



FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA. DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

Programa de Doctorado Historia del Arte (3130)

RETRATO FOTOGRAFICO *POST MORTEM* COMO LUGAR DE IDENTIDAD Y REPRESENTACIÓN FEMENINA A TRAVÉS DE LOS FONDOS SERRA Y GADEA

Tesis doctoral presentada por Esther González Gea

Dirigida por

Dr. Rafael García Mahiques

Dr. Luis Vives Ferrándiz-Sánchez

València, Mayo 2023

En memoria de Xesqui Castañer López y Victorina Muñoz Díaz.

Os pienso muchos días.

«Era su muerto; ella lo había manufacturado. [...] Carmen rasuró a Mario con la maquinilla eléctrica, le lavó, le peinó y le vistió el traje gris oscuro, el mismo con el que había dado la conferencia el Día de la Caridad, abriéndolo un poco por los costados, pues aunque el cadáver flexionaba bien, pesaba demasiado para ella sola. [...] Finalmente los chicos de Carón lo encerraron en el féretro y lo condujeron al despacho que ya no era el despacho de Mario sino su cámara mortuoria».

Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*, 1966

«A menudo los muertos no dicen gran cosa».

Vinciane Despret, *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*, 2015

Índice

INTRODUCCIÓN. ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

1. PRESENTACIÓN Y ESTRUCTURA DE LA TESIS	1
2. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO	9
2.1. Fondos Serra y Gadea.....	9
2.2. Archivos, museos, bibliotecas y colecciones privadas	11
3. OBJETIVOS.....	12
4. METODOLOGÍA.....	14
5. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	24

PRIMERA PARTE

HACIA EL RETRATO FOTOGRÁFICO *POST MORTEM*. ANTECEDENTES Y PERDURABILIDAD

1. TRAVESÍA DEL RETRATO <i>POST MORTEM</i> EN OCCIDENTE	41
1.1. Aproximación histórica a la necesidad de recordar a los muertos.....	41
1.2. Artefactos habitados para el culto y el recuerdo.....	47
1.3. Del cadáver como huella al cadáver como reflejo.....	49
1.3.1. El cadáver sólido	52

1.3.2. El cadáver modelo	57
1.3.3. El cadáver reflejo.....	63
1.3.4. El cadáver híbrido.....	66
1.4. Recuerdos por proximidad más allá del cadáver	68
2. PARÁMETROS VISUALES DE LA MUERTE. REPRESENTACIONES DEL CUERPO MUERTO EN EL ARTE.....	72
2.1. La buena o bella muerte	72
2.1.1. Cambios visuales de la bella muerte en el siglo XIX.....	79
2.1.2. Fascinación por el cuerpo muerto femenino	84
2.2. La mala o macabra muerte.....	90
2.2.1. La muerte solitaria.....	94
2.2.2. Apuntes sobre lo siniestro como categoría estética ante la muerte	96
2.3. El rostro humano como huella del fallecido.....	99
3. LA FOTOGRAFÍA. CAMBIO DE PARADIGMA EN LA IMAGEN DEL RECUERDO	106
3.1. Algunas características y temas del cuerpo fotográfico	106
3.1.1. Veracidad y ficción en la fotografía	109
3.1.2. Identidad fotográfica.....	114
3.1.2.1. Lo común fotográfico.....	116
3.1.2.2. Lo propio fotográfico	120
3.1.3. Álbum familiar. Identidad, intimidad, creación y exhibición	122
3.2. Persistencia del recuerdo material.....	130

SEGUNDA PARTE

RETRATO FOTOGRAFICO *POST MORTEM*. CRUCE DE MIRADAS ENTRE EL DESEO Y EL AFECTO

4. LA FOTOGRAFÍA AL SERVICIO DE LA MUERTE	137
4.1. La imagen fotográfica como medio	137
4.1.1. Fotografía y muerte.....	140
4.1.2. La cuestión del índice fotográfico	146
4.1.3. El <i>punctum</i> como azar, marca y trauma.....	152
4.2. Intersección entre lo óptico y lo háptico en la imagen fotográfica.....	154
4.2.1. La mirada. Percepción y sentido	157
4.2.2. La cualidad del (con)tacto.....	161
4.3. Asociación entre fotografía y magia	164
4.3.1. El poder taumaturgico del retrato fotográfico <i>post mortem</i>	168
4.4. La fotografía como terapia	174
5. RETRATO FOTOGRÁFICO <i>POST MORTEM</i> EN LOS FONDOS SERRA Y GADEA	179
5.1. Breve historia del retrato fotográfico <i>post mortem</i>	179
5.2. Estrategias de representación en la fotografía <i>post mortem</i>	186
5.2.1. De lo público y de lo privado	202
5.3. Modos de representar la muerte. Tipologías	212
5.3.1. Retrato individual de niño/a	216
5.3.2. Retrato individual de adulto	224
5.3.3. Retrato de familiar y difunto	230
5.3.4. Retrato de grupo	238
5.4. Funciones del retrato fotográfico <i>post mortem</i> de orden privado.....	242
5.4.1. Constatación de una muerte	248
5.4.2. Culto, memoria y duelo.....	251
5.4.3. Identidad, cohesión y pertenencia	257

TERCERA PARTE

LA MUJER ANTE LA MUERTE. RETRATO FOTOGRÁFICO *POST MORTEM* COMO COMPROMISO FEMENINO

6. MUJER, MUERTE Y FOTOGRAFÍA	263
6. 1. Mujeres y muerte	263
6.1.1. Cuando las mujeres se apartan de las formas de expresión ante la muerte.....	273
6.2. Relaciones de las mujeres con la fotografía	275
6.2.1. Creadora y comitente	279
6.2.2 Usuaria y custodiadora.....	285
6.2.3. ¡Mamá, quiero mi retrato!.....	288
6.3 Mujeres representadas en la muerte. Virgen, esposa y piadosa.....	291
7. MATERNIDAD, RELIGIOSIDAD Y CLASE EN LA FOTOGRAFÍA <i>POST MORTEM</i>	297
7.1. Cruces entre religión, domesticidad y maternidad.....	298
7.2. Sexualidad femenina. Fuente de vida y muerte	302
7.3. Discursos y representaciones de la maternidad	307
7.3.1. Madres simbólicas. De la Madre Tierra a la Madre Patria	310
7.3.2. La Virgen María como paradigma de madre ideal	316
7.3.3. Medeas. Contramodelos de madre.....	321
7.3.4. Mujeres sin hijos e hijas.....	330
8. RESPONSABILIDAD FEMENINA EN LA VIDA Y LA MUERTE	338
8.1. Intimidad, familia y afectos	339
8.1.1. Hacia un nuevo concepto de familia y su visualidad.....	343
8.1.2. Consideración de la infancia y el reflejo en las imágenes	349

8.2. Madres y cuidado	354
8.2.1. A la espera del hijo o la hija. Deseo y cuidado materno.....	356
8.2.2. La muerte del hijo o la hija	360
8.3. Género, duelo e imagen.....	367
8.3.1. Sufrimiento y sacrificio como medios de redención femenina	371
8.3.2. Estrategias ante la pérdida del hijo o la hija	375
8.4. El retrato fotográfico <i>post mortem</i> como responsabilidad femenina	377
8.4.1. La herencia de culpa.....	379
9. CONCLUSIONES.....	385
LISTADO DE IMÁGENES.....	397
ARCHIVOS, FONDOS Y COLECCIONES FOTOGRÁFICAS.....	407
BIBLIOGRAFÍA	409
ANEXOS	455
Anexo I. Informes/Información documental de los archivos.....	457
Anexo II. Tabla archivos municipales consultados y resultados.....	473
Anexo III. Pequeña recopilación de pintura <i>post mortem</i>	477
Anexo IV. Encuesta a los miembros del grupo de apoyo al duelo gestacional y neonatal <i>Nubesma</i> en Valencia.....	483
ANEXO FOTOGRÁFICO	491

AGRADECIMIENTOS

La tesis doctoral es un proceso atravesado por experiencias y acontecimientos que nos persiguen desde antes de comenzar la investigación. Deudora de cruces en el camino con situaciones y personas que la han hecho posible. Este trabajo se ha podido llevar a cabo gracias a la ayuda predoctoral *Atracció al talent* de la Universitat de València –mis reverencias a todas las personas que realizan esta hazaña sin financiación–.

Tres han sido mis directores de tesis a los que debo agradecer el acompañamiento. Xesqui Castañer, quien confió en mí, me animó a ser atrevida y se marchó demasiado pronto. Rafael García Mahiques, por acogerme en el grupo APES cuando estaba huérfana y enseñarme que la tradición tiene mucho que decir sobre las imágenes contemporáneas. Y Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, por aparecer en un momento clave y convertirse en referente en todas mis investigaciones.

Entre las personas que encontré en el ámbito académico y que se han convertido en amigas debo nombrar a Vicente Pla, con quien comencé a pensar en la muerte y la imagen. A las Marías, Elena Monzón Pertejo y Elvira Mocholí Martínez, y especialmente a Àngels Martí Bonafé, te escucho en cada conector, en cada adverbio.

De lo mejor que me ha pasado en esta aventura es transitarla junto a Raquel Baixauli Romero. Por todo lo hecho, por todo lo que queda, y por todo lo fantaseado. Recuerda: Con mi compañera, siempre.

A los archiveros, archiveras, encargados de fondos gráficos de las distintas instituciones a las que acudí, por atender mis peticiones con amabilidad. Especialmente a quienes más me han padecido, Vicent Masó Talens, responsable del Archivo Municipal de Manises y María José Aguilar Arener, responsable del Archivo Municipal de Alboraya. También en esta investigación han sido decisivas personas como la fotógrafa y psicóloga Norma Grau, quien desde el principio respondió a mis preguntas y me integró en la red altruista de padres y madres en duelo. La asociación *Nubesma. Asociación de apoyo al duelo gestacional y neonatal* de Valencia, por acogerme y enseñarme que lo que estaba haciendo podía servir para algo. Rafael Solaz quien puso a mi disposición toda su colección fotográfica. Y a todas las personas que cedieron sus retratos fotográficos *post mortem* al enterarse de este estudio.

A las personas que me guiaron en mi estancia investigadora en la Universitat de Barcelona. Marta Piñol que me ofreció asistencia, soporte y grandes consejos para desarrollar el trabajo. Y Montse Morcate, por reunirse tan generosamente conmigo y sus acertados comentarios, siento que la tesis cogió la forma definitiva el día después del encuentro. A mi amiga Espe Meri Crespo, ese sí quiero me dio el valor que necesitaba.

En el plano personal también debo agradecer a mucha gente. A las amigas que son raíces, a las que se van, a las que perduran y a las que llegan. Por estar en los momentos buenos, los regulares y los malos. Por escucharme hablar de la muerte que era mi forma de compartir con vosotras la vida. A Edu, *They live*, pero estamos juntos. A mi padre y a mi madre, por tanto con tan poco. A mi hermana Eva, mi memoria, mi sustento, mi asistencia sanitaria privada.

INTRODUCCIÓN. ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

1. PRESENTACIÓN Y ESTRUCTURA DE LA TESIS

Esta tesis doctoral parte de mirar los retratos fotográficos *post mortem* de los fondos Serra (Alboraya) y Gadea (Manises) con una perspectiva interpretativa a partir de los estereotipos femeninos y masculinos manifiestos en estas representaciones, en donde priman los papeles que las mujeres han ejercido. Para ello se estudiará la inserción de esta tipología icónico-fotográfica en la tradición visual conocida como retrato *post mortem*, poniendo de relieve la continuidad de las funciones y las peculiaridades que trajo el medio fotográfico, interpretando históricamente los roles que las mujeres han desempeñado a partir del análisis de estas imágenes, así cómo su pervivencia.

Las palabras identidad y representación presentes en el título se refieren a conceptos referentes a construcciones sociales. Las identidades se forman en base a unos preceptos y acaban configurando rasgos distintivos dentro de una colectividad. La representación refleja conductas sociales en el plano visual, refuerza la idea de que algo es reformado, codificado, de modo que articula discursos visuales. Las fotografías de los fondos estudiados sirven para exponer un discurso histórico sobre parámetros conductuales en torno a lo femenino, entendido cómo un conglomerado ideológico lejos de aspectos biológicos.

Para el cometido se transitarán temporalidades con sus respectivas imágenes sin incidir demasiado en fronteras o límites, sin encuadrar o dividir lo que pasó con lo que pasa o pasará, pues la muerte y la imagen entienden poco de divisas. Los hombres y mujeres han muerto, mueren y morirán, dejando un reguero de rastros de su paso por la vida, tan distintos y similares a partes iguales. La conciencia de la muerte es la que empuja a preservar el pasado y crear el futuro. La mortalidad es algo que poseemos, pero la inmortalidad es algo que tenemos que construir. “Sin mortalidad, no habría historia, ni cultura... ni humanidad. La mortalidad crea la oportunidad”¹. Y en esa coyuntura, en el sentido de dejar huellas del pasado en el presente, de preservar parte de lo que fuimos para el futuro, hemos escogido la imagen fotográfica en su relación directa con la muerte, el retrato fotográfico *post mortem*, como lugar recurrente de descanso que tan bien expone y explica el desarrollo del ser humano ante su finitud. Pues la

¹ BAUMAN, Zigmunt, 2014, p. 17.

fotografía siempre se relaciona con otras cosas, en el sentido de entender que para historiarla se deben cruzar los tiempos y las disciplinas².

Sin embargo, la existencia de estas imágenes fotográficas no anula otras representaciones o artefactos insertos en los rituales funerarios que funcionan y apuntan hacia los mismos objetivos como utensilios de recuerdo, identidad, memoria o culto. Por ello, para trazar el recorrido de la muerte y la imagen recurriremos, en la primera parte del trabajo, a referencias artísticas con la voluntad de trazar una genealogía que manifieste la continuidad y variación de manufacturar objetos con intención comunicativa de conservación y vida. Las imágenes o los utensilios del recuerdo no desaparecen, solo pasan de moda. Van y vienen, el desecho del pasado se puede convertir en antigüedad en el futuro, lo único duradero es la transitoriedad, el fluir del tiempo³.

En esa idea de tránsito, la imagen, en este caso la fotográfica, es mucho más que un recorte sobre lo visible del mundo. Es siguiendo las palabras de George Didi-Huberman, “una huella, un surco, una estela visual del tiempo” cargada de tiempos suplementarios, anacrónicos y heterogéneos, aglutinados en calidad de arte construido para la memoria. Es, poética y visualmente, “ceniza mezclada, hasta cierto punto caliente, que proviene de múltiples hogueras”⁴. También una fotografía es más que una copia o reproducción del mundo real, es un espacio de negociación de poder e identidades, un lugar de reflexión teórica y metodológica, un medio de comunicación, un vínculo social, un campo de descubrimiento y experimentación⁵, en el que se produce una intersección de miradas –la del fotógrafo, artífice o comitente de la imagen, la del personaje representado y la del espectador–, lo que invita a que las diferentes actitudes del mirar deban contemplarse.

Respecto a la horquilla cronológica del trabajo, el grueso del análisis comprende las fechas de los fondos fotográficos: primeras décadas del siglo XX hasta pasada la mitad de este, aproximadamente de 1930 a 1975. Sin embargo, para explicar las implicaciones de estas fotografías con los aspectos expuestos se recurrirá a distintas temporalidades para mostrar relaciones formales, significantes y funcionales que atraviesan el tiempo. Porque, según Hans Belting, “la cuestión de las imágenes demuele las fronteras que delimitan las épocas y las

² CADAVA, Eduardo, 2014, p. 144.

³ BAUMAN, Zigmunt, 2014, p. 234.

⁴ DIDI-HUBERMAN, George, 2012, p. 42.

⁵ ARDEVOL PIERA, Elisenda; MUNTAÑOLA THORNBERG, Nora, 2004, p. 23-24.

culturas, pues sólo se puede encontrar respuestas más allá de esas fronteras”⁶. De ahí que se tracen puentes formales y funcionales entre objetos-imágenes de variada naturaleza y cronología con el objetivo de demostrar que las funciones que se le atribuyen a estas imágenes estaban presentes antes de existir y una vez el género fotográfico ha sido silenciado con una poderosa resistencia.

Para definir el objeto de estudio es conveniente apuntar qué se entiende por retrato fotográfico *post mortem* a diferencia de otras imágenes que también tratan la muerte. Dentro de los tipos de imágenes que cubren este momento se tiene que distinguir entre las imágenes de carácter clínico, las realizadas en las morgues o espacios afines, sin una preparación especial, con la intención de captar el estado del cuerpo de la forma más natural y aséptica posible con objetivo analítico, y los retratos fotográficos *post mortem*, imágenes realizadas normalmente con una puesta en escena que trata de camuflar los rasgos más incómodos de la muerte bajo una apariencia dulcificada y en las que aparece un cuerpo sin vida. También existen fotografías mortuorias con fines documentales que tratan de inmortalizar la despedida, en las que se puede apreciar el cuerpo o en su defecto el féretro, imágenes que hablan más de los vivos que de los muertos. El estudio cuenta con imágenes diversas, de naturaleza fronteriza. En algunas se observan los citados cuerpos sin vida de forma exclusiva y otras tratan de testimoniar los momentos últimos, pero la gran mayoría funcionan como retratos de duelo, en su versión etimológica, volver a traer. Por tanto, nos hemos decantado por el empleo del término retrato fotográfico *post mortem* de forma genérica e inclusiva.

En la muerte aparecen puntos parejos como la existencia de los restos del difunto en relación al recuerdo, la memoria, que forman un todo a modo de herencia con la que se ejecutan distintos rituales y costumbres dignas de interés para diversas disciplinas del pensamiento y la praxis. Las cuestiones materiales e intelectuales en torno a la muerte son esenciales para la humanidad, para analizar la transmisión de la cultura, y deben ser atendidas por todas las ciencias humanas. Es curioso cómo Jay Ruby, uno de los más importantes estudiosos de la fotografía *post mortem*, indicaba que para los historiadores del arte la gran mayoría de las fotografías no merecen la pena ser estudiadas, apuntando incluso que el lugar de la fotografía en el trato con la muerte ha sido prácticamente ignorado por ellos; en cambio, los historiadores sociales encuentran que cualquier fotografía, acompañada de información contextual, puede revelar cuestiones

⁶ BELTING, Hans, 2012, p. 30.

decisivas sobre las personas que la hicieron o la usaron⁷. Tal vez la profesión del historiador/a del arte ha cambiado o Ruby erraba en la afirmación, y ahora, las fotografías, también las relacionadas con la muerte, son material de primer orden que merece ser estudiado y analizado por parte de las nuevas generaciones de historiadores/as del arte.

Investigar las implicaciones del retrato fotográfico *post mortem* dentro de la Historia cultural es una labor compleja que implica renunciaciones, resistencias y resiliencias. En este caso, estableciendo una selección, se partirá de dos colecciones pertenecientes a los archivos municipales de Alboraya y Manises, ambos de origen valenciano. El análisis se focalizará en ellos para mostrar similitudes y divergencias formales, estilísticas y significantes. En cuanto a los paralelismos de estas imágenes locales con el resto de retratos *post mortem* provenientes de otras colecciones o archivos de carácter nacional e internacional que se ha tenido ocasión de consultar, se señalarán los parecidos para exponer que desde distintos lugares se han dado coincidencias de carácter formal que entran en relación con funciones globales de la imagen. Pero estas fotografías también presentan rasgos particulares que permiten indicar características propias que hablan de procedimientos específicos y personales. Por último, explicar estas imágenes conlleva una capacidad de adaptación ante una visualidad que puede resultar perturbadora pero que, tomando cierta distancia, esclarece preguntas que sobrepasan lo representado. Para el cometido, trabajaremos de forma conjunta lo común de la selección de las fotografías de los fondos y las singularidades, poniéndolas en diálogo por momentos con otras imágenes de la misma naturaleza visual o funcional.

Entre la idiosincrasia de los retratos estudiados salta rápidamente una cuestión central apenas abordada: el papel de la mujer en estas fotografías, los roles representados y la responsabilidad ante la toma o gestión de estos. Si reparamos en el criterio de Adrienne Rich sobre el patriarcado, se evidencia que el poder de los padres abarca un sistema familiar, social, ideológico y político en el que los hombres a través de diversas estrategias como los rituales, la tradición, las leyes, el lenguaje, las costumbres, la educación, la división del trabajo, etcétera, han determinado el papel que las mujeres deben interpretar con el fin de ser sometidas e integradas en el conglomerado social⁸. El presente estudio, por tanto, parte de que el sistema patriarcal ha influido también en esta tipología de imágenes en distintas direcciones que afectan a las mujeres y abre una brecha entre géneros. Algunas mujeres como responsables de la vida

⁷ RUBY, Jay, 1995, p. 5-8.

⁸ RICH, Adrienne, 2019, p. 106-107.

y la muerte están involucradas tanto en la forma determinada de aparecer en dichas fotografías como en la gestión, transmisión y propagación de las mismas arrastrando cuestiones asociadas históricamente a la feminidad.

Para extraer de estas fotografías la relación con aspectos que afectan a mujeres y hombres, el análisis requiere que se respondan preguntas que abrazan la maternidad, la mortalidad, la fotografía y las relaciones de género. Si la maternidad y la mortalidad se entienden como construcciones socioculturales, tienen por tanto un carácter histórico. Las representaciones de la maternidad y la mortalidad son inexplicables si no se sitúan en el universo simbólico de la cultura de la que forman parte. Se trata de temas sometidos a la historia y a la cultura, sobre todo si nos referimos a los artefactos que han generado y generan. Entre dichos dispositivos, la fotografía, objeto de estudio del trabajo, se sitúa en un momento histórico concreto –alrededor de mediados del siglo XIX– que permite articular un discurso que dialoga con los roles de las mujeres en estos momentos vinculados a estereotipos que se han ido gestando tiempo atrás. Así, estos retratos fotográficos *post mortem* invitan a reflexiones que ponen de manifiesto los temas propuestos, cruzándose con aspectos sociales e ideológicos que las mujeres han arrastrado a lo largo de la historia.

Estas cuestiones y el correlato visual en estas fotografías se halla recorrido por el género, entendido como “un sistema de relaciones sociales, simbólicas y psíquicas en el que los hombres y las mujeres son situados de manera diferente”⁹. Sucede a menudo, en la casi totalidad de esferas del pensamiento y la práctica, que los sistemas de sexo/género lejos de ser categorías naturales son construcciones sociales, históricas, variables y remediadas¹⁰. En ese sentido, el arte y, especialmente, las imágenes, constituyen, contribuyen y reproducen ideologías, que “redefinen visiones particulares del mundo, definiciones e identidades que nosotros actuamos”. De ahí que masculinidad y feminidad sean términos inestables sin entidad fija, arrojados por una serie de condicionantes y comportamientos insertos en una red psicosocial institucionalizada que se vive desempeñando roles como el de esposa, madre, hija, padre, hijo, etcétera, y a su vez son reforzados por representaciones¹¹.

⁹ HARAWAY, Donna, 1995, p. 241.

¹⁰ ESTEBAN, Mari Luz; COMELLES, Josep M.; DÍEZ MINTEGUI, Carmen (eds.), 2010, p. 14.

¹¹ POLLOCK, Griselda, 2015, p. 75-82.

Para finalizar, cualquier investigación está recorrida por el concepto de lo “auto”¹², por la experiencia vivencial de cada persona, pues la vida y los procesos de investigación acaban colisionando de forma irremediable. Mi interés por la imagen –en especial por la fotográfica–, por el desafío de ésta ante la muerte y las maniobras con las que las personas interactúan a través de ellas, han sido el motor que ha impulsado este trabajo. En el Trabajo Fin de Máster (2016), dentro del Máster de Historia del arte y Cultura visual de la Universitat de València, se procedió al primer análisis de las imágenes de los fondos municipales valencianos provenientes de áreas circundantes en relación con imágenes de la misma naturaleza tomadas por fotógrafos procedentes del núcleo urbano de la ciudad de Valencia, reseñando las particularidades formales y estilísticas para después marcar similitudes en cuanto a su funcionalidad. Con este análisis hecho, al comenzar la tesis aplicamos una nueva mirada a las fotografías de las que emergieron cuestiones más específicas acerca de los estereotipos de género: ¿por qué las mujeres se representaban de una forma concreta? ¿De dónde nace ese deseo y qué se pretende con esa emulación? ¿Existe una pulsión común por adoptar ciertos roles o se debe a convenciones socioculturales? ¿Qué diferencias cohabitan en estas fotografías entre la representación de los hombres y las mujeres? ¿Son las mujeres responsables de la supervivencia y, en parte, de la gestión de esta modalidad fotográfica? Consciente de que las respuestas no son sencillas, me puse a investigar en las imágenes las evidencias que podían llevarme a extraer algunas respuestas.

La tesis se estructura en tres partes que corresponden a los temas principales: muerte, fotografía y mujer. Articuladas a su vez en capítulos que desarrollan aspectos involucrados en la gestación, desarrollo y pervivencia del retrato fotográfico *post mortem*, que tienen como eje vertebrador parte de los fondos fotográficos *post mortem* de los archivos municipales valencianos. La primera parte, centrada en los antecedentes y configuración de los recuerdos en imagen de la muerte, consta de tres capítulos. En el primero se realiza un recorrido por algunos artilugios creados para vencer a la muerte, para ir adentrándose en los diferentes objetos que han servido para cumplir este deseo: de lo corporal hasta su representación, pasando por la mezcla de ambas, en una suerte de anhelo por conservar los restos de los difuntos para ejercer con ellos diversas funciones. En el segundo capítulo se pasa a las consideraciones ambivalentes que han sufrido estas representaciones dentro de la Historia del

¹² La idea de lo “auto” como método de trabajo, según Mari Luz Esteban que toma la reflexión de Jone Miren Hernández García desde el campo de la antropología, no es exclusivo de esta disciplina, sino que afecta a todas las ciencias sociales –y añadiremos humanas– desde que el postmodernismo y el feminismo alertaron sobre este modo de proceder en las últimas décadas del siglo XX. ESTEBAN, Mari Luz, 2013, p. 52.

arte como categorías estéticas: por un lado, envolviéndose en aspectos ligados a lo bello; y, por otro lado, incidiendo en su reverso, la vertiente de lo macabro y siniestro. Poco a poco, cobra importancia en el discurso el poder del rostro como signo legitimador e individual de los fallecidos, para introducirse en el último capítulo en el medio fotográfico, su aparición y las particularidades que presenta para conservar a los muertos, sobre todo en su faceta familiar, sistema de compilación identitario y memorístico.

En la segunda parte, dividida en dos capítulos, se tratan las características del retrato fotográfico *post mortem*, para lo que se parte de las relaciones de la fotografía con la muerte, incidiendo en cualidades que la dotan de valores y poderes que la distinguen de otras imágenes mortuorias. En ese camino hacia lo peculiar y lo propio de la fotografía, se tejen vínculos con parcelas que históricamente se han atribuido a las imágenes, pero que en el caso de lo fotográfico se suman nuevos poderes que repercuten en actitudes humanas que llegan hasta la actualidad. Aspectos que se ponen de relevancia para trazar una especie de genealogía del retrato fotográfico *post mortem* y proceder al análisis de la selección fotográfica inédita de los archivos como agentes de estas prácticas humanas. En esa línea, se va articulando el análisis tipológico desde el cuerpo muerto individual hasta el cuerpo muerto acompañado por los vivos puesto en contexto con las funciones, para finalmente exponer las utilidades de estas imágenes que trascienden tiempos y creencias.

En la tercera parte, dividida al igual que la primera en tres capítulos, se abordan las cuestiones relacionadas con la muerte, la fotografía y las mujeres, aplicando más explícitamente la perspectiva de género. Se parte de que el género es un sistema de relaciones sociales, culturales, simbólicas, psíquicas, etc. en el que hombres y mujeres son situados de forma distinta. La mediación de género, por tanto, sirve para visualizar las consecuencias de dicha división que afecta a múltiples aspectos de la realidad social y cultural de las personas¹³. En el primer capítulo se estudia la relación de las mujeres con la muerte, la fotografía y el impulso abundante de representarse una vez fallecidas en estas imágenes de una determinada manera. Los temas aparentemente dispares se enlazan a través de consideraciones históricas asociadas a lo

¹³ GEBARA, Ivone, 2002, p. 116. Para María Lozano Estivalis, el género aparece como una categoría basada en las definiciones socioculturales relativas a las formas diferentes en las que deben comportarse y, por tanto, los distintos espacios que deben ocupar hombres y mujeres, que a su vez, se convierten tanto en productores como en productos sociohistóricos. Aprovecha, además, para recordar la ineficacia y contrariedad de confundir o limitar el término género con mujeres. Como expone directamente: “Aceptar esta simplificación es apostar por la mutilación teórica y filosófica de un concepto que incluye a todos los seres humanos. De hacerlo así, se anularía el carácter relacional de esta categoría, su definición histórica y los contenidos de género de la sociedad, el Estado y la cultura”. LOZANO ESTIVALIS, María, 2006, p. 26-30.

femenino. De apreciaciones generales sobre el supuesto vínculo naturalizado que une a la mujer con la muerte, se pasa a la gestión de corte más cultural que la sitúa como agente activo en la fotografía, para finalmente exponer la cotidianidad con la que aparecen representadas emulando roles concretos y destinados en los retratos fotográficos *post mortem*. En el segundo capítulo se repasa en los vínculos simbólicos entre la maternidad, lo religioso y lo doméstico, como sistemas de represión, pero también de liberación por parte de las mujeres. Lugares comunes que han servido para recluir y confinar desde lo institucional hacia lo personal, pero que ellas también han sabido utilizar a su favor para conseguir poderes concretos y cierta libertad. Sistemas como el religioso han configurado un modelo de mujer ideal asociado a la maternidad cristiana que, al mismo tiempo, genera un contramodelo que acaba produciendo la dicotomía entre la mala y la buena madre. El proselitismo materno compuesto de la moral, la sexualidad, la heteronorma, por citar algunos, afianzaron los comportamientos aceptados para las mujeres en general y para las madres en particular, lo que se puede observar a través de las fotografías escogidas.

El tercer y último capítulo, se inaugura con el cambio en el concepto de familia que fue especialmente palpable en el siglo XIX. Sobre esa idea y la evolución de las consideraciones de la infancia se arman conceptos como el cuidado, el duelo, la culpa y la responsabilidad femenina ante la muerte, en concreto de los hijos e hijas. Aquí el retrato fotográfico *post mortem* reúne y ejemplifica las explicaciones que se han ido vertiendo sobre él, se podría decir que se encarnan, toman consistencia. Las mujeres adquieren el protagonismo hasta ahora intuido, se tornan una pieza clave en el desarrollo y supervivencia de este género fotográfico.

En cuanto a la organización del material visual, los fondos fotográficos Serra y Gadea componen el núcleo del trabajo. Después de una primera parte centrada en la muerte y la manufactura de recuerdos, las imágenes procedentes de los fondos Serra y Gadea se distribuyen y analizan a lo largo de la segunda y tercera parte. En la segunda parte, que atiende específicamente a lo fotográfico, las fotografías aparecen tanto de forma individual como formando pequeños grupos que resumen las ideas vertidas. En la tercera parte, donde se abordan las relaciones de las mujeres con la fotografía, las imágenes continúan apareciendo y en ocasiones algunas vuelven a nombrarse vinculadas a diferentes ideas.

Para completar el estudio, se recurrió a la consulta de archivos municipales valencianos e instituciones museísticas y archivísticas en las que aparecieron algunas fotografías sueltas y a la catalogación y análisis de la colección privada de Rafael Solaz, sustrayendo para el estudio

las fotografías valencianas. Por último, fruto de la estancia predoctoral en la Universitat de Barcelona, se tuvo la oportunidad de consultar los fondos Unal pertenecientes al Ayuntamiento de Girona. Estas imágenes sirven de comparativa y apoyo a algunas ideas desarrolladas en la investigación, entablando diálogo con las fotografías Serra y Gadea. Para facilitar la lectura, las fotografías están repartidas en el cuerpo del trabajo, pero también aparecen en el apartado de anexo fotográfico con la finalidad de poder recurrir a un visionado general.

Con todo, el trabajo se articula en tres bloques que se resumen en dispositivos para muerte –y la vida–, fotografía y mujer, en los que las fotografías de los fondos Serra y Gadea aparecen a lo largo de la investigación irradiando desde los distintos apartados para dar sentido a lo expuesto. El contexto y las imágenes se arropan, pero son ellas las que llevan la carga discursiva, las que materializan lo explicado. Forma y significado convergen en estos retratos mediante un análisis que pone el foco en cuestiones en torno a la representación e identidad femenina a lo largo del tiempo.

2. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

2.1. Fondos Serra y Gadea

El objeto de estudio escogido para el desarrollo de este trabajo es el retrato fotográfico *post mortem* perteneciente a dos archivos municipales de las localidades valencianas de Alboraya y Manises que recorren gran parte del siglo XX. Las colecciones sobre esta tipología corresponden a tres fotógrafos locales: José Serra Ballester (1908-1966), su hijo José Serra Vilches (1935-2012) y José María Gadea Luján (1927-1994). Los dos primeros, vivieron y trabajaron en Alboraya y comarcas próximas en un período, datado por los fondos adquiridos a pesar de alguna laguna, que iría de 1930 a 1975. De Serra Ballester se cuenta con dos fotografías realizadas en negativo de vidrio por lo que se localizan entre 1930-1940, a su hijo pertenecen el resto de las imágenes en negativo de 35mm que irían de 1960 a 1975 aproximadamente. José María Gadea Luján, oriundo de Manises, trabajó en el municipio y alrededores –sin contar su labor como fotoperiodista en el periódico *Levante*– en las décadas centrales del siglo XX (c. 1950-1970). El fondo Serra se incorporó al Archivo de Alboraya por medio de un contrato de adquisición en 1999. Está constituido por tres tipos de soportes: 68 placas de vidrio, 859 placas de acetato y 8,600 carretes de negativos de 35mm y de formato medio. En cambio, el fondo Gadea fue una cesión del propio autor a su pueblo, Manises, y está

compuesto por cerca de 10,000 placas y 350,000 negativos de 35mm. Al respecto de la temática, abundan los encargos de particulares o asociaciones vecinales que deseaban retratar los acontecimientos señalados de la localidad, reportajes de carácter privado o familiar, en principio. Coincide en los tres fotógrafos que tanto su residencia como el desarrollo de su oficio fue llevado a cabo prácticamente de forma perpetua en los lugares señalados, por tanto, hablamos de tres profesionales que ejercieron su trabajo en un ámbito circunscrito¹⁴. Este tipo de material referente a los llamados “fotógrafos populares”, prácticamente desconocidos, que atendieron demandas de su comunidad y fueron almacenando los positivos y negativos generados en sus negocios, está despertando cierto interés entre los investigadores en la actualidad, visibilizando parte de la historia de la fotografía hasta ahora soterrada¹⁵.

En los dos casos, los fondos cuentan con un conjunto similar de imágenes relacionadas con la muerte con alguna disonancia que se señalará a lo largo del estudio: fotografías de entierros de personajes ilustres del pueblo, mayoritariamente clérigos, con su comitiva fúnebre y retratos fotográficos *post mortem* de vecinos de las localidades. Dejando de lado la temática de las exequias y centrándonos en los retratos, sin contar las tomas repetidas¹⁶, el Archivo Municipal de Alboraya (Fondo Serra) posee tres fotografías de adultos, ocho de niños (dos de ellas de José Serra Ballester), una de grupo con niño muerto y por último una de pariente y niño (posiblemente madre e hijo), trece en total; en el Archivo Municipal de Manises (Fondo Gadea), más amplio, encontramos catorce fotografías de adultos, dieciocho de niños y diez de familiares acompañados de niños fallecidos, cuarenta y una en total¹⁷.

El centrarse en estos dos archivos de las comarcas de *l’Horta Nord* y *l’Horta Oest* de la Comunitat Valenciana se debe a una mezcla de azar, suerte y cercanía. Para empezar, se trata de dos municipios próximos, Alboraya es el lugar donde resido y Manises era el lugar donde

¹⁴ Información sobre los fondos de José Serra Ballester y José Serra Vilches: <<https://www.alboraya.es/es/pagina/fondo-serra>> y AGUILAR ARENER, M^a José, 1999. Sobre José María Gadea: <<https://www.manises.es/es/arxiu/pagina/archivo-gadea>> y MORENO ROYO, José M^a, 1994. Además, algunos datos fueron transmitidos de forma oral en los diferentes encuentros en ambos archivos. Agradecemos enormemente el trato por parte de su personal, especialmente a M^a José Aguilar Arener, archivera de Alboraya y a Vicent Masó Talens, responsable del archivo de Manises. Los administradores convienen que los fondos se encuentran en buen estado de conservación y prudentemente custodiados, sin embargo, por falta de personal y material, el proceso de catalogación y posterior digitalización aún no está concluido. El informe de la archivera de Alboraya y el texto sobre José María Gadea Luján escrito a su muerte se pueden consultar en el Anexo I.

¹⁵ ROSÓN, María, 2016a, p. 309.

¹⁶ Se remite al Anexo fotográfico para contemplar el conjunto de fotografías Serra y Gadea.

¹⁷ Las imágenes se han organizado de tres formas: la primera, las imágenes se distribuirán de forma independiente a lo largo del texto; la segunda, se han agrupado por tipologías e ideas a modo de atlas que también están incluidos en el cuerpo del trabajo; la tercera, se adjunta la totalidad de las fotografías divididas por fondos o colecciones en el anexo fotográfico final para facilitar una contemplación en conjunto [Anexo fotográfico].

trabajaba. Dio la casualidad que en ambos existía una cantidad considerable de esta tipología de imágenes pertenecientes a fotógrafos denominados populares. Después del hallazgo, con esperanza de continuar con la suerte, la búsqueda se amplió a otros archivos municipales de la Comunitat Valenciana.

2.2. Archivos, museos, bibliotecas y colecciones privadas

El resultado de la consulta de los archivos municipales fue prácticamente nulo, a excepción de dos fotografías del Archivo de Pego carentes de datos debidas a una cesión, en las que aparece una joven dentro del ataúd y un hombre adulto vestido con un hábito religioso. Y dos fotografías de niños que se conservan en el Archivo de Carcaixent provenientes de la colección del cronista de la localidad Bernat Darás¹⁸.

Asimismo, parecía oportuno consultar también algunas colecciones privadas de coleccionistas valencianos y archivos de carácter público de la ciudad de Valencia para contrastar algunos aspectos. Entre las colecciones privadas, la más accesible y completa resultó la de Rafael Solaz, que después de proceder a la catalogación, entre su variada colección sobre retratos fotográficos *post mortem* cuenta con veinticuatro imágenes que se ha podido demostrar proceden de la Comunitat Valenciana. En cuanto a colecciones públicas, la más amplia y variada es la conservada en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu que posee una selección relevante sobre el tema. Una fotografía de un niño fallecido cedida al Museu d'Història de València que contiene algún dato de interés. Y dos imágenes, una de un velatorio con el difunto presente y en retrato de un bebé fallecido pertenecientes al Arxiu gràfic del Museu d'Etnologia de València. Fuera de la región valenciana, fruto de la estancia de investigación en Barcelona, se ha consultado el Arxiu Fotogràfic de l'Ajuntament de Girona, especialmente significativa ha resultado la Colección Unal (1928-1935). Por último, nombrar a las personas que de forma desinteresada cedieron sus fotografías familiares con la finalidad de enriquecer el trabajo y rendir de algún modo un pequeño homenaje a sus difuntos¹⁹.

¹⁸ En el Anexo II del trabajo se incluye una tabla con los archivos consultados y el resultado.

¹⁹ Para acceder al desglose de la respuesta e información de los archivos consultados y las imágenes acudir al Anexo Fotográfico. Aprovechamos la nota para agradecer la disponibilidad y amabilidad de Rafael Solaz para consultar su archivo y acceder al escaneo de las fotografías que interesaban para el trabajo, al igual que a las distintas personas que cedieron algunas imágenes de orden privado a lo largo de la investigación: Anais Pons, Araceli Moreno, Rosa Ortiz y Miriam Lozano. También anotar que se consultaron otros fondos fotográficos de coleccionistas valencianos, la mayoría por medio de bibliografía ya que fue complicado acceder a ellos personalmente.

3. OBJETIVOS

Entre los objetivos perseguidos se busca demostrar que estas fotografías son una continuación lógica del lugar del recuerdo, arrastrado desde las primeras civilizaciones humanas hasta la reciente imagen digital. La necesidad de dotar de cuerpo a la imagen efímera del fallecido hizo del retrato fotográfico *post mortem* el último refugio de la memoria, sobre el que se ejercieron y ejercen dinámicas para auxiliar a los familiares que quedan, en los que las mujeres han jugado papeles determinantes como comitentes, organizadoras, custodiados, conservadoras y hacedoras. Además, el carácter dual del medio como soporte íntimo de recuerdo y de exhibición será abordado añadiendo cuestiones propias de la naturaleza fotográfica. Por tanto, el objetivo central del estudio es demostrar cómo este tipo de imágenes poseen indicios suficientes para ser analizados desde una perspectiva de género, sobre todo, si se piensa en las diferentes relaciones y representaciones que las mujeres y los hombres han ejercido y actuado en ellas. El cometido se realizará a través del análisis de retratos fotográficos *post mortem* provenientes de archivos locales que por momentos intercalan con otras fotografías de misma temática pertenecientes a colecciones privadas o públicas, que ponen de manifiesto tanto semejanzas como rasgos particulares.

De este modo, para analizar el retrato fotográfico *post mortem* se reparará en dos planos: el visible y el invisible. Uno sin el otro dejaría la interpretación inestable y limitada. Lo que se ve, en la mayoría de las imágenes, se puede sintetizar en cuerpos muertos que reposan plácidamente con elementos que recuerdan la santidad, la cotidianidad y, en algunas raras ocasiones, las peculiaridades del difunto retratado –es interesante matizar que el retrato fotográfico *post mortem* presenta la peculiaridad de mantenerse más estable que el resto de los géneros fotográficos–. Retratos estereotipados que repiten una y otra vez las mismas poses, los mismos escenarios, los mismos artilugios, orquestados con sinfonías conocidas. Pero lo que ocultan es mucho más interesante, en el sentido de que se pueden trazar relatos que, aunque repiten códigos funcionales, también conllevan historias personales. Todos los muertos son uno, pero cada uno esconde una pulsión individual. Como dijo Michel Merlot, la imagen más que la reproducción del mundo exterior es la modelización del mundo interior. A pesar de que estos retratos mortuorios contienen simplemente el cuerpo muerto aderezado, cada forma tiene su historia y su razón de ser, en continua tensión entre lo que se ve y lo que se intuye, lo analizable²⁰.

²⁰ MERLOT, Michel, 2007, p. 24-25.

Un aspecto significativo es preguntarse por la domesticidad de estas instantáneas, las relaciones con lo íntimo, individual, con lo biográfico. Pues a pesar de la evidencia del carácter dual citado, sobre todo cuando se habla de retratos fotográficos *post mortem* de personajes célebres, la mayoría de estas imágenes se solicitaban para suplir el recuerdo personal, premisa que sostienen la mayoría de las voces especializadas. Sin embargo, esta afirmación tiene lógica siempre y cuando fuera la única fotografía del difunto, pero qué pasa cuando se sabe que estos retratos se siguen practicando más allá de esta función, es decir, cuando el fallecido posee más imágenes en vida. Esta apreciación lleva inevitablemente a buscar el porqué y el nuevo destino/función de estas fotografías, que *grosso modo*, empuja a bucear en las antiguas competencias de la imagen y en su naturaleza de objeto vital. Pues, estos artefactos sobrepasan la función del recuerdo para convertirse en objetos de devoción. Por tanto, el trabajo pretende demostrar la relación existente de ambos conceptos en una misma imagen, puntualizando la función de reliquia íntima. Para dar forma a esta finalidad, la mirada del observador se vuelve aspecto clave, pues el arte no puede seducir sin la complicidad del sujeto que lo experimenta²¹. Pero no solo la vinculación entre el objeto y el sujeto se impone de forma esencial para alcanzar la meta, pues tanto los sujetos como los objetos adquieren sentido mediante el contacto acumulativo del tiempo, la percepción y lectura que realizan las personas sobre ciertos objetos tiene poco de subjetivo, son materializaciones de interacciones entre los individuos y el mundo sensible²². Y por último, esta tipología fotográfica, como el resto, está cargada de ideología, en el sentido de que el arte –también las manifestaciones de la cultura popular– es una práctica social constitutiva de la misma, no únicamente su ilustración. Por medio de las imágenes se reproduce, se construye, se redefine y se actúan miradas particulares sobre el mundo²³.

Por consiguiente, la historicidad de la muerte, los cambios acaecidos a lo largo del tiempo, que la mayoría de historiadores/as del tema han defendido, va de la explotación o asimilación de la muerte hasta la invisibilización, estas fotografías han gravitado siempre entre la ocultación y la exposición. En ellas los límites entre lo privado y lo público se difuminan hasta volverse confusos, complicando el análisis e interpretación. Algo parecido a lo que sucede con la memoria, espacio mental privado, a la vez que ejercicio público de recuerdo. Los retratos fotográficos *post mortem* oscilan entre dos planos fácticos: la necesidad de conservar el recuerdo privado, familiar; y la voluntad de ingresar a los faltantes en una realidad más amplia

²¹ SONTAG, Susan, 1984, p. 49.

²² AHMED, Sara, 2017, p. 60.

²³ POLLOCK, Griselda, 2015, p. 75.

que entraría en la faceta de la visibilización. Las fotografías individuales de carácter doméstico –se podría aprovechar para nombrar lo local frente a lo global– gracias a las compilaciones archivísticas pierden entidad particular para convertirse en material de estudio de la Historia cultural. En estas fotografías la identidad personal cobra fuerza en lo relacional y colectivo.

Víctor del Río anota que la dimensión funeraria de la fotografía podría servir perfectamente de hilo conductor para otra historia alternativa del medio²⁴. Sería demasiado osado intentar tamaña empresa, pero sí que se pretende de alguna manera mostrar que esta tipología de fotografías, recogiendo parámetros clásicos del medio, esconde información y funcionalidad que hasta ahora ha sido abordada de forma más bien discreta y que pueden ponerse en relación con aspectos asociados a la categoría de lo femenino que han condicionado y condicionan a las mujeres. Dada la falta de estudios concretos sobre el tema, se trazarán líneas convergentes entre los distintos aspectos que van desde la necesidad de recordar a la responsabilidad de hacerlo en los que las imágenes de los archivos se articulan de hilo conductor, como medio por el que el discurso textual-teórico cobra sentido y presencia, chistosamente, cuerpo.

4. METODOLOGÍA

Conscientes de la inmensidad que supone hablar de muerte, de imagen fotográfica y de la relación de las mujeres con el retrato fotográfico *post mortem*, lo primero es entender que una investigación conlleva siempre una toma de decisiones. En ese sentido, estudiar esta tipología fotográfica supone atender a claves teóricas de análisis de la imagen a través de una selección de materiales y obras que faciliten la comprensión histórica de la aparición de esta tipología fotográfica en relación a la necesidad de recordar, construir memorias, que se ha producido desde las primeras civilizaciones hasta la actualidad. Las imágenes, en una pulsión de supervivencia, se trasladan de un lugar a otro, como dice Belting, se convierten en nómadas de los medios²⁵.

Si partimos del concepto de huella de Paul Ricoeur (1913-2005) como ente intramundano capaz de retener las acciones humanas y permitir conectar temporalidades entre sí, la huella no es solo una señal que indica algún acontecimiento ocurrido, sino que contiene el mismo acontecimiento, es una entidad presente que integra el pasado. Por tanto, la fotografía, en su

²⁴ RÍO DEL, Víctor, 2021, p. 31.

²⁵ BELTING, Hans, 2012, p. 265.

condición de huella y documento del pasado, le sirve al historiador para perseguir vestigios de tiempos anteriores en el tiempo actual²⁶. De este modo, se han trazado puentes metodológicos desde el pasado lejano hasta un presente cercano, con el foco puesto en el periodo que va desde el inicio de la fotografía, mediados del XIX, hasta la fecha de datación de la selección de imágenes, últimas décadas del XX.

Los métodos para enfrentarse al amplio campo de lo visual sufrieron un notable cambio a partir de mediados del siglo XX. Los denominados Estudios visuales pusieron en un aprieto a los métodos tradicionales que hasta ese momento habían forjado los cimientos, aparentemente indestructibles, de la Historia del arte. Como es de suponer, las nuevas corrientes no surgieron de la nada, previamente a su consolidación ya había existido tanteos, con mejor o peor suerte, dentro del seno de la disciplina y fuera de ella. Por tanto, del llamado *giro lingüístico* se pasó al *giro icónico* que, como plantea Keith Moxey, con las prisas por dar sentido a las circunstancias, se tendió en el pasado a ignorar y olvidar la *presencia* en favor del *significado*. Se comenzaron a interpretar los objetos a fin de domesticarlos, manteniéndolos bajo control y dotándolos de significados que no necesariamente poseían²⁷. En su parcela más radical, estas teorías reclamaban el acceso a lo “real”, desprender al objeto de las múltiples capas de significado al que había sido sometido, retomar la intencionalidad natural de su propósito y su papel activo. La imagen ya no sólo representa, sino que presenta. El lenguaje y la mirada del observador, pues, se convierten en las herramientas que animan los objetos.

Los Estudios visuales, además de dotar de énfasis a la imagen, incluyen entre sus filas artefactos diversos que habitan la cultura visual, traspasando la parcela definida como arte. Asimismo, también se preocupan de la naturaleza cambiante de la percepción y la visualidad, de la subjetividad del espectador, dando cuenta de la recepción de estos objetos en un determinado contexto cultural atendiendo a las circunstancias históricas. Incluso, algunos autores añaden las funciones ontológicas y políticas de la imagen. Por supuesto, como en toda tendencia, dentro de los Estudios visuales existen bifurcaciones, diferentes caminos que, por un lado, parecen oscurecer por momentos sus objetivos, en cambio, por otro, se muestran abiertos y en movimiento.

Para el caso particular del estudio, la obra del historiador del arte Hans Belting, *Antropología de la imagen* (2001), muestra, en palabras de Moxey, el fascinante relato sobre la forma en la

²⁶ JARAN, François, 2019, p. 163-167.

²⁷ MOXEY, Keith, 2015, p. 98.

que las imágenes han sido utilizadas para mediar entre la vida y la muerte. Al transformar al cadáver en distintos objetos sustitutivos, las imágenes insisten en la presencia del difunto en su ausencia²⁸. Y si existe un medio que interpela directamente sobre la presencia-ausencia ese es la fotografía.

Ahora bien, la naturaleza proteica de la imagen requiere de un análisis cauteloso. Si las imágenes tienen vida propia, se dejará que sean ellas las que hablen, pero para que esto suceda se tendrá que escoger una voz. Por tanto, para intentar asirlas, necesitaremos de diversas estrategias y conocimientos, algunos propios de la Historia del arte, que tratan los dispositivos artísticos o visuales, y otros alejados en principio de ellos. Entre todos los estudios consultados sobre la imagen, a parte de los Estudios visuales y su mestizaje, como se ha adelantado, la antropología y la antropología visual –especialmente la obra citada de Belting– ha servido de estudio para surcar los interrogantes ante los que nos sitúan las representaciones. La relación de los seres humanos y los artefactos que factura se ha visto enriquecida y complementada con este tipo de estudios, al igual que sucede con la filosofía o la teoría de la imagen.

En sintonía con lo expuesto, para trazar un discurso coherente tendremos que recurrir en ciertas ocasiones a diversas disciplinas²⁹, sin que esto suponga una profundización en ellas, sino sencillamente unos apuntes emergidos de la misma necesidad de conocer, analizar y explicar la vida de estas imágenes en aras de insertarlas en la Historia cultural. Ligeros datos demográficos, etnológicos, sociológicos, folclóricos, religiosos, psicoanalíticos, e incluso psicológicos, aportarán pistas para entender estos objetos y la repercusión tanto en el pasado como en el presente. No obstante, nuestra formación es eminentemente historicista, con lo que estas herramientas serán usadas con prudencia sin desviarnos de los objetivos marcados.

El cuerpo físico que se trabaja es la fotografía y, por ello, los textos teóricos sobre el medio son de suma importancia. Rescatando las palabras de Ardèvol y Muntañola, la fotografía es mucho más que una imagen que reproduce lo real, es un espacio de negociación, de reflexión teórica y metodológica. O como precisa Laura González-Flores, la fotografía se debe estudiar como trama de sentido, que puede ser pensada como dispositivo o como aparato estético, sin que tenga que constituir una metodología en sentido estricto. El proceso de significación de una

²⁸ MOXEY, Keith, 2015, p. 117.

²⁹ Recordamos que los Estudios visuales conforma una perspectiva de trabajo “que acoge en su seno investigaciones de naturaleza y metodologías muy diferentes [...] las metodologías utilizadas van desde el análisis textual hasta la etnografía, la crítica literaria, el psicoanálisis, el estructuralismo, los estudios de género, el feminismo, la antropología cultural, los estudios postcoloniales, etc.” MARZAL, Javier, 2011, p. 158-159.

imagen fotográfica no reside en un único elemento, sino en una relación, una trama, entre distintos factores involucrados en el acto fotográfico³⁰. Comprender qué es una fotografía, su propia ontología en tanto soporte de las imágenes desde su nacimiento hasta la actualidad, cómo se debe abordar y qué métodos hacen posible su aprehensión, se han convertido en piezas claves para la investigación. Existen gran cantidad de métodos de análisis fotográfico, sin embargo, la condición intrínseca de los objetos a estudiar y la afinidad metodológica hicieron que nos decantáramos por una orientación hermenéutica de raíz fenomenológica³¹. A esta corriente debemos sumar las nacidas en plena postmodernidad, después de la *crisis de los grandes relatos*, algunos teóricos quisieron bucear en su historia para responder a la simple pregunta sobre ¿qué es verdaderamente la fotografía? o, mejor aún, ¿cómo ha condicionado la fotografía al arte contemporáneo y la creación? En repetidas ocasiones estos teóricos han recordado el vínculo entre el medio y la memoria, la pérdida, la ausencia; ese vacío dejado por el pasado³². Todo arte contiene en su interior la necesidad imperiosa del recuerdo, pero en el caso específico del acto fotográfico, éste posee además en su propia naturaleza un carácter mortuario. Toda fotografía es un *memento mori*, pero también un documento, un testimonio que ofrece información sobre la organización y puesta en escena de los acontecimientos, una obra artística y, en ocasiones, un elemento ritual³³.

Buscar el sentido de las fotografías, en tensión entre lo objetivo y lo subjetivo, es un asunto problemático, pues en general, estas fotografías son objetos complejos que reúnen lo real, lo imaginario, lo simbólico y lo ideológico, por tanto, pueden ser indicio, pero no fin. Didi-Huberman plantea cómo la confusión de la imagen se ha acrecentado en el presente complicando la orientación entre tantas trampas potenciales, e insinúa que la solución quizá pase por volver la mirada a los estudios clásicos de la imagen elaborados por teóricos de variadas disciplinas –Freud, Warburg, Eisenstein, Bataille, Benjamin–, porque

³⁰ Véase nota 5. GONZÁLEZ-FLORES, Laura, 2018, p. 172 y 207-208.

³¹ Posiblemente fue *Sobre la fotografía* de Susan Sontag la obra que inauguró este método de análisis fotográfico, y quizá la obra más destacada y rompedora se deba a *La cámara Lúcida* de Roland Barthes en los años 80 del siglo XX. Lo fotográfico es concebido desde esta perspectiva ya no como una categoría estética sino como una categoría epistémica, “como un modo de conocer y un síntoma de nuestra forma de interaccionar con el mundo, en el marco general de los medios de masas que configuran y vehiculan una forma de mirar –de conocer– la realidad”. MARZAL, Javier, 2011, p. 149-150.

³² DURAND, Régis, 1998, p. 45.

³³ Autores como Peter Burke o Gisèle Freund ven en la imagen fotográfica un documento valiosísimo para el historiador. BURKE, Peter, 2001. FREUND, Gisèle, 2011. Otros como el sociólogo Pierre Bourdieu le atribuye un carácter ritual y apela a las conexiones sociales que desarrolla dentro de la comunidad. BOURDIEU, Pierre, 2003. Al respecto de la concepción de la fotografía como documento de muerte, a modo de ejemplo dado la diversidad de autores que tratan este aspecto, citaremos los más conocidos: BARTHES, Roland, 2009. SONTAG, Susan, 2010 o BELTING, Hans, 2012.

¿Acaso nuestra dificultad para orientarnos no proviene de que una sola imagen es capaz, precisamente, de reunir todo eso [desarraigos; reivindicaciones; censuras; manipulaciones, etc.] y que debe ser entendida a veces como documento y otras tantas como un objeto onírico, como obra y objeto de tránsito, monumento y objeto de montaje, como un no saber y objeto científico?³⁴

A este respecto, el estudio de lo visual necesita habitualmente de enfoques interdisciplinarios, que completen las aristas de toda imagen fotográfica. La diversidad de las disciplinas utilizadas responde sobre todo a la naturaleza múltiple del medio que, además, depende del referente, en este caso del sujeto. Por eso, en la fotografía se producen puntos de encuentro de diversas disciplinas como la sociología, la antropología, la antropología visual, la historia y la historia del arte, la literatura, la filosofía, la semiótica, los estudios de género y una larga lista. Por tanto, valiéndonos de las distintas áreas del conocimiento que se han asomado a la imagen, se ha escogido una metodología basada en la multidisciplinariedad.

El retrato fotográfico *post mortem* funciona de soporte, de cuerpo material que presenta un segundo cuerpo. Signo, icono y símbolo conviven en un mismo elemento³⁵. Por tanto, la pretensión del estudio, más que cerrar y comprimir el corpus de imágenes en torno a una tesis, es apoyarse en el concepto de montaje, o mejor dicho, desplegar esas imágenes, con toda la prudencia de la que se sea capaz, para sugerir y relacionar que ningún conocimiento es ajeno al historiador/a cuando se trata de visibilizar y dotar de sentido a los objetos, trazando paralelismos y discontinuidades dentro del concepto de archivo de la memoria.

En relación con este sistema aparece otro factor definitorio del análisis de las imágenes fotográficas: el receptor, así como el contexto de recepción social. Lo que las fotografías revelan son interpretaciones que el espectador construye y negocia desde una determinada ideología. Como recoge González-Flores, la mirada está preñada de antemano, mirar no sólo es ver algo, sino estar al servicio de una serie de normas socioculturales, el observador está

³⁴ DIDI-HUBERMAN, George, 2012, p. 10-11.

³⁵ La fotografía contiene –y en esto están de acuerdo la mayoría de los teóricos– el principio elemental de huella, marca o depósito. DUBOIS, Philippe, 1986, p. 48. Para Charles S. Peirce (1839-1914) el signo se puede dividir en iconos, índices y símbolos. Y todo signo “es algo que está para alguien en lugar de algo en algún respecto o capacidad, por una relación de semejanza en el caso de los iconos, por una relación de efecto a causa en el caso de los índices y por carecer de relación con el objeto significado en el caso de los símbolos”. Estos conceptos poseen una naturaleza compleja por la gran cantidad de personalidades que se han aproximado a ellos y por las distintas conclusiones que han extraído, lo que parece claro es que “la comunicación humana se realiza a través de acciones expresivas que funcionan como señales, signos y símbolos”, y que estas “señales, signos y símbolos existen en relación dinámica y evolutiva dentro de la cultura y dentro de la experiencia individual”. VALLVERDÚ, Jaume, 2008, p. 23 y 30-32. Por eso, cuando hablamos de la fotografía, y más específicamente del retrato fotográfico *post mortem*, se tenderá a recoger estos términos para su análisis.

sumergido en un sistema discursivo, tecnológico e institucional. Por tanto, emprender el análisis de la imagen desde el concepto trama del sentido propuesto por la autora, permite detectar patrones dominantes en el medio fotográfico y abordarlos en relación con la psique individual y la cultura social³⁶.

Las preguntas iniciales sobre el género del retrato fotográfico *post mortem*, como se ha explicado en la presentación, nos impulsaron a consultar archivos locales. En su día, el estudio tanto en el fondo Serra como en el Gadea señalaron un camino analítico en el que se abordaron la integración de las fotografías *post mortem* municipales dentro de la historia del género retratístico. Las cuestiones que fueron apareciendo en el análisis requerían, por momentos, de comparación con otras fuentes visuales de la misma naturaleza por lo que se acudió a archivos de coleccionistas privados y a fondos en instituciones o museos públicos, que completaran el proceso heurístico de la tesis.

Sin embargo, estos fondos fotográficos, lejos de estar agotados en el análisis que se realizó en el Trabajo de Fin de Máster, sugerían preguntas sobre las diferencias de género, los distintos papeles que hombres y mujeres representaban en las imágenes. De ahí surgieron interrogantes al respecto de cómo se presentaban a las mujeres en esas imágenes, qué papel desempeñaban en el encargo y gestión de las mismas, sobre la posibilidad de la existencia de un peso histórico que coloca a las mujeres como principales protagonistas, comitentes y conservadoras de esta tipología de retratos mortuorios. Estas cuestiones obligaron a bucear en estudios historiográficos sobre aspectos de la maternidad/mortalidad, la relación y responsabilidad de las mujeres con la muerte y el duelo y, por consiguiente, con la fotografía en sus distintas facetas, lo que llevó a introducir en la metodología la teoría de género. Pero más que un estudio sobre las diferencias de género se trata de una perspectiva adoptada a raíz de las preguntas abiertas, que entrelaza los temas aludidos: mujeres-esposas-madres; muerte-religión-culpa, todo con la fotografía como principio rector y el retrato fotográfico *post mortem* como centro del discurso. Si seguimos a Griselda Pollock, en el mismo siglo XIX, coincidente con la aparición de la fotografía, se consolida la burguesía patriarcal como clase dominante y las mujeres se vieron encerradas dentro de la familia e ideas asociadas, la categoría mujer pasó a representar las posiciones familiares, y si las transgredían eran penalizadas. El estereotipo de la feminidad se tornó exclusivamente doméstico, reproductivo y maternal³⁷.

³⁶ GONZÁLEZ-FLORES, Laura, 2018, p. 192-193 y 207-208.

³⁷ POLLOCK, Griselda, 2015, p. 108.

Para armar la disertación sobre la maternidad abogamos por la teoría constructivista que defiende la construcción del género en contra de la predisposición biologicista³⁸. Este enfoque tiene el punto de partida en la famosa frase de Simone de Beauvoir (1908-1986) de que “no se nace mujer: se llega a serlo”³⁹. Y entre los revestimientos del género femenino limítrofe con lo biológico se halla por encima de todo la maternidad, estado afectado por numerosas facetas de índole humana y social. Entre las teóricas que han abordado el tema de la maternidad, Simone de Beauvoir fue pionera a finales de los años cuarenta del siglo XX en preguntarse por las implicaciones de la maternidad para las mujeres, lanzando la idea de que se trataba de una construcción cultural y señalando la forma en la que los cuerpos de estas fueron recurso para el patriarcado. En los años setenta del mismo siglo, aparecieron las primeras voces que hablaban abiertamente de la abolición de la maternidad por tratarse de una esclavitud para las mujeres, una de las más destacadas fue Shulamith Firestone (1945-2012) que fundamentaba su teoría sobre todo en la subordinación y alienación de las mujeres a través de ella. En los años ochenta, Nancy Chodorow, algo más moderada, lo que hace es buscar elementos comunes para identificar el desprestigio y supeditación femenino huyendo de determinismos biológicos o psíquicos. Localiza el origen de la desigualdad en las funciones de crianza y cuidado ligado inexorablemente a las mujeres. Los años noventa, de la mano de Adrienne Rich, trajeron la distinción entre el poder maternal desde la institución y la experiencia personal. Fue una de las primeras en mencionar la maternidad como espacio de empoderamiento femenino, como opción y no como destino, que debía ser reconquistado⁴⁰.

Lo que es ineludible es el principio androcéntrico que rige la sociedad. Por tanto, sin pretender hacer específicamente un estudio de género, el objeto de estudio junto con las reflexiones actuales sobre las representaciones de las mujeres, confluyen de forma natural en la necesidad de aproximarse a la relación de las mujeres con la maternidad y mortalidad para trazar puentes con la fotografía, su producción, conservación, usos y funciones, a la vez que la representación

³⁸ Judith Butler en *El género en disputa* (1990), definió el género como un concepto relacionado con el cuerpo, una actividad performativa que cambia y se construye incesantemente. Comprender el género como categoría histórica implica aceptar que se abre a reformas continuas. BUTLER, Judith, 2007, p. 271. Años más tarde, en su intento por *Deshacer el género* (2004) define la noción como constructo social y cultural que va más allá de la individualidad, pues muestra las brechas de un escenario más extenso: “Considerar al género como una forma de hacer, una actividad incesante performada, en parte, sin saberlo y sin la propia voluntad, no implica que sea una actividad automática o mecánica. Por el contrario, es una práctica de improvisación en un escenario constrictivo. Además, el género propio no se ‘hace’ en soledad. Siempre se está ‘haciendo’ con o para otro, aunque el otro sea sólo imaginario”. BUTLER, Judith, 2017, p. 13.

³⁹ BEAUVOIR, Simone, 2015, p. 371.

⁴⁰ BEAUVOIR, Simone, 2015. FIRESTONE, Shulamith, 1976. CHODOROW, Nancy, 1984. RICH, Adrienne, 2019. Estas son las líneas maestras, pero no los únicos caminos teóricos al respecto de la maternidad.

e identidades en ellas desarrolladas. Por todo ello, la metodología empleada se asoma a distintas ramas del conocimiento que han sido revisonadas por las teorías feministas. El enfoque de género que plantea este estudio está ligado a la historicidad y contingencia, apareciendo vinculaciones con asuntos relativos a la cultura, la raza, la nacionalidad o la clase. Estos factores sirven de mediación e interacción con aspectos sobre la diferencia de actuaciones entre las mujeres y los hombres con esta tipología fotográfica.

Actualmente, para construir un relato histórico de las diferencias de género, en especial cuando se habla de mujeres, se involucra lo personal, lo biográfico, lo subjetivo, entre otras razones por el material accesible. Igualmente, la historia de las mujeres comienza a ser atravesada por la agencia, como sujetos garantes de sus vidas, alejándose únicamente del papel de víctimas. Esta distancia entre los papeles masculinos y femeninos a la hora de narrar las vidas aparece ejemplificada en un texto de María Rosón en el que cuenta la experiencia que tuvo al estudiar el álbum fotográfico de la pintora Esperanza Parada. La historiadora del arte, en el acto de socialización que supone toda lectura del álbum fotográfico, se sienta con la propietaria del mismo y su marido, el escultor Julio López Hernández, y se desatan actitudes distintas en la forma de la narración: él lo hace con un carácter informativo, a través de datos, fechas y acontecimientos profesionales como artista en relación con la España del franquismo; ella, aborda el discurso desde una mirada emocional y memorística, enlazando con una red de afectos de naturaleza más personal y biográfica. El trabajo de Rosón, como ella misma indica, muestra la necesidad de que el legado fotográfico vernáculo sea historiado desde otras miradas y metodologías, para no caer en mecanismos historiográficos de relatos lineales basados en una nómina de autores y supuestas evoluciones técnicas. El estudio que propone, y que es idóneo para el análisis del conjunto de fotografías que aquí se presentan, permite revisar al mismo tiempo la historia de la fotografía –idea que también comentó Del Río–, los estudios sobre memoria y los estudios de género, en el marco de la Historia cultural. Material, entre lo público y lo privado “sin aparente valor de mercado, emocional, táctil y visual, performativo, autobiográfico, doméstico, genealógico, íntimo, fantasmagórico y memorial” que permite entenderlo como un espacio envuelto de feminidad⁴¹.

En esa dirección, el método que se emplea en este trabajo incluye la domesticidad y la oralidad, dando cabida a voces de mujeres que recientemente desde la cotidianidad han ido cobrando entidad con aspectos asociados a la maternidad, la mortalidad y la creación. Ellas, como

⁴¹ ROSÓN, María, 2015, p. 147 y 172-173.

responsables en la vida, pero especialmente de la muerte de los hijos e hijas luchan porque sus reclamos se escuchen desde parcelas alejadas de la oficialidad, lo que podemos nombrar como historias de resistencias⁴². Las palabras de mujeres y hombres en duelo nos han acompañado desde el principio, han manifestado la incompetencia de algunas esferas implicadas en las despedidas y, sobre todo, han reivindicado muchas veces en solitario, la importancia de las fotografías –de tenerlas o añorarlas– de sus hijos e hijas fallecidos/as. Los testimonios de esos padres, madres y especialistas en temas de acompañamiento en la pérdida han supuesto una fuente de primer orden para explicar el sentido del retrato fotográfico *post mortem* y rastrear algunos aspectos que hasta ahora han pasado desapercibidos, entre otros métodos con la realización de una encuesta a los miembros del grupo *Nubesma. Asociación de apoyo al duelo gestacional y neonatal* de Valencia [Anexo IV]. También se ha acudido a fuentes orales pertenecientes al periodo de los fondos fotográficos municipales a través del *Museo de la paraula. Arxiu de la memòria oral valenciana* y a fuentes literarias que narran experiencias de pérdidas. Todos estos testimonios se han puesto a dialogar con los fondos Serra y Gadea, que carecen de información y están sometidos a protección de datos personales, con la intención de poner voz a través del presente al pasado silenciado de tantas mujeres sobre la relación con estas imágenes.

Por último, se considera interesante apuntar un aspecto algo incómodo al que nos hemos enfrentado en la metodología del estudio: el hecho de trabajar con archivos fotográficos. Normalmente, las fuentes fotográficas están dispersas en diferentes localizaciones, se da una dispersión de los fondos e información escasa, lo que provoca un tratamiento limitado, una catalogación imprecisa y falta de análisis. Desde esta perspectiva, sin apenas datos, las fotografías se abren más si cabe a múltiples interpretaciones que dependen de las condiciones de lectura. Las fotografías vernáculas adquieren sentido cuando se reconstruye su contexto y, sobre todo, cuando las ponemos a dialogar entre sí, lo que sucede en los fondos y colecciones consultadas. Estas fotografías que por sí solas aportan una significación sesgada, se prestan, en cambio, a una interpretación expansiva cuando forma un todo, cuando se interpretan en conjunto. Además, la misma naturaleza reproducible y comercial de algunos géneros fotográficos disuelve el concepto de autoría. Los factores, agentes y accidentes involucrados

⁴² Michel Vovelle alude a Ernest Labrousse como acuñador del concepto “Historia de las Resistencias” alrededor de 1965, y como su nombre indica, se trata de mentalidades que resisten. “Si hay algo que resiste [...] es la muerte”. VOVELLE, Michel, 1985, p. 205; VOVELLE, Michel, 2002, p. 18. En un sentido más actual y en relación con la historia de las mujeres, Rosón y Doménech proponen ampliar la noción de historia de las resistencias. ROSÓN, María; MEDINA DOMÉNECH, Rosa, 2017, p. 409.

en las tomas fotográficas influyen en el resultado final y el estudio de cualquier selección fotográfica debe tenerlos en cuenta.

Si se nombró al principio el paso del giro lingüístico al giro visual, tampoco podemos descuidar el llamado giro cultural, como fórmula global que llegó con la postmodernidad, y el más reciente giro afectivo, los *affects studies*. En el primer caso se puso el foco en la cultura como fenómeno en expansión, que ya no funciona solo para las formas tradicionales, sino que debe introducir las formas de la sociedad de consumo, de la cotidianidad⁴³. Este aspecto parece estar solventado. Por lo que respecta a la investigación sobre los afectos, el asunto se encuentra en un estado más complejo, pues como indican los expertos, el afecto es inapresable, si es capturado es que se ha vuelto otra cosa, por tanto, tampoco representable. Esto no quiere decir que carezca de método para su interpretación, sino más bien que los caminos hacia el significado deberán utilizar otros sistemas como “encarnar el trabajo de campo”, en lugar de recolectar representaciones, descripciones y prácticas, se estudiarán capas que van más allá de lo visible, pero que pueden determinar las conductas o productos finales⁴⁴.

Esta tesis analiza la cultura visual y material, en concreto fotografías de personas fallecidas concebidas como objetos de recuerdo, de culto e identidad, principalmente de las décadas centrales del siglo XX español. Alejándose de formalismos, la fotografía se entiende como objeto físico que genera prácticas sociales y culturales en las que participan todos los agentes implicados. Para tal fin se emplean distintas disciplinas englobadas en los Estudios visuales y las teorías fotográficas, en intersección con otras miradas relativas a conceptos como el género, las emociones y afectos, la evolución de la familia y la infancia, el dolor, sacrificio y duelo femenino, amparados por el giro cultural y en aras de la Historia cultural.

Para la redacción del discurso, siguiendo la reflexión de Raquel Ferrero y Clara Colomina en la exponen que toda escritura que no suene con voz humana es mala escritura⁴⁵, se ha optado por un tono por momentos ensayístico, sin que esto signifique falta de rigor o datos, sin perder el carácter de lo que supone la realización de una investigación de carácter académico.

⁴³ JAMESON, Fredric, 2002, p. 150.

⁴⁴ LARA, Ali, 2020, p- 5-6.

⁴⁵ FERRERO, Raquel; COLOMINA, Clara, 2020, p. 121.

5. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El estudio del retrato fotográfico *post mortem*, como se ha expuesto, supone sucumbir al cruce de miradas y disciplinas, dado que nace para usos y con funciones alejadas del concepto de arte imperante en la época. Para entender este hecho debemos situarnos en la aparición del medio fotográfico y en la posterior historia de la fotografía. Alcanzar el estatus de arte no fue tarea fácil para la práctica fotográfica, no sólo por la temeridad que suponía para el noble arte de la pintura, sino también por el manido discurso sobre su estado mecánico de representación de la realidad, su autonomía como medio artístico siguió desatando debates al menos hasta los años noventa del siglo XX⁴⁶. No obstante, dichos debates en la actualidad han perdido sentido, pues los estudios de la imagen han demostrado el valor de la fotografía, independientemente de sus condiciones estéticas. Poco importa ya si se comporta como arte o no, pues el dilema desde el principio cayó en el abismo que cuestionaba el mismo concepto de arte. Como afirma Román Gubern, las imágenes, al margen de sus valores estéticos, proponen una visión del mundo, constituyen espejos, a veces deformantes, de la sociedad que las ha creado y sus imaginarios, de deseos y aspiraciones, de ensueños reprimidos o prohibidos⁴⁷.

Se considera oportuno advertir de ciertos convencionalismos a los que ha sido sometida la Historia de la fotografía y que han marcado su evolución –o consideración– en la Historia del arte. Recordemos la afirmación de Víctor del Río sobre la posibilidad de escribir una historia alternativa de la fotografía desde el estudio de su dimensión funeraria, lo que indica que todavía está por escribirse una historia de la fotografía solvente y unificada que parta de otras miradas al medio. Pues su naturaleza múltiple, los aspectos técnicos, sus numerosos protagonistas, su vinculación con la sociedad del momento –la burguesía y el nuevo consumo–, el factor industrial, la guerra de patentes; en definitiva, su condición de arte reproducible y su relación con las masas, le ha perjudicado de cara al interés que ha despertado este medio en el ámbito académico. Como explica Pierre Bourdieu, se puede deber a la ausencia de una tradición crítica autónoma y la dificultad para establecerla por la discontinuidad y heterogeneidad del mismo acto fotográfico⁴⁸. Según las palabras de Boris Kossoy, desde el principio existen dos caminos distintos en la fotografía, el utilitario y el estético, la meta del uno es el registro de hechos y la

⁴⁶ “La identidad fotográfica –como sistema de representación y como fenómeno social– ha sido materia de discusión desde los inicios del medio. Pero este debate no ha sido nunca tan intenso como durante las últimas décadas”. BATCHEN, Geoffrey, 2004, p. 11. De hecho, paradójicamente, fue cuando la fotografía dejó de comportarse como la pintura cuando se incorporó a las Bellas Artes. BOURDIEU, Pierre, 2003, p. 207-215.

⁴⁷ GUBERN, Román, 2004, p. 338-339.

⁴⁸ BOURDIEU, Pierre, 2003, p. 261.

del otro una expresión de belleza, aunque ambos senderos muchas veces van paralelos y conectan en muchos puntos. Pues, el origen de las fotografías parte del deseo y motivación de los individuos para congelar en imagen aspectos de lo real en determinado lugar y época⁴⁹. Toda fotografía conforma un documento visual cuyo contenido es al mismo tiempo revelador de información y detonador de emociones. En la actualidad, sin embargo, la actitud más estricta y compartimentada del estudio de la fotografía se está revirtiendo en parte gracias a la creación de trabajos que trazan discursos en los que la naturaleza multiforme del medio se pone de relieve para formular historia(s) que expliquen e integren.

En el caso de la fotografía vernácula, que contiene, según Clément Chéroux, tres características básicas perfectamente aplicables al retrato fotográfico *post mortem*: es utilitaria, en el sentido etimológico del término, es decir, próxima al servilismo; es doméstica, porque se genera y circula en el ámbito privado, familiar; y es heterotópica, siguiendo a Michel Foucault, porque se encuentra en un espacio distinto, fuera en principio de las instancias de poder que legitiman la cultura, promueve que la integración e interpretación de esta categoría fotográfica se complique⁵⁰. En esa línea, Batchen también indica la falta de interés que ha pesado sobre la fotografía doméstica, esa fotografía que preocupa al corazón y al hogar, pero que rara vez lo hace al museo o la academia, tendencia que a partir de la última década del siglo XX comienza a revertirse. El estudio de las fotografías vernáculas, pues, necesita de historias vernáculas, en relación con la manera de conocerlas que dista de los grandes relatos hasta ahora establecidos. Se tendrán que escuchar las voces marginales, abandonar como principio organizador del efecto evolutivo y acercarse a una historia elíptica, rompiendo la estructura narrativa lineal, progresiva y cronológica, permitiendo comparar objetos de diferentes momentos históricos, cuestionando las distinciones entre ficción y hecho, interpretación y verdad, que dará como resultado un enigma más que una historia tradicional⁵¹.

Adentrándose en el retrato fotográfico *post mortem* vuelven a aparecer las paradojas propias del medio con una serie de sobrecargas, de ahí que se hayan señalado teóricamente una y otra vez las mismas características. Si atendemos a las palabras de Régis Durand, también esbozadas por Roland Barthes, todo vínculo con lo real es en sí una puesta en escena, la fotografía en ese sentido pertenece al orden del teatro que lleva implícito la presencia del espectador. Dicha teatralidad invoca al surgimiento del doble en su faceta mortuoria. Por tanto,

⁴⁹ KOSSOY, Boris, 2014, p. 41-42.

⁵⁰ CHÉROUX, Clément, 2014, p. 12-14.

⁵¹ BATCHEN, Geoffrey, 2000, p. 57-59 y 78.

la fotografía es ilusoria al mismo tiempo que testimonio de verdad⁵². Los cuerpos muertos provenientes de lo real son arropados y cobijados en y por la fotografía en delicadas o austeras puestas en escena que pertenecen al campo de la ficción, con intenciones variadas que vuelven a recoger tanto ideas firmes como ideas etéreas e incluso contradictorias como la que acabamos de nombrar. Ante esta amalgama de significados, por un lado, el estado de la cuestión pondrá de relieve los trabajos que han abordado la fotografía *post mortem* de forma general y, por otro, los que lo han hecho desde algún aspecto específico. En ambos casos, advertir, que son minoritarios los que lo han hecho desde la disciplina de la Historia del arte, dato que trasluce la necesidad de visitar el género fotográfico.

La mayoría de estudios publicados sobre fotografía *post mortem* se suelen centrar en Estados Unidos, por la gran cantidad de ejemplos que atesoran y porque la mayoría han sido editados allí. Posiblemente una de las primeras publicaciones sobre el tema aparece en 1991, a raíz de la colección que fue recopilando el oftalmólogo Stanley B. Burns desde mitad de los años setenta del siglo XX sobre el tema de la fotografía conmemorativa, *post mortem* y de duelo, que ve la luz en forma de libro con el título *Sleeping Beauty: Memorial Photography in America*. La publicación dio pie a otros libros fotográficos, artículos y exposiciones impulsadas por el *Burns Archive & Collection*, cuyo momento culminante fue la exposición *Le Dernier Portrait* en el Musée d'Orsay en París en 2002. Aprovechando la muestra apareció una segunda publicación, *Sleeping Beauty II: Grief Bereavement & The Family in Memorial Photography, American and European Traditions*, en la que estuvo implicada su hija Elizabeth Burns. En esta ocasión se amplió el estudio a las diversas tradiciones en todo el mundo. En 2011 apareció *Sleeping Beauty III: Memorial Photography, The Children*. Con todo este trabajo, como explica el autor, la fotografía *post mortem* llegó al público general y facilitó la aceptación de las imágenes *post mortem* contemporáneas⁵³.

El estudio americano esencial para cualquier trabajo que aborde el tema lo escribió Jay Ruby en 1995 titulado *Secure the shadow. Death and Photography in America*. En él analiza los distintos tipos de fotografía *post mortem* americana desde 1840 hasta la fecha de la publicación, como indica en la introducción, se centra en las formas en que las personas han tomado y utilizado fotografías de los seres queridos fallecidos y sus funerales para mitigar la finalidad de la muerte, y resalta todas las dificultades que tuvo que salvar. El libro cuenta además con

⁵² DURAND, Régis, 2012, p. 30-33.

⁵³ BURNS, Stanley B., 2019, p. 71.

esclarecedores testimonios americanos sobre la práctica del retrato mortuario en las distintas épocas, datos concretos sometidos a análisis y una rica selección gráfica. Esta obra recoge y sintetiza distintas fuentes y estudios americanos de enorme importancia para el trabajo que se va a desarrollar. Además, manifiesta el rechazo de la mayoría de los historiadores del arte hacia el análisis de estas imágenes y de las fuentes literarias sobre el papel de estas fotografías en la psicoterapia y el duelo en contraposición a los historiadores sociales que ven en ellas fuentes pertinentes para estudiar los comportamientos y las actitudes de las personas hacia la muerte en los Estados Unidos. Defiende la propuesta de estudiar estas imágenes desde la historia social de la fotografía, es decir, con enfoques que tengan en cuenta los procesos sociales y los usos: las intenciones de los creadores y la recepción por parte de los espectadores por encima de los rasgos formales. En definitiva, como objetos materiales de la Historia cultural. Compartimos con el autor la creencia en la polisemia de estas imágenes y la prudencia para evitar sacar conclusiones precipitadas del pasado para satisfacer al presente, asimismo como la timidez a la hora de extraer resoluciones de las hipótesis, que no dejan de ser eso, suposiciones siempre revisables⁵⁴.

Ruby también advierte de la escasa supervivencia de este género fotográfico, para lo que se apoya en las actitudes contemporáneas hacia la muerte de muchos estadounidenses de clase media que seguramente acabaron destruyendo estas imágenes porque les horrorizaban. Normalmente, las fotografías relacionadas con la muerte que han sobrevivido se hallan en colecciones privadas, archivos o museos, donde se transforman en objetos con valor y donde los historiadores del arte suelen buscar, de ahí que erróneamente algunos estudiosos a los que se hará mención más adelante hablen de que la práctica estaba muy extendida en el siglo XIX –llegando incluso a afirmar que solo pertenece a este siglo– y anuncien la desaparición del género, pasando por alto la pervivencia de estos retratos en el mundo actual. De nuevo, en su conocimiento y prudencia, alude a que esta tipología de retrato mortuario se puede encontrar en todo tipo de soportes fotográficos y en distintas zonas del planeta, prácticamente en todo el mundo⁵⁵.

Del mismo modo se pronuncia Rosalind Krauss cuando dice que con la industrialización del retrato fotográfico apareció la producción masiva de fotografías de sujetos en su lecho de muerte. A lo que añade que la supervivencia de estas imágenes es ínfima en comparación con

⁵⁴ RUBY, Jay, 1995, p. 1-8.

⁵⁵ RUBY, Jay, 1995, p. 162-163.

la gran cantidad que debió existir, pues para el fotógrafo comercial del siglo XIX estos encargos mortuorios eran una de sus actividades principales. Sentencia que la “incapacidad para sostener en el presente este fenómeno –si no es considerándolo como algo macabro–, demuestra hasta qué punto desconocemos una parte crucial de la historia de la fotografía”⁵⁶.

También en el ámbito norteamericano existe una iniciativa llamada *The Thanatos Archive*, una plataforma que alberga gran cantidad de material visual *post mortem*, así como textos sobre el tema. Entre sus funciones está la difusión, el coleccionismo, la venta, la exhibición y la publicación. A esta última pertenece la obra conjunta *Beyond the Dark Veil: Post Mortem and Mourning Photography from the Thanatos Archive*, editada por primera vez en 2011⁵⁷. De nuevo la obra obtiene su protagonismo de las imágenes que reproduce que se apoyan en unos breves textos que abren cada sección. Salvando las distancias, algo similar sucede con la obra de Barbara P. Norfleet *Looking at Death* de 1993 que recopila una selección fotográfica sobre el tema del archivo de la Universidad de Harvard y el *Radcliffe College* para una exhibición en el *Carpenter Center for the Visual Arts* de la Universidad de Harvard durante marzo y abril de 1993 que acabó dando forma al libro acompañado de textos. Sin embargo, en esta publicación, aunque en el texto inicial se hace hincapié en la fotografía asociada al recuerdo y ocupa gran parte de los apartados, aparecen desmenuzados en capítulos las diferentes tipologías fotográficas de la muerte.

En el panorama europeo tenemos el catálogo de la exposición *La Dernier Portrait* realizada en el Musée d’Orsay en el año 2002. La exposición partía de las máscaras mortuorias –concretamente de la publicación de Maurice Bessy titulada *Mort, où est ton visage?*– para hablar de las distintas prácticas artísticas a las que se sometían los cadáveres como símbolo del recuerdo, insistiendo en las representaciones gráficas, en el último retrato. Curiosamente, la publicación se inaugura con un primer capítulo por parte del comisario y conservador del museo titulado *Avertissement: Comment peut-on collectionner et exposer les morts?*, advertencia a modo de interrogante sobre este tipo de representaciones y el impacto que provocan en el público actual, y al igual que sucedía en la publicación de Ruby, aparece la figura del historiador del arte y el poco interés mostrado o la parcelación en el estudio de estas imágenes. Aprovecha también para explicar que la intención de la muestra y el posterior catálogo es, sobre todo, liberar las imágenes y entregarlas a las miradas contemporáneas, con

⁵⁶ KRAUSS, Rosalind, 2002, p. 29.

⁵⁷ HENGER, Sue (ed.), 2015.

la claridad de que estamos ante un fenómeno amplio y complejo. Para elaborar el trabajo se da espacio a distintas voces que componen una obra unificada bajo la premisa de la captura del último retrato, que también cuenta con documentos escritos y gráficos de época de gran importancia para posteriores investigaciones. Emmanuelle Héran llega a afirmar explicando los límites geográficos del estudio –sobre todo fondos de Europa y América– que, en lugares como España e Italia, a pesar de la gran abundancia de esta tipología, existe una pobreza y escasez bibliográfica⁵⁸. El catálogo *La Dernier Portrait*, en suma, es una referencia imprescindible para aproximarse al tema de la imagen *post mortem*, sobre todo para corroborar su existencia y pervivencia en el ámbito europeo.

En Francia, sin embargo, se ha continuado mirando hacia este género fotográfico puntualmente. En 2007 se editó un pequeño libro que contenía una recopilación de imágenes que llegaban hasta la actualidad con una sencilla introducción firmada por Joëlle Bolloch –colaborador del catálogo del Orsay– y un título directo: *Post mortem*⁵⁹. Por otro lado, dentro de obras dedicadas a la fotografía en su faceta etnográfica encontramos la obra *Le photographie et le pharmacien. Autopsie du Châtelard*, una compilación particular de Léon Aymonier, farmacéutico y fotógrafo aficionado, que se publicó en 1981. Fechadas entre 1892 y 1934 recoge la realidad de la pequeña población a través de las fotografías de sus habitantes, entre ellas, los retratos *post mortem*. Obra que pone de manifiesto, sobre todo, la cotidianidad del hecho de fotografiar a los difuntos en comunidades rurales desde finales del XIX hasta al menos, en esta ocasión, mediados del siglo XX⁶⁰.

Audrey Linkman se centra en Gran Bretaña, primero con un artículo publicado en 2006 en el que investiga el periodo concreto de 1860 a 1910, y luego con un libro en 2011 titulado *Photography and Death* en el que amplía la cronología, las fotografías y la teoría. En libro parte de dos experiencias, la primera de origen profesional, participar en un proyecto de investigación sobre la fotografía familiar en el que se topa con algunos retratos fotográficos *post mortem* que le hicieron comprender su valor y belleza, los cuerpos de esas personas eran objetos de amor y estaban muy cuidados. La segunda, asistir a la frialdad y la soledad de la muerte de sus padres en los años 70, y pensar consecuentemente sobre la diferencia histórica del tratamiento de ésta y la importancia que supuso la aparición de la fotografía para elaborar imágenes de los seres queridos desaparecidos. La autora incide de nuevo en que la cobertura

⁵⁸ HÉRAN, Emmanuelle, 2002, p. 12-14.

⁵⁹ DELPIRE, Robert (dir.), 2007.

⁶⁰ BERGER, John; GUICHON, Françoise; LÉONARD, Pierre; VAYSSIÈRE, Bruno-Henri, 1981.

que se ha hecho de la fotografía *post mortem* es parcial y limitada, y formula la voluntad de contribuir con esta obra a completar aspectos de la misma. Invento occidental que se extendió rápidamente ayudando al desarrollo de la cultura visual y que se incorporó, como han demostrado los estudios antropológicos, a los rituales de la muerte. En el primer capítulo, *Photographing the Dead*, realiza una travesía por algunos aspectos genéricos acompañados de imágenes de distintos lugares tanto de personajes anónimos como de personalidades célebres y divide las fotografías en tipologías asociadas a distintos conceptos: las asociadas al sueño, retratos individuales centrados en el retratado; las de acompañamiento que acuña bajo el título *The living with the Dead*; las fotografías que integran el cuerpo sin vida en un escenario rico en detalles que enlaza con las consideraciones ambivalentes de la muerte en pleno siglo XIX que repercutieron a lo largo de la siguiente centuria; y acaba desembocando en la configuración del género en el mundo contemporáneo. El siguiente capítulo, *Mourning the Dead*, direcciona la mirada hacia los dolientes y la integración de la fotografía en los actos de despedida. El último capítulo aborda la idea de la exhibición de la muerte asociada a la espectacularización y la transformación en proyectos artísticos⁶¹.

Recientemente, también desde Reino Unido se ha publicado *Photography and Death* de Racheal Harris. Un recorrido generalista, como su nombre indica, por las distintas relaciones de la fotografía y la muerte, entre la que se encuentra un capítulo dedicado al objeto de estudio que abordamos que denomina *Romance. Post-mortem photography*⁶².

Existen estudios puntuales, artículos en revista y pequeños capítulos en obras generales sobre fotografía en distintos lugares de Europa que le dedican una parte a esta modalidad. Un ejemplo de obras sobre la materia serían el libro editado en 2015 en Alemania titulado *Postmortem Fotografie: Totenkult im Spiegel der früheren Lichtbildnerie* de Jens Geutebrücko y el publicado en Italia en 2010 con el título *Ripartire dagli addii. Uno studio sulla fotografia post-mortem*⁶³. En cuanto a los capítulos se cuenta con “*Post-mortem and Funeral photography in Iceland*” dentro del libro de Sigurjón Baldur e Inga Lára *History of photography* de 1999 centrado como su nombre indica en Islandia. Y “*A History of Post-Mortem Photography*”

⁶¹ LINKMAN, Audrey, 2011, p. 7-9.

⁶² HARRIS, Racheal, 2020.

⁶³ Estas dos obras no se han manejado para el estudio. En el caso de la primera por tratarse de un libro en alemán (GEUTEBRÜCK, Jens. *Post mortem Fotografie: Totenkult im Spiegel der früheren Lichtbildnerie*. Berlín: Druckmedienzentrum Gotha, 2015). Y en el caso de la segunda por no poder ser localizada por préstamo interbibliotecario y conocerla a punto de finalizar este trabajo (ORLANDO, Mirlo. *Ripartire dagli addii. Uno studio sulla fotografia post-mortem*. Milán: MJM, 2010).

dentro de una *History of Photography* firmado por Dongjie Wang en 2015. Con respecto a los artículos, existe diversidad de trabajos de calidad irregular. Melania Borgo, Marta Licata y Silvia Iorio escribieron en 2016 un texto sobre lo que denominaron de *memento mori* en época victoriana. Nicola Brown compuso en 2009 un texto centrado en el retrato fotográfico *post mortem* de niños enfocado también en el ámbito victoriano. Francesco Faeta en la revista *Terrain. Carnets du patrimoine ethnologique*, en 1993, publica el texto “La mort en images” basado en el estudio que llevó a cabo en Calabria (Italia) sobre la relación de sus habitantes con las imágenes fotográficas y la muerte, cómo la fotografía es un importante instrumento para la cultura popular fúnebre⁶⁴. Lo que demuestra la existencia de dichos estudios es que la fotografía *post mortem* fue un género que enraizó en una gran cantidad de países occidentales.

En España se cuenta con la única tesis publicada hasta el momento que trata propiamente el retrato fotográfico *post mortem* en Galicia durante los siglos XIX y XX, trabajo de Virginia De la Cruz Lichet que, además, se publicó en formato libro en 2013 con el título *El retrato y la muerte: la tradición de la fotografía post mortem en España*. La tesis realiza un repaso exhaustivo sobre el retrato mortuorio, reconstruyendo su tradición desde las primeras prácticas funerarias hasta el lenguaje fotográfico. La mayoría de las fuentes que emplea se centran en el ámbito norteamericano, seguramente por las razones expuestas anteriormente, para desglosar el corpus general de imágenes en tres tipologías, a las que se volverá en este trabajo, correspondiendo al cambio de las mentalidades basándose en el trabajo de Ruby. La investigación desemboca en el caso gallego, donde vuelve a sumergirse en la tradición, sobre todo religiosa, para plantear las peculiaridades populares de la zona gallega y sus ritos, para concluir con el retrato fotográfico *post mortem* en Galicia. A lo largo de su trayectoria, De la Cruz ha escrito distintos artículos, algunos de los cuales se citarán a lo largo de la tesis, abordando diferentes aspectos y selección de imágenes dentro de la modalidad. También ha colaborado en catálogos de exposiciones como la que comisarió ella misma en el Museu Valencià d’Etnologia en 2017, *Imatges de mort. Representacions fotogràfiques de la mort ritualitzada*, que presumiblemente debía centrarse en fondos y tradiciones valencianas, pero que comienza con un texto de Julio Reboredo Pazos situado en Galicia que documenta con su colección. Continúa el catálogo con textos de De la Cruz que resumen parte de sus escritos y

⁶⁴ BALDUR HAFSTEINSSON, Sigurjón, 1999. WANG, Dongjie, 2015. BORGO, Melania; LICATA, Marta; IORIO, Silvia, 2016. BROWN, Nicola, 2009. FAETA, Francesco, 1993.

completa con fotografías de variadas procedencias⁶⁵. La oportunidad de desarrollar lo que sucedió de manera autóctona en la Comunidad Valenciana se diluye en beneficio de los conocimientos de los artífices de la obra.

A raíz de esta tesis leída en la Universidad Complutense de Madrid, dos estudiosas francesas se interesaron por los fondos fotográficos *post mortem* españoles, en concreto del territorio asturiano. Anne Carol e Isabelle Renaudet publicaron en 2013 un artículo titulado “*La mort à l’oeuvre. Usages et représentations du cadavre dans l’art*”. En él ponen de relieve la escasez de fondos disponibles en España como una de las razones de esta relativa falta de interés, pues muchas de estas imágenes todavía pertenecen a particulares y otras muchas se han perdido. Carol y Renaudet aportan algunas causas por las que el estudio de la fotografía *post mortem* ha sido relegado. A partir de que la muerte se fue convirtiendo en un tabú en el siglo XX, este tipo de imágenes progresivamente desapareció de los archivos o los fondos quedaron incompletos. Las investigadoras trataron de mitigar parte del desinterés –y aludiendo a la tesis de Virginia De la Cruz– se dedicaron a estudiar los retratos *post mortem* conservados en el Museo del Pueblo Asturias entre 1870 hasta 1960⁶⁶.

A pesar de que en el ámbito nacional se carece de estudios extensos y detallados sin contar el mencionado trabajo De la Cruz, nos consta la existencia de capítulos de libros y diversos artículos que tratan algunas de las facetas del retrato mortuorio. En 2013 la editorial Sans Soleil publicó un libro con el título *Imagen y muerte* que recopila distintos artículos en los que la relación de ambos conceptos estaba presente. En especial, el artículo “Duelo y fotografía post-mortem. Contradicciones de una práctica vigente en el siglo XXI” de Montse Morcate, ponía de manifiesto las características básicas de la existencia de estos objetos y su pervivencia en la actualidad. La misma editorial publicó en 2019 el libro con el título *La imagen desvelada. Prácticas fotográficas en la enfermedad, la muerte y el duelo*, editado por la misma Montse Morcate y Rebeca Pardo que consiste en una recopilación de artículos sobre los mecanismos fotográficos como sistema de apoyo en el duelo. Morcate, asimismo, ha continuado investigando y publicando sobre estas imágenes en la contemporaneidad y la relación con el intercambio y visibilización en los nuevos dispositivos en red en trabajos como “Tipologías y re-mediación de las imágenes de muerte y duelo compartidas en la memorialización online”⁶⁷.

⁶⁵ CRUZ, Virginia de la, 2010b. CRUZ, Virginia de la, 2013. CRUZ, Virginia de la, 2005. CRUZ, Virginia de la, 2010. CRUZ, Virginia de la, 2014. CRUZ, Virginia de la, 2014b. CRUZ, Virginia de la, 2016. CRUZ, Virginia de la, 2017. CRUZ, Virginia de la, 2018. CRUZ, Virginia de la, 2021.

⁶⁶ CAROL, Anne; RENAUDET, Isabelle, 2013, p. 229-230.

⁶⁷ MORCATE, Montse, 2013. MORCARTE, Montse; PARCO, Rebeca, 2019a. MORCARTE, Montse, 2017.

Sobre las imágenes de la muerte como representación, Parejo Jiménez y Gómez Gómez firmaron un trabajo en las segundas *Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología* de Madrid titulado “La muerte como representación” en el que ponían de manifiesto cómo la muerte ha sido retratada como un evento espectacularizado por parte de distintos artistas. Sobre la consecución lógica del formato fotográfico como soporte que acoge la muerte se tiene el artículo de Jesús Jiménez Varea, “El sujeto efímero: la fotografía como culminación del lugar de la muerte en la imagen popular”, en el que dedica un epígrafe a la fotografía de difuntos junto con la fotografía de espíritus, otra modalidad fotográfica propia del siglo XIX⁶⁸.

Más específicamente sobre el tema de los retratos mortuorios en la infancia se cuenta con el artículo de Andrea Fernández García en el que desarrolla la imagen de la muerte infantil durante el siglo XIX, el estudio de Emilio Luis Lara en el territorio de Murcia y Jaén en el período de 1870 a 1902 y el de José María Borrás, “Fotografía/Documento. Historia de la infancia y retratos post- mortem”. Lo mismo sucede con la investigación de Sara González Gómez y Xavier Motilla Salas que reflexiona desde el retrato fotográfico *post mortem* sobre la fotografía, la infancia, la muerte y la memoria⁶⁹.

También se habla de la fotografía *post mortem* en algunos epígrafes de artículos más genéricos sobre el invento fotográfico o en libros de temática fotográfica. Al primer caso se debe el trabajo de José Félix Martos que recoge la fotografía española desde el daguerrotipo hasta el colodión en el siglo XIX o el texto de Roberto Fandiño Pérez titulado “De la fascinación privada a la agitación pública. Fotografía, mentalidad y vida cotidiana en el tránsito del siglo XIX al XX” en el que le dedica una parte a la fotografía *post mortem*⁷⁰. Sobre el segundo caso están las obras de Publio López Mondéjar *La huella de la mirada. Fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha, 1839- 1936* e *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI* en las que le dedica un apartado a la fotografía *post mortem*⁷¹.

Desde el campo de estudio de la fotografía vernácula y el álbum familiar también se menciona el retrato fotográfico *post mortem*, lo que sucede en los textos de Carmen Ortiz García “Una lectura antropológica de la fotografía familiar” que forma parte de las *Cuartas Jornadas: II*

⁶⁸ PAREJO JIMÉNEZ, Nekane; GÓMEZ GÓMEZ, Agustín, 2003. JIMÉNEZ VAREA, Jesús, 2002.

⁶⁹ FERNÁNDEZ GARCÍA, Andrea, 2006. LARA LÓPEZ, Emilio Luis, 2005. BORRÁS LLOP, José María, 2010. GONZÁLEZ GÓMEZ, Sara; MOTILLA SALAS, Xavier, 2015 y 2016.

⁷⁰ MARTOS, José Félix, 2005. FANDIÑO PÉREZ, Roberto Germán, 2005.

⁷¹ LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, 2005a y 2005b.

Imagen y Cultura o “Fotos de familia. Los álbumes y las fotografías domésticas como forma de arte popular” dentro del libro *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía* del mismo año. En una línea parecida, autoras como María Rosón y Rosa Medina Doménech han incluido en sus trabajos puntualmente la importancia de la fotografía en la muerte, que podemos encontrar por ejemplo en “Resistencias emocionales. Espacios y presencias de lo íntimo en el archivo histórico” publicado en la revista *Arenal*⁷².

También se han recopilado las voces de fotógrafos pioneros que se pronunciaron sobre el acto de fotografiar a difuntos, corresponde a Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910), más conocido como Nadar, y André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889), el creador de la conocida *Carte de visite*. A ambos testimonios hemos accedido desde el artículo de José Vázquez Casillas publicado a finales del 2014. En él se recogen escritos de los propios fotógrafos que relatan el acontecimiento. Textos valiosos, pues se tratan de los primeros documentos teóricos sobre la fotografía en los que además ya se incluía el hecho de fotografiar difuntos, manifestando la cotidianidad de la actividad⁷³.

Además de los artículos desarrollados en España sobre la fotografía de difuntos, se han encontrado escuetos apartados que recogen algunas claves del género fotográfico dentro de catálogos de exposiciones sobre fotografía o colecciones fotográficas específicas de algunos coleccionistas. Por citar algunos, las páginas que firmó Pilar Pedraza para el catálogo de la exposición de *Certificats d'una infància congelada (fotografies 1890-1950)* realizada en La Nau en 2008 o la exposición sobre la Colección Díaz Prósper organizada en 2011 en el mismo espacio que editó un catálogo dedicándole unos apartados entre los textos de distintos autores a la fotografía *post mortem*⁷⁴.

El panorama latinoamericano, con su larga tradición de intercambios rituales, tampoco podía descuidar el asunto de la fotografía *post mortem*. Se cree oportuno hacer un repaso de algunas dado el interés y los estudios que suscita el tema en Latinoamérica y la vinculación que en muchas ocasiones tiene con el ámbito nacional. Uno de esos casos serían los artículos de Diego Guerra centrados en Argentina, en ellos escribe sobre diferentes aspectos: sobre la decadencia y desaparición del retrato fotográfico de difuntos en Buenos Aires de 1910-1950, sobre la

⁷² ORTIZ GARCÍA, Carmen, 2005a y 2005b. ROSÓN, María; MEDINA DOMÉNECH, Rosa, 2017. Estas referencias son sólo una selección, el resto de los estudios se hallará en los diferentes apartados de la tesis y en la bibliografía final del trabajo.

⁷³ VÁZQUEZ CASILLAS, José Fernando, 2014.

⁷⁴ ORTIZ, Áurea; BONET SOLVES, Victoria (com.), 2018. CANCER MATINERO, José Ramón (com.), 2011.

imagen póstuma y la masificación del retrato fotográfico en Argentina y sobre la creación de una iconografía de la muerte en el mismo país, este último trabajo dentro del proyecto de investigación que se llevó a cabo en la Universidad Francisco de Vitoria y que contó entre su equipo investigador con Virginia de la Cruz. La misma autora también publicó algún artículo dedicado al mundo latinoamericano, concretamente sobre México, con el título de “Viaje póstumo”. El texto de Luis Ramírez Sevilla se focaliza en Michoacán⁷⁵. Desde Chile, también se ha generado una abundante producción sobre el tema. Andrea Cuarterolo tiene varios artículos sobre el cuerpo muerto en la fotografía *post mortem* y el valor de ésta en el ritual póstumo. Juan Ignacio Cordero Pérez, también abordó esta temática sobre el desarrollo de la fotografía *post mortem* como mecanismo de perpetuación del rito mortuorio⁷⁶. De Colombia conocemos dos trabajos, el primero firmado por Ana María Henao Albarracín, centrado en los usos y significados de la fotografía *post mortem* en Colombia, y el segundo, de Hermes Osorio Cossio, en el que se focaliza en las fotografías *post mortem* de niños en Medellín⁷⁷.

Un aspecto concreto que también ha sido acometido en estudios puntuales es el significado y función de estas fotografías cuando representan a personajes públicos. Cabe citar el trabajo de Andrea Cuarterolo en el que investiga la fotografía mortuoria de personajes conocidos en el Río de la Plata; el de Virginia De la Cruz que estudia las representaciones *post mortem* de los Marqueses de Cerralbo o el texto de Esther González Gea en el que analiza las imágenes del sepelio y retratos fotográficos *post mortem* de Vicente Blasco Ibáñez⁷⁸.

Otra línea de actuación, siguiendo la senda del Musée d’Orsay en 2002 y de algunas colecciones privadas, han sido las exposiciones sobre el retrato fotográfico *post mortem* y los respectivos catálogos. En las primeras décadas del siglo XXI se generó una corriente que abogó por reflexionar sobre la muerte, las imágenes creadas alrededor de ella y temas transversales en distintas muestras. Por ejemplo, en el IVAM de Valencia se organizó una muestra entre 2008-2009 con el título *One way, one ticket* alrededor de la ambivalente relación con la muerte en el mundo contemporáneo. Entre noviembre del 2012 y febrero de 2013 la Wellcome Collection en Londres presentó la muestra titulada *Death: A Self-portrait* que consistía de un recorrido por los artefactos e imágenes de la muerte en un sentido amplio. En The Octagon Gallery de la University College London se ha llevado a cabo una exposición entre 2017-2018,

⁷⁵ GUERRA, Diego, 2008. GUERRA, Diego, 2014. GUERRA, Diego, 2013. CRUZ, Virginia de la, 2010c. RAMÍREZ SEVILLA, Luis, 2003.

⁷⁶ CUARTEROLO, Andrea, 2002a y 2002b. CORDERO PÉREZ, Juan Ignacio, 2013.

⁷⁷ HENAO ALBARRACÍN, Ana María, 2013. OSORIO COSSIO, Hermes, 2016.

⁷⁸ CUARTEROLO, Andrea, 2007. CRUZ, Virginia de la, 2016. GONZÁLEZ GEA, Esther, 2018.

What does it mean to be human? Curating Heads, sobre la importancia del cuerpo después de la muerte con una doble perspectiva científica y ética. El Burns Archive ha sido muy activo colaborando con museos e instituciones para exponer parte de sus fondos, por la cercanía nombraremos la exposición que se inauguró a finales del 2022 y estará hasta los primeros meses de 2023 en el Museo Reina Sofía en Madrid. Para el estudio ha sido interesante la exposición que organizó el Museu Valencià d'Etnologia en 2017 y la publicación que la acompañó: *Imatges de mort. Representacions fotogràfiques de la mort ritualitzada*. Y recientemente se ha expuesto la colección privada de Hervé Bohnert bajo el título *Immortels collectionner la mort* (1850-1950) en septiembre-octubre de 2022 en la Galería La Trézorerie en Estrasburgo. Recientemente, impulsada desde la Universitat de València se ha comisariado una pequeña muestra titulada *Mort i Dol* desde la colección fotográfica de Rafael Solaz⁷⁹.

Más allá de la fotografía de difuntos, el vínculo entre imagen y muerte ha sido tratado desde diferentes prismas por muchos autores. Susan Sontag en *Sobre la fotografía* (1977) o en *Ante el dolor de los demás* (2003) en distintas ocasiones pone en relación ambos conceptos. Al igual que hará Régis Debray en su *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, en el que comienza con un capítulo titulado “El nacimiento de la muerte”. O el capítulo de David Green titulado “Aterrador fantasma de antiguo esplendor: Qué es la fotografía” dentro del libro *¿Qué ha sido de la fotografía?* de Geoffrey Batchen, en el que describe cómo se topó con un objeto que contenía una fotografía junto con una especie de corona funeraria y una inscripción en la que se podía leer *At Rest* que le sirvió para adentrarse en un tipo de recuerdo fúnebre que tiene a la fotografía como principal protagonista. Roland Barthes, en el estudio ya clásico *La cámara lúcida*, habla de la fotografía desde una natural conexión con la muerte y el duelo. Partiendo de la idea del “retorno de lo muerto” que entraña cualquier fotografía, Barthes se enfrenta a la muerte de su propia madre por medio de éstas. Como dijo Régis Durand, *La cámara lúcida* es prácticamente una traducción clínica del proceso melancólico, la imposibilidad o dificultad del trabajo de luto tras la pérdida de un ser querido y retorno del objeto de amor perdido en forma alucinatoria. Pero lo genial de Barthes fue conectar en cierto modo esta crisis de duelo con el estudio de la fotografía. Walter Benjamin, de algún modo, también alude al fin de un tipo de imagen cuando habla de la desaparición del *aura* de la obra

⁷⁹ VV.AA., 2010. Wellcome Collection: <<https://wellcomecollection.org/exhibitions/W31GISkAACIAPuvB>>. The Octagon Gallery: <<https://www.ucl.ac.uk/culture/projects/what-does-it-mean-be-human>>. Museo Reina Sofía: <<https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/documentary-genealogies>>. CRUZ LICHET, Virginia de la, 2017. La Trézorerie: <<https://www.latrezorerie.com/>>. Universitat de València: <<https://www.uv.es/uvweb/cultura/ca/llista-activitat/mort-dol-div-col-leccio-fotografica-rafael-solaz-/div-1285871673078/Activitat.html?id=1286300551127>>.

de arte; además de nombrar a la muerte como esa forastera de la que nadie quiere saber nada, pero que sin embargo “está unida a la linealidad del curso divino del tiempo⁸⁰”.

Desde la antropología visual, tenemos que nombrar los capítulos que Belting dedicó en su libro *Antropología de la imagen* a la fotografía y su relación con la muerte. Aunque propiamente no se trata de un estudio específico sobre el retrato fotográfico *post mortem*, aporta ideas claves para estudiarlo. Belting, en el apartado titulado “Imagen y Muerte. La representación corporal en culturas tempranas (con un epílogo sobre fotografía)”, expone una reconstrucción de la imagen de la muerte desde los cráneos de Jericó hasta la llegada de la fotografía como último refugio de la memoria. Mientras que, en el último capítulo, “La transparencia del medio. La imagen fotográfica”, aborda cuestiones propias de la misma fotografía en relación con las imágenes del recuerdo y la interpretación del mundo⁸¹.

De forma transversal, algunos artistas también han teorizado o utilizado como material creativo la relación entre la fotografía y la muerte. Alberto García-Alix, en su libro *Moriremos mirando*, habla de cómo se puede apreciar la muerte en todas las imágenes, cómo se puede ver lo que se ha perdido en las fotografías propias y ajenas; y cómo, definitivamente, la fotografía nunca habla del presente, siempre es noticia del pasado, la transmisión de un recuerdo⁸². La lista continúa, pero las implicaciones a las que apela quedan lejos de la intención de esta primera investigación, funcionan más como muestra del interés de distintos creadores por reflexionar sobre el tema universal de la muerte por medio de las fotografías.

En estos años de investigación se ha procedido a una aproximación a algunos de los temas recogidos en la tesis. El primer trabajo se materializó en un artículo que llevó por título “Profanación de los cuerpos muertos femeninos. Consideraciones, usos y prácticas sobre el cuerpo muerto femenino en el arte y la cultura visual” en 2021 en el que se expuso el tratamiento del cuerpo de las mujeres muertas en la Historia del arte. La segunda incursión se produjo en 2022 con el escrito “Madres redentoras. Supervivencia y destino de la Piedad en el arte y la cultura popular” dentro de la obra colectiva *Marías. Entre la adoración y el estigma*, en el que se aborda la relación de las fotografías de mujeres con niños/as muertos/as con la tipología visual religiosa de la Piedad⁸³.

⁸⁰ SONTAG, Susan, 2013. DEBRAY, Régis, 1994. BATCHEN, Geoffrey, 2007. BARTHES, Roland, 2007. DURAND, Régis, 1998, p. 41. BENJAMIN, Walter, 2005, p. 95.

⁸¹ BELTING, Hans, 2012.

⁸² GARCÍA-ALIX, Alberto, 2008, p. 99.

⁸³ GONZÁLEZ GEA, Esther, 2021. GONZÁLEZ GEA, Esther, 2022.

La carencia de estudios específicos sobre los roles establecidos y representados por el género femenino y masculino en relación con la fotografía *post mortem* evidencia una falta en la historia de las imágenes de la muerte. Los estudios expuestos sobre el retrato fotográfico *post mortem* adolecen de la mirada multidisciplinar y la perspectiva de género, por lo que esta tesis busca, a través de la visualización y análisis de las fotografías *post mortem* de los fondos Serra y Gadea, proponer un discurso novedoso que remarca aspectos silenciados, rellena grietas y enriquece la Historia cultural.

PRIMERA PARTE

HACIA EL RETRATO FOTOGRÁFICO *POST MORTEM*. ANTECEDENTES Y PERDURABILIDAD

Rastrear la tradición del retrato *post mortem* nos lleva a los orígenes del ser humano. Por un lado, si existe un gesto que sobrevive en el tiempo y recorre la cultura es el afán de conservar algún resto de la persona desaparecida. Desde las primeras sepulturas en época preindustrial hasta las nuevas representaciones contemporáneas, las imágenes acompañadas de los indispensables ritos han ocupado un lugar preponderante en la Historia cultural. Por otro lado, también desde antiguo se ha tratado de capturar el rostro del difunto, los rasgos individuales que conforman la *vera faz*. Estos vestigios de los fallecidos han adoptado distintas formas propias de cada época y acumulado poderes que han servido a los vivos para ejercer funciones de comunicación y culto, heredadas por la fotografía. Con todo, conservar los restos del individuo ha sido una constante dentro de las tareas de la humanidad y las manifestaciones artísticas han contribuido de manera destacada a tal menester.

1. TRAVESÍA DEL RETRATO *POST MORTEM* EN OCCIDENTE

1.1. Aproximación histórica a la necesidad de recordar a los muertos

Las sociedades de todos los tiempos han unido a los muertos, los cuerpos mortales, a un lugar u objeto determinado dotándolos de un nuevo cuerpo simbólico con el que poder socializar⁸⁴. A través de estos se puede trazar una historia desde las primeras manifestaciones artísticas preindustriales hasta la contemporaneidad en donde observar la continuidad del acto de aprehensión, pero también divergencias relacionadas especialmente con los cambios acaecidos en las mentalidades, asociados a desarrollos económicos, sociales y culturales. La muerte como idea, como aquello a lo que se recurre cuando el objeto está ausente, revestida como forma estética, “instala una entrada para comprender el funcionamiento de la sociedad, desde las sombras que intenta representar”⁸⁵. Los fundamentos antropológicos sobre la muerte, al igual que muchas otras facetas que conforman el pensamiento humano e influyen en el desarrollo de su identidad, han ido cambiando a lo largo del tiempo. Las personas del Neanderthal ya enterraba a sus muertos; prácticamente, como dice Edgar Morin, no existe ningún grupo arcaico que abandone a sus muertos o que los abandone sin ritos, síntoma de la aurora del pensamiento humano⁸⁶.

⁸⁴ BELTING, Hans, 2012, p. 178-179.

⁸⁵ MARÍN NARITELLI, Francisco; JARPA ESPINOZA, Guillermo, 2013, p. 563-564.

⁸⁶ MORIN, Edgar, 2003, p. 23.

Una vez alcanzada la definición actual de civilización, el ser humano desplegó, progresivamente, toda una panoplia de la muerte. Entre los enseres de los que se valía se encuentran en primer orden las imágenes, bien fueran de restos humanos, creadas *ex profeso* para la ocasión, o un híbrido de ambas. 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 la imagen es la inmortalidad; lo que teme, la putrefacción, la desaparición como destino final. En definitiva, la muerte supone un acto de violencia que no es ajeno a los primeros habitantes del planeta⁸⁷. 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 protección y conservación de la memoria personal, que a la postre, es la memoria social. Porque una cosa es la muerte biológica, y otra muy distinta la muerte simbólica. La necesidad de recordar, anclada en cuestiones prácticas, pero también morales, se trata de una conminación a no olvidar como puntualiza Paul Ricoeur, pues de lo contrario las identidades se pierden. “Para conservar las raíces de la identidad y mantener la dialéctica de la tradición y de la innovación, hay que tratar de salvar las huellas”, amenazadas desde diferentes frentes⁸⁸. Los restos de los antepasados construyen narraciones que contienen rasgos identitarios individuales a la vez que grupales que configuran la historia del ser humano.

Tras la muerte comienza el tiempo del recuerdo y éste está ritualizado. La pérdida de la identidad individual y social que trae el olvido es motivo de auténtica muerte y para preservarse de ella se cuenta con las herramientas de la memoria. A lo largo de la historia occidental, la muerte ha contado con estructuras sociales al servicio del vivo. Los muertos se tornan patrimonio; su cuidado, protección y dignificación por medio de una correcta despedida y recuerdo continuado aseguran un bienestar emocional que conlleva prestaciones presentes y futuras. Con esas intenciones, el culto al recuerdo en Occidente va adaptando múltiples formas, en donde las representaciones adquieren un valor primordial para ejecutar los ritos.

Más allá del ritual inmediatamente posterior al deceso que se adecúa a pautas marcadas socialmente –los tratamientos que recibe el cadáver, su adecuamiento para la posterior velación y exhibición; la preparación de los espacios circundantes al acto; las actitudes, gestos y atuendos que marca el acontecimiento para los familiares cercanos y hasta para los asistentes; etc.–, los familiares deben proseguir recordando a sus muertos mientras sobrevivan empleando

⁸⁷ BATAILLE, George, 2013, p. 50.

⁸⁸ RICOEUR, Paul, 1998, p. 40.

modos estipulados, en su mayoría, desde antiguo. El recuerdo se adscribe a los pasos que marca el ritual y se convierte en un mecanismo de supervivencia.

En caso contrario, es decir, abandonar a los antepasados o despedirse de forma inadecuada, supone alimentar miedos próximos al importuno como la vuelta de estos a la vida en sus variadas manifestaciones. Por consiguiente, el proceder habitual es conmemorar y aplacar a los espíritus para que *descansen en paz* en los lugares y objetos creados específicamente para esto. Son múltiples las creencias que inciden en las apariciones o en los síntomas de otro mundo desconocido que actúa en el plano real. Los dolientes desarrollan una actitud ambivalente ante los seres desaparecidos y, en parte, generan una necesidad de proyección que puede desembocar en la figura de los espíritus, seres del más allá que intervienen en sus presentes. El desarrollo, por tanto, de estas entidades fantasmales que el hombre primitivo ya puso en circulación, denotan en última instancia los dilemas que la muerte plantea a los vivos. Podría decirse, recurriendo a Sigmund Freud (1856-1939) y su análisis sobre el tabú hacia los muertos, que el espíritu de una persona o de una cosa se reduce finalmente “a su capacidad de ser recordada y representada cuando se encuentra sustraída de la percepción”⁸⁹.

En ese sentido, la superstición general hacia el cadáver se debe situar en el influjo de la vida anímica primitiva, que con el tiempo configura parte del sistema religioso. En muchas sociedades el espíritu de los antepasados rige a los descendientes y el correcto proceso de su evolución, en algunos casos en beneficio particular. En tiempos remotos, se creía que los espíritus podían mediar por el beneplácito de los seres humanos. Todas las culturas que conocemos poseen un repertorio de técnicas para obtener este tipo de ayudas⁹⁰. Así, la relación entre vivos y muertos es estrecha. El buen funcionamiento de ciertas sociedades requiere de un intercambio entre los dos planos: el imaginario y el real. Para tal intercambio en la mayoría de las ocasiones se emplean huellas materiales del predecesor o artefactos que posean una representación de este.

Sin fenecer las creencias animistas, progresivamente y en sintonía con la praxis religiosa en Occidente, entre el plano celestial y el terrenal se continúan dando relaciones de contigüidad en forma de ofrendas y actos simbólicos. Para tal función la aparición del purgatorio, lugar de tránsito, es clave en la organización del sistema en el que los que quedan deben operar para librar el destino fatal de sus difuntos en un acto de purificación que tiene como principal motor

⁸⁹ FREUD, Sigmund, 1988, p. 97.

⁹⁰ HARRIS, Marvin, 2011, p. 404.

la plegaria⁹¹. Esta comunicación entre vivos y muertos, más allá de la oración privada, contaba con otros mecanismos, algunos de ellos previo pago, como la organización de misas y las denominadas “cuadrillas de ánimas”, típicas de algunos lugares de España. Estas agrupaciones, originariamente, se encargaban de recaudar dinero entre los fieles en época de festividades cristianas mediante la música para salvar a las almas del purgatorio y con el dinero cosechado se invertía normalmente en el mantenimiento de ermitas y los gastos propios de las cofradías.

La vida religiosa elaboró mecanismos que apuntaban a una piedad cristiana cada vez más individualizada. Para la sociedad bajomedieval, la vida y muerte de Cristo era el modelo perseguido, y por contaminación, cualquier miembro de su familia, entendiéndose por ello, a su madre María, los santos de la corte celestial y cualquier persona bondadosa con una trayectoria ejemplar. Estos personajes adquirieron gran relevancia en una época donde cualquier ciudadano de a pie vivía amenazado por el fuego eterno que podía acarrear la muerte. En este ambiente se desarrolla una espiritualidad urbana que tenía dos frentes útiles: las fraternidades y las mencionadas cofradías. Las fraternidades no dejaban de ser manifestaciones vinculadas con los grandes grupos eclesiásticos, congregaciones auspiciadas por el levantamiento de templos y financiadas por las clases sociales más solventes. En cambio, las cofradías, eran la alternativa popular a las fraternidades, cumplían la necesaria colaboración entre los miembros de la sociedad para asegurarse lo que para algunos hubiera sido imposible de forma particular: la asistencia material y espiritual después de la muerte, ejerciendo de filtro caritativo e intercesor⁹².

Ahora bien, sobre la citada ambivalencia de sentimientos y las características prácticas que desata la pérdida de familiares se afianza, sin que medie únicamente una intención interceptora, una necesidad individual de suplir la ausencia mediante el recuerdo para alcanzar la sensación placentera de la presencia. Este sentimiento de regocijo ante los restos del difunto que activan el recuerdo, lo podemos poner en relación con un mundo más próximo y terrenal. Sin que esto signifique el fin de la creencia interceptora entre vivos y muertos en la sociedad decimonónica

⁹¹ El purgatorio es una idea formulada por la religión católica entre los siglos XII y XIII, aunque debatido tiempo antes, que fraguó como doctrina cristiana entre el pueblo a partir del siglo XIV y XV por obra del Concilio de Trento entre otras razones, haciéndose habitual en los testamentos hasta el siglo XVIII. Un espacio intermedio, de paso, para la muerte, en donde las almas permanecían hasta que eran purgadas, purificadas. En conclusión, a los fieles se les dio la oportunidad de reconducir las almas de sus difuntos hacia un estadio de salvación o de condena, intercediendo por ellos, y para producirse la resolución necesitaban tiempo. Así el purgatorio ponía en manos de los vivos el destino final de sus muertos, en muchos casos pagando tarifas de perdón concretas. ARIÈS, Philippe, 1983, p. 133-134. VOVELLE, Michel, 1985, p. 35. Para una completa elaboración en torno al purgatorio se puede acudir a LE GOFF, Jacques, 1981.

⁹² VERDOY, Alfredo, 1994, p. 113.

desacralizada, heredera de la “muerte de Dios”, sino que se estaría más bien frente a residuos culturales secularizados. El orden social finisecular empieza a encumbrar pequeños dioses laicos como la Nación, la Libertad o la Historia; Dios, en principio es prescindible o sustituible. Entrado el siguiente siglo, aparecen de nuevo las dudas que hacen comenzar a desconfiar de estas entidades, hasta que el valor de las mismas es constantemente cuestionado dando lugar a la denominada postsecularización contemporánea, que según Elias José Palti, significaría que “no sólo Dios nos ha abandonado, sino que sus remedos seculares (la libertad, la nación, la democracia, la justicia, la historia) han perdido también su eficacia como dadores primitivos de sentido (como conceptos articuladores de *mundos*)”⁹³. De esta forma, los vestigios de los fallecidos pierden en parte el halo mediador con el que habían nacido para contener nuevos intereses, aún arrastrando ciertos rasgos conciliadores.

Desde lo que se denomina la muerte domesticada hasta la muerte prohibida, es decir, desde el siglo XII hasta las postrimerías del XIX, Philippe Ariès va exponiendo las diferentes actitudes de los seres humanos ante la muerte. Sobre la sociedad decimonónica, que es donde se centra el trabajo, explica que se desarrollaron sentimientos de ambigüedad mortuoria: las pautas del rito persisten, e incluso se acrecientan, pero al mismo tiempo se asiste a una progresiva ocultación del hecho de morir. Se es muy consciente del fin de la vida, pues la muerte del otro enfrenta directamente a los deudos a su propia finitud, pero si a lo largo de la historia occidental la muerte estaba integrada en la vida como un rito de paso inevitable, a partir de estos momentos, la potestad y responsabilidad sobre el moribundo se recubre de un anhelo que tiende a suspender la agonía e interrupción que provoca la muerte a favor de la placidez de la vida ficcional, sentido característico de la modernidad. En las primeras décadas del siglo XX se produce un hecho clave en esta paulatina ocultación: la muerte se desplaza del ámbito privado al ámbito público, se pasa de morir en casa rodeado de familiares y amigos a morir en el hospital rodeado de personal sanitario⁹⁴.

Las razones de la retórica de la muerte poseen componentes imbricados en los cambios en las mentalidades. En Occidente, bien entrado el siglo XX, se producen cambios representativos del mundo:

la secularización de la vida y la búsqueda del bienestar en un progreso inconmensurable desde el placer, el consumo y el éxito ininterrumpido de necesidades en constante transformación (más

⁹³ PALTÍ, Elías José, 2009, p. 34.

⁹⁴ ARIÈS, Philippe, 2007, p. 19-73.

allá de las necesidades básicas para la subsistencia), han transformado las sociedades (ahora globales) y sus modos de pensar el fin de la existencia⁹⁵.

Como dice Michel Vovelle aludiendo a la desesperación o a la duda de Dios ante los últimos momentos, lo que antaño era conocido como la mala muerte, en el siglo XX, en cambio, describiría a la buena muerte. “Todas las representaciones de la muerte están sumergidas en un contexto o en un baño cultural que es justamente el entramado de la historia”⁹⁶.

El rechazo a la muerte en las sociedades contemporáneas involucra tanto a los moribundos, a los difuntos, como a los supervivientes. Se expulsa a los muertos de la realidad cotidiana, se silencia todo lo que tenga que ver con los momentos finales, todo ello avalado por la racionalidad de la cultura que opera en estos tiempos. Pierden protagonismo, pierden espacios, pierden privilegios, hasta desdibujarse poco a poco. Se produce la llamada “desocialización de la muerte”, en donde las funciones antes ejecutadas por las personas cercanas como acompañar al agonizante, amortajar el cadáver, velarlo o recibir el pésame, pasan a manos de profesionales. Es decir, la consecuencia más inmediata de esta transfusión de quehaceres es la profesionalización de estos, la muerte programada, acorde con ideales capitalistas⁹⁷. Como alerta Jean Baudrillard, romper la unión de los muertos con los vivos, el intercambio de la vida y la muerte es el primer punto de emergencia del control social. La muerte necesariamente debe estar controlada, pues el poder sólo se puede ejercer si la muerte y los muertos quedan bajo vigilancia, en espera del confinamiento futuro de la vida entera. Históricamente, la muerte siempre ha estado bajo control, y “todas las formas de poder tendrán siempre algo de este olor a su alrededor, porque es en la manipulación, en la administración de la muerte en lo que se basa el poder en última instancia”⁹⁸. Ahora, el poder tecnocrático domina sobre el control eclesiástico. La anulación mortuoria, aunque cierta, no excede la exclusión simbólica que se sigue desempeñando para vencer a la muerte.

Es evidente que la historia de la muerte en Occidente ha sufrido vaivenes, encaminándose hacia la negación o el rechazo, instalándose tras ello una sensación general de fracaso: la muerte invencible. El camino emprendido estuvo marcado por la individualización; si en la antigüedad la muerte era asumida, la modernidad la teatraliza, llevándola hacia extremos en los que atisbar rasgo de invisibilización, para que entrada la contemporaneidad, la lucha continúe por medios

⁹⁵ OVALLE PASTÉN, Daniel, 2018, p. 224.

⁹⁶ VOVELLE, Michel, 1985, p. 106.

⁹⁷ THOMAS, Louis-Vincent, 1991, p. 87-88.

⁹⁸ BAUDRILLARD, Jean, 1980, p. 149-150.

técnico-científicos que alarguen la existencia. Estos cambios esenciales en el escamoteo de la muerte, sin embargo, parecen no haber afectado a cuestiones relacionadas con la conservación de los restos mortales de los seres queridos en sus múltiples formas y facetas. Muchos hombres y mujeres continúan afanándose en guarecer alguna huella material, algún objeto sensible, en estos tiempos de realidades etéreas que sobreviva a la aniquilación memorística. La fotografía aparece así en plena modernidad para servir de soporte que cubra la necesidad de conservar a los muertos aun cuando se ha impuesto el formato digital.

1.2. Artefactos habitados para el culto y el recuerdo

Partiendo de la idea mencionada del Purgatorio, que se tornó una prioridad para la sociedad católica, se puede reflexionar sobre el espacio mediador como requisito. El sistema de solidaridad entre los vivos y los muertos a través de esta zona de paso se convirtió en una cadena circular sin fin, en una corriente de reciprocidad perfecta en busca del Paraíso prometido, para unos aquí y, para otros, más allá⁹⁹. Así, sosteniendo la esencia del Purgatorio como lugar de ficción e intermedio en donde los vivos proyectan sus deseos en los muertos, se presentan los objetos fúnebres en aras de la inmortalidad. El cuerpo biológico fenece y necesita de un intermediario, de un lugar donde reposar para sobrevivir a la muerte. Ese espacio, ese cuerpo simbólico, sirve de intercesor entre el plano real y el imaginario, beneficiando a ambos, aunque siendo plausible en el ámbito material.

Si el individuo posee una realidad espacio-temporal y, como indicó Ludwig Feuerbach, se le supone una vida después de la muerte, por fuerza se debe situar esa nueva vida en un lugar, por mucho que se hayan esforzado en espiritualizar el estado adquirido alejándolo del mundo real. “En efecto, la diferencia de unos individuos con relación a otros no es ninguna diferencia de esencia, sino en razón de su existencia sensible”¹⁰⁰. Sobre esta idea, a lo largo de la historia se ha operado produciendo múltiples dispositivos de los que el ser humano se ha servido para interactuar con un mundo a la vez desconocido y familiar.

Los seres desaparecidos acaban habitando espacios y objetos a los que se les insufla vida como mecanismo constante en el desarrollo de la humanidad. La historia, pues, está repleta de relatos sobre imágenes vivificadas, interrelaciones y milagros atribuidos a éstas que, la mayoría de las

⁹⁹ LE GOFF, Jacques, 1981, p. 412.

¹⁰⁰ FEUERBACH, Ludwig, 1993, p.119-120.

veces, se activan por medio de un deseo particular. La relación que se establece con ellas, como afirma David Freedberg, surge como resultado de miradas intensas procedentes de devotos en acción; en otras palabras, de la fetichización. Y en muchos casos, la imagen cobra vida gracias a la activación del deseo de la persona que la contempla¹⁰¹. La muerte aparece relativa, se trata del final del cuerpo natural que, no obstante, acaba residiendo en otro lugar manufacturado, y ese nuevo emplazamiento, con el tiempo, adquiere cierta autonomía.

Al igual que antiguamente se realizaban ceremonias paganas para tratar de controlar distintos aspectos de la naturaleza; en la religiosidad católica se reza ante las representaciones de la Virgen, Cristo o los santos: mediante ritos apropiados, se les induce a que habiten en el trozo de materia inanimada, convirtiéndose en un objeto adecuado para la adoración y capaz de conceder favores, en un acto de consagración¹⁰². Con esta práctica el fiel, emulando la dinámica, honra a sus antepasados a través de sustituciones, de objetos próximos al modelo original, que acaban alzándose como sustitutivos afectivos que constatan la presencia de una ausencia y consuelan. En esta línea, Sergi Doménech explica que mediante la copia de los cuerpos santos el fiel se sentía especialmente asistido y solían poseer desde su creación algún aspecto milagroso¹⁰³. De este modo, el ser amado desaparecido recibe una devoción equiparable a la de los mártires o santos, la imagen puede ser tratada, casi con idolatría, como si estuviera dotada de algo mágico¹⁰⁴. En suma, en la tradición católica los difuntos como los santos son venerados por medio de soportes que contienen algún paralelismo con la figura original, y requieren necesariamente de un comportamiento activo ante ellos para que sean efectivos.

Estos artilugios, entre los que se encuentran las imágenes, que sirven de mediadores entre el mundo terrenal y el celestial, de puente entre los seres humanos y los dioses, funcionan por su carácter devocional. Las peticiones realizadas pueden estar enfocadas en un bien común, particular, o en alegatos colectivos para propósitos comunitarios. Dicha premisa entroncaría

¹⁰¹ FREEDBERG, David, 2011, p. 362.

¹⁰² FREEDBERG, David, 2011, p. 109.

¹⁰³ DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, 2011, p. 77-94.

¹⁰⁴ FREEDBERG, David, 2011, p. 378. No sólo Freedberg habla de ese paralelismo, también Hans Belting se refiere a ello cuando afirma que el culto a los difuntos dio lugar al retrato funerario, que será “el campo de cultivo del retrato de santos y en él se efectuará la transición de la imagen conmemorativa de un difunto a la imagen cultural de un santo. El resultado final de esta evolución es el icono”. BELTING, Hans, 2009, p. 109. También, Louis-Vincent Thomas hace referencia a este aspecto partiendo de la pregunta “¿Debe equipararse en algo el culto de los antepasados con el culto a los santos?”, para el autor, ambos ejemplos, antepasados y santos, se convierte en “modelos a seguir”, el patrón religioso acaba repercutiendo en los modelos laicos. THOMAS, Louis-Vincent, 1983, p. 617-618.

con conceptos religiosos que en muchos casos se fundamentan en aspectos asociados a lo sobrenatural, agrupándolos tal como lo definió Emile Durkheim entre creencias y ritos, la división del mundo en dos esferas que comprenden tanto lo sagrado como lo profano es el rasgo distintivo del pensamiento religioso:

las creencias, los mitos, los dogmas, las leyendas son o representaciones o sistemas de representaciones que manifiestan la naturaleza de las cosas sagradas, las virtudes, los poderes que le son atribuidos, su historia, sus relaciones entre sí y con las cosas profanas. Más no hay que entender por cosas sagradas simplemente esos seres personales llamados dioses o espíritus; una roca, un árbol [...], cualquier cosa puede ser sagrada¹⁰⁵.

Siguiendo estos parámetros, el ser humano proyecta vida en las cosas, o en palabras de Didi-Huberman citando a Warburg, toca, utiliza, transforma la inorganicidad de los objetos a favor de la propia subsistencia vital. Acerca lo inorgánico de ciertos objetos a su propio organismo hasta incorporarlo¹⁰⁶.

Ahora bien, esta concatenación de circunstancias por las que el individuo conecta los restos de sus ancestros con cualidades vitales descansa primordialmente en una serie de maniobras culturales. Y dichas maniobras requieren de vinculaciones materiales para su correcta ejecución. Aquí es donde la esfera artística se involucra para asistir en la función de veneración y, por ende, de recuerdo. La desaparición del ser querido, la muerte de la carne, siempre se ha valido de lo sensible para las acciones de culto y, consecuentemente, para la lucha por la supervivencia en forma de recuerdo.

1.3. Del cadáver como huella al cadáver como reflejo

La historia de la muerte se trata del cúmulo de estratagemas, enmascaramientos, simulacros, producciones de lo imaginario con respecto a un episodio obligado de toda vida humana¹⁰⁷. El desarrollo de esas producciones persigue la introducción social de la muerte mediante artefactos culturales y expresiones artísticas, para las que los individuos crean, facturan o

¹⁰⁵ DURKHEIM, Emile, 1992, p. 33.

¹⁰⁶ El problema de la “incorporación” o “encarnación”, “la puesta en carne presente en los símbolos de toda cultura”, Warburg lo entendía en términos de “empatía” (*Einfühlung*). DIDI-HUBERMAN, George, 2009, p. 354-358.

¹⁰⁷ VOVELLE, Michel, 1985, p. 45.

transforman objetos para cumplir esta función, en una maniobra de camuflaje de la inevitabilidad de la muerte.

El cuerpo físico o parte del mismo se sitúa la mayoría de ocasiones en el centro de dichas actividades de transmutación y disimulo, añadiendo las funciones hegemónicas de conmemoración y mediación señaladas. Es decir, dentro de los ritos que esconde el deceso, el cuerpo del difunto se convierte en el principal foco de atención, pues, como asevera David Le Breton, es imposible entender al ser humano aisladamente del cuerpo, incluso después de muerto. Porque además, a pesar de todo, el cuerpo es solo un resto¹⁰⁸. Es más, como comenta José Ferrater Mora, el ser humano más que tener un cuerpo, es propiamente cuerpo. El ser humano es un modo de ser cuerpo, su esencia corporal corresponde a sus relaciones con el mundo que lo rodea, a cómo simbólicamente se interactúa con él¹⁰⁹.

Respecto al protagonismo del cuerpo muerto como eje central en los rituales de despedida y ulterior recuerdo, la primera maniobra de todas, la más inminente una vez se ha producido el fin natural, es la preparación del cadáver para su último destino. Son numerosas las fuentes que desde ámbitos como la medicina, la antropología, la etnología o la historia relatan minuciosamente los pasos que siguen los restos corporales en el ritual de la muerte del mundo occidental, desde el lavado, la adecuación del cuerpo para anular el aspecto mortecino mediante retoques estéticos, el vestirlo con la indumentaria escogida, hasta la colocación en el ataúd para recibir la despedida. También esta fase ritual ha variado a lo largo de la historia pasando de manos privadas a manos públicas. Del acto familiar al acto institucionalizado. El cadáver se prepara primero para la mirada de los vivientes y más tarde para la correcta desaparición de la carroña, empleando costumbres como la inhumación, la cremación o, en alguna ocasión, el embalsamamiento. Estas operaciones materiales requieren de apoyos simbólicos que les confiera sentido y haga soportable la ausencia, en forma de retorno a la tierra, al agua, a la gruta materna; por la acción purificadora del fuego; por medio del doble que espera ser habitado; o por el culto a los restos, las reliquias¹¹⁰.

Esta idea de preparación de cadáver está de nuevo en relación con la ocultación, el maquillaje, la transformación de la putrefacción, de la podredumbre en algo visible. El cuerpo muerto se hace visible gracias a la estética, para que la muerte sea soportable —e incluso bella— para los

¹⁰⁸ LE BRETON, David, 2002, p. 34 y 61.

¹⁰⁹ FERRATER MORA, José, 1988, p. 95.

¹¹⁰ THOMAS, Louis-Vincent, 1991, p. 116.

que sobreviven. Pero el cuerpo no es únicamente una colección de órganos y funciones dispuestas según las leyes de la anatomía y de la fisiología, sino que es ante todo una estructura simbólica¹¹¹. Y en ese sentido, se reafirma que toda organización corporal comporta elementos dignos de sugerir manifestaciones alegóricas en torno a ellos.

Asimismo, también se debe poner el acento en la condición social del cuerpo. Los cadáveres son indicadores de las distancias sociales entre unos y otros. Todos los cuerpos muertos no son iguales; todos los restos corpóreos no se tratan de la misma manera. En la muerte, o más correctamente, en las disposiciones que se hace sobre el cuerpo sin vida, las condiciones del aparato social de cada muerto aparecen entrecruzadas por distintos valores culturales, económicos, de género y clase. Bourdieu dice que “las propiedades corporales, en tanto productos sociales, son aprehendidas a través de categorías de percepción y de sistemas sociales de clasificación que no son independientes de la distribución de las diferentes propiedades entre las clases sociales”¹¹². En efecto, aplicándolo al cuerpo extinto, los rituales que se ejercen alrededor de los restos corporales dependen de diferentes factores que parecen buscar, por un parte, la identificación personal, la individualización y, por otra, la identidad social. Porque al final, los individuos se encuentran inmersos en aparatos simbólicos que acaban configurando grupos humanos de rasgos comunes. Y en la mortalidad, esos rasgos, esos gestos quedan patentes como signos de comunidad humana.

Por tanto, tomando prestada la pregunta de Ricoeur: “¿qué clase de seres son los muertos?”. Si el cadáver no es más que desecho, ¿por qué en esta sociedad aparentemente secularizada no somos capaces de desprendernos de las sobras, sean éstas de la naturaleza que sean? La reflexión que plantea el antropólogo y filósofo francés no está tanto en la muerte, sino más bien en la suerte que corren “los muertos ya muertos”, y la razón que impide que el cadáver desaparezca del todo, pues “jamás terminamos con ellos”¹¹³. Esa dirección, la importancia del cuerpo como resto físico, social y simbólico del sujeto que los supervivientes tratan de adorar y conservar para ejercer sobre él diversas estrategias, indica la evolución o el trayecto que sufre el cadáver como elemento de recuerdo e identidad, que va desde la huella sólida hasta la huella óptica que sería la fotografía.

¹¹¹ LE BRETON, David, 1999, p. 71.

¹¹² BOURDIEU, Pierre, 1986, p. 185.

¹¹³ RICOEUR, Paul, 2008, p. 34.

1.3.1. El cadáver sólido

Posiblemente, si se hace caso a las indicaciones de Hans Belting, los cráneos de Jericó que datan aproximadamente del 7.000 a. C –y por extensión el culto a los cráneos desde el Neolítico– sean las primeras manifestaciones en forma de imagen que tratan del culto a los muertos. Sobre estos cráneos se realizaban intervenciones con cal y pintura para que ocuparan el lugar de los fallecidos y de esta forma poder seguir operando en la comunidad de manera simbólica. Este ejemplo designa la importancia que tuvo la muerte para el surgimiento y desarrollo de las imágenes.

Tanto la presencia como la ausencia del muerto, por muy estrechos y contradictorios que puedan ser sus vínculos, son simbolizadas por medio de imágenes, ya sea porque se pretende una larga duración de la memoria colectiva, o bien para el breve ritual de la despedida exorcística. En ese sentido, las imágenes, son portadoras o contenedoras, aun si lo que denotan es una simple presentación de los muertos: una *presentación* que se ha materializado simétricamente en una *representación*¹¹⁴.

De manera similar, se perpetuó el ritual a los restos físicos de los difuntos en diferentes lugares, religiones o épocas históricas. En Pomuch (México) cada dos de noviembre los familiares van al cementerio a desenterrar y limpiar los huesos de sus difuntos, y en La Paz (Bolivia) se celebra el día ocho del mismo mes la festividad de las Ñatitas a la que acuden gran cantidad de personas al Cementerio General de la ciudad portando calaveras humanas de sus muertos con las que conviven habitualmente para ser protegidos. Práctica que se continúa ejecutando en la actualidad como demuestra el trabajo documental del fotógrafo Fernando Miranda que tomó una serie de retratos el día de la celebración de los difuntos en Bolivia [Fig. 1]. Estas ceremonias funcionan para honrar y mostrar gratitud a los antepasados.



Fig. 1. Fernando Miranda, *Las ñatitas*.
Verónica, 2013

¹¹⁴ BELTING, Hans, 2012, p. 181-183.

En general, los primeros cristianos mantenían la inhumación por encima de la incineración por cuestiones escatológicas. Se creía en la resurrección y en la necesidad de mantener el cuerpo para asegurarse una apariencia después de la muerte, un medio material de supervivencia. Personalidades como Gregorio de Nisa en el siglo IV d. C. defendían la existencia de una unión indivisible entre alma y cuerpo, la primera no podía operar independientemente, de ahí que se hiciera indispensable la conservación de los restos físicos. Y si existe un sitio en donde la muerte se hace visible a través del cadáver sólido es sin duda el osario. Lugares colectivos que en el contexto de la teología cristiana sirven de diálogo con los muertos pero, sobre todo, funcionan como *memento mori* que iguala a los humanos ante la defunción. Estos vestigios de acumulación exponencial, tan definitivos para la salvación eterna, requerían contacto directo con la santidad, por ello se situaban próximos a espacios sagrados. A partir de la Contrarreforma, pero eclosionando durante el siglo XVIII, los osarios se fueron revistiendo de diferentes estrategias de representación hasta alcanzar altas cotas decorativas¹¹⁵.

Aunque también, desde el pensamiento clásico y para el mismo Gregorio de Nisa en consonancia con la creciente ascética cristiana, se dio un menosprecio de lo material. Pensadores como Platón incidían en el desprecio del cuerpo a favor de lo único importante, la salvación del alma. Para el filósofo, los cuerpos muertos no eran sino imágenes, mientras que en el alma inmortal se encontraba la esencia misma de la persona y ésta era la que finalmente debería rendir cuentas. Por tanto, le parecía inútil y prohibitivo invertir grandes fortunas en la sepultura, ya que el deber de los familiares era haber advertido de los malos gestos en vida.

Pero, cuando sin remedio fallecía algún ciudadano, lo adecuado era la medida¹¹⁶. Para Gregorio de Nisa, que el alma se encontrara vinculada inexorablemente al cuerpo era una situación lamentable, el solo hecho de que el alma tuviera que convivir en un mundo material ocasionaba peligro. Pero como dice Peter Brown, él no estaba tan preocupado por la pesadez del cuerpo, sino más bien por la acumulación de pesares en el alma que acababan por penetrar en el conjunto de la sociedad. Los seres humanos buscaban remediar las discontinuidades que provocaba la muerte con la acumulación de riquezas, la retención del poder, y sobre todo, con el matrimonio y la persecución de una continuidad directa y palpable en forma de hijos e hijas. El pensamiento de Gregorio de Nisa se basaba en proyectar el cuerpo individual en el cuerpo

¹¹⁵ Para una aproximación a la historia, funciones y características de los Osarios recurrir a KOUDOUNARIS, Paul, 2014.

¹¹⁶ PLATÓN, 1999, p. 325-326.

social, eternamente enfrentado a la muerte¹¹⁷. La supervivencia, en cierta manera, se hacía extensible a los bienes materiales entre los que se encontraba salvaguardar el cuerpo o parte de él, aun en contraposición del proclamado *Contemptus mundi*, es decir, el más absoluto desprecio hacia las cosas mundanas que implicaba la consiguiente miserabilización de lo corporal¹¹⁸.

Daba la impresión que la apariencia estética de la carne era un atributo corrupto, síntoma de finitud, de carroña, mientras que, el culto a la parte menos visible de los seres humanos, la parte más sólida: los huesos, sobrevivía e incluso se intensificaba. Estos, imperecederos, contenían propiedades salvíficas. De ahí que se elaborasen rituales en los que el cadáver se va sometiendo a fases durante la descomposición, determinante para la liberación definitiva del alma, y con ello, la paz del difunto y sus deudos. En efecto, como indica Robert Hertz a través del estudio de pueblos indonesios, el muerto no sufre una sencilla sepultura, sino que se somete a lo que denomina una “doble exequia”. Durante el proceso, los vivos están afectados por la impureza del cadáver, los tiempos de espera y las pautas dependen de las creencias de cada sociedad, en algunos casos con cuatro días basta, en otros puede alargarse meses e incluso años. La ceremonia final, en la que el objetivo primordial es dar sepultura definitiva a los muertos, sirve también para asegurar el descanso del alma en su lugar correspondiente y, con ello, liberar a los sobrevivientes de las obligaciones que conlleva el duelo. Una vez se ha superado el proceso de aislamiento del cadáver y su descarnamiento se procede a la vuelta de sus restos al hogar en sus distintas formas y con despedidas solemnes, primando en la operación el lavado de los huesos¹¹⁹.

Sin embargo, no es del todo cierto que históricamente los restos corporales hayan sido rechazados categóricamente como si fueran un mal. La carne era más bien la responsable de apartar al individuo de la senda moral dominante. Es decir, la carne estaba asociada a los excesos, a los placeres perversos, a los bienes mundanos. Pero, para el cristianismo, por ejemplo, al menos hasta la Reforma protestante, algunos restos físicos de santos y santas, las denominadas reliquias, eran extremadamente valoradas como conducto de comunicación y sistema de protección. Se creía (o se cree) firmemente que las reliquias poseen propiedades salvíficas, milagrosas, y que el mero contacto con ellas es beneficioso para los vivos. Por extensión, ante los objetos pertenecientes a los seres desaparecidos, obramos de manera similar,

¹¹⁷ BROWN Peter, 1993, p. 408.

¹¹⁸ MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, 2004, p. 20.

¹¹⁹ HERTZ, Robert, 1990, p. 55-57.

poniendo de manifiesto como indica María Tausiet que la esencia de las reliquias radicaría precisamente en ser manifestaciones palpables del recuerdo, con lo que “la clave [...] estribaría no tanto en su carácter conmemorativo como en ser correlatos físicos de ciertas presencias espirituales”¹²⁰. Presencias transferidas a fragmentos que, a pesar de su discontinuidad, contienen a la persona en sí, como para los devotos los minúsculos restos de esos santos y santas eran el verdadero cuerpo al que venerar. De nuevo, la impronta material, con todas las sospechas que ha ido acumulando, se torna un elemento habitual que contiene la huella del finado y que da pie a diferentes acciones por parte de los supervivientes.

La conservación natural del cuerpo privilegiado tras la muerte es síntoma de santidad, de estado superior o de privilegios en la vida más allá de lo mortal¹²¹. La máxima que persiste es que la desaparición del cuerpo conlleva asumir el triunfo de la muerte. Por eso se persigue la conservación de algún resto incorrupto, preferiblemente el cuerpo completo como demuestra la existencia de las técnicas de embalsamamiento. Si el culto a los cráneos del Neolítico ya aventuró la idea de permanencia de los muertos en la comunidad de los vivos, la momificación añade la supervivencia física completa, pues representa la forma más directa y fidedigna de la persona.

El prototipo de preservación del cuerpo tras la muerte con finalidad de receptáculo se puede situar en la civilización egipcia con la figura de la momia. A partir de la cuarta dinastía se logró conservar artificialmente el cadáver que aseguraba la morada más allá de esta vida, el cuerpo momificado actuaba así de forma práctica pero también ideológica¹²². En esa línea, desde las civilizaciones preindustriales hasta el presente, se ha sucedido la práctica del embalsamamiento de cuerpos con fines similares. El caso de Ignacio de Loyola, fallecido en 1556, sirve, por un lado, para ejemplificar la conservación corporal como signo de santidad anteriormente citado y, por otro, para poner de manifiesto la habitual actividad de momificación empleada para personajes ilustres. El embalsamamiento, en su aspecto utilitario, servía para conservar más tiempo y en mejor estado el cadáver durante las exequias, además de conferir el estatus necesario para alcanzar la canonización; mientras en la vertiente imaginaria, integrada dentro

¹²⁰ TAUSIET, María, 2013, p. 196-197.

¹²¹ MOCHOLÍ MARTÍNEZ, Elvira, 2013, p. 380.

¹²² Para una visión general del fenómeno de momificación, PARRA ORTIZ, José Miguel. 2010. SENTINELLA, David E., 2006.

de la religión católica, un cuerpo incorrupto, como se viene señalando, era símbolo inequívoco de santidad¹²³.

El arte también se ha aliado con la ciencia para aproximarse a la técnica de conservación de cuerpos alejado de las cuestiones de recuerdo, pero no tanto del afán de trascendencia. El artista y científico alemán Gunther von Hagens logró, después de años de investigación, diseccionar a principios de los años noventa del siglo XX un cuerpo humano por medio de la técnica que bautizó como Plastinación. Su trabajo, que ha dado la vuelta al mundo provocando cierta controversia, pretende en palabras del mismo autor, mostrar el cuerpo humano para la reflexión y el conocimiento, tanto filosófico como religioso, para abordar la muerte desde diferentes interpretaciones¹²⁴.



Fig. 2. Ruth Avra, *Custom Jewelry*, 2022

La reliquia doméstica en el mundo contemporáneo, o sea, la actividad de guardar restos humanos sólidos como recuerdo de una etapa, de un acontecimiento o momento clave de una vida, ha sido una constante también dentro del ámbito privado en su aspecto más íntimo llegando hasta la actualidad. Sabemos por la correspondencia que mantuvieron las escritoras Rosa Montero y Ursula K. Le Guin sobre el diario de duelo de Madame Curie, que ésta tras el fallecimiento de su marido conservó un pañuelo con restos de su sangre y sesos que besó desesperadamente como si se tratara del mismo Pierre¹²⁵. Es una costumbre habitual conservar un diente, restos de cabello o incluso el cordón umbilical del niño o niña que acaba de nacer.

Muchas madres han llegado a elaborar composiciones con vocación de convertir el resto humano en pieza artística que recuerde la unión de la madre con el hijo o la hija [Fig. 2]¹²⁶. Esta actitud denota, ante todo, además de la mencionada unión, la necesidad de no perder la

¹²³ Una investigación minuciosa sobre el tratamiento del cuerpo de Ignacio de Loyola se puede hallar en HERNÁNDEZ-MANSILLA, José Miguel, 2016, p. 79-91.

¹²⁴ GUNTHER VON HAGENS <www.koerperwelten.de>

¹²⁵ MONTERO, Rosa, 2019, p. 26-28.

¹²⁶ Un vistazo rápido al *hashtag* #umbilicalcordart en la red Instagram ofrece un variado surtido sobre cómo obrar. Al parecer, esta modalidad se ha impulsado en los últimos tiempos. BASQUIAT, Anna, 2018. Para acudir a una opinión crítica sobre este tipo de modalidad de recuerdos escatológicos, véase el capítulo titulado “No immortalizarás todo” en PRIETO, Borja; FLORES, Natalia, 2019, p. 27-29.

constancia del momento del nacimiento, mostrando materialmente la victoria de la maternidad, sin descartar el poder protector y extraordinario que cada cual desee adjudicarle.

De forma inversa, la ausencia de cuerpo impide simbólicamente el descanso de la persona fallecida y de sus familiares. Es de sobra conocida la incertidumbre que genera el hecho de no poder enterrar a los muertos, así como la confusión que provoca la ausencia de los restos físicos. Sería demasiado extenso enumerar las posibilidades de desasosiego que causa dicha ausencia, pero también sería un error no apuntar este hecho. Un ejemplo contemporáneo fruto de la ficción sobre la búsqueda de identidad personal y paz tras la sepultura digna de los restos mortales de los familiares fallecidos lo encontramos en la película polaca *Ida* (Pawel Pawlikowski, 2013). La protagonista, una joven novicia que ha vivido toda su vida en un convento, ajena a su pasado, emprende junto con su única pariente viva un vía crucis particular en busca de su verdadero origen y de los cadáveres de sus padres. En el transcurso, su tía le muestra su verdadero origen judío, señalando la paradoja de haber sido educada bajo el catolicismo, por tanto, los ritos que emplea en la despedida de sus padres están condicionados por su educación religiosa, a pesar de los dilemas morales. Aun así, entre los puntos convergentes de ambas creencias priman los mismos valores póstumos; dignificar y propiciar un descanso a los restos de los difuntos cercanos.

1.3.2. El cadáver modelo

El deseo de recordar a los antepasados y, con ello, legitimar la estirpe, no se agota con los restos fisiológicos. Al margen de conservar restos corporales para recordar, conmemorar y rendir culto, también el arte se puso al servicio de la representación, de la reconstrucción de modelos que recogieran los rasgos de los seres queridos que fallecen en forma de dobles, modulados en base a necesidades y técnicas de cada época. La factura de estas imágenes se afanaba por conseguir una representación mimética del fallecido, transformándolo, en algún caso, en divinidades imperecederas más allá de la existencia de un cuerpo físico¹²⁷. De los primeros restos funerarios que empleaban la huella material se pasó a la representación por imitación, el cuerpo como modelo.

¹²⁷ Louis-Vicent Thomas, afirma que “algunos muertos ilustres fundadores de una etnia o un linaje siguen siendo nombrados; hasta llegar a transformarse en genios [...], e incluso en divinidades [...]. En cierta medida, los santos cristianos se definen como difuntos que, gracias a sus méritos, escapan a la muerte escatológica”. THOMAS, Louis-Vincent, 1983, p. 54.

Desde los estudios del arte cristiano, como explica Émile Mâle, hasta el siglo XIII los modelos de la muerte estaban revestidos de pudor y las figuras funerarias aparecían de forma amable, soportable, pero a partir del siglo XIV, la muerte aparece de pronto en todo su horror, la representación del cadáver expone su fealdad. En el siglo siguiente, definitivamente lo mortuorio se transforma en tema de inspiración¹²⁸.

Para apreciar el cadáver en toda su fealdad, nada mejor que acudir a las denominadas tumbas de tránsito, *transi* o más contemporáneamente *transi tomb*. Para Johan Huizinga, que reafirma el afianzamiento de la representación de la carcoma corporal a partir del 1400 cuando se posee la fuerza expresiva realista necesaria para plasmarla en manifestaciones artísticas como la pintura y la escultura, la gestación de este tipo de interés se situaría en el espíritu del hombre medieval, enemigo del mundo que, además, “se encontraba a gusto entre el polvo y los gusanos”. Ya en los tratados religiosos previos al siglo XV, se hallaba el menosprecio a los placeres mundanos y los horrores de la descomposición¹²⁹. Por tanto, los *transi*, evidencian la putrefacción del cuerpo, la finitud de la vida, el destino conjunto de la humanidad, contienen las ideas de la época al respecto del modelo de salvación, al mismo tiempo que son una representación espejo para el espectador que las contempla, incitando al disfrute de la vida¹³⁰.

La misma intención aleccionadora e interrelación con el pensamiento de la época –y compartiendo en parte la misma cronología– tenían los *ars moriendi* o las danzas macabras, en las que, sin embargo, el cuerpo aparecía desprovisto normalmente de la carne. Los primeros eran tratados ilustrados que indicaban cómo morir dignamente, es decir, hacían hincapié en la idea de la buena muerte, en cómo el moribundo debía actuar según lo pautado. Mientras las segundas funcionaban como recordatorio del *tempus fugit*, sin perder de vista la premisa de la universalidad de la muerte. La diferencia esencial entre ambos dispositivos es que mientras los *Ars moriendi* presentaban una muerte individualizada y destacaban la actitud serena ante el final; las Danzas macabras representaban la muerte en colectividad y remarcaban lo terrorífico. Por supuesto, estos manuales con connotaciones religiosas que se asociaban a la vida ideal en el más allá y al citado *contemptus mundi*, incitaban a promulgar los auténticos valores cristianos¹³¹.

¹²⁸ MÂLE, Emile, 1952, p. 124-126.

¹²⁹ HUIZINGA, Johan, 2003, p. 186.

¹³⁰ Para un conocimiento en profundidad sobre la iconografía de los *transi* acudir a GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert; BERZAL LLORENTE, Laura M^a., 2015, p. 67-104.

¹³¹ Sirva como ejemplo entre los *ars moriendi* y la buena muerte, ÀRIES, Philippe, 2007 pp. 40-43. HAINDL UGARTE, Ana Luisa, 2013, p. 90.

Aunque el aspecto que influirá de forma notable en el desarrollo de las imágenes del cuerpo muerto a partir de la Baja Edad Media será la importancia que irá adquiriendo la concepción de la muerte como algo íntimo, doméstico, que contribuirá al avance de la individualidad, en especial a partir del siglo XV. En estos momentos la muerte se convirtió en el sitio donde el hombre y la mujer adquirieron conciencia de ellos mismos¹³². De ahí que cobrara impulso en el siglo XIV, como señala Ernst H. Kantorowicz, la manifestación del doble corporal que recogía los rasgos físicos del difunto a modo de cuerpo sustituto, la denominada efigie real.

Los reyes y altos mandatarios de la vida pública fueron los primeros beneficiarios de monumentos y celebraciones alrededor de la muerte que a veces rozaban lo teatral. Había que demostrar que los sucesores eran dignos de proseguir con la estirpe y ostentar los privilegios que su antecesor poseía. Nada mejor para ello que imponer la supervivencia del poderoso a través de la imagen-huella, del empleo del cuerpo corruptible para configurar la representación exhibitiva. Así, idearon la efigie real. En Inglaterra, la exhibición de efigies en los funerales reales data de 1327, las cuestiones pueden ser prácticas –en muchas ocasiones tardaban meses en ser enterrados–, pero no son las únicas. Debajo de la imagen se hallaba el cuerpo efímero. Kantorowicz no duda en afirmar que “la efigie del rey en los ritos funerarios del siglo XVI pronto se equiparó, o incluso eclipsó, a la del propio cuerpo difunto”. El cuerpo se vio desprovisto de señas de identidad mientras que el “doble” era coronado con los atributos propios a su cargo, asociando la presencia de la efigie a las ideas políticas de la época. Con estas ceremonias se ponía de relieve la idea que el poseedor de la dignidad es corruptible, pero la dignidad es inmortal. Los juristas descubrieron pronto cómo hacer inmortal la naturaleza corruptible, algo que en el Renacimiento se intensificó¹³³.

La idea del doble como modelo de lo real, como sustituto, se da de forma fehaciente en el uso de la máscara mortuoria. De origen incierto y uso diverso, representan la correlación, la contigüidad, entre el cadáver y su copia¹³⁴. Dejando por el momento su valor de culto, y centrando el discurso en su función práctica, estas máscaras –a pesar de los escasos ejemplares que se poseen con anterioridad al siglo XV– se sabe que sirvieron de molde para confeccionar dobles del fallecido que participaban en las ceremonias fúnebres. Lo que está más difuso es

¹³² ÀRIES, Philippe, 2007 p. 47.

¹³³ KANTOROWICZ, Ernst H., 1985, p. 392-409.

¹³⁴ Tanto Gorka López de Munain en su tesis doctoral: LÓPEZ DE MUNAIN, Gorka, 2016, p. 96; como Ernst Benkard en: BENKARD, Ernst, 2013, apuntan las particularidades confusas de la historia de este objeto

que fueran empleadas por escultores y artesanos para elaborar las tumbas de los yacentes antes del Renacimiento.

Las honras fúnebres en honor a los grandes hombres surgieron y se desarrollaron en la Grecia clásica y la república romana, estableciendo referentes que serán recuperados en el Renacimiento. La relación objetual y cultural de los vivos con los muertos se pone de manifiesto en el empleo de las denominadas *imagines maiorum*. Los difuntos de la antigua Roma, para poder seguir ejerciendo en la comunidad, necesitaban mantener de algún modo sus cuerpos. Alrededor de II a. C., las ceremonias romanas para homenajear a los muertos contaban con imágenes: en la tribuna de los oradores en el foro se colocaba al muerto rodeado por sus antepasados en imágenes que solían ser máscaras, por lo que se regresa a la idea de imagen-huella por contacto. Normalmente después de los actos se depositaban en cofres que las familias tenían en sus casas hasta el siguiente acontecimiento. Incluso en alguna ocasión se las colocaban familiares o alguna persona que tuviera similitudes físicas con el fallecido y se realizaban representaciones. Poseer este tipo de imágenes dotaba de prestigio y eran heredadas entre las clases nobles¹³⁵.

A partir del XV, en pleno Renacimiento, los sepulcros serenan al espectador exponiendo a los muertos como “héroes adormecidos” lejos de la putrefacción que representaban los *transi* de época medieval¹³⁶. En estas tumbas, en lugar de manifestar la corrupción del cadáver, los protagonistas se presentan como cuerpos bellos y dormidos. La obsesión por la belleza y la serenidad estaba vinculada al destino del mensaje, a su mandato elevado, más que a cuestiones estéticas, el arte sepulcral tenía un carácter práctico por encima de cualquier otra consideración, pero en esta época, la practicidad era indisoluble del semblante amable del difunto. Huizinga señala que no sólo el arte escultórico tenía que recoger esta premisa, sino que la intensa necesidad de conservar una imagen visible del difunto tenía que ser satisfecha ya en el sepelio. Más de una vez era presentado el difunto por una persona viva, para lo que expone varios casos, además de regresar al concepto del doble regio y ponerlo en relación con la máscara mortuoria¹³⁷. La efigie real con la susodicha máscara mortuoria configura el maniquí que sustituye al cuerpo muerto y emula un cuerpo vivo sobre el que ejercer acciones simbólicas, de

¹³⁵ 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, 2012, p. 220.

¹³⁶ Sin embargo, aquí Mâle también pone de relieve cómo a partir del siglo XVII la moda vuelve a recoger, e incluso dando un paso más, la muerte con su rostro más radical, de consumación, el esqueleto sobre la tumba. MÂLE, Emile, 1952, p. 174.

¹³⁷ HUIZINGA, Johan, 2004, p. 331-332.

forma similar a lo que ocurría con el ritual de los cráneos del Neolítico, pero en esta ocasión confeccionando a través de restos físicos elementos sustitutorios.

En el sentido de emplear lo corporal como modelo, las distintas manifestaciones artísticas siempre han estado al servicio del mismo fin. La pintura, el grabado, la escultura, también se han servido del cuerpo muerto como patrón. Representar al finado por medios de estas técnicas fue un acontecer habitual, especialmente a partir de la época Moderna, impulsado por la creciente individualización.



Fig. 3. Anónimo, *Domingo Francisco Javier de Jesús Padilla*, 1846

Los retratos pictóricos 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 el carácter póstumo se evidenciaba por pistas como los ojos cerrados o el acompañamiento de objetos que simbolizaban la muerte. En otros casos, además de la simulación del sueño y los elementos accesorios, en la misma pintura se inscribían los datos de la defunción como en el retrato mortuorio de Domingo Francisco Javier de Jesús Padilla [Fig. 3]. La apariencia vital de algunos de esos cuerpos ha llevado a algunos historiadores a sugerir 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 fallecidas¹³⁸. El desarrollo

¹³⁸ JIMÉNEZ VAREA, Jesús, 2002, p. 151.

de estas pinturas *post mortem* entre las clases privilegiadas tenía un carácter conmemorativo y político, además de mover a los afectos, en la misma línea que las manifestaciones de restos corporales que se han tratado.

La posibilidad de utilizar como modelo el cuerpo muerto para transformarlos en representación siguió desarrollándose a lo largo de los siguientes siglos. Las réplicas visuales del cuerpo muerto no han cesado desde entonces, con usos e intereses similares: sustitución, herencia o reafirmación de poder, conmemoración, superstición o recuerdo que invoca la persistencia de los difuntos a través de su doble. El proceder de duplicar la imagen del cuerpo muerto anexionó representaciones mortuorias, entre la corrupción corporal que significaba los *transi* y el retrato con aspecto vivo, en donde se mostraba directamente el cadáver en un estado satisfactorio. La práctica triunfadora que abarcó distintas técnicas expuso mayormente el lado más dulce de la muerte. Así pues, la premisa más difundida para modelar el deceso asociaba un cadáver bello a la buena muerte. La proliferación de este tipo de representaciones, sobre todo las pictóricas, se alarga en el tiempo, modificando sus usuarios o comitentes, hasta llegar a nuestros días con un carácter menos regio, más privado, poniendo el acento en ocasiones sobre la fragilidad del cuerpo como muestra la obra *El último retrato de mi madre* de la artista Daphne Todd [Fig. 4]¹³⁹.

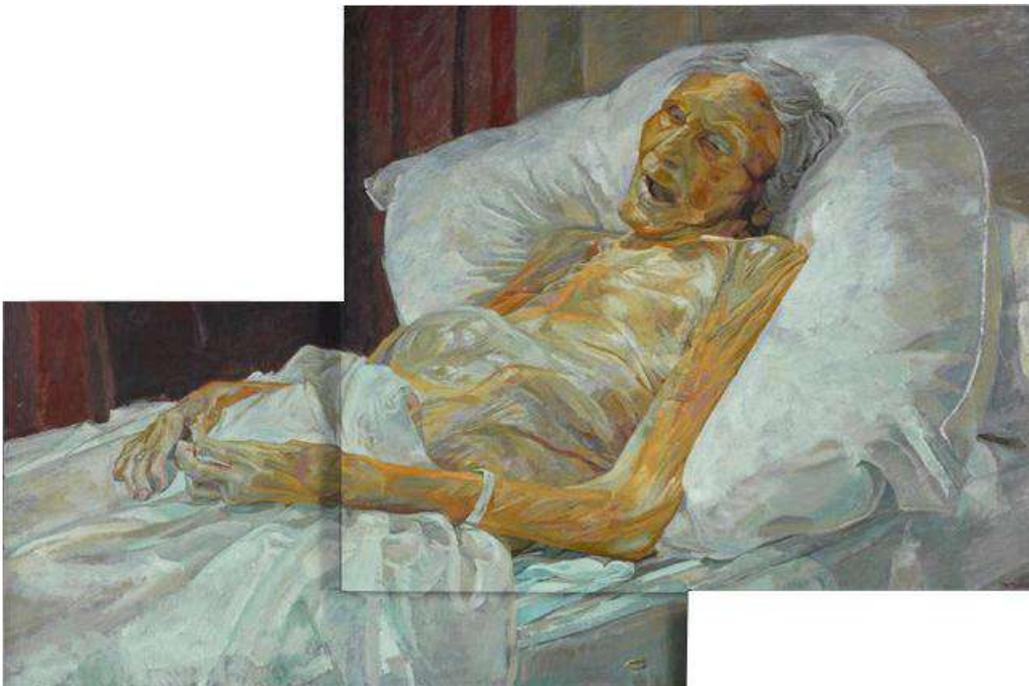


Fig. 4. Daphne Todd, *El último retrato de mi madre*, 2009

¹³⁹ Un amplio catálogo de pintura mortuoria española lo tenemos en SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, 1954. No obstante, en el anexo se ha incluido una muestra de pintura *post mortem* [Anexo III].

1.3.3. El cadáver reflejo

La (re)presentación de la imagen espectral de un difunto se materializa comúnmente por el símil de la sombra. Los espíritus y fantasmas son reflejos luminosos de un cuerpo, proyecciones que, sin embargo, no existen sin un cuerpo, así pues, se está otra vez ante la idea del doble, pero en este caso incorpóreo, en forma de sombra. Los griegos con el término Eidolón, empleaban la palabra sombra para designar al mismo tiempo al doble y al difunto¹⁴⁰. Entre la maldición y la protección de la sombra los seres humanos han edificado costumbres y reafirmado su identidad. Para los individuos, la primera noticia de sí como realidad propia es su sombra, el reflejo de su propio cuerpo. El hombre y la mujer conocen a su doble antes que a sí mismo¹⁴¹. Por eso, los espíritus siempre son figuras conocidas, semejanzas precedentes, entidades familiares.

La sombra fue el origen de la pintura. En el libro XXXV de la Historia Natural de Plinio se recoge un relato sobre el principio pictórico y escultórico, no sin incidir antes en las diferentes autorías. Plinio, inspirado seguramente por una tradición corintia del VII a. C, narra cómo Kora, hija del artista Butades, enamorada de un joven corintio, cuando éste tuvo que marchar decidió quedarse con una parte de él y para ello pensó en capturar su sombra por medio de un carboncillo en la pared. Más tarde, su padre aplicó arcilla al perfil trazado para obtener un modelo más duradero, dándole consistencia como cuerpo y formando el soporte del recuerdo¹⁴². La narración así congrega el inicio de la teoría de la mimesis alrededor de la sombra. El carácter primitivo de la primera representación de un cuerpo no se debe a la observación natural del mismo y la posterior copia, sino a la captura de su reflejo como creación simbólica de sustitución. Y la motivación para conservar esa proyección no es más que la ausencia del ser querido. Por lo que la primera función de la representación de la sombra es la imagen para el recuerdo en relación con la ausencia –posiblemente la muerte– y el amor.

Continuando en el ámbito del reflejo es inevitable recurrir a la figura de Narciso, la historia de este bello joven del que quedaban prendados hombres y mujeres, que un día por el cruel rechazo a la ninfa Eco, Némesis, diosa de la venganza, le condenó a enamorarse de su propio reflejo en las aguas por las que fue finalmente engullido dándole sepultura. El mito de Narciso permite apuntar, siguiendo la senda emprendida, como la silueta reflejada también adquiere

¹⁴⁰ MORIN, Edgar, 2003, p. 142-143.

¹⁴¹ MORIN, Edgar, 2003, p. 105.

¹⁴² PLINIO SEGUNDO, Cayo, 1998, p. 150 y 163.

consideración de doble corporal. Narciso, aun conociendo la verdad, cree sin remedio en la figura espectral que finalmente le llevará a la muerte¹⁴³.

Platón en el libro VI de la *República* ya hablaba primero de imágenes como sombras y después como reflejos en las aguas y sobre superficies opacas, tersas y brillantes. También en *El sofista* llamaba a las imágenes, en primer lugar a las sombras, refiriéndose al identificarlas con el vocablo griego *eidolon*, al doble astral de los difuntos que sale del cadáver en forma de sombra aún corpórea¹⁴⁴. Así, se puede apreciar la confluencia de las ideas apuntadas en el desarrollo del concepto de imagen, entendida como ente incorpóreo: la idea de representación como sombra y la noción de reflejo especular. Imagen que, sin embargo, sería de nuevo imposible sin el cuerpo. “Las sombras y los reflejos en el agua son imágenes del cuerpo que sólo se realizan con la intervención de éste”. En ambos casos la singularidad radica en que el cuerpo es productor mismo de la imagen, la proyección de la sombra es síntoma de vida¹⁴⁵.

En ese sentido, la sombra también ha arrastrado la consideración de fenómeno curativo o milagroso. Santos como Pedro poseían la habilidad de curar con su sombra, y en el relato de la Encarnación en el Evangelio de san Lucas (1:26-38), el arcángel Gabriel anuncia a María que el milagro de la concepción del hijo de Dios se producirá cuando el Espíritu Santo venga sobre ella y la cubra con su sombra¹⁴⁶. En el ambiente popular, el dicho “tomar a alguien bajo su sombra” era dotarlo de protección, concepto que caló fuertemente en el lenguaje coloquial hasta llegar a nuestros días.

Con todo, si unimos ambas consideraciones, la sombra y la técnica del efecto espejo para producir un objeto material, llegamos hasta los orígenes de la fotografía, que no es más que la luz –y consecuentemente las sombras– capturada por medio del efecto espejo e impresa en un soporte corpóreo. La luz, con su historia oscilante entre lo etéreo-divino y lo material-terrenal y sus vaivenes científicos de un polo a otro, permitieron atrapar por fin la huella-reflejo del ser humano en un cuerpo bidimensional de dimensiones reducidas, portátil, y en principio, imperecedero. Según recoge Grosseteste en su tratado *De Luce*, la luz fue la primera forma de corporeidad, a la que siguieron todas las demás, y dentro todavía de la metafísica, esta premisa sería el germen de la óptica corpuscular de Newton¹⁴⁷. Por tanto, las sombras del reflejo del

¹⁴³ OVIDIO, 2015, pp. 144-149.

¹⁴⁴ PLATÓN, 2011, p. 220 y 630-631.

¹⁴⁵ BELTING, Hans, 2012, p. 186.

¹⁴⁶ STOICHITA, Victor I., 1997, p. 60 y 71.

¹⁴⁷ Un estudio sobre la historia de la luz que permite comprobar dicho paralelismo lo encontramos en ZAJONC, Arthur, 2015. ZAJONC, Arthur, 2015, p. 64 y 103.

cuerpo muerto fueron atrapadas para duplicar al cadáver en un doble veraz y compacto, que a su vez era icono por su valor mimético e índice por su conexión física, cuestiones que se desarrollarán en la segunda parte.

Los espectros según Jorge Luis Marzo recuerdan que nada quiere morir y ocupan el espacio público imponiendo su presencia. El mismo autor incide en que desde la concepción mimética de la imagen griega, el fantasma debe ser “iconográficamente identificable y reconocible: es copia, resto, doble, proyección, o sea, imagen bastante fidedigna de un ser que existe o existió”, aunque sin perder el estatus de artificio propio de la técnica y la estética que le permite convivir entre las personas sin ser fuente de terror¹⁴⁸.

Las corporeidades de los difuntos como dobles en imagen heredan normalmente los rasgos del desaparecido, pero con cuerpos evanescentes. Sin embargo, los espectros, en el sentido de avatares, han adquirido diversas formas a lo largo del tiempo¹⁴⁹. De forma poética en el ámbito contemporáneo, la película *A Ghost Story* (2017) de David Lowery muestra los fantasmas de los fallecidos, siguiendo visualmente una tradición extendida desde el medievo, como seres con una identidad corporal neutra que hacen uso de su misma mortaja para presentarse. Pero, en el ejemplo cinematográfico, como también es habitual en el imaginario ficcional, la sábana blanca que podría simbolizar la mortaja cubre todo el cuerpo dejando únicamente al descubierto los ojos como clave de identidad. La apariencia corporal no es relevante, se conoce el vínculo entre el amante fantasmal con la protagonista por el espacio que ocupa y que no abandonará mientras perdure el recuerdo. La historia concreta que la muerte absoluta solo llega cuando desaparecen definitivamente los rastros materiales de las personas que se han amado. Los fantasmas, los espectros y demás seres desdoblados de carácter reflectante dejan de existir sin el nexo conector de los objetos. El cuerpo espectral, sea cual sea su estado estético, se materializa, sobrevive y cobra consistencia identitaria en el plano físico mientras los vivos mantienen su memoria activa o mientras poseen un lugar en el que habitar.

Una práctica que cobró sentido en el siglo XIX con la aparición de la fotografía y el auge del espiritismo fue la de atrapar mediante la técnica fotográfica el ectoplasma de los familiares desaparecidos. Lo común era que el espíritu presente en la sesión espiritista-fotográfica se materializara en el soporte de diversas maneras, a veces en forma de borrón y otras de manera

¹⁴⁸ MARZO, Jorge Luis, 2017, p. 130 y 150-151.

¹⁴⁹ “*La paraula avatar prové del sànscrit [...] que vol dir literalment aquell qui descendeix, aquell qui devalla del cel a la terra, en el sentit que és una divinitat encarnada en un cos físic. De vegades, també vol dir «el qui se manifesta», el qui es «presenta», el qui «apareix»*”. VERNET, Eulàlia y Mariona, 2017, p. 249.

nítida [Fig. 5]. La lente de la cámara ejercía de ojo artificial que permitía visionar formas espirituales, aunque precisaba siempre de la acción sobrenatural de médiums preparados para ello. La fotografía de espíritus vino a cubrir la necesidad de atrapar a los familiares muertos coincidiendo con conflictos bélicos y un clima favorable para el desarrollo de esta tipología. El género de la fotografía de espíritus, en una comunión orquestada, dejaba constancia de la supuesta existencia de vida tras la muerte y servía de esperanza para los que quedaban. Una vez la sociedad superó sus traumas y las corrientes positivistas ganaron terreno, la población se hizo más incrédula y la práctica fue mermando¹⁵⁰.



Fig. 5. William H. Mumler, *Mrs. Tinkham*, 1862-1875

Volviendo a la idea de sombra, se puede acudir a las palabras de Belting que ponen de manifiesto su entidad ambigua cuando dice que, en tanto imagen natural del cuerpo, las sombras han estimulado e inspirado siempre a los seres humanos para producir imágenes: “la sombra es simultáneamente confirmación y raptó del cuerpo, es índice, así como manifestación fugaz y mutable, negación del cuerpo, cuyos contornos y cuya sustancia disuelve”¹⁵¹. A este respecto, desde antiguo, la sombra es inseparable del cuerpo. “La imagen es sombra y sombra es el nombre común del doble”¹⁵². El reflejo corporal se alza como principio inseparable del cadáver, la “sombra de la carne” a la que aludía Dante¹⁵³.

1.3.4. El cadáver híbrido

Los restos corporales de las personas fallecidas siempre se han revestido de componentes que indican rasgos de individualidad. En ocasiones los cráneos se intervenían para coronar figuras

¹⁵⁰ HARVEY, John, 2010, p. 53, 66 y 152-153.

¹⁵¹ BELTING, Hans, 2012, p. 239.

¹⁵² DEBRAY, Régis, 1994, p. 21.

¹⁵³ ALIGHIERI, Dante, 2018, p. 696.

completando así la efigie sustituta del difunto, por lo que coexistían restos físicos con manufacturas ex profeso. Solo se tiene que pensar en la suntuosidad del atrezzo de algunas de las momias que habitan los osarios más importantes de Europa. En cuanto a la vestimenta, en algunos casos el cadáver sencillamente se enterraba con un humilde paño o mortaja como se le denominó, siguiendo la estela de Cristo y los enterramientos hebreos¹⁵⁴. En otros casos, el cadáver era ataviado con galas más suntuosas, e incluso en algunas ocasiones se inhumaba con accesorios como ya se hiciera en períodos preindustriales, dejando así constancia de la importancia de los objetos personales para el último tránsito. Asimismo, la creciente importancia de las reliquias desde la contrarreforma también impulsó la ornamentación y grandilocuencia de los relicarios. Por tanto, lo que envolvía o acompañaba al cuerpo muerto cobraba importancia como elemento de distinción y supondría un mestizaje de técnicas, materiales y cuerpos.



Fig. 6. Desconocido, *Recuerdo memorial*, c. 1900-1920

Como se ha visto con el cadáver sólido, algunos restos físicos del difunto acaban engarzados formando abalorios de uso privado. El vestigio se adhiere al útil en la vida cotidiana. Especialmente, a partir del siglo XIX, dicho procedimiento se extiende en la sociedad desarrollando elementos híbridos para el recuerdo de gran potencial imaginativo. Las encargadas de manufacturar estos productos para el recuerdo y la conmemoración, al menos hasta finales del XIX cuando se produjo la introducción de la industria mortuoria, eran las mujeres. Dichos objetos, en ocasiones, contenían variados componentes decorativos entre los que encontramos flores o mariposas en cera, prendas o enseres personales como guantes o joyas, restos de cabello, acompañado todo habitualmente de una fotografía con alguna inscripción. Dentro de este tipo de objetos se hallan versiones en las que aparecen incluso animales disecados. En esta tradición, la huella visual del cuerpo del difunto aparece rodeada con fragmentos de ese mismo cuerpo, resaltando la necesidad de reforzar el recuerdo por medio de todos los restos posibles

¹⁵⁴ Las referencias más antiguas sobre este proceder se hallan en los evangelios canónicos. RODRÍGUEZ ALMENAR, Jorge Manuel, 2017, p. 89.

en armonía con objetos manufacturados, que pueden albergar matices sagrados, en los que en muchas ocasiones las fotografías ocupaban el lugar central de las composiciones [Fig. 6]¹⁵⁵.

El cadáver fragmentado, a pesar de su falta de plenitud, conserva gracias a las pistas visuales y el ensamblaje de las piezas la posibilidad de rememoración. Cuanto más restos y surtidos conformen la obra más fácil será la activación del recuerdo. Las técnicas y estrategias para la memoria de los difuntos se funden de forma compulsiva en amalgamas de sentido único para los supervivientes. Aunque reforzado por la centralidad del cuerpo como lugar de pensamiento y acción en la cultura capitalista tardía, éste se alza como espacio de disputa. A fin de cuentas, por más que se intente congelar, el cuerpo es un ente proteico, difícilmente apresable y perdurable por medios domésticos, por lo que se recurre a los pedazos en sintonía con diferentes medios artesanales. De este modo, en multitud de ocasiones los restos cadavéricos conviven con imaginativas producciones de distinta índole.

1.4. Recuerdos por proximidad más allá del cadáver

Traspassando la esfera de los vestigios corporales del cadáver, existen numerosos objetos que por contaminación sirven como estimuladores de la memoria. Si se reflexiona respecto a lo que supone el recuerdo más allá de la rememoración, se puede apuntar a través de las palabras de Félix Duque que el pasado no acude, sino que irrumpe. “El recuerdo *rompe* la supuesta continuidad del presente [...] En el recuerdo anida la posibilidad *perfecta* de todo pretérito imperfecto: por eso sabe a muerte”¹⁵⁶. Extrapolando esa sensación al ámbito cotidiano, visitar (o revisar) tiempos pasados siempre conlleva enfrentarse a grietas o heridas de la memoria, de ahí ese sabor a muerte, aunque algunos objetos con el paso del tiempo y con ello los vínculos con las personas más próximas, quedan desprovistos de valor irruptor y se convierten en desecho.

Cualquier cosa que haya estado en contacto con una persona puede ser útil para hacer reaccionar el recuerdo y propiciar que revivamos el pasado en tiempo real. Ferrater Mora habla del mundo que todavía impregna al ser querido al poco de su fallecimiento, un mundo lleno de objetos aparentemente banales que cobran importancia al haber pertenecido a la persona en

¹⁵⁵ BATCHEN, Geoffrey, 2007, p. 12-29. LINKMAN, Audrey, 2011, p. 140.

¹⁵⁶ DUQUE, Félix, 1997, p. 183.

cuestión. Inmóviles temporalmente, parecen obedecer a ciertos impulsos que parten de la persona fallecida, eso

explica el frecuente deseo que los sobrevivientes sienten de seguir manteniendo por un tiempo los objetos, aquel al cual el difunto estaba acostumbrado o aquel que había quedado fijado en los postreros momentos, como si esto retardase la partida que saben definitiva. Esto no sucedería, sin embargo, si tales objetos fuesen solamente objetos, si no los viéramos ante todo como un complejo de significaciones. Y de ahí que la efectiva dislocación y disgregación de los objetos represente una confirmación del fallecimiento y, en cierto modo, una reproducción retardada de éste¹⁵⁷.

Pero el universo simbólico-material que desata un anhelo es múltiple y casi se diría que personalizado. En julio del 2015, el músico Nick Cave perdió a su hijo de tan solo quince años. A raíz del incidente, el músico abrió un blog en donde se comunica con gente que ha pasado por lo mismo. Los usuarios le formulan preguntas sobre diferentes aspectos de la muerte y la manera de enfrentarse al duelo. En agosto de 2019, dos mujeres le formulan sendas preguntas sobre la creencia en los símbolos y la presencia en ellos del ser ausente. Cave contestó primero exponiendo cómo los dolientes ante la pérdida de un ser querido desarrollan estrategias cercanas al pensamiento mágico. Podemos verlos, escucharlos, notarlos, incluso sentir como habitan otras formas, objetos que les son familiares. Para después intercalar en la respuesta una experiencia personal que vivió con el insecto preferido de su hijo. Dos días después de su muerte, su esposa y él acudieron al lugar de la tragedia, y de repente apareció una mariquita que se posó en sus manos. A partir de ahí no dejan de verlas por todas partes, y cada vez que aparecen es inevitable pensar en la relación personal que les unía, sienten que el hijo está con ellos a través de la presencia del insecto. Finalmente, el músico no duda en afirmar que la necesidad de creer en acciones cuando fallece un ser cercano es una función básica, con reminiscencias espirituales, pero sobre todo es un mecanismo de supervivencia que le puede dar sentido a las vidas de los que quedan¹⁵⁸.

La muerte de un ser querido cambia frecuentemente la significación primaria de los objetos¹⁵⁹. Joan Didion en *El año del pensamiento mágico* (2005), un texto entre alucinatorio y analítico sobre la experiencia de la pérdida de su marido, cuenta recurrentemente la sensación de espera ante la vuelta del compañero difunto al encontrarse con los objetos de éste. Después de

¹⁵⁷ FERRATER MORA, José, 1988, p. 127-128.

¹⁵⁸ CAVE, Nick. *The Red Had Files*. <<https://www.theredhandfiles.com/do-you-believe-in-signs/>>.

¹⁵⁹ THOMAS, Louis-Vincent, 1983, p. 195.

deshacerse de toda su ropa, por ejemplo, se ve incapaz de donar sus zapatos, ella misma se da cuenta del porqué: “si John quería volver, le iban a hacer falta zapatos”. A pesar del escepticismo que rodea la historia, de afirmar no creer en la resurrección del cuerpo, Didion confiesa en sus líneas que la aceptación de la ausencia definitiva es un proceso lento y cargado de simbolismo, “los supervivientes miran hacia atrás y ven presagios, mensajes que se perdieron. Recuerdan el árbol que se murió y la gaviota que se estrelló contra el capó del coche”, cualquier objeto que pueda contener algún mensaje por opaco que este sea para el resto de los seres humanos es digno de conservarse durante el tiempo necesario, quizá hasta la muerte de los supervivientes. Finalmente, la escritora expone la hipótesis global en la que casi como una perogrullada se dice que se mantienen vivos a los muertos para tenerlos cerca, pero que si se quiere seguir con vida debemos dejarlos ir, “dejar que se conviertan en la fotografía de la mesa”, dejarlos muertos¹⁶⁰.

Dentro del género pictórico de las naturalezas muertas se da un proceder denominado trampantojo entre el que se encuentra un mecanismo empleado desde la antigüedad: la diseminación de objetos en el espacio pictórico emulando una especie de ocultamiento o abandono, “la velada amenaza del *trompe l’oeil* es siempre la aniquilación del sujeto espectador individual como centro universal”, para así centrar la mirada sobre lo inerte. En una arqueología de desecho, esas pinturas de objetos inmóviles, cuando se miran desde fuera del ámbito al que pertenecen, como comenta Norman Bryson, “las tijeras y los peines, los libros y los papeles, todos los efectos que tejen la calidez y la familiaridad de un hábitat personal, de pronto aparecen patéticos y perdidos: parece prendas de ropa de personas muertas”, y estas composiciones pasan a leerse bajo el destino de la “fragilidad creatural y su inminente defunción”¹⁶¹. Esos ajuares de quienes un día estuvieron vivos se convierten con el tiempo en naturalezas muertas con cierto poder sobre los vivos.

Por encima de la gran variedad de pertenencias que pueden ser dignas de despertar sentimientos y clamores se hallan las imágenes, especialmente las fotográficas, como se tendrá ocasión de desarrollar. Éstas ejercen funciones como instrumentos de recuerdo y de sustitución. Sólo observando cómo aparecen y cómo se actúa frente a ellas en diferentes escenarios se comprueba dicha aseveración. Madres, padres y familiares portando retratos de sus hijos e hijas desaparecidos en conflictos políticos o bélicos –recordar cómo actuaba la tía canadiense de

¹⁶⁰ DIDION, Joan, 2014, p. 36, 130 y 189.

¹⁶¹ BRYSON, Norman, 2005, p. 150-151.

Aylan Kurdi frente a la prensa con la fotografía del pequeño muerto como consecuencia de la crisis migratoria del Mediterráneo [Fig. 7]–; la presencia casi obligatoria del retrato del difunto junto al cuerpo en los funerales; o las fotografías que se llevan en la cartera –o en su defecto en los dispositivos móviles– de los seres queridos; entre muchas otras prácticas. La inclinación de la imagen a integrarse en lo real o



Fig. 7. Darryl Dick (*The Canadian Press*), Tina Kurdi frente a la prensa, 2015

independizarse en forma de imagen, está en el origen de todos los rituales y ceremonias¹⁶². Estas manifestaciones se convierten en plegarias que confieren a las imágenes poderes, se puede decir que se está ante intercesiones de carácter práctico y espiritual.

Vinciane Despret recurre a la teoría de Bruno Latour para indicar que los difuntos sólo están verdaderamente muertos si dejamos de darles conversación, que es lo mismo que decir dejar de conservarlos, de inventar fórmulas para relacionarse con ellos. En efecto, conversar con los muertos requiere conservación, y para esa operación Despret propone el término “instauración”, en el sentido de dotar a través de distintos mecanismos nuevas maneras de ser a los desaparecidos para situarlos en el presente¹⁶³. Por tanto, los objetos personales del difunto y los asociados al mismo, bien en su forma original o filtrados y convertidos en imágenes, para las personas más próximas, al menos durante un tiempo, conservan la esencia del que se fue, activan al igual que sus restos físicos o sus modelos y proyecciones, el recuerdo. Forman parte del imaginario del ser que nos deja en una convivencia de mecanismos y objetos.

¹⁶² MERLOT, Michel, 2007, p. 99.

¹⁶³ DESPRET, Vinciane, 2021, p. 16-19.

2. PARÁMETROS VISUALES DE LA MUERTE. REPRESENTACIONES DEL CUERPO MUERTO EN EL ARTE

La historia del arte está plagada de representaciones mortuorias sobre las que se han desarrollado distintas estrategias visuales dependiendo de los modos y modas de cada época. Entre las estrategias para plasmar la muerte humana han predominado dos tendencias, dos categorías estético-ideológicas que agrupan variadas significaciones. Por un lado, las representaciones vinculadas a la buena o bella muerte y, por otro lado, las que muestran aspectos de la mala o macabra muerte.

2.1. La buena o bella muerte

El concepto griego de belleza acogía tanto aspectos sensibles como aspectos ligados al pensamiento y las costumbres. Cuando Platón o Plotino se referían a lo bello lo hacían extensible a la condición moral de lo bueno, generando una ambigüedad que, aun sosteniendo un poso histórico, se diluye en nuestros días. Los textos medievales y el espíritu cristiano asociaron al concepto de lo bello a cuestiones teológicas, bello era aquello divino producto de Dios, por tanto, también asociado a lo bueno. De ahí que se asentaran unas bases que se han prolongado a lo largo de los siglos: a la hora de morir, lo deseado históricamente ha sido una *buena muerte*. La buena muerte es un concepto referido a la consecución de unos parámetros ideales en el último momento, en los que el moribundo debe encontrarse en su casa, en su cama, rodeado de familiares y amigos, dictado el testamento con las últimas voluntades, preparado para la marcha con serenidad y piedad, lo que se reflejará también en el cadáver. En definitiva, lo perfecto era poder organizarlo todo para observarla llegar y, sobre todo, despedirse en paz. El moribundo es el actor de la última escena, la que ha presentado y sobre la que espera se guarde un agradable recuerdo.

En este sentido, la muerte estaba regulada, organizada, por tanto, colectiva, pública y activa¹⁶⁴. El espacio doméstico se preparaba para tal fin, éste contaba con el cuerpo de la persona muerta preparado para la ocasión y la participación de familiares, amigos y vecinos en la minuciosa puesta en escena. Para los hombres y mujeres de otras épocas la muerte era cosa seria que no se debía tratar con ligereza, era en palabras de Ariès “el momento supremo de la vida, grave y

¹⁶⁴ PERROT, Michelle, 2011, p. 325.

temible, pero no tan temible como para apartarla, para huir de ella, para hacer como si no existiera, o para falsificar las apariencias”¹⁶⁵. En muchos casos, la utilización de elementos artísticos confería al acto validez y prestigio, desde la elección de las sepulturas, la indumentaria, la comida servida, la música escogida hasta la cantidad teatral de lágrimas vertidas eran testimonio de una buena y bella muerte.



Fig. 8. Julio Romero de Torres, *¡Mira qué bonita era!*, 1895

Los familiares, siguiendo el código demandado por el moribundo, o introduciendo licencias propias, se encargaban de adecuar los elementos a los gustos particulares y a las modas del momento. Conforme se va democratizando la imagen, lo normal era disponer de representaciones del difunto para la ocasión o en su defecto facturarlas. También en ocasiones se representaban a ellos mismos rodeando y auxiliando en el tránsito, como muestran muchas pinturas o grabados, expresando el pesar y el acompañamiento en el momento final. Esta estructura puede observarse en la pintura de duelo de Julio Romero de Torres, en la que además aparecen otros componentes como la disposición del cuerpo de la joven, el color blanco empleado y las flores que recubren el cadáver que irán apareciendo en la siguiente parte [Fig. 8]. Bien entrado el siglo XIX y especialmente a partir del XX, el espacio privado va dando

¹⁶⁵ ARIÈS, Philippe, 1983, p. 336.

paso a lugares públicos como hospitales o funerarias, la muerte es “secuestrada”¹⁶⁶. La pompa y el séquito se van reduciendo, el óbito se vuelve más discreto, aun así, se conserva –o ansía– la muerte ideal. Sin embargo, como apunta Mónica Bolufer, la posibilidad de rodearse de un ambiente de intimidad, en compañía de la familia reducida o de unos pocos amigos escogidos, se asociaba a un determinado estatus social¹⁶⁷.

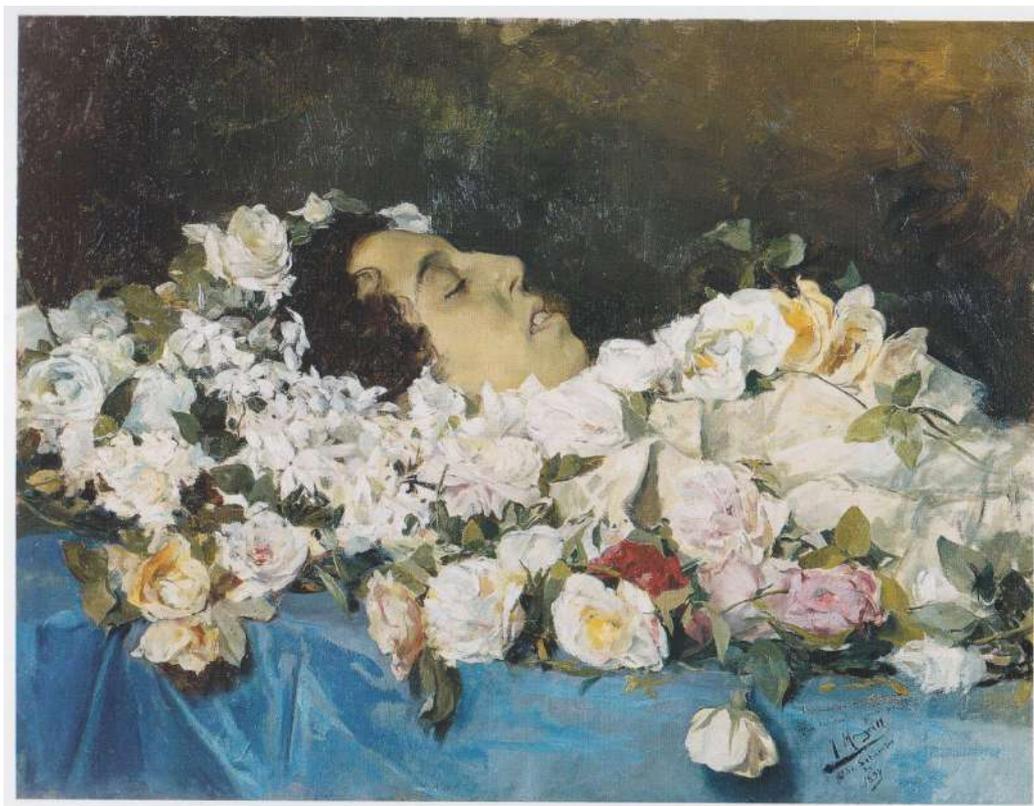


Fig. 9. José Mongrell, *Mujer muerta rodeada de flores*, 1897

Sobre la idea de buena muerte se han desarrollado dos estrategias visuales claras. Por un lado, se cuenta con la participación de los afectados vivos reunidos alrededor del finado, desarrollando imágenes de acompañamiento o grupales; por otro lado, se retrata al protagonista del acontecimiento en solitario, destacando algunos elementos, en el caso de la pintura de la difunta de Mongrell la decoración floral [Fig. 9]. Sobre esta última modalidad, en el siglo XIX era habitual que los propios artistas realizaran pinturas de sus allegados muertos o bien las familias pudientes encargaran a pintores de renombre o de menos fama dependiendo del caché

¹⁶⁶ Término empleado por Liz Stanley para definir los cambios acaecidos en la muerte contemporánea que ha sido retirada de la esfera pública para pasar a ser un asunto personal. Aunque, sin embargo, no sólo se ha alejado del entorno natural de la familia, sino que al mismo tiempo ha ingresado en el espacio público, pero de forma contradictoria, pues lo ha hecho apartada de la mirada. STANLEY, Liz; WISE, Sue, 2011, p. 2-3.

¹⁶⁷ BOLUFER, Mónica, 1998, p. 89.

el retrato del difunto, siempre con unos arreglos medidos y en numerosas ocasiones con la habitación propia de escenario¹⁶⁸. Ambas composiciones, como se verá, continúan patrones anclados en la historia de las representaciones mortuorias. En la primera de las modalidades, normalmente el cuerpo sin vida ocupa el centro de la representación, los parientes alrededor de él adquieren distintas poses y gestos que ponen de manifiesto el dolor o el desasosiego ante la pérdida. En el segundo caso, el fallecido aparece en solitario, ocupando la totalidad de la composición. Lógicamente, las tipologías conviven a lo largo del tiempo escondiendo distintos significados que se expondrán más adelante con la versión fotográfica.

Los modelos visuales que a partir de la cristianización se asociaron a la buena/bella muerte estaba vinculados a las figuras de Cristo, su madre la Virgen María y, por supuesto, a los santos, que desataron una fructífera literatura hagiográfica junto con sus imágenes dolorosas o milagrosas célebres. Asimismo, también las figuras mitológicas, los grandes pensadores y los héroes medievales contribuyeron a forjar la imagen de esa muerte idílica, quizás entre los ejemplos más citados se pueden resaltar al filósofo Sócrates y al caballero Roldán¹⁶⁹. Los gestos y actitudes deseadas estaban próximos a la serenidad, se trataba ante todo de mostrar resignación o complacencia, la muerte llegaba en el momento justo. Desde que Cristo resucitado vence a la muerte, la muerte física supone el fin del padecimiento terrenal y da acceso a la vida eterna, por eso el cristiano está comprometido a desear la muerte con alegría, como si se tratara de un nuevo nacimiento¹⁷⁰. Por tanto, según este supuesto, los sepulcros escultóricos, en su mayoría –dejando atrás los *transi* sobre los que ya se ha hablado–, emulaban la paz alcanzada en el cuerpo en piedra, al igual que las representaciones pictóricas *post mortem*, que serán emuladas posteriormente en la fotografía.

Las estrategias de representación cuando se trata de la muerte apenas contienen variaciones y algunos aspectos se repiten sin cesar, como sería el caso de la asociación con el sueño, una constante histórica: los difuntos duermen, descansan. De hecho, la mitología narra la relación de parentesco entre Tánatos e Hipnos, hermanos gemelos, dios de la muerte y del sueño respectivamente, nacidos según algunas fuentes de Nix, diosa de la noche, sin intervención masculina. El culto a Hipnos en la antigua Grecia con frecuencia se vinculaba al de Tánatos, el Sueño era más bien una metáfora de un letargo espiritual que anticipaba la muerte¹⁷¹. Así pues,

¹⁶⁸ PERROT, Michelle, 2011, p. 362-365.

¹⁶⁹ PLATÓN, 2009. DE RIQUER, Martín (trad.), 2003.

¹⁷⁰ ARIÈS, Philippe, 1983, p. 19.

¹⁷¹ SAZATORNIL RUIZ, Luis, 2017, p. 258. ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, 2008. p. 315-317.

como dice 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. Esto empuja a pensar que la metáfora del sueño ha estado y está anclada en lo más profundo del intelecto humano¹⁷², e incluso en tiempos modernos, los operarios de las funerarias concluyen que “*a patient's eyelids are always closed after death, so that the body will resemble a sleeping person*”¹⁷³. Algunos artistas, como Waterhouse, han representado directamente a la pareja de dioses reforzando el simbolismo de su unión, una simbiosis reconfortante que se extrapoló arrastrando cuestiones morales a diversas composiciones fúnebres [Fig. 10].



Fig. 10. John William Waterhouse, *El sueño y su hermano la muerte*, 1874

En la misma tónica de asociación de la muerte con el sueño, la representación de las bellas durmientes ha protagonizado algunos de los cuentos más famosos de la literatura. Los cuentos, el elemento endoculturador por excelencia de la cultura tradicional, contribuyen a formalizar un relato que se transmite según una codificación determinada y se utiliza normalmente para hacer comprensible a niños y niñas el mundo de los adultos¹⁷⁴. En ese sentido, la cultura oral propagó la celeberrima historia de *La bella durmiente del bosque* a partir del siglo XVII. El relato, sintéticamente y aludiendo a lo que interesa, narra cómo un bebé recién nacido es condenado a muerte por un hada malvada cuando cumpla los quince años. Sin embargo, el castigo es aminorado por una de las hadas buenas dejándolo en un sueño prolongado. En esta misma línea, el cuento de *Blancanieves* muestra cómo una malvada reina, al saber que no era la más bella del mundo, decide poner fin a la vida de la que ostenta tal condición. Cuando la niña muere una manzana envenenada, víctima de la trampa, cae rendida en un dulce sopor y es depositada en un ataúd de cristal hasta que un príncipe, prendado de su belleza, decide

¹⁷² DELL, Christopher, 2012, p. 156. RUBY, Jay, 1995, p. 63. MORIN, Edgar, 2003, p. 131.

¹⁷³ RUBY, Jay, 1995, p. 72.

¹⁷⁴ JULIANO, M^a Dolores, 1992, p. 51.

trasladar su cuerpo. Finalmente, en el trayecto a palacio escupe la manzana y despierta del sueño de la muerte¹⁷⁵. De nuevo, la muerte y el sueño entrelazados, dejando un modelo icónico conocido: la mujer dormida plácidamente en su lecho. Como se puede deducir, esta imagen tan sugerente transmitida por la literatura se rescató a la hora de representar la bella muerte femenina tanto en la pintura mortuoria como en la posterior fotografía y cine generando un amplio imaginario que se analizará en un apartado independiente.

En el plano visual, 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, al igual que las damas de los cuentos que despertaban del sueño a través del beso del príncipe, sobreviviendo en distintas figuraciones¹⁷⁶.

La época de la Contrarreforma puso en marcha lo que se ha conocido como la muerte barroca, marcada por continuas pestes y por una disminución demográfica que se plasmó en representaciones dolorosas que buscaban la permanencia de los poderosos y cualquiera que pudiera aspirar a tales ventajas. Las composiciones mortuorias se cargaron de poses exageradas y dramáticas, poniendo de manifiesto el *pathos*. El ideal de una buena muerte perpetuaba modelos, pero esta vez filtrados por nuevas consideraciones estético-ideológicas que desembocaban en manifestaciones visuales.

El siglo XVIII se caracteriza por un nuevo crecimiento de la población, lo que provoca que algunos procederes se reviertan, lo más destacable es que aproximadamente a mitad del siglo, siguiendo a Ariès, la muerte se exilia, sacando a los muertos de las iglesias para enterrarlos a las afueras de las ciudades, aunque algunas de las ideas más fecundas de épocas anteriores se afianzan como el dramatismo expuesto por el movimiento que adquieren algunas figuras y los

¹⁷⁵ En la actualidad las versiones más conocidas de *La bella durmiente del bosque* pertenecen a Perrault (1628-1703) y 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*. BETTELHEIM, Bruno, 2012, p. 305. 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, Bruno, 2012, p. 262-263. CERVERA, César, 2016.

¹⁷⁶ 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. VALERI, Claudia, 2019, <http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3572>. BORDIGNON, Giulia, 2019, <http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3576>.



Fig. 11. Johann August Nahl, Tumba de *María Magdalena Langhans*, 1751

vínculos de parentesco¹⁷⁷. La tumba de *María Magdalena Langhans* de 1751 es un buen ejemplo de dicho dinamismo y de la incorporación de signos familiares. En el sepulcro una madre con su bebé entre los brazos lucha por romper la lápida que los cubre después de la muerte de ambos, ella en el parto y el niño poco tiempo después [Fig. 11]. El escultor parece querer denunciar la injusticia del fallecimiento y prever la futura resurrección mediante una composición repleta de simbolismo. Sin embargo, a pesar de la carga dramática propia de este tiempo, los fundamentos de la buena muerte prosiguen su senda en la mayoría de las representaciones.

Los avances en la ciencia premiaron en el periodo decimonónico a hombres y mujeres con el control de su destino, no obstante, también se sitúa en el mapa la muerte cruel fruto de la industrialización y la urbanización del primer capitalismo. Ariès comenta que en este siglo comienza un proceso iniciado a mitad del siglo XVIII en el que se pasa de la muerte propia a la muerte ajena, la muerte del otro, del objeto amado: el esposo, la esposa, el hijo, la hija...¹⁷⁸. Con ello se inician cambios en las actitudes: la concentración del duelo en el interior de la familia al calor de una afectividad reforzada. El encuentro en el más allá se concentra en prácticas como el espiritismo, exaltando el recuerdo, lo que hace que proliferen los monumentos conmemorativos. Movimientos artísticos como el Romanticismo y el posterior Simbolismo, situados en una época inundada de fantasmas, son reflejo visible de un malestar social. En concreto, el panorama pictórico internacional de esta época finisecular está plagado de imágenes de duelos, escenas íntimas de talante doloroso, muertes de monarcas que, sin embargo, no suponen ninguna novedad, pues como recuerda Belting, desde las primeras imágenes del arte funerario predominan las escenas de lamentos ante el féretro o frente a la

¹⁷⁷ ARIÈS, Philippe, 1983, p. 410-411 y 188.

