

# Profanación de los cuerpos muertos femeninos. Consideraciones, usos y prácticas sobre el cuerpo muerto femenino en el arte y la cultura visual<sup>1</sup>

Esther González Gea<sup>2</sup>

Recibido: 18 de octubre de 2020 / Aceptado: 13 de enero de 2021 / Publicado: 15 de febrero de 2021.

**Resumen.** En la historia del arte y de la cultura visual aparecen cuerpos muertos femeninos, habitualmente remarcando su belleza y juventud, sobre los que se ejerce una serie de consideraciones bien distintas a las que merecen los muertos masculinos. Entre ellas la curiosidad científica, el erotismo o la atracción convergen para justificar la exhibición y contemplación de las muertas femeninas. Paralelamente, el imaginario literario ha alimentado mitos sobre el poder que procesaban dichos cuerpos fenecidos en los varones, recalando con el tiempo en los medios de comunicación de masas, especialmente en el cine. Otra vertiente que considerar ha sido la proliferación de fotografías *post mortem* en donde las mujeres aparecían con los atributos históricamente asociados a la feminidad: como dulces seres inmaculados o bien como dignas beatas. En suma, el cuerpo muerto de la mujer ha sido profanado simbólicamente hasta llegar a nuestros días.

**Palabras clave:** muerte; cuerpo de mujer; violencia simbólica; representación; cultura visual.

## [en] Desecration of Female Dead Bodies. Considerations, Uses and Practices on the Female Dead Body in Art and Visual Culture

**Abstract.** Through art history and visual culture, we count on the presence of dead naked female bodies, usually emphasizing their youth and beauty. The considerations exercised over them differ much from those that male bodies deserve in the same context. Among them, the scientific curiosity, the eroticism or the attraction converge to justify the exhibition and the contemplation of such dead female bodies. At the same time, the literary imaginary has fed several myths regarding the power that those females defunct bodies processed over men, originating along time in the mass media, particularly in the film field. Another component that has to be taken into account is the proliferation of post mortem photographs in which women appear showing up their female attributes, historically associated with femininity as sweet virginal beings or as worthy pious women. To sum up, the dead female bodies have been symbolically desecrated up to nowadays.

**Keywords:** Dead; Female Body; Symbolic Violence; Representation; Visual Culture.

**Sumario.** 1. Introducción. Belleza, muerte y género. 2. Crónicas sobre amor y muerte en la esfera femenina. 3. Sueño y muerte. Bellas durmientes. 4. La ciencia cómplice del voyerismo del cuerpo muerto femenino a partir del siglo XIX. 5. Artistas retratando a sus amadas muertas. 6. La muerta como esposa o beata. 7. El cuerpo muerto femenino en la cultura visual contemporánea. 8. Epílogo. El atractivo de la mujer muerta en el tiempo. 9. Fuentes y referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** González Gea, Esther. "Profanación de los cuerpos muertos femeninos. Consideraciones, usos y prácticas sobre el cuerpo muerto femenino en el arte y la cultura visual". En *Tristeza eterna: representaciones de la muerte en la cultura visual desde la Antigüedad a la actualidad*, editado por Luis Vives-Ferrándiz Sánchez. Monográfico temático, *Eikón Imago* 10 (2021): 93-105.

### 1. Introducción. Belleza, muerte y género

Dentro de la Historia del arte existen distinciones sobre el tratamiento del cuerpo muerto masculino y el cuer-

po muerto femenino, distancia marcada por el género. Pues como bien indica Judith Butler, entre otras, el género es una categoría histórica, una forma cultural de configurar el cuerpo, la anatomía y el sexo que operan

<sup>1</sup> Esta investigación se ha llevado a cabo dentro del programa de formación de personal investigador "Atracció al talent" 2019 de la Universitat de València: UV-INV-PREDOC19F1-1003907.

<sup>2</sup> Universitat de València  
Correo electrónico: [esther.gonzalez-gea@uv.es](mailto:esther.gonzalez-gea@uv.es)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6436-7686>

dentro de un marco cultural<sup>3</sup>. La historia del arte está repleta de cuerpos desnudos femeninos a punto de morir sin que cause ningún estupor; heroínas como Lucrecia o Cleopatra se dan muerte con el torso al aire a la vista de todos y todas<sup>4</sup>. Sin embargo, la exhibición del cuerpo muerto femenino en el arte ocupa un lugar más discreto y marcado por ciertos rasgos que se irán desarrollando a lo largo del escrito. En todo caso, la muerte digna de exponer con todos los atributos y codificaciones que la acompañan es el deceso de reinas y señoras de alta alcurnia como es el caso de la pintura de Eduardo Rosales *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (1864) o las Ofelias románticas, mientras el resto de cuerpos muertos femeninos quedan relegados a ocupar espacios fuera de la mirada pública o, por el contrario, a ocupar medios de difusión masivos en donde son habitualmente cosificados.

Pareja a esta reflexión, desde el pensamiento kantiano del XVIII, la categoría estética de lo bello se asoció a lo femenino y a la juventud, mientras que lo sublime o noble estaría reservado para lo masculino. En ese sentido, el filósofo llegó a decir que “aun cuando le llega a la mujer esa época tan terrible del envejecimiento, sigue perteneciendo todavía entonces por siempre al bello sexo y se desfigura a sí misma, cuando se abandona a un humor gruñón y huraño”<sup>5</sup>. De este modo, como se verá de soslayo, el concepto de belleza de la vejez se desvanece o esconde parámetros muy distintos a la belleza de la lozanía. De hecho, a partir de época decimonónica, los propios médicos asociaron la palidez de la enferma y la virginidad a la belleza tanto física como moral, “y como símbolo de obediencia pasiva de la mujer hacia el hombre”<sup>6</sup>. Con todo, la fascinación por el cuerpo muerto ha poblado el imaginario cultural, especialmente cuando se trataba del cuerpo femenino. Y entrado el siglo XIX, las artes y la cultura visual configuraron los modelos de la muerte sobre cuestiones en torno a la belleza y juventud unidas por medio del deseo, aparcando los signos de putrefacción del cadáver<sup>7</sup>.

Por tanto, la mirada hacia el cuerpo muerto femenino esconde aspectos que se repiten a lo largo del tiempo.

Desde mitos clásicos, fuentes literarias, parte del tratamiento y representación del ámbito científico hasta reparar en la esfera artística, incluyendo tanto parcelas asociadas al gran arte como composiciones vinculadas a la denominada cultura de masas, se aprecia la confección y capitalización de esos cuerpos visuales para la contemplación por medio de diferentes estrategias próximas a la violación simbólica de los cuerpos de las mujeres. Es de sobra conocido que las mujeres asiduamente han sido y son sometidas a ciertas consideraciones en torno a su corporeidad, la novedad estriba en pensar sobre esas consideraciones alrededor de los cuerpos inertes, sin voluntad, acrecentadas si cabe en el mundo actual desde distintos medios visuales que tienden a normalizar dichas representaciones.

## 2. Crónicas sobre amor y muerte en la esfera femenina

Para comenzar a analizar y entender la fascinación que provocaba la muerte y en concreto la idealización de la muerte de una bella mujer, lo lógico es recurrir, aunque sea superficialmente, al mito clásico de Eros y Thanatos. En las referencias más antiguas, Eros se considera uno de los grandes principios constitutivos del universo. En cambio, *thánatos*, si recurrimos a la raíz etimológica *tha* se asociaría al *thalamon*, es decir, el lugar de la casa donde habita la esposa, habitación central y oscura. De esta forma, se vincula tanto a la oscuridad y el encierro como a la mujer y al amor. Las antiguas diosas femeninas como Kali, Astarte o Istar, ostentaban el poder del amor y la muerte. Asimismo, la mitología griega también posee personificaciones de diosas o seres femeninos directamente relacionados con la muerte y el inframundo como Perséfone y las sirenas<sup>8</sup>, aunque la deidad que corona el panteón del inframundo pertenece al género masculino: Hades, o su equivalente en la mitología latina, Plutón. En esta línea, para Simone de Beauvoir existe una esencial diferencia de género en la representación de la muerte, cuenta cómo “en la mayor parte de las representaciones populares, la Muerte es mujer, y a su vez a las mujeres les corresponde llorar a los muertos, porque la muerte es obra suya”<sup>9</sup>. Por tanto, desde antiguo la muerte ha estado asociada a lo femenino.

Desde temprano se cuenta con fuentes literarias que recogen historias sobre la atracción que ejercen los cuerpos femeninos fallecidos. Sabemos por Édouard Pommier que Francisco de Holanda recogió una anécdota en sus *Diálogos* de aproximadamente 1548 en donde un rey-pintor llamado René acudió al convento de los Celestinos en Aviñón en busca de una bella mujer de nombre Anne a la que quería retratar y, una vez allí, se le

<sup>3</sup> Judith Butler, *Deshacer el género* (Barcelona: Paidós, 2005), 87-112.

<sup>4</sup> El tema de Lucrecia o Cleopatra dándose muerte ha sido ampliamente tratado desde el ámbito artístico con obras como *Lucrecia dándose muerte* de Guido o *Cleopatra dándose muerte* de Vaccaro, ambas pinturas del siglo XVII. Pilar Pedraza apunta al respecto de estas pinturas barrocas que “la mujer muerta o martirizada juega un papel relativamente importante y sobre todo adquiere una fuerte carga erótica como objeto de contemplación *voyerista*”. Pilar Pedraza, *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine* (Madrid: Valdemar, 2004), 23.

<sup>5</sup> Immanuel Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* (Madrid: Alianza, 2010), 86.

<sup>6</sup> María López Fernández, *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914* (Madrid: Machado, 2006), 71.

