serge. *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.

TORNERO, Josep; AMORÓS, Lorena. “Retornos de lo sagrado. Consideraciones sobre la moral en la representación artística del rostro”. *Arte y políticas de identidad*. Murcia: Universidad de Murcia.

WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza, 2005.