¹⁷⁸ ARIÈS, Philippe, 1983, p. 482.

tumba¹⁷⁹. Asimismo, las representaciones fotográficas *post mortem* inundan el imaginario visual, se da una proliferación de dichas imágenes que comienzan a integrar a más estratos sociales en busca de una noción romanizada del fin, los difuntos son liberados de los malestares terrenales y se les asegura una vida perpetua en la imagen¹⁸⁰.

Las primeras décadas del siglo XX anuncian una paradoja, por un lado, la vida alcanza altas cotas demográficas, pero por otro, se dan los mayores conflictos bélicos de la historia, inundando el panorama mundial de cuerpos muertos. La muerte en estos momentos se llena de contradicciones que seguimos arrastrando en el mundo contemporáneo, en donde el simulacro se torna una realidad. La muerte en imagen inunda la iconosfera cotidiana haciendo del cuerpo sin vida una constante, a la vez que lo distancia o, más concretamente, lo segrega a parcelas específicas de lo artístico. La bella o buena muerte es más que nunca un oasis dentro del panorama del horror.

2.1.1. Cambios visuales de la bella muerte en el siglo XIX

Los dictámenes por los que se asoció definitivamente la belleza a la muerte se pueden situar en los orígenes de la sociedad decimonónica, donde se transformó tanto a nivel ideológico como estético. La muerte implicaba en estos momentos una doble vertiente. Por una parte, significa una transgresión que nace del sentimiento de aversión hacia aquello que aterroriza, pero que, por otra parte, también fascina. El maquillar la muerte la convierte en una ilusión. La muerte en el siglo XIX comienza a ocultarse, a pesar de la aparente publicidad que la rodea, el arte y la literatura la disfrazan con belleza¹⁸¹. Esto desemboca en un panorama artístico plagado de recreaciones fúnebres y mortuorias en su amplia expresión como fruto de una moda. En este tiempo, además, nace la fotografía, medio que permite la difusión de imágenes de finitud.

Pero ¿cuál era el contexto sociocultural de este periodo para que se produjese el cambio en los fundamentos visuales de la muerte? El propósito del estudio dista de profundizar en estas cuestiones, aunque tampoco se debe dar por hecho algunas circunstancias. El XIX es un siglo ambiguo y frenético: por una parte, las corrientes positivistas y el carácter científico propicia

¹⁷⁹ BELTING, Hans, 2012, p. 208.

¹⁸⁰ HARRIS, Racheal, 2020, p. 12.

¹⁸¹ Para profundizar en la idea del erotismo asociado a la muerte, a la transgresión, podemos recurrir directamente a la primera parte del libro de BATAILLE, George, 2013. O más sintéticamente al artículo CASTELLANOS RODRÍGUEZ, Belén, 2010, p. 43-51. Sobre la idea del enmascaramiento: ARIÈS, Philippe, 1983, p. 393.

la proximidad de los individuos a la razón; por otra, la aparente secularización de algunos sectores fomenta la búsqueda de sustitución de creencias, lo que lleva al alza la incursión de ramas del ocultismo. Las prohibiciones incitan al público a navegar en los límites, lo obscuro, el margen, ensalzando prácticas paranormales como el espiritismo. Según Julia Kristeva, la melancolía está en la base de la crisis de los valores que sacude el siglo XIX, la incredulidad que provocaba el catolicismo se expresó en la proliferación esotérica, originando un sincretismo espiritualista polimorfo y polivalente¹⁸². De esta manera, el tema de la muerte pasa a primera línea de exploración artística, hecho que se analizará con más profundidad en el siguiente apartado seleccionando como caso de estudio la representación de la mujer muerta.

En el ámbito pictórico nacional ochocentista los temas mortuorios o morbosos recibían numerosos elogios. Dentro del panorama pictórico academicista, Francisco Pradilla compuso en 1877 *Doña Juana la Loca*, una escena que recrea la comitiva fúnebre de Felipe el Hermoso presidida por la reina en un momento de descanso –apuntar que en 1948 el director de cine español Juan de Orduña utilizó en *Locura de amor* el cuadro para crear un *tableau vivant* que daría fin a la película–, con la que recibiría la medalla de honor en la Exposición Nacional del año siguiente. Con una temática similar, Antonio Muñoz Degrain pintó *Los amantes de Teruel* en 1884 y José Moreno Carbonero *La conversión del duque de Gandía* en 1884, ambas obras muy alabadas. Pero no sólo la pintura de historia se nutrió de acontecimientos fúnebres. Enrique

Simonet, influido por el ambiente finisecular y los intereses científicos, se introduce en la morgue –algo relativamente común en la época¹⁸³– con la pintura recientemente titulada *Una autopsia* de 1890, anteriormente denominada *¡Y tenía corazón!* [Fig. 12]. De corte más social



Fig. 12. Enrique Simonet, *La autopsia* o *¡Y tenía corazón!*, 1890

hallamos el lienzo de Luis Jiménez de Aranda *Una sala de hospital durante la visita del médico* de 1889. Estos son sólo algunos ejemplos que recogen tradicionales recursos temáticos como el amor, la enfermedad, la belleza y la muerte.

¹⁸² KRISTEVA, Julia, 1991, p. 144.

¹⁸³ Para más información sobre esta práctica, FERRER ÁLVAREZ, Mireia, 2009, p. 163-187.



Fig. 13. Josep Masana, *Entre la vida y la muerte*, c. 1920

Al mismo tiempo, una vez instaurada la fotografía en el ámbito nacional, los creadores coqueteaban con el medio recreando este tipo de escenas. En especial, dentro de la llamada corriente pictorialista, influenciados por modas estéticas previas y foráneas, los fotógrafos emulaban las pinturas que tanto éxito cosechaban¹⁸⁴. Posiblemente, entre los artistas españoles pioneros más conocidos inscritos a esta corriente se encuentren los catalanes Joaquim Pla Janini y Joan Vilatobà i Fígols.

Sus imágenes presentan, sobre todo, escenas cargadas de connotaciones metafóricas y poéticas con un carácter impostado que no tienen necesidad de ocultar. Muchas de estas imágenes están habitadas por cuerpos femeninos desnudos, como la fotografía de Josep Masana titulada *Entre la vida y la muerte* [Fig. 13], que aúna el sentir de la época: amor y muerte bajo el signo del erotismo.

Los retratos pictóricos *post mortem* de época decimonónica, antes y al mismo tiempo de la existencia y avance del medio fotográfico, sirvieron de lugar de la memoria y de testigo del gusto del momento. La tradición de retratar al finado en su lecho fúnebre destinada a reyes, santos y personajes destacados, perduró adoptando nuevas formas en encargos privados como se puede comprobar en los retratos de finales del siglo XVI y XVII, encargados por la burguesía de la Europa del Norte ante la pérdida de un ser querido, como demuestra la pintura atribuida a Philippe de Champagne [Fig.14]¹⁸⁵. Por tanto, es lógico apuntar que la representación pictórica y escultórica fúnebre cultivada para las personalidades célebres sirvió de modelo para la continuidad de estos retratos en el seno de la sociedad del siglo XIX. El fin de la vida está físicamente presente en los textos del siglo XIX, recordando las circunstancias de la llegada y amplificado por los rituales descritos¹⁸⁶, seguramente influidos como se ha anotado por las

¹⁸⁴ El pictorialismo fue una tendencia que defendía el estatus de arte de la fotografía y su meta era equipararla al arte de la pintura. Es curioso comprobar cómo el pictorialismo español pervivió hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX. Su primera generación data de 1880 y lo empezaron a practicar cuando en otros lugares ya estaba superada la tendencia. SOUGEZ, Marie-Loup (coord.), 2007, p. 254-255.

¹⁸⁵ Se precisa que el fenómeno está muy bien estudiado en Holanda, Inglaterra y Estados Unidos. HÉRAN, Emmanuelle, 2002, p. 25-26.

¹⁸⁶ PELTRE, Christine, 2002, p. 103.

corrientes artísticas del romanticismo y el simbolismo, y posteriormente por la tendencia realista que iba ganando terreno en las artes plásticas.



Fig. 14. Atribuida a Philippe de Champaigne,
Retrato de un niño muerto, c. 1650

Como consecuencia, los cánones pictóricos y escultóricos anteriores a este periodo y perpetuados en el mismo relacionados con la muerte fueron recogidos por el medio fotográfico. Las representaciones del óbito dependían de múltiples aspectos y se organizaban alrededor de tipologías básicas: la muerte solitaria, el cuerpo sin vida en su lecho fúnebre; la muerte a dos, el cuerpo sustentado o arropado por un doliente que ejerce de coprotagonista en la escena; la muerte acompañada, el cuerpo enmarcado por los dolientes en un escenario íntimo. Esto no quiere decir que no se introdujeran modificaciones dentro de los modelos establecidos, pero de forma ligera. Lo que parece evidente es que los fotógrafos, a pesar de emular en muchos casos las representaciones mortuorias recogidas por la tradición, como se aprecia en esta fotografía en comparación con el retrato pictórico del siglo XVII [Fig. 15], se enfrentaban a mayores dificultades técnicas y emocionales en comparación con los pintores a la hora de inmortalizar a los difuntos, cuestión que se ampliará.



Fig. 15. Desconocido, *Niño muerto*, 1864

Dejando en suspenso las innovaciones técnicas, la novedad surgida en el culto moderno a los muertos en el siglo XVIII y extendido en el XIX, se relaciona con el recuerdo corporal¹⁸⁷. La individualización, amparada por el creciente ascenso de la burguesía entre otros factores, refuerza la idea de sobrevivir, de perdurar en la forma más hermosa posible. Sobre esta idea, en la misma época, la conservación del cuerpo era fundamental para ser contemplado en toda su amabilidad, prolongando su apariencia en vida, por lo que los avances al respecto obligaban a proceder en el tratamiento del cadáver, a la embalsamación¹⁸⁸. Además, conforme avanza el siglo se cierne sobre él la conocida crisis de la muerte, la abundancia del tema tiende a una progresiva espectacularización. La realidad de la finitud entra en el campo de la ilusión que, a la postre, es rechazo, como dijo Maurice Blanchot, “la muerte no es la muerte, y eso es lo terrible”¹⁸⁹. En efecto, en este siglo más que en ningún otro, el arte –y la producción material– ejerce de parapeto de lo inevitable. Estamos, pues, ante una especie de fetichismo mercantil fúnebre del que comienza a participar un mayor número de personas.

Feuerbach, en las primeras décadas del XIX, hablaba de que el verdadero sentido y belleza del ser radica en el pasar, en el tránsito, en la frontera entre la vida y la muerte, escogiendo como metáfora para su pensamiento el mundo vegetal. Para él la belleza de las plantas reside en la flor, en su parte más perecedera, “lo bello es lo sensible en su tránsito a lo espiritual”, así, “lo

¹⁸⁷ ARIÈS, Philippe, 2007, p. 189. NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael; NÚÑEZ GONZÁLEZ, Elena, 2014, p. 160.

¹⁸⁸ ARIÈS, Philippe, 1983, p. 420-421.

¹⁸⁹ *Apud.* MORIN, Edgar, 2003, p. 297.

sensible es sólo hermoso cuando deja de ser sensible, cuando desaparece”, o más exactamente, en el momento ulterior¹⁹⁰. Una belleza que atribuye casi a un estadio mágico, evanescente, intermedio. Kristeva, ya en el siglo XX, se preguntaba: “¿La belleza está ligada a lo perecedero y, por ende, al duelo?”, para a continuación interpelar por medio de los estudios freudianos, si por contra, el objeto bello regresa después de su aniquilamiento para constatar que la supervivencia es posible. Parece que a través de lo bello se torna asimilable la pérdida, el artificio de la belleza, “como los adornos femeninos que ocultan depresiones”, sirve para encarar la muerte¹⁹¹.

2.1.2. Fascinación por el cuerpo muerto femenino

La Historia del arte está repleta de cuerpos femeninos desnudos o semidesnudos dándose muerte. Heroínas como Lucrecia o Cleopatra fueron representadas a punto de morir con una fuerte carga erótica, dispuestas para la mirada voyerista¹⁹². En todo caso, la muerte digna de exponer con todos los atributos y codificaciones que la acompañan era 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. Lo cierto es que la fascinación por el cuerpo muerto ha poblado el imaginario cultural, especialmente cuando se trataba del cuerpo muerto femenino y entrado el siglo XIX¹⁹³.

Aun así, existen precedentes. Francisco de Holanda recogió una anécdota en sus *Diálogos* de aproximadamente en 1548, en donde un rey de Francia, Renato de Anjou, al que le gustaba mucho pintar, acudió a un monasterio dedicado a san Francisco en Aviñón en busca de una bella mujer que quería retratar, sin embargo, una vez allí se le comunicó su 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 que había dado paso a una calavera. Aun en este

¹⁹⁰ FEUERBACH, Ludwig, 1993, p. 162-163.

¹⁹¹ KRISTEVA, Julia, 1991, p. 86-87.

¹⁹² PEDRAZA, Pilar, 2004, p. 23.

¹⁹³ Como demuestra la obra *Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic* (1992) de Elisabeth Bronfen, la representación pictórica de la mujer muerta cogió fuerza en la cultura europea entre el siglo XVIII y el siglo XIX, tanto que a mitad del siglo XX se había convertido en un peligroso cliché. BRONFEN, Elisabeth, 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, Pilar, 2004, p. 24.

estado, el rey pintor la encontró tan hermosa que la copió del natural como era su idea original, atrayendo a todas las personas para que la lloraran¹⁹⁴. En esta línea, Ariès recoge el poema que escribió Poliziano inspirado por la muerte de la bella Simonetta, en el que decía “tendida sobre el ataúd, con el rostro descubierto [...] inanimado sigue pareciendo deseable y hermoso”. Para continuar exponiendo 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 muerte¹⁹⁵. Lo que recaló en la conciencia artística del siglo XIX e inundó parte del panorama creativo del XX.

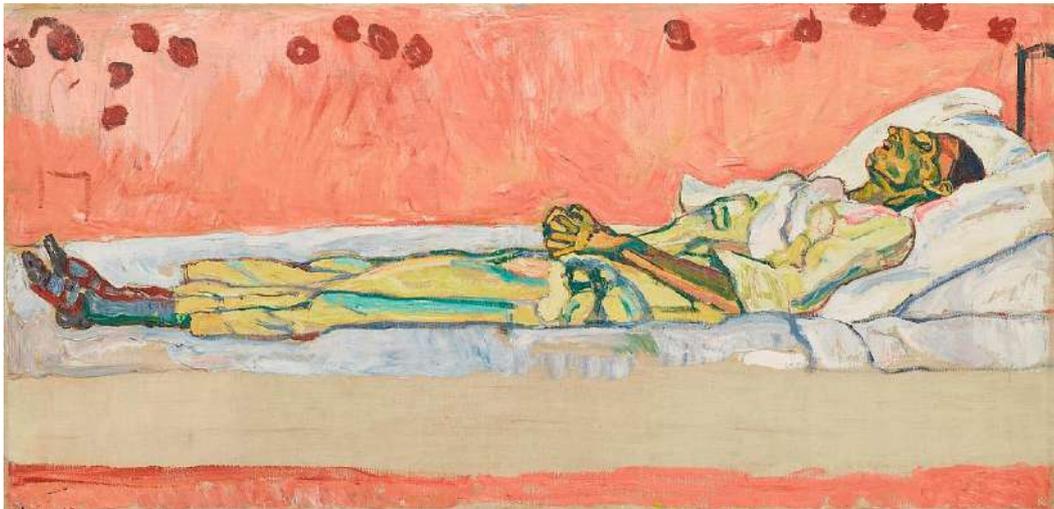


Fig. 16. Ferdinand Hodler, *Die tote Valetine Godé-Darel*, 1915

Entre febrero de 1914 y hasta el día de su muerte, el 27 de enero de 1915, el pintor suizo Ferdinand Hodler hizo más de setenta bocetos y pinturas de su amante Valentine Godé-Darel, mientras se moría de cáncer [Fig. 16]. 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*”. El día antes del final, hizo un boceto y cinco pinturas al óleo del cadáver, 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 inmaculada en la memoria de Hodler. En relación a esta serie y las fuentes, 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

¹⁹⁴ HOLANDA, Francisco de, 2018, p. 78.

¹⁹⁵ ARIÈS, Philippe, 1983, p. 310-311.

artístico. La autora expone la percepción del pintor, el cual insiste en la belleza formal de dichas imágenes, alejándose de consideraciones interpretativas¹⁹⁶. En sintonía con este trabajo, en los años noventa del siglo XX, el fotógrafo Nobuyoshi Araki retrata a su pareja enferma de cáncer hasta su defunción cuando le toma una fotografía *post mortem* componiendo *Sentimental Journey/Winter Journey (1971-1990)* [Fig. 17]. Algo similar hizo Annie Leibovitz con su pareja Susan Sontag, la fotografió durante su enfermedad hasta la captura de la última imagen, lo que le ayudó a superar su ausencia¹⁹⁷.



Fig. 17. Nobuyoshi Araki, *Sentimental Journey/Winter Journey*, 1991

Si se une la muerte, la ciencia y el desnudo femenino, llegamos a las pinturas de disecciones y las figuras femeninas denominadas Venus anatómicas, confeccionadas, en teoría, para beneficio científico. Se debe también 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 de las mujeres era el conocimiento sobre el propio organismo femenino 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, como comenta Ariès, no se explica sólo por la curiosidad científica en la anatomía humana, sino que también a partir del siglo XIX aparece el gusto por lo turbio y mórbido, un acercamiento al Eros y Tánatos, gestado lentamente desde el siglo XVI¹⁹⁸.

¹⁹⁶ BRONFEN Elisabeth, 1992, p. 39 y 44.

¹⁹⁷ ARAKI, Nobuyoshi, 1991. LAFONT, Isabel, 2019.

¹⁹⁸ ARIÈS, Philippe, 1983, p. 307-308.

Los textos del siglo XVIII estaban llenos de historias de amor con las muertas. Algunas han llegado como historias “verdaderas”. Una de ellas, 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 detuvo en una hospedería en la que 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 toda 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 al acto de necrofilia con la bella difunta¹⁹⁹.

Los éxtasis místicos son a su vez 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 ruptura de los límites sobre lo consentido, convierten al cuerpo muerto en objeto de deseo. No obstante, se tendrá que esperar para que la fusión llegue hasta el final, hasta la transgresión de lo prohibido, hecho que se conforma en el XIX, la época de las bellas muertes²⁰⁰.

La muerte y el amor, al igual que la muerte y el sueño han caminado juntos. A partir del siglo XVII se establecen las figuras de las bellas durmientes que han protagonizado algunos de los cuentos más famosos de la literatura. Tanto *La bella durmiente del bosque* como *Blancanieves* caen en lo que se ha denominado la dulzura narcótica y son animadas por príncipes salvadores tras quedar rendidos por su belleza. Un ejemplo contemporáneo sobre la cuestión de mantener sexo sin consentimiento, similar a la historia del religioso que queda prendado por la dama fallecida y en relación con las bellas durmientes, lo tenemos en *Hable con ella* (2002), película de Pedro Almodóvar en donde Benigno, uno de los protagonistas masculinos, abusa sexualmente de Alicia, una joven bailarina que ha entrado en coma.

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. 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

¹⁹⁹ ARIÈS, Philippe, 1983, p. 314.

²⁰⁰ ARIÈS, Philippe, 1983, p. 301 y 341.

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 imágenes²⁰¹.

Desde la esfera psicoanalítica, para 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 metamorfosear 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 ejercen de “freno imaginario de la pulsión matricida”, contrarrestando la tendencia melancólica y hasta el propio crimen²⁰². Esta reflexión, explicaría, en parte, la pervivencia y el carisma de dichas imágenes en la visualidad.

El estereotipo visual de la bella muerta se fue configurando sobre elementos asociados a la idealización femenina por parte de la mirada patriarcal y sirvió de motivo de inspiración artística. Comentarios de personalidades como Edgar Allan Poe que llegó a afirmar que “*the death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world*”²⁰³, sustentaron las representaciones de cadáveres de mujeres jóvenes, sin signos de descomposición, largas cabelleras, y que conservaban intacta su belleza. En numerosas ocasiones las fuentes recogen testimonios que mencionan los atributos físicos de las difuntas y el engalanamiento de sus cuerpos fenecidos, que giran alrededor de la figura de la esposa y madre o, en su defecto, de la piadosa muerta. Aquí se debe matizar que, en algunas ocasiones, 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 público²⁰⁴.

Otro modelo habitual de bella difunta en el siglo XIX corresponde al binomio esposa-muerta, pues a muchas mujeres fallecidas se las engalanara con el traje de novia. Se cuenta tanto con

²⁰¹ PEDRAZA, Pilar, 2004, p. 13 y 17. Sobre las muertas que interactúan en el plano vivificado acudir al capítulo de la obra citada “Los consuelos del viudo”, p. 129-188.

²⁰² KRISTEVA, Julia, 1991, p. 30.

²⁰³ BRONFEN Elisabeth, 1992, p. 59.

²⁰⁴ PERROT, Michelle, 2011, p. 332-333.

fuentes literarias, como visuales –pinturas, grabados y sobre todo fotografías–, y cinematográficas que así lo confirman. Entre las obras literarias en donde aparece el tema se puede citar *Sonata de otoño* (1902) de Valle-Inclán. En cuanto a piezas audiovisuales cabe destacar dos películas de Luis Buñuel, *Abismo de pasión* (1954) y *Viridiana* (1961). Para el director, la mujer muerta vestida de novia no es una figura luctuosa o una imagen de la pérdida sino un objeto del deseo²⁰⁵. En *Viridiana* [Fig. 18], por ejemplo, Don Jaime, uno de los



Fig. 18. Luis Buñuel, fotograma de *Viridiana*, 1961

protagonistas, 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, la deposita en la cama y trata de entablar con ella un contacto sexual. En suma, enterrar a las mujeres con la indumentaria de novia era una práctica común especialmente cuando la difunta había muerto joven,

que además, las dotaba de cierto prestigio, pues la condición de casada era un modelo de prestigio social para las mujeres en época decimonónica. Otra práctica similar asociada a la pureza era darles sepultura vestidas completamente de blanco remarcando su virtud virginal.

En cuanto al análisis de las representaciones de mujeres muertas con hábitos de órdenes religiosas se ha de recurrir de nuevo a la tradición visual pictórica. Por un lado, las pinturas de monjas difuntas fueron muy abundantes entre los siglos XVIII y XIX, se las retrataba siguiendo la disposición y atuendo que había tenido durante el velatorio, poniendo de manifiesto mediante atributos su virginidad y su matrimonio con Cristo²⁰⁶. Por otro lado, se conoce por fuentes orales y documentos visuales que muchas mujeres piadosas escogieron para su sepultura vestimentas de órdenes religiosas femeninas –y en algún caso también masculinas–, tema que se rescatará más adelante. Es inevitable que estas fotografías de difuntas remitan a los retratos pictóricos, pues era también una práctica común pintar a ciertas damas en su lecho fúnebre con apariencia de monjas para testimoniar así su santidad y su vida intachable. Uno de estos casos

²⁰⁵ PEDRAZA, Pilar, 2004, p. 54.

²⁰⁶ Para un desarrollo más detallado de retratos mortuorios de religiosas: DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, 2008 y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, 2012.

corresponde al retrato de la reina Mercedes de Orleans y Borbón ejecutado por Nin i Tudó [Fig. 19] que fue enterrada con el hábito de la orden femenina de la Merced, dato extraído del escapulario, que a su vez, cuenta con un retrato fotográfico *post mortem* de factura anónima en el que aparece vestida completamente de blanco [Fig. 20].



Fig. 19. Nin Tudó, *Reina María de Las Mercedes en su féretro*, 1878



Fig. 20. Anónimo, *La reina Mercedes de Orleans antes de su último viaje*, 1878

2.2. La mala o macabra muerte

Si la descripción teórica y visual de la buena muerte está fundamentada y clara, no lo está tanto la reflexión acerca de su contrario. Las manifestaciones artísticas sobre la mala muerte son notablemente inferiores a las desarrolladas alrededor de la muerte ideal. La Historia del arte recoge imágenes de la buena muerte de carácter consolatorio y esperanzador, mientras que las que muestran la parte más sombría de la finitud pretenden en la mayoría de los casos aleccionar o prevenir. La mayoría están marcadas por consideraciones ideológicas de carácter religioso.

La mala muerte en la Edad Media, espiritualmente, abarcaba la desesperación, el miedo a la nada, la duda de Dios. En contraposición a la buena muerte, una mala muerte era aquella que acaecía por sorpresa, sin tiempo para el preparativo y lejos del hogar. Como indica Vovelle, las consideraciones sobre la muerte van variando, la mala muerte de ayer, la muerte inesperada y sin esperanza, significa la buena muerte en el siglo XX, las representaciones de la muerte están sumergidas en un contexto cultural que es justamente el entramado de la historia²⁰⁷. Las religiones que antaño ejercían de ejemplo modélico para consolar ante una muerte indeseada

²⁰⁷ VOVELLE, Michel, 1985, p. 106.

se articulan hoy en nuevos ritos postmodernos y demás artimañas sustitutivas. La muerte de Cristo en la cruz o la de algunos santos y santas martirizadas no goza del mismo impacto en el mundo contemporáneo.

Los tratados de espiritualidad de los siglos XVI y XVII, en lugar de aleccionar en el buen morir como se había hecho hasta entonces, ayudaban a reflexionar sobre el fin, a mirar la muerte a la cara, pues la mala muerte comienza a asociarse con el desprecio a la vida. Morir bien es vivir pensando en la muerte, requiere una preparación mental hasta el final, y el miedo a la misma indica flaqueza moral. Se entiende que la muerte no es el final, es la gloria eterna, entonces, por qué temerla. Esta consideración denota creencias firmes y estrategias a favor de la idealización de la muerte que enfatiza la heroización individual. Sin embargo, como indica Ariès, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, la sociedad tiende hacia los abismos de la nada²⁰⁸, contribuyendo a forjar una muerte discreta, con críticas hacia lo innecesario de la pompa fúnebre.

La llegada del siglo XIX incorporó cambios reseñables en la interpretación de la muerte. Un cambio considerable ocurrió en la manera de hacer frente a los momentos finales por parte del moribundo. Mientras que antes de la segunda mitad del siglo XIX lo normal era informar a la persona de que la muerte acechaba para que pudiera prepararse a conciencia, a partir de ese momento la tónica es la omisión. Los parientes cercanos se ven incapaces de comunicar la situación para evitar un sufrimiento mayor. No obstante, este silencio imposibilita el correcto desarrollo del escenario de la buena muerte y la desecha de paso a la clandestinidad²⁰⁹. El arroje de los seres queridos en la casa y ante la cama del moribundo como símbolo de unión y valentía se va transformando en una muerte aislada. A su vez, esa actitud imposibilita el realizar lo que anhelamos en vida, lo que se conoce como cumplir los últimos deseos.

En relación con cumplir los deseos y con los cambios sobre la percepción social de la muerte, estaría la eutanasia, lo que sería una vía intermedia entre lo que para unos puede ser una mala muerte y para otros una muerte ideal. El término y sus connotaciones ha estado sometido a distintas apreciaciones a lo largo del tiempo. Suetonio hablando de César Augusto en una de las primeras fuentes en donde aparece la palabra, decía: “El destino le reservó una muerte tranquila, tal como siempre había deseado. En efecto, casi siempre que oía decir que alguien había muerto rápidamente y sin sufrir, imploraba a los dioses que le fuera concedida para él y

²⁰⁸ ARIÈS, Philippe, 1983, p. 269.

²⁰⁹ Para un desarrollo más detallado: ARIÈS, Philippe, 1983, p. 466-467. ARIÈS, Philippe, 2007, p. 72-73

para los suyos la misma eutanasia”. Aquí la palabra aparece como sinónimo de buena muerte, como su misma etimología indica, una muerte tranquila, sin sufrimiento²¹⁰. La eutanasia en la actualidad divide a la población. Por un lado, están los que abogan por una regularización de ésta para poder ser dueños de la propia muerte, evitando así padecimientos; y por otro lado, los que la ven como un asesinato, pues consideran la vida como algo sagrado de la que solo Dios puede disponer, ponerle fin es tomado como un sacrilegio.

En la actualidad, existe una polarización en torno a esta tendencia, mientras países como Suiza cuentan con asociaciones como *Dignitas* o *Exit* que facilitan todos los medios para acabar con la vida en un movimiento de absoluta independencia, otros en cambio tienen leyes muy represivas. Siguiendo a Jordi Ibáñez Fanés, la cuestión es bastante complicada. Él mismo alerta a lo largo de todo el libro sobre las contradicciones que esconde dicha libertad de elección, señalando al Estado como nuevo regulador de la muerte y reflexionando sobre el peligro de que la decisión, el derecho, se vuelva un deber, casi una obligación, normalizando el hecho de que a determinada edad y cuando las personas se vuelvan una carga para la familia (o el Estado), tengan que tomar la decisión casi de forma coercitiva de extinguirse socialmente²¹¹.

Las religiones monoteístas han castigado a los suicidas negándoles la sepultura o mutilando sus cuerpos y confiscando sus bienes. Un caso representativo de estas condenas es la práctica conocida como la mano del ahorcado o mano de gloria. La preparación del fragmento corporal tenía unas pautas definidas: primero se cubría con una mortaja bien apretada para hacer salir toda la sangre que pudiera quedar, luego se introducía durante quince días en un puchero de barro con sal, salitre y pimienta y posteriormente se dejaba secar al sol o utilizando un horno en caso de que el astro no fuera suficiente. A partir de ahí se recubre con grasa del ahorcado, cera virgen y zumo de Laponia hasta obtener un candelabro que dejaría inmóviles a

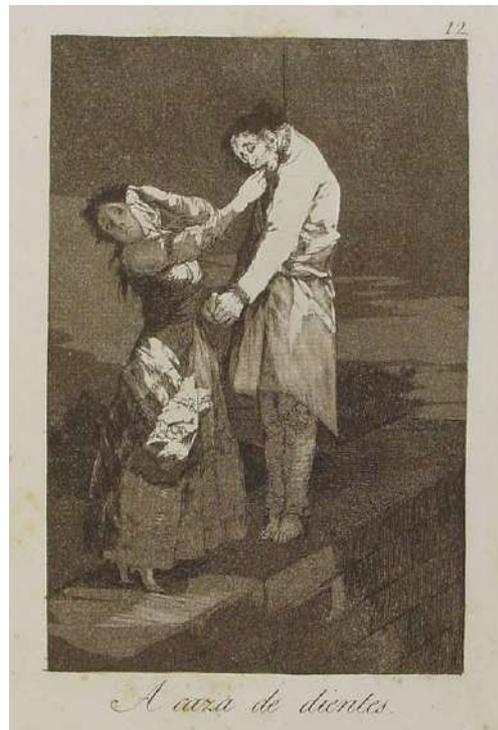


Fig. 21. Goya, “A caza de dientes”,
Los Caprichos, 1799

²¹⁰ BROGGI, Marc Antoni, 2013, p. 266.

²¹¹ IBÁÑEZ FANÉS, Jordi, 2020.

quienes lo contemplaran²¹². El cuerpo suicida es fragmentado y castigado con fuego como símbolo de condena perpetua. Al mismo tiempo, existe mucha literatura y saber popular que incidía en los beneficios de algunos fragmentos corporales de la persona que se da muerte para diferentes cuestiones, además de ser representado visualmente en ocasiones como en el grabado número doce “A caza de dientes” de *Los Caprichos* de Goya [Fig. 21]. Por otra parte, cuando las imágenes plasman cuerpos asesinados lo hacen como signo de penitencia o instrucción de las consecuencias de obrar mal. Normalmente, la visualidad de los cuerpos muertos voluntariamente o por medio de acciones violentas han sido considerados otredad, mostrados en los márgenes con finalidades alejadas de la muerte idílica y enfocados en lanzar consejos. Estos cuerpos ya no reflejan la paz de fenecer, sino que están cargados de tensión o muecas que refuerzan la idea de una mala muerte. El rostro del ahorcado de Goya es un buen ejemplo de esto.



Fig. 22. Roberto Duarte, *Los tachados*, documental, 2011

Otra muerte fuera de lo deseado es la muerte borrada. Ser mortal nunca fue otra cosa que combatir el olvido²¹³. En ese sentido, han sido múltiples los casos públicos, pero también privados, en los que se ha tratado de hacer desaparecer la huella de ciertas personas, pero como dice Peter Burke, las imágenes borradas también tienen una historia que contar²¹⁴. En

ese sentido, más allá de la *damnatio memoriae* clásica, el proceder de eliminación de ciertas figuras en las imágenes ha sido una práctica habitual heredada en el mundo contemporáneo. En 2011, Roberto Duarte dirigió una pequeña pieza biográfica basada en un episodio familiar sobre unas fotografías en las que aparecían dos personajes tachados de los que no se podía hablar. Su abuela había decidido hacerlos desaparecer de las imágenes y, por ende, de sus vidas, porque ambos se habían suicidado, poniendo en evidencia parte del estigma mencionado [Fig. 22]²¹⁵.

²¹² COLLIN DE PLANCY, Jacques, 1863, p. 434.

²¹³ GARROCHO, Diego S., 2019, p. 19.

²¹⁴ BURKE, Peter, 2001, p. 231.

²¹⁵ DUARTE, Robert, 2011. <<https://www.youtube.com/watch?v=zn6b-lwe8-8>>.

2.2.1. La muerte solitaria

El miedo a la muerte ha estado canalizado por ritos familiares. Se ha expuesto que la buena muerte era aquella que debía ser acompañada, por los parientes y por parte de la comunidad, desde el momento de la defunción hasta la sepultura definitiva. La mala muerte, en contraposición, es la muerte a solas. A pesar de las variaciones que se vienen recogiendo en el trabajo, este sistema social fúnebre ha permanecido con ligeros cambios, pues la mayoría, independientemente de sus creencias y valores, anhela la compañía en el trayecto final. En efecto, volviendo a la muerte solitaria del suicida, hasta éste, como apunta Simon Critchley, con la nota de despedida ansía no morir solo, sino en compañía de las personas a quienes la nota va dirigida²¹⁶.

Por ello, la muerte inesperada también se concebía como mala muerte, pues no existía posibilidad de cerrar las disposiciones personales y de prepararse anímicamente para ello. Se moría solo y de forma súbita. Únicamente la muerte en batalla era absuelta, se libraba de la condición negativa, pues aunque pudiera ser fortuita, contaba con el respaldo de los compañeros y era un fin heroico. La escena del moribundo rodeado de gente ha sido una constante en las representaciones artísticas, en cambio, el moribundo ante un escenario vacío es una anomalía, y cuando sucede, su significado es bien distinto.

Desde finales del siglo XIX y especialmente a partir del siglo XX, se produce un giro tanatológico en las consideraciones respecto a la muerte aceptable. De la muerte en casa se pasa a la muerte en el hospital. Sin embargo, si la muerte clásica en el lecho propio se vivía como un acontecimiento público a pesar de su carácter privado, la muerte en el espacio público se convierte en una acción íntima. La responsabilidad pasa de la familia al equipo hospitalario. Se borran las señales de la muerte para la comunidad y una dramatización excesiva puede causar rechazo. Además, el sistema de la cremación evita la peregrinación a la tumba. Los restos corporales, al igual que los ritos que le acompañan, son progresivamente eliminados o transformados en procesos particulares. Todo esto, lejos de aliviar al entorno del ser querido desaparecido, puede agravar el dolor²¹⁷. Ni qué decir tiene que el rito de paso hospitalario es indigno de conservar como recuerdo, o eso parece dado la poca presencia en la esfera visual. De hecho, en algunas ocasiones cuando se ha tenido que tomar un retrato fotográfico *post mortem* en las instalaciones de lo que se presupone un hospital u hospicio, como es el caso de

²¹⁶ CRITCHLEY, Simon, 2015, p. 54.

²¹⁷ ARIÈS, Philippe, 2007, p. 74-77.

algunas fotografías pertenecientes a los fondos Unal de Girona, se ha tratado de disimular de la mejor de las maneras, a veces omitiendo los elementos que evidencian la estancia [Fig. 23] o directamente retocando e introduciendo en la imagen elementos significativos típicos en estas fotografías como son las decoraciones florales [Fig. 24]²¹⁸.



Fig. 23. Unal, *Retrat post mortem d'un infant estirat en un llit d'hospital*, 1933



Fig. 24. Unal, *Retrat post mortem de Maria Bartrina*, 1934

²¹⁸ En la actualidad, prácticamente la totalidad de los retratos *post mortem* de niños y niñas que nacen muertos o mueren a los pocos días se realizan en los hospitales, previa solicitud de permisos en el caso de contactar con fotógrafos/as profesionales o de forma personal en el caso de ser realizados por el padre –los testimonios a los que se ha podido acceder coinciden en que la captura era realizada por éste–. Luego de las tomas, a veces en malas condiciones, muchas de estas imágenes son sometidas a retoques digitales para darles una apariencia más amable libre de accesorios hospitalarios. Recopilación de comentarios Grupo Whatsapp “Fotografía & Duelo”, 2018-2023.

El poder de decisión individual sobre la muerte, la exaltación del yo, momento clave de la existencia que denota dominio sobre la propia vida, significa que cuando ésta recae en otras manos se expone con ello rasgos de indefensión. Por tanto, a pesar de los vaivenes en las actitudes ante la muerte, la soledad del moribundo es temible e indeseada, los convierte en criaturas débiles y dóciles, empañando la parte final del relato vital. No obstante, siguiendo la paradoja inicial expuesta por Vovelle, la muerte discreta y solitaria de los tiempos actuales connota una forma moderna de dignidad²¹⁹. La cotidianidad de la finitud en compañía como símbolo de prestigio y triunfo dio paso a la expulsión de ésta. La muerte se convirtió así en un episodio que se prefiere pasar a solas.

2.2.2. Apuntes sobre lo siniestro como categoría estética ante la muerte

En un ensayo de 1919 Sigmund Freud definía lo siniestro, *Unheimlich*, esencialmente como la transformación de aquello que era familiar en una entidad despreciable, capaz de provocar miedo. Para ello escoge la figura del doble, trabajada unos años antes por Ernst Jentsch (1867-1919) y Otto Rank (1884-1939). El primero en 1904 destacó como paradigma de lo siniestro la idea de que un ser “aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado”. El segundo estableció en 1914 analogías entre la idea del doble y el temor a la muerte, lo que en tiempos primitivos era “un asegurador de la supervivencia se convierte en un siniestro mensajero de la muerte”, de ahí su carácter ominoso. Los casos que analiza Freud convergen en una concepción del mundo animista caracterizada por la presencia de espíritus humanos en el mundo y por la atribución de fuerzas mágicas a personas u objetos, muchas veces lo siniestro se relaciona con la muerte, los cadáveres y con la aparición de espíritus o espectros. Los muertos conservan el poder sobre los vivos, tornándose enemigos del sobreviviente. Lo siniestro se da cuando se desvanecen los límites entre la fantasía y la realidad²²⁰.

Las figuras de cera, las muñecas y los autómatas, serían los objetos susceptibles de animación, que se podría hacer extensible a otras imágenes. Eugenio Trías, sintetiza la sensación de lo siniestro en la materialización de un deseo sentido y temido al mismo tiempo. “En el intersticio entre ese deseo y ese temor se cobija lo siniestro [...] *Lo fantástico encarnado*”. Pero hay una

²¹⁹ ARIÈS, Philippe, 2007, p. 209.

²²⁰ FREUD, Sigmund, 1979, p. 18, 24 y 27-30.

sensación placentera en el aproximarse al objeto angustioso, desviando la atención del objeto al sujeto; éste, ante lo material posee excusa y sentido para actuar. Las obras artísticas presienten lo siniestro velado por la ficción, transforman y transfiguran los deseos “semisecretos, semiprohibidos, eternamente temidos” dándoles un cuerpo vital²²¹. Imágenes insoportables, en donde la muerte muestra su peor cara, son mediadas por la estética que equilibra lo bello con lo siniestro.

Los personajes creados o resucitados para goce (o temor) del progenitor han poblado desde distintas fuentes la literatura, las artes plásticas, la cultura popular o los *mass media*. Entre los grandes protagonistas de estos relatos, las féminas, las muchas galateas, han ostentado un puesto de honor. Freud posó su mirada sobre la Olympia de E.T.A Hoffmann (1776-1822) para ejemplificar la idea de lo siniestro. Recogiendo el modelo de la mujer muerta, según Pilar Pedraza, el hombre siempre ha conservado la fantasía de crear una mujer artificial, amoldada a sus deseos y más manejable que las reales, con ayuda de las diferentes tecnologías de cada época, pero con idénticas intenciones²²². Aunque fue una mujer, Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851), quien ideó el gran paradigma del muerto reanimado por medio de fragmentos corporales: Frankenstein. Otra modalidad, dejando a parte la ficción y fijándose en cuestiones de percepción y recepción, quizá la más importante para el estudio, es la animación de objetos inertes por parte del espectador o espectadora. Esta opción, aunque ligeramente mencionada, ha de relacionarse necesariamente con la categoría estética abordada.

El arte, entre la estética y la ética, siempre ha gravitado de la oscuridad a la luz, reservando un apartado a imágenes más perturbadoras, algunas de las cuales se pueden hallar dentro de la categoría de lo siniestro. Martirios, infiernos, enfermedades, amputaciones y apariciones, la mayoría vinculadas a la finitud. De entre todas, las representaciones infernales recuerdan las consecuencias del desvío hacia el mal camino de una vida ejemplar. Pero sin duda, el gran tema siniestro vinculado a la mala muerte son las apariciones. Como indica Jean Delumeau, antiguamente el pasado no estaba del todo muerto y podía irrumpir en el presente en cualquier momento, sin una delimitación clara entre la vida y la muerte, en la que los difuntos ocupaban un espacio natural durante un largo tiempo. Sin embargo, como también cuenta Delumeau, la figura de los aparecidos siempre ha reservado espacio para el miedo entre los vivos, anunciando desgracias y ocupando espacios encantados. Estos muertos se pensaba que por diversas razones

²²¹ TRÍAS, Eugenio, 2013, p. 47-48 y 53.

²²² PEDRAZA, Pilar, 1998.

no habían sido agraciados con una buena muerte, sino que habían sufrido obstáculos en su marcha, por ello su vuelta estaba marcada por contratiempos, como la creencia todavía vigente en el siglo XVII que señalaba que los cadáveres asesinados sangraban en presencia de su agresor. Si a lo largo de la historia normalmente la ciencia cuestiona la vuelta de los muertos, la teología –junto con intuiciones, tradiciones y demás procederes populares inscritos hasta hoy en día– se ha encargado en cambio de no enterrarlos definitivamente. Los aparecidos vuelven para instruir a la Iglesia militante, para pedir plegarias que los liberen del purgatorio o para amonestar a los vivientes invitándoles a que vivan mejor. A partir del siglo XX, el mundo fantasmagórico, comienza a desnaturalizarse²²³.

En relación a lo siniestro o como contrapunto a este concepto, George Bataille y más tarde Julia Kristeva desarrollaron la teoría de lo abyecto. Para Kristeva, lo abyecto difiere de lo siniestro, por ser perverso, e incluso más violento, pues “no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la corrompe. [...] la Abyección se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos: nada le es familiar, ni siquiera una sombra de recuerdos”. Si con lo siniestro se desvanecen las fronteras entre la experiencia estética y la vital en un plano prominentemente psíquico, lo abyecto cobra una entidad más física, asociado íntimamente al asco como sensación y a los excrementos como agente provocador, aunque ambas categorías comparten el principio de placer y las premisas del deseo. Dicho llanamente: lo que repele también atrae. En ese sentido, el cadáver sería el objeto abyecto por excelencia. Kristeva relaciona la palabra cadáver con su significado etimológico: caer, del latín *cadere*. Cadáver, por tanto, como lo caído, lo que sobra, el excremento, que a la vez perturba y trastorna la identidad de aquel que lo confronta. Frente a él, el yo es expulsado porque es el límite que todo lo ha invadido y, al hacerlo, se ha convertido en objeto. Es lo que nos excede y con lo que el sujeto se identifica: es “ese otro que soy yo”. De entre todos los deshechos posibles, el cadáver es el más repugnante de todos, y en él se da la concentración máxima de fascinación y abyección²²⁴.

Los conceptos de mala o buena muerte o el espectro siniestro de la experiencia humana son nociones, al igual que la misma historia, móviles. En una entrevista a Michel Foucault en 1983, el entrevistador le preguntó por la nueva muerte anestesiada como símbolo de una mala muerte, a lo que él contestó:

²²³ DELUMEAU, Jean, 1989, p. 119-125.

²²⁴ KRISTEVA, Julia, 1988, p. 10-11.

La muerte se ha convertido en un no acontecimiento. [...] Vivimos en un mundo en que el acompañamiento médico y farmacológico de la muerte le quita mucho de su sufrimiento y su dramatismo. No estoy muy de acuerdo con todo lo que se suele decir sobre la muerte aséptica si pienso en algo parecido al viejo ritual integrador y dramático. Los llantos junto al ataúd no siempre estaban exentos de cinismo. Prefiero la tristeza dulce de la desaparición a ese tipo de ceremonias. [...] Intentemos más bien darle sentido y belleza a la muerte como simple desaparición²²⁵.

Por tanto, si se tiene que encontrar puntos en común, la muerte indeseada, en solitario o en compañía, sería la muerte sin control y la vida sin sentido sería aquella que pasa sin legado. Foucault desdramatiza el hecho de morir privándolo de solemnidad y dotándolo de discreción, pero sobre todo, dando su particular visión de la finitud.

2.3. El rostro humano como huella del fallecido

El término identidad esconde una doble significación. Lo idéntico es lo igual, un conjunto de rasgos comunes que une a los individuos a la colectividad; pero, precisamente, esas señas propias son al mismo tiempo las que los distinguen. De entre todos los elementos personales que aportan identidad, el rostro ocupa el lugar por excelencia. Pensemos, siguiendo la ficción y conforme a ideas de regresos, en las figuras de los zombies. A los muertos vivientes se les mata únicamente destrozando la cabeza, es decir, matando el rasgo de individualidad, el fragmento del cuerpo humano que más se identifica con la persona. Los zombies no dejarán de molestar hasta que se aniquile el rostro, de este modo, el cuerpo decapitado no será capaz de volver a la vida, lo que le supone la muerte definitiva. A la inversa, en los retratos –y más específicamente en los mortuorios o *post mortem*–, el rostro es indispensable para la supervivencia, sin él la imagen pierde el sentido. Si no se puede distinguir la personalidad por medio de los rasgos faciales, es prácticamente inservible²²⁶.

Entre los géneros visuales articuladores de identidad, el retrato es el más demandado. La razón, primero de todo se debe buscar en el significado etimológico de la misma palabra: *volver a*

²²⁵ *Apud.* IBÁÑEZ FANÉS, Jordi, 2020, p. 111.

²²⁶ Esta afirmación tiene algo de inexacta, pues como se ha mantenido y como se verá a lo largo del estudio, en la historia de las imágenes también se han confeccionado otro tipo de retratos distanciados de la habitual composición en la que predomina el rostro, incluso cuando se habla de retrato *post mortem*. Pues, aunque en menor medida, existen retratos fragmentados sobre todo de las manos y los pies, en el caso de estos últimos normalmente se dan en retratos *post mortem* de niños de factura contemporánea.

traer, en consecuencia, su propia naturaleza sirve para reactivar la imagen en ausencia de la persona, se deba a una marcha temporal o definitiva, por tanto, estamos siempre ante un “certificado de presencia”²²⁷. De ahí, que el ser humano pronto se interese por su propia representación, como dice Jean-Luc Nancy, cuando el sujeto inventó el retrato se aseguró su presencia, se inventó a sí mismo²²⁸. En relación a esto, una de las funciones esenciales que desempeña es que “*le portrait conserve également l'aspect des hommes après leur mort*”²²⁹.

El retrato como género de representación suele contener una referencia a la persona a la que muestra, aunque en muchas ocasiones, tan cargado de idealismo y reconstrucción, que estaría más cerca de modelos prototípicos que de una imagen fidedigna. El retrato fue un género pensado fundamentalmente para la propaganda o para la indagación en la identidad de los individuos –lo cual conlleva finalmente la creación de una identidad en base a la propaganda– conocidos o desconocidos. Dependiendo de las épocas y el contexto, al retrato se le ha exigido diferentes valores, pero ante todo se esperaba de él un gran rigor en la presentación del sujeto y una representación acorde a sus intereses públicos, y para ello mediaban diferentes factores tanto de parte del artífice como del comitente²³⁰.

También en los retratos confeccionados en la antigüedad lejos de la mirada pública, rostros para la muerte, se hallan signos de individualidad facial. Pensemos sobre todo en las tablillas funerarias conocidas como los retratos de *El Fayum* de carácter naturalista que se colocaban sobre el rostro de la momia movidos por la necesidad de obtener un cuerpo virtual para prolongar y operar en el más allá [Fig. 25]. Lo destacable de



Fig. 25. Momia-Retrato de *El Fayum*, 55-70 AD

²²⁷ 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 a este punto. Sería excesivo citar a todos los autores que se han referido a esta cuestión, aun así, se nombrará a modo de ejemplo unos cuantos: NANCY, Jean-Luc, 2012, p. 53-54. BERMÚDEZ DINI, Renato, 2015, p. 83. AZARA, Pedro, 2002, p. 43-44. PINNA, Giovanna, 2011, p. 32. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel; FERNÁNDEZ FUENTES, Belén, 2005, p.189. BARTHES, Roland, 2009, p. 151. GUBERN, Román, 1992, p. 59.

²²⁸ NANCY, Jean-Luc, 2012, p. 32.

²²⁹ POMMIER, Édouard, 1998, p. 44.

²³⁰ “No sólo en el artista debemos buscar las fuerzas que determinan la evolución del arte del retrato”. WARBURG, Aby, 2005, p. 149. Aunque es una reflexión sobre la retratística renacentista se puede hacer extensible a otros periodos y medios artísticos.

estas imágenes en este apartado, más que la función sustitutoria es la personalización de las mismas desde el mundo antiguo²³¹.

En el retrato lo que finalmente configura la identidad individual por encima de los atributos es el rostro, pero tampoco se libra de producir estereotipos. Recordemos primero brevemente la importancia de las *images maiorum* o las máscaras mortuorias como símbolo de genealogía, de pertenencia a una estirpe y de poder. A través de estos elementos la faz encarna funciones sociales, políticas y sagradas. El rostro es aquello que se encara, que se pone ante la mirada, se ofrece, pero a la vez es la máscara, el paso a lo otro y al otro, a lo indefinible y la alteridad por medio de uno mismo²³². Las facciones distinguen, pero también admiten coincidencias como lo demuestra la proliferación de tratados sobre fisiognómica, frenología y fisiología. En las dos primeras pseudociencias las facciones de la cara o la forma de la cabeza se supone que determinan rasgos de la personalidad, la tercera estudia las funciones y mecanismos de los sistemas vivos. Según los estudios de fisiognomía de Johann Caspar Lavater (1741-1801), el rostro de la persona lleva las marcas del alma, e insiste en que toda práctica de desciframiento fisiognómico es un acto de amor, destinado a descubrir la parte divina del ser humano²³³.

Si entonces tenemos dos caras, y en algunas ocasiones, coincidentes con más individuos, ¿tendremos que creer en Lavater y en la expresión común de 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 esquizofrénico²³⁴.

De esta manera, el rostro actúa de carta de presentación y de objeto de veneración. De hecho, si acudimos a la tradición retratística, se puede entender el poder de estas imágenes. El rostro de Cristo marcaría el inicio de las denominadas imágenes *acheiropoietos*, es decir, hechas sin intervención humana. Como recuerda Belting, el origen de este tipo de imágenes estaría en un milagro celestial o en el contacto directo del cuerpo que reproduce. El primer contacto entre cuerpo e imagen no impedía su reproducción, es más, a las copias se les transfería parte del

²³¹ Para un análisis completo de estos retratos: BAILLY, Jean-Christophe, 2001.

²³² TORNERO, Josep; AMORÓS, Lorena, 2011, p. 119.

²³³ STOICHITA, Victor I., 1997, p. 166.

²³⁴ ALTUNA, Belén, 2010, p. 20.

poder contenido en el original²³⁵. En Occidente el conocido velo de la Verónica cobró gran popularidad. En teoría, aunque no existe consenso, el nombre provendría de la palabra *vera icona* del latín verdadera imagen. La leyenda se recoge en varios textos extracanjónicos popularizados por los Misterios. Y aunque la tradición del gesto piadoso de la Verónica enjugando el rostro de Cristo camino del Calvario fue un acto ejemplar objeto de una gran devoción popular, la existencia histórica del acontecimiento fue negada por un sector eclesiástico [Fig. 26]²³⁶.



Fig. 26. Francisco de Zurbarán, *La Santa Faz*, c. 1660



Fig. 27. Francesc Ribalta, *Retrato del Patriarca Ribera difunto*, 1611

Entre las imágenes de culto, posiblemente el icono sea la primera y más importante de ellas para el cristianismo. El icono no es simplemente un retrato, sino un retrato venerado. El origen del icono se puede rastrear en el culto a los antepasados que dio lugar al retrato funerario que, a su vez, propició el retrato de santos. De este modo, la imagen conmemorativa del difunto traspasó su función y poder a la imagen cultural del santo²³⁷. A raíz de este tipo de imágenes muchas personas ansiaron conservar su rostro para el culto y la conmemoración. La efigie

²³⁵ BELTING, Hans, 2009, p. 74-75.

²³⁶ DELENDIA, Odile, 2013, p. 3-5. Para más información sobre el desarrollo de estas imágenes acudir al capítulo quinto de BRUSATIN, Manlio, 1992, pp. 73-82.

²³⁷ BELTING, Hans 2009, p. 109. El historiador continúa su exposición a lo largo del capítulo incidiendo en que “a partir del homenaje privado a los difuntos se desarrolló la veneración pública a los santos”, lo que hizo que la imagen conmemorativa de estos pudiera ser reproducida más allá del sepulcro e incluso apareciera en el sepulcro de otros difuntos para asegurar la salvación, asumiendo así nuevas funciones. p. 117.

funeraria, por tanto, no era algo excepcional ni inocente. Si se acude al texto de Frédéric Cousinié, se observa cómo el retratar al santo moribundo –o personaje relevante de la vida social– una vez muerto era una actuación habitual al menos en la Europa de los siglos XVI y XVII. Además, dependiendo del poder del personaje, se convocaba a pintores de renombre, como cuando se llamó a Joan de Joanes para retratar a san Tomàs de Villanueva o a Francisco de Ribalta para Domènèz Anadon; el mismo que tomaría en 1611 el retrato *post mortem* del patriarca Ribera [Fig. 27]. En estos retratos funerarios cuesta discernir qué parte hay de propaganda y qué otra de culto. Lo que se sabe es que eran encargos de carácter privado con aspiraciones públicas²³⁸.

Otro artefacto sobre el que ya se ha hablado, motivado por la captura del rostro humano como huella fidedigna de la muerte, es la máscara mortuoria. Normalmente los destinatarios de la toma por contacto de la huella del fallecido, siguiendo lo que ocurría con los retratos verdaderos, eran los personajes notorios, e incluso el mismo proceder indica su carácter público o de simulacro. Didi-Huberman argumenta la importancia de las relaciones para explicar los objetos, según sus palabras, hablar de imagen o retrato implica considerar histórica y críticamente las conexiones que permiten su existencia, y por encima de ellas destaca la semejanza. Como también explica partiendo de esta reflexión, para Plinio el Viejo, la dignidad o la transmisión genealógica están íntimamente unidas a este concepto²³⁹. Toda esta propuesta enlaza muy bien con la supervivencia de las imágenes de los poderosos, pero qué sucede con los rostros anónimos que han pasado a la posteridad. Para pensar en ello se reparará en la máscara de una figura misteriosa: la ahogada del Sena.

L'Inconnue de la Seine fue, según las investigaciones, una mujer no identificada que hallaron muerta en el río Sena de París alrededor de 1880 sin signos de violencia, posiblemente como causa de un suicidio, y cuyo rostro ha sido motivo de inspiración traspasando incluso la esfera artística. Los expertos sobre el tema han concluido que, aproximadamente a partir de la Revolución Francesa, estas máscaras van perdiendo su función meramente práctica para desempeñar otros roles, convirtiéndose en objetos fetichizados²⁴⁰. El público, cada vez con mayor empeño, reclamó estos objetos para colmar su curiosidad, señalando el punto álgido con la fascinación por la cultura de la muerte emprendida a partir del siglo XIX. Parece ser que en

²³⁸ COUSINIÉ, Frédéric, 2006, p. 184-190.

²³⁹ DIDI-HUBERMAN, George, 2011, p. 83- 86.

²⁴⁰ BRONFEN Elisabeth, 1992, p. 206. PINET, Hélène, 2002, p. 175-180. LÓPEZ DE MUNAIN, Gorka, 2013, p. 24. LÓPEZ DE MUNAIN, Gorka, 2016, p. 238.



Fig. 28. Asmund Laerdal con *Resusci Anne*, c. 1958-1960

este siglo era una práctica habitual acudir a las inmediaciones de la morgue para contemplar cadáveres anónimos que se exponían con la intención de identificarlos, en el París decimonónico, la mayoría pertenecían a mujeres que se habían suicidado arrojándose al Sena. Cuando el forense vio el bello cadáver de la muchacha, quedó tan fascinado que solicitó un molde

facial que sería eternamente reproducido. 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 generaciones hasta aterrizar en nuestros días prestando sus facciones plácidas al primer maniquí de reanimación creado por Peter Safar y Asmund Laerdal en 1958 [Fig. 28]²⁴¹.

¿Cuáles fueron entonces las razones para que ese rostro y no otro fuera el escogido? Si se tuviera que responder en unas pocas palabras, basándose en el sintético repaso por su historia, se podrían señalar tres axiomas: el anonimato, la calma en sus expresiones faciales y la placentera sonrisa, causa del magnetismo de la imagen. 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 expuestas 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. Su rostro es icónico precisamente porque no pertenece a nadie a quien se pueda reconocer, no lleva impreso el *alma*, el significado de su retrato ha llegado a perder el rastro de su propio relato. De inspirar, dignificar y hacer amable la muerte, ha pasado a representar la (re)animación, la vida.

El rostro es, ante todo, algo situado delante de la mirada de otro, y en ese juego de miradas y contramiradas, en ese exponerse a la lectura mutua, consiste primeramente la interacción

²⁴¹ Gorka López de Munain dedica unas cuantas páginas al desarrollo de la historia de esta popular máscara de la que se ha sintetizado parte del relato para formular preguntas. LÓPEZ DE MUNAIN, Gorka, 2016, p. 238-241. No obstante, el Sena no es el único río que ha sido escenario de abundantes suicidios femeninos. Además, el agua como elemento asociado a la muerte femenina posee una larga tradición en la literatura y el arte. Una de las referencias más destacadas sería la Ofelia de Shakespeare. BERTHERAT, Bruno, 2013, pp. 39-56.

social²⁴². Los otros, que somos nosotros, actuamos como personas ante personas, es decir, atendiendo al significado del vocablo latino, ocultos tras una máscara que se asigna a modo de herencia. Emmanuel Levinas se preguntó por el recibimiento del rostro ligado a las estructuras expresivas del *Otro*, cuestionándolo como objeto que escapa a la relación cognitiva y sensitiva, la visión por sí sola no basta para entender un rostro, para objetivarlo. Para él ante todo la relación con el rostro es ética y está mediada por la palabra, la representación no es solo una obra de la mirada, sino del lenguaje²⁴³.

La correcta exposición y conservación del rostro en la muerte es clave para el reconocimiento, para la perpetuación del ser que conlleva el acto del recuerdo, que se relaciona con una mejor asimilación por parte del entorno en la despedida. Una mujer de profesión tanatopractor y tanatopraxia, oficio que consiste en dejar al difunto lo mejor que se pueda y conservarlo durante algún tiempo, entre las utilidades que destaca de estas prácticas se encuentra el sentido terapéutico, es decir, contribuye a ayudar a los familiares a quedar menos traumatizados al contemplar el rostro del cadáver. La simulación por medio de estas técnicas de lo que coloquialmente se conoce como buena cara, hace que la desfiguración se torne algo más natural, hasta tranquilizador, ayudando en definitiva a guardar un mejor recuerdo²⁴⁴. En esta línea podemos citar dos fuentes provenientes del ámbito literario y cinematográfico: la primera corresponde a la obra *El enterrador* de Thomas Lynch en donde se narra la proeza del embalsamador Wesley Rice que reconstruyó el cráneo brutalmente desfigurado de una niña asesinada violentamente. Donde otros hubieran solicitado un ataúd cerrado, Rice trabajó durante dieciocho horas para que su madre pudiera llorarla en condiciones²⁴⁵. La segunda la hallamos en la película *El cebo* (1958) de Ladislao Vajda que, ante un asesinato de una niña, el policía frente a unos padres destrozados después de comunicarles el trágico acontecimiento les prohíbe que la vean, insistiendo en que esperen un poco para poder encontrarla “como dormida”. Los diferentes mecanismos, sean manipulaciones del cadáver o retoques e idealizaciones por medio de los métodos artísticos, buscan imprimir en la memoria el mejor rostro de la muerte.

²⁴² ALTUNA, Belén, 2010, p. 28.

²⁴³ LEVINAS, Emmanuel, 1977, p. 203.

²⁴⁴ BELLOSTA MARTÍNEZ, María Asunción, 2014, p. 158.

²⁴⁵ LYNCH, Thomas, 2021, p. 116-117.

3. LA FOTOGRAFÍA. CAMBIO DE PARADIGMA EN LA IMAGEN DEL RECUERDO

3.1. Algunas características y temas del cuerpo fotográfico

El asentamiento de la fotografía alrededor de 1839, por un lado, parecía seguir la máxima de Feuerbach de que “el sublimado cuerpo del más allá no es otra cosa que este cuerpo real de aquí”²⁴⁶. El rechazo al cuerpo extinto trata de compensarse por la imaginación, creando imágenes para suplir el desconocimiento del destino corporal para el que funciona el nuevo sistema visual. Con esta premisa de fondo, la fotografía asume la prioridad del cuerpo material para la otra vida, hallando un equilibrio entre la ficción y la realidad. Por otro lado, supuso un acontecimiento histórico tan decisivo como fue la invención de la escritura. Vilém Flusser dijo que, si la escritura dio comienzo a la historia en sentido estricto, la fotografía inauguró la posthistoria en lucha contra la textolatría²⁴⁷.

Para Geoffrey Batchen, 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 fotográfica²⁴⁸. La fotografía no surgió repentinamente, sino que su aparición es fruto de numerosos experimentos acumulados a lo largo de los siglos. En época preindustrial, los seres humanos ya dejaban marcas de sus huellas, pero es en el Renacimiento donde la historia sitúa los orígenes fotográficos con la aparición de los primeros instrumentos para auxiliar al artista en el afán de capturar la realidad. Se asiste a la invención de artefactos mecánicos que ayudaban a tal menester, y también existen los espectáculos ópticos que nacieron en esta época y cuya fama se acrecentó en el siglo XVIII. Tampoco se debe olvidar la técnica del grabado –conocida desde las primeras civilizaciones como la sumeria– y sus múltiples opciones.

A finales del XVIII apareció en Francia la moda de los perfiles y las siluetas, el llamado *canivet* o perfil recortado. Lavater en su versión inglesa de *Fragmentos fisiognómicos* (1792), incluye una ilustración del mecanismo para la realización de siluetas en la que se invierte la fábula de Butades, ahora quien se sienta para ser retratado ya no es un hombre sino una mujer [Fig. 29].

²⁴⁶ Esta obra apareció como anónima en 1830 –fecha en la que la fotografía comenzaba su andadura– y causó un gran revuelo por un pensamiento anticristiano en el que se cuestionaba, entre otras, la divisibilidad del alma y la inmortalidad de ésta. FEUERBACH, Ludwig, 1993, p. 172.

²⁴⁷ FLUSSER, Vilém, 2011, p. 20.

²⁴⁸ BATCHEN, Geoffrey, 2004, p. 103.

Además, dota de sentido al proceso en relación con sus teorías fisiognómicas escribiendo: “La sombra de un hombre o de su rostro es la imagen más débil y más vacía que se puede dar de una persona, pero si la fuente de luz se coloca a una distancia adecuada y el rostro se proyecta en una superficie completamente plana situada correctamente en paralelo, esta sombra será también la imagen más verídica y más fiel que exista”²⁴⁹. Las sombras dentro de los orígenes de la imagen como factor efímero pero fiel. La moda de las siluetas, influida por la fisonomía, buscaba fijar el cuerpo en una huella verdadera, y en este proceso el rostro era el objeto hacia el cual se dirigían todos los esfuerzos²⁵⁰. Nació como una práctica popular utilizada por los feriantes y pronto se difundió por lugares como Alemania, Gran Bretaña o Estados Unidos. Aunque fue desbancada rápidamente por el retrato en miniatura y posteriormente por el daguerrotipo. También en esta misma época entra en acción el fisionotrazo, invento del músico y grabador Gilles Louis Chrétien (1754-1811). Este aparato permitía trasladar a una plancha calcográfica el perfil del modelo, combinando así la silueta con el grabado. Por consiguiente, se puede afirmar con Gisèle Freund que el fisionotrazo es el precursor ideológico de la futura fotografía²⁵¹.



Fig. 29. Johann Caspar Lavater, *Máquina para dibujar siluetas*, 1792

Oficialmente la fotografía se presenta en Francia como invento de Estado en enero de 1839 después de que Louis Daguerre (1787-1851), uno de sus inventores oficiales, le enseñara los avances al secretario de la Academia de Ciencias François Arago. Arago, científico y político, rápidamente se dio cuenta de la importancia del descubrimiento y lo presentó en la misma Academia como un invento con nombres y apellidos, primando el nombre de Daguerre y su socio Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833). Pero la paternidad del invento no es tan sencilla, en el mismo año en el que se presentó fue reclamada por una larga lista de nombres²⁵². En lo

²⁴⁹ *Apud.* STOICHITA, Victor I., 1997, p. 162-163. Hilando el cambio de género del modelo y las conclusiones de Lavater en relación con la exterioridad del rostro y el alma, acaba en la reflexión y comparación que hace Stoichita entre el dispositivo de siluetas y el confesionario cristiano. STOICHITA, Victor I., 1997, p. 170.

²⁵⁰ BELTING, Hans, 2011, p. 190.

²⁵¹ FREUND, Gisèle, 2011, p. 19.

²⁵² BATCHEN, Geoffrey, 2004, p. 40.

que parece estar de acuerdo la historiografía fotográfica es que Daguerre fue el gran triunfador. El daguerrotipo se convirtió en la primera imagen totalmente mecánica que apresaba la realidad con absoluta nitidez y se bautizó con su nombre²⁵³.

El mayor inconveniente que suponía el daguerrotipo era que se trataba de una imagen única, en este momento seguimos en la tesitura de la pieza exclusiva, al igual que sucede con muchas obras artísticas, con lo que seguía siendo un método relativamente caro y ostentoso. Con todo, los progresos fueron sumamente rápidos y en pocos años se pudo apresar el mundo conocido. John Wood, experto en daguerrotipos, aseguró que la expansión del “espejo con memoria” fue meteórica, involucrando pronto a las zonas más industrializadas del planeta. Los franceses veían en el daguerrotipo un proceso de descubrimiento en desarrollo; los ingleses lo veían como simple negocio; y los estadounidenses consideraban que se trataba de un método de exploración moral y ética de la naturaleza y su belleza²⁵⁴.

Desde Inglaterra, William Fox Talbot también estaba experimentando con la idea de fijar la luz. Alrededor de 1840, después de diversos experimentos, descubrió el proceso de la imagen latente posteriormente revelada por medio de la cámara oscura, dando el salto definitivo pasando de la matriz negativa a la imagen positiva multiplicable que usaba el papel como soporte, lo que abarató considerablemente los costes y facilitó el transporte del material. Talbot además fue un gran teórico, redactó todos los pasos del proceso en sus escritos, *Pencil of nature* (1844), que contaba con sus fotografías, es un primerísimo ejemplo de sus investigaciones y uno de los primeros escritos sobre fotografía. En él podemos leer cómo destacaba desde el principio en lo fotográfico el valor mágico y azaroso que provoca misterio tanto en el espectador como en el productor: “sucede frecuentemente, además, y es éste uno de los encantos de la fotografía, que el operador de la cámara mismo descubre al examinar la obra, tal vez después de transcurrido mucho tiempo, que ha captado muchos detalles que ignoraba inicialmente”²⁵⁵. En estos momentos podemos decir de forma sintética, que la fotografía, tal como se ha conocido durante mucho tiempo, está concluida.

²⁵³ El daguerrotipo es una placa normalmente de cobre plateado tratada para hacerla fotosensible a base de yodo hasta que se formaba una pequeña capa de yoduro de plata sensible a la luz. A continuación, esta placa era expuesta a la luz a través de la cámara oscura durante lo que era una larga espera (entre 4 y 10 minutos), posteriormente era sometida a unos vapores de mercurio para el revelado. Después para fijar la imagen se introducía en sustancias químicas y se dejaba secar.

²⁵⁴ BENLLOCH, Josep; GARCÍA CÁRCELES, Miguel, 2017, p. 37-40.

²⁵⁵ FOX TALBOT, Henry W., 2013, p. 49.

En contexto histórico, a mediados del siglo XIX está finalizando el proceso de la primera Revolución industrial. La cámara oscura forma parte de una lógica mecánica que emprende el ser humano en el avance en la captura de la realidad. Al mismo tiempo de la aparición del daguerrotipo y los rápidos avances técnicos en el nuevo medio de la imagen, se están sucediendo cambios políticos que refuerzan el asentamiento y la divulgación del procedimiento. Benjamin recalcó que no es casualidad que el socialismo naciera definitivamente al mismo tiempo que el invento fotográfico²⁵⁶.