<sup>7</sup> La representación pictórica de la mujer muerta cogió fuerza en la cultura europea entre el siglo XVIII y el siglo XIX, tanto es así que a mitad del siglo XX se había convertido en un peligroso cliché. Elisabeth Bronfen, *Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic* (New York: Manchester University Press, 1992). En esa línea también se pronuncia Pilar Pedraza cuando dice que “antes del Romanticismo la imagen de la Mujer muerta se inscribe en una historia o un mito que le confiere sentido más allá del puro deseo y legitiman su representación. A partir de él, y sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX, la historia [...] se vuelve simple excusa para ofrecer un cuerpo que la muerte vuelve más deseable”. Pedraza, *Espectra...*, 24.

<sup>8</sup> José David Pujante Sánchez, “El difícil equilibrio entre eros y tánatos en el discurso cultural (arte y literatura) en Occidente”, *Sociocriticism* 26, no. 1-2 (2011): 211. “[...] los poetas, artistas y mitógrafos relacionan a las Sirenas con el mundo de las profundidades, con el Hades y con la reina de los muertos, la que nunca ríe. Sus cantos están cargados de sentidos funestos, de invitaciones tánáticas, de acentos tumbales, y son [...] anzuelos mágicos que tiende la muerte a lo hombres a través de un atractivo monstruo de rostro virginal”. Pilar Pedraza, *La bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)* (Barcelona: Tusquets, 1991), 118.

<sup>9</sup> Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (Madrid: Cátedra, 2015), 233.

comunicó su pronta muerte. El rey entonces hizo desenterrar el cuerpo para ver si el esqueleto todavía conservaba su belleza. Para su sorpresa la encontró con todos los atributos que recordaba: vestida como en vida, con el cabello rubio arreglado alrededor de una cara cuya belleza había dado paso a una calavera. Sin embargo, en este estado, el rey pintor la encontró tan hermosa que la copió del natural como era su idea original, atrayendo a todas las personas que la lloraron y que continuaron llorándola<sup>10</sup>. En esta línea, Poliziano, inspirado por la muerte de la bella Simonetta, compuso unos versos en los que decía: “tendida sobre el ataúd, con el rostro descubierto [...] inanimado sigue pareciendo deseable y hermoso: *Blandus et exanimi spirat in ore lepos*”. Philippe Ariès expone que a partir del siglo XVII el cuerpo muerto adquiere el espectro de una ilusión, ya no es exactamente la belleza del cuerpo vivo lo que se sigue amando, sino una belleza nueva, adornada con otros atributos, “la belleza de la muerte”<sup>11</sup>.

Los textos del siglo XVIII ya estaban llenos de historias de amor con los muertos, algunas han llegado como historias “verdaderas”. Una de las más hermosas, recopilada por Ariès, es la contada por el cirujano Louis en un libro sobre los enterramientos precipitados llamado *Causes Célèbres*. Un gentilhomme fue obligado a entrar sin vocación en una orden religiosa. Durante un viaje se detiene en una hospedería donde los dueños estaban de duelo por su hija que acababa de morir. Como no tenían que enterrarla hasta el día siguiente le pidieron que la velara por la noche. Cuando el hombre descubre el rostro de la muerta, lejos de encontrarlo desfigurado, halla en él “gracias animadas” que le hicieron olvidar su santidad y le impulsaron a tomarse con la muerta ciertas libertades. De este modo el monje se unió físicamente con la bella difunta<sup>12</sup>.

Con una tónica similar, ya en el XIX, Théophile Gautier escribe el relato que para algunos es su obra maestra, *La muerta enamorada* (1836), en el que un párroco, Romuald, narra un suceso de juventud situado el día de su ordenación cuando queda prendado de una misteriosa y bella mujer a la que atenderá en su supuesto entierro y a la que no podrá evitar, creyéndola muerta, besar en los labios. A partir de ahí, la muerta se le aparece cada noche para llevarlo en sueños a Venecia en donde consuman su amor. A pesar de ser advertido de que la bella Clarimonda no es más que una vampira que le roba cada noche la sangre para seguir viviendo y contemplar su cuerpo muerto en el sepulcro, el párroco jamás logrará olvidarse de ella<sup>13</sup>. Según Pilar Pedraza, Clarimonda es la trasposición de la Empusa de Corinto, antepasada de las vampiras modernas, cortesana, muerta tras una orgía, que arrastra al joven sacerdote a una vida de sexo y lujuria<sup>14</sup>.

A este imaginario literario próximo al mito de amor y muerte se le sumó la plasmación visual. Primero aparecían con relativa asiduidad representaciones de mujeres que recordaban la mortalidad en las danzas macabras que, progresivamente desde el siglo XVI, fueron introduciendo elementos eróticos y violentos como ocurre en la *Danza Macabra de Berna* de Niklaus Manuel (c. 1512-20)<sup>15</sup>, y que acabaría desembocando en época decimonónica en una corriente necrófila de gran escándalo que más adelante recuperaremos. A su vez, los éxtasis místicos son también arrebatos de amor y de muerte. Las vírgenes santas morían de amor y “la *petit mort* del placer es confundida con la gran muerte corporal. *Douce es la mort qui vient en bien aimant* (Dulce es la muerte que viene al amar bien)”. La mezcla entre la muerte y el placer, la muerte y la sensualidad, la ruptura de los límites sobre lo consentido, convierten al cuerpo muerto femenino al mismo tiempo en objeto temido y en objeto de deseo. De esa forma, los retratos de santas en éxtasis se convirtieron en un modelo femenino que se esparció por las iglesias, muchas damas desearon coronar sus tumbas con el “desvanecimiento sexual”<sup>16</sup>.

A partir del siglo XIX la muerte sufre una dualidad, además de ser temida se convierte también en un juego estableciéndose una relación fascinante y obsesiva entre ella y el sexo. Pero el miedo a la muerte, al igual que parcelas de la sexualidad, quedaron confinadas en lo imaginario<sup>17</sup>. No obstante, la fusión con los aspectos sexuales en estos momentos alcanza límites transgresores saltándose lo prohibido, es la época de las bellas muertas como apuntó en su *Diario* Caroly de Gäix en 1825<sup>18</sup>. En este mismo momento, autores tan prolíferos como Edgar Allan Poe afirmó que “*the death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world*”<sup>19</sup>, y así se debió pensar, pues inspiró a múltiples personalidades, especialmente masculinas, que inundaron el siglo de esta temática y que con posterioridad continuó en la conciencia artística del XX y XXI. Lo que recuerda las palabras de Laura Mulvey en un texto ya clásico:

En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquella. En su tradicional papel exhibicionista las mujeres son a la vez miradas y exhibidas, con su apariencia fuertemente codificada para causar un fuerte impacto visual y erótico<sup>20</sup>.

<sup>10</sup> Édouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières* (Paris: Gallimard, 1998), 47.

<sup>11</sup> Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte* (Madrid: Taurus, 1983), 310-311.

<sup>12</sup> Ariès, *El hombre...*, 314. Sobre las historias de enterramientos prematuros: Jan Bondeson, *Enterrado vivo. La aterradora historia de nuestro miedo más primario* (Barcelona: Ediciones B, 2002).

<sup>13</sup> Théophile Gautier, *La muerta enamorada* (Buenos Aires: Torres Agüero, 1976).

<sup>14</sup> Pedraza, *La bella...*, 153-154.

<sup>15</sup> Ariès, *El hombre...*, 307. Para el desarrollo de la figura de la muerte en las *ars moriendi* de ámbito germánico en el Renacimiento: Jean Wirth, *La fanciulla e la morte. Ricerche sui temi macabri nell'arte germanica del Rinascimento* (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1985).

<sup>16</sup> Ariès, *El hombre...*, 310.

<sup>17</sup> Ariès, 337.

<sup>18</sup> Además de la mencionada aseveración también añadió que la muerte de Madame de Villeneuve fue sublime. Ariès, 341.

<sup>19</sup> Bronfen, *Over her dead...*, 59.

<sup>20</sup> Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo* (Valencia: Episteme, 1988), 10. En esa misma línea también se pronuncia Juan Vicente Aliaga, *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX* (Madrid: Akal, 2007), 23.

### 3. Sueño y muerte. Bellas durmientes

De la misma forma que la muerte y el amor han caminado juntos, la muerte y el sueño han ido parejos desde la creación de los mitos. De hecho, la mitología narra la relación de parentesco entre Thánatos e Hipnos, hermanos gemelos, dios de la muerte y el sueño respectivamente, nacidos según algunas fuentes de Nix, diosa de la noche, sin intervención masculina. Parece que el culto a Hipnos en la antigua Grecia con frecuencia se vinculaba al de Thánatos, el Sueño era más bien una metáfora de un letargo espiritual que anticipaba la muerte<sup>21</sup>. A su vez, la paternidad de Morfeo, dios de los sueños, también se asocia a Hipnos. Así pues, como dicen Hesíodo, Homero, Virgilio o san Pablo, el sueño y la muerte son hermanos, de ahí las expresiones como el sueño eterno, el descanso profundo o el despertar de los muertos. De esta forma, muerte y sueño entrelazados han dejado un poso visual: la mujer dormida plácidamente en su lecho.

Existe un precedente de esta tipología al menos a nivel formal: la Ariadna adormecida. La escultura conocida por réplicas romanas parece datar de época helenística, en un principio se asoció a Cleopatra, pero gracias a diferentes estudios se dedujo que se trataba de Ariadna. Parece ser que el mito de Ariadna fue muy evocado en el ámbito funerario y contenía cierto peso erótico, sobreviviendo en distintas figuraciones.

*Arianna offre infatti la propria nudità allo sguardo del satiro che precede Dioniso, in pegno della salvezza tutta neoplatonicamente erotica destinata agli 'amanti belli e l'un dell'altro ardenti' [...]. Un tema, quello del 'risveglio amoroso' come fonte di humanitas, che aveva trovato un anticipatore in Boccaccio, e che si concreta con straordinaria efficacia nei sofisticati giochi 'olografici' di Botticelli, che confondono felicemente le figure di Arianna, di Venere, della boccacciana Efigenia 'amante civilizzatrice'*<sup>22</sup>.

En este sentido, a partir del siglo XVII aparecen en la literatura las figuras de las bellas durmientes que han protagonizado algunos de los cuentos más famosos del

género<sup>23</sup>. Estos relatos, además, son “el elemento enculturador por excelencia de la cultura tradicional”, contribuyendo a formalizar historias que se transmiten según codificaciones determinadas y se utilizan normalmente para hacer comprensible a los niños y niñas el mundo de los adultos<sup>24</sup>. Tanto *La bella durmiente del bosque* como *Blancanieves* caen por distintas razones en lo que se ha denominado la dulzura narcótica y son animadas por príncipes salvadores tras quedar rendidos por su belleza<sup>25</sup>. Pablo Berger, en su película *Blancanieves* (2012), realizó una versión libre de la historia en donde la muchacha muere envenenada por la malvada madrastra —con guiño a la figura de la Marquesa Casati— y acaba expuesta en una atracción de feria brindándose al ímpetu amoroso del público.

La idea del atractivo del sueño femenino se observa también en la gran cantidad de representaciones de mujeres dormidas. Entre el siglo XIX y el siglo XX fueron muchos los artistas que se asomaron al tema. En la gran mayoría de las imágenes, de nuevo, se vuelve a ver a mujeres jóvenes y hermosas expuestas a la mirada del observador, en este caso tanto la pose como el título indican la somnolencia de las protagonistas. Rostros y cuerpos de féminas que parecen inducir a la contemplación voyerística. En uno de estos cuadros obra de Pablo Picasso (1904), directamente aparece la mujer dormida mientras es admirada por un hombre, con probabilidad el mismo pintor (fig. 1). La razón de la abundancia de dichas composiciones es de difícil resolución, quizá se deba a una moda decimonónica en la que las mujeres se representaban con aspecto lánguido, recostadas en divanes, con signos de fragilidad, que se convirtió en un modelo de feminidad ideal para las clases altas, lo que podría haber desembocado en el retrato de damas dormidas plácidamente. Si se acude a las reflexiones de Bram Dijkstra, “la muerte, en tanto estado ideal de la feminidad sumisa, se había convertido en un elemento básico del imaginario de finales del XIX, hasta el extremo de que muchos hombres apenas podían posar la mirada sobre una mujer que dormía sin imaginar que estaba virtuosamente muerta”.

El sueño-muerte de una mujer simbolizaba, continuando con Dijkstra, una extremada forma de obediencia femenina, con la noción dualista implícita que hacía de las relaciones hombre-mujer una simple cuestión de dominación y sumisión, creando un espa-

<sup>21</sup> Luis Sazatornil Ruiz, “Hipnos y Tánatos. El arte, el sueño y los límites de la conciencia”, en *Eros y Thánatos: reflexiones sobre el gusto III*, coords. Alberto Castán Chocarro y Concha Lomba Serrano (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017), 257-276. Según Hesíodo nacieron de la Noche que “*els va engendrar sense compartir el llit amb ningú*”. Hesíode, *Teogonia. Els treballs i els dies*, trad. Joan Castellanos y ed. Joan Alberich i Mariné (Barcelona: La Magrana, 2012), 57. Por otra parte, hay fuentes que dan la paternidad a Érebo y a Nyx. Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito: manual de iconografía clásica* (Madrid: Silex, 2008), 315. Aristófanes nombraba la unión entre la Noche y Érebo. Aristófanes, *Las avispas. La paz. Las aves. Lisistrata*, trad. Francisco Rodríguez Adrados y ed. Francisco Rodríguez Adrados (Madrid: Cátedra, 1994), 212.

<sup>22</sup> La escultura fue adquirida por el papa Julio II en 1512, creyéndose durante mucho tiempo que se trataba de Cleopatra por la pulsera que portaba. Finalmente, Ennio Quirino Visconti señaló que se trataba de Ariadna. Claudia Valeri, “L’Ariadna addormentata dei Musei Vaticani, già Cleopatra in Belvedere”, *Engramma* 163 (2019): 13-34; Giulia Bordignon, “Arianna prima di Arianna. Note sulla Pathosformel della ‘bella addormentata’ prima della ‘Cleopatra’ vaticana (1512), *Engramma* 163 (2019): 85-108.

<sup>23</sup> En la actualidad las versiones más conocidas de *La bella durmiente del bosque* pertenecen a Perrault (1628-1703) y a los hermanos Grimm (1785-1863/1786-1859), sin embargo, la historia original se engloba en el *Pentamerone* de Giambattista Basile (1575-1632) con el título de *Sol, Luna y Talía*. Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1994), 266. En cuanto a *Blancanieves* la versión más famosa es también la de hermanos Grimm publicada por primera vez en 1812, aunque supuestamente la historia proviene, sin que exista consenso, de hechos verídicos. Bettelheim, *Psicoanálisis...*, 230-231; César Cervera, “La cruel historia que inspiró Blancanieves: la princesa ciega que jugaba con niños explotados en las minas”, *ABC*, 29 de enero de 2016.

<sup>24</sup> M<sup>a</sup> Dolores Juliano, *Cultura popular* (Barcelona: Anthropos, 1992), 51.

<sup>25</sup> Esta idea de (re)animación por medio del contacto amoroso se puede asociar a diversidad de fuentes, como bien indica Pilar Pedraza, desde el mito de Pigmalión hasta nuestros días. Pilar Pedraza, *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial* (Madrid: Valdemar, 1998).



Figura 1. Pablo Picasso, *Mujer dormida (meditación)*, 1904. MOMA. Fuente: Wikiart.org

cio en el que el varón del siglo XIX podía vivir y realizar los sueños de poder que podrían haber escapado a su control en el escenario real de los asuntos mundanos. La ecuación muerte-sueño se había ido cargando de morbosas implicaciones eróticas, ofreciéndole al hombre, como mínimo, la fantasía de la conquista sin batalla, de una vida de poder sin restricciones. Así, cuanto menos exigente fuera el varón, mayor sería su conquista<sup>26</sup>.

Esta imagen tan sugerente transmitida por la literatura y las artes plásticas se rescató para representar la bella muerte tanto en la pintura mortuoria como en la posterior fotografía y cine. Enlazando la serenidad del sueño, el amor y la necrofilia, llegamos hasta el ejemplo contemporáneo de *Hable con ella* (2002), película de Pedro Almodóvar, en la que el enfermero Benigno se enamora de Alicia, una bella bailarina en coma, y tras tiempo cuidándola una noche traspasa la línea violándola. Algo parecido a las historias recopiladas de religiosos que se enamoraban de mujeres muertas y mantenían sexo sin consentimiento, actos necrófilos, en definitiva.

De este modo, el presentar a la mujer en un estado placentero confería impunidad tanto al creador como al consumidor. Bajo un aspecto de ternura e inocencia las mujeres permanecían expuestas e inmóviles, desatando el evidente impulso sexual que suscitaban —y suscita,

sólo se tiene que recurrir a cualquier portal de contenido pornográfico para poder comprobarlo— las mujeres dormidas en la imaginación.

#### 4. La ciencia cómplice del voyerismo del cuerpo muerto femenino a partir del siglo XIX

Uniendo la muerte, el desnudo femenino y la ciencia, hallamos las pinturas de disecciones o las figuras femeninas denominadas Venus anatómicas, confeccionadas, en teoría, para beneficio científico. Debemos tener en cuenta que el XIX es un siglo científicista, amparado por la corriente positivista, por lo que una de las razones de la disección de los cuerpos femeninos era el conocimiento sobre el propio organismo de la mujer y en concreto sobre los órganos sexuales y reproductivos, descubiertos algunos de ellos precisamente en esta época. De todos modos, el fenómeno de la proliferación del robo y posterior disección de los cadáveres no se explica sólo por la curiosidad científica en la anatomía humana, sino también por el gusto por lo turbio y morbosos que aparece a partir del siglo XIX.

En las pinturas anatómicas de la época predomina una tipología en la que el doctor en solitario, siempre varón, en un espacio sombrío, observa el cuerpo de una bella mujer joven, desnuda o apenas cubierta por tejidos sinuosos, tal como demuestran las obras de Gabriel Cornelius von Max, *El anatomista* (1869) y la de Enrique Simonet, *La autopsia*, también conocida con cierto grado de ironía como *¡Y tenía corazón!* (1890). Con una misma disposición también hallamos ejemplos en la denominada fotografía pictorialista del momento<sup>27</sup>. En España este tipo de fotografía pervivió traspasado el umbral del siglo XX con obras como *Entre la vida y la muerte* (ca. 1925) de Josep Massana, en donde el doctor ausculta a una bella mujer completamente desnuda tendida mientras un esqueleto se posa encima de ella (fig. 2). En otros casos, la mujer también desnuda, es observada atentamente por un grupo de doctores como en el lienzo de título resumido *Avant l'Opération* (1887) de Henri Gervex o la pintura de título tan significativo *The dissection of a young, beautiful woman* (1864) de J. H. Hasselhorst. Estas representaciones, en suma, ponen de manifiesto claramente la interrelación entre ciencia, muerte y erotismo.

En cuanto a las denominadas Venus anatómicas, con tradición propia, quizá el carácter práctico es más obvio, aunque sometiéndolas a un rápido recorrido histórico y visual es fácil vislumbrar la tendencia descrita. Habitualmente, estos maniqués femeninos, mujeres tendidas con el cuerpo abierto al servicio del médico, adoptaban poses de connotaciones eróticas y los rostros imitaban muecas de placer. La identificación de estos modelos médicos con Venus, diosa de la belleza, no deja ninguna duda sobre la intención estética de estos artefactos, adoptando “una

<sup>26</sup> Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (Madrid: Debate, 1994), 60-61.