A partir de aquí la historia fotográfica fue tan veloz como los tiempos que la acompañaron. Las novedades que trajo fueron clave para cuestiones alrededor del recuerdo. La apertura de los mecanismos de memoria a los diferentes estratos sociales se sustentó en aspectos particulares del propio medio. Pues si la fotografía cambió en algo el sistema retratístico *post mortem* fue porque ofreció la posibilidad a más personas de poseer una imagen del finado, una imagen sustraída de la realidad de aparente transparencia, repitiendo con esto un gesto trazado desde antiguo.

3.1.1. Veracidad y ficción en la fotografía

El debate sobre la semejanza, tan unida al retrato, se reactivó con la fotografía. Algo parecido a lo que sucedió con el término mimesis en el pensamiento occidental a lo largo de la historia de las imágenes²⁵⁷. Con el advenimiento del nuevo medio mecánico el dilema se dilata en el tiempo: la fotografía que en el siglo XIX todo el mundo creía que representaba la realidad, la imagen que asombraba al pueblo, en los albores del siglo XX pasó por duras críticas sobre su objetividad²⁵⁸. De todos modos,

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 individuales²⁵⁹.

²⁵⁶ BENJAMIN, Walter, 2012, p. 21.

²⁵⁷ Jean-Marie Schaeffer preguntándose por la ficción advierte que “la noción de mimesis se ha convertido en un verdadero cajón de sastre”. SCHAEFFER, Jean-Marie, 2002, p. 41 y 270.

²⁵⁸ Al respecto de la verdad fotográfica y su cuestionamiento recurrir a FONTCUBERTA, Joan, 1997.

²⁵⁹ SELVA MASOLIVER, Marta; SOLÀ ARGUIMBAU, Anna, 2004, p. 149.

En el siglo XIX, la realidad fotográfica era prácticamente incuestionable. Mujeres y hombres se asomaban al nuevo medio como narcisos ante su propio reflejo²⁶⁰. Además, este siglo es, sobre todo en su segunda mitad, el siglo del positivismo, de la búsqueda de lo que es cierto, efectivo, verdadero, y el medio fotográfico respondía a la perfección a este sistema de pensamiento. La veracidad de la máquina era incuestionable.

Es cierto que en algunos aspectos la fotografía, específicamente la utilizada en beneficio de la ciencia, era un invento útil dada su fidelidad. En el discurso oficial de presentación, Arago se encargó de recopilar opiniones sobre las posibilidades de lo fotográfico incidiendo en su función como herramienta auxiliar. Pero como recuerda Régis Durand, “por muy diversas que sean, en las fotografías siempre late una cierta creencia en el mundo”. Lo que es innegable es que la fotografía analógica depende del referente, el objeto o sujeto que posa ante la cámara. En ese sentido, la fotografía sigue siendo deudora del entusiasmo ante lo real y ese deslumbramiento continúa activo después de la época y la sensibilidad a las que parecía pertenecer. Aunque también sucede que “todo vínculo con lo real es en sí una puesta en escena” que el artífice de la fotografía selecciona en la toma, el dispositivo fotográfico es teatral por naturaleza y como en todo teatro lo verdadero y falso conviven al mismo tiempo²⁶¹.

En efecto, como explica Benjamin, las características en la percepción sensorial del ser humano a lo largo de la historia cambian a medida que cambia su modo global de existencia, condicionada por la naturaleza y por la misma historia²⁶². Si se hace caso a Jonathan Crary, lo que se debe contemplar y entender es que el cambio en la percepción de la imagen es una suma de variadas fuerzas y reglas que corresponde más que a razones concretas al “funcionamiento de un ensamblaje colectivo de partes dispares en una única superficie social”. La fotografía en el siglo XIX se debe enmarcar en una nueva economía de consumo como mercancía cultural más que colocarla en una línea progresiva de la historia de la representación visual en Occidente²⁶³.

Algunos grandes teóricos de la fotografía, como recoge Diego Coronado e Hijón, parecen inclinados a indicar que la fotografía no produce verdad sino más bien convenciones

²⁶⁰ Sirva de excusa la versión de las palabras de Baudelaire cuando predijo que la población se abalanzaría “como un solo Narciso” a contemplar su imagen grabada en placas –refiriéndose al daguerrotipo–, para añadir que entre sus ataques ya apuntaba reticencias ante la creencia de las gentes en la exactitud fotográfica, “¡creen eso, los insensatos!”. BAUDELAIRE, Charles, 2013, p. 108.

²⁶¹ DURAND, Régis, 2012, p. 22-33.

²⁶² BENJAMIN, Walter, 2013, p. 98.

²⁶³ CRARY, Jonathan, 2008, p. 22 y 31.

consensuadas por la comunidad, pero también insisten en la propiedad fotográfica de reproducción exacta del mundo. En esta línea, el mismo autor remarca cómo la función fotográfica más que caracterizar el mundo, extrae gestos o instantes fragmentarios y fugitivos, la condición de verdad o mentira pertenecería a las categorías ontológicas unidas a las miradas del espectador²⁶⁴.

La fotografía de espíritus, modalidad fotográfica mencionada, nacida en plena época decimonónica que plantea la consistencia de la verdad y la relevancia funcional de la misma, estaría más en relación con la pérdida que con la verdad²⁶⁵. Este tipo de fotografía se halla íntimamente unida al desarrollo fotográfico y la aparición del espiritismo moderno²⁶⁶, demostrando el poder de sugestión del nuevo medio. La fotografía de espíritus proporcionaba una prueba tangible de la existencia en otro plano de lo real de la persona desaparecida. Obviamente, aun imbuidos por la corriente veraz de lo fotográfico en esta época, fue fácil desarticular este tipo de prácticas manipuladas, entre muchas cuestiones, porque los aparecidos



Fig. 30. Hippolythe Bayard, *Le Noyé*, 1840

tomaban formas estereotipadas heredadas del arte pictórico religioso, lo que de nuevo denotaba los convencionalismos a los que tampoco fue ajena la fotografía en general. La mayoría de estos fotógrafos fueron desacreditados por manipular las placas de vidrio y jugar con la doble exposición, aunque también tuvo defensores, entre ellos los famosos escritores Arthur Conan Doyle o Victor Hugo²⁶⁷.

Lo cierto es que desde el origen la fotografía ha demostrado su capacidad de mentir. Uno de

²⁶⁴ CORONADO E HIJÓN, Diego, 2005, p. 143 y 145.

²⁶⁵ DURAND, Régis, 2012, p. 23.

²⁶⁶ El espiritismo es ante todo un movimiento religioso surgido en América del Norte a mediados del siglo XIX que se difundió con rapidez por Gran Bretaña y el resto de Europa. Su advenimiento fue pronosticado en 1847 por Andrew Jackson Davis. HARVEY, John, 2010, p. 36.

²⁶⁷ Dos obras defensoras de esta práctica fotográfica: VICTOR, Hugo, 2016. CONAN DOYLE, Arthur, 2021. Cuando se descubrieron las técnicas de manipulación fotográfica para hacer aparecer a los supuestos espíritus como la doble exposición o la yuxtaposición de dos placas fotográficas a distinta exposición para generar efectos de transparencias, algunos estudios del espiritismo como Manuel Otero Acevedo coquetearon con las técnicas para falsear su propia fotografía de espíritus, otros descreídos operaron del mismo modo. GRAUS, Andrea, 2019, p. 25-27.

los pioneros de la fotografía, Hippolythe Bayard, en 1840 creó el que con toda probabilidad es el primer *fake* de la historia de la fotografía cuando se retrató muerto, literalmente *noyé*, para reclamar parte del invento, y que contribuyó a forjar, no se sabe si casual o de forma premeditada, una de las problemáticas más insistentes en la teoría fotográfica: la veracidad de la imagen [Fig. 30]. Además, ahora sí conscientemente, emula las imágenes de muerte tan populares en la época, equiparándose a los mártires de la Revolución como Marat, para lo que utiliza la fotografía como representación²⁶⁸. En una dinámica ficcional distinta, Henry Peach Robinson compone una fotografía en 1858 a partir de la unión de cinco negativos titulada *Fading away* en la que se escenografía la marcha de una joven moribunda [Fig. 31]²⁶⁹. A pesar de ser una imagen manipulada, la impresión es veraz, además de tratar una temática de moda en la época: mujeres moribundas en sus lechos de muerte.



Fig. 31 Henry Peach Robinson, *Fading away*, 1858

La fotografía contiene en su misma naturaleza dos poderes inseparables: la veracidad y la mentira, esta condición intrínseca la alzó a ese estatus ambivalente del que ha hecho uso hasta el día de hoy. En la actualidad, bajo el término postfotografía, se agrupa una serie de características propiciadas por el cambio de lo analógico a lo digital que cuestionan sobre todo la naturaleza fidedigna de lo fotográfico. Así pues, la fotografía no puede verse de manera

²⁶⁸ BATCHEN, Geoffrey, 2004, p. 158-175.

²⁶⁹ MARZAL FELICI, Javier, 2011, p. 337-345.

simplista como transfusión de la realidad, el tiempo del medio transparente se ha diluido. Pero este hecho no implica que en la fotografía no exista una relación de contigüidad entre imagen y referente, por ello, se insiste en hablar de la fotografía como huella de lo real.

Al final de lo que se trata, poniendo en relación las fotografías apuntadas y sus respectivas estrategias, es que la ficción fotográfica opera en el campo visual de lo veraz, las fotografías tienen el poder de generar mimemas, más o menos retocados o escenografiados, que remiten a una realidad plausible. El espectador, ante las fotografías, es obligado a creer y a dudar a partes iguales, pues un modelo ficcional siempre es una modelización del universo real. En ese sentido, las competencias representacionales son las de la imitación de la realidad de la que se forma parte²⁷⁰. Pero al mismo tiempo, ese reconocimiento visual se basa en principios de elección: toda fotografía muestra y excluye, por tanto, toda fotografía puede fingir.

En tono poético, Cadava aludía a las cenizas para poner en relación la verdad con la fotografía; la fotografía al igual que la verdad cobra sentido, se da si acaso, con lo que queda de un tiempo ausente. “Estas ruinas nombran el lugar móvil de la verdad fotográfica”²⁷¹. Lo fotografiado tiene ese carácter decadente en el que se reconoce y desconoce lo que se observa, se siente la pulsión por creer lo que aparece en la imagen, aunque se sepa que la realidad no era (o es) así. Lo destacable de la supuesta veracidad fotográfica es a fin de cuentas la capacidad que tiene de confundir los recuerdos.

Por otra parte, la máxima de apresar un fragmento de lo real y extraerlo del espacio-tiempo convierte a la fotografía, recurriendo al *Unheimlich* freudiano, en una inquietante extrañeza, en un campo privilegiado para la manifestación de este fenómeno. Lo cotidiano se vuelve un fantasma virtual al atrapararlo en la imagen y se recarga con valores polisémicos. La verdad fotográfica es una quimera, pues existe una diferencia de base, la fotografía captura la realidad, pero la verdad pertenece al campo de lo filosófico. La realidad en la fotografía no tiene porque ser veraz, en cambio en la ficción sí que debe de serlo para resultar creíble. De buscarla, se tendrá que hacer más en las dimensiones que sugiere que en lo que exhibe. Pues la fiabilidad de la fotografía, lejos de hacerse cargo del fragmento que representa, depende de un entramado mediado por las condiciones culturales en la que circula²⁷².

²⁷⁰ SCHAEFFER, Jean-Marie, 2002, p. 203.

²⁷¹ CADAVA, Eduardo, 2014, p. 77-79.

²⁷² SCHNAITH, Nelly, 2011, p. 49-59 y 84-85.

3.1.2. Identidad fotográfica

Hablar de identidad fotográfica es hacerlo del retrato. Este género fotográfico se encuentra entre los beneficios particulares que la fotografía trajo a las personas y que las personas con su demanda transfirieron a la fotografía. El colodión húmedo alrededor de 1850 redujo el tiempo de exposición, acortó el tiempo de pose e hizo más estable la emulsión, lo que mejoró la calidad de las copias con papeles de albúmina que disminuyó los costes. Su generalización incentivó la disminución del uso de otros procedimientos como el daguerrotipo –mucho más caro y lento– o el calotipo de menor resolución. Con este método que funcionó como hegemónico durante unos 30 años la fotografía se extendió rápidamente. Esta novedosa técnica propició la apertura de una gran cantidad de estudios fotográficos donde al principio se retrataban personajes célebres o burguesía emergente en lo que se conoció como *carte de visite*. Este formato, junto con las innovaciones técnicas, cubrieron el deseo de imágenes propias a precios asequibles.

A partir de ese momento, todo el mundo quería un retrato. El fenómeno fue impulsado por la clase burguesa que encontró en el medio una posibilidad de proyectar la imagen deseada. Acudieron a los estudios fotográficos una gran cantidad de nuevos Narcisos que buscaban configurar su identidad. Estos lugares estaban provistos de suntuosos decorados amueblados con un sinfín de objetos que denotaban estatus de clase: alfombras, muebles lujosos, esculturas, columnas, tapices, telones que evocaban paisajes bucólicos, etc. Las escenas artificiales estaban inspiradas por la pintura de retrato barroca. Los objetos que aparecían en estas fotografías ya lo hicieron en los retratos pictóricos, asociados a signos que aludían a las actividades o aficiones particulares del retratado o, sencillamente, introducían elementos comunes que dotaban de prestigio y dignidad. Unas décadas después, alrededor de 1888, el gelatinobromuro en soportes de celuloide flexible extendió el retrato a cotas sin precedentes y facilitó no sólo su encargo sino la posibilidad de tomar personalmente las fotografías²⁷³.

La verdadera novedad que supuso la fotografía no se limitaba exclusivamente a la verosimilitud que podía lograr, sino más bien y con mayor relevancia, afectaba sobre todo a quiénes podían acceder a conservar su imagen y la de sus seres queridos. Anteriormente, sólo unos pocos privilegiados podían contar en su poder con una imagen pictórica o escultórica en la que verse

²⁷³ Remitimos para un estudio del retrato y las distintas tipologías asociadas para entender algunas peculiaridades y razones de su desarrollo meteórico: CASAJÚS QUIROS, Concha, 2009, p. 237-256. Walter Benjamin recrea los escenarios de los primeros retratos con gran sentido del humor, como cuando alude a “los tiroleses de salón” o los “atildados marineros”; rematando la explicación de esos estudios fotográficos con la siguiente descripción: “a medio camino entre la ejecución y la representación, entre la cámara de tortura y el salón del trono”. BENJAMIN, Walter, 2013, p. 35.

reflejados. Por tanto, no debe extrañar que desde el mismo origen, el género fotográfico del retrato, vinculado entre otras cuestiones a la memoria, haya gozado de gran aceptación y demanda. Encargar un retrato en los inicios de la era fotográfica se convirtió en un acto simbólico mediante el cual los individuos de la clase social ascendente manifestaban su ascenso, tanto de cara a sí mismo como ante los demás, y se situaban entre aquellos que gozaban de una determinada consideración social²⁷⁴.

Las imágenes han sido consideradas símbolos de estatus cuya influencia alcanza tanto el ámbito público como el privado. Lo que se le solicita a la imagen desde tiempos pretéritos es además de verosimilitud, que contenga 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, a la demostración de pertenencia a un grupo social, que lleva inevitablemente a las cuestiones de exposición, en el caso de retrato privado burgués enfocada en la familia²⁷⁵. De esta forma, como recuerda Bourdieu, estas imágenes se integraban en la red social ya que estaban orientadas hacia el cumplimiento de funciones sociales definidas, la práctica común de la fotografía es ritual y ceremonial, por lo tanto estereotipada, tanto en la elección de los objetos como en sus técnicas de expresión, sobre todo en esta primera época fotográfica²⁷⁶.

La dualidad entre lo particular y lo convencional del rostro humano afianza la idea de que la identidad siempre es relacional. La propiedad de uno mismo es algo que se posee gracias a las relaciones con los demás como se ha expuesto por medio de la teoría de Levinas. Por lo que, siguiendo a Armando Silva, la fotografía es por y para el otro, en la evidencia de que si el otro no existe, yo no podría verlo, pero tampoco él podría verme a mí²⁷⁷. Esta convicción podría resumirse en: nuestra existencia se basa en comparaciones con los otros. La fotografía, así, es al mismo tiempo lugar común y lugar privado.

²⁷⁴ FREUND, Gisèle, 2011, p. 13.

²⁷⁵ Las fotografías en el ambiente burgués ejercían de galerías de antepasados que al mismo tiempo representaban y eran instrumentos de la memoria cuya función principal era denotar la ascensión social de la genealogía. ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dirs.), 2001, vol. 4, p. 187.

²⁷⁶ BOURDIEU, Pierre, 2003, p. 79.

²⁷⁷ SILVA, Armando, 2013, p. 28.

3.1.2.1. Lo común fotográfico

Al adentrarse en el ámbito de lo arquetípico propuesto por Carl G. Jung (1875-1961) se descubre que la comprensión del yo interior pasa por admitir la persona social. Si se aceptan las figuras del mundo interior, se está preparado para observar que las respuestas a las relaciones íntimas, a las etapas de la vida y a los papeles que se desempeñan tienen una dimensión arquetípica. Estas están teñidas de asociaciones, recuerdos y expectativas de carácter relacional entre lo personal y lo colectivo, abiertas a muchas dimensiones de significado. Jung contempla las imágenes arquetípicas como elementos animados, antropomórficos y dramáticos, lejos de unidades fijas e inamovibles. Son, ante todo, procesos dinámicos, moldeables socialmente. Aproximarse ligeramente a la teoría de los arquetipos propuesta por el psicoanalista puede explicar algunos aspectos vinculados a la construcción del individuo por medio de las imágenes y, más concretamente, las fotográficas²⁷⁸.

Si además se subrayan las palabras “ritual” y “ceremonial” propuestas por Bourdieu para la fotografía, se manifiesta la idea de entramado social. La imagen fotográfica contiene en esencia estas cualidades, y dado que el retrato es un género que está compuesto con arreglo a un sistema de convenciones que cambian lentamente a lo largo del tiempo, todo lo que lo conforma sigue un esquema y está cargado de un significado simbólico. Es decir, el retrato es una forma simbólica, entendiendo que cualquier elemento puede ser simbólico pues forma “un sistema cognitivo [...] relativo al conocimiento” que afecta –según la antropología simbólica– sobre todo a las parcelas del “comportamiento religioso, las formas rituales, la magia, el mito, etc.”²⁷⁹. Si se une a lo dicho con anterioridad, la fotografía desempeña un papel fundamental en la configuración de lazos de identidad global empleando para ello formas estereotipadas²⁸⁰.

Desde finales del siglo XVII ya se había iniciado una mecanización del retrato con el pantógrafo, después con la silueta recortada y, por último, el retrato en miniatura; pero estos dispositivos contenían una singularidad común: estaban mediados por la mano humana. La llegada del maquinismo despojó al ser humano de la manufactura y provocó en los espectadores ciertos equívocos. La relación de la fotografía con el retrato fue inmediata; la identificación y reconocimiento de las personas estuvo avalada por la gran proliferación de las mencionadas

²⁷⁸ DOWNING, Christine, 1993, p. 25-27.

²⁷⁹ VALLVERDÚ, Jaume, 2008, p. 103-112.

²⁸⁰ “El término estereotipo (originalmente la plancha a partir de la cual se grababa una estampa) [...] constituye un recordatorio muy eficaz de los vínculos existentes entre imagen visual e imagen mental. El estereotipo puede no ser completamente falso, pero a menudo exagera determinados elementos de la realidad y omite otros”. BURKE, Peter, 2001, p. 158.

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 que contribuían a la redefinición e identificación científica, facilitando la creación de grandes archivos gráficos de patologías, de delincuentes y de tipos humanos. En efecto, tal era la sensación de realidad que producía en los individuos dichas instantáneas que pronto se apropiaron de la memoria del médico, del juez y del género humano. Parecía como si el fotógrafo fuera ajeno al acto creador, lo repetible pasaba por auténtico. 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, todos convencionales, de representarla²⁸¹. Porque en el fondo, especialmente en el retrato, lo importante no es solo el parecido, sino el mimo: cómo se desea aparecer, pasar a la posteridad. La identidad pende de un consenso entre el retratado y el retratista, entre deseo y realidad. En esta línea, el fotógrafo Richard Avedon se pronunció cuando dijo que con frecuencia tenía la sensación de que las personas acudían a fotografiarse de la misma forma que acudían al médico o a un adivino: para descubrir cómo son, de él dependían para conocerse²⁸².

Según Mónica Bolufer e Isabel Morant, en ninguna sociedad es posible establecer una separación clara “entre identidades adscritas, conferidas, e identidad personal, pues esta última constituye también una realidad social: el sujeto se define, en buena medida, ante sí mismo y ante los demás, por su relación con los otros y su posición en un conjunto de vínculos”. Lo dominante en los estudios acerca de las cuestiones de identidad ha sido el enfoque sobre la formación de identidades colectivas. En la actualidad, la tendencia a la hora de investigar esta parcela de la historia es tender al entrecruzamiento de variables²⁸³.

Aunque la fisiognomía se aplicaba desde antiguo fue, como se ha señalado, a partir del siglo XVIII cuando ganó popularidad. Si el rostro y sus formas pueden dictaminar el carácter de las personas y la fotografía puede detener los rasgos de éstas, la alianza es una consecuencia natural. Por tanto, los archivos de tipos humanos fueron habituales para confeccionar un auténtico catálogo del rostro humano del hombre y la mujer del siglo XIX, con funciones, en teoría, prácticas y científicas. En el ámbito médico, una de las campañas fotográficas más conocidas fue la llevada a cabo en el Hospital de la Salpêtrière por Jean-Martin Charcot (1825-

²⁸¹ RAMÍREZ, Juan Antonio, 1976, p. 158. Sobre esta idea también se pronuncia Coronado e Hijón cuando dice, recogiendo el sentir de otros estudiosos, que: “la imagen fotográfica no reproduce ninguna realidad, ya que esta es una convención consensuada en el seno de toda comunidad”. CORONADO E HIJÓN, Diego, 2005, p. 143.

²⁸² SONTAG, Susan, 2006, p. 182.

²⁸³ BOLUFER PERUGA, Mónica; MORANT DEUSA, Isabel, 2012, p. 318-320.

1893) y su equipo. El neurólogo montó un laboratorio fotográfico convencido de las prestaciones de la nueva imagen para los estudios de enfermedades, en concreto estudió y retrató las nerviosas, aplicadas a las mujeres “histéricas”, pero abrazó más patologías. Así fue como otro médico, Guillaume Duchenne de Boulogne (1806-1875), también utilizó la fotografía para estudios de la parálisis e hipertrofia muscular facial²⁸⁴. Otro campo en el que se desarrolló la fotografía de tipos con carácter funcional fue el judicial. Aquí la defensa del método se centró en sistemas de identificación y posterior control de los delincuentes, las imágenes tenían que ser lo más asépticas posible para el reconocimiento de las personas que, a la postre, funcionaban como mecanismos institucionales de control social de los individuos. Estos sistemas visuales de criminales (o tesis antropométricas) fueron defendidos y puestos en práctica de forma metódica en el siglo XIX por Alphonse Bertillon (1853-1914). Bertillon estaba convencido de que el rostro de las personas apenas sufre variaciones a lo largo de su vida con lo que aporta un conocimiento exacto de su individualidad, funcionan como signos semánticos. De la misma manera, Cesare Lombroso (1836-1909), reafirmó estas teorías que determinaban la tipología innata del criminal provocando cierto revuelo²⁸⁵. Didi-Huberman puso en relación los archivos policiales y los médicos con patrones artísticos cuando dijo que:

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 configuraciones²⁸⁶.

En un terreno confuso y menos utilitario, Francis Galton (1822-1911) en Gran Bretaña, y Arthur Batut (1846-1918) en Francia, trabajaron en sistemas de identificación colectivos, partían de lo individual para llegar hasta teorías generales sobre los sujetos. Galton contribuyó creando el sistema de identificación a través de las huellas dactilares y los denominados retratos compuestos. La finalidad era la catalogación de colectivos en los que se apreciaran los rasgos genéricos y los exclusivos de los distintos rostros de cada familia. Los pasos de la sistematización de Galton fueron seguidos por Batut que utilizó también la superposición de retratos para crear lo que llamó retrato-tipo²⁸⁷.

²⁸⁴ SOUGEZ, Marie-Loup, 2007, p. 153-168.

²⁸⁵ Para el caso de Bertillon: SPECKMAN GUERRA, Elisa, 2001. Sobre la figura y el método de Lombroso: VELÁZQUEZ DELGADO, Graciela; CHRISTIANSEN RENAUD, María, 2015.

²⁸⁶ DIDI-HUBERMAN, George, 2007, p. 75.

²⁸⁷ Para el desarrollo del trabajo de Galton y Batut: BATUT, Arthur, 2006. GALTON, Francis, 2006.



Fig. 32 August Sander, *Muerte*, Grupo VII, “Tipos humanos”, 1927

Al mismo tiempo, otros fotógrafos también se interesaron en las tipologías humanas, pero con una intención distinta. August Sander (1876-1964) trató de documentar la realidad alemana a través de sus habitantes, lo que supuso una categorización fisionómica que acababa cosificando a las personas en una especie de inventario humano. La pretensión de Sander ha sido tan polémica como difusa, pues los supuestos tipos a los que aspiraba

quedaron diluidos entre prototipos y retratos sinceros. Incluyendo en su catalogación el último retrato [Fig. 32]²⁸⁸.

Todavía existe, sin embargo, un reducto contemporáneo con alguna reminiscencia primigenia –inspirados en los métodos de Bertillon, Charcot y su grupo de colaboradores, o la búsqueda de tipos de Galton y Batut– en el que las fotografías deben obligatoriamente contener la máxima exactitud con el modelo que representan: las fotografías de carné. Solo se tiene que recordar cómo la fotografía se incorpora obligatoriamente en España al Documento Nacional de Identidad a partir de 1946, y así, el denominado Carné de Identidad se convirtió en fe de vida y la fotografía en el testimonio de existencia. De forma similar, la fotografía recobró su significado identitario tras los atentados terroristas del 11 de septiembre en Nueva York, la normativa de seguridad afectó directamente obligando 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 identificativa²⁸⁹. En estos retratos objetivos, los rostros independientes que dan la identidad, la seguridad, acaban formando un conglomerado humano de cifras y valores anulando cualquier resto de humanidad.

Muchos de esos retratos anodinos, sobrantes de identidad 4 x 3 cm, pueden llegar también a adquirir con el tiempo algún valor sagrado. La representación personal de los rostros ha servido históricamente para un culto privado, pero también para un culto público. En la mayoría de

²⁸⁸ BARRIO MÁRTIL, Alfonso del, 2020, p. 20-21.

²⁸⁹ SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel; FERNÁNDEZ FUENTES, Belén, 2005, p. 193-194.

acontecimientos históricos en donde se han producido desapariciones de personas, a la hora de reivindicar de forma pública la injusticia se han mostrado por parte de allegados y simpatizantes ese tipo de fotografías, retratos directos con diversidad de muecas que funcionaban con doble sentido: sus caras les representan individualmente al mismo tiempo que aglutinan un hecho social trascendental – por ejemplo, las madres de la Plaza de Mayo de Buenos Aires, las marchas por los estudiantes desaparecidos de México o los actos en los que se sigue reclamando los cuerpos de los desaparecidos en las fosas franquistas durante la Guerra Civil española.

3.1.2.2. Lo propio fotográfico

Si todo retrato debe ser contemplado dentro de una red social, ¿qué queda entonces en el retrato fotográfico de lo propio, de lo singular? Es evidente que, aun poseyendo rasgos agrupables, los retratos distinguen, representan, entendiendo la representación como lo hace Nancy, como una intensificación, una doble presentación, destinada a una mirada concreta²⁹⁰. Pues, a fin de cuentas, las consideraciones del retrato –o de cualquier imagen– dependen del tratamiento que se le da a éste. Dejando de lado la lógica de la repetición, la emulación de los modelos pasados, y los medios y poses propiamente decimonónicos, la fotografía perturba con el “Esto ha sido”, el objeto (o sujeto) ha existido y ha estado allí donde ahora lo veo²⁹¹. En efecto, en el retrato fotográfico también se pueden encontrar rasgos que descubren, que hacen retroceder los convencionalismos citados, indagar en lo “aparecido epifánicamente delante del ojo de la cámara”, la relación de presencia y de contacto por parte del sujeto expuesto, la exclusividad, la distinción²⁹². La posibilidad de acceder a la imagen de uno mismo funciona en múltiples direcciones, algunas públicas y otras, en cambio, absolutamente privadas, incluso muchas veces la frontera que delimitan ambas esferas es difusa.

El rostro funciona como manifestación de algo interno que se exterioriza, que da forma a la individualidad. Este rasgo que se revela en el rostro se agrava en una foto. Si se considera la peculiaridad de la huella propia de la naturaleza fotográfica analógica junto a la máxima barthesiana de la existencia del sujeto/objeto frente al objetivo, éste sin discusión es único, análogo a su referente, el principio de singularidad fotográfica se vincula a su unicidad. Los rasgos fotográficos sólo pertenecen a una persona, a pesar de que la reproductibilidad,

²⁹⁰ NANCY, Jean-Luc, 2006, p. 36-37.

²⁹¹ BARTHES, Roland, 2009, p. 171.

²⁹² CORONADO E HIJÓN, Diego, 2005, p. 183-185.

intrínseca a la fotografía, permite multiplicar esos rasgos. El rostro particular parte siempre de un solo negativo, de un cuerpo singular²⁹³.

Pero también se cuenta con el reverso en esa exterioridad. Pau Waelder partiendo del análisis de Serge Tisseron y Jacques Alain-Miller sobre el concepto de “extimidad” lacaniano, en el que se relaciona el aspecto más íntimo del yo y lo que es externo al individuo, donde la premisa central es que lo íntimo es Otro, expone que la imagen del yo está formada por algo externo, “el ego se construye en relación con el entorno del individuo y acoge en su interior las influencias externas de la sociedad”, con lo que lo propio se proyecta hacia fuera idealizándolo y dotándolo de sentido en su vínculo con el entorno²⁹⁴.

En esa relación de diálogo entre la imagen individual, el sistema en el que opera, el tiempo y la muerte, se cuenta con las obras artísticas conocidas como *Daily Photo Project*. Si se recurre a las palabras de Garrocho, “quien tiene miedo tiene tiempo [...] Si el miedo fundamental tiene algo que ver con la muerte [...], en efecto, si morimos [...] será siempre a causa o por culpa del tiempo”²⁹⁵. El retrato, pues, es una forma de vencer el miedo a la muerte como lo atestiguan estas obras, en las que se conjugan estas ideas: muerte, tiempo y fotografía como dispositivo contemporáneo de supervivencia. En estas piezas que consisten en fotografiar (o fotografiarse) ininterrumpidamente todos los días de una vida para formar un mosaico del rostro a modo de *memento mori*, como dice Luis Vives-Ferrándiz, el progresivo desaparecer del sujeto se ve contrarrestado por sus imágenes, la imagen crece a medida que la vida mengua²⁹⁶. Aquí, como en tantos retratos, el rostro fotográfico propio ejerce de salvación ante la desaparición del individuo carnal, dando cuenta del inevitable paso del tiempo y de la fugacidad corporal como si de una vanitas se tratara. Estos artistas han utilizado este método creativo, como indica José Gómez-Isla, para que sea el tiempo quien construya la narración. El préstamo del rostro no obedece a la reafirmación de una identidad ni siquiera a apresar una vida. El rostro no actúa, sino que se presenta²⁹⁷, estos retratos normalmente carecen de gesto, evitan cualquier expresión. El rostro, así, se transforma en alegoría del tiempo. Se podría decir que estamos ante dos usos del retrato extendido compatibles entre sí. Esta confluencia se aprecia en un momento de la película *La grande bellezza* (2013) de Paolo Sorrentino, en la que el protagonista, Jep Gambardella, acude a la muestra de un artista que desde que nace es retratado por su padre

²⁹³ BELTING, Hans, 2012, p. 229.

²⁹⁴ WAELDER, Pau, 2018, p. 106-108.

²⁹⁵ GARROCHO, Diego S., 2019, p. 61-62.

²⁹⁶ VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, 2009, 18.

²⁹⁷ GÓMEZ-ISLA, José, 2018, p. 95.

hasta los catorce años, cuando él toma el testigo. Cada fotografía es distinta, contiene un gesto, un temperamento, una vida entera. El director del metraje, sin mediar palabra, únicamente a través de la emoción en el rostro del protagonista, indica que el objetivo final de la obra, además de retratar el trayecto personal, es reactivar en el espectador la idea del inevitable paso del tiempo, el repensar la propia existencia [Fig. 33].



Fig. 33. Paolo Sorrentino, Fotograma de *La grande bellezza*, 2013

Durante mucho tiempo la fotografía se consideró una especie de techo mimético de lo real. Desde época moderna el retrato va perdiendo parte de su carácter de culto y, siguiendo una máxima benjaminiana, con la llegada de la fotografía el valor de exhibición ganó terreno, aunque perduró como elemento constitutivo de la memoria y de la identidad familiar gracias al rostro humano, último bastión del poder cultural de la imagen, último refugio de culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos²⁹⁸. La galería de retratos de los antepasados presentes en muchos hogares representa la intersección entre la memoria familiar como parte de la esfera privada de los individuos y la función pública de testimonio de la continuidad del estatus²⁹⁹. El retrato del personaje anónimo, en definitiva, opera en dos direcciones, hacia lo público como imagen que se difunde y hacia lo privado como imagen que se conserva y sobre la que se ejercen rituales. Tanto para una como para la otra, el retratado busca encontrarse dentro de unos parámetros establecidos que en cada época adoptan nuevas formas o secuestran las pasadas.

3.1.3. Álbum familiar. Identidad, intimidad, creación y exhibición

La fotografía familiar es un género en sí mismo. Es una forma de materializar los actos y los actores a la par que conservar el pasado y la genealogía a través del nuevo medio, que acababa

²⁹⁸ BENJAMIN, Walter, 2013, p. 106.

²⁹⁹ PINNA, Giovanna, 2011, p. 36.

recopilando estas imágenes cotidianas en álbumes a finales del siglo XIX. Estas galerías de antepasados eran y son una manera de visualizar la pertenencia a una estirpe y contener la memoria e historia de ésta, además de contribuir con su estudio a la memoria e historia global. Pero a la hora de visualizar las imágenes que conforman cualquier legado fotográfico familiar, sean retratos propios, retratos de amigos o familiares, e incluso de personas desconocidas que se inmiscuyen, el pasado es una simple excusa para el presente (o el futuro). La lectura de estas imágenes contiene sentimientos encontrados: por un parte, pueden desatar angustia, melancolía o tristeza por un tiempo que ya no es; pero, por otra parte, activan unos recuerdos idealizados de un pasado mejor, ayudando a sobrellevar el tiempo restante y el próximo, afianzando lo que se tuvo y lo que se espera tener en una red de parentesco.

Este tipo de fotografía que se encarga o elabora dentro del ámbito de lo personal con el tiempo pasa a definirse como fotografía vernácula, en la que también aparecen restos de algunos aspectos abordados sobre la naturaleza ficcional de lo fotográfico y de la actitud promocional de la burguesía ochocentista. Se entiende por fotografía vernácula, siguiendo a Clément Chéroux, la fotografía útil, que tiene cualidades serviles y funcionales; doméstica, que circula y se produce en el seno de lo familiar; y heterotópica, es decir, la que se halla fuera del circuito de consumo dominante legitimado por la cultura³⁰⁰. El carácter ficcionado de este tipo de fotografía opera, sobre todo, en una dirección: crear el mito de la familia ideal. Y dentro de esta creación ciertos acontecimientos son de obligada captura, los denominados ritos de paso: bodas, bautizos, comuniones y defunciones. En estas fotografías, las familias se adaptaban a unos cánones que repiten estereotipos. Según Sontag, “la conmemoración de los logros de los individuos en tanto miembros de una familia (así como de otros grupos) es el primer uso popular de la fotografía”³⁰¹. A esto se suma la aparición del celuloide flexible que dio paso a la aparición de cámaras portátiles y ligeras. Estos avances ligados a George Eastman y la máquina Kodak facilitaron la expansión de la fotografía a un mayor número de hogares, popularizando con el famoso eslogan *You press the button, we do the rest* que dio origen al llamado momento Kodak para definir la nueva ola de fotografía familiar, evidenciando la facilidad de construir una memoria material de vida por parte de cualquiera.

Además, el álbum, desde su origen, fue un entretenimiento burgués y femenino³⁰². En época decimonónica los retratos familiares, privados, compartían espacio con retratos de personajes

³⁰⁰ Véase nota 51.

³⁰¹ SONTAG, Susan, 2010, p. 18.

³⁰² VALIS, Noël, 2010, p. 112.

públicos, mediáticos, en una suerte de espacio ambiguo entre estas dos esferas³⁰³. Con la aparición del momento Kodak, los álbumes, aunque más recogidos y limitados al ámbito doméstico, funcionaban como mecanismo de una memoria familiar para el futuro, para su posterior visualización, conservando la esencia que va desde dentro hacia fuera. Por tanto, la fotografía familiar o la recopilación de ésta en los álbumes de memoria caseros se encuentra ante una dicotomía, por un lado son imágenes personales de uso y contemplación privada, por otro son convencionales, ordinarias, con espíritu de proyección ideal y accesibles a cualquiera.

La democratización del retrato, que en principio parecía la panacea de la individualidad, no hizo más que repetir patrones alentados por el afán de representación de burgués³⁰⁴. Cada uno representaba un papel en escenarios perfectamente ataviados formando un conglomerado que se materializaba en el álbum familiar. Según Richard Salkeld, Pedro Vicente y John Pultz, la mayoría de las fotografías de familia muestran momentos felices y por contra omiten los momentos molestos como funerales y defunciones, creando pequeñas ficciones domésticas en relación al ideal de familia feliz. Pultz llegó a afirmar que en esos álbumes familiares de clase media en los que convivían por igual familiares, amigos, con personajes célebres del momento, se excluía sin embargo a la gente considerada marginal como pobres o enfermos. En ese sentido, Carmen Ortiz García defiende que existen momentos vetados para su captura y que quedan normalmente fuera de la recopilación, entre ellos nombra el dolor, la miseria, las disputas, la enfermedad, la muerte y el sexo, la inclusión de este tipo de imágenes en las colecciones o álbumes familiares no parece pertinente, por considerar que se trata de fotografías agresivas, impropias u ofensivas. En la misma línea, Alexandra Laudo indica que la muerte, la desgracia o lo rutinario descolocan y difieren del deseo de ofrecer a la posteridad una narración familiar ideal. Joan Fontcuberta llega a decir que puede que sorprenda encontrar en los álbumes más antiguos retratos de difuntos o escenas funerarias porque esa práctica quedó desterrada con el horror de las grandes guerras y en la actualidad parecería de mal gusto. Agustina Triquell reafirma que en la actual cultura visual los cuerpos sin vida quedan fuera de la narrativa del álbum familiar. Nicola Brown concretamente manifiesta la escasez de fotografías *post mortem*

³⁰³ SOUGEZ, Marie-Loup (coord.), 2007, p. 84. PULTZ, John, 2003, p. 18.

³⁰⁴ Sobre la idea de la pose y la repetición de modelos en época decimonónica se han pronunciado la mayoría de los teóricos que han abordado la retratística fotográfica. ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dirs.), 2001, p. 402. La escenografía y los repertorios venían de la tradición del retrato pintado del Barroco. SOUGEZ, Marie-Loup (coord.), 2007, p. 83. “Los primeros fotógrafos copian las tradiciones estéticas de los retratos heredados del Renacimiento, perpetuando las características formales del género del retrato de familia”. VICENTE, Pedro, 2018, p. 13. Para el caso valenciano: GARCÍA MONERRIS, Encarna; SERNA, Justo, 2011, p. 55-60.

en los álbumes familiares. Para finalizar esta concepción de un imaginario de la felicidad familiar, Marta Martín-Núñez, Shaila García-Catalán y Aarón Rodríguez-Serrano insisten en la fuga de los momentos fotográficos dolorosos que componen toda compilación, proclamando el álbum libre de sufrimiento³⁰⁵. A pesar de los comentarios de los expertos sobre la inexistencia de fotografías de temas funestos entre la compilación familiar, se tiene constancia que en algunos casos las imágenes de defunciones o *post mortem* acababan en el álbum familiar compartiendo espacio con el resto de retratos, como se observa en la existencia de restos de pegamento en la contra de algunas fotografías y los comentarios sobre las procedencias de las fotografías vertidos por los coleccionistas [Fig. 34]³⁰⁶. Con todo, este tipo de fotografía nace y subsiste por su función familiar como nexo de integración del grupo. La fotografía familiar es indicador de cohesión y genealogía. Y también posee al mismo tiempo funciones terapéuticas ante la pérdida o marcha de algún ser querido o problemas de identidad.

A mitad del siglo XX, el retrato de familia feliz impulsado por la clase media que combina la ideología burguesa con las nuevas aspiraciones obreras desarrolló nuevas tipologías dentro del seno doméstico que tenían a la familia nuclear por modelo. El fotógrafo aficionado, que es una figura presente desde temprano, a partir de este siglo se bifurca dando origen a un nuevo amateurismo enfocado en la foto de familia y que podía ser practicado por cualquier miembro, dando pie a la aparición o posibilidad de la



Fig. 34. Desconocido, *Bebé muerto*, c. 1940

³⁰⁵ SALKELD, Richard, 2014, p. 33. VICENTE, Pedro, 2018, p. 13-23. PULTZ, John, 2003, p. 18. ORTIZ GARCÍA, Carmen, 2005, p. 158. LAUDO, Alexandra (Heroínas de la cultura), 2018, p. 142. FONTCUBERTA, Joan, 2018, p. 152. FONTCUBERTA, Joan, 2016, p. 205. TRIQUELL, Agustina, 2011, p. 44-45. BROWN, Nicola, 2009, p. 12. Marta MARTÍN-NÚÑEZ, Marta; GARCÍA-CATALÁN, Shaila; RODRÍGUEZ-SERRANO, Aarón, 2020, p. 1069-1070.

³⁰⁶ La figura 34 pertenece a la colección de Rafael Solaz que confirmó su extracción de un álbum fotográfico familiar.

mujer-madre fotógrafa que más adelante se analizará. A este hecho, también debemos añadir que las cámaras entran en los hogares normalmente con la presencia de hijos o hijas³⁰⁷.

Las imágenes familiares y domésticas también actúan como mecanismo curativo. Las fotografías personales funcionan de activador de recuerdos que ayudan tanto al que va a marchar como a los que se quedan. Los tan habituales retratos fotográficos *post mortem* de época decimonónica sufren una paulatina ocultación, mientras la muerte es desplazada del ámbito privado al ámbito público. Sin embargo, estas imágenes sufren un camino inverso, de lo público pasan a lo privado, volviéndose cada vez más hostiles para el espectador. A partir de las décadas centrales del siglo XX, la práctica fotográfica *post mortem* es complicada de rastrear por situarse dentro exclusivamente del archivo personal³⁰⁸. Sin embargo, los expertos afirman que el retrato fotográfico *post mortem* quedaba habitualmente fuera del álbum familiar³⁰⁹. Este hecho expone el sesgo al que toda compilación familiar está sometida. La ausencia en el conjunto de este tipo de fotografías reafirma la idea del álbum como objeto exhibitivo parcial que antepone lo que debe ser visto públicamente y lo que debe quedar para la intimidad. Pero si los álbumes recogen momentos ritualizados, los llamados ritos de paso, los retratos mortuorios deberían completar el ciclo vital visual.

Los álbumes cobran entidad convirtiéndose en objetos sagrados por medio de la selección de imágenes. La construcción y el mantenimiento de ciertas prácticas de uso y consumo del álbum confirman dicha aseveración. El álbum, con el paso del tiempo, adquiere el estatus de trofeo y de lugar de conmemoración privado. Las familias que no conservan sus fotografías o las abandonan desatan sospechas de fracturas o desafectos, como se ha expuesto con los retratos en los que algún miembro de la familia es tachado o arrancado de la imagen.

Siguiendo esa idea, también en la propia elección de las fotografías dignas del álbum familiar aparecen a veces sujetos olvidados u otros que son eliminados con el transcurrir del tiempo. Quién no se ha tropezado con un rostro desconocido entre las propias fotografías personales. Alguien que fue importante y que dejó de serlo, o quizá alguien que simplemente pasaba por ahí. En el trabajo *Recopilar les fotografies sense memòria de l'arxiu familiar*, Lúa Coderch escoge treinta fotografías de sus álbumes familiares motivada por el desconocimiento sobre las

³⁰⁷ BOURDIEU, Pierre, 2003, p. 57.

³⁰⁸ LINKMAN, Audrey, 2011, p. 75-77.

³⁰⁹ Véase nota 306. Este hecho constatado por los teóricos y las teóricas a lo largo de los siglos XIX y XX, sufre un vuelco a finales del XX y, sobre todo, a partir del XXI por parte en especial del acto creativo como demuestra Montse Morcate. MORCATE, Montse, 2019b. Para los proyectos elaborados en esta dirección por la propia Morcate véase MORCATE, Montse, 2019c.



Fig. 35. Lúa Coderch, *Recopilar les imatges sense memòria del àlbum familiar*, 2009-2012

circunstancias por las que fueron hechas y las personas que aparecen en ellas. Son, pues, imágenes que pertenecen al círculo familiar, cotidiano, pero que, sin embargo, son desconocidas. La artista, con esta obra, entre otras cuestiones, libera a las imágenes del discurso privado, en ocasiones más rígido, proponiendo diversas lecturas por parte del público general e incidiendo en el olvido como parte esencial de toda herencia fotográfica [Fig. 35]³¹⁰. Otra

práctica de exclusión del grupo familiar muy habitual en la España de las primeras décadas del siglo XX era la supresión de las anteriores parejas sentimentales en las recopilaciones fotográficas, ejecutadas sobre todo por las mujeres por la cuestión de la honra³¹¹.

Hay que tener en cuenta, además, que una fotografía para que sea vernácula tiene que perder su valor de uso inicial³¹². En ese sentido, ¿cuántas imágenes fotográficas han perdido su valor original y su razón de ser?, ¿cuántas cadenas genealógicas se han roto? Desde las primeras décadas del medio mecánico, la fotografía vernácula ha ejercido fascinación en la gente. En un texto de 1869 titulado *El álbum de retratos*, Enrique Fernández Iturrealde narra el asombro al encontrar en un comercio de venta de objetos usados un álbum de retratos. La sorpresa inicial por el abandono del legado fotográfico se convirtió en curiosidad por conocer las historias detrás del mismo, no sin cierto pudor por adentrarse en un lugar de orden privado³¹³. En 2013 vio la luz un proyecto de Paco Gómez sobre un legado fotográfico familiar peculiar. También de forma azarosa, el fotógrafo halló en la madrileña calle Pez un archivo fotográfico abandonado de una familia anónima, que tras la investigación se desveló las ínfulas de notoriedad y triunfo a la que aspiraban: el padre quería ser un gran actor, el hijo modelo y artista y la madre se presentaba como la última pintora del Apocalipsis. El legado acabó convirtiéndose en un libro-con-las-fotografías y exposiciones posteriores que relatan el periplo

³¹⁰ LAUDO, Alexandra (Heroínas de la cultura), 2018, p.138-139.

³¹¹ ORTIZ GARCÍA, Carmen, 2005, p. 159.

³¹² CLÉMENT Chéroux, 2014, p. 16.

³¹³ RIEGO, Bernardo, 2003, p. 105-113. Sobre un análisis de la fotografía abandonada y su rescate en el mundo contemporáneo acudir a BAIXAULI, Raquel; GONZÁLEZ GEA, Esther, 2017.

de los miembros por alcanzar la gloria que sin embargo hasta ese momento continuaba en el anonimato³¹⁴.

La muerte del álbum y el abandono de sus imágenes ha llevado a infinidad de artistas y teóricos a escudriñar en ellas. Es interesante destacar cómo muchos de esos artistas o teóricos, invirtiendo la idea canónica del álbum fotográfico doméstico, han ahondado en aspectos antes invisibilizados como el dolor, la enfermedad o la pérdida, aspectos desmembradores del concepto clásico de familia feliz. Por un lado, tenemos los proyectos contruidos deliberadamente mediante el proceder de la narrativa del álbum privado: Nan Goldin, Jo Spence o Gillian Wearing han operado en esta dirección. Goldin, a partir de los años ochenta del siglo XX, realizó durante cuarenta años un diario visual que partía de fotografías familiares para reflexionar sobre la construcción identitaria; lo que desencadena el trabajo es el suicidio de su hermana Barbara. Desde ahí emprende la captura de momentos incómodos inhabituales en la fotografía familiar: se muestra maltratada, familiares teniendo relaciones sexuales, en el retrete, masturbándose, etc., sin descartar la convivencia de imágenes familiares más estereotipadas. La artista trabaja desde el interior de la representación del álbum, cuestionando la narrativa clásica³¹⁵. Unos años antes, entre 1978-1979, Jo Spence compuso su obra *Beyond the Family Album* en la que a través de paneles se alternan textos autobiográficos, fotografías personales y recortes de prensa. La obra también subvierte los tradicionales álbumes familiares y con ello la idea de familia ideal recopilando momentos traumáticos y reivindicando de paso la eficacia de la fotografía en la práctica popular. En una línea distinta, pero trabajando también sobre la fotografía familiar, Gillian Wearing crea la serie *Album*, un repertorio de autorretratos en los que se transforma por medio de la utilización de máscaras en los miembros de su familia. El proyecto surge en 2002 cuando había estado mirando una vieja caja de fotografías para pasar el rato, encontró



Fig. 36. Gillian Wearing, *Album*, (Autorretrato como mi abuela Nancy Gregory), 2003-2006

³¹⁴ GÓMEZ, Paco, 2013.

³¹⁵ GARRO-LARRAÑAGA, Oihana, 2014, p. 255- 269.

entonces una foto de su madre bastante más joven que ella y en ese momento sintió una revelación, decidió transformarse en la madre emulando esa misma imagen, conservando únicamente sus ojos, proyectando así un retrato inquietante. “Pienso en este retrato como si fuera la fotografía original. Me pertenece y le he transferido mi identidad”³¹⁶. Procedió del mismo modo con otros miembros de la familia, como en el autorretrato como su abuela, para al final repensar conceptos sobre la identidad y el tiempo [Fig. 36].

Por otro lado, artistas al rescate de legados abandonados también han confeccionado relatos invertidos o mutados. La artista Claudia Breitschmid recupera archivos familiares bajo el paradigma de la hauntología u ontología de lo fantasmal, separando las imágenes de su narrativa natural e interviniéndolas hasta que pierdan el sentido original³¹⁷. Con la intención de desbaratar, según la expresión de la autora, el álbum familiar, Lorena Amorós restituye, distorsiona, recompone el material autobiográfico hacia lo siniestro con tintes irónicos. En concreto, la obra *Álbum familiar* (2000-2005), en donde aparecen instantáneas con retoque pero también algunas de tomas directas, se reúnen los presupuestos del concepto de lo siniestro acuñado por Freud, lo fotográfico y lo familiar adquieren una distancia inquietante no exenta de sentido del humor³¹⁸.

La idea de álbum familiar o legado fotográfico familiar ha cambiado sustancialmente en el mundo actual. Antes estas fotografías se hacían para guardar memorias –siempre sesgadas– y contemplarlas junto a un pequeño grupo de allegados en la intimidad del hogar. Ahora tratan de reproducir los momentos vividos simultáneamente, su conservación no es tan importante como su ejecución y, por supuesto, su finalidad es la exhibición inmediata entre la red de contactos para luego desaparecer en la iconosfera de la memoria artificial. Asimismo, el álbum familiar ha encontrado espacio, siguiendo esa idea de exhibición inmediata, en redes sociales como instagram, en donde el día a día íntimo toma forma de atlas público, repitiendo la felicidad de las fotos de familia de antaño, pero esta vez cargadas de instantes banales. En estos repositorios de memoria electrónica todo parece ser fotografiable y la conservación de la memoria queda relegada a favor del acto de la mirada inmediata.

En cuanto a ciertas imágenes destacables que continúan existiendo, esas que condensan más significado personal, en muchas ocasiones salen del ambiente familiar para ser transferidas a

³¹⁶ CRADDOCK, Sacha; ARROYO PLANELLES, Marta (coord.), 2015, p. 11-13.

³¹⁷ FONTCUBERTA, Joan, 2016, p. 211-212.

³¹⁸ AMORÓS, Lorena. *ÁLBUM FAMILIAR*
<www.lorenaamoros.com/Sel_Obra_Anterior/album_familiar.html>.

distintas superficies. En una época en la que lo digital desmaterializa la fotografía particular, se busca a su vez que ésta se reproduzca en enseres tan cotidianos como una taza, un calendario y hasta un bolso. El mayor indicador diferencial entre la producción de fotografía familiar antes de la incursión de lo digital y después, se da en la delimitación entre lo público y lo privado y en la capacidad de mutar de soporte o de espacios, pero su importancia sigue siendo capital en la configuración de identidades individuales y colectivas.

3.2. Persistencia del recuerdo material

En la pieza videográfica *Autoretrat* (2008), Joan López Lloret registra estancias de la casa de la madre tras el fallecimiento de ésta antes de desprenderse de sus pertenencias. El artista recrea y rememora a través de los objetos y espacios que habitó, sin un criterio de selección evidente, un retrato de la progenitora que, sin embargo, parece transferir a esos objetos anodinos gran carga de información. Parece querer sugerir que mientras todo esté en su lugar el tiempo se



Fig. 37. Joan López Lloret, *Autoretrat*, 2008

congela, ella continúa ahí en cada elemento, en cada rincón. El hijo, conocedor de que ese hogar que representa a su madre desaparecerá, realiza esta filmación en la que los restos, en su mayoría estáticos, adquieren una especie de vida gracias a la imagen en movimiento³¹⁹. La obra aglutina

algunas de las parcelas que se han recogido en esta primera parte del trabajo alrededor del recuerdo activado por las imágenes: la transferencia de poder a los utensilios que han estado en contacto con los muertos; la descripción (o retrato) de la madre por sus restos o gustos; su representación fotográfica, todo en el marco de lo visual [Fig. 37].

Muchos objetos evocan la memoria, cuanto más dotados de carácter personal mayor será su efecto en los dolientes, como dice Rosa Montero con cierta ironía, “la pérdida de un ser querido es una vivencia tan dislocada e insensata que resulta increíble cuánto te puede llegar a turbar y

³¹⁹ LÓPEZ LLORET, Joan. *Autoretrat*, 2008, <<https://vimeo.com/143018066>>.

emocionar una tarjeta VISA con el nombre de tu muerto escrito en relieve³²⁰. Una de las razones se sustenta en la transformación del sujeto en objeto, bien como cadáver del que conservamos sus restos, bien como imagen mimética, bien como pieza matérica con conexión con el difunto, pero sin sentido aparente o como obra metafórica. En todas las ocasiones el espectador cercano es quien activa su recuerdo, quien lo dota de sentido. Louis-Vincent lo define perfectamente cuando dice que la muerte de un ser querido distorsiona el significado natural de los objetos, sobre todo los que han estado próximos al difunto. Ante estos se opera de forma antagónica: o se destruyen o se guardan celosamente; pero en ambos casos emerge una fuerza irracional³²¹.

El recuerdo que se activa también advierte de la existencia del olvido. Según Jacques Derrida, archivar para olvidar, “ciertamente no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión”, en definitiva, sin la pulsión de muerte, de desaparición³²². El proyecto *The burning house*, repositorio web, plantea la disyuntiva sobre qué te llevarías si tu casa estuviera en llamas, invitando al usuario a subir una fotografía del objeto que salvaría junto a una pequeña descripción o reflexión sobre la decisión³²³. Las elecciones son



Fig. 38. Van Daele Klaries, *The burning house*, 2015

variadas, pero existe una constante a la hora de rescatar de la quema algunas fotografías personales [Fig. 38]. La preocupación por salvar objetos relacionados con la memoria parece un síntoma común del desasosiego ante la pérdida del pasado. Olvidar es una inquietud constante en el ser humano, si el pasado se borra, si se excluyen estas imágenes, supondría una carencia significativa, una especie de simulacro de muerte.

En el caso de una muerte temprana, lo que se conoce como muerte perinatal, cuando el nuevo ser adolece de resto e imágenes que permitan construir un relato de vida, los familiares, normalmente las madres, se esfuerzan por atesorar objetos o experiencias que permitan al sujeto

³²⁰ MONTERO, Rosa, 2019, p. 115.

³²¹ THOMAS, Louis-Vincent, 1983, p. 196.

³²² DERRIDA, Jacques, 1997, p. 27.

³²³ THE BURNING HOUSE <<https://theburninghouse.com/page/3>>.



Fig. 39. Marie Brett, *Amulet: Anamensis*, 2014-2015

efímero cobrar entidad. Entre los múltiples mecanismos para alcanzar tal fin, destacamos la iniciativa de la artista Marie Brett y la profesora de Arte Antonia Cobo. La primera llevó a cabo un proyecto titulado *Amulet: Anamensis* (2014-2015) en el que exploraba de forma creativa el tema de la pérdida de bebés a través de padres en duelo y personal implicado. El trabajo se basa en la muestra de diez fotografías en las que cada una se conecta con un clip de audio de los padres hablando de la experiencia personal de la pérdida

[Fig. 39]. La segunda, a raíz de la muerte de su hijo Félix en 2019 y tras la ausencia de recuerdos, comenzó un proyecto titulado *Mi amor en caja*. La iniciativa parte de la importancia de reunir los objetos tras las pérdidas, sistema avalado por los profesionales del duelo. En este sentido, empleando lo metafórico, factura desde un sistema para recordar el latir del corazón del niño, el peso exacto de su cuerpo, fotografías del embarazado, un simulacro de sus huellas, etc. Esa caja, que es Félix, le sirvió tanto a ella como a su familia –pues hizo réplicas de la caja para repartir– como elemento de consuelo y como sustituto del niño que falta. A partir de ahí, otras familias se pusieron en contacto con ella para elaborar cajas de recuerdos de sus bebés³²⁴.

Porque ante la pregunta ¿qué hacer con los muertos en el mundo actual? Se puede concluir que el ser humano continúa transitando la parcela de la producción útil con la esfera de la creencia fantasmal. Esta doble apropiación del mundo por parte del sujeto de la que habla Morin lo humaniza y, de esa manera, la posesión del mundo se convierte en fusión con el mundo³²⁵. La historia del ser humano, la historia de la muerte, la historia del arte, en suma, la historia cultural, ha fomentado la factura y convivencia de artefactos para preservar el recuerdo –o acelerar el olvido– a modo de sustituto, proyectando en él tanto afectos como tormentos. Los cambios en la técnica y en las mentalidades no han supuesto, por tanto, un relevo en los objetos para el recuerdo, sino una acumulación material de los mismos propia de la sociedad capitalista y globalizada. Pero el objeto que más se repite desde su aparición, que sobrevive a los cambios

³²⁴ AMULETET: ANAMNESIS <<https://www.mariebrett.ie/amulet-anamnesis>>; <<http://amulets.ie/>>. MI AMOR EN CAJA <<https://miamorencaja.com/>>. Para la importancia de crear una caja de recuerdo: <<https://www.umamanita.es/cajas-de-recuerdo/>>.

³²⁵ MORIN, Edgar, 2003, p. 107.

de formato y paradigmas visuales, es la imagen fotográfica, en la que como se verá confluyen cualidades de los diferentes artefactos para el recuerdo.

SEGUNDA PARTE

RETRATO FOTOGRÁFICO *POST MORTEM*. CRUCE DE MIRADAS ENTRE EL DESEO Y EL AFECTO

4. LA FOTOGRAFÍA AL SERVICIO DE LA MUERTE

Se entiende por retrato fotográfico *post mortem* la imagen tomada de la persona que ha fallecido en solitario o en compañía. Una representación visual que ha sufrido ligeras variaciones a lo largo del tiempo que, sin embargo, contiene múltiples aristas y cruces. Hablar de esta imagen supone entrelazar lo que en ella aparece, la visualidad del sujeto fotografiado junto con los atributos y el entorno en el que se enmarca; con su condición material y su destino, reparar en su cualidades visuales, táctiles y funcionales. Pensarla como medio de intersección de estos parámetros. En este punto de encuentro, el retrato fotográfico *post mortem* adquiere valor de uso por medio de la mirada de quien lo observa, que activa su poder, convirtiéndolo tanto en objeto de deseo, siguiendo la idea de que el cuerpo de los deseos es una imagen inalcanzable; como objeto de afecto, lugar de resistencia emocional personal. Además, el retrato fotográfico *post mortem* es un documento de época que da pistas de los diferentes tiempos con sus respectivas mentalidades y las unifica alrededor de la pérdida y la gestión de ésta. Al final, estas imágenes interpelan con multitud de preguntas, perfilando una perspectiva humana sobre la falta y las consecuencias tanto en el pasado como en el presente.

4.1. La imagen fotográfica como medio

Para explicar la relación de la fotografía con la muerte es importante realizar unos breves apuntes sobre el concepto de imagen. La imagen existe, se presenta, para sustituir, reemplazar o aliviar una ausencia. El concepto de imagen está vinculado al binomio ausencia-presencia, es decir, referencia la idea de muerte, de extinción, y su reverso, la supervivencia. El vocablo proviene del latín *imago*: retrato, copia o imitación, y previo a esto en el latín arcaico significaba aparición, fantasma y sombra³²⁶, acogiendo dentro de su significado la representación visual o mental de alguna cosa y en particular la figura de una deidad, personaje sagrado u objeto de culto, como indica la *imago* romana que hacía referencia a las representaciones de los antepasados y servía para actos rituales. Por otra parte, como recuerda Debray, una de las primeras acepciones del término representación en lengua litúrgica hacía referencia a un féretro vacío sobre el que se extiende un paño mortuario para una ceremonia

³²⁶ MUNGUÍA SEGURA, Santiago, 1985, p. 297.

fúnebre. O, según Littré, en la Edad Media, figura moldeada y pintada que en las exequias representaba al difunto³²⁷.

La cuestión de la imagen abarca tanto el soporte físico como la operación mental, e incluso se ancla en el punto de intersección de ambos que algunos especialistas han analizado como medio, entendido éste como recepción o conductor. La idea del medio como lugar donde aparecen las imágenes ha sido abordado por diferentes teóricos desde la Antigüedad. En el mundo contemporáneo, Emanuele Coccia recogiendo el pensamiento de Averroes o Aristóteles explica que

Existe un lugar en el cual nacen las imágenes, un lugar que no debe confundirse ni con la materia en la que toman forma las cosas ni con el alma de los vivientes y su psiquismo. [...] Un medio no se define a través de su naturaleza ni a través de su materia, sino gracias a una potencia específica irreductible a ambas. [...] Un medio es aquello que es capaz de acoger las formas de modo inmaterial. [...] Un medio es un receptor³²⁸.

Por su parte, Belting desarrolla una propuesta teórica con los tres conceptos de medio-imagen-cuerpo para explicar la naturaleza de las imágenes con el medio portador, afirmando que la historia de las imágenes ha sido siempre una historia de los medios de la imagen. “Las imágenes que fundamentan significados, que como artefactos ocupan su lugar en cada espacio social, llegan al mundo como imágenes mediales”, el medio posee tanto cualidades físico-técnicas como formas temporales históricas, con lo que “sin ningún medio, las imágenes dejaban de estar presentes en el espacio social”, dejan de operar. El medio para Belting es, de forma sintética, la vía de comunicación entre las imágenes y el cuerpo, por ello posee una antiquísima relación en el culto a los muertos, realizando un intercambio simbólico entre muerte e imagen, “el difunto intercambiaba su cuerpo perdido por una imagen, por medio de la cual permanecía entre los vivos”³²⁹.

Otra forma de enfrentarse a la relación de la imagen con la esfera material y perceptiva es la aportada por W. J. T. Mitchell en la división entre imagen-objeto-medio. Lo primero que se debe apuntar para aproximarnos a su esquema es la distinción que establece entre la palabra imagen como ente abstracto, móvil e incorpóreo, para el que la lengua inglesa utiliza la palabra *image*; y *picture*, que sería la encarnación de la imagen en un medio o soporte material, el lugar

³²⁷ DEBRAY, Régis, 1994, p. 22.

³²⁸ COCCIA, Emanuele, 2011, p. 41-42

³²⁹ BELTING, Hans, 2012, p. 25, 28-29 y 38.

donde la imagen hace su aparición. Con imagen alude a “cualquier semejanza, figura, motivo o forma que aparece en unos medios u otros”, que haría referencia al “soporte material dentro del que, o sobre el que, aparece una imagen, o la cosa material a la que una imagen se refiere o trae a la vista”. Por último, el medio es “el conjunto de prácticas materiales que juntan una imagen con un objeto para producir una *picture*”, es decir, “un complejo ensamblaje de elementos virtuales, materiales y simbólicos”³³⁰, que en este caso concreto sería la fotografía.

En un contexto distinto al analizado, aunque relevante para factores que se rescatarán, cierta tradición francesa insistió en pensar la fotografía desde la sociología, tal fue el caso de Pierre Bourdieu que en su obra *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (1965) utilizó la palabra medio para connotar en términos estéticos un estadio intermedio entre lo bueno y lo malo, o también en el sentido de a medio camino entre el arte noble y la cultura popular, además de querer aludir a la clase media o a los hombres y mujeres medios, comunes³³¹.

Finalmente, Vinciane Despret, desde la filosofía, cuestiona dónde se hallan las capacidades, las necesidades, los lugares de los muertos, lo que le lleva a preguntarse por el medio. Se deduce de sus palabras que el medio para ella es el espacio físico, habitado, que le otorgamos a los que ya no están, que toma diferentes formas dependiendo de cada persona en duelo. A su vez, Despret confiesa que para explicar el medio recurre a la teoría de Magali Molinié que se basa en seguirlo: el medio es aquello que mantiene unidos a los muertos con los vivos, el modo de existencia que, además, pueden funcionar como aliado terapéutico. Por tanto, para mantener a los que faltan se necesita disposición y dispositivos, los medios juegan un papel decisivo tanto para aceptar la marcha como para alimentar la esperanza³³².

Aunque el objeto de estudio corresponde al campo de lo sensible, de lo material, y este será el tratamiento principal, no se descarta recurrir al concepto de medio como lugar fronterizo, para analizar según qué aspectos de la imagen fotográfica que acaba configurando un segundo cuerpo o cuerpo superviviente. Pues la fotografía analógica establece una interrelación directa entre la cuestión de ausencia y presencia, ya que como se ha comentado es indispensable que el objeto haya estado ahí, ante la cámara. Según Cadava, la fotografía habita al filo de la vida y la muerte, “muerta y simultáneamente viva”³³³.

³³⁰ MITCHELL, W. J. T., 2017, p. 13.

³³¹ BOURDIEU, Pierre, 2003.

³³² DESPRET, Vinciane, 2021, p. 21-23, 45-46 y 55.

³³³ CADAVA, Eduardo, 2014, 252.

4.1.1. Fotografía y muerte

Desde que se comenzó a teorizar sobre fotografía, la cuestión de la muerte estuvo presente. Hasta hoy, hablar de fotografía es hablar de muerte. Según Batchen, Bayard con la imagen *Le Noyé* inauguró el discurso sobre fotografía y muerte o sobre la fotografía como muerte que se prolongó en el siglo XX con figuras como Walter Benjamin y Roland Barthes –a las que añadiremos a Siegfried Krakauer, André Bazin, Susan Sontag o Eduardo Cadava– entre otros³³⁴. De la estela marcada por estos referentes hasta la actualidad no se ha dejado de pensar la fotografía como muerte a través de diferentes aspectos teóricos y prácticos.

Pero más allá de la cuestión de la ausencia-presencia y en relación al espacio visual donde serán depositados los difuntos para la posteridad, se han establecido ciertas líneas que ligan la fotografía a la muerte. Entre las más repetidas se encuentra la relación de la imagen fotográfica y el tiempo: fotografiar es aniquilar al individuo, atrapararlo en un tiempo inexistente, pasado, pero a la vez es conservarlo intacto para volver a él, siempre en presente. La posibilidad de mostrar la muerte real, en su máxima crudeza, del retrato fotográfico *post mortem*, denota la paradoja de que la muerte tajante también es seña de vida, la muerte es mediatizada generando un documento de doble muerte que activa el recuerdo para la vivificación. Así, la fotografía parte de lo efímero –la sombra, la luz, el reflejo– para retenerlo en un objeto o espacio que es mediado por la cámara; y finalmente, la fotografía se relaciona con la aparición en forma de recuerdo, unas veces buscado y otras temido.

Benjamin en su *Pequeña historia de la fotografía* (1931) escribe que D. O. Hill y R. Adamson escogieron como escenario para sus retratados fotográficamente el cementerio de Greyfriars en Edimburgo, “y nada nos dice tanto sobre aquellos primeros tiempos de la fotografía como el hecho de que en tal lugar los modelos se sintieran como en casa”³³⁵. Las palabras de Benjamin suenan a preludio de la estrecha relación que la fotografía guardará con la muerte como lugar de descanso para las personas.

Por otra parte, Roland Barthes antes de escribir una de las obras de cabecera sobre el tema, *La cámara lúcida* (1980), ya se preocupó por el medio fotográfico en textos previos como “El mensaje fotográfico” o “Retórica de la imagen” (1964). En el primero pone el foco de atención en la fotografía de prensa, mientras en el segundo analiza las imágenes de publicidad,

³³⁴ BATCHEN, Geoffrey, 2004, p. 174.

³³⁵ BENJAMIN, Walter, 2013, p. 29.

planteando la imposibilidad de analizar ambas imágenes de forma independiente del texto, pues están supeditadas a un titular o información textual, interrelacionándose entre sí. Un aporte interesante que se trasluce desde el primer ensayo, al menos para la parcela que compete, es la relación entre lo real y su *analogon* que sería la fotografía. Esta sería de forma virgen, una imagen sin código, aunque codificada por aspectos estéticos e ideológicos añadidos por el público que las consume o genera, produciendo una doble codificación, lo denotado y lo connotado³³⁶. En el retrato fotográfico *post mortem* lo denotado, lo natural, está íntimamente relacionado con lo connotado, que sería el significado moral, testimonial o afectivo añadido por parte de la recepción.