<sup>27</sup> *Grosso modo*, por Pictorialismo se conoce la tendencia fotográfica que a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX defendía el estatus artístico de la fotografía, su meta era equipararla a la pintura. En territorio nacional se afianza a partir de 1925. Carmelo Vega, *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas* (Madrid: Cátedra, 2017), 309.

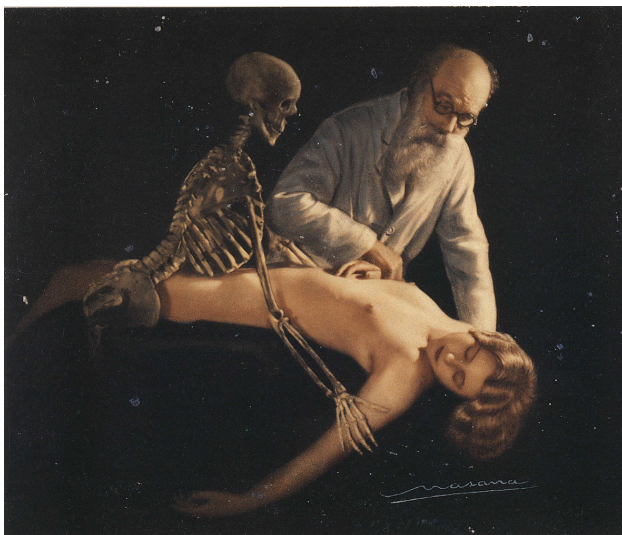


Figura 2. Josep Masana, *Entre la vida y la muerte*, ca. 1925. Museo Nacional d'Art de Catalunya  
Fuente: Generalitat de Catalunya.

serie de atributos característicos que hacían referencia a la blandura y suavidad de los femenino, así como a la voluptuosidad y fertilidad maternas, indica que se deseaba representar un cuerpo perfecto”. En ese sentido, también se sabe que estos objetos adquirieron popularidad en las primeras décadas del siglo XIX, “al ser dotados externamente de una belleza seductora” se evitaba sobre todo la repulsión que suponía acudir a un cadáver para la formación y exploración de la anatomía femenina<sup>28</sup>.

La artista contemporánea Zoe Leonard expuso en una entrevista su impresión ante una de estas venus anatómicas en Viena, describiendo la experiencia de esta manera:

Comencé a fotografiar en museos de historia de la medicina [...] cuando vi la foto de un modelo anatómico en cera de una mujer con perlas en una guía turística en Viena. Ella pulsó un acorde en mí. No pude parar de pensar en ella. Contenía todo lo que deseaba decir en ese momento, una sensación intestinal, mantenía deseo y repulsión al mismo tiempo. También resultaba relevante en términos históricos, era un ejemplar claro de sexismo en la medicina la perversidad de esas perlas, su pelo largo y rubio<sup>29</sup>.

Al mismo tiempo, la aparición de la morgue en el mismo XIX supuso un intento de normalizar la utilización de los cadáveres en beneficio de la ciencia, aunque como indica Mireia Ferrer, con cierto grado de teatralización: “el lugar donde la muerte podía ser escenificada, contemplada [...], consumida y digerida por la sociedad fue la Morgue”<sup>30</sup>. Existe un claro ejemplo que trasgrede

los límites científicos y pone en relación la idea mencionada, la denominada *L'Inconnue de la Seine*. Según las investigaciones fue una mujer no identificada que hallaron muerta en el río Sena de París alrededor de 1880 sin signos de violencia posiblemente a causa de un suicidio, como diría Louis Aragon, “*jeune morte belle éternellement*”<sup>31</sup>.

Una práctica habitual en esa época por parte de los ciudadanos era acudir a las inmediaciones de la morgue para contemplar cadáveres anónimos expuestos con la intención de identificarlos, la mayoría pertenecían a mujeres que se habían arrojado al Sena. A raíz de tropezarse el forense de la morgue con el bello cadáver de la muchacha sin identidad, quedó tan fascinado que solicitó un molde facial que sería eternamente reproducido. El rostro de la bella y joven desconocida, desde entonces, ha sido motivo de inspiración en numerosas creaciones, traspasando incluso la esfera artística. Tal fue la pasión que desató que, dejando atrás las consideraciones sobre la belleza de la muerte decimonónica, este rostro incógnito se coló en el imaginario de futuras generaciones hasta aterrizar en nuestros días prestando sus facciones plácidas al primer maniquí de reanimación creado por Peter Safar y Asmund Laerdal en 1958<sup>32</sup>, que sería repetidamente besado por una multitud con el mismo afán de devolver la vida que ya se vio en las bellas durmientes (fig. 3). Quizá sea la sonrisa placentera la causa del magnetismo de la imagen, por eso la desconocida del Sena interpela al espectador haciéndole fantasear con que la muerte puede ser algo deseado y bello, pero si lo hace no es únicamente por las características expuesta, sino principalmente, como su propio nombre indica, por la ausencia de identidad: ella no es nadie y, por tanto, puede ser cosa, puede designar una totalidad. La belleza de la muerte contenida en un rostro de una joven mujer.

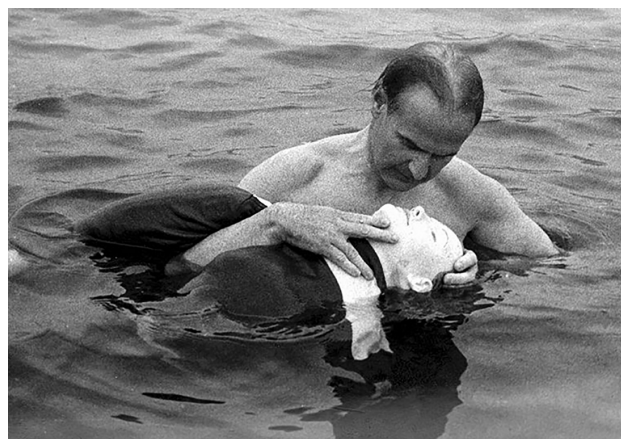


Figura 3. Asmund Laerdal con Resusci Anne, ca. 1958-1960. Fuente: Science Alert, [www.sciencealert.com/how-dead-girl-paris-ended-up-most-kissed-lips-in-history-l-inconnue-de-la-seine-resusci-anne-cpr-annie-death-mask](http://www.sciencealert.com/how-dead-girl-paris-ended-up-most-kissed-lips-in-history-l-inconnue-de-la-seine-resusci-anne-cpr-annie-death-mask)

<sup>28</sup> Alicia Sánchez Ortiz, Nerea Del Moral y Roberta Ballestrero, “Anatomía femenina en cera: ciencia, arte y espectáculo en el siglo XVIII”, *Laboratorio de Arte* 2, no. 25 (2013): 604-605. Para una aproximación a la tradición mencionada: Joanna Ebenstein, *La Venere anatomica* (Módena: Logos, 2017).

<sup>29</sup> Pedraza, *Espectra...*, 340.

<sup>30</sup> Mireia Ferrer Álvarez, “Teatralización y cultura visual en el París de la Belle Époque”, *Ars Longa* 24 (2015): 190.

<sup>31</sup> Bronfen, *Over her dead...*, 207; Louis Aragon, *Aurélien* (Paris: Gallimard, 2000), 677.

<sup>32</sup> Gorka López de Munain, “Una genealogía de la máscara mortuoria. Tiempo, imagen, presencia” (Ph. D., Universitat de Barcelona, 2016), 238-241.

A partir de los años treinta del siglo XX, el cine de Hollywood reguló el erotismo necrófilo por medio de la construcción del género fantástico. Entre las inspiraciones de dicha construcción cinematográfica destaca el legado literario de Poe, lleno de amores románticos necrófilos hacia la esposa muerta, personajes femeninos enigmáticos, immaculados o insondables como Berenice, Morella, Eleonora, Ligeia o la misteriosa mujer del retrato oval, entre otras, que acabaron siendo encarnadas en la gran pantalla con tanto éxito que prácticamente configuró un subgénero dentro del cine de terror<sup>33</sup>. En él la muerta alcanza, como nos dice Pilar Pedraza, su mayor vitalidad, ya no es únicamente pasiva, sino que se mueve, habla, actúa; eso sí, casi siempre sale perdiendo, es destruida o conjurada a veces de forma verdaderamente cruel, para acabar desapareciendo. Algo similar sucedía con lo que María Bonaparte denominaba “necrofilia por fidelidad”, en donde los viudos invocaban a sus mujeres-amantes fallecidas para que volvieran a la vida, aunque como figuras espectrales o por medio de simulacros corporales en forma de variadas imágenes<sup>34</sup>. De este modo, las muertas, reanimadas o inanimadas, efigies o fantasmas, se muestran como imágenes expuestas a la mirada pública con tintes necrófilos dentro y fuera del matrimonio.

### 5. Artistas retratando a sus amadas muertas

En ocasiones, los artistas retratan a sus allegados fallecidos. John Dwight esculpió a su hija en el lecho de muerte para después resucitarla en efigie (1674); se dice que Tintoretto se pintó a sí mismo con su hija muerta, versionada por pintores como Cogniet (1848) o Cano de la Peña (1856); Eduardo Rosales retrató a su hija fallecida en una delicada ilustración, en sintonía con el dibujo de Gustav Klimt de su hijo; al igual que haría Federico Madrazo con su sobrina. Ya en el siglo XX y XXI fotógrafos como Richard Avedon o Pedro Meyer capturaron a sus padres difuntos, y en el campo pictórico, escapando al habitual estereotipo de mujer joven y bella, Daphne Todd compone el último retrato de su madre (2009). La lista podría ser enorme, pero lo que interesa resaltar para el tema de estudio propuesto son esos artistas que inmortalizaron a sus mujeres en el lecho de muerte.

Entre los artistas finiseculares que sucumbieron a tal proceder contamos con Claude Monet, que en 1879 pintó a su mujer en el lecho de muerte al más puro estilo impresionista, rodeada de telas que volvían el lienzo enigmático. ¿Por qué Monet retrató a su mujer muerta habiéndola retratado en vida y poseyendo fotografías de ella? Para responder de forma genérica a esta cuestión podemos recurrir al pintor suizo Ferdinand Hodler, que entre febrero de 1914 y hasta el día de su muerte el 27 de enero de 1915, hizo más de setenta bocetos y pinturas de su amante Valentine Godé-Darel mientras

padecía cáncer. Durante su enfermedad, el pintor escribió a su amigo Mühlestein, “*This beautiful head, this whole body, like a Byzantine empress on the mosaics of Ravenna –and this nose, this mouth– and the eyes, they too, those wonderful eyes– all these the worms will eat. And nothing will remain, absolutely nothing*”, a modo de alegato de un hombre ante su profesión. El día antes del final hizo un boceto y cinco pinturas al óleo del cadáver (fig. 4), y en el último retrato frontal de Godé-Darel, pintado seis meses después de su muerte, la muestra limpia de todo rastro de enfermedad y muerte como si hubiera resucitado, como una imagen immaculada en la memoria de Hodler. En relación a esta serie, Elisabeth Bronfen se formula preguntas sobre los vaivenes ideológicos, políticos y estéticos de la posibilidad de representar el cuerpo femenino sin vida y su interés narrativo y artístico. La autora expone la percepción del pintor, el cual insiste en la belleza formal de dichas imágenes, alejándose de consideraciones interpretativas<sup>35</sup>.

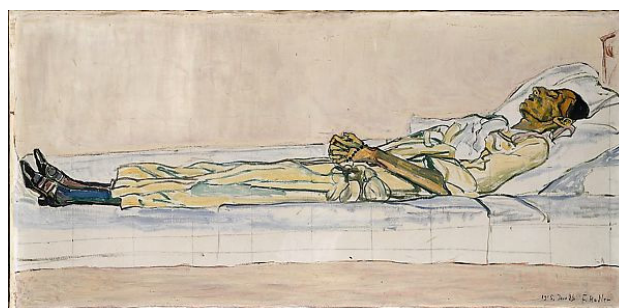


Figura 4. Ferdinand Hodler, *Valentine Godé-Darel on her Deathbed*, 1915. Nueva York, MET. Fuente: E. Bronfen, *Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic* (New York: Manchester University Press, 1992), 41.

En sintonía con estos trabajos, una vez apareció el medio fotográfico, la proliferación de dichas imágenes fue constante llegando la práctica hasta el mundo actual. En las últimas décadas del siglo XX el fotógrafo Nobuyoshi Araki retrató a su pareja enferma de cáncer en *Sentimental Journey* hasta componer capturando su último retrato *Winter Journey* (1971-1990), al igual que hizo Annie Leibovitz con su pareja Susan Sontag, retratándola primero en sus sucesivos ingresos en el hospital hasta capturarla muerta (1990-2005), imágenes que como ella misma cuenta le ayudaron a superar su ausencia<sup>36</sup>.

En todos los casos, pintores y fotógrafos trataron de detener a sus amadas antes del último viaje conservando su estado físico. Aquí la belleza del cuerpo muerto es compartida con los instrumentos propios del lenguaje artístico. Como dijo Susan Sontag al respecto del medio fotográfico: éste puede angustiar, pero la tendencia estetizante termina por neutralizarla, el realismo que contiene la imagen al ser filtrado por la cámara crea tal confusión que cualquier fotografía resulta al mismo

<sup>33</sup> Pilar Pedraza, “De Poe a Buñuel. La amada en la cripta”, en *Las sombras del horror. Edgar Allan Poe en el cine*, coord. Antonio José Navarro (Madrid: Valdemar, 2009), 141-166.

<sup>34</sup> Pedraza, *Espectra...*, 13, 17. Sobre las muertas que interactúan en el plano vivificado acudir al capítulo de la obra citada “Los consuelos del viudo”, 129-188.

<sup>35</sup> Bronfen, *Over her dead...*, 39, 44.

<sup>36</sup> Isabel Lafont, “Mis retratos de Susan Sontag me ayudaron a superar su muerte”, *El País*, 19 de junio de 2019.

tiempo analgésica y estimulante<sup>37</sup>. Además, según Serge Tisseron la fotografía de los seres queridos desaparecidos tiene la virtud de “favorecer la asimilación de sensaciones, sentimientos y estados del cuerpo, cuya percepción activa o cuya memoria reactiva”, por tanto, guarda relación con el hecho de “asimilar experiencias vividas con ellos”<sup>38</sup>. Así, cualquier retrato confeccionado por el ser que ama refuerza el entendimiento, la complicidad entre el artífice y su amado/a, privilegiando ese momento “*that significantly occurred outside language*”<sup>39</sup>.

En consecuencia, la imagen de la mujer muerta para la mirada privada que proporcionaba la pintura, en principio, se convirtió a finales del siglo XIX, gracias a los avances del medio fotográfico, en una oportunidad para más estratos de la población de poseer, en algunos casos, el único retrato de la persona querida<sup>40</sup>. Paradójicamente, algunas de esas bellas muertas pictóricas cuelgan de las paredes de los museos ante la mirada del público, mientras las muertas del medio de masas continúan poblando alcobas anónimas o en el mejor de los casos oscuros archivos. Cuando, además, el artífice o comitente de la imagen mantenía o mantiene una relación estrecha con la mujer muerta retratada se genera un vínculo emocional y catártico, en donde más que los atributos de la muerte o la excitación sexual, prima en principio la adecuación de su imagen en vida a los deseos de un consenso, por tanto, se está ante un retrato de la mujer muerta conmemorativo.

## 6. La muerta como esposa o beata

Ya se ha visto como muchas fuentes recogen testimonios que mencionan los atributos físicos de las difuntas y el engalanamiento de sus cuerpos fenecidos que, en algunas ocasiones, como se expondrá en este apartado, giran en torno a la figura de la esposa y madre o, en su defecto, de la beata muerta. La pureza de la mujer ha gravitado durante largo tiempo entre la virginidad y el sacrificio, por tanto, lo ideal era que ambas características convergieran en la novia-madre-monja-hogareña más allá de la vida. Aquí se puede matizar que, a veces, las mujeres deseosas de dejar una imagen bella de sí mismas, cuando la providencia les daba la oportunidad, tomaban las medidas necesarias para acicalarse antes de expirar. Tal fue el caso de la actriz Martine Carol (1920-1967) cuando afirmó que si podía prever su muerte dispondría de

instrucciones específicas sobre cómo debía ser su imagen final para deleite de su público<sup>41</sup>.

En el primero de los casos, la muerta como esposa, es a partir del siglo XIX cuando la consideración de la mujer pasaba irremediadamente por su estatus de casada. Sus deberes eran la correcta educación de los hijos, la compañía del marido, y el cuidado de ambos, todo con una disposición desinteresada y bondadosa; este retrato femenino se unificaría en la categoría de “Ángel del hogar”. La consecuencia fue que a muchas mujeres muertas se las enterrara con el traje de novia o, en su defecto, se les daba sepultura vestidas completamente de blanco, remarcando así su virtud metafóricamente virginal. Existen variadas fuentes tanto literarias como visuales que así lo confirman, sobre todo, en el ámbito fotográfico, llegando la práctica hasta la época actual. Para Bronfen, “*Along with desired object (the bride), the portrait functions as an object a, repeating the maternal body in adult life*”<sup>42</sup>.

Algunas de esas obras literarias en las que aparecía el binomio novia-muerte con posterioridad, de nuevo, se adaptaron al cine —recordemos las *révenantes* de Poe— o inspiraron guiones originales. Luis Buñuel sería prototipo de ambas modalidades: adaptó libremente *Cumbres borrascosas* (1847) de Emily Brontë en *Abismo de pasión* (1954) y firmó el guión de la aclamada *Viridiana* (1961), en ambas películas planea la impronta erótica de esta tipología. De hecho, para el director, la mujer muerta vestida de novia no es una figura luctuosa o una imagen de la pérdida sino un objeto del deseo<sup>43</sup>. En *Viridiana*, por ejemplo, Don Jaime le pide a su sobrina novicia, a punto de tomar los hábitos, que cumpla unos de sus deseos, vestir el traje de novia de su mujer muerta. Cuando ésta accede, a base de somníferos —aquí encontramos también el paralelismo entre la muerte y el dulce sueño—, la deposita en la cama y trata de entablar con ella un contacto sexual.

En cuanto a las representaciones de mujeres muertas con hábitos de órdenes religiosas el tema se expande. Por un lado, los cuadros de monjas difuntas fueron muy abundantes entre los siglos XVIII y XIX, se las retrataba siguiendo la disposición y atuendo que habían tenido durante el velatorio, poniendo de manifiesto mediante atributos su virginidad y su disposición al matrimonio con Cristo<sup>44</sup>. Por otro lado, conocemos por fuentes orales y por documentos visuales —es decir por una cantidad considerable de fotografías *post mortem* no pertenecientes a monjas sino simplemente a mujeres beatas distribuidas en distintos fondos y archivos, entre otras fuentes visuales—, que muchas de ellas es cogían vestimentas de órdenes religiosas femeninas —y en algún caso también masculinas— como última in-

<sup>37</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (Barcelona: Debolsillo, 2010), 112.