Pero el gran aporte teórico de Barthes al campo de la fotografía llegó con *La cámara lúcida*, libro en el que se adentra en la búsqueda del noema fotográfico de forma original: entre el ensayo y el escrito confesional con impronta de homenaje. Como él mismo escribió en las primeras páginas: “Me embargaba, con respecto a la fotografía, un deseo ontológico: quería, costase lo que costara, saber lo que aquélla era en sí, qué rasgo esencial la distinguía de la comunidad de las imágenes”. Para poco más adelante volver a la idea ya propuesta del mensaje sin código o la cualidad del índice en la fotografía cuando dice: “Por naturaleza, la Fotografía [...] tiene algo de tautológico: en la fotografía una pipa es siempre una pipa [...]. Diríase que la Fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos [...] en el seno mismo del mundo”³³⁷. Resonando en sus palabras una relación ambivalente con el medio que adquiriría forma en el análisis de las imágenes, distinguiendo entre el *studium* y el *punctum*, algo similar a lo que ya había señalado con la connotación y la denotación en escritos anteriores.

Con esta distinción afianzó la premisa de que las fotografías contienen una parte racional, fácilmente analizable por la colectividad, y otra escurridiza, individualizada, de carácter personal. El *Studium* sería una especie de sistema racional basado en pautas culturales que se aplica desde el intelecto para aproximarse al significado de ciertas fotografías. El *punctum*, término clave para hablar de una relación concreta con cierto tipo de fotografías, es esencialmente aquello que punza casi de forma inconsciente, sin esperarlo, sin poder intelectualizarlo, en muchos casos escapando a la razón y de carácter subjetivo. El *punctum*, en síntesis, es aquello que golpea, a veces un detalle, un suplemento que se añade de manera

³³⁶ Recogidos en: BARTHES, Roland, 1992, p. 11-27 y 29-47.

³³⁷ BARTHES, Roland, 2007, p. 27-31.

personal a la foto; otras en cambio, está en ella, porque lo que punza de la imagen muchas veces es el devenir³³⁸. Pues como escribió Didi-Huberman, siempre ante la imagen estamos ante el tiempo³³⁹. Lo que inevitablemente hace pensar en la muerte.

En esa búsqueda de la naturaleza fotográfica –y de la madre fallecida en la imagen–, continuando con Barthes y el texto vertebrador, abandonó momentáneamente el campo de la semiología y abrazó lo íntimo, y en ese periplo descubrió el famoso *punctum* fotográfico en una imagen de la madre en la infancia, y con ello la relación de la fotografía con el amor y la muerte.

Algo así como una esencia de la Fotografía flotaba en aquella foto en particular [...]. Había comprendido que de ahora en adelante sería preciso interrogar lo evidente de la Fotografía no ya desde un punto de vista del placer, sino en relación con lo que llamaríamos románticamente el amor y la muerte³⁴⁰.

El autor concluye que el noema de la fotografía es el “Esto ha sido” o “lo Intratable”, en el sentido de que es innegable que lo que se muestra en la fotografía ha estado ahí, pero también “ha sido inmediatamente separado del continuo”. Por esto, las fotografías impactan, conmueven, por la presencia y evidencia de la cosa, aun en el caso de los cadáveres, certificándose como cosas vivientes: “es la imagen viviente de una cosa muerta”. O como aventuró Benjamin medio siglo antes a través de la pescadora de New Haven, el referente en la fotografía retorna³⁴¹.

Salvando las distancias, algo similar, pero con una intención bien distinta hizo Siegfried Krakauer cuando escribió sobre fotografía en 1927, arrancando el texto con suposiciones sobre un posible retrato de la abuela a los veinticuatro años como una diva que irá apareciendo a lo largo del texto. Empieza con la recreación de la abuela por parte de los nietos a través de la imagen, ya que como dice “el modelo hace tiempo que está muerto y enterrado”, por tanto, solo queda la opción “de encontrar a la abuela fragmentariamente transmitida en la fotografía”, incluso sabiendo de antemano que la protagonista no es más que una joven parecida. En la observación de la imagen chocan los detalles de la moda pasados de moda que provoca tanto risas como espanto, pues se vislumbra un “tiempo que transcurre sin retorno”, la fotografía es

³³⁸ BARTHES, Roland, 2007, p. 57-61, 79-100 y 146-147.

³³⁹ DIDI-HUBERMAN, George, 2011, p. 31.

³⁴⁰ BARTHES, Roland, 2007, p. 116.

³⁴¹ BARTHES, Roland, 2007, p. 121 y 123-124. BENJAMIN, Walter, 2013, p. 24.

en sí misma una representación del tiempo. De esta manera, Krakauer pone el acento en varios aspectos, por un lado, el tiempo de la imagen, la evocación del pasado, aludiendo al *continuum* de la misma poniendo en duda sus rasgos transparentes, la fotografía “debe estar esencialmente subordinada al momento de su origen”, pero como “función del tiempo que fluye”, su significado se transforma según se tome en el presente o en cualquier fase del pasado, además remarca la ficcionalización a la que toda fotografía está sometida. Por otro lado, habla de la capacidad de pertenecer al mundo de los vivos por mediación³⁴².

Enlazando con el tiempo, la fotografía para Barthes tiene más puntos de convergencia con el teatro que con la pintura con la que se le ha asociado históricamente. El teatro funde sus orígenes en el culto a los muertos y en la mimesis al igual que la fotografía, asomarse a cualquier foto, por viva que parezca, es hacerlo ante el objeto inmóvil por “el cual vemos a los muertos”³⁴³. En esta dirección, la fotografía en general, aun aquella que muestra a los sujetos con vida, recuerda lo que fue y que ahora, por acción inevitable del tiempo, ya no es, la corporeidad de los sujetos fotografiados se desvanece. La fotografía fija al sujeto tal como era en el pasado haciéndolo perdurar en el tiempo en estrecha relación con la muerte, por lo que se vuelve una práctica fundamental de memoria³⁴⁴.

Susan Sontag, unos pocos años antes de la publicación del texto de Barthes, reflexionaba en *Sobre la fotografía* en la misma dirección cuando decía que “la fotografía es el inventario de la mortalidad. [...] Las fotografías muestran a las personas allí y en una época específica de la vida; de un modo irrefutable”, son en definitiva un recordatorio de muerte³⁴⁵. También la teórica remarca de algún modo el “Esto ha sido” cuando incide en lo indiscutible de que el sujeto o el objeto ha posado ante la cámara. Más de veinte años después, en *Ante el dolor de los demás*, abordando las fotografías de conflictos bélicos, afirma categóricamente que

Desde que inventaron las cámaras en 1839, la fotografía ha acompañado a la muerte. Puesto que la imagen producida con una cámara es, literalmente, el rastro de algo que se presenta ante la lente, las fotografías eran superiores a toda pintura en cuanto evocación de los queridos difuntos y del pasado desaparecido³⁴⁶.

³⁴² KRAKAUER, Siegfried, 2006, p. 276-277 y 285-286.

³⁴³ BARTHES, Roland, 2007, p. 64-65.

³⁴⁴ TRIQUELL, Agustina, 2011, p. 45 y 48.

³⁴⁵ SONTAG, Susan, 2010, p. 75-76.

³⁴⁶ SONTAG, Susan, 2013, p. 27.

Profesionales de la fotografía también han tratado desde el plano teórico-artístico la cuestión en torno a la muerte y la fotografía. Para Alberto García-Alix una colección de retratados es una colección de futuros cadáveres y lo comunica cuando escribe que la fotografía no recoge nunca el presente, pues una vez que se produce el disparo ya se está en el pasado, lo específico de la fotografía es la transmisión del recuerdo³⁴⁷.

André Bazin reflexionaba sobre la conservación del sujeto en la fotografía utilizando el símil del embalsamamiento cuando decía que

un psicoanálisis de las artes plásticas tendría que considerar el embalsamamiento como un hecho fundamental en su génesis. Encontraría en el origen de la pintura y la escultura el “complejo” de la momia. La religión egipcia, polarizada en su lucha contra la muerte, hacía depender la supervivencia de la perennidad material del cuerpo, con lo que satisfacía una necesidad fundamental de la psicología humana: escapar a la inexorabilidad del tiempo. [...] Y fijar artificialmente las apariencias carnales de un ser [...] salvando las apariencias mismas del cadáver, salvando su carne y sus huesos³⁴⁸.

Como dice Cadava, cuando se es capturado por la cámara se está mortificado, objetivado, cosificados hecho imagen, y en ese sentido, apoyado en la tesis de Maurice Blanchot sobre que el poder de la imagen pertenece a la muerte, matiza que “sólo desde el punto de vista de la muerte –desde el punto de vista de lo fotografiado– [...] una imagen es posible”, toda imagen es imagen de muerte³⁴⁹. En esa dirección, Philippe Dubois también se pronuncia aludiendo al mito de Orfeo cuando dice que “el objeto desaparece en el instante mismo en que se saca la fotografía. [...] Así toda foto, desde que es tomada, envía para siempre su objeto al reino de las Tinieblas. Muerto por haber sido visto”³⁵⁰.

Al final, toda fotografía es un *memento mori*, signo de finitud, recuerda la mortalidad; mirarla es contemplar la muerte futura. “Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe”³⁵¹. Yendo más lejos, el principio fundamental de la certeza fotográfica es que toda fotografía es un cementerio, “una tumba para los muertos-vivos”, por tanto, “la fotografía nos dice que moriremos; [...] o mejor, sólo estaremos aquí en el modo en que siempre hemos estado: *como imágenes*”³⁵². Y esas imágenes facturadas de generación en generación

³⁴⁷ GARCÍA-ALIX, Alberto 2008, p. 93.

³⁴⁸ BAZIN, André, 2000, p. 25.

³⁴⁹ CADAVA, Eduardo, 2014, p. 56-58.

³⁵⁰ DUBOIS, Philippe, 1986, p. 87.

³⁵¹ BARTHES, Roland, 2006, p. 147.

³⁵² CADAVA, Eduardo, 2014, p. 57.

configuran la memoria tanto privada como pública, provistas de valor y poder que en ocasiones declina, pero no cesa. Siguiendo a Sontag, la memoria sin reflexión queda invalidada, recordar es una acción ética. La memoria es la única relación que podemos sostener con los muertos. La humanidad se sustenta en esa ética de la memoria: “sabemos que moriremos, y nos afligimos por quienes en el curso natural de los acontecimientos mueren antes que nosotros”. Girando el argumento de la autora de las imágenes de la atrocidad a las imágenes de la muerte íntima, la memoria a veces pesa y para aliviar y aligerar la carga, lo mejor es el olvido, se necesita que la memoria sea defectuosa y limitada³⁵³. Pero la fotografía que se asocia a la muerte también lucha contra ella. La cuestión ética aparece también en Agamben cuando manifiesta que aunque la persona fotografiada estuviera hoy del todo olvidada, “incluso si su nombre estuviera borrado para siempre de la memoria de los hombres, incluso a pesar de todo eso –o, quizás, precisamente por todo ello– esa persona, ese rostro exige su nombre, exige no ser olvidado³⁵⁴. Así el medio fotográfico gravita entre el olvido y el recuerdo, al igual que entre la ausencia y la presencia. La foto puede ser abandonada, perder los modelos o los dueños, pero siempre reclama empatía y entidad por parte del espectador.

Desde la asociación barthesiana del medio mecánico con la “crisis de muerte” que se da a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el autor se pregunta el lugar destinado a la muerte una vez se retira lo religioso, aventurando la morada en la imagen, aunque ésta a diferencia de los monumentos históricos para los muertos posee el mismo carácter efímero que la sociedad contemporánea³⁵⁵. La amnesia que precisa Sontag junto con la fugacidad de la imagen fusionan en la actual multitud visual una muerte distinta: las fotos se toman, se almacenan, se confunden y se olvidan. Solo la muerte aparece cuando son contempladas.

La fotografía, de nuevo con Cadava, es aquello que nunca es lo que es y, por lo tanto, siempre está pasando a la historia, resto del acontecimiento que aparece en su desaparición y es capaz de retenerlo para pensarlo infinitas veces. Al igual que para Benjamin la historia se hace presente cuando se desvanece, ésta como la fotografía vive en su muerte, su rastro muerto cobra vida con cada acto de recepción³⁵⁶. El tiempo actúa en las fotografías adjudicándoles valores, uso e interpretaciones que escapan a las intenciones de sus creadores³⁵⁷.

³⁵³ SONTAG, Susan, 2013, p. 98.

³⁵⁴ AGAMBEN, Giorgio, 2005, p. 33.

³⁵⁵ BARTHES, Roland, 2006, p. 142-145.

³⁵⁶ CADAVA, Eduardo, 2014, p. 252-253.

³⁵⁷ SONTAG, Susan, 2010, p. 139.

Si la muchacha corintia quiso retener el amor en una imagen inerte, Benjamin, Barthes o Sontag (entre otros), indagan en lo fotográfico para toparse con el Eros y Tánatos mitológicos. La fotografía retiene el amor en un documento de muerte. Así, como también el mismo cadáver tiene algo de imagen, “quien acaba de morir está, ante todo, más cerca de la condición de cosa; una cosa familiar, que manejamos y a la que nos aproximamos”³⁵⁸. La fotografía desde sus orígenes acogió en su seno a la muerte literal, sirvió de medio para la memoria y se inscribió en la larga tradición de intercambios rituales dentro de la comunidad³⁵⁹. Los cuerpos sin vida son retratados por el medio de la muerte, se transfiere la apariencia física del sujeto a una nueva forma visual. Por tanto, cuando se habla del retrato fotográfico *post mortem* se puede decir que se asiste a una doble muerte en imagen.

4.1.2. La cuestión del índice fotográfico

La fotografía se ha entendido –siguiendo la tríada semiótica de los signos: índice, ícono y símbolo– tanto como representación mimética de la realidad (ícono), como representación codificada o convencional (símbolo), como objeto de contigüidad física del referente (índice). En este apartado se incidirá en esta última característica en exclusiva dada la relevancia que tiene para los retratos fotográficos *post mortem* y su tratamiento. En la leyenda referida de Plinio sobre el origen de la pintura ya se intuye el componente indicial, la sombra proyectada –no hay sombra sin cuerpo y sin cuerpo hay fantasmas– es índice fijado gracias a la pulsión de conservación.

Dubois plantea un recorrido por las diferentes posiciones de la relación entre la imagen fotoquímica y su referente basado en tres aspectos: la fotografía como mimesis de lo real; la fotografía como transformación de lo real; y la fotografía como huella de lo real. De las tres posiciones, alguna de ellas abordadas de forma transversal, en este apartado se repara en el vínculo de la fotografía con la sensación, a diferencia de otros sistemas visuales, de realidad de la que es complicado escapar a pesar de conocer la presencia de los códigos que operan en toda representación³⁶⁰.

³⁵⁸ BLANCHOT, Maurice, 2002, p. 227-228.

³⁵⁹ Estamos ante una afirmación recurrente en distintos textos: LARA LÓPEZ, Emilio Luis, 2005, p. 131. HENAO ALBARRACÍN, Ana María, 2013, p. 331. LÓPEZ, Publio, 2005, p. 88. El mismo Baudelaire en su famosa carta al Salón de 1856 defendió que entre las funciones de la fotografía estaba la de prestar a los ojos la precisión que faltara a la memoria, es decir, traer al recuerdo lo ausente. BAUDELAIRE, Charles, 2013, p. 110.

³⁶⁰ DUBOIS, Philippe, 1986, p. 20-21.

Para hablar del índice fotográfico se parte, siguiendo a Dubois, de la teoría postestructuralista de Ch. S. Peirce quien separa el orden del ícono (representación por semejanza) y del símbolo (representación por convención) de la cuestión del índice (representación por contigüidad física del signo con su referente). Peirce ya había indicado el estatuto indicial de la fotografía en 1895 preparando el debate que vendría después; discusión que parte de la consideración técnica del procedimiento como huella luminosa regida por las leyes de la física y de la química. Así, volviendo al análisis de Dubois, la fotografía “está emparentada con esa categoría de signos entre los que se encuentran también el humo (indicio de un fuego), la sombra (indicio de una presencia), la cicatriz (marca de una herida), la ruina (vestigio de lo que ha estado ahí), el síntoma (de una enfermedad), la huella de un paso, etc.”. Todos estos signos coinciden por estar afectados por su objeto, por el referente. Pero en el caso de la fotografía, el principio de huella sólo es un momento, casi se podría decir que un instante del proceso, “antes y después de ese momento del registro natural del mundo sobre la superficie sensible hay, de una y otra parte, gestos absolutamente culturales, codificados que dependen por completo de opciones y decisiones humanas”³⁶¹.

Este discurso, que ha generado diversidad de opiniones, algunas de forma puntual y otras de manera más extensa, ha contado con teóricos/as como Walter Benjamin, André Bazin, Roland Barthes, Denis Roche o Susan Sontag, y ha proseguido el desarrollo con autoras como Rosalind Krauss. Por ejemplo, de manera ocasional, Susan Sontag anotó que las fotografías son capaces de usurpar la realidad porque ante todo son “un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria”, para rematar diciendo que “en un extremo del espectro, las fotografías son datos objetivos; en el otro, son elementos de ciencia ficción psicológica”³⁶².

Entre estos/as autores/as quizá quien colocó la piedra angular fuera André Bazin con el texto “Ontología de la imagen fotográfica” (1945). Desde un principio, Bazin equipara todas las artes plásticas a la embalsamación, al complejo de momia, a la supervivencia material de los cuerpos con la intención de escapar a los efectos del tiempo. La evolución de éstas tiende a la reproducción y a la imitación de los cuerpos hasta que aparece la fotografía. Ese mensaje sin código para Bazin –y para Barthes como también se ha visto–, en comparación con la pintura, reside en la supuesta objetividad del medio: “la fotografía obra sobre nosotros como fenómeno natural”, la objetividad refuerza la credibilidad, la existencia del objeto representado, además,

³⁶¹ DUBOIS, Philippe, 1986, p. 42 y 47-49.

³⁶² SONTAG, Susan, 2010, p. 150 y 158.

“la fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción”, por lo que, “el poder irracional de la fotografía [...] nos obliga a creer en ella”³⁶³.

Años después, Krauss también miraría hacia la cuestión indicial de la fotografía a través del arte contemporáneo. De hecho, llegó a matizar que no iba a hablar sobre fotografía sino más bien “sobre las condiciones indiciales a las que había sometido el campo antiguamente cerrado del mundo del arte. [...] sobre la naturaleza del índice, sobre la función de la huella y su relación con el significado, sobre la condición de los signos deícticos”, pues para ella buscar el genio propio de la fotografía sólo es posible por el camino de “una teoría de las desviaciones”. Cuenta cómo “la fotografía se halla necesariamente en relación directa con su referente y desencadena la actividad de impresión directa de forma tan inevitable como el pie en la arena”, incidiendo en que Nadar en el siglo XIX ya se había interrogado al respecto de la naturaleza central de la fotografía: la impresión, la marca, la huella. Por tanto, el famoso retratista definió de forma temprana el signo fotográfico como índice, “como marca significativa cuya relación con la cosa que representa es el haber sido producido por su referente”, aunque limitando el ámbito de significación. Más adelante, acercándose al presente en el tiempo, prosigue debatiendo la relación de la obra *Gran vidrio* (1915-23) de Duchamp con la idea de huella. Para Krauss existen diversas fuentes y referencias que inciden en esa dirección, pero quizá la más definitiva en relación con este estudio se encuentra en la parte inferior de la pieza, en las siete formas cónicas que llamó “tamices”, que tomaban color mediante la fijación del polvo que se iba depositando en el cuadro a lo largo de los meses que pasó en el taller, introduciendo así la huella física generada por el tiempo, algo similar a lo que sucede con el *Ready-made* en donde la noción de índice se plantea como huella de un acontecimiento pasado. Después de un análisis de parte de la producción del artista, la teórica concluye que la relación de Duchamp con la fotografía gravita alrededor del valor indicial de la misma que contempla como distintivo del resto de representaciones, lo que le permite poner en duda o enfrentar su valor simbólico. Como sucede en el autorretrato de madurez *With my tongue in my cheek* [Fig. 40] en el que combina



Fig. 40. Marcel Duchamp, *With my tongue in my cheek*, 1959

³⁶³ BAZIN, André, 2000, p. 28.

el dibujo de su perfil (icono) y un molde de yeso de una de sus mejillas (índice) junto con el pie que da título a la pieza con la intención irónica e intelectual, según la autora, de invocar el nombre y la encarnación al mismo tiempo, además de cuestionar el “estatuto general del índice como inarticulado y, por lo tanto, dependiente del añadido de un texto”³⁶⁴.

Esto lleva a reflexionar que, a pesar de que ciertas clases de índices implican rasgos parecidos, la condición de huella, el *índex peirceano*, es un tipo de signo que no tiene obligatoriamente que parecerse al objeto que representa como demuestra la técnica del fotograma o una radiografía médica. Por tanto, la condición indicial de la fotografía no tiene por qué afectar al sentido y significado de la misma. Sin embargo, en el retrato fotográfico *post mortem* dicha condición es sumamente relevante tanto para el comitente de la imagen como para el significado que adquiere ésta. Pues, como ya se ha dicho, “la relación que los signos indiciales mantienen con su objeto referencial se halla siempre regida por el principio central de una conexión física”, en este caso el cadáver, y esto implica de forma general que necesariamente “esta relación sea del orden de la *singularidad*, del *atestiguamiento* y de la *designación*”; singular en el sentido de que el cuerpo muerto real es único; atestigua porque prueba que ese cuerpo ha estado ahí —el noema barthesiano—; y designa en tanto que obliga a fijar la mirada en él, indicando el ahí del objeto. Además, la foto en cuanto *índex* es inseparable del acto que la funda. El medio se carga así de valores que más allá de la seña de existencia, de la premisa racional o la estética, prefigura “usos siempre fraguados en los juegos del deseo y de la muerte y que tienden a atribuir a la foto una fuerza particular, algo que la convierte en un verdadero objeto de fe”, aspecto que se desarrollará más adelante. Por todo esto, los retratos fotográficos *post mortem* se asientan en la noción de *índex* como fuerza pulsional, “el deseo nace allí por contigüidad más que por semejanza”³⁶⁵, para, retomando las últimas palabras de Bazin, poder “admirar en su reproducción el original que nuestros ojos no habrían sabido amar”³⁶⁶.

Roland Barthes ya apuntó la ausencia de código en la fotografía y situó el punto distintivo de la misma en el “Esto ha sido”, cuando la solución química permitió captar e imprimir los rayos luminosos emitidos por el objeto. Así “la fotografía es literalmente una emanación del referente. [...] Una especie de cordón umbilical que une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz [...] es aquí un medio carnal”³⁶⁷. De hecho, la cualidad viviente que le adjudica

³⁶⁴ KRAUSS, Rosalind, 2002, p. 16-17, 24-25, 84, 88 y 91-92.

³⁶⁵ DUBOIS, Philippe, 1986, p. 57, 75 y 77.

³⁶⁶ BAZIN, André, 2000, p. 30.

³⁶⁷ BARTHES, Roland, 2006, p. 126-127.

a la fotografía se reafirma cuando menciona la relación que mantiene con la resurrección, con la cualidad *acheiropoietos* que tan bien encarna el retrato fotográfico *post mortem*. Sin embargo, la noción de índice también tiene escollos en este sentido, pues por mucho que se insista en la conexión física entre el referente y su imagen, siempre entre ambos se da una distancia marcada por el espacio y el tiempo. Volviendo a la idea de ausencia-presencia en ese distanciamiento, el objeto capturado en el presente se torna inmediatamente pasado y sobre la fotografía recae el peso del tiempo. A la vez, la fotografía está también separada espacialmente de lo que representa, lo que muestra nunca está ahí. “La distancia fotográfica se convierte en el lugar donde vacilan todas nuestras certezas”³⁶⁸.

En torno a esa distancia, fue Benjamin, en una de sus primeras aproximaciones a la noción de aura –pilar fundamental de su teoría fotográfica–, quien definió como principio del acto fotográfico la dualidad entre distanciamiento y proximidad³⁶⁹. A la fotografía le obsesiona aproximar las cosas en forma de copia, haciendo “trizas su aura”, ese momento de comunión espaciotemporal entre objeto y sujeto, fuerza asociada históricamente a las imágenes culturales. Como también apuntó Benjamin, conforme avanza la secularización de la imagen, la singularidad de ésta queda relegada en pro de la autenticidad, empero, en el retrato fotográfico *post mortem* la virtud aurática resiste conjugando en la copia el servicio de culto, la función ritual con la autenticidad que le confiere, además, el valor indicial³⁷⁰.

Por último, regresando a la identificación o sentido de la imagen, en el retrato fotográfico *post mortem* la facultad indicial guarda una estrecha relación con el sujeto que lo solicita, sin el reconocimiento del retratado el valor del índice poco importa, lo que podría denominarse de forma general con Bourdieu el índice social³⁷¹. Si la fotografía funciona de nexo unificador de grupos como el familiar es gracias, sobre todo, a la confirmación de la existencia de sus miembros y al valor ritual. En un texto que escribió la poetisa Elizabeth Barrett Browning (1806-1861) a una amiga alabando las maravillas del daguerrotipo señalaba que no es sólo la semejanza lo máspreciado en esas imágenes, sino la asociación y el sentido de cercanía de la persona involucrada, “*the fact of the very shadow of the person lying there fixed for ever!*”,

³⁶⁸ DUBOIS, Philippe, 1986, p. 89.

³⁶⁹ “Pero, ¿qué es propiamente el aura? Una trama muy especial de espacio y tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse”. BENJAMIN, Walter, 2013, p. 40.

³⁷⁰ BENJAMIN, Walter, 2013, p. 101.

³⁷¹ BOURDIEU, Pierre, 2003, p. 56-60.

remarcando el poder de dichos retratos que hacía que los prefiriera por encima de las obras de los artistas más nobles³⁷².

Pero la tradición teórica sobre el valor indicial de la fotografía también ha tenido voces disidentes o contrarias en algunos aspectos. A James Elkins, por ejemplo, le sorprendía la lectura parcial que había germinado sobre la teoría de los signos de Peirce, alertando que la teoría peirceana de los signos no los desvincula, usar el índice aislado del símbolo o del icono es hacer un mal uso de dicho sistema. Dijo categóricamente: “*Hence calling a photograph indexical, or saying its most important property is indexicality, is misreading Peirce*”. A raíz de este apunte, distintos teóricos por medio del diálogo se embarcan en cuestionar los límites del índice, aunque el mayor dilema, al menos en la primera parte de la discusión, radica en diferenciar el valor indicial de la iconicidad en las representaciones. Como dice Jonathan Friday, en fotografía se da una categoría de signo curiosa, “*because it is not a mix of an icon and an index; it is literally the coincidence of the two. It is an index that points iconically. A picture is a pointer: it points to something*”³⁷³. Es obvio que la fotografía apunta a algo, la cuestión es precisamente si en ese algo se halla la clave, y de nuevo aparece la contradicción natural del medio entre la correspondencia con lo real y lo imaginado, el problema, como también anotan, es buscar una característica única o solución definitiva en (a) la fotografía.

La eternización que ha sufrido la cuestión del índice para diseccionar la fotografía ha sido extrema y para algunas imágenes irrelevante³⁷⁴, pero que la fotografía *post mortem* se empareje a esa clase de signos indiciales tiene unas consecuencias claras, si el cuerpo muerto estuvo ahí y fue transferido a la reproducción, por ende, la imagen no sólo actúa de copia por medio de la semejanza (icono) sino que guarda un vínculo físico con el resto (índice). Así, la fotografía se convierte en confirmación de la muerte, artefacto de recuerdo y en cuerpo sustituto a modo de reliquia, aspectos que se ampliarán cuando se aborde el género fotográfico, dando lugar a una unión particular e indisoluble entre la iconicidad y la indicidad.

Es innegable la cualidad del índice en la fotografía, en tanto presencia del objeto o sujeto ante el objetivo, pero la acción de éste, parte de su poder, depende de la relación de proximidad entre la imagen y su propietario. En el supuesto de que la fotografía cambiara de manos, la

³⁷² “*It is not merely the likeness which is precious –but the association and the sense of nearness involved in the thing... the fact of the very shadow of the person lying there fixed forever!... I would rather have such a memorial of one I dearly loved, than the noblest artist's work ever produced*”. RUBY, Jay, 1995, p. 49. *Apud.* HAMILTON, Peter; HARGREAVES, Roger, 2001, p. 11.

³⁷³ ELKINS, James (ed.), 2008, p. 131 y 135.

³⁷⁴ Para una discusión sobre este tema se puede acudir a SNYDER, Joel, 2008, p. 369-385.

calidad pierde potestad e incluso se desvanece. Si se habla de retrato fotográfico *post mortem* la relatividad del índice queda relegada a favor de su creencia.

4.1.3. El *punctum* como azar, marca y trauma

Todo retrato habla de muerte y los retratos de los cuerpos sin vida lo hacen sin rodeos. Pero el tema representado, la característica verídico-alucinatoria y la cualidad del índice propia del medio fotográfico, no son los únicos condicionantes sobre los que se ha teorizado cuando se habla de las propiedades de la fotografía asociada a la pérdida. La dimensión traumática de este tipo de fotografía, experimentada con menor o mayor intensidad dependiendo de la conexión entre el sujeto observador con el sujeto (u objeto) observado, está marcada por valores subjetivos. De ahí, que de las facetas que contiene el *punctum* barthesiano o el *aura* benjaminiana, las relacionadas con el aspecto temporal y subjetivo, las sitúe como aglutinador de la fotografía, la muerte y el duelo³⁷⁵.

Lo que la cámara ve es distinto de lo que ve el ojo. La capacidad de ésta para captar detalles imperceptibles ya lo apuntó Fox Talbot en su *Pencil of nature* cuando nombró como algo frecuente y uno de sus encantos el hecho de que el operador de cámara descubría con posterioridad al examinar la obra muchos detalles que ignoró en el momento de la toma. El encuentro azaroso en relación a la mirada del espectador inspiró tiempo después a Benjamin el concepto del inconsciente óptico en el que reflexionó sobre que “la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distintas sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana”³⁷⁶. Al ojo y a la mente humana les es imposible captar todo lo que sucede a su alrededor. Del mismo modo que por mucho que el fotógrafo quiera controlar lo que se filtra por el objetivo, en ocasiones se cuele un detalle fuera de control, una pizca de azar, que puede desatar el *punctum* de la imagen, convirtiendo este concepto también en encuentro. A veces incluso, lo inconsciente de la fotografía coincide con lo azaroso, lo que el ojo no alcanza a apreciar en directo pero es atrapado en la fotografía es precisamente aquello que punza. Esa casualidad de

³⁷⁵ “Hay acuerdo general a la hora de reconocer que tanto el *punctum* de Barthes como el *aura* de Benjamin son una suerte de marcadores de posición conceptuales para experiencias profundamente personales que poseen un patetismo único en relación con fotografías de retrato específicas”. YACAVONE, Kathrin, 2017, p. 254.

³⁷⁶ BENJAMIN, Walter, 2013, p. 26.

carácter casi mágico, ese golpe sorpresivo, apareció temprano en la fotografía, aunque fue con el auge de la instantaneidad cuando ganó valor³⁷⁷.



Fig. 41. Julio Matarredona, *Retrato post mortem de bebé muerto*, 1915

En cambio, en el retrato fotográfico *post mortem* el azar sucumbe normalmente al orden. Estas imágenes se elaboran siguiendo unas pautas en donde todo está orquestado, bajo control, las composiciones parecen escapar al factor sorpresa, especialmente cuando se trata de retratos individuales. La disposición de los cuerpos, los adornos de la escena, el espacio escogido, denotan una estructura estable que deja poco margen al accidente [Fig. 41]. Lo que punza está más allá del encuentro sorpresa. Esto enlaza con lo que recoge Krauss cuando habla de que el sujeto reproduce como algo propio “estímulos colaterales”, haciendo suyo un objeto externo que aparece “ante él como índices de su propia historia, de su propia identidad”, como anclaje con lo real. Esas elaboraciones que el individuo identifica como propias son “hitos erigidos *ex post facto* para conmemorar un acontecimiento que nunca sucedió, un encuentro que traumatiza al sujeto [...] porque estuvo ausente, un encuentro que para él siempre será un desencuentro”, una cita a la que no pudo acudir³⁷⁸. Algo parecido a lo que Barthes siente ante el retrato del jardín de invierno de su madre niña o Benjamin ante el retrato de Kafka niño en el invernadero, ambos parecen sufrir un choque visual que acaba sintetizando parte de su biografía³⁷⁹. Lo que

³⁷⁷ La referencia a la instantaneidad se refiere a métodos de toma y revelado inmediato, conocido como fotografía de una sola etapa que apareció en 1947 recogida bajo el término Polaroid, que introdujo un nuevo modo de capturar la realidad. CRIST, Steven; HITCHCOCK, Barbara, 2008.

³⁷⁸ KRAUSS, Rosalind E., 1997, p. 83.

³⁷⁹ Yacavone analiza en un capítulo entero la relación de Benjamin con el retrato de Kafka, llegando a afirmar la existencia de una relación particular mnemónico-afectiva con la imagen. YACANOVE, Kathrin, 2017, p. 149.

se denomina *punctum*, lo que punza, golpea, bien podría equivaler al trauma, la herida de la imagen.

El rasgo traumático de algunas fotografías se niega a una interpretación lógica: ante un retrato fotográfico *post mortem* el espectador puede sentir distintas emociones, pero la punzada dependerá en gran medida de quién sea el cadáver retratado y el grado de proximidad. Si se vuelve a la desconexión con la muerte del mundo contemporáneo, la contemplación de cuerpos muertos se compartimenta en dos parcelas: la primera mediática, en la que esos cuerpos están objetualizados formando parte de una realidad distante; la segunda personal, en la que los cuerpos son sentidos como extensiones cercanas. A pesar de contener el mismo tema, la marca de los cuerpos muertos impresa en unas y otras imágenes difiere en cuanto a los sentimientos que desata en el espectador. La activación del *punctum*, de por sí un término privado y ficcional lejos de la objetividad de lo representado, cobra sentido en el encuentro inesperado con los retratos *post mortem* en los que las reacciones están condicionadas por muchos factores, sobre todo, los estados de ánimo ante el visionado y la individualización del cadáver, lo que lleva a afirmar que “*there’s no punctum without desire—which is unconscious, hence the passivity and surprise of encountering punctum. The punctum is neither objective or subjective, or both*”³⁸⁰. Las miradas, al final, se hallan mediadas por la imagen, lo que minimiza el golpe, y medidas por el deseo.

4.2. Intersección entre lo óptico y lo háptico en la imagen fotográfica

La relación de intercambio entre los objetos de recuerdo, la búsqueda del yo y del otro mediante el hecho de mirar o tocar un recuerdo, se hará cada vez más frecuente, compleja y rica, en el transcurso de los siglos modernos³⁸¹. En el siglo XIX, tocar y mirar se convierten en gestos sinónimos del mismo acto de recordar que confluyen en el medio fotográfico.

La fotografía, además de poder ser vista y tocada como objeto material, también ha tocado lo que emerge en su superficie, lo que la diferencia de algunos otros modos de representación. Esa naturaleza de huella dactilar química del mundo, la combinación entre lo háptico y lo visual, el tacto y la vista, es precisamente como desarrolla Batchen lo que hace que sea un medio tan convincente. El cuerpo muerto tocado por la luz, capturado por la cámara, genera

³⁸⁰ ELKINS, James, 2007, p. 158

³⁸¹ ARIÈS. Philippe; DUBY, George, 2000, p. 226.

otro cuerpo que contiene el cadáver en imagen, para ser mirado, pero también para ser tocado. Las fotografías y, sobre todo estas fotografías de cuerpos fenecidos, exigen que se agregue la intimidad física del tacto a la experiencia de mirar. Sólo se tiene que pensar en el gesto de pasar las páginas del álbum, detenerse en una imagen concreta y rozar su superficie; o el tamaño que poseían la mayoría de daguerrotipos para poder ser sostenidos en la palma de la mano. Pero el tacto también se puede evocar por medio de cualidades visuales y recursos estéticos, en donde de nuevo se unen lo representado con lo táctil, en un juego de formas sugerentes. En estas imágenes *post mortem*, los paños y telas que recubren los féretros, las sillas, las camas o las cunas, que cuelgan de las paredes a modo de telones o que cubren parte de los cuerpos generan siluetas y volúmenes de gran valor plástico que inducen a lo táctil [Fig. 42]. Sin olvidar el énfasis que se le da a las manos como elemento táctil en la pose de muchas fotografías ordinarias del siglo XIX, en las que los esposos posan las manos en los cuerpos del otro y que tan bien se puede observar en los retratos fotográficos *post mortem*³⁸². En estos la colocación de las manos es clave para disimular la rigidez del cuerpo, un proceder habitual es que las extremidades aparezcan colocadas sobre el pecho [Fig. 43], a veces sosteniendo elementos como flores o complementos religiosos. Todo el acto y el mismo objeto fotográfico conlleva una mezcla en la que ambos sentidos actúan sincrónicamente, convergen y se complementan.



Fig. 42. J. Llopis, *Bebé en su lecho de muerte*, 1924

³⁸² BATCHEN, Geoffrey, 2000, p. 61- 68.



Fig. 43. Desconocido,
Albat carcaixentí, c. 1945

La estrecha relación entre la vista y el tacto no fue siempre así. Aristóteles en su tratado *De anima* (c. 350 a. C) estableció una jerarquía de los sentidos en el que la vista ocupaba el primer puesto, mientras el tacto ocupaba el último, algo que se mantuvo al menos hasta el siglo XVII dentro del pensamiento racionalista europeo. Aunque también se dieron aproximaciones hacia la idea de fusión y complementariedad de dichos sentidos ya en el siglo XVI o divergencias dentro del ámbito racionalista europeo vinculando el tacto a alguno de los otros sentidos³⁸³. Así, en el análisis que realiza de la modernización y la reevaluación de la visión Crary señala

cómo el sentido del tacto formó parte integrante de las teorías clásicas de la visión en los siglos XVII y XVIII.

La disociación del tacto y vista [...] tiene lugar en el marco general de una «separación de los sentidos» y de una reconfiguración industrial del cuerpo que tiene lugar durante el siglo XIX. Una vez que el tacto dejó de ser un componente conceptual de la visión, el ojo se desligó de la red referencial encarnada en la tactilidad e inició una relación subjetiva con el espacio percibido. Esta autonomización de la vista, que tuvo lugar en diferentes ámbitos, fue una condición histórica para la reconstrucción de un observador hecho a la medida de las tareas de consumo «espectacular»³⁸⁴.

El sentido de la vista y el sentido del tacto tienen características propias que, sin embargo, se implican en los usos de la fotografía, desafiando límites sensoriales e involucrando aspectos mentales cuando se trata del retrato fotográfico *post mortem*.

³⁸³ DÍAZ MARROQUÍN, Lucía, 2008, p. 159-163.

³⁸⁴ CRARY, Jonathan, 2008, p. 39.

4.2.1. La mirada. Percepción y sentido

El cuerpo de la modernidad sitúa la mirada como centro de interés y de comunicación. A partir del siglo XV, como se ha visto con la tradición del retrato, el individuo reclama su propia imagen, se vuelve cuerpo individualizado para sí mismo, que se expone a las miradas a la vez que lo mira todo. La aprehensión bidireccional por medio de la mirada de dos sujetos produce el primer contacto en el que la mirada se entiende emparentada con el tacto en una especie de palpación visual³⁸⁵. La modernidad, por tanto, coloca la mirada en primer lugar en detrimento del resto de sentidos, y con esto se busca la verdad en lo que se observa. Por eso la modernidad transformó el mundo en imagen (con)fundiendo los límites. Un ejemplo de la



Fig. 44. John Smart,
Eye miniature, c. 1790-1820

importancia del acto de mirar y sentirse mirado que se desarrolla en esta época sería la moda que surge a finales del siglo XVIII con un objeto entre el retrato y la joya que ha pasado discretamente por la Historia del arte: la miniatura de ojos [Fig. 44]. La teoría que defiende Hanneke Grootenboer es que estas imágenes oculares de un solo ojo son la base de una visión íntima, un modo de mirar recíproco que siempre devuelve la mirada que obtiene. En este juego de intimidades se manifiesta la utilidad de estas miniaturas como algo más que un simple retrato (o recuerdo) para ser observado, la conjunción de lo pictórico y la orfebrería evidencia el sentido de las piezas hechas normalmente para portar en contacto con la carne³⁸⁶.

Blanchot, en una meditación sobre la experiencia de la escritura, o más integralmente en un intento por “devolver al presente de la vida el enigma que nos retiene en una fascinada mirada sobre el pasado”, reflexiona sobre el acto de ver como una paradoja que implica distancia y encuentro. Preguntándose “¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando la manera de ver es una especie de toque, cuando ver es un contacto a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia?”, para resolver lo que parece

³⁸⁵ LE BRETON, David, 2002, p. 41-43 y 101.

³⁸⁶ GROOTENBOER, Hanneke, 2013.

una confluencia del contacto a distancia en el cuerpo-imagen. Es más, refuerza que la fascinación es la pasión de la imagen, como lugar de unión que, sin embargo, también remite a una especie de espacio-tiempo alucinatorio³⁸⁷.

Es una obviedad que las imágenes solo aparecen al mirar, o si se quiere con la antropología y vinculadas a los medios visuales, sólo cobran sentido cuando son miradas. Así, las imágenes se dan en la complicidad entre cuerpo y mirada, es decir, siguiendo la idea de Belting, “nuestros cuerpos interactúan con el entorno social y como éste están sujetos al cambio histórico”, atrapados en cuestiones políticas o de género –por citar sólo dos aspectos–. Muchas teorías de la percepción explican cómo en el acto de percibir se emplean todos los sentidos, es decir, se percibe con todo el cuerpo³⁸⁸.

Con esta idea de la activación de significado por medio de la mirada, se puede reflexionar sobre la consideración de la fotografía en el siglo XIX como documento de verdad. La mirada más aguda creía en lo que veía en esa nueva imagen. Hacia esa cuestión apuntan las palabras de Francesco Faeta cuando dice que “*l’image photographique est done, jusqu’a preuve contraire, réelle; dans tous les cas, elle enferme une part significative de réel qui peut être évoquée et manipulée pour compenser une absence et réintégrer une existence labile*”³⁸⁹. Esta meditación se debe a factores técnicos ya expuestos, pero también a cierta carga ideológica y emocional que avala los cambios sufridos en la percepción de esta época, la manera de afrontar el mundo visible (e invisible), apoyados en el cambio de valor de los sentidos con una preponderancia de la vista emprendida tiempo atrás.

Aplazando las cuestiones de parentesco entre ver y tocar para conducir el análisis hacia el poder de la mirada retratada, Nancy advierte que “antes que cualquier otra cosa, el retrato mira: no hace más que eso, y en eso se concentra, se envía y se pierde. Su autonomía reúne y aglutina el cuadro, el rostro todo, en la mirada: ella es la meta y el lugar de esa autonomía”³⁹⁰. Si se reflexiona con Belting, “el intercambio de miradas con imágenes que no pueden mirar es una facultad de la imaginación”³⁹¹, prácticamente al observar la mayoría de imágenes se regresa de algún modo a la mencionada sensación de alucinación. Pero, si se focaliza el análisis sobre el objeto de estudio, los retratos fotográficos *post mortem*, la pregunta aparece inmediatamente:

³⁸⁷ BLANCHOT, Maurice, 2002, p. 27-28.

³⁸⁸ BELTING, Hans, 2011, p. 179-180 y 185.

³⁸⁹ FAETA, Francesco, 1993, p. 78.

³⁹⁰ NANCY, Jean-Luc, 2012, p. 71.

³⁹¹ BELTING, Hans, 2011, p. 200.

¿qué sucede cuando el retrato prescinde de la devolución de la mirada? ¿Cuándo los ojos que deben mirar se encuentran cerrados? La fotografía de la anciana fallecida, que centra la composición en el rostro ciego, obliga a la reflexión de que la representación funciona cuando el espectador activa cualidades más allá de lo visual [Fig. 45].



Fig. 45. Desconocido, *Anciana fallecida*, c. 1930

En el retrato fotográfico *post mortem*, aparcando esas primeras y raras imágenes en las que se hacía un esfuerzo por abrir los ojos de los cadáveres o pintarlos sobre el soporte, lo habitual es que los difuntos aparecieran con los ojos cerrados, privándonos de la reciprocidad de las miradas. Lo llamativo es que tanto en la *imago* como en el grueso de las fotografías *post mortem* se da una ausencia total de mirada, y como dice Gorka López de Munain, “sin mirada no hay intención, hay vacío, muerte, ausencia, pero también una extraña pureza”³⁹². Incluso, si se repara siguiendo a Omar Calabrese en las estrategias de representar la muerte, la elección de los ojos abiertos o cerrados serían “motivos conceptuales que forman también parte de una gramática somática de la agonía”, sin que la abertura de estos indique necesariamente vida, pues unos ojos abiertos de mirada fija pueden evocar una representación *post mortem*. Además, los ojos también son el instrumento de la mirada y, por tanto, pueden ser analizados como “rasgos de una actorialización, es decir, de una sintaxis del discurso”³⁹³. En los retratos de personas fallecidas, las estrategias de representación de la mirada tienen dos lecturas: si se simula la mirada, son imágenes inquietantes, pues como dice Calabrese, es difícil creer en esos ojos abiertos de mirada fija sin pensar en la muerte; si por contra, aparecen con los ojos cerrados, desprenden la extraña pureza de la que nos habla López de Munain.

En la naturaleza realista de la imagen fotográfica se esconden implicaciones en consonancia con la muerte. Para Faeta, algunas de ellas aluden a la relación dialéctica que se establece entre la visión y la muerte.

³⁹² LÓPEZ DE MUNAIN, Gorka, 2013, p. 17.

³⁹³ CALABRESE, Omar, 1991, p. 55-56. Calabrese también realiza un análisis sobre el tratamiento de las miradas de y ante la muerte de Cristo como elemento somático de la agonía. CALABRESE, Omar, 1993, p. 76-78.

La vie est assimilée au pouvoir de contrôle du regard et de mise en ordre des images en relation avec les activités pratiques et symboliques. On pourrait dire, [...] que la vie est regard, c'est-à-dire possibilité de discernement, de choix, de subjectivation, d'organisation. La cécité [...] est considérée, sur le plan social, comme une privation corporelle, un amoindrissement du sujet proche de la mort même si elle est compensée par l'accès à des pouvoirs prophétiques qui confèrent prestige et privilèges. La cécité est vision de l'âme, qui surgit lorsque cesse celle du corps.

Por tanto, se producen dualidades en las que la vida se asocia a la mirada, lo luminoso, el día; mientras la muerte se relaciona con la ceguera, la oscuridad, lo tenebroso. Estos elementos arraigados en la elaboración simbólica comunitaria “*se fondent sur la vue, la perception, le regard, assu-més comme facteurs de discrimination positive ou négative. A la source d'autres dichotomies, lumière et ombre connotent l'opposition entre l'être et le néant*”³⁹⁴. El ojo, la mirada, es un órgano y un sentido dotado de poder, tanto positivo como negativo, aunque en su parte maligna escapa en parte a la racionalidad. Aunque aquí conviene matizar la diferencia entre visión y visualidad aportada desde la iconografía. Para Rafael García Mahiques, la visión es un proceso físico/fisiológico por medio del cual la luz impresiona los ojos y crea sensaciones visivas, mientras que la visualidad se refiere a un desarrollo mental por medio del cual se procesan conceptos o significados a partir de lo percibido a través del sentido de la vista. Aunque el mismo García Mahiques valiéndose de otros autores anota que la cuestión tampoco está tan delimitada, pues desde el campo de la sociología se entiende que la visualidad es la visión socializada³⁹⁵.

Entonces es cuando Barthes exclama, observando las fotografías de urgencias pobladas de muerte, suicidio, heridas y accidentes, “¡Ah, si por lo menos hubiera una mirada, la mirada de un sujeto, si alguien en la foto me mirase!”. Si así fuese, desde luego la fotografía resultaría más reconfortante, aunque esos ojos que miran puedan estar muertos. Pero también se debe considerar que la mirada no posee una única dirección y, además, está cargada de paradojas. A veces se mira sin ver; se produce una especie de mirada interior que se completa con ideas preconcebidas, hasta que finalmente se puede decir de nuevo con Barthes, que toda “mirada es siempre virtualmente loca: es al mismo tiempo efecto de verdad y efecto de locura”³⁹⁶.

³⁹⁴ FAETA, Francesco, 1993, p. 78.

³⁹⁵ GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, p. 28-29.

³⁹⁶ BARTHES, Roland, 2006, p. 167.

4.2.2. La cualidad del (con)tacto

A pesar de la primacía de la vista en el siglo XIX, el sentido del tacto continuaba siendo esencial para la vinculación entre imagen y afecto, e influye en las cualidades hápticas que desempeña la fotografía para con los sujetos. Se ha insistido en las marcas físicas o espirituales que se dejan en los objetos a lo largo del tiempo, en las relaciones íntimas que se establecen con ellos por medio del contacto, en las consideraciones de huella que caracteriza a la fotografía analógica. De este modo, lo háptico está presente en la idea de impresión por contacto ya comentada en distintos puntos. Las máscaras mortuorias conseguían una copia del rostro por contacto que era esencial para el valor de la pieza en sí, guardando paralelismo con los procedimientos fotográficos clásicos de captura de imagen en la idea negativo-positivo por contacto.

De forma natural y genérica se entiende que la huella se halla en el sitio donde fue dejada y la información que contiene le es propia, no le ha sido implantada, por eso es una marca de especial interés para el historiador y la historiadora, que sabe que se produce también en objetos artificialmente. Pensemos en el concepto de huella que presenta François Aran por medio de la teoría de Ricoeur cuando alude a que los actos humanos consiguen marcar, dejar impronta, en los objetos: “los objetos guardan la memoria de los acontecimientos, memoria que se convierte en una característica propia de la huella”, de esta forma, “con la huella, satisfacemos el deseo –quizá algo pueril– de poder tocar con las manos o ver con los ojos un objeto que proviene del pasado”³⁹⁷. Las fotografías en relación con el recuerdo están ligadas a la cuestión del tacto que proporciona la noción de huella, de ahí la importancia capital de la cuestión del índice fotográfico ligado al valor táctil.

A esto se suma lo ya esbozado por Belting de cómo se percibe con todo el cuerpo en una actuación conjunta de los sentidos, en la que el tacto funciona como una especie de aglutinador o fijador. Pablo Maurette repite en su estudio que el tacto más que un sentido concreto es muchos, actúa en interrelación, corresponde tanto a la sensación externa epidérmica como a la sensación interior del propio cuerpo; así es el sentido del placer y del dolor, de la orientación en el mundo, del movimiento afectivo y de la vida, en definitiva. Que enlazaría con la reflexión de Judith Butler siguiendo a Merleau-Ponty de que la carne ejerce de red en la que se vive y

³⁹⁷ JARAN, François, 2019, p. 172-175.

que posibilita, por encima de todo, la condición táctil que no puede reducirse a una acción unilateral³⁹⁸.

A pesar de que Aristóteles colocó la vista como el primer sentido en orden de importancia, también anotó que el sentido del tacto es interno, “los objetos situados directamente sobre la carne se perciben, luego la carne es únicamente un medio para el sentido del tacto”, y sin este sentido aglutinador “es imposible tener ningún otro sentido, ya que todo cuerpo animado es capaz de percibir por contacto”³⁹⁹. En la peculiaridad de nexo que posee el tacto en consonancia con la vista, Zajonc inicia uno de sus textos con un hecho real que aquí servirá de ejemplo del valor del tacto en relación a la visión. Cuenta que en 1910 dos cirujanos operaron a un niño ciego de nacimiento que padecía de cataratas, después de quitarle las vendas una vez superado el trance, agitaron las manos frente a él, el niño un tanto confuso respondió que no sabía muy bien si veía hasta que le permitieron tocar las manos, entonces dijo: “¡Se mueve!”. La luz y los ojos no bastaban para la visión, se tenía que producir una unión mental y el tacto lo hizo posible⁴⁰⁰. En efecto, esta experiencia pone de manifiesto lo sugerido por Barthes de que “el tacto es el más desmitificador de todos los sentidos, a diferencia de la vista, que es el más mágico”⁴⁰¹. Lo que se toca se conoce, posee entidad, lo que se ve genera sospecha y está sometido al poder imaginativo.

Situándose en el umbral del Renacimiento –y extendiéndolo a lo largo de las décadas–, la intimidad se alza como el lugar de los sentimientos, en especial de los familiares y para las mujeres que desarrollaban su vida en el marco privado y, por tanto, acentúan el sentimentalismo y las expresiones de éste⁴⁰². En esta idea descansa una praxis relacionada con gestos de apego vinculados al medio fotográfico. Al igual que la acción de pasar las páginas del álbum supone un ejercicio de tactilidad, si pensamos en las primeras imágenes de carácter fotográfico, los daguerrotipos, estos nacieron para ser atesorados en el espacio doméstico y sostenidos en las manos como piezas exclusivas. Lee Fontanella aporta otros comentarios sobre el valor de estas imágenes en relación a la materialidad: el primero corresponde a la citada Elizabeth Barrett que definía el daguerrotipo *post mortem* como portador de la sombra misma de la persona ahí yacente, como objeto entre la muerte y la revitalización; el segundo pertenece a John Wood que aludía a la vitalidad, a la excelsa similitud de forma, lo que hace de estas imágenes únicas

³⁹⁸ MAURETTE, Pablo, 2016. BUTLER, Judith, 2002, p. 111.

³⁹⁹ ARISTÓTELES, 2010, p. 106 y 144.

⁴⁰⁰ ZAJONC, Arthur, 2015, p. 13.

⁴⁰¹ BARTHES, Roland, 1999, p. 85.

⁴⁰² DUBY, George; BARTHÉLEMY, Dominique; RONCIÈRE, Charles de la, 2001, 284-285.

un medio ideal que permitía al muerto retornar y simbolizar a los seres que representaban, esos daguerrotipos se convertían en esos mismos seres⁴⁰³. Con lo que resulta factible que las primeras imágenes daguerrotipianas y las posteriores fotografías de figuras humanas, sean *post mortem* o *pre mortem*, actuaran y actúen de cuerpos sustitutos y por ello ante ellas se ejerzan actitudes táctiles, en el sentido de que lo háptico posee “la simultaneidad del afectar y del ser afectado”, pues su naturaleza implica que, al tocarnos, “estamos a la vez tocando y siendo tocados. [...] poniendo en duda categorías básicas como sujeto y objeto, activo y pasivo”⁴⁰⁴. En el fondo se habla de tocar los cuerpos bidimensionales en un movimiento simbólico, el tacto funciona aquí como simulacro afectivo que permite imaginar dicha simultaneidad y desvirtuar los límites.

En el mundo actual se explica que las fotografías se apoyan más en el hecho de la captura, el disparo y el almacenaje en repositorios efímeros e intangibles que en el hecho de imprimirlas en soportes materiales, pero esta aseveración tiene algo de falacia. Las fotografías, como se ha nombrado, hoy en día viajan por diversos medios para acabar estampadas en tazas, camisetas o fondos de pantalla adquiriendo una tactilidad diferente. Lo cierto es que, aunque en menor medida, mucha gente continúa imprimiendo las fotografías, al menos las fotos destacadas de una vida, el mercado de la reproducción sigue activo facilitando las copias a veces desde dispositivos sencillos y económicos, otras ofreciendo la posibilidad de crear el propio álbum o de generar impresiones de alta calidad. Como propone Edgar Gómez Cruz, quizá la fotografía digital se materializa tanto o más que la clásica fotografía analógica familiar⁴⁰⁵.

Derrida dedica un libro a la cuestión del tocar en la obra de Jean-Luc Nancy, y entre las cuestiones que trata, lanza una reflexión sobre el trabajo de duelo y la muerte, en la que se pregunta que quizá “lo háptico, a diferencia de los otros sentidos, es coextensivo al *cuerpo vivo*”, que el tacto entendido fuera de la categoría de los sentidos, funciona como activador de los demás o como la conexión entre ellos, lo que recuerda la existencia finita⁴⁰⁶. Sin lo táctil los seres humanos están condenados a una muerte inminente, pues el mundo en su amplitud se toca para sobrevivir.

El tacto se resuelve como unión de lo carnal y lo espiritual en una suerte de materialidad que pervive en la modernidad heredado del pensamiento clásico. Ser cuerpo es tocar y ser tocado,

⁴⁰³ FONTANELLA, Lee, 2017, p. 52-53.

⁴⁰⁴ MAURETTE, Pablo, 2016, p. 56 y 62.

⁴⁰⁵ GÓMEZ CRUZ, Edgar, 2018, p. 176.

⁴⁰⁶ DERRIDA, Jacques, 2011, p. 80-87.

entendido como tactilidad, parte activa, y tangibilidad, parte pasiva; pero también es sentir interiormente el toque. Por consiguiente, en la fotografía opera un tacto que trasciende lo físico para actuar en lo imaginado por pura afectividad, sentimiento subjetivo, individual e inefable, que va unido con frecuencia a representaciones, lazos que se establecen desde fuera que no tienen por qué estar asociados obligatoriamente a objetos, aunque en este caso sea indisociable de estos⁴⁰⁷.

Todo esto refleja la necesidad de poder tocar las fotografías que prosiguen en el mundo, en especial cuando aparecen en ellas figuras humanas. Acariciarlas, besarlas, tacharlas o romperlas como si se tratara de cuerpos es una práctica habitual anclada en reminiscencias pasadas que se continúan ejecutando como acto reflejo. Una especie de actitud instintiva vinculada a estados afectivos que cambian de soporte, pero perpetúan el gesto. Por eso los retratos fotográficos *post mortem* existen necesariamente por si algún día desean ser tocados.

4.3. Asociación entre fotografía y magia

Zigmunt Bauman expone que al fracasar los avances médicos y tecnológicos para superar la muerte, inevitablemente retorna lo irracional, es decir, prácticas y saberes que escapan a la razón y que se pueden englobar dentro de un universo mágico. Quizá incluso esos mismos progresos tecnológicos para alargar la existencia sean una nueva forma de magia⁴⁰⁸. Casi como un acto de fe en la búsqueda por la inmortalidad, los seres humanos desarrollan estrategias variadas.

Pero no sólo la muerte invoca la aparición de actitudes mágicas. La misma naturaleza de la imagen implica aspectos enigmáticos. Vilém Flusser vuelve una y otra vez a mencionar algunos puntos extraordinarios poniéndolos en relación filosóficamente con la fotografía. Para él, el significado de las imágenes es mágico, la espacio-temporalidad que la acompaña pertenece al mundo de lo inasible en donde todo se repite y posee contenido. Para descifrarlas se debe tener en cuenta su carácter mágico. En ese sentido, es un error ver en las imágenes sucesos congelados, cuando en realidad son portadoras y traductoras de situaciones. Por un lado, son intermediarias entre el mundo y los seres humanos; pero por otro, también se interponen. Se

⁴⁰⁷ MAURETTE, Pablo, 2016, p. 131-133. SARTRE, Jean-Paul, 1968, p. 95.

⁴⁰⁸ BAUMAN, Zigmunt, 2014, p. 195.

vive la realidad mágicamente a través de las imágenes, olvidando que se ha sido artífices de éstas. En concreto, las imágenes técnicas con su especie de fascinación incitan a creer en ellas, influyendo en muchos aspectos en la relación que se mantiene con el mundo. Por eso, debemos preguntarnos con Flusser de qué tipo de magia se está hablando y apuntar el peligro de traspasar el poder a los aparatos al comportarnos mágicamente en la sociedad⁴⁰⁹.

El poder alucinatorio de la imagen, en especial del retrato fotográfico *post mortem*, se pone de manifiesto en la película de Manoel de Oliveira, *El extraño caso de Angélica* (2010), que centra su argumento en la relación de amor de un fotógrafo con la imagen de una joven fallecida. Cuentan que Oliveira escribió la historia en 1952, pero su filmación fue prohibida por la censura salazarista dada la proximidad del holocausto nazi y tuvo que esperar 58 años para poder materializar la experiencia personal. Como explica Carlos Losilla, Oliveira construye una revelación, una epifanía, “fabrica imágenes para esperar la llegada del fantasma, ese ser que provoca una quiebra de lo real al invadir un tiempo que ya no le pertenece”⁴¹⁰. La película recoge las estrategias que seguían los familiares y los fotógrafos para la captura de este tipo de imágenes, que además como punto álgido de la trama repasa en la vida de éstas, en la relación objetual que provocan dichas fotografías que va más allá de la simple representación.

La distinción histórica entre imágenes y cosas reales es imprecisa. Por poner un ejemplo, para las sociedades primitivas eran dos manifestaciones físicamente distintas que participaban de la misma energía o espíritu, que propiciaban y controlaban así presencias poderosas, presencias que estaban en ellas. De ahí, volviendo al campo que compete, la fotografía se contagia de dichos poderes y se vuelve más literal el hecho de que se permita controlar la cosa fotografiada. Manipular las fotos, recortarlas, intervenirlas, enviarlas, son gestos rituales al reaccionar al mensaje de las mismas. Sin embargo, conviene apuntar que la noción de la imagen se vive en la contemporaneidad como paradoja, pues mientras el proceder primitivo dotaba a las imágenes de la eficacia de las cosas reales, ahora se tiende a atribuir a las cosas reales las cualidades de la imagen como se ha apuntado ya con Flusser, gravitando entre los dos conceptos⁴¹¹. La fotografía, de esta manera, se apodera de los poderes ancestrales de carácter mágico para

⁴⁰⁹ FLUSSER, Vilém, 2001, p. 12-13, 19 y 45.

⁴¹⁰ LOSILLA, Carlos, 2011, p. 34.

⁴¹¹ SONTAG, Susan, 2010, p. 151-154.

adaptarlos a actitudes y acciones modernas que requieren de la mirada afectiva más que del poder mimético, aunque ambas cuestiones se complementen⁴¹².

A todo esto, el retrato, el representar y conservar las facciones físicas de la persona, desde sus orígenes hasta nuestros días, ha oscilado entre los valores de documento icónico e ídolo mágico. En ocasiones, sirve para informar al público simplemente sobre los rasgos del retratado, mientras que en otras son creados para reemplazarlos⁴¹³. Este es el camino que la fotografía tanto en el plano teórico como en el práctico ha tenido y mantiene como ligazón con un mundo incognoscible y ha sido (y es) utilizada para tratar de conocerlo. La fotografía siempre ha estado en comunión con lo mágico desde su aparición. La asociación de magia y fotografía es algo bastante común y que retrotrae a la época de la invención del medio⁴¹⁴. Dentro del abanico de cualidades mágicas que posee lo fotográfico se puede aludir, en sintonía con las preocupaciones del trabajo, a las palabras de Barthes cuando dijo sobre la fotografía de cadáveres que esta es “la imagen viviente de una cosa muerta”, para más adelante confirmar que “tiene algo que ver con la resurrección”⁴¹⁵. Una resurrección que haría referencia a traer lo ausente al presente, poder que asumen ciertas imágenes fotográficas, sobre todo aquellas que provocan sensaciones particulares a través del recuerdo personal.

Esas sensaciones también se hallan intrínsecas a la transferencia de realidad, el *analogon* del mundo, que la distingue de otros medios de representación y que se vincula a aspectos ininteligibles o pensamientos mágicos –Barthes no dudó en nombrarla como lo intratable; y Bazin aseveró que es precisamente el poder irracional de la fotografía lo que nos obliga a creer en ella–⁴¹⁶. Y de nuevo aparecen aspectos de lo lumínico para definir cualidades fascinantes de lo fotográfico. Krauss para desarrollar aspectos indiciales y ponerlos en relación con lo espectral, lo mágico, recurre a Balzac, que a su vez se vale de Lavater, señalando la luz como el elemento con el que se realizaba la transferencia aparentemente mágica que efectúa la fotografía, la luz como pasarela entre el mundo sensible y el mundo del espíritu. En esta lógica,

⁴¹² Para realizar un recorrido sobre los poderes de las imágenes: FREEDBERG, David, 2011. SCHAEFFER, Jean-Marie, 2002, p. 171.

⁴¹³ AZARA, Pedro, 2002 p. 19. En ese sentido, Jean-Luc Nancy señaló que la naturaleza mimética del retrato pintado es un factor secundario y a menudo poco importante, contrariamente a lo que sucede con el retrato fotográfico en el que la iconicidad e indicidad es uno de los vínculos esenciales de la imagen con el espectador. YACAVONE, Kathrin, 2017, p. 95.

⁴¹⁴ Por ejemplo, en 1840, en un breve artículo periodístico sobre la aparición del daguerrotipo, el escritor estadounidense Edgar Allan Poe alabó la cualidad mágica de las imágenes fotográficas YACAVONE, Kathrin, 2017, p. 144-145.

⁴¹⁵ BARTHES, Roland, 2006, p. 112 y 129.

⁴¹⁶ BAZIN, André, 2000, p. 28.

nombra una propuesta apuntada por primera vez en 1890 sobre la fotografía *post mortem* que consistía en volver a positivizar una fotografía tomada en vida del sujeto utilizando cenizas del difunto para fusionar la imagen con los restos físicos obteniendo un retrato compuesto por entero de la persona representada⁴¹⁷.

La producción artística comenzó con creaciones al servicio del culto, cerca de lo ritual que, con el tiempo, como bien explicó Benjamin, penetró en lo exhibitivo aunque reservando caracteres primigenios de lo cultural focalizado en el rostro humano⁴¹⁸. Si las imágenes desde su nacimiento han estado al servicio de planos intangibles de la realidad y conectadas a otros mundos posibles, la fotografía con sus peculiaridades nombradas se convertía en el medio idóneo para fines esotéricos. Pensemos de nuevo en la fotografía de espíritus, negocio de gran popularidad que auxilió durante una época a los familiares afligidos. Estas imágenes permitían conservar al difunto en espectro y, de este modo, confiar en la existencia en el más allá⁴¹⁹.

No sólo la captura de los espíritus remite a la creencia en otro plano del mundo conocido. Faeta, analizando el proceder en los cementerios de Calabria, Italia, apunta un modo de proceder próximo a estas creencias en relación al negativo fotográfico, que se conservaba en las casas con especial cuidado, guardado en ocasiones debajo de la almohada. Este hecho no debe resultar extraño, pues como apunta John Harvey, la placa fotográfica, que puede incluir al negativo como distinto soporte, pero idéntica función, era lo que constituía un objeto paranormal más que la copia. La razón puede provenir de lo que anotó Belting cuando mencionó que, al final, la duplicidad de la imagen siempre parte de un único negativo, un único cuerpo mortal⁴²⁰. Más adelante, el mismo Faeta establece una diferenciación muy interesante de tratamiento de estas imágenes dependiendo del género: mientras las mujeres portan en su cuello o próximas a su cuerpo estos retratos en medallones o escapularios a la vista de todo el mundo e interactúan físicamente con ellos; los hombres los llevan en la billetera o en los bolsillos de las prendas de vestir y los enseñan solo ante determinadas personas, alejándose de prácticas relacionales. Además, se insiste en el vínculo de permanencia en la fotografía de relaciones metafísicas y mágicas. Las fotografías no son objetos inertes, sino que poseen un

⁴¹⁷ KRAUSS, Rosalind, 2002, p. 28-29.

⁴¹⁸ BENJAMIN, Walter, 2013, p. 105-106.

⁴¹⁹ Para un desarrollo más detallado de esta práctica: JIMÉNEZ VAREA, Jesús, 2002, p. 156-158. HARVEY, John, 2010.

⁴²⁰ FAETA, Francesco, 1993, p. 70. HARVEY John, 2010, p. 53. BELTING, Hans, 2012, p. 229.

poder mediador, un estado intermedio entre la vida y la muerte, la luz y la sombra, la vista y la ceguera⁴²¹.

Sobre este pensamiento de subsistir en algún lugar más allá de la muerte, la creencia cristiana del Día del Juicio Final refuerza el poder del doble cuerpo en imagen. En el contexto de esta creencia, la disposición de los restos físicos de los difuntos debe ser tratada con reverencia por parte de los deudos a la espera del prometido regreso, y tal vez por ello el cadáver podía ser considerado bello, digno de recibir atenciones e inmortalizarse por la cámara⁴²².

4.3.1. El poder taumatúrgico del retrato fotográfico *post mortem*

La fotografía se sitúa en la esfera de lo ritual adquiriendo forma de objeto activo de veneración. La teoría fotográfica ha prodigado el análisis de estas imágenes con la consideración cercana a la idea de reliquia o a las cualidades de fetiche. Reparemos primero en lo que de forma sintética significa reliquia y fetiche, para luego acudir a algunas de esas voces teóricas y recorrer algunas correspondencias.

Por reliquia se entiende un residuo o resto que queda de un todo, vestigios del pasado, que originariamente se asocia a la parte del cuerpo de una figura sagrada o con aquello que por contacto había tocado el cuerpo sacro convirtiéndose así en digno de veneración. Los restos mortales de los santos y santas de la cristiandad se entendían como indicio de la presencia divina y servían para interceder entre el mundo suprasensible y el mundo tangible de los vivos. De forma expandida también afectaría a ciertos objetos de valor sentimental que generalmente han pertenecido a una persona querida. En cuanto al significado de fetiche haría referencia al ídolo u objeto al que se atribuyen poderes sobrenaturales, próximo al hechizo⁴²³. Siguiendo estas definiciones, los sentimientos que inspira una persona o una cosa se extienden por contagio a la representación de tal cosa o persona que le están asociadas y, por consiguiente, a los objetos que esas representaciones simbolizan⁴²⁴. Por todo esto la actuación ante

⁴²¹ FAETA, Francesco, 1993, p. 75-77.

⁴²² LINKMAN, Audrey, 2011, p. 14.

⁴²³ Según el diccionario María Moliner, reliquia haría referencia a restos de algo que ha desaparecido casi en su totalidad, también incluyendo épocas o sucesos. En particular, a restos de los santos y cosas que han estado en contacto con él. MOLINER, María, Tomo II, 2002, p. 912. En cuanto a fetiche, contiene tres acepciones en relación: “ídolo u objeto de cualquier clase al que rinde culto los pueblos primitivos; objeto que se cree que tiene un poder benéfico para el que lo posee; y por último, objeto que provoca el deseo sexual”. MOLINER, María, Tomo I, 2002, p. 1295.

⁴²⁴ DURKHEIM, Emile, 1992, p. 299.

determinadas fotografías recuerda a las palabras del antropólogo Edward Burnett Tylor cuando avisó que:

Mirando hacia atrás, desde nuestro tiempo, puede seguirse el curso de la historia de la inteligencia a través de los cambios operados por las modernas escuelas de pensamiento y de fantasía, sobre una herencia intelectual que les ha sido entregada por las generaciones anteriores [...] los lazos que unen el pensamiento nuevo con el antiguo no siempre desaparecen de nuestra vista. Es posible, en gran parte, seguirlos como estelas que nos conducen, retrospectivamente, a esa experiencia real de la naturaleza y de la vida, que es la fuente esencial de la fantasía humana⁴²⁵.

Por la senda de esta afirmación transitan Elisenda Ardèvol y Nora Muntañola cuando repiten que la imagen para el creyente de muchas religiones y culturas puede ser tratada como objeto enérgico, como encarnación de lo espiritual, como portadora de fuerza vital, independiente y activa. Por tanto, la relación de las personas con las imágenes en ocasiones es vinculante, aunque esté mediada por reglas de transformación y de interpretación que son culturales, ocasionando que dicha imagen participe en la realidad de quienes la manejan⁴²⁶.

El cristianismo posee imágenes de culto *acheiropoietos* o *non manufactum*, el origen de estas imágenes se debe o bien a un milagro o al contacto directo con el cuerpo que reproducen, dando por último consistencia a las denominas reliquias por contacto, que a su vez podían ser eternamente reproducidas gracias a la reproducción mecánica. Así pues, el contacto también transmitía a la copia poderes milagrosos al igual que sucedía con las reliquias cuyos poderes seguían activos en los objetos que habían tenido contacto con los santos. La copia duplica y diversifica esos poderes actuando como el original. De esta manera, la fotografía analógica reúne ese poder de extraer copias en positivo del original, el negativo, junto con la manida creencia de la ausencia de factura humana, heredando los poderes y el funcionamiento de la idea de reliquia⁴²⁷.

Sobre esta base se puede analizar los efectos que produce la conexión física fotográfica, lo que habitualmente se ha vinculado con las propiedades y la naturaleza de la reliquia o de la condición de fetiche. Dubois habla de la fuerza de irradiación de las fotos que entre sus usos invitan a ponerlas en relación con cuestiones sobre el deseo y el duelo, sobre experiencias personales. “Los valores de reliquia o de fetiche, tan frecuentemente atribuidos a la imagen

⁴²⁵ TYLOR, Edward Burnett, 1977, p. 261.

⁴²⁶ ARDÈVOL PIERA, Elisenda; MUNTAÑOLA THORNBERG, Nora, 2004, p. 26-27.

⁴²⁷ BELTING, Hans, 2009, p. 75.

fotográfica, encuentran ahí uno de sus puntos de anclaje más claros”. La teoría relacional de la fotografía según su opinión oscila entre la reliquia y el fetiche, consumándose en sus fines milagrosos, pues toda la práctica del álbum de familia apunta en esa dirección, el álbum de familia es siempre un objeto de veneración, “se lo abre con emoción, en una especie de ceremonial vagamente religioso, como si se tratara de convocar a los espíritus”. Esto explicaría el culto a las fotografías familiares que las convierte en una especie de monumentos funerarios⁴²⁸.

El deseo de posesión de lo representado junto con la creencia del efecto de irradiación desemboca en algunas propiedades del fetiche o la reliquia que son transferidas a la fotografía. La fotografía, en este sentido, es un soporte que se transforma en una profecía del cuerpo glorioso⁴²⁹. Si durante gran parte de la historia, sobre todo en los tiempos prehistóricos, se daba la preponderancia del valor de culto que confería a las obras un carácter mágico que más tarde se acabó reconociendo como artístico, con la llegada de los métodos de reproducción mecánica de superioridad expositiva se produzca a la inversa y que la función artística se convierta en accesoria. Las imágenes fotográficas vernáculas quedan lejos de ejemplificar los preceptos del arte, aunque de algún modo se abastezcan de ellos. De esta manera, se puede recurrir al pensamiento de Benjamin sobre que “el actual fetichismo de la imagen tiene muchos más puntos comunes con la lejana era de los ídolos que con la del arte”⁴³⁰. Sobre la transformación de las cosas reales en imágenes y la irradiación, fascinación, que los objetos e imágenes artificiales producen en las personas, Braudillard se pronunció alertando de que en el mundo moderno “los simulacros dejan de ser simulacros y pasan a tener una evidencia material”, en una suerte de fetiches de gran intensidad que actúan como médiums a pesar de perder en ocasiones la personalidad, la simbología y la estética⁴³¹.

La consideración de fetiche o reliquia con efectos milagrosos también está presente en los exvotos, artefactos en los que se ha utilizado la fotografía en muchas ocasiones como elemento central. Comparando la carnalidad de las abundantes figuras de cera empleadas como ofrendas, Freedberg añade que las fotografías de personas vivas tienen el mismo potencial que estos objetos de cera, aunque pocos sean los que se den cuenta [Fig. 46]. La corporeidad, manifiesta

⁴²⁸ DUBOIS, Philippe, 1986, p. 73 y 75.

⁴²⁹ AGAMBEN, Giorgio, 2005, p. 34.

⁴³⁰ BENJAMIN, Walter, 2012, p. 25. DEBRAY, Régis, 1994, p. 251.

⁴³¹ BAUDRILLARD, Jean, 2006, p. 34.



Fig. 46. Desconocido,
Exvoto a Carmela Aguilar, c. 1930

por medio de distintos materiales en los exvotos, transmuta a la fotografía para facilitar y aproximar los rasgos físicos del devoto multiplicando las funciones de estas instantáneas como objetos votivos dotándolas de poder salvífico⁴³².

La fotografía guarda relación con aspectos religiosos o mágicos. A modo de *Devotio moderna* la fotografía estableció dentro de los hogares unos usos concretos que la emparentan con imágenes devocionales⁴³³. La costumbre de retratarse incrementó el número de fotografías y la posibilidad de conseguirlas se amplió de las zonas urbanas hasta las rurales. La fotografía en muchos lugares y para muchas personas se leía como la huella de un acontecimiento, como una reliquia. En especial cuando la imagen fotográfica contenía un tema destacado

dentro de la genealogía familiar, como el caso de las fotografías de difuntos que eran conservadas como reliquias y podían devenir en fetiches⁴³⁴. A todo esto, también son comunes las elaboraciones conmemorativas en las que la fotografía comparte espacio con restos físicos

⁴³² FREEDBERG, David, 1992, p. 273. Para conocer y ampliar esta idea: DIDI-HUBERMAN, George, 2013.

⁴³³ La analogía entre la corriente espiritual nacida alrededor del siglo XIV, la *Devotio moderna*, con el culto íntimo a la fotografía *post mortem* se basa en varios factores: el primero sería el impulso que recibió la veneración o culto al hijo, Cristo, forjándose alrededor de él la leyenda que llegaría a convertirlo en un referente para la comunidad cristiana, el modelo a seguir; el segundo, la humanización del personaje, que a pesar de no perder las connotaciones divinas se torna más humano; y por último, como factor determinante de la comparación entre este tipo de espiritualidad y el culto a la imagen fotográfica del finado, encontramos el recogimiento para la contemplación cultural en un lugar privado, normalmente el interior del hogar. La demanda de este tipo de imágenes, sobre todo la de Cristo muerto, con los ojos cerrados y los brazos cruzados sobre el cuerpo (tipología del Varón de Dolores), representando el triunfo de Cristo ante la muerte, fue creciendo hasta convertirse en objetos piadosos que provocaban gran fascinación. CAMILLE, Michael, 2005, p. 117-119. Si a esto sumamos, que la espiritualidad de la sociedad a mitad del siglo XIX, momento en el que se instala la fotografía, “insiste con una violencia inaudita en el cuerpo doloroso de Cristo redentor”, y que el culto al Sagrado Corazón, a pesar de no datar de esta época, recibe una difusión “desconocidas hasta ese momento”, podemos entender la metáfora. CORBIN, Alain, 2005, vol. 2, p. 59. Para terminar, aludir al hecho de que Roland Barthes también apunta esta idea cuando señala que la contemplación de la fotografía en última instancia es un acontecimiento íntimo. BARTHES, Roland, 2009, p. 149.

⁴³⁴ MITCHELL, W. J. T., 2009, p. 248. HENAO ALBARRACÍN, Ana María, 2013, p. 338. HARVEY John, 2010, p. 49-54. TRIQUELL, Agustina, 2011, p. 127.

del difunto como cabellos o dentaduras, lo que manifiesta de forma directa la consideración de reliquia de estas composiciones, poniendo de manifiesto el triunfo sobre la muerte por su poder de preservación⁴³⁵. La relación de las personas con estas imágenes-objetos atestigua la personificación que se proyecta sobre ellas, y puesto que la imagen como comenta Debray procede de un tiempo inmóvil que es el tiempo de lo afectivo, éste ignora las construcciones de la razón y los progresos de la técnica⁴³⁶.

Si se repara en la idea de fetiche, según Salvador Olguin, “*fetishism constitutes a locus where questions of knowledge and desire intersect, and become almost indistinct*”, en ese sentido la fotografía vuelve a acuñar esa algo alucinatorio, pues “*one face of the fetish is always pointing towards fixity and death and the other to diversity and life*”. Para el fetichista, “*the object constitutes an adequate solution to her psychological needs*”⁴³⁷. Tal vez por eso Barthes habla de que ante ciertas fotos se desata la punzada, el *punctum*, que desde el psicoanálisis, en simbiosis con la estética, Gibrán Larrauri Olguin nombró como teoría del hipnotismo estético. Para éste –apoyado en las teorías de Freud y Lacan–, el fetichismo es una actividad que conociendo la ausencia la niega, los seres insatisfechos reemplazan el vacío por objetos, el deseo existe como lugar de la falta. Por todo ello no es tan descabellado asociar el *punctum* barthesiano como aquello que lastima, pero que al mismo tiempo completa el sentido y valor de la imagen fotográfica encumbrándola a la altura del fetiche⁴³⁸.

Además, tomando prestada parte de la teoría de Henri Bergson, toda materia tiene relación con el espíritu y viceversa, entendiendo que este vínculo se ancla por medio del recuerdo y es indisociable de los afectos. Las imágenes del mundo interfieren en el cuerpo como imagen, y el cuerpo como imagen modifica las imágenes circundantes. Pero la cuestión tampoco es tan sencilla: para convertirse en imagen se debe existir fuera de la propia materia, ocupar otro espacio, deshacerse del cuerpo y del alma para tornarse extrañeza. En estas reciprocidades trabaja solventemente la fotografía, como soporte material que a veces contiene esencias delirantes y extravagantes⁴³⁹.

Con las imágenes de los muertos sucede que el influjo taumáturgico que provoca la fotografía cobra fuerza en esta tipología. Porque el cadáver, inspirándonos en Blanchot, como elemento

⁴³⁵ MORCATE, Montse, 2019a, p. 141.

⁴³⁶ DEBRAY, Régis, 1994, p. 100.

⁴³⁷ OLGUIN, Salvador, 2010, p. 100-101.

⁴³⁸ LARRAURI OLGUÍN, Gibrán, 2011.

⁴³⁹ La relación del mundo material con las diferentes particularidades del concepto de espíritu se puede rastrear: BERGSON, Henri, 2013. COCCIA, Emanuele, 2011.

que está aquí y en ninguna parte, reclama un lugar. Quien muere ni puede ni debe quedarse, pero tampoco desaparecer del todo. Pues “quien acaba de morir está, ante todo, más cerca de la condición de cosa” y de ahí que los dolientes decidan transformarlo en una cosa familiar y manejable, a la par que alojarlo en un espacio cómodo para todos. El retrato mortuario, al igual que el retrato en vida, es su doble, “unido a la solemne impersonalidad de sí por la semejanza y por la imagen”. Siguiendo las palabras de Blanchot, la fotografía es el medio idóneo donde deben habitar los muertos en efigie, pues el cuerpo del ser querido inerte sólo aparece porque se ha entregado a la imagen, “y todo lo que aparece es, en ese sentido, imaginario”⁴⁴⁰. También al depositar al muerto en la imagen fotográfica se le impide que ocupe otros espacios domésticos, está ahí bajo control. Al final, como resume Morcate, la fotografía gracias a la capacidad de registro fiel y a la creación por contacto directo de la luz que emana del sujeto y la corporeidad que aporta el soporte físico, unido a los valores sentimentales le confiere la cualidad de reliquia⁴⁴¹.

Karl Marx en la obra *El Capital* (1867) acuñó el término fetichismo de la mercancía como concepto mental creado dentro de una sociedad productora donde los objetos materiales aparentan tener una voluntad independiente de sus productores, fantasmagórica. El resultado de este tipo de fetichismo moderno es una aparente relación directa entre las cosas sin que entren en juego las personas. Empleando el concepto marxista, se produce una reificación en dos direcciones: el ser viviente se objetualiza o los objetos se humanizan. Peculiaridades presentes en la fotografía⁴⁴². En una interpretación contemporánea de la teoría de Marx, Peter Stallybrass expone que con la idea del fetichismo de la mercancía pretende devolverles a las cosas el valor de la materialidad y con ello anular la distinción entre objeto- sujeto característica de la modernidad⁴⁴³. Así pues, la relación transparente entre cuerpo e imagen, persona y cosa, que parece tan fantástica en tiempos contemporáneos continúa vigente; con la peculiaridad de que, mientras las pinturas, esculturas, películas o imágenes televisadas escapan a toda materialidad para el espectador, pueden ser miradas, pero normalmente no se prestan a ser tocadas, las fotografías pueden ser manipuladas, portadas e incluso creadas por el mismo consumidor. Como expresó Freud, entre los métodos que el hombre tiene para alcanzar la

⁴⁴⁰ BLANCHOT, Maurice, 2002, p. 227-230.

⁴⁴¹ MORCATE, Montse, 2019a, p. 145.

⁴⁴² MARX, Karl, 2008, p. 87-113.

⁴⁴³ *Apud.* LABANYI, Jo, 2021, p. 24.

felicidad sin apartarse del mundo exterior, se halla el aferrarse y desarrollar una relación afectiva con los objetos físicos⁴⁴⁴.

4.4. La fotografía como terapia

Las estrategias mediante las cuales la fotografía actúa en beneficio del ejecutor, del retratado o del observador, son variadas. Asimismo, que la fotografía es un método, objeto y sistema con dotes terapéuticos ha sido abordado desde muchas disciplinas que traspasan lo fotográfico. La doctora Iona Heath, por ejemplo, en el campo de la medicina y más concretamente en su función auxiliadora ante la muerte, alertaba de que para el buen morir es imprescindible completar el relato acumulado de toda una vida tanto para el moribundo como para los acompañantes. Poder contar y revivir los hechos importantes del trayecto vital por medio de fotografías compartidas es un ejercicio que ofrece consuelo. Familiares y amigos pueden continuar el relato incluso cuando la persona está demasiado débil como para contribuir, y hacerlo proporciona alivio a todos⁴⁴⁵.

Esa línea relacional entre fotografía y medicina (o salud) –dejando al lado la vocación práctico-científica conocida desde el origen fotográfico– es la que vienen transitando algunos médicos-fotógrafos como es el caso de Carlos Canal, para quien ambas profesiones han ido paralelas y que se plantea desde hace tiempo si la fotografía puede ayudar en la mejora de los pacientes. Su método consiste en dotarlos de cámaras para reconocer su entorno y su enfermedad, entendiendo esta última como una oportunidad de cambio en la que la fotografía proporciona dos momentos de cura: cuando se toma, entrando en una especie de trance, y cuando se mira, resignificándola. Por consiguiente, distingue desde el trabajo mixto dos caminos en los que la fotografía puede intervenir para mejorar la vida de las personas. La primera la asocia a la captura, al acto performativo; la segunda al momento en que la imagen es revelada y se cuenta con el objeto, estas dos vertientes poseen un carácter procesual y son herramientas de conocimiento. Llega a nombrar estos dos instantes como mágicos. Por otra parte, Jorge Fernández Bazaga también ha trabajado con pacientes desde el lado de la salud mental, en el plano de la psicología. Históricamente en el ámbito terapéutico, recuerda, se ha empleado

⁴⁴⁴ FREUD, Sigmund, 2010, p. 78-79.

⁴⁴⁵ HEATH, Iona, 2008, p. 48.

mayoritariamente el habla y el cuerpo, por lo que la evolución lógica era que el lenguaje de la imagen se acabara incorporando a este tipo de terapias biográficas⁴⁴⁶.

De sanación o catarsis por medio del gesto o la contemplación fotográfica han hablado artistas y teóricos desde diferentes prismas o disciplinas. Roland Barthes lo sabía cuando escribió en el *Diario de duelo. 16 de octubre de 1977- 15 de septiembre de 1979*: “Prisa que tengo (verificada sin cesar desde hace semanas) de volver a encontrar la libertad (des-embarazado de retardos) de ponerme a trabajar en el libro sobre la Foto, es decir de integrar mi aflicción a una escritura”. Se desconoce si intuía que la liberación de la creación por medio de la escritura le llevaría también al encuentro con la fenomenología del duelo. Pero, de algún modo, iba inclinándose hacia ella cuando escribió el 11 de junio de 1978: “Empecé en la mañana a mirar sus fotos. Un duelo atroz vuelve a empezar (pero no había cesado)”, para dos días después anotar: “Esta mañana, con gran pesadumbre, retomando las fotos, trastornado por una donde mamá niña pequeña, dulce, discreta junto a Philippe Binger (Jardín de invierno de Chennevières, 1898)”. Concluyendo: “Extraño: sufrido mucho y, no obstante —a través del episodio de las Fotos— sensación de que el verdadero duelo empieza”. Luego hizo reproducir la famosa foto de la madre en el jardín de invierno de Chennevières con la intención de que ocupase un lugar en su mesa de trabajo, pero le fue imposible soportarlo y con ello entendió que la foto se tornaba medida de vida, entendió perfectamente porqué una foto puede ser santificada, doler o convertirse en guía⁴⁴⁷.

A veces, los protagonistas del acto fotográfico lo son al mismo tiempo de la acción creativa, imprimiendo a ésta un poder curativo que funciona como prueba, constatación de los hechos y guarida del recuerdo. Así operan Annie Ernaux y su pareja Marc Marie en el libro *El uso de la foto* (2005). En una pulsión por retener los instantes de pasión de sus encuentros sexuales, y movidos a su vez por el deseo de poseer imágenes que pudieran apresar el proceso de la enfermedad de Annie, ambos se embarcan en retratar restos y estancias en donde daban rienda suelta al acto amoroso para luego escribir sobre esas fotografías y los recuerdos asociados a ellas [Fig. 47]. Fijaron unas normas: el escenario sexual no podía ser alterado, quien fuera a buscar las copias una vez reveladas no podía verlas sin la compañía del otro, para la contemplación debían sentarse juntos en el sofá con una copa de vino y música de fondo. El

⁴⁴⁶ CEDECOM. CANAL, Carlos. <<https://www.youtube.com/watch?v=M8iyjWoxwvI>>. FOTOEDUTERAPIA <<https://fotoeduterapia.com/>>. SALA, Eva, 2017.

⁴⁴⁷ BARTHES, Roland, 2009, p. 108, 145, 149, 153 y 220.

acto de fotografiar y el posterior visionado se convertía en ritual, “como si hacer el amor no bastara, como si hiciera falta conservar su representación material”. Aunque el uso de esas fotos, como dicen sus artífices, es impreciso, ¿acto reflejo, afán de conservación de un tiempo azaroso, hecho creativo?, el ignorar la función no exime de saber qué es lo que encarnan⁴⁴⁸. Con esta obra se pone de manifiesto que las fotografías cotidianas de los aparejos personales ayudan a la triple tarea de corroborar, recordar y reflexionar sobre momentos vividos.

Pero si la fotografía tiene un componente terapéutico ese es el poder volver siempre a lugares, acontecimientos o personas que pasaron, que no están; o sea, el valor memorial. Porque la memoria es una forma de regreso, y la fotografía



Fig. 47. Annie Ernaux/Marc Marie, *El uso de la foto*, 2005

activa la memoria. Volver a ciertas imágenes puede ofrecer consuelo, aunque es probable que en ocasiones también venga acompañado de dolor o más exactamente de sensación de nostalgia. Las fotografías posibilitan revivir pasados en su mayoría idealizados, al tiempo que recuerdan que jamás se podrá volver ahí. Al observar fotografías se toma consciencia de que se está más cerca de la muerte. De ahí que exista en la fotografía una promesa de gozo, por medio de ella se puede, por un lado, viajar y disfrutar del pasado y, por otro, estar de nuevo cerca de la gente querida, aunque el proceso incluya cierto pesar. Garrocho reflexiona, en consecuencia, que la facultad que mejor define a las personas ante el contraste entre la realidad material y la imaginada propia del mundo contemporáneo es la capacidad de registro. Y en ese sentido, por más que se almacenen dichos registros para conservar de la forma más fiel posible las vidas, al final el retorno es intervenido “por potencias ficticias, narrativas y poéticas que preparan [...] los ingredientes del recuerdo”⁴⁴⁹. En otras palabras, la fotografía en sus aspectos auxiliares es embestida de tanta verdad como mentira, y en última instancia, se reafirman las citadas ausencias en los álbumes familiares: acabamos atesorando las imágenes que devuelven

⁴⁴⁸ ERNAUX, Annie; MARIE, Marc, 2018, p. 12 y 165.

⁴⁴⁹ GARROCHO, Diego S, 2019, p. 39-40.

los momentos felices y abandonando, metafórica y físicamente, las que retrotraen los traumáticos.

No obstante, la vertiente contemplativa de la fotografía siempre ha contenido acciones reparadoras y de autoconocimiento. Son múltiples los proyectos que desde el inicio del medio fotográfico han permitido retratar y más tarde analizar esas imágenes con fines salvíficos. Ha sido y es frecuente recomendar el visionado del álbum familiar como terapia frente a la pérdida traumática de un ser querido o como herramienta de duelo frente al extravío de uno mismo. Por tanto, la imagen, y especialmente la fotografía, ha formado parte de procesos de identidad y de duelo desde hace siglos heredada de antiguas costumbres⁴⁵⁰. Es curioso cómo los objetos además cambian de significación y valor para los deudos una vez el dueño ha faltado, algunos adquiriendo un estatus superior por estar en contacto directo con el fallecido. Normalmente, se tiende a deshacerse de lo accesorio, de lo utilitario, reorganizando los espacios y enseres para borrar el dolor de forma veloz, sin embargo, el legado fotográfico se divide y se atesora entre los familiares, seguramente con la intención de poder volver a las imágenes en caso necesario. Pues, gracias a los objetos en general y la fotografía en particular, se puede llevar a cabo un correcto trabajo de duelo, porque la fotografía como imagen-objeto toca las realidades, y esto ayuda a vivir, aunque sea regresivamente⁴⁵¹.

David Viñuales reflexiona sobre el poder de las fotografías como imágenes que nos anclan a experiencias personales y cómo pueden interceder en el bienestar de las personas. Siguiendo la línea emprendida por otros teóricos/as precedentes y en sintonía con lo dicho hasta aquí, Viñuales destaca su influencia transicional por comportarse simultáneamente como elemento subjetivo y objetivo, proponiendo narrativas según necesidades. Es más, después de repasar las principales corrientes de la fototerapia o la terapéutica de la fotografía, considera necesario acuñar el término fotología para aproximarse a las relaciones que el ser humano establece con lo fotográfico, una manera de enfrentarse a lo esencial de la imagen fotográfica que excede los límites sanadores y abraza los fundamentos existenciales, convirtiéndose en una forma de pensamiento. Casi con reverencia alude a la búsqueda del espectro natural de la fotografía tratando de alejarse de los usos, centrando su tesis en cómo la fotografía ejerce de conector entre el ser humano y la realidad, concretando según sus propias palabras, que las imágenes

⁴⁵⁰ GARCÍA GARCÍA, Isabel, 2018, p. 169. ORTIZ GARCÍA, Carmen, 2005, p. 156-158.

⁴⁵¹ THOMAS, Louis-Vincent, 1983, p. 197.

más allá de las técnicas y metodologías que se empleen en su análisis, mueven aspectos que escapan a la propia intención de las disciplinas⁴⁵².

Si Flusser definía como una de las cualidades mágicas de la fotografía su capacidad de significar, Serge Tisseron recogiendo el pensamiento de Jean Arrouye, la aborda como objeto simbólico desde el momento que hace presente en imagen un objeto ausente en su realidad física que, además, proporciona a la imagen fotográfica “el poder de significar un simbolizado no formulado. [...] un más allá del objeto. [...] llamada a revelar un sentido oculto”. Las fotografías son capaces de revelar mágicamente significados encriptados al mismo tiempo que sirven como instrumentos de asimilación psíquica del mundo que ayudan a superar traumas. Por tanto, la fotografía es un modo de luchar contra ese traumatismo, mediante sus imágenes y su práctica⁴⁵³.

Para finalizar, y antes de estudiar la vida del retrato fotográfico *post mortem* y sus diferentes usos, en donde aparecerán estas cuestiones de forma específica en relación con la idea de la fotografía como auxiliadora en los procesos de duelo, conviene apuntar de partida que ya Ruby afirmaba que posiblemente desde el siglo XIX las imágenes relacionadas con la muerte tuvieran un propósito formal en el proceso de duelo. De hecho, corrobora que existe un vínculo entre el duelo y las imágenes fotográficas: preservar los recuerdos. En un salto temporal, Linkman anota que desde la última década del siglo XX especialistas en la muerte se han preocupado de estudiar y difundir el papel terapéutico que cumplen estas fotografías en el diálogo con los muertos, ayudando a los dolientes a reconstruir sus identidades⁴⁵⁴. Duelo y memoria como pilares que afianzan y refuerzan la aparición del medio fotográfico y que incansablemente se nombran como parte de su naturaleza. La fotografía sirve para recordar que eso (nosotros) estuvo ahí, pero ya no está, está(mos) en otro tiempo, en otra parte. Pero saber que se ha dejado un reguero de dobles permite poder acudir en su busca, para mirarnos, para mirarlos, en una acción de consuelo personal, pero también universal sobre el conocimiento de los seres humanos.

⁴⁵² VIÑUALES LERA, David, 2015, p. 117-118, 129 y 193-194.

⁴⁵³ TISSERON, Serge, 2000, p. 19-20.

⁴⁵⁴ RUBY, Jay, 1995, p. 161 y 174. LINKMAN, Audrey, 2011, p. 152.

5. RETRATO FOTOGRÁFICO *POST MORTEM* EN LOS FONDOS SERRA Y GADEA

Los aspectos mencionados, características propias de la fotografía, puestos en relación con el retrato fotográfico *post mortem* le confiere valores a este tipo de imágenes que perduran en el tiempo. Dichas características generales se pueden aplicar de forma natural a esta tipología fotográfica de la que se puede trazar su propia historia, recorriendo a su vez la historia de la fotografía. En los fondos fotográficos Serra y Gadea se observa la existencia de funciones y formas comunes al grueso de la fotografía *post mortem* que demuestran la capacidad de ser integradas en una historia global y al mismo tiempo ofrecer algunas peculiaridades.

5.1. Breve historia del retrato fotográfico *post mortem*

Los antecedentes del retrato fotográfico *post mortem* se sitúan, siguiendo a Emmanuelle Héran, por una parte, en el ámbito público y real de finales de la Edad Media cuando las efigies de los monarcas sustituían a su cuerpo físico durante los funerales reales; y por otra, en la pintura de ámbito privado y burgués encargada después de la muerte de un ser querido hacia finales del siglo XVI, primero en el Norte de Europa y con posterioridad en otros territorios de la Europa occidental. Y la historia del retrato fotográfico *post mortem* la podemos contar desde los primeros pasos de la fotografía. La primera vez que se citó la existencia de una fotografía *post mortem* dentro del contexto científico lo hizo el doctor Alfred Donné unos meses después de presentarse el invento en la Academia de las Ciencias francesa, el médico lo describía de esta manera en una carta: “*J’ai l’honneur de vous adresser de nouvelles images Daguerriennes gravées par le procédé dont j’ai soumis les premiers essais à l’Académie*”, y a continuación añadía: “*J’ai obtenu déjà un très beau résultat en prenant l’image d’une personne morte*”. Desgraciadamente este daguerrotipo está desaparecido⁴⁵⁵.

La primera técnica de reproducción mecánica, el daguerrotipo, combinaba las características operativas de negativo-positivo de la máscara mortuoria y las formas estéticas del retrato mortuorio pintado. Con la primera mantenía una estrecha relación por ser una pieza única que, además, posee la particularidad de realizarse a través del contacto directo con el cadáver para

⁴⁵⁵ HÉRAN, Emmanuelle, 2002, p. 25-26. En esa línea, Joëlle Bolloch, apunta que antes de que la fotografía pudiera conservar la imagen de los fallecidos se reducía a sacar una máscara mortuoria o retratarlos en una pintura. BOLLOCH, Joëlle, 2002 p. 112-113. También Jay Ruby afirma que la costumbre de fotografiar a los muertos es tan antigua como la propia fotografía, menciona el origen en el retrato mortuorio en Occidente a partir del siglo XV. RUBY, Jay, 1995, p. 50 y 26-29.

generar finalmente un molde a modo de matriz –que sería la placa o el negativo en fotografía. La imagen daguerrotípica, sobre todo al principio, también servía de modelo para realizar el futuro retrato pintado, es decir, ejercía de molde como en el caso de la mascarilla, propiedad que además más adelante conservó en relación con la cuestión del *índex* o impresión⁴⁵⁶. Por consiguiente, en un principio, los daguerrotipos servían como base para realizar las pinturas de retratos póstumos, servían de elemento auxiliar, aunque la función y uso esencial por parte de los dueños de estos era preservarlos como si se tratara de un retrato pintado. Ruby concluye que el progresivo desvanecimiento de las pinturas mortuorias –y lo podemos hacer extensible a otros dispositivos artísticos– se debe a que el encargo pictórico tenía unas motivaciones distintas del fotográfico y que además de forma general tanto el retrato pictórico como los retratos *post mortem* quedaron eclipsados por la fotografía. Una vez el medio fotográfico se instaló definitivamente, el retrato pictórico *post mortem* sobrevivió esencialmente dentro de las clases más altas. En la misma línea se pronuncia Linkman sobre la utilización de los daguerrotipos *post mortem* como base para las pinturas y la aceptación de estos⁴⁵⁷.

A partir de los años cuarenta del siglo XIX, algunos fotógrafos ya advertían e incitaban a los clientes a capturar las sombras antes de que se desvanecieran, y si esto ocurría antes de tomar la decisión, apresuradamente acudían a estos para tomar la única foto que tendrían de los difuntos. Estos fotógrafos anunciaban desde sus comercios la posibilidad de tomar dichas imágenes como algo usual. Algunos, incluso, acabaron dedicándose exclusivamente al oficio de retratar difuntos, como es el caso, recopilado por Ruby, de Augustus Wetherby. Otros anunciaban este servicio, o bien alentando a que se tomaran pronto una imagen daguerrotípica para como se ha indicado asegurar la sombra o remarcando sus habilidades para conservar a las personas muertas en una imagen agradable, natural, como si se encontraran en un sueño profundo⁴⁵⁸. En España también existen documentos como las publicidades traseras de algunos estudios en donde se informaba de la toma de fotografías a difuntos junto con la disponibilidad de desplazarse hasta el hogar⁴⁵⁹. De hecho, en el reverso de una fotografía *post mortem* de la colección Solaz perteneciente al estudio Verdés en Valencia, se puede leer en la parte posterior “Se retrata día y noche”, en una posible alusión a la posibilidad de tomar retratos de personas fallecidas en cualquier momento de la jornada [Fig. 48].

⁴⁵⁶ BOLLOCH, Joëlle, p. 2002, p. 113.

⁴⁵⁷ RUBY, Jay, 1995, p. 43-47 y 30. LINKMAN, Audrey, 2011, p. 11-12.

⁴⁵⁸ BOLLOCH, Joëlle, p. 2002, p. 114-116. RUBY, Jay, 1995, p. 45 y 53.

⁴⁵⁹ GARCÍA FELGUERA, M. S., 2011, p. 22.



Fig. 48. M. Verdés, *Niño muerto en su capazo*, c. 1940-50

A principio de la década de 1890, gracias al afianzamiento del gelatinobromuro en película sensible y la comercialización de las cámaras de Kodak –más económicas, de fácil manejo, y más ligeras– se hizo posible que más personas además de los fotógrafos profesionales pudieran tomar una fotografía *post mortem*. Sin embargo, no fue inmediato, sino que continuó la costumbre de contactar con profesionales para realizar la labor, aunque, a partir de ese momento, algunos miembros de las familias o los trabajadores de las funerarias tenían la posibilidad o facilidad de fotografiar a los muertos. La paradoja es que al mismo tiempo que descendía la popularidad de retratar a los difuntos, cada vez era más fácil hacerlo sin tener que recurrir a un tercero. Progresivamente, conforme la gente tuvo acceso al medio tecnológico, se fue sacando de escena a la fotografía *post mortem* o al menos del ámbito más comercial, y se fue convirtiendo en una práctica más privada, de interés y valor personal, de modo que “some

*family members cover the event of a funeral much in the same way that one would cover a wedding*⁴⁶⁰. No obstante, en el caso concreto que ocupa al estudio, tanto la pareja de fotógrafos Serra como Gadea demuestran la persistencia del encargo de retratar a difuntos tras pasada la frontera del siglo XX. Las hipotéticas razones, dada la ausencia de fuentes primarias, se pueden situar en la ausencia todavía mayoritaria de cámaras en los hogares más alejados de los núcleos urbanos o en la incomodidad de tener que retratar al difunto conocido, delegando en profesionales.

Por otro lado, como se desarrollará más adelante, la esfera pública, lugar del germen del género, sobrevivió con aparente impunidad. Mientras el retrato fotográfico *post mortem* de orden privado cada vez estaba más soterrado, los cuerpos muertos de celebridades o personajes influyentes continuaron poblando los medios de comunicación. Así, se puede afirmar que la historia del retrato fotográfico *post mortem* llega hasta la actualidad abarcando diferentes planos: pragmáticos, mediáticos, artísticos o vernáculos.

Lo primero que llama la atención es la diversidad de opiniones que existe sobre la supervivencia o extinción del género. Por una parte, algunos especialistas han propugnado el dictamen de la pervivencia de esta tipología fotográfica hasta el presente, mientras que, por otra parte, otros han fijado cronológica o geográficamente la desaparición.

En el primer grupo se colocará a Ruby que advirtió que la tipología de retrato mortuario se encuentra en todo tipo de soportes fotográficos, en distintas zonas del planeta –prácticamente en todo el mundo– y llega hasta la actualidad, aprovechando la ocasión para añadir que en la sociedad estadounidense, lugar donde se lleva a cabo el estudio, es común que sean las mujeres las que encargan y producen estas imágenes, aspecto que se tendrá ocasión de tratar. Más adelante, habla de la reinención y generalización de la práctica por parte de los funcionarios de atención médica sin reparar en que lo único que hacían era repetir un proceder ya existente. Llega incluso a defender que la pervivencia de este ritual fotográfico enfocado en la muerte perinatal, aunque en alguna ocasión también de adultos, es una oportunidad para explorar las funciones sociales y psicológicas de estas imágenes⁴⁶¹. Desde Islandia, Sigurjón Baldur Hafsteinsson, explica que el reducido número de fotografías *post mortem* que se conservan en colecciones puede llevar a pensar que el género desapareció a partir de 1940, sin embargo, tiende a la conclusión de que la toma de este tipo de fotografías pasa a manos de los aficionados,

⁴⁶⁰ RUBY, Jay, 1995, p. 83.

⁴⁶¹ RUBY, Jay, 1995, p. 50, 162-163 y 180-187.

los profesionales de la muerte o los parientes, pues examinando los álbumes fotográficos familiares es común encontrar esta tipología, lo que de paso reafirma la existencia de estas fotografías en estos lugares⁴⁶². Barbara Norfleett, a raíz de su investigación advierte una dinámica parecida: el retrato fotográfico *post mortem* fue habitual hasta al menos la Segunda Guerra Mundial, después de este momento los profesionales de la fotografía perdieron encargos a favor de la toma entre los miembros de la familia como atestiguan los trabajadores de los laboratorios fotográficos⁴⁶³. Audrey Linkman afirma que, al menos en Gran Bretaña, la práctica existe desde 1840 hasta nuestros días. Y, de nuevo, apoyando la teoría de Ruby, incide en que en algunos hospitales maternos se les da la oportunidad a los padres de fotografiar al niño/a que nace muerto⁴⁶⁴. En el libro conjunto que editó el *Thanatos Archive*, Marion Peck asegura que, aunque hoy en día existe este tipo de fotografía, no es algo común⁴⁶⁵. Para Helen Ennis, desde Australia, fue en la década de 1980 cuando resurgieron las fotografías del moribundo y los muertos, exponiendo una serie de razones entre las que se encuentra la deshumanización y alienación que había sufrido la muerte por parte de psicólogos, sociólogos o psiquiatras décadas antes. A partir de este momento, según ella, se reinventa de alguna forma la retratística mortuoria vernácula adaptándose a los tiempos digitales⁴⁶⁶. Aunque sin fechar, a la misma conclusión han llegado Laurel Hilliker, Nancy M. West y Lucja Lange desde Estados Unidos, Reino Unido y Polonia acerca de la supervivencia del género fotográfico del siglo XIX hasta la actualidad⁴⁶⁷. Desde el ámbito nacional, Sara González Gómez y Xavier Motilla Sala no dudan en aseverar que el retrato fotográfico *post mortem* fue una práctica muy extendida durante el siglo XIX y XX llegando hasta hoy⁴⁶⁸.

En la idea de perfilar la trayectoria del retrato fotográfico *post mortem*, Agustina Triquell habla de que la fotografía de difuntos en Uruguay fue una costumbre muy extendida en el siglo XIX y que en el presente sobrevive sólo en algunos lugares concretos⁴⁶⁹. En la tónica de fechar la disolución, se da una constante que lo data tras pasado el umbral del siglo XX⁴⁷⁰. Con cierta contradicción, Marie-France Morel, señala la fecha de 1950 como punto de inflexión en el que la fotografía *post mortem* declina, pero indica seguidamente que se democratizó la captura

⁴⁶² BALDUR HAFSTEINSSON, Sigurjón, 1999, p. 52.

⁴⁶³ NORFLEET, Barbara P., 1993, p. 13.

⁴⁶⁴ LINKMAN, Audrey, 2006, p. 311. LINKMAN, Audrey, 2011, p. 8.

⁴⁶⁵ PECK, Marion, 2015, p. 6.

⁴⁶⁶ ENNIS, Helen, 2011, p. 134-139

⁴⁶⁷ HILLIKER, Laurel, 2006. WEST, Nancy M., 2016. LANGE, Lucja, 2020.

⁴⁶⁸ GONZÁLEZ GÓMEZ, Sara; MOTILLA SALA, Xavier, 2015, p. 87.

⁴⁶⁹ TRIQUELL, Agustina, 2011, p. 44.

⁴⁷⁰ CORDERO PÉREZ, Juan Ignacio, 2013, p. 41. DÍAZ DÍAZ, Teresa, 2014, p. 631. HENAO ALBARRACÍN, Ana María, 2013, p. 337. ORTIZ GARCÍA, Carmen, 2005, p. 158. ORTIZ GARCÍA, Carmen, 2005b, p. 199.

involucrando a cualquier fotógrafo aficionado⁴⁷¹. Lo mismo hace Elke Weesjes que marca como inicio de la disolución 1930, aunque luego añade que sobrevive hasta la actualidad⁴⁷². En una línea similar, pero con unas décadas de ventaja, 1970, Virginia De la Cruz dice que la práctica comenzará a desaparecer. Sin embargo, en el texto más reciente editado en España sobre la colección privada de Carlos Areces y firmado por De la Cruz, el coleccionista en el prólogo indica que la fotografía *post mortem* fue una práctica habitual durante el siglo XIX y el primer tercio del XX, ampliándose unas décadas más allá, lo que sugiere al menos la disminución, aunque la autora rectifica el comentario de Areces en la recta final del escrito nombrado iniciativas contemporáneas. También de la mano de De la Cruz, dentro del catálogo de la exposición que se organizó en el Museu Valencià d'Etnologia, Julio Rebodero Pazos, biznieto del fotógrafo Maximino Reboredo (1876-1899), se pregunta por la desaparición de esta tipología fúnebre, argumentado el rechazo a la muerte en la sociedad contemporánea, para de nuevo, De la Cruz enmendar la opinión en el epílogo referenciando las iniciativas actuales. En ambos casos, los firmantes pasan por alto los retratos fotográficos *post mortem* en la contemporaneidad⁴⁷³.

Estas opiniones, en principio algunas algo contradictorias, se pueden deber a la diferenciación entre las fotografías “clásicas” de naturaleza analógica y las “modernas” fotografías digitales, al modo de producirlas y facturarlas y, sobre todo, al destino de las mismas, aunque es complejo determinar las razones. Es lo que a veces se intuye en algunas reflexiones como la que hace Areces cuando dice que:

desde nuestra perspectiva actual es difícil de comprender, tenemos medios técnicos que nos permiten almacenar físicamente todos los momentos que se nos antojan. Nos cuesta ponernos en la piel de unos padres de finales del siglo XIX que quisieran guardar el recuerdo de un hijo que nunca tuvo un retrato en vida, aunque para ello tuviera que retrasar el entierro hasta que la disponibilidad del fotógrafo lo permitiera. También hay que tener en cuenta que la muerte es mucho menos habitual y visible en nuestra sociedad que entonces: la esperanza de vida era menos, la mortalidad infantil mucho mayor y el contacto con los difuntos una realidad cotidiana: se los velaba en casa, los niños posaban con ellos, las vecinas los vestían y el pueblo entero pasaba para acariciarlos y besarlos por última vez⁴⁷⁴.

⁴⁷¹ MOREL, Marie-France, 2008, p. 680.

⁴⁷² WEESJES, Elke, 2013.

⁴⁷³ CRUZ, Virginia de la, 2016, p. 52. CRUZ LICHET, Virginia de la, 2021, p. 13 y 200. CRUZ LICHET, Virginia de la, 2017, p. 9-13 y 153.

⁴⁷⁴ CRUZ LICHET, Virginia de la, 2021, p. 14.

Se olvida que, aunque la mortalidad se ha reducido, los bebés siguen muriendo, y los padres continúan necesitando guardar el recuerdo de sus hijos/as. Es decir, la diferencia entre las fotografías *post mortem* que anidan en las colecciones y las nuevas imágenes radica en el lugar de repositorio, pero mantienen las mismas funciones. Como sintetiza Racheal Harris, independientemente de la época o el modo de producción, cualquier fotografía de un difunto es un texto muy conciso, reúne narrativas que se repiten: representa una continuidad en la relación entre la persona fallecida y el demandante (o hacedor); da fe de la existencia del sujeto que falta; es prueba de su ausencia y, por último, recuerda la inevitabilidad de la muerte a quienes la observan⁴⁷⁵. Aspectos que volverán a aparecer con más profundidad.

Por último, existen comentarios más radicales sobre el fin de estas imágenes que, otra vez, omiten la muerte temprana. Tal es el caso de Dongjie Wang cuando explica que en la cultura estadounidense moderna ya no es típico tomar un retrato *post mortem*, llegando a afirmar que “*in addition, the advancement of photography equipment has eliminated a need for post-mortem photographs, because people are able to easily capture images of the living*”⁴⁷⁶. Asimismo, Nicola Brown parte de un testimonio de un fotógrafo de finales del siglo XIX que rehusaba el sentido de estas fotografías cuando aludía al hecho de lo insoportable que sería para los familiares contemplar estas imágenes, lo mejor y natural, según su consejo, sería inmortalizar los rasgos del fallecido en la memoria, de ahí, extrae la conclusión de que ésta sería la razón por la que tales imágenes ya no están tan extendidas⁴⁷⁷. Para finalizar, volviendo al territorio español, Andrea Fernández García, augura que la desaparición del retrato fotográfico *post mortem* se debe a que la sociedad española después de la Guerra Civil harta de rodearse de la muerte decide alejarse de la conservación en imagen de los cuerpos muertos⁴⁷⁸.

En cuanto a las fotografías de los fondos que se trabajan, como se ha expuesto en la introducción, están fechadas en su mayoría en las décadas centrales del siglo XX llegando hasta los primeros años de la década de los años setenta. Realizadas por profesionales de la fotografía, muestran la pervivencia del género pasado el umbral de la mitad del siglo XX, abarcando todo tipo de modalidades, en las que se observan paralelismos y disonancias de estas fotografías con lo promulgado por los teóricos y la visualidad específica de éstas.

⁴⁷⁵ HARRIS, Racheal, 2020, p. 22.

⁴⁷⁶ WANG, Dongjie, 2015, p. 1.

⁴⁷⁷ BROWN, Nicola, 2009, p. 8. No obstante, el ensayo defiende la función consoladora de dichos retratos centrándose en la época victoriana.

⁴⁷⁸ FERNÁNDEZ GARCÍA, Andrea, 2006, p. 470-471.

5.2. Estrategias de representación en la fotografía *post mortem*

El cadáver se convierte en el elemento sobre el que se desarrollan estrategias simbólicas que perpetúan la existencia de los difuntos, transforman el desecho en recuerdo y sosegan la responsabilidad de los vivos. Con la llegada de la fotografía, el retrato fotográfico *post mortem* aseguró que el cuerpo muerto descansase en imagen, y desplegó una serie de mecanismos visuales al servicio de la composición y factura del último retrato en el que se buscaba representar y dejar constancia de la idea de la buena muerte⁴⁷⁹.



Fig. 49. Johannes Thopas, *Retrato de niña fallecida. Catharina Margaretha van Valkenburg*, 1682



Fig. 50. José Pérez, *Niño en su lecho de muerte*, c. 1910

Las investigadoras Anne Carol e Isabelle Renaudet apuntan que estas fotografías responden a códigos estéticos precisos aplicados a los retratos de los vivos y extendidos al mundo de los muertos en los que las poses, los gestos y los escenarios ritualizados se dramatizan, “*cette idéalisation des apparences coïncide avec la nouvelle conception du corps mort qui triomphe au XIX siècle: sacralisée par les proches, embellie par l’objectif du photographe, la dépouille du défunt trouve sa place dans la mémoire graphique familiale symbolisée par l’album photo*”⁴⁸⁰. En el capítulo previo sobre la configuración del retrato en Occidente, se ha visto cómo las representaciones de estos cuerpos sin vida enlazan con manifestaciones artísticas anteriores tanto a nivel formal como significativa. Ruby, de forma específica, sitúa la pintura mortuoria [Fig. 49] como modelo estético para los posteriores retratos fotográficos *post mortem* [Fig. 50]. Algo similar a lo que señaló Héran cuando aludía a la pintura de ámbito privado y burgués encargada después de la muerte de un ser querido de finales del siglo XVI. Al igual que nombra Linkman basándose en el estudio de Anton Pigler. A modo de transfusión visual,

⁴⁷⁹ HARRIS, Racheal, 2020, p. 27-29.

⁴⁸⁰ CAROL, Anne; RENAUDET Isabelle, 2013, p. 233.

las representaciones pictóricas sirvieron de esquemas compositivo: los fotógrafos adquirieron, perpetuaron y modificaron tradiciones pictóricas ya existentes en otros medios⁴⁸¹. Los fotógrafos aprovecharon el peso de la tradición visual anterior para componer e instaurar la manera de retratar a los difuntos fotográficamente.

Sin embargo, mientras los pintores procedían de una determinada manera, los fotógrafos desarrollaron técnicas propias ante el retrato final. Son relativamente abundantes, sobre todo en el ámbito anglosajón y puntualmente en el ámbito francés y español, los textos que recogen testimonios de fotógrafos ante el momento de componer el retrato fotográfico *post mortem*. Ruby recopila algunos testimonios de daguerrotipistas definiendo su manera de actuar en los primeros pasos del medio. Nathan Burgess contaba detalladamente cómo se debía operar: si la toma es de un niño, “*it may be placed in the mother’s lap, ant taken in the usual manner by a side light, representing sleep...*”, y si el artista es hábil, haciendo tres o cuatro tomas tendrá suficiente. Luego añadió que, a pesar de la simulación, todos contendrán en línea con la naturaleza indicial, “*the sombre hue of death*”. Más adelante va citando testimonios americanos sobre los distintos recursos para desarrollar una toma de un cadáver, y se observa que las actitudes generales de estos fotógrafos de mitad de siglo XIX van desde la empatía con los comitentes de estas imágenes hasta el rechazo del acto. La diferencia más significativa entre los fotógrafos finiseculares y los que vendrían tras pasa la frontera del siglo XX es que aquellos no dudaron en escribir, discutir y teorizar sobre la práctica. En el ámbito francés de las primeras declaraciones a las que se ha accedido se encuentra la del doctor Alfred Donné ya citado por Bolloch. Linkman también se pronuncia sobre lo que sucedía con los fotógrafos británicos. En España, De la Cruz recoge diferentes textos de la segunda mitad del siglo XIX en los que se aprecia tanto los problemas técnicos como emocionales de los profesionales a la hora de realizar este tipo de imágenes. En concreto, basándose en el sistema de Virgilio Viéitez, explica que éste solía sacar varias tomas que iban del primer plano hasta el conjunto de la sala para seleccionar luego la imagen, recortarla y encuadrarla centrando su composición en el féretro. También especifica que, seguramente los retratos tomados a mitad del siglo XX en las funerarias atendieran a los preparativos de las imágenes basados en los deseos de la familia,

⁴⁸¹ RUBY, Jay, 1995, p. 26. LINKMAN, Audrey, 2006, p. 309. Sin embargo, también se han encontrado fuentes que ponen en duda la transmisibilidad de los patrones visuales pictóricos próximos a las imágenes fotográficas *post mortem* como es el caso de Islandia. Para Baldur Hafsteinsson, “*Iceland does not have a long or rich tradition of visual art. The custom of portraying the deceased may be seen in medieval manuscript illuminations, and in eighteenth century memorial tablets, but the pictures that have survived from these periods are not a prototype for post-mortem photographs because they were not accessible to the bulk of the population, and there appears to have been little discussion of such pictures*”. BALDUR HAFSTEINSSON, Sigurtjón, 1999, p. 49.

tenían una apariencia muy parecida. Aproximándose al sur de Italia, concretamente a la zona de Calabria y a la fotografía en los cementerios, Faeta corrobora la práctica extendida de este tipo de retratos, especialmente como se verá, de niños y adolescentes que no pudieron gozar de un retrato en vida⁴⁸².

Entre los grandes fotógrafos pioneros que teorizaron sobre los retratos de difuntos tenemos a Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910) más conocido como Nadar. En 1900, cuando el fotógrafo contaba con ochenta años y toda una trayectoria profesional, publicó un texto en el que relató una experiencia tomando una fotografía *post mortem* y entre otras consideraciones confirmaba que “si hay un penoso deber en la fotografía profesional, es la obligada sumisión a estos llamamientos funerarios”. Algo similar a lo que también escribió otro de los fotógrafos de más renombre de los orígenes, André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889), que dejó constancia en un capítulo de un texto publicado en 1855 de que: “hemos realizado una multitud de retratos *post mortem*; pero debemos confesar francamente que no lo hacemos sin repugnancia”. Bolloch, por su parte, comenta el proceder de algunos fotógrafos en el uso de la luz, de pantallas reflectantes y espejos para juegos de luces naturales o artificiales e incluso el truco de colocar un espejo frente al sujeto para fotografiar el reflejo y así evitar el tener que contemplar el cadáver directamente⁴⁸³.

En los fondos Serra y Gadea, al respecto de la abundancia de fotografías de niños fallecidos, la incomodidad de la toma de estas fotografías y el método de trabajo desarrollado por algunos profesionales, decir sobre el primer aspecto que predominan las imágenes de los más pequeños lo que reafirma la idea tantas veces repetida de la ausencia de otra imagen. Sobre el malestar de realizar tales encargos por parte de los profesionales estudiados, no se tiene constancia, dada la ausencia de fuentes, del esfuerzo o ausencia que les supuso la toma de tales fotografías. Pero a falta de documentos o testimonios que confirmen o nieguen la posible molestia, se cuenta con las fotografías que traslucen estos aspectos sobre la disposición a retratar difuntos. Especialmente en las pertenecientes a Serra hijo se observa una manera de proceder en la que se disparaba dos o tres tomas sin apenas modificaciones, fruto de la búsqueda de una

⁴⁸² RUBY, Jay, 1995, p. 44-46 y 52-60. BOLLOCH, Joëlle, 2002, p. 112-113. LINKMAN, Audrey, 2006, p. 310-315. CRUZ, Virginia de la, 2013, p. 24-26. CRUZ, Virginia de la, 2005, p. 163 y 170. FAETA, Francesco, 1993, p. 70.

⁴⁸³ VÁZQUEZ CASILLAS, José Fernando, 2002, p. 123. BOLLOCH, Joë, 2002, p. 122-123.

composición correcta, el único cambio que se aprecia en las distintas capturas es la distancia con el cuerpo muerto y la corrección del encuadre, algunas veces incluso denota cierto titubeo en la imagen ante este tipo de encargo [Fig. 51]⁴⁸⁴.

En este punto resulta interesante detenerse a distinguir o al menos explicar brevemente los tipos de fotógrafos que fueron apareciendo a lo largo de la evolución tecnológica y que se dedicaron a retratar difuntos. Los primeros profesionales del medio venían de distintas ramas del conocimiento y de los oficios, pronto adquirieron la categoría de fotógrafos y fueron ampliamente reclamados. Luego

estarían los llamados fotógrafos aficionados, que aparecieron prácticamente al mismo tiempo y lo que los distinguía de los profesionales era sencillamente el hacer de la profesión el medio de subsistencia. Muchos fotógrafos vieron la posibilidad de hacer dinero con el oficio y se convirtieron en itinerantes, aproximando la posibilidad de retratar a los seres queridos fallecidos a lugares fuera de los núcleos urbanos donde habitualmente se encontraban los estudios. A la vez, algunos residentes en esos lugares alejados de las urbes también se interesaron por la fotografía y comenzaron a formarse y adquirir el equipo necesario para poder convertirse en fotógrafos locales –lo que se ha definido también como fotógrafos populares–. A ese tipo de fotógrafos pertenecen la familia Serra, estirpe de padre e hijo. El caso de Gadea es algo distinto, al mismo tiempo que se convirtió en el retratista de los habitantes de la localidad de Manises realizó trabajos para medios informativos como el periódico valenciano *Levante*⁴⁸⁵. Se puede decir que los avances técnicos hicieron que la figura del aficionado se



Fig. 51. Serra Vilches, *Niño muerto*, c. 1960-1975

⁴⁸⁴ Para comprobar dicha dinámica acudir al anexo fotográfico de los fondos Serra [Anexo fotográfico].

⁴⁸⁵ MORENO ROYO, José María, 1994.

extendiera hasta que progresivamente las cámaras entrando en los hogares y, paradójicamente, los profesionales que ofrecían sus servicios fueron saliendo⁴⁸⁶.

Los primeros beneficiarios de estas representaciones fueron los personajes poderosos o célebres que a la vez se inspiraron en modelos de la tradición visual cristiana: Cristo muerto, la dormición de la Virgen y la variedad de representaciones de santos y santas fallecidos fueron modelos visuales a seguir en la fotografía fúnebre posterior. Carol y Renaudet afirman que “*les photographies post mortem portent l’empreinte de l’influence religieuse. Héritant des codes narratifs propres à l’art du dernier portrait, la photographie assume la dimension religieuse du culte commémoratif rendu aux disparus*”⁴⁸⁷. Por ello, es tan común observar convenciones dentro de la tradición en este tipo de fotografías, proponiendo de alguna forma un imaginario tranquilizador por ser fácilmente reconocible.



Figs. 52-53. Serra Vilches, *Familiares con niño muerto*, c. 1960-1975

⁴⁸⁶ A partir del siglo XX –algo que se enfatiza en el XXI– los fotógrafos profesionales toman ocasionalmente esas fotografías, pero normalmente es la propia familia la que lo hace. RUBY, Jay, 1995, p. 110. LINKMAN, Audrey, 2011, p. 77-78. BALDUR HAFSTEINSSON, 1999, p. 50-52. Sin embargo, en las zonas rurales esta intromisión en la fotografía mortuoria fue más costosa y el fotógrafo profesional sobrevivió más tiempo, aunque existen algunas excepciones. CAROL, Anne; RENAUDET, Isabelle, 2013, p. 237.

⁴⁸⁷ CAROL, Anne; RENAUDET, Isabelle, 2013, p. 235.

De hecho, existe una imagen de Serra Vilches que se puede relacionar con esta tendencia de emular composiciones clásicas de larga tradición. Formalmente, la representación obedece a una organización que imita las composiciones triangulares utilizadas por los artistas en composiciones religiosas del Renacimiento, que da como resultado una imagen sólida y armónica. La punta del vértice corresponde al personaje de más edad que organiza el cuadro, a los lados las hermanas, en el centro el bebé muerto, protagonista de la instantánea; todos en posición frontal. Apreciamos además un delicado juego de miradas entre las niñas, quienes en las distintas tomas parecen recibir indicaciones del fotógrafo para fijar sus ojos en direcciones inversas y así dotar de dinamismo a la imagen, aunque es curioso que en ningún caso se dirija la mirada al bebé difunto [Figs. 52-53].

Héran expone que estéticamente estas fotografías pretendían conseguir una imagen decente y libre de agonía. El último retrato estaba autorizado cuando todo estaba en orden, en ocasiones reguladas por el propio difunto según sus deseos o auspiciadas por lo que llama “*coquetterie du mort*”, aunque a veces dada la rapidez de la toma el cuerpo y el entorno conservan rasgos de desazón. En otras ocasiones, también el difunto expresaba su voluntad de no ceder ante la captura de su última imagen⁴⁸⁸. Linkman también explica que la motivación de capturar el último retrato del difunto se basaba en conseguir un aspecto reconfortable libre de agonía que incidiera en expresiones tranquilas y serenas, si el retrato lograba mostrar una imagen agradable se podía intuir que el difunto disfrutaría de la ansiada paz allá donde fuera⁴⁸⁹. Más o menos ostentosas, más o menos orquestadas por el difunto, los dolientes o los fotógrafos, el último instante y las imágenes que se capturan están sujetas a elecciones que deben sugerir el reposo del fallecido.

Hasta finales del siglo XVIII lo habitual era cubrir al cadáver con una sencilla sábana o sudario. A partir del XIX a los muertos se les vestía, además de acompañarlos de elementos y gestos de la tradición cristiana, lo mismo que sucedía con los modelos visuales: al muerto se le cruzan las manos sobre su regazo en las que a menudo sostiene crucifijos o rosarios; la habitación está decorada con cirios, cruces, estampas religiosas, flores, etc. Ruby llega a decir que “*rarely is the photograph personalized, i.e., designed to convey something about the deceased as an individual. Even when objects are present they look more like standard props used to enhance the composition than the personal property of the deceased*”. La elección de la vestimenta

⁴⁸⁸ HÉRAN, Emmanuelle, 2002, p. 39 y 42-46.

⁴⁸⁹ LINKMAN, Audrey, 2011, p. 17-18.

también conlleva simbología: el blanco predomina para las mujeres jóvenes que portan el traje de novia y para los niños o niñas que llevan el traje de bautizo o comunión; mientras el negro se reserva para las personas adultas. Los ropajes, por tanto, generan distinciones de género, clase social, y a veces lugar de procedencia al enterrarnos con trajes regionales⁴⁹⁰. Así se aprecia en el conjunto de imágenes tratadas. Los niños y niñas aparecen, ya sea dentro del ataúd, en la mecedora, sobre la cama o la mesa, o en los brazos del familiar, de blanco portando sus mejores galas. En los adultos, en cambio, sobre todo en el caso de los hombres, predominan los colores oscuros, con alguna excepción como en las fotografías de Manises en las que vemos únicamente los rostros-torsos de una mujer y un hombre relativamente jóvenes a través de una abertura oval en la que se aprecia como ella lleva una especie de sudario o envoltura blanca y él viste traje de inspiración marinera [Figs. 54-55].



Figs. 54-55. Gadea, *Retratos a través del ataúd*, c. 1950-1970

El proceder de los fotógrafos ante estas tomas estaba planificado y estereotipado. En la mayoría de los casos, ellos mismos se desplazaban hasta la casa de los difuntos para la realización del último retrato, aunque también existen testimonios del desplazamiento de los cuerpos hasta el estudio del fotógrafo, sobre todo de niños, siempre tomando las medidas higiénicas pertinentes.

⁴⁹⁰ HÉRAN, Emmanuelle, 2002, p. 40-42. RUBY, Jay, 1995, p. 69. CRUZ, Virginia de la, 2016, p. 56. LINKMAN, Audrey, 2011, p. 32-34. FAETA, Francesco, 1993, p. 70.

La iluminación también formaba parte destacada de las composiciones, en unas ocasiones aprovechaban efectos de la luz natural y en otras jugaban con la luz artificial. En cuanto a la disposición de los cadáveres predominaba la emulación del último sueño que mantenía una posición más natural. Algunos fotógrafos como Disderi, gustaban de borrar todo rastro de muerte manteniendo los ojos abiertos por medio de diversas técnicas lo que le añadía a la imagen cierta aura patética⁴⁹¹.

Además, el encargo de este tipo de fotografías por conllevar inconvenientes e incomodidades normalmente aumentaba su precio. Para el fotógrafo comercial del siglo XIX, los encargos de retratos mortuorios eran una de las principales fuentes de ingreso en el negocio⁴⁹². Algo que, sin embargo, no se puede demostrar en el caso de los fondos Serra y Gadea que carecen de facturas o documentos económicos sobre el precio de los servicios.

En cuanto a la preparación del cadáver, fue una actividad practicada desde antiguo, mucho antes de que aparecieran los profesionales en tanatopraxia. En cambio, con la aparición de la fotografía, los retoques pueden ser trasladados directamente a la imagen, coloreando o pintando el positivo. Según Bolloch, esta actividad era realizada habitualmente por las esposas o amantes de los fotógrafos, como lo atestigua el testimonio que recoge sobre una amante de un fotógrafo francés en el que además explica que decidió pintarle a una fotografía de un niño muerto unas alas lo que gustó mucho a la madre⁴⁹³. A las mujeres también se les ha atribuido las decoraciones delicadas que se realizaban como recordatorio, pues el duelo y la conmemoración se consideraban actividades femeninas. Las mujeres de clase media, por tanto, elaboraban estos objetos manuales en el ámbito doméstico⁴⁹⁴.

Los patrones visuales más repetidos para capturar la muerte han gravitado entre la emulación del sueño y la evidencia de la muerte. El modelo del sueño se puede rastrear desde la antigüedad griega. En esa época huían de la degeneración de la carne por imágenes más plácidas y serenas, además, morir para ellos significaba perder la vista⁴⁹⁵. Para Ruby, el modelo del dulce sueño predominó en la fotografía y pintura *post mortem* de la segunda mitad del siglo XIX –de 1840 a 1880– y dentro de esta tipología se produce una variación que es representarlo como si en

⁴⁹¹ BOLLOCH, Joëlle, 2002, p. 121-126. LINKMAN, Audrey, 2011, p. 29. Sobre el trabajo concreto de iluminación Linkman puntualiza que fue un aspecto que preocupó y ocupó a los fotógrafos británicos ante la toma *post mortem*, desglosando algunos puntos en común como el aprovechamiento de la luz natural y quizá la falta de calidad cuando se encargaba de ella un subalterno. LINKMAN, Audrey, 2006, p. 333-335.

⁴⁹² CRUZ, Virginia de la., 2016, p. 57. LINKMAN, Audrey, 2006, p. 315. KRAUSS, Rosalind, 2002, p. 29.

⁴⁹³ BOLLOCH, Joëlle, 2002, p. 130.

⁴⁹⁴ BATCHEN, Geoffrey, 2007, p. 12-13. LINKMAN, Audrey, 2011, p. 140.

⁴⁹⁵ MARTÍNEZ ARTERO, Rosa, 2004, p. 28.

lugar del dormido estuviera directamente vivo. En este caso se solían colocar en una silla y siempre con los ojos abiertos (o pintados como si estuvieran abiertos) a diferencia de la emulación del sueño con los ojos cerrados. De 1880 a 1910, la imagen más habitual es la del cuerpo entero y normalmente dentro del ataúd. La modificación en el proceder se debe a algunas alteraciones en las conductas funerarias como la integración del embalsamamiento, el cambio de la caja de madera sobria por el ataúd decorado y la popularidad de las flores decorativas. La aparición de las funerarias también condicionó la forma de operar de los fotógrafos que gozaban de menos libertad para manipular el cuerpo. En teoría, a principio del siglo XX los primeros planos de los fallecidos dieron paso a las composiciones de duelo con los dolientes participando de la imagen y centrándose en el evento social. En caso de tomarse fotografías de los cadáveres hacia 1930, se presentaban estandarizadas: una de medio cuerpo y otra en la que se veía todo el ataúd, hecho que se puede constatar en el proceder de Gadea [Figs. 56-57]. En palabras de Héran, en algunas ocasiones cuando el fotógrafo llegaba para retratar al difunto éste ya se encontraba dentro del ataúd lo que impacta más al espectador ya que aquí se evidencia la muerte y no tanto el último sueño. Este método se desarrolló desde finales del siglo XIX, y en lugares como Estados Unidos desde la época del daguerrotipo⁴⁹⁶.



Figs. 56-57. Gadea, *Retrato de hombre muerto en ataúd*, c. 1950-1970

⁴⁹⁶ RUBY, Jay, 1995, p. 65-77. HÉRAN, Emmanuelle, 2002, p. 40.

Del mismo modo, Carol y Renaudet dividen el corpus asturiano que trabajan como caso de estudio entre imágenes que simulan la vida e imágenes que emulan el sueño, en donde esta última tipología es predominante. Sin embargo, las investigadoras desde esta distribución y escogiendo la modalidad del sueño señalan como diferencia estética clara la posición social de las familias. Reparando en una de las fotografías del corpus analizado apuntan tanto la ostentación de la ropa usada por el bebé –probablemente su vestido de bautizo– como los elementos de decoración propios del hogar burgués. Pero más destacable es la asociación de la decoración floral a la clase social y a un marcado carácter simbólico, pues la utilización de las flores responde en todos los casos a códigos narrativos precisos. En el caso de los niños, las flores enmarcan la figura de la criatura celeste en una especie de cuna natural, o se disponen coronas florales alrededor del cuerpo y sobre la cabeza siguiendo una práctica que refleja la escatología católica de los inocentes. Las mujeres adolescentes son otra categoría específica en la que la presencia de las flores refleja un trato especial reservado a ciertas categorías de fieles (vírgenes en este caso) cuya pureza se enfatiza por medio del uso floral. La imagen de estas jóvenes que murieron en la flor de la vida también se cruza con el universo de los mitos literarios a través de la figura de la bella durmiente –aspecto que se ha tratado cuando se ha abordado el cuerpo femenino muerto–. La mayoría de las veces vestidas con su traje de comunión, estas chicas en el umbral de la adolescencia parecen atrapadas en su sueño. Y las flores son parte del dispositivo destinado a estetizar la muerte⁴⁹⁷.

Sobre los adornos florales también se pronuncia Linkman, recogiendo la simbología de la fugacidad y añadiendo la relación de las flores con las muestras de amor. Coronar a los niños y los jóvenes con elementos vegetales y vestirlos de blanco era lo habitual. A colación introduce la colocación de juguetes o artilugios asociados con la infancia en algunas de estas fotografías de niños y niñas de corta edad, e incluso objetos que denotan determinada clase social⁴⁹⁸. Por contra, Sigurjón Baldur Hafsteinsson, hablando de la fotografía *post mortem* islandesa, añade que en las primeras décadas del siglo XX las flores y las guirnaldas habitualmente decoraban el ataúd, pero que en el caso de las regiones estudiadas los tributos florales son escasos, seguramente por la limitada flora natural de Islandia o por la mala comunicación entre zonas⁴⁹⁹.

⁴⁹⁷ CAROL, Anne; RENAUDET Isabelle, 2013, p. 233-235. Sobre la importancia y el simbolismo de la decoración floral en el deceso también se pronuncia Ruby en un apartado titulado “*Floral Memorial Photographs*”, RUBY, Jay, 1995, 136-141.

⁴⁹⁸ LINKMAN, Audrey, 2006, p. 330. LINKMAN, Audrey, 2011, p. 37-39 y 93-94.

⁴⁹⁹ BALDUR HAFSTEINSSON, Sigurjón, 1999, p. 50.



Fig. 58. Serra Vilches, *Retrato en entierro*, c. 1960-1975

Las imágenes de los fondos Serra y Gadea ponen de manifiesto que en algunos lugares la preparación de la instantánea no era tan rigurosa. En el caso de los niños hay diversidad de tomas, unas parecen más preparadas –el lugar de depósito del cuerpo, la indumentaria, la disposición de la escena e incluso algunos pocos elementos que le acompañan–, otras en cambio, parecen ser tomadas con lo que se disponía en el momento de la ejecución. Al respecto de los adultos, la mayoría se capturan en lugares preparados para el velatorio, aunque en alguna ocasión se fotografía un momento de acción sucedido en el exterior, con probabilidad el cementerio, en una imagen de carácter testimonial que parece corresponder al instante antes de la sepultura, pero que evoca una intención a medio camino entre el retrato y el documento [Fig. 58].