<sup>38</sup> Serge Tisseron, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000), 24-25.

<sup>39</sup> Bronfen, *Over her dead...*, 119.

<sup>40</sup> Para más información sobre usos, funciones, tipologías, evolución y demás aspectos de la fotografía *post mortem* recurrir: Emmanuelle Héran et al., *Le dernier portrait* (Paris: 2002); Jay Ruby, *Secure the Shadow. Death and Photography in America* (Cambridge: MIT Press, 1995); Montse Mocarate, “El álbum de los dolientes. Un recorrido por las representaciones fotográficas de muerte y duelo en el ámbito doméstico”, en *La imagen desvelada. Prácticas fotográficas en la enfermedad, la muerte y el duelo*, eds. Montse Mocarate y Rebecca Pardo (Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2019), 125-161; Montse Mocarate, “Duelo y fotografía post-mortem. Contradicciones de una práctica vigente en el siglo XXI”, en *Imagen y muerte*, eds. Ander Gondra Aguirre y Gorka López de Munain (Barcelona: Sans Soleil, 2013), 24-46.

<sup>41</sup> Michelle Perrot, *Historia de las alcobas* (Madrid: Siruela, 2011), 332-333.

<sup>42</sup> Bronfen, *Over her dead...*, 122.

<sup>43</sup> Pedraza, *Espectra...*, 54.

<sup>44</sup> Para un desarrollo más detallado de retratos mortuorios de religiosas: Sergi Doménech García, “Vestidas a la espera del esposo. Imagen y liturgia de la virginidad consagrada en los retratos de monjas”, en *Actas del Congreso Imagen y Apariencia*, ed. María Concepción de la Peña Velasco et al., (Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2008), s/p.; Inmaculada Rodríguez Moya, “Retrato mortuario: imágenes regias en tránsito hacia la gloria”, en *Actas del XVIII Congreso CEHA*, ed. María Dolores Barral Rivadulla et al., (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2010), 622-641.



documentaria<sup>45</sup>. Tampoco debe extrañar tal proceder en pleno siglo XIX cuando la mujer se había tornado la guardiana de las costumbres del catolicismo, llegando a hablar de una feminización de éste. Lo destacable en estas fotografías en las que aparecen mujeres con dichos hábitos religiosos en relación al paradigma de la belleza es observar como la mayoría, en contraposición a lo que sucedía con las mujeres con el traje de boda, son mujeres entradas en edad, parece que la tipología se reserva para otro tipo de santidad. Pero esto también encuentra respuesta si se tiene en cuenta que “todos parecían estar de acuerdo en que la terrible figura de la beata debía ser vieja, fea y murmuradora; era difícil entender que una joven y bella muchacha se abonada a los sermones eclesiásticos”<sup>46</sup>.

Es inevitable que estas fotografías de difuntas con apariencia de religiosas remitan a los retratos pictóricos, pues era también una práctica habitual pintar a ciertas damas en su lecho fúnebre con apariencia de beatas para testimoniar así su virtud y su vida intachable. Uno de estos casos corresponde al retrato de la reina Mercedes de Orleans y Borbón ejecutado por Nin i Tudó que, además, como curiosidad decir que la misma reina cuenta con una fotografía *post mortem* anónima en la que aparece de blanco inmaculado depositada en la Biblioteca Nacional de España (figs. 5-6)<sup>47</sup>.



Figura 5. Nin i Tudó, *Reina Mercedes de Orleans y Borbón*, 1860-1878. Fuente: M. Sánchez Camargo, *La muerte y la pintura española* (Madrid: Editora Nacional, 1954), 515.

<sup>45</sup> Gracias a un testimonio oral sabemos que algunas veces se enterraba, previa petición de la moribunda, con el hábito de la orden a la que rindiera tributo. En el caso de las mujeres en el territorio valenciano era habitual hacerlo con la indumentaria de la orden de la Mare de Deu del Carmen, de las Carmelitas. La vestimenta carmelita está compuesta por una túnica de color oscuro y un escapulario de un tono similar, también se puede añadir una capa blanca como símbolo de la Virgen María. Es más, muchas veces se acudía a la casa del muerto con una estampa de esta advocación, Rosa (Bufali, 1943), “Museu de la paraula”, Arxiu de la memòria oral valenciana, Museu Valencià d’Etnologia, [www.museudelaparaula.es](http://www.museudelaparaula.es). En la película de Pedro Almodóvar *Dolor y gloria* la madre le pide al hijo que le entierre con el hábito de Jesús de Medinaceli.

<sup>46</sup> López Fernández, *La imagen de la mujer...*, 204-207, 210.

<sup>47</sup> Para acudir al retrato pictórico: Manuel Sánchez Camargo, *La muerte y la pintura española* (Madrid: Editora Nacional, 1954), 515. Para acudir a la fotografía: Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI* (Barcelona: Lunwerg, 2005), 72.

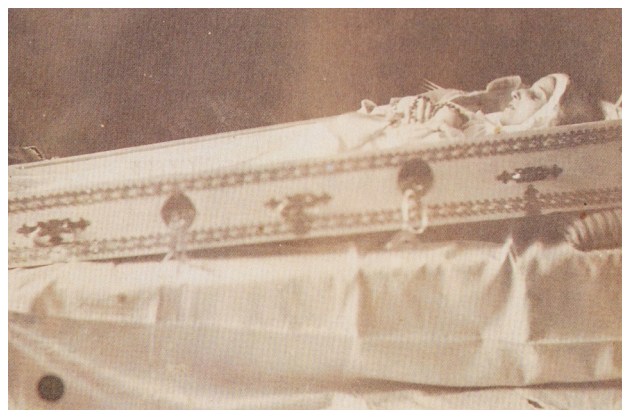


Figura 6. Anónimo, *María de las Mercedes de Orleans antes de su último viaje*, 1878. Madrid, Biblioteca Nacional. Fuente: P. López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI* (Barcelona: Lunwerg, 2005), 72.

Estas tipologías de retratos *post mortem* evidencian de nuevo los roles asignados a las mujeres una vez muertas en consonancia con los papeles desempeñados en vida, teniendo en la figura de la Virgen María el paradigma más excelso –recordar que el dogma de la Inmaculada Concepción se resuelve en 1854–. Como dice Bram Dijkstra, “las mujeres, casadas o no, habrán de aspirar a la pureza virginal de la monja”<sup>48</sup>. En suma, en el imaginario artístico enterrar a las mujeres con la indumentaria de novia era una práctica común especialmente cuando la difunta había muerto joven, pues las dotaba de cierto prestigio, la condición de casada era un aliciente, casi la razón de ser y prácticamente el único modelo social para el género femenino en época decimonónica. En cambio, darles sepultura con apariencia de religiosas se reservaba para damas de prestigio –o emulación de éste– y normalmente cuando se habían perdido los encantos de la juventud.

## 7. El cuerpo muerto femenino en la cultura visual contemporánea

En el mundo contemporáneo, la escenificación de la mujer muerta cobra “nuevos” sentidos bifurcándose, por un lado, en el plano de la ficción con sus múltiples vías y, por otro, en la visualidad cotidiana. La representación de la mujer moribunda o muerta que durante la historia ha ocupado parte del mapa artístico, adquiriendo como se ha mencionado en el XIX gran protagonismo, en estos tiempos modernos se observa con sospecha y recibe críticas desde ciertos colectivos tanto teóricos como artísticos preocupados en puntualizar aspectos alrededor del tratamiento de las imágenes dependiendo del género.

En primer lugar y en relación al propósito exhibitivo de la visualidad popular, a raíz del último feminicidio cometido en México a Ingrid Escamilla, se ha señalado no sólo el atroz asesinato sino también el tratamiento de las imágenes de la mujer asesinada por parte de ciertos

<sup>48</sup> Dijkstra, *Ídolos de perversidad...*, 14.

medios de comunicación, violando doblemente su cuerpo. Lo chocante, algo que también ha sido blanco de críticas por parte de colectivos feministas, es que se sigan utilizando para informar de las agresiones frases del tipo: “la mató por amor”, como si de algún modo hiciera más llevadero el crimen y la contemplación de las fotografías que acompañan la noticia. Sin entrar a valorar el porqué de la exposición de dichas imágenes, Miguel Lorente, forense especializado en violencia de género, explica que la publicación de las fotos del cadáver puede incitar a más actos violentos contra las mujeres<sup>49</sup>. Así, la circulación de instantáneas de mujeres muertas normaliza y acredita una barbarie. “Sin duda, el capital produce asimismo una generalización banalizante del cuerpo y del prójimo. Dan testimonio de ello las obsesiones fotográficas de las multitudes, de sus miserias, de sus pánicos, del número en tanto que tal, o de las manías eróticas infiltradas por todas partes”<sup>50</sup>. Como el mismo Lorente indica, mientras existen imágenes de cadáveres ocultas conscientemente como ocurrió con el cuerpo de Bin Laden, otras en cambio ocupan las portadas de algunos medios haciéndose virales, sólo tenemos que pensar en las fotografías del pequeño Aylan Kurdi muerto como consecuencia del drama migratorio en el Mediterráneo.

Sobre este dilema, Judith Butler incide en la diferencia receptiva y afectiva que provocan unas muertes u otras dependiendo del sujeto. Es más, como indica, el cuerpo es mortal, vulnerable y activo, estamos expuestos a las miradas de los otros, lo que implica violencia. Aunque se luche por el dominio de nuestros cuerpos, estos nunca son del todo nuestros. El cuerpo tiene una dimensión pública ineludible. Por consiguiente, nuestra dimensión corporal existe en tanto cuerpo social<sup>51</sup>.