Fig. 59. Serra Vilches/Gadea, *Niños muertos emulando el sueño*, c. 1950-1975



Fig. 60. Serra Vilches y Ballester/Gadea, *Niños muertos emulando el sueño*, c. 1940-1975

La idea del sueño perdura en algunos ejemplos de niños/as en la cama, en sillones o mecedoras preparadas para inspirar y sugerir la sensación de descanso [Figs. 59-60] y, sobre todo, cuando son sostenidos por las mujeres vivas, modalidad que se verá más adelante. Por último, en cuanto a los adornos florales, son una minoría en estos retratos, aunque en varios de ellos sí que se halla la exuberancia acostumbrada en otras imágenes de distinta procedencia y que era bastante habitual. De hecho, en el ejemplo más extremo la decoración floral se coloca tanto en el exterior del ataúd como en su interior acompañando al niño, además se aprecia la intención del fotógrafo de tomar tanto una imagen que deje constancia de la enorme corona preparada en su honor, cercana a la fotografía conmemorativa, como del retrato del niño en el féretro envuelto en flores [Figs. 61-62].



Figs. 61-62. Gadea, *Niño en ataúd rodeado de flores general*, c. 1950-1970

En otras fotografías de Gadea de una niña de algo más de edad, los elementos florales aparecen de forma sutil. De hecho, la captura en vertical y horizontal apunta a la intención de registro de estos. En la composición horizontal se observa un detalle digno de mención a modo de *punctum* barthesiano, una rosa casi seca en el exterior del ataúd junto a una mano que lo sostiene. En la versión vertical el propósito, además de captar el cuerpo completo de la niña, es retratar el

motivo floral que decora el borde del vestido, con probabilidad a juego con la rosa natural [Figs. 63-64].



Fig. 63-64. Gadea, *Niña en ataúd con flor*, c. 1950-1970

De vuelta a la mirada, lejos del signo o emulación de vida, en sintonía con la interpretación o interrelación del público, Joe Smoke habla de la relación de copropiedad entre la “mirada de ofrenda” y la “mirada exigente” separada por el espacio y el tiempo. La primera corresponde a la mirada indagadora del espectador con la que se inicia el intercambio, la segunda juega el papel de complemento de la demanda del sujeto representado para ser visto. La comprensión multidimensional incorpora el conocimiento, los valores y el contexto actual de cada observador, así como la demostración, la expresión y el contexto histórico del espectador⁵⁰⁰. En esa correspondencia, la inicial observación de algunos retratos fotográficos *post mortem* requieren de una mirada, una interpretación más profunda que añade significaciones que trascienden lo representado. En esa dirección, unas fotografías del fondo Gadea manifiestan la obligatoriedad de complementar dichas miradas [Figs. 65-66]. En una primera toma se retrata al niño fallecido en la cama tapado ligeramente de cintura para arriba; en la segunda, en lugar de ocultar lo que podría ser la causa de la muerte, una dolencia en una pierna se pone de relieve al realizar la fotografía del cuerpo completo dejándolo a la vista, posiblemente con una intención que sobrepasa el concepto de recuerdo.

⁵⁰⁰ SMOKE, Joe, 2015, p. 25.



Fig. 65. Gadea, *Retrato de niño muerto en la cama*, c. 1950-1970



Fig. 66. Gadea, *Retrato de niño muerto en la cama destapado*, c. 1950-1970

5.2.1. De lo público y de lo privado

El género del retrato fotográfico *post mortem* se puede dividir y operar en dos planos sociales: el público y el privado. Desde antiguo, los poderosos articulaban imágenes de ellos mismos como medio coercitivo y omnipresente, lo que incluía sus retratos *post mortem*. Por tanto, los primeros beneficiarios de estas representaciones fúnebres fueron reyes o altos mandatarios, y cuando se impuso el cristianismo se sumaron en la jerarquía las figuras de los santos⁵⁰¹. Personajes influyentes y públicos que sirvieron de modelo para el desarrollo posterior del género fotográfico *post mortem*.

A estos personajes influyentes y públicos que después de la muerte contaban con un despliegue de artilugios, muchos de ellos en forma de imágenes y celebraciones, se fueron añadiendo progresivamente más estratos sociales relacionados con el poder y la vida pública. A través de estos mecanismos se trataba de demostrar que los sucesores eran dignos de proseguir con la estirpe, conservar y ostentar los privilegios que el antecesor poseía y para ello nada mejor que imponer la supervivencia del poderoso a través, de nuevo, de la imagen-huella. Como apuntó Bauman,

La diferencia en la posteridad se basa en una diferencia en la posesión de la historia. Los extensos y cuidadosamente guardados árboles genealógicos sirven para separar vástagos y estirpes del común de los mortales que suelen perder la pista de sus ancestros más allá de la segunda o tercera generación. Los aristócratas, con su extenso registro de supervivencia, destacan en un mundo habitado por gente sin pasado. La importancia del linaje *se ha hecho* arraigar, y está sólidamente afianzada, como prueba *a contrario* de la llana y evanescente presencia de la gran mayoría de los individuos⁵⁰².

Como consecuencia, con el advenimiento del medio fotográfico, esta élite –ampliada al ritmo de los cambios sociales, políticos y económicos– contó en numerosas ocasiones con el consabido retrato fotográfico *post mortem*.

Otro estrato social dentro del ámbito público que se sumó a esta modalidad del último retrato fueron las personalidades artísticas. La historia visual de las representaciones funerarias de artistas también cuenta con una larga tradición desde la existencia de la imagen mecánica. Para

⁵⁰¹ Las honras fúnebres en honor a los grandes hombres surgieron y se desarrollaron en la Grecia clásica y la República romana, estableciendo referentes que fueron recuperados durante el Renacimiento. MÍNGUEZ, Víctor, 2014, p. 2.

⁵⁰² BAUMAN, Zigmunt, 2014, p. 83.

que esto se produjera fue decisivo el cambio en la consideración social del artista que comenzó a perfilarse a partir del siglo XVIII, con la tendencia del romanticismo y se consolidó en el siglo XIX con el culto al genio⁵⁰³.

La distancia compositiva y técnica entre las imágenes *post mortem* de personalidades conocidas y las de gentes anónimas a veces son menores. La diferencia más importante se encuentra sobre todo en la función, distribución y conservación. Las primeras ocupan normalmente el espacio público: son difundidas, distribuidas y hasta comercializadas; se publican de forma esporádica ilustrando biografías u obras; enriquecen archivos e instituciones y, de vez en cuando, figuran en exposiciones. Las segundas estarían a la sombra de lo privado, en el mejor de los casos reposan en fondos de colecciones particulares o son conservadas como objetos de interés social y cultural. Con alguna excepción, es raro conocer a los autores de estas fotografías de personas anónimas. En cambio, las celebridades normalmente son fotografiadas en sus lechos fúnebres por fotógrafos de renombre. Muchas de esas fotografías de personalidades conocidas fallecidas, además, se tomaron por encargo para aparecer en prensa o medios de difusión, las firmaban corresponsales o fotógrafos de prestigio y el destino era la exhibición⁵⁰⁴.

Ahora bien, el recuerdo en imágenes conmemorativas de los individuos claves para cada país o región se convierte en un mecanismo esencial para el bienestar de cualquier sociedad. Estas imágenes se facturaban con el objetivo de ser publicadas en los medios de comunicación, pero dado su carácter reproducible y mercantilizable también acababan siendo coleccionadas entre los ciudadanos/as e incluso compartiendo el álbum familiar. El tratamiento que se les daba –y se les da– difiere de los retratos de sujetos desconocidos y, por tanto, deben ser estudiados parcelados⁵⁰⁵.

Para explicar el destino y las metas del retrato fotográfico *post mortem* como imagen conmemorativa pública se puede reparar en dos ejemplos estudiados por Héran. El primero de ellos se desarrolla en torno al último retrato de Victor Hugo. El escritor muere en 1885 y desde

⁵⁰³ HERNÁNDEZ, Clara, 2021, p. 131-152.

⁵⁰⁴ BOLLOCH, Joëlle, 2002, p. 117-120.

⁵⁰⁵ RUBY, Jay, 1995, p. 113. BOLLOCH, Joëlle, 2002, p. 131. HENAO ALBARRACÍN, Ana María, 2013, p. 352. También existen textos que han profundizado en estos retratos fúnebres de personajes concretos y han cuestionado la utilidad, función y límites público-privados de los mismos: CRUZ, Virginia de la, 2016; GUERRA, Diego, 2013; CUARTEROLO, Andrea L., 2007.

un principio se entiende la relevancia de dicha defunción, así lo demuestra el mecanismo que se orquestó alrededor del cuerpo nada más fenecer. Las necesidades de la prensa se antepusieron a cualquier duelo familiar. El cuerpo fue conservado inyectándole cloruro de zinc, e inmediatamente fueron convocados alrededor de él unos doce artistas entre pintores, ilustradores, escultores y fotógrafos que desplegaron sus destrezas alrededor del personaje. La máscara



Fig. 67. Nadar, *Victor Hugo sur son lit de mort*, 1885

mortuoria la elaboró el escultor francés Jules Dalou (1838-1902), de la cual se editaron posteriormente cartas postales impresas que se vendían con facilidad. El encargado de fotografiar al gran hombre fue Nadar, que previamente al disparo realizó un croquis de la posición que debía adoptar el cuerpo para medir minuciosamente la luz, redujo el escenario al mínimo dejando las sábanas blancas de la cama y colocando un telón negro detrás para recortar la silueta [Fig. 67]. La imagen fue celebrada y acabó convirtiéndose en la portada de *L'Illustration*, como sucederá posteriormente con la de Auguste Rodin en 1917.



Fig. 68. Anónimo, *Auguste Rodin*, 1917

En cuanto a las fotografías de Rodin, a pesar de que su muerte sucedió en plena guerra, esto no impidió que la prensa se hiciera eco rápidamente. Diez fotógrafos fueron convocados para retratar el cuerpo sin vida del escultor. Compusieron la escena para que el conjunto recordase a las imágenes de santos o a las efigies medievales. Esto se aprecia sobre todo en el tratamiento del cuerpo vestido con una especie de hábito

de monje, con la idea general de que pareciera muerto en santidad. La sensación final que se perseguía era más emular una escultura que dotarlo de vida. El hecho de morir en el corazón de la guerra a una edad avanzada plantea la cuestión de retratarlo más como genio que como

héroe [Fig. 68]. A partir de estos estudios de caso, que por supuesto no son exclusivos como demuestra Héran y otros estudiosos, se puede concluir que estos retratos de personajes conocidos muertos se elaboraban para funcionar más como elementos exhibitivos y sociales que como imágenes de recuerdo íntimo. Las muertes de las grandes personalidades entre las que se encuentran los hombres de estado y los artistas cubrían cada vez con más fuerza la parcela que con anterioridad ocupaban las figuras religiosas. Esas celebridades muertas se consideraban los nuevos santos y estas imágenes escondían fines de carácter propagandístico⁵⁰⁶.



Fig. 69. Anónimo, *El cadáver del pintor Mariano Fortuny y Marsal*, 1874

En el panorama español la modalidad retratística *post mortem* también existe, aunque mucho menos estudiada. Dependiendo de las circunstancias de la muerte, el poder mediático del personaje, la repercusión que pudiera tener, la tendencia política y los deseos personales o de parientes próximos, se puede hallar o bien la imagen desnuda de pompa, o portando atributos que referencian su condición. Sobre este último tipo se cuenta con la fotografía del pintor Mariano Fortuny que aparece laureado revelando con ello su mérito como artista [Fig. 69]⁵⁰⁷. Un dato que denota, por un lado, la abundancia de estas fotografías para personajes relevantes y, por otro, la escasa investigación sobre esta tipología retratística en el ámbito español se halla

⁵⁰⁶ HÉRAN, Emmanuelle, 2002, p. 54-59. Sobre la apariencia escultórica de la imagen también: DELPIRE, Robert (dir.), 2007, p. 81.

⁵⁰⁷ Para un análisis de un caso nacional sobre las fotografías *post mortem* y del sepelio del escritor Vicente Blasco Ibáñez: GONZÁLEZ GEA, Esther, 2018, p. 139-161.

en el retrato *post mortem* de Cecilia Madrazo, atribuido al propio pintor cuando éste ya había fallecido y que seguramente fue tomado por su hijo Mariano Fortuny y Madrazo [Fig. 70]⁵⁰⁸.

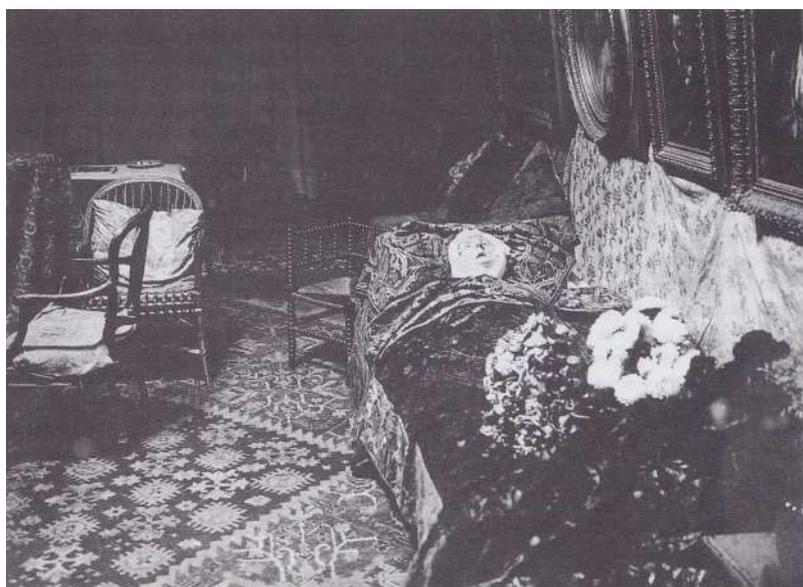


Fig. 70. Mariano Fortuny y Marsal [Sic], *Retrato de su esposa Cecilia Madrazo en su lecho de muerte*, 1932

En ese sentido, esos santos populares contemporáneos ingresaron de lo público a lo privado. Las fotografías de algunas figuras públicas fueron producidas y comercializadas por los fotógrafos y servían como una especie de *souvenir* de una pérdida que afectaba a la comunidad⁵⁰⁹. Asimismo, ya se ha nombrado en varias ocasiones cómo algunas de estas imágenes de personajes públicos convivían sin problemas en las recopilaciones fotográficas particulares, rompiendo así las barreras, aunque fuera metafóricamente, entre lo público y lo privado, en una suerte de recurso que abarcó distintas esferas sociales. Mientras otras han permanecido o permanecen en el olvido.

Por tanto, se produce una transfusión entre lo que se muestra y lo que se atesora en la intimidad. La mencionada tradición de retratar a difuntos poderosos en su lecho fúnebre adoptó, como se ha indicado, nuevas formas en los retratos pictóricos y escultóricos de finales del siglo XVI y XVII encargados por la burguesía ante la pérdida de los seres queridos, que desembocó en la continuidad de estos modelos en el medio fotográfico. Se puede decir que la época decimonónica celebró la llegada del medio fotográfico democratizando la conservación de la

⁵⁰⁸ SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (ed.), 2001, p. 563. Algunos datos sobre los últimos días de Fortuny y el retrato, véase: CANO DÍAZ, Emiliano, 2018, p. 1-93.

⁵⁰⁹ HENAO ALBARRACÍN, Ana María, 2013, p. 351. Sobre las postales que se vendieron al público de la fotografía de la máscara mortuoria de Victor Hugo: HÉRAN, Emmanuelle, 2002, p. 54.

imagen final en una suerte de explosión de identidades anónimas para regocijo, esta vez, de ambientes cada vez más domésticos.

Barthes apunta que, por lo general, las fotografías necesitan de una contemplación en recogimiento: la lectura de las fotografías públicas es siempre, en el fondo, una lectura privada, y continúa augurando que “la era de la Fotografía corresponde precisamente a la irrupción de lo privado en lo público, o más bien a la creación de un nuevo valor social como es la publicidad de lo privado”⁵¹⁰. A la proliferación de los retratos fotográficos *post mortem* y la disolución o confusión de las fronteras público-privadas de las imágenes, se suma la cuestión de la repetición, que como dice Bauman, sería la representación del pobre, que ahora puede soñar con la inmortalidad⁵¹¹. Por ello, para analizar en su justa medida el género del retrato fotográfico *post mortem*, es conveniente dividirlo para empezar por los retratos con finalidad pública y, a continuación, emprender el estudio de los que se facturaron con una intención doméstica, repetidos en su forma y función por gran parte de la población a partir de finales del siglo XIX.

Una vez aparece la fotografía, la muerte, para los ciudadanos y las ciudadanas comunes, adquiere un semblante heredado de los personajes ilustres. El individualismo que subyace en el mismo siglo XIX acaba recalando en más estratos de la sociedad impulsado por el ascenso de la burguesía. El burgués, empeñado en representar el papel de héroe fundador, centra su preocupación ya no 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 emulando a los poderosos, las clases ascendentes se representan: teatralizan las actitudes, los ademanes y las expresiones; en pocas palabras, la pose invadió poco a poco la vida cotidiana⁵¹². Y la burguesía, junto con la fotografía, tuvo mucho que decir en la explosión y explotación de la imagen individual. En ese afán representativo impulsado por la Revolución industrial se produce un hecho significativo que aporta sentido a la creciente valorización individual: el nombramiento inmediato de los bebés y la personificación de las mascotas. En el primer caso, las lápidas funerarias del siglo XVIII demuestran que a los recién nacidos a menudo se les llamaba bebés durante al menos

⁵¹⁰ BARTHES, Roland, 2007, p. 149-150.

⁵¹¹ BAUMAN, Zigmunt, 2014, p. 237.

⁵¹² ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dirs.), vol. 4, 2001, p. 400-402. Para una mayor información sobre la naturaleza humana, la muerte y lo heroico se puede acudir especialmente a la parte final de BECKER, Ernest, 2003.

los primeros doce meses, motivado por las altas tasas de mortalidad infantil, actitud que varió en el siglo siguiente⁵¹³.

La privacidad del retrato fotográfico *post mortem* también llegó junto con la invisibilidad de la muerte. Se ha explicado cómo en el siglo XX estas imágenes quedaban normalmente fuera de los álbumes familiares o fuera del lugar de las miradas. Se reservaban para una contemplación seleccionada y se guardaban en lugares simbólicos como la Biblia familiar o con los papeles importantes. En la fecha del nacimiento fotográfico, aproximadamente a mitad del siglo XIX, estas imágenes de cuerpos fallecidos se podían hallar en diversos lugares a la vista de todo el mundo. En definitiva, se guarecían dotándolas de un aura superior al resto de las fotografías y su finalidad, en principio, era no exhibirlas. No obstante, también se ha defendido su permanencia dentro del legado fotográfico familiar más convencional e incluso ocupando espacios comunes en diferentes lugares de la casa connotando diferentes utilidades dependiendo del lugar que ocupen⁵¹⁴.

Por otra parte, la profesión de fotógrafo fue un oficio que se extendió por la creciente demanda y las atractivas gratificaciones económicas que conllevaba, ampliándose las posibilidades de obtener el último retrato del ser desaparecido. Como ya se ha comentado, conforme se avanza hacia el presente, el oficio y la práctica caen en manos también privadas. Ahora son las familias las que habitualmente toman la imagen del fallecido, e incluso a veces manteniendo silencio sobre el acto. Sin embargo, también existen profesionales de la fotografía que continúan ofreciendo sus servicios a particulares⁵¹⁵. De hecho, recordemos que tanto los fotógrafos del municipio de Alboraya como el fotógrafo del municipio de Manises continuaron activos retratando a los fallecidos de la comunidad tras pasada la frontera del siglo XX.

⁵¹³ SMOKE, Joe, 2015, p. 27.

⁵¹⁴ Ruby recoge el cambio de paradigma entre la exposición en el siglo XIX y la creciente ocultación ya en el XX, sobre todo a partir de la Segunda Guerra Mundial. RUBY, Jay, 1995, p. 159-161. Sin embargo, otros estudiosos defienden la permanencia de estas imágenes dentro de los álbumes familiares. GONZÁLEZ GÓMEZ, Sara; MOTILLA SALAS, Xavier, 2015, p. 87. FAETA, Francesco, 1993, p. 74. E incluso, se llega a bascular entre la existencia de dichos retratos dentro del álbum o la compilación familiar sin que fuera el lugar común y, a la vez, en la ocupación de otros lugares posiblemente de forma más cotidiana. LINKMAN, Audrey, 2006, p. 336. Montse Morcate defiende que todas las tipologías y posibilidades de representación de la muerte y el duelo están inscritas en el ambiente familiar, formando parte de los álbumes o de los espacios domésticos. MORCATE, Montse, 2019, p. 144.

⁵¹⁵ RUBY, Jay, 1995, p. 83. Sobre la continuidad del fotógrafo profesional que atiende este tipo de retratos. BALDUR HAFSTEINSSON, Sigurjón, 1999, p. 50. Asimismo, en la actualidad existe toda una red colaborativa de profesionales tanto de la fotografía como del duelo –cuando no ambos a la vez– que ofrecen servicios de este tipo. Véase nota 852 y 876.

Benjamin ya anunció que a pesar de que el valor cultural sería fagocitado por el valor exhibitivo en el medio fotográfico, éste sobreviviría a modo de resto aurático en el rostro humano “de los seres queridos, lejanos o desaparecidos” activado por el espectador. Las fotografías familiares más personales, incluso arrastrando la carga estereotipada y convencional criticada por Benjamin, se convierten ahora en el espacio para una nueva forma de aura fotográfica que está todavía más ligada a la identidad del sujeto fotografiado, sin que importe la calidad de la factura o cualquier otra consideración estética. Por tanto, si se aplica este argumento, la fotografía familiar estaría en principio exenta de la pérdida total del valor cultural y libre del valor de exhibición⁵¹⁶.

Aunque como se ha dicho, las diferencias formales entre los retratos de orden público y los de carácter privado no difieren demasiado, existen distancias proclives de mención. Sobre todo, respecto a los elementos que pueblan la imagen y la intencionada calidad compositiva y técnica –también en la fotografía se encuentran diferencias en cuanto a soportes, tecnologías de revelado, tipo de papeles, etc.–. Un vistazo genérico a las fotografías Serra y Gadea ponen tras la pista de qué tipo de sujetos contienen y quiénes pudieron ser las personas que los encargaron. Imágenes austeras en su mayoría, con composiciones sin artificio, algunas con una apariencia improvisada, sobre todo por la impresión de aprovechar lo que les rodea. Individuos que aun tratando de mostrarse con el mejor de los aspectos connotan rasgos de clase y sugieren un ambiente despojado de pompa. Se puede resumir este hecho en dos ideas. La primera, agrupando las fotografías tomadas por Gadea en el mismo espacio, seguramente lugar preparado para el velatorio público, en ellas aparecen distintas personas fallecidas pero que ocupan el mismo escenario y que repiten las mismas composiciones [Fig. 71]. La segunda, una fotografía de Gadea en la que se observa una madre postrada en la cama, con toda probabilidad el lugar donde ha dado a luz, sujetando una diminuta caja que funciona como féretro con el pequeño cuerpo del bebé muerto. Por encima del cuerpo apenas formado del niño, lo más esclarecedor en la imagen es la puesta en escena: la estancia con la pared sin acicalar, la caja de zapatos ejerciendo de improvisado ataúd, la madre recostada, vestida de calle y manteniendo serenidad en el rostro que mira directamente a cámara [Fig. 72].

⁵¹⁶ YACAVONE, Kathrin, 2017, p. 120-121.

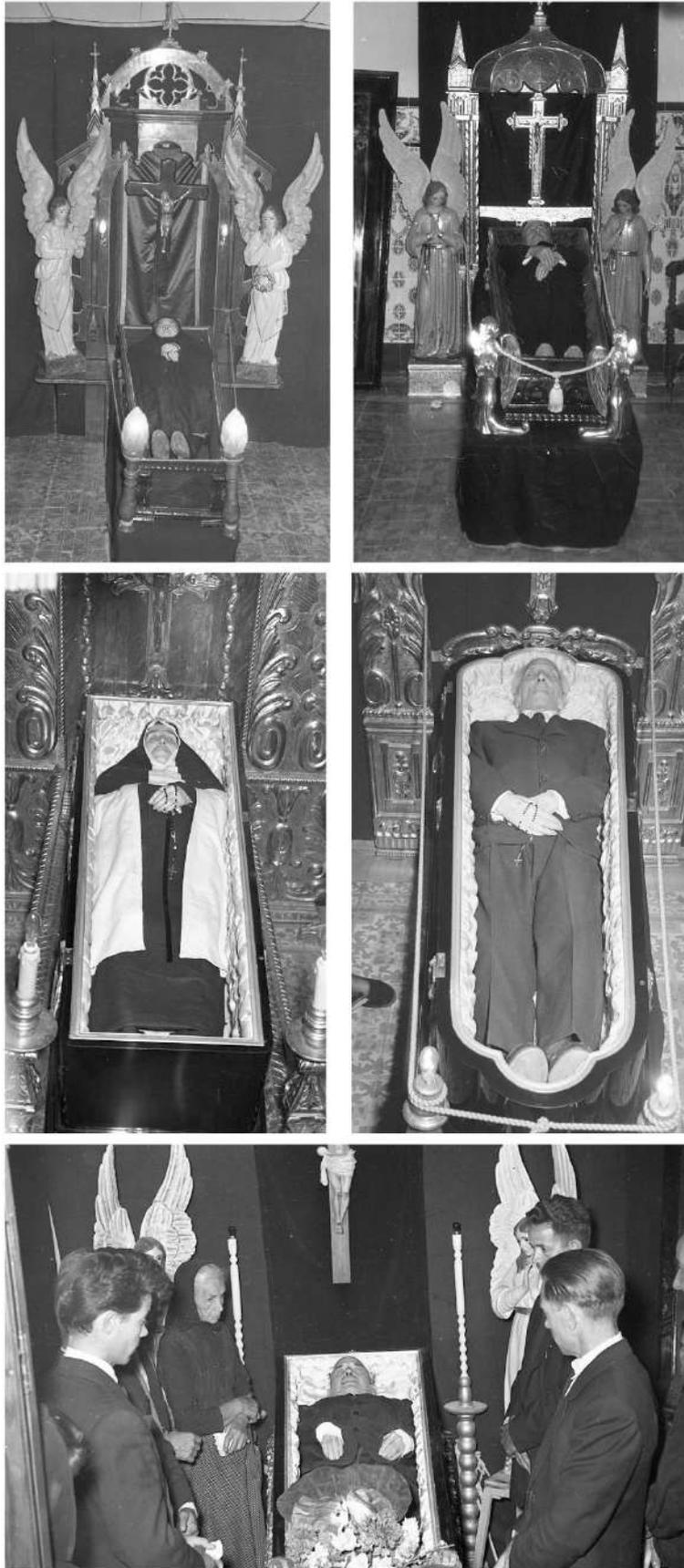


Fig. 71. Gadea, *Escenografía de velatorio*, c. 1950-1970



Fig. 72. Gadea, *Madre con bebé muerto en la cama*, c. 1950-1970

Además de esta perspectiva, la idea del progresivo equilibrio entre las imágenes de personajes públicos y personas privadas añade una capa más en algunos retratos mortuorios del fondo Serra, que conserva algunas fotografías de sacerdotes fallecidos [Figs. 73-74]. Si comparamos la escenografía en la que descansan los eclesiásticos con el espacio empleado en la toma de las imágenes de Gadea salta a la vista la similitud [Fig. 71]. Únicamente se reconoce el cargo del difunto por la vestimenta institucional.

Por tanto, en esta selección de fotografías, se puede afirmar que la diferencia en el retrato fotográfico *post mortem* radica en la parcela en la que opera. Aunque desde el inicio se han dado contradicciones entre lo público y lo privado, gravitando estas imágenes de un lugar a otro: exhibiéndose u ocultándose dependiendo de diversos factores. Las imágenes de los fondos de las localidades estudiadas presentan visualmente paralelismo entre los personajes públicos y la gente anónima, incluso funcionalmente se tomaron para cubrir un lugar memorial. En la actualidad se disemina la paradoja: mientras se continúa fotografiando y exhibiendo las

muerres célebres con relativa impunidad, las muertes anónimas quedan relegadas a ambientes y circulación doméstica. La modernidad ya hizo tambalear esas fronteras y, como todo lo que está bañado por la denominada postmodernidad, se presentan grietas entre lo privado y lo público de difícil compartimentación.



Figs. 73-74. Serra Vilches, *Sacerdote difunto*, c. 1960-1975

5.3. Modos de representar la muerte. Tipologías

La clasificación tipológica dentro del retrato fotográfico *post mortem* más difundida y empleada por teóricos posteriores fue la elaborada por Jay Ruby. Entre las tipologías se encuentran las confeccionadas para negar la muerte en las que el difunto aparenta estar dormido o estar directamente vivo y la que retrataba al difunto con los dolientes. Aproximadamente en el fin de siglo se comienza a evidenciar la muerte introduciendo en escena el féretro, lo que dará lugar a otra tipología. Sin embargo, a pesar de afirmar que de 1840 hasta 1880 surgieron tres estilos de fotografía *post mortem*, también advierte que estas convenciones no deben

considerarse estrictamente cronológicas, en el sentido que una vez establecidas algunas continúan utilizándose hasta la actualidad. Sin olvidarse de añadir antes de pasar a definir los tipos que todas las fotografías adolecen de ser artefactos culturalmente limitados, apartadas de su procedencia son más útiles como objetos de meditación que de análisis⁵¹⁷.

Mención aparte merece el desglose de categorías que desarrolla Montse Morcate en lo que denomina de forma genérica “álbum de dolientes”, que bifurca en dos apartados: el muerto presente y el muerto ausente. Dentro de estos bloques tan descriptivos, en el primero agrupa las categorías en las que el cuerpo muerto, el cadáver, es protagonista: el retrato *post mortem*; el retrato de duelo y el retrato funerario (aunque en la agrupación también incluye el retrato *pre mortem* y el *retrato familiar espírito*). La autora entiende formalmente por retrato fotográfico *post mortem* aquel que se centra en el finado, tanto en primer plano como de cuerpo entero, o en el que se muestra al difunto acompañado de algún familiar, y parece indicar que estas tipologías en el aspecto funcional serán también conocidos como retratos de duelo; en cambio, por retrato funerario entiende el que abarca instantes del deceso con el muerto como figura principal, pero no único protagonista, que engloba composiciones dispares y tiene, entre otros, un valor documental como reafirmación de la correcta ejecución de las exequias. La diferenciación formal que propone Morcate en este grupo en el que prima el cadáver atiende a cuestiones indivisibles de su función⁵¹⁸.

La tipología más extendida, ya nombrada, que cuenta con una larga tradición visual y literaria, abordada con profusión por Ruby y apuntada por diferentes teóricos/as, es la de equiparar la muerte al sueño. Desde las primeras representaciones la muerte ha tratado de camuflarse bajo apariencias que remiten a aspectos agradables, respondiendo a formas estereotipadas y convencionales, aunque en ocasiones resultaba imposible ocultar el fenómeno cadavérico del cuerpo y los elementos que materializan la muerte⁵¹⁹. En esa línea, el cuerpo muerto en

⁵¹⁷ RUBY, Jay, 1995, p. 63. Virginia De la Cruz, inspirada por las tipologías de Ruby, sigue la misma línea, aunque introduce matices temporales de significado y forma en el análisis de su corpus. CRUZ, Virginia de la, 2010b, p. 75-103 y 547-642. Lucía del Carmen Pellecer, recogiendo las ideas de Aceves y García también defiende la existencia de una tipología que simulaba la vida de los difuntos, sobre todo explotada en el retrato de párvulos en México, posteriormente pasaron a buscar un efecto más natural emulando el sueño. PELLECCER GONZÁLEZ, Lucía del Carmen, 2013, p. 88. Jiménez Varela repite estas ideas cuando cita que en los primeros años se pueden encontrar imágenes que pretenden dotar de vida al cadáver, aunque pronto se abandonó y lo normal era recurrir a la ilusión del sueño. En las últimas décadas del siglo XIX sitúa el creciente afán por la decoración floral y los atributos poniéndolo en relación con el posterior eufemismo que sufrirán las cuestiones en torno a la muerte y con la tradición del retrato pictórico póstumo. JIMÉNEZ VAREA, Jesús, 2002, p. 155. De nuevo, se insiste en estas tipologías en: CORDERO PÉREZ, Juan Ignacio, 2013, p. 40. Estos son solo algunos ejemplos del desglose tipológico, el resto de modelos aparecen en otros apartados en relación a aspectos específicos.

⁵¹⁸ MORCATE, Montse, 2019a, p.131-135.

⁵¹⁹ HENAO ALBARRACÍN, Ana María, 2013, p. 339 y 343-344. LINKMAN, Audrey, 2011, p. 22-23.

descanso es la tipología por excelencia, porque existe poca posibilidad de representación del cadáver más allá del artificio a menudo fallido de simular vida, aunque sea mediante un estado somnoliento. Linkman, en un estudio de la fotografía británica de 1860 a 1910, señala que existe poca variedad a la hora de representar a las personas muertas, la tipología estándar presenta los cuerpos individuales postrados en camas o sofás sobre fundas de almohadas concentrándose en el rostro y recordando al sueño, aunque como en todo corpus existe alguna excepción en donde se alude a los retratos de familiares rodeando al muerto y la tipología de madre con hijo/a fallecido. Respecto a la aparición del ataúd, parece que existe un consenso entre los fotógrafos británicos a evitarlo o al menos ocultarlo, aunque, de nuevo, existen imágenes en las que se muestra el féretro por lo que no descarta que sucediera un cambio en las mentalidades y con ello en las tipologías como sucedió en el ámbito americano⁵²⁰. También Harvey, recordando que la fotografía absorbió el género del retrato en el lecho de muerte, indica que lo habitual era representarlos dispuestos como seres vivos o adormecidos yaciendo en la cama o sentados denotando una muerte pacífica y consoladora⁵²¹.



Fig. 75. Serra Ballester, *Niño muerto*, c. 1930-40

En las fotografías del fondo Serra, los adultos aparecen dentro del féretro porque están dispuestos para la despedida de la gente, pues son personajes públicos. Las imágenes de los sacerdotes del pueblo son unos retratos fotográficos *post mortem* con una intención distinta a la de los niños, son retratos que cumplen la doble función de dar testimonio de la despedida y servir de recuerdo. En el caso de los niños y niñas, hay variedad de disposición y estrategias: recostados en lugares que sugieren el sueño acompañados a veces de elementos como almohadones y colchas a modo de soporte plácido [Figs. 59-60-75]; en ataúdes camuflados con ricas telas o en ataúdes desnudos [Figs. 76-77]; e incluso en mesas [Fig. 78]. En las fotografías de Gadea, ocurre algo similar, los adultos en su totalidad ocupan ataúdes en interiores [Figs. 54-55-56-57-71], mientras los niños aparecen en ataúdes [Figs. 61-62-63], cajas de cartón [Fig.

⁵²⁰ LINKMAN, Audrey, 2006, p. 318-320 y 325-335.

⁵²¹ HARVEY John, 2010, p. 66-67.



Figs. 76-77. Serra Vilches, *Niño muerto en ataúd*, c. 1960-1975

79], en cunas, camas, carritos, almohadas, en interiores y exteriores. Siguiendo a Montse Morcate, las fotografías de adultos del estudio se encontrarían entre el retrato fotográfico *post mortem*, por centrarse en el finado, y los designados como retratos funerarios, pues a pesar de que los cuerpos muertos son los protagonistas, la intención tiende más a retratar el deceso, la despedida, que al fallecido [Fig. 58-80]. Se estaría ante fotografías limítrofes, en el sentido de que cumplen varias funciones como más adelante se expondrá.

Otros investigadores e investigadoras han planteado clasificaciones más sintéticas en las que estudian por un lado los retratos individuales del finado –a veces diferenciando entre la simulación de vida y el simulacro de sueño– y, por otro lado, las fotografías en las que el difunto aparece rodeado por la familia, pero no dejan de indicar de algún modo las tipologías desglosadas por el estudioso americano. En ocasiones, también se habla de la ausencia de imágenes en ataúdes durante el siglo XIX y la aparición de esta modalidad a partir del XX, vinculada a la evidencia de la muerte. Incluso, acudiendo a otras fuentes, métodos y periodos concretos, los resultados son similares a pesar de incluir alguna pequeña novedad. Al final, en la mayoría de los casos la selección se debe o bien a las imágenes manejadas o al propósito del estudio en sí, aunque en todas las divisiones resuenan las mismas tipologías o modos de representación⁵²².

⁵²² GONZÁLEZ GÓMEZ, Sara; MOTILLA SALAS, Xavier, 2015, p. 93. GONZÁLEZ GÓMEZ, Sara; MOTILLA SALAS, Xavier, 2016, p. 50-53. BORGIO, Melania; LICATA, Marta; IORIO, Silvia, 2016. “Fotografiaba difuntos según unos interiorizados códigos narrativos visuales que no eran sino estereotipos sociales, de manera que los cadáveres aparentaban dormir”. LARA LÓPEZ, Emilio Luis, 2005, p. 138. Osorio, distingue tres grupos usuales, pero se encarga de indicar que las tipologías no están adscritas cronológicamente,



Fig. 78. Serra, *Niño muerto en mesa*, c. 1950-1975



Fig. 79. Gadea, *Niño muerto en caja*, c. 1950-1970



Fig. 80. Gadea, *Hombre muerto*, c. 1950-1970

Después de la visualización y ordenación de diversos corpus fotográficos provenientes de distintos lugares, en especial de la selección de los fondos municipales de Alboraya (Serra) y Manises (Gadea), este estudio dividirá las tipologías visuales en tres, por cuestión de practicidad y funcionalidad. En el retrato fotográfico *post mortem* individual de niños y adultos; el retrato de pareja, normalmente un familiar con el hijo o la hija muerto/a; y el retrato en grupo, generalmente los familiares en duelo alrededor del difunto.

5.3.1. Retrato individual de niño/a

En los retratos fotográficos *post mortem* pertenecientes a niños y niñas muertos/as en los primeros años de vida, formalmente según Ruby que a su vez sigue a Ariès, se da la misma transposición estilística que sucedió de manera genérica entre la pintura o escultura y la fotografía. Los retratos de niños muertos que yacen en la cama aparecen en toda Europa a partir del siglo XVII y configuran el modelo en el que los fotógrafos más adelante se inspirarán⁵²³.

sino que conviven y dependen de diferentes factores. OSORIO COSSIO, Hermes, 2016, p. 327-328. PERDOMO BARRAZA, Marcelo, 28, 2013.

⁵²³RUBY, Jay, 1995, p. 30-31.

Para De la Cruz, en los retratos mortuorios de los niños se da una intensificación de las estrategias que pretenden crear una metafórica visión a través de la imagen, dulcificando las representaciones por medio de la idea de jardín celestial o elevándolo a la imagen del niño-altar, rodeándolos de vegetales, flores y pétalos, o incluso atrapados en las hiedras rampantes que anuncian su regreso a la tierra. Por otra parte, también se puede tender con estas composiciones hacia el movimiento de ascensión. Los pequeños adoptan la idea del angelismo a través de la ligera elevación de sus cuerpos en la imagen y del empleo del color blanco tanto en la vestimenta como en el resto de los objetos que envuelven la escena. Por último, menciona el tipo del niño-estampa, asemejando estas composiciones a las estampas religiosas de personajes divinos por medio de la frontalidad⁵²⁴. Asimismo, se puede aludir a que la decoración floral, los objetos religiosos o la indumentaria de colores suaves en dichas imágenes de menores es habitual, al igual que referirse a la cuestión del dulcificarlas recurriendo a la recreación del sueño y hablar de la concepción del niño-ángel en ascensión⁵²⁵. Sin embargo, la propia De la Cruz en otros textos donde aborda las fotografías de difuntos de Virxilio Viéitez u otros casos gallegos –repetiendo los tipos citados con ligeras variantes– comenta que en concreto la pose de los niños muertos sufre una transformación en la segunda mitad del siglo XIX, mostrándolos como un cadáver y alejándose de la representación de rechazo de la realidad⁵²⁶. Las imágenes que se manejan en el trabajo apuntan tanto hacia una dirección como hacia otra. Eso sí, manteniéndose una constante en la intención de frontalidad y de elevación del cuerpo. Por resumirlo en tres ejemplos pertenecientes al fondo Gadea, en el primer conjunto de fotos se muestra el cuerpo del niño dentro del féretro, pero decorado ricamente con elementos florales y vegetales, además de elevarlo emulando la ascensión [Figs. 61-62]. En el segundo, el cuerpo del niño está completamente rodeado de decoración floral,



Fig. 81. Gadea, *Niño/a en ataúd con flores*, c. 1950-1970

⁵²⁴ CRUZ, Virginia de la, 2014, p. 16-17.

⁵²⁵ GONZÁLEZ GÓMEZ, Sara; MOTILLA SALAS, Xavier, 2016, p. 50-56.

⁵²⁶ CRUZ, Virginia de la, 2005, p. 161. CRUZ, Virginia de la, 2010, p. 1835.

solo se advierte el ataúd por la lateralidad de la composición en la que de nuevo se observa la elevación de éste [Fig. 81]. Y, en tercer lugar, el niño es depositado en un féretro que lleva por cabezal una talla de madera con motivos decorativos en posición elevada, además de reforzarse la disposición en ascensión por la perspectiva escogida por el fotógrafo [Fig. 82]. Por tanto, se halla una combinación de propósitos en estas fotografías.



Fig. 82. Gadea, *Niño/a en ataúd decoración de talla*,
c. 1950-1970

Esta tipología repite una constante con ligeras variaciones atribuidas al entorno: normalmente se presenta el cuerpo del bebé aseado y ataviado con sus mejores galas que reposa en un lugar escogido emulando un plácido sueño. Prolifera el plano del cuerpo completo enmarcado. En esa línea se pronuncia Linkman cuando alude a la disposición concreta de los niños de cuerpo entero tumbados en sillas o camas y rodeados de elementos acordes con el escenario, refiriéndose a actitudes más naturalizadas próximas de nuevo a la idea de sueño. Asimismo, también se aconseja retratar a estos bebés fallecidos colocando estratégicamente elementos como cintas o sombreros tapando los defectos de los cuerpos en caso de que existan, tomarse diferentes vistas que incluyan planos generales y detalle, y a poder ser introducir una manta, juguetes o flores para proporcionar un recuerdo más agradable. Sobre esta idea se asientan la mayoría del análisis alrededor de las imágenes de niños y niñas muertos/as, aunque a veces se puntualice que la recreación no es del todo convincente y se basa en convenciones⁵²⁷.

⁵²⁷ LINKMAN, Audrey, 2006, p. 323. BROWN, Nicola, 2009, p. 10-11. RUBY, Jay, 1995, p. 185-186.

Contradiendo este proceder, en la totalidad de las imágenes analizadas de los fondos Serra y Gadea el entorno adolece de instrumentos que acompañan a los niños. Los espacios están prácticamente desnudos a excepción de alguna colcha, manta o cojín que sirve de complemento de descanso. De hecho, sobre la idea de tapar el defecto, recordemos la fotografía del niño en la que se muestra la pierna escayolada como posible causa del deceso [Fig. 66].



Fig. 83. Serra Vilches, *Niño/a muerto en mecedora*, c. 1960-1975

La elección del lugar de descanso a veces es decisiva para dotar de sentido a la imagen. Carol y Renaudet en su estudio proponen la teoría de que el hecho de reposar en lugares como la cuna, el cochecito o la cama reafirma la idea de posponer la separación definitiva del niño o niña⁵²⁸. Otras veces el pequeño difunto aparenta estar dormido en una mecedora, objeto que ha sido escogido al igual que el resto de la casa familiar por el operador o por los parientes del niño o la niña fallecido/a⁵²⁹. Sobre esta elección anotar que, en muchas de las fotografías de los dos fondos, los niños descansan en estos muebles, la razón quizá se deba a que es un mueble típico en las casas labriegas valencianas, que además simula la idea del movimiento –fue muy empleado por las mujeres para amamantar y calmar a los bebés–, refuerza la sensación de cotidianidad y era un símbolo asociado a la clase burguesa [Figs. 60-75-83]⁵³⁰. Bernardo Riego

⁵²⁸ CAROL, Anne; RENAUDET, Isabelle, 2013, p. 236-237.

⁵²⁹ LARA LÓPEZ, Emilio Luis, 2005, p. 139.

⁵³⁰ Las mecedoras tienen un origen incierto, aunque tradicionalmente se ha apuntado que pudo ser un invento generado en el ámbito anglosajón. Sea como fuere, con la técnica patentada y explotada por Thonet y sus hijos a mitad del siglo XIX en Viena, que consistía en curvar la madera utilizando un procedimiento al vapor, comenzó su producción en serie. Fue en 1862, con motivo de la Exposición Universal de Londres, cuando esta empresa presentó su primer balancín hecho con madera curvada. Rápidamente el quehacer se extendió hasta el resto de países occidentales, y Valencia se convirtió en el principal centro productor de este tipo de muebles en España. VIVES CHILLIDA, Julio, 2013, p. 7-14. Durante el siglo XX las mecedoras se convirtieron en un símbolo cultural

apunta en un artículo sobre la representación de la infancia en la fotografía del siglo XIX, que en la práctica del retrato de niños muertos los padres acudían al estudio del fotógrafo con el cadáver del pequeño o bien reclamaban su presencia en el hogar, y era perturbador observar en estas fotografías indicios de simulacros de vida cuando colocaban en sus manos flores u otros objetos⁵³¹. En general se esperaba que los retratos de párvulos muertos mostraran la belleza y serenidad de la muerte, siendo un tema repetido en los comentarios sobre este tipo de muertes e imágenes⁵³².

Para acentuar la impresión de buen descanso y servir de instrumento alentador se desarrolló la tipología visual del Angelismo, amparada en la creencia de que los niños que mueren, siempre que estén bautizados, ascendían directamente al cielo, estaban próximos a Dios, libres de pecado e irían directamente al Paraíso; un sentir común durante mucho tiempo que se deja entrever también en el presente, concepto que perpetúa la idea de la buena o plácida muerte. La despedida de los pequeños fallecidos debía vivirse con alegría: fueron elegidos y vinieron para dar una lección de vida. Tanto en la cultura mexicana, como en otros lugares de Latinoamérica y algunas zonas de España, la muerte de estos ángeles significaba una bendición, y para celebrarlo se organizaba un ritual específico en torno al velatorio. En México se le llamó



Fig. 84. Gustave Doré, *El velatori del albat*, XIX

mitote, y constaba de música a cargo de mariachis, fuegos artificiales, juegos para todos, bebidas y comidas en abundancia, y el niño o niña fallecido que presidía la fiesta en una especie de altar ricamente decorado y portando una indumentaria que en según qué casos podía corresponder a la del bautizo o la comunión⁵³³.

En Valencia se desarrolló el rito conocido como el *Vetlatori del*

representativo de la cultura valenciana. Como tal, aunque estudiarlas excede el propósito de esta nota, es interesante dedicarles una mirada cultural que implique los agentes de género y clase.

⁵³¹ RIEGO, Bernador, 1999, p. 36.

⁵³² BROWN, Nicola, 2009, p. 14.

⁵³³ MOREL, Marie-France, 2008, p. 668. OSORIO COSSIO, Hermes, 2016, p. 330. PEDRAZA, Pilar, 2008, p. 74.

albat que estuvo operativo hasta al menos el final de la Guerra Civil española. “¡Un angelet puja al cel!” era la exclamación que se emitía cuando la vecindad se enteraba de que había fallecido un niño al son del *toc a mort*. El acontecimiento en el que el cuerpo del niño se colocaba en la mejor estancia de la casa en una especie de altar rodeado de flores y velas, se acompañaba de una danza y cánticos que se creían ayudaba al *albat* a entrar en el cielo en una suerte de ambiente festivo, pues el niño muerto velaría por los familiares vivos [Fig. 84]. Todo lo que rodeaba su velorio y posterior entierro era objeto de cuidadosos pasos para honrarlo, propiciando de ese modo su poder mediador. Sin embargo, son pocas las fuentes que poseemos sobre la ceremonia en cuestión y su desaparición. En Jaén o Ciudad Real como en Asturias, sabemos que los toques de campana también anunciaban que un ángel subía al cielo⁵³⁴. Según Carmen Gracia, la visualidad del ángel niño es muy antigua, y a pesar de la cristianización, el carácter pagano permanece de forma destacada⁵³⁵. Siguiendo esta tónica, en la actualidad la empresa española de creación de bebés *reborn* usa el término *Angelitos dulces* como nombre corporativo y la tipología perdura tanto en imágenes cotidianas en red facturas por particulares como en el ámbito artístico, como es el caso de la artista chilena y la serie *Recuérdame al morir con mi último latido* [Fig. 85]⁵³⁶.



Fig. 85. Zaida González, *Recuérdame al morir con mi último latido*, 2010

⁵³⁴ Para el rito desarrollado en la zona mediterránea: FRECHINA I ANDREU, Josep-Vicent, 2004, p. 9-15. AMADES, Joan, 2001, p. 34-36. SANTONJA, Josep Lluís, 2021, p. 68-78. DUQUE, María del Mar, 2004, p. 204-206. MUSEU DE LA PARAULA. Beniatjar (Paqui, 1942) <www.museudelaparaula.es>. Para el rito valenciano en relación con otros lugares latinoamericanos: PELEGRÍN, Maricel, 2005. Este ritual funerario infantil tiene su origen en el catolicismo español y es por ello por lo que lo encontramos con diversas formas en la América hispana. CUARTEROLO, Andrea, 2002, p. 55. Para más información sobre el desarrollo y pervivencia del rito en Latinoamérica, en concreto en Chile y su difusión visual, PADILLA, Rosa Inés, 2013. Al respecto del ámbito chileno también existe una fuente filmográfica, la película *Largo Viaje* (1967) de Patricio Kaulen que se centra en el periplo de un niño que acaba de perder al hermano y después de presenciar el velatorio, según el proceder comentado, vaga por la ciudad buscando las alas perdidas que le harán poder llegar hasta el cielo.

⁵³⁵ GRACIA, Carmen, 1977, p. 210-211.

⁵³⁶ ANGELITOS DULCES <<https://tienda-reborn-angelitos-dulces-madrid.negocio.site/>>. NAVARRETE, Constanza, 2016, p. 175-188. En el ámbito popular contemporáneo estas representaciones angelicales han

Es posible que los retratos de los niños fallecidos sobre la mesa contengan un poso de esta tradición en la que se depositaban en altares domésticos para velarlos. Además de la fotografía de Serra en la que el niño se deposita en la mesa auxiliar, lo que se confirma en la toma porque se ve la existencia de la mesa central de la estancia [Fig. 86], el Museo de Historia de la ciudad de Valencia posee otra imagen de un *albat* –así es como está catalogada– que por los datos que la acompañan sabemos que el niño estuvo expuesto en una mesa en la tienda de ultramarinos propiedad de la familia [Fig. 87]. También contamos con una fotografía cedida por un particular en la que se observa el mismo sistema, el niño es fotografiado sobre una mesa cercana a la ventana, seguramente por la necesidad de capturar la luz [Fig. 88]. Por tanto, aunque desconocemos los motivos exactos que llevaron a los fotógrafos o familiares a escoger este lugar para inmortalizar a los pequeños, es lógico relacionar este modo de actuar con la intención de exhibir el cuerpo siguiendo parte del rito. Tampoco se descarta que muchos de los escenarios preparados para estos pequeños utilizaran como altar improvisado una mesa, pero en lugar de mostrarla de forma austera, fuera recubierta y concienzudamente preparada para mostrar al difunto o para tomar la fotografía como sucede en otro retrato valenciano particular [Fig. 89].



Fig. 86. Serra Vilches, *Niño muerto en mesa*, c. 1960-1975

perdurado en diferentes ambientes, sobre todo, en los homenajes que los padres hacen a sus hijos/as muertos/as en redes sociales. Como muestra: <<http://stillbornbabies.blogspot.com/2010/08/9-11-2009.html>> o los *hashtag* #stillbirthawareness #babyloss #infantloss, etc.



Fig. 87. Desconocido, *Niño muerto*, c. 1934



Fig. 88. Anónimo, *Niño muerto*. Familia Solaz-Mayordomo, Utiel, c. 1952



Fig. 89. Desconocido, *Asunción Benavent Chafer*, c. 1929-30

La fotografía propició que muchos más padres y madres pudieran disponer del retrato de su angelito, costumbre proveniente de época medieval que adquirió consistencia entre los siglos XVI y XVII a través de representaciones pictóricas de infantes fallecidos⁵³⁷. Como ya se ha apuntado por medio del análisis de las tipologías de retratos de niños muertos de De la Cruz, algunas de estas fotografías estaban aderezadas con elementos y con composiciones que remitían a esta idea de ascensión, de angelismo, sobrevolando la idea del niño-ángel, “primeramente dormido, después petrificado y, por último, elevado, ascendiendo a los Cielos”. En definitiva, “la imagen del niño difunto como pequeño ángel se convierte en una fórmula de representación para facilitar la aceptación de la muerte”⁵³⁸.

La fotografía atrajo nuevas formas de representar más flexibles, aunque quizá no demasiado novedosas. Los ecos de las manifestaciones previas se sintieron en el medio fotográfico que logró reactivar su poder por medio de las cuestiones enunciadas. La verosimilitud y el vestigio de los pequeños difuntos en imagen particularizó la experiencia de poseer una reliquia única que, sin embargo, pobló el entorno visual de calcos corporales en reposo.

5.3.2. Retrato individual de adulto

Dentro de la tipología de retrato individual también existen en los fondos Serra y Gadea, aunque en menor medida, la captura de fotografías de adultos muertos, con más incógnitas en cuanto al significado y función, especialmente por estar facturadas a partir de la mitad del siglo XX, momento en el que mucha gente poseía alguna otra imagen en vida, y con alguna peculiaridad formal y estética en relación con otras selecciones de fotografías de la misma temática. Se pueden encontrar tanto planos generales de cuerpo entero del difunto en su lecho de muerte, dentro del féretro o en ocasiones en mobiliario dedicado al descanso; primeros planos del rostro; o planos en donde destacan algunos elementos como las manos. Ruby alude a razones prácticas para la abundancia de los primeros planos sobre todo en las últimas décadas del siglo XIX en la fotografía *post mortem* estadounidense. Primero, el embalsamamiento no era común

⁵³⁷ De hecho, el uso se extendió a lo largo del XIX, como lo confirma el hecho de los retratos pictóricos *post mortem* de la monarquía española y la creciente burguesía de este periodo. MOREL, Marie-France, 2008, p. 674-675.

⁵³⁸ CRUZ, Virginia de la, 2010, p. 1837. CRUZ, Virginia de la, 2013, p. 63.

hasta 1880, luego no se disponía normalmente de ataúdes prefabricados y, además, las funerarias eran inexistentes⁵³⁹.



Figs. 90-91. Serra Vilches, *Sacerdote muerto en horizontal*, c. 1960-1975

Si se acude a las presentes fotografías, se intuye que los fotógrafos o los parientes que las solicitaban querían inmortalizar a los difuntos, pero al mismo tiempo recordar el óbito. Los clérigos fotografiados por Serra, en principio responden a una intención más documental, aunque también se capturan dos perspectivas, en la primera se centra la atención en la persona [Figs. 73-74] y en la segunda se abre el plano con la intención de introducir más detalles [Figs. 90-91]. En cambio, en los fotografiados por Gadea se hallan pluralidad de intenciones, el método habitual era ir de la toma general, el cuerpo entero, al retrato medio en el que el rostro tomaba el protagonismo [Fig. 92] y en algunas ocasiones únicamente el rostro [Figs. 54-55].

En contraposición a la representación de los niños, Linkman sugiere que los adultos se representaban con mayor formalidad, con los brazos cruzados sobre el pecho, las manos juntas como si estuvieran rezando, aderezado con rosarios o crucifijos entre los dedos, aspecto abordado en las estrategias generales del género y que se puede observar en las manos de la mujer en la anterior fotografía⁵⁴⁰. Asimismo, los modelos en estos retratos recuerdan o parten de imágenes religiosas. Conviene explicar algunos cambios acaecidos en relación al culto que influyeron en las representaciones. En el caso de la figura de Cristo entronizado, ésta dio paso en la sociedad plenomedieval y sobre todo en la bajomedieval hacia modelos de Cristo de carácter más intimista y humano, fruto de la creciente *Devotio Moderna*. La veneración o culto a Cristo, se fue humanizando hasta convertirse en un referente para la comunidad cristiana, modelo a seguir, y la demanda de este tipo de imágenes fue creciendo como objeto piadoso que

⁵³⁹ RUBY, Jay, 1995, p. 69.

⁵⁴⁰ LINKMAN, Audrey, 2006, p. 323.

ocupaba espacios en el interior del hogar, avalados especialmente por el recogimiento de la práctica devocional imperante desde finales del medievo y que se acrecentó gracias a la espiritualidad de la sociedad de mitad del siglo XIX⁵⁴¹.



Fig. 92. Gadea, *Compendio de primer plano y plano general*, c. 1950-1970

⁵⁴¹ Véase nota 434. Para el desarrollo concreto hacia la devoción privada y la figura de Cristo como modelo en época medieval: PAVÓN BENITO, Julia; GARCÍA DE LA BORBOLLA, Ángeles, 2007, p. 131-132.

En estas representaciones del muerto en solitario prima la acentuación heroica del protagonista, como los nuevos santos mencionados o la figura de Cristo sufriente o muerto. Al igual que ocurría en el retrato de vivos, los muertos a veces solicitaban despedirse colmados de atributos que incidieran en las características que los representaba en vida. Con alguna diferencia entre géneros: mientras los hombres normalmente aparecían con sobriedad, rasgo que puede asociarse a lo masculino; las mujeres lo hacían ostentando cualidades históricamente vinculadas a lo femenino, gravitando entre la esposa y la mujer piadosa, dato que se puede observar especialmente en las imágenes del fondo Gadea.



Fig. 93. François Duchatel,
Hermana Juliana Ginebra, 1654

Sobre la cuestión de las mujeres representadas como piadosas, lo primero es comentar la numerosa presencia de religiosas representadas muertas en el ámbito pictórico. Estas imágenes, por una parte, trataban de conmover al espectador con el ejemplo de la vida religiosa y la buena muerte que aseguraba la entrada en los cielos. Por otra parte, servían de retratos póstumos para el recuerdo y la conmemoración [Fig. 93]. La tipología pasó en el siglo XIX al medio fotográfico. Algunas mujeres solicitaban expresamente ser

enterradas con hábitos pertenecientes a órdenes religiosas con las que habían desarrollado vínculos en vida. En estos casos, dejaban prevista la indumentaria que debían portar de forma oral o escrita, a veces ellas mismas se encargaban de adquirir dicho hábito o lo solicitaban a sus familiares más cercanos, normalmente a otras mujeres del entorno, para que fueran en su busca una vez llegara el momento final⁵⁴².

Entre las imágenes del fondo Gadea la presencia de mujeres muertas ataviadas con lo que parece el hábito de la *Mare de Deu del Carme* es destacable. En algunas aparecen con el escapulario y en otras se observa, como se ha indicado al principio, como sostienen entre las

⁵⁴² Para el desarrollo formal y funcional de las imágenes de mujeres piadosas muertas: RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, 2012, p. 625. DOMÉNECH, Sergi, 2008. Gracias a un testimonio oral sabemos que algunas veces se enterraban, previa petición de la moribunda, con el hábito de la orden a la que rindieran tributo. En el caso de las mujeres de las regiones valencianas era habitual hacerlo con la indumentaria de la orden de las Carmelitas. En ocasiones se acudía a la casa del fallecido con una estampa de esta advocación. Bufali (Rosa, 1943), <www.museudelaparaula.es>.

manos rosarios [Figs. 94-95-96]. También en los fondos *post mortem* conservados en la Biblioteca Nicolau Primitiu se encuentran mujeres muertas vestidas con hábitos religiosos, en esta ocasión porta en la cabeza una corona de flores [Fig. 97]⁵⁴³.



Figs. 94-95-96. Gadea, *Retrato mujer muerta con hábito*, c. 1950-1970

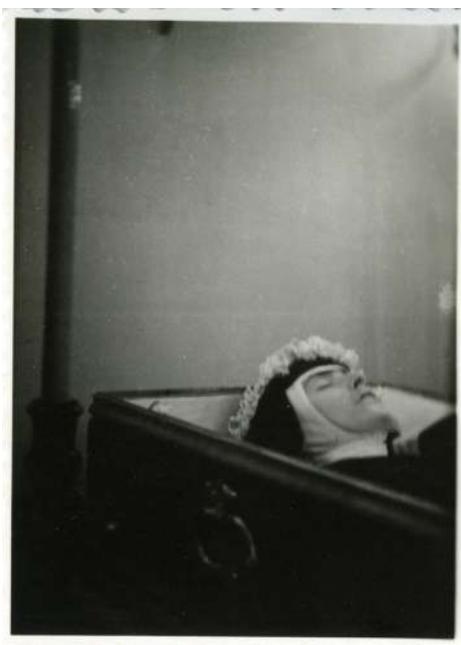


Fig. 97. Anónimo, *Mujer muerta con hábito de monja en ataúd*, 1948

Los encuadres y las composiciones a la hora de fotografiar cadáveres adultos van del plano general a los planos detalles deteniéndose en la cara. El rostro individual es el foco, el eje y el motivo primordial en estos retratos. Coinciden diversos factores ideológicos por los que la cara de los difuntos constituye la fuerza matriz a la hora de tomar la última imagen. “La impresión del rostro del muerto permite –o al menos eso se esperaba– la exploración íntima de su ser y el comentario del experto”⁵⁴⁴. A nivel formal, esta tipología se construye en base al encuadre del rostro junto con elementos que completan el relato piadoso (o bondadoso si se quiere). El espacio, comúnmente el

⁵⁴³ Además de los ejemplos mencionados, para observar la proliferación de este tipo de retratos mortuorios en los que las mujeres aparecen vestidas con hábitos religiosos se puede recurrir a CRUZ LICHET, Virginia de la (com.), 2017, p. 91-94.

⁵⁴⁴ CORBIN, Alain (dir.), 2005, p. 228.

lecho mortuario, aunque no es el único, indica de nuevo la referencia al descanso placentero y enmarcan los retratos en un entorno apacible para los contempladores.

Al respecto del espacio, en casi la totalidad de fotografías de adultos del fondo Gadea, aparece como elemento constante una escenografía en forma de altar: el ataúd alzado en contrapicado se enmarca entre dos pilastras o esculturas-ángeles, entre las cuales colocan un crucifijo sobre un fondo de madera o tela, siempre coronado por una especie de ático que adopta distintas formas y decoración. El espacio es difícil de determinar, podría tratarse de la misma iglesia o dependencias cercanas a ella donde se levantaban estos altares a gusto del particular, o tal vez, pertenece al mismo cementerio donde se velaba al difunto antes de ser enterrado. Pero si algo salta a la vista es el carácter religioso de la instalación [Figs. 71-92]



Fig. 98. Gadea, *Mujer tocando a su muerto*, c. 1950-1970

Otro proceder, que se manifiesta sobre todo en los retratos *post mortem* de adultos, es la captura de detalles en los que destacan las manos. El sentido de estas tomas, como se ha desarrollado en la primera parte del trabajo, se puede poner en relación con cuestiones acerca del tacto, las

manos como extremidades de acción, de caricia, de vida⁵⁴⁵. La idea de caricia, además, como síntoma de intimidad, de un calor que se emite y se recibe. Por eso, el solicitar la imagen del fragmento se debe a un intento de retener una parte corporal asociada con la vitalidad, que a su vez también aparece en muchas ocasiones sujetando elementos simbólicos, normalmente de carácter religioso, que reafirman la ilusión de vida. Entre las imágenes de los archivos no se encuentra ninguna de plano detalle, sin embargo, en relación con el contacto con el cuerpo muerto existe una fotografía en la que el gesto de las manos cruzadas sobre el pecho del difunto preside la imagen que se acompaña del gesto de una mujer que le toca delicadamente la cabeza en una acción de proximidad y cariño, reforzando las ideas de los poderes hápticos [Fig. 98].

5.3.3. Retrato de familiar y difunto

Entre el acervo de retratos póstumos fotográficos se halla la tipología en la que un familiar cercano, normalmente el padre, la madre o alguno de los hermanos, sostiene el cuerpo del niño o la niña muertos; lo que tanto Ruby, como Morcate y De la Cruz han denominado retrato de duelo⁵⁴⁶. La acepción de dicha definición con el apelativo de duelo explica la composición en la que lo importante es el acompañamiento y sostén del cuerpo inerte con la idea de grabar al difunto junto a sus seres queridos en una última imagen de familia. Una de las primeras pinturas conmemorativas conocidas fue ejecutada por Charles Wilson Peale (1741-1827) a petición de su esposa Rachel Weeping a la muerte de su hija, en un primer momento como pieza privada para la familia, pero unos años más tarde la pintura se transformó en obra de



Fig. 99. Charles Wilson Peale, *Mrs. Peale Lamenting the Death of Her Child*, 1776

⁵⁴⁵ Las manos como objeto físico y metafórico de la creación. MAURETTE, Pablo, 2016, p. 111.

⁵⁴⁶ MORCATE, Montse, 2019a, p. 133. CRUZ LICHET, Virginia de la, 2018, p. 61.

exhibición por el mismo artífice añadiendo a la afligida esposa en la composición mirando al espectador [99]⁵⁴⁷.



Fig. 100. Anónimo, *Retrato post mortem de niña muerta en su ataúd junto a su madre*, c. 1900-1930

La pose fotográfica de familiar, preferentemente la madre con los hijos muertos, existe desde la época del daguerrotipo y sobrevive hasta la actualidad, en la que además se puede incluir la recreación del sueño⁵⁴⁸. Como recopila Bolloch, cuando el fallecido era un niño o niña muy pequeño recomendaban colocarlo en el regazo de la madre con la luz lateral tradicionalmente asociada a la imagen del sueño. Esta representación era la más popular, aunque en algunas ocasiones aparecía el padre, algún hermano o toda la familia junto al cuerpo, tipología que se estudiará a continuación. Cuando el niño o la niña eran más mayores se posaban en una mesa o superficie similar con la cabeza alzada, y dentro de las variantes también cabía la posibilidad de añadir a la escena un objeto familiar o simbólico. En el caso de aparecer el ataúd desnudo, este necesariamente se adorna o disimula⁵⁴⁹. Linkman añade la modalidad de retratar al niño o niña cuando es de más edad colocándolo en una superficie y al familiar sentado cerca de su cabeza mirándolo⁵⁵⁰. Se puede aludir para comprobar dicha disposición a dos fotografías, en

⁵⁴⁷ RUBY, Jay, 1995, p. 31.

⁵⁴⁸ RUBY, Jay, 1995, p. 89. Aunque es una tipología habitual, curiosamente Hafsteinnsson comenta, a partir de su análisis de las colecciones manejadas de principio del siglo XX, que no ha encontrado ninguna fotografía de este tipo tomada en las últimas décadas. BALDUR HAFSTEINSSON, Sigurjón, 1999, p. 52-53.

⁵⁴⁹ BOLLOCH, Joëlle, p. 2002, p. 127-129.

⁵⁵⁰ LINKMAN, Audrey, 2011, p. 54.

las que además es una mujer la que aparece observando al difunto en una estancia cotidiana pero preparada para la toma de la imagen [Figs. 100-101].



Fig. 101. Unal, *Retrat post mortem de Juan Moriscot*, 1928

Hermes Osorio indica sobre las fotografías de niños y niñas muertos/as en Medellín (Colombia), refiriéndose primero a las madres y más tarde añadiendo a los demás familiares, que la aparente tranquilidad con la que se muestran en las imágenes no se debe a la ausencia de sufrimiento, sino más bien a una retórica propia del artista y su técnica que impositan el gesto de los acompañantes del niño fallecido, pues “es imposible no ver el dolor que se trasluce en el rostro, en la mirada, en la mano casi sin fuerzas”⁵⁵¹. En la línea de la contención del dolor materno en estas imágenes, Pilar Pedraza apunta que “*les mares són més pacients, i encara que seu dolor és més gran, s’hi resignen i sostenen el menut amb prestància i naturalitat*”⁵⁵². No obstante, Linkman alude a que la ausencia de expresiones concretas de tristeza se debe a convencionalismos de corrección, a los fotógrafos se les indicaba que no debían transmitir emociones fuertes en los retratos ya que de lo contrario se verían distorsionados y estropearían la belleza. Además, el autocontrol era un atributo moralmente destacable asociado a las clases altas que tenían que contener los sentimientos en público⁵⁵³.

⁵⁵¹ OSORIO COSSIO, Hermes, 2016, p. 331-332.

⁵⁵² PEDRAZA, Pilar, 2008, p. 77.

⁵⁵³ LINKMAN, Audrey, 2011, p. 58.

Según Morcate, en estas imágenes a menudo

hay un intento explícito por obtener una evidencia del dolor y la pena que perdure en el tiempo, expresados a través de una fotografía en la que poder hacer visible su condición de persona en duelo [...]. Estas imágenes se configuran como retratos de duelo tanto de manera privada, al contemplar la imagen en la intimidad, como de manera pública al mostrar las imágenes en su círculo social⁵⁵⁴.



Fig. 102. Gadea, *Compendio de mujeres con niños/as muertos*, c. 1950-1970

⁵⁵⁴ MORCATE, Montse, 2019, p. 133.

En cambio, Marie-France Morel, hablando de la ilusión de vida que se proyecta en esta tipología al sostener al hijo/a muerto en el regazo, dice concretamente de zonas como España o México que también se retrataban a los padres en esta actitud, lo que negaría la máxima de que la muerte de los hijos es un asunto de mujeres