El feminismo de finales del siglo XX puso el cuerpo en el centro de sus preocupaciones, como cuerpo reproductor y cuerpo deseador. Pero, como recuerda Dijkstra, ya en pleno siglo XIX cuando “las feministas se habían vuelto vociferantes y atrevidas, proliferaron antiimágenes ideológicas de mujeres enfermas, moribundas o ya definitivamente muertas”<sup>52</sup>, lo que induce a pensar que la utilización de las imágenes de cuerpos femeninos fenecidos nunca fue inocua. Conforme avanzaron los estudios de género la preocupación fue recayendo en aspectos en torno a la visibilización del cuerpo femenino, su estetización. Y si existe una parcela en la que literalmente se ha comercializado con el cuerpo inmóvil femenino esa es la publicidad. Artistas como Guy Bourdin se hicieron famosos por lo que unos llaman romper esquemas típicos de la fotografía de moda y otros enaltecer la representación de la mujer pasiva como si se tratara de un cuerpo muerto (fig. 7)<sup>53</sup>. La

estela de esta tipología caló en fotógrafos como Terry Richardson y en campañas para reconocidas marcas de moda hasta prácticamente la actualidad. En general el cuerpo de la publicidad y de la imagen está ligado a una sexualidad normativa vinculada al deseo heterosexual, de este modo se definen los papeles sexuales y sociales en donde a la mujer se asocia a la pasividad y la actividad queda reservada al hombre, aunque la cuestión, como recuerda Mari Luz Esteban, no es tan sencilla. El cuerpo sexualizado es extensible tanto a cuerpos masculinos como femeninos, y que la mujer aparezca cosificada no remite exclusivamente a un papel sexual o social pasivo, sino que reúne activos como la libertad, la solidaridad, el poder y emociones múltiples<sup>54</sup>. Aunque no se debe perder de vista que a pesar de que la sociedad hipercapitalista coloca a múltiples cuerpos en escena, las representaciones femeninas en la parcela de lo comercial continúan siendo objetualizadas en beneficio de la mirada patriarcal convirtiéndolas en mercancía<sup>55</sup>. En definitiva, la imagen del cuerpo y los cambios que operan en él son termómetros de las transformaciones sociales y las carencias que perduran.

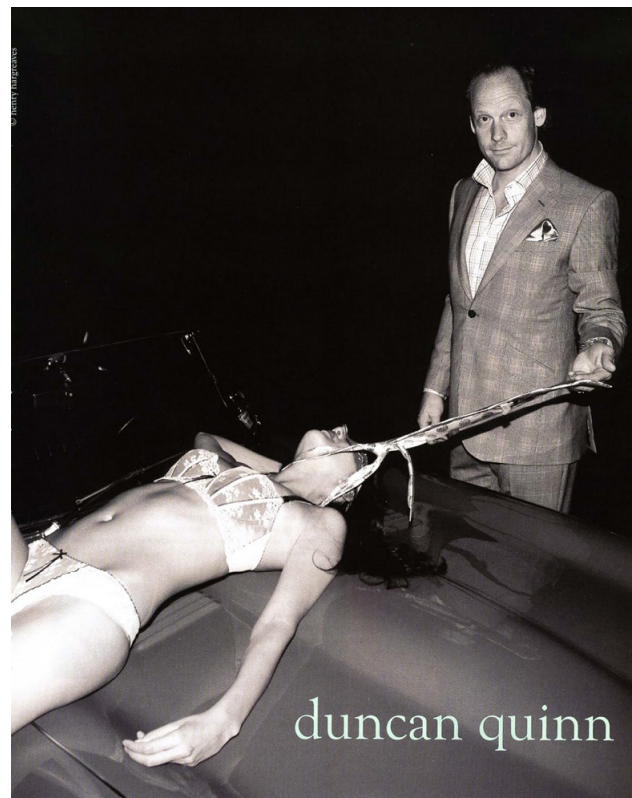


Figura 7. Anuncio de Duncan Quinn, 2008.

Fuente: © Henry Hargreaves.

<sup>49</sup> Carmen Morán Breña, “Ingrid Escamilla: la atroz violencia de los crímenes morales”, *El País*, 15 de febrero de 2020.

<sup>50</sup> Jean-Luc Nancy, *Corpus* (Madrid: Arena, 2010), 64.

<sup>51</sup> Judith Butler, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (Barcelona: Paidós, 2010); Judith Butler, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (Buenos Aires: Paidós, 2006), 52-53.

<sup>52</sup> Dijkstra, *Ídolos de perversidad...*, 31.

<sup>53</sup> Hilton Kramer en un artículo denunció esta nueva fotografía de moda. Hilton Kramer, “The Dubious Art of Fashion Photography”, *The New York Times*, 28 de diciembre de 1975; Carles Gámez, “Guy Bourdin: ¿revolucionario de la fotografía de moda o el primer sádico de la imagen femenina?”, *Smoda El País*, 25 de julio de 2017.

<sup>54</sup> Terminología prestada de Mari Luz Esteban, *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio* (Barcelona: Bellaterra, 2013), 80-81.

<sup>55</sup> Montserrat Hormigos Vaquero e Irene Ballester Buigues, “La mirada feminista ante el espejo publicitario”, *Asparkia. Investigación feminista* 36 (2020): 11-13. En la práctica algunas artistas han respondido a la cosificación del cuerpo de las mujeres utilizando y actuando desde el mismo medio publicitario. Para más información sobre algunas de estas acciones, Irene Ballester Buigues, *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo* (Gijón: Trea, 2012), 187-218.

Por su parte, a modo de denuncia, la artista británica Anna Fox compuso una serie de fotografías en colaboración con la cantante Alison Goldfrapp en donde exploraban críticamente la vida de las mujeres que crecieron en las zonas rurales del sur de Inglaterra que llevó por título *Country Girls* (1996-2001). Dichas imágenes, de gran tensión sexual, mostraban fragmentos de mujeres literalmente tiradas en plena naturaleza, estáticas, aparentemente muertas, sin rostro, pero siempre con zapatos de tacón. Las composiciones recuerdan a la famosa y tardía obra de Marcel Duchamp *Étant donnés* (1946-66), en la que una mujer desnuda, joven e inmóvil, con la cara cubierta por su cabello es observada por el espectador a través de una mirilla colocada en una puerta de madera. La acción de mirar, a modo de voyeur, es la clave de la pieza, al igual que las imágenes de Fox-Goldfrapp que obligan al espectador a adquirir el rol de mirón ante una escena cargada de violencia sutil.

Cindy Sherman, unos años antes, adoptando su característica mirada grotesca realizó *Disasters and fairy tales* (1985) utilizando como es habitual su cuerpo, pero esta vez añadiendo prótesis y excrementos para mostrar el lado más desagradable, lo abyecto. En una de las instantáneas más reproducida de la serie aparece únicamente el rostro de la artista con la mirada perdida, congelada, como si hubiera sido tomado por alguien que pasaba por allí, a modo de fotografía forense. Como apunta Anna Maria Guasch, con las imágenes de esta serie la artista “en una metafórica actitud misógina” profana fronteras sobre el cuerpo femenino que resultan incómodas<sup>56</sup>. No parece casualidad, pues, que Sherman titule la serie de esa forma aludiendo a los edulcorados cuentos de hadas en donde se hayan un nutrido grupo de mujeres tendidas a la espera del amado salvador, al mismo tiempo que son envueltas de elementos asociados a la muerte y a la belleza, en este caso sustituidos por decoración vinculada a lo repugnante femenino como restos de comida, vómito y sangre.

## 8. Epílogo. El atractivo de la mujer muerta en el tiempo

El vínculo entre lo erótico y la muerte ha cruzado la conciencia humana desde las primeras representaciones, según George Bataille, el saberse mortal sería la razón de dicha relación y también del tabú que ambas cuestiones provocan. La interrelación entre muerte y erotismo, impulsada por traspasar lo prohibido y su carácter sacrificial, conforman parte del legado visual de todos los tiempos en donde la mujer ha sido clara protagonista<sup>57</sup>.

El estereotipo visual de la mujer muerta se ha ido configurando sobre elementos que se repiten asociados habitualmente a la esfera femenina, lo que más abunda en este tipo de representaciones son cadáveres sin signos de descomposición, jóvenes y que conservan intacta su belleza. La anciana en cambio, cuando aparece, lo hace revestida de una estética distinta, lo más común es que

lo haga bajo símbolos de una vida intachable o bien directamente como figura aterradora, símbolo de la decrepitud de la muerte. La vejez despoja a la mujer de uno de sus atributos históricos de poder, por eso, la muerta joven todavía conserva parte de ese poder, de ahí que vuelva y opere en la esfera real con vitalidad.

Este hecho esconde un doble rasero de negatividad, por un lado, como recuerda Naomi Wolf, desde la Revolución Industrial la mujer doméstica dio paso al mito de la belleza que la persiguió para perpetuar el control social sobre las mujeres. Por otro, también con Wolf, parece que en la contemporaneidad sigue operando la famosa doncella de hierro, instrumento medieval de tortura que consta de un ataúd con forma de cuerpo humano en el que aparece pintada la cara de una hermosa joven sonriente, persiguiendo la censura del rostro y el cuerpo de la mujer real, es decir, sepultando a las mujeres bajo idealizaciones de cuerpos normativos<sup>58</sup>. De este modo, las mujeres vivas o muertas deben mantener su apariencia física para la mirada del espectador.

Desde la esfera psicoanalítica, para Julia Kristeva el atractivo de la mujer muerta proviene de uno de los aspectos asociados a la pérdida de la Madre, necesidad emancipadora tanto biológica como psíquica. El matricidio es vital para el individuo siempre y cuando suceda de manera óptima y pueda ser erotizado. Dentro de las distintas opciones, la que nos compete es la de metamorfosar el objeto ausente por medio de construcciones culturales hasta obtener el objeto “sublimado”, es decir, el objeto perdido debe ser reencontrado como objeto erótico facturado por medio de la creación. Las representaciones de la mujer muerta, pues, ejercen de “freno imaginario de la pulsión matricida”, contrarrestando la tendencia melancólica y hasta el propio crimen<sup>59</sup>. Esta reflexión, sin entrar en consideraciones que exceden la investigación, explicaría, en parte, la pervivencia y carisma de dichas imágenes en la visualidad.

En síntesis, en todas las representaciones que se han repasado: el cadáver femenino puesto al servicio de la ciencia y el cuerpo de la mujer muerta o dormida en el arte y la cultura visual, se puede apreciar la idea de la mujer pasiva al servicio de una mirada libidinosa y patriarcal. Según la teórica feminista Teresa de Lauretis, las cuestiones de violencia no se pueden separar de las consideraciones de género, porque el significado que asume una determinada representación de violencia depende del género del objeto violado; de esta manera, el cuerpo femenino identificado con lo inanimado e inmóvil adquiere en dichas imágenes un carácter objetual<sup>60</sup>. A la mirada para la que operan estos cuerpos se le suma las consideraciones estéticas de esposa, madre, virgen o beata como símbolo de una vida/muerte digna de exponer. En cambio, como se ha reseñado, el mundo contemporáneo se debate entre la crítica a estas mitologías a través de distintas estrategias y la puesta en escena continuada del cuerpo muerto de las mujeres con distintos fines ideológicos o comerciales. Con todo,

<sup>56</sup> Anna Maria Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (Madrid: Alianza, 2000), 508.

<sup>57</sup> Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros* (Barcelona: Tusquets, 2007).

<sup>58</sup> Naomi Wolf, *El mito de la belleza* (Barcelona: Emecé, 1991), 14-22.

<sup>59</sup> Julia Kristeva, *Sol negro. Depresión y melancolía*, (Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1991), 30.

<sup>60</sup> Bronfen, *Over her dead...*, 50.

se puede afirmar que las imágenes de cuerpos muertos femeninos siguiendo unos estereotipos visuales son al mismo tiempo erotizadas y violadas, tanto por traspasar la esfera de lo privado y exponerse a la contemplación

pública, como por extenderse y normalizar la idea de deseo en íntima relación con el paradigma de cuerpo inerte sin apenas reflexionar en los motivos y las inevitables consecuencias.

## 9. Fuentes y referencias bibliográficas

- Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.
- Aragon, Louis. *Aurélien*. Paris: Gallimard, 2000.
- Ariès, Philippe. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 1983.
- Aristofanes. *Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata*. Traducido por Francisco Rodríguez Adrados y editado por Francisco Rodríguez Adrados. Madrid: Cátedra, 1994.
- Ballester Buigues, Irene. *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón: Trea, 2012.
- Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra, 2015.
- Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1994.
- Bondeson, Jan. *Enterrado vivo. La aterradora historia de nuestro miedo más primario*. Barcelona: Ediciones B, 2002.
- Bordignon, Giulia. “Arianna prima di Arianna. Note sulla Pathosformel della ‘bella addormentata’ prima della ‘Cleopatra’ vaticana (1512)”. *Engramma* 163 (2019): 85-108.
- Bronfen, Elisabeth. *Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic*. New York: Manchester University Press, 1992.
- Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós, 2010.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Cervera, César. “La cruel historia que inspiró Blancanieves: la princesa ciega que jugaba con niños explotados en las minas”. *ABC*, 29 de enero de 2016.
- Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate, 1994.
- Doménech García, Sergi. “Vestidas a la espera del esposo. Imagen y liturgia de la virginidad consagrada en los retratos de monjas”. En *Actas del Congreso Imagen y Apariencia*, editado por María Concepción de la Peña Velasco, Manuel Pérez Sánchez, María del Mar Albero Muñoz, María Teresa Marín Torres y Juan González Martínez, s/p. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2008.
- Elvira Barba, Miguel Ángel. *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008.
- Esteban, María Luz. *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra, 2013.
- Ferrer Álvarez, Mireia. “Teatralización y cultura visual en el París de la Belle Époque”. *Ars Longa* 24 (2015): 185-196.
- Gámez, Carles. “Guy Bourdin: ¿revolucionario de la fotografía de moda o el primer sádico de la imagen femenina?”. *Smoda El País*, 25 de julio de 2017. <https://smoda.elpais.com/moda/guy-bourdin-exposicion-chloe/>.
- Gautier, Théophile. *La muerta enamorada*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1976.
- Guasch, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000.
- Héran, Emmanuelle, Joëlle Bolloch, Bruno Chenique, Michel Hanus, Christine Peltre, Hélène Pinet, Alain Pougetoux y Clémence Raynaud. *Le Dernier Portrait*. París: Musée d’Orsay, 2002.
- Hesíode. *Teogonía. Els treballs i els diez*. Traducido por Joan Castellanos y editado por Joan Alberich i Mariné. Barcelona: La Magrana, 2012.
- Hormigos Vaquero, Montserrat e Irene Ballester Buigues. “La mirada feminista ante el espejo publicitario”. *Asparkia. Investigación feminista* 36 (2020): 11-13.
- Juliano, M<sup>a</sup> Dolores. *Cultura popular*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- Kant, Immanuel. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid: Alianza, 2010.
- Kramer, Hilton. “The Dubious Art of Fashion Photography”. *The New York Times*, 28 de diciembre de 1975. <https://www.nytimes.com/1975/12/28/archives/art-view-the-dubious-art-of-fashion-photography.html>.
- Kristeva, Julia. *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1991.
- Lafont, Isabel. “Mis retratos de Susan Sontag me ayudaron a superar su muerte”. *El País*, 19 de junio de 2009. [https://elpais.com/diario/2009/06/19/cultura/1245362402\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/06/19/cultura/1245362402_850215.html).
- López Fernández, María. *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*. Madrid: Machado, 2006.
- López Mondéjar, Publio. *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunberg, 2005.
- Morcate, Montse. “El álbum de los dolientes. Un recorrido por las representaciones fotográficas de muerte y duelo en el ámbito doméstico”. En *La imagen desvelada. Prácticas fotográficas en la enfermedad, la muerte y el duelo*, editado por Montse Morcate y Rebeca Pardo, 125-161. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2019.

- Morcate, Montse. "Duelo y fotografía post-mortem. Contradicciones de una práctica vigente en el siglo XXI". En *Imagen y muerte*, editado por Ander Gondra Aguirre y Gorka López de Munain, 24-46. Barcelona: Sans Soleil, 2013.
- Morán Breña, Carmen. "Ingrid Escamilla: la atroz violencia de los crímenes morales". *El País*, 15 de febrero de 2020. [https://elpais.com/sociedad/2020/02/13/actualidad/1581616992\\_329601.html](https://elpais.com/sociedad/2020/02/13/actualidad/1581616992_329601.html).
- Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme, 1988.
- Museu Valencià d'Etnologia. "Arxiu de la memòria oral valenciana". Consultado el 21 de diciembre de 2019. [http://www.museudelaparaula.es/web/home/search\\_free.php?t=1&busqueda=Rosa+Bufali&nregpp=10&filtro=y](http://www.museudelaparaula.es/web/home/search_free.php?t=1&busqueda=Rosa+Bufali&nregpp=10&filtro=y).
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena, 2010.
- Pommier, Édouard. *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998.
- Pedraza, Pilar. "De Poe a Buñuel. La amada en la cripta". En *Las sombras del horror: Edgar Allan Poe en el cine*, coordinado por Antonio José Navarro, 141-166. Madrid: Valdemar, 2009.
- Pedraza, Pilar. *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar, 2004.
- Pedraza, Pilar. *La bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*. Barcelona: Tusquets, 1991.
- Perrot, Michelle. *Historia de las alcobas*. Madrid: Siruela, 2011.
- Pujante Sánchez, José David. "El difícil equilibrio entre eros y tánatos en el discurso cultural (arte y literatura) en Occidente". *Sociocriticism* 26, no. 1-2 (2011): 207-244.
- Rodríguez Moya, Inmaculada. "Retrato mortuario: imágenes regias en tránsito hacia la gloria". En *Actas del XVIII Congreso CEHA*, editado por María Dolores Barral Rivadulla, Enrique Fernández Castiñeiras, Begoña Fernández Rodríguez y Juan Manuel Monterroso Montero, 622-641. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2012.
- Ruby, Jay. *Secure the Shadow. Death and Photography in America*. Cambridge: MIT Press, 1995.
- Sánchez Camargo, Manuel. *La muerte y la pintura española*. Madrid: Editora Nacional, 1954.
- Sánchez Ortiz, Alicia, Nerea Del Moral y Roberta Ballestriero. "Anatomía femenina en cera: ciencia, arte y espectáculo en el siglo XVIII". *Laboratorio de Arte* 2, no. 25 (2013): 603-622.
- Sazatornil Ruiz, Luis. "Hipnos y Tánatos. El arte, el sueño y los límites de la conciencia". En *Eros y Thánatos: reflexiones sobre el gusto III*, coordinado por Alberto Castán Chocarro y Concha Lomba Serrano, 257-276. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo, 2010.
- Tisseron, Serge. *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.
- Valeria, Claudia. "L'Arianna addormentata dei Musei Vaticani, già Cleopatra in Belvedere". *Engramma* 163 (2019): 13-34.
- Vega, Carmelo. *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Madrid: Cátedra, 2017.
- Wirth, Jean. *La fanciulla e la morte. Ricerche sui temi macabri nell'arte germanica del Rinascimento*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1985.
- Wolf, Naomi. *El mito de la belleza*. Barcelona: Emecé, 1991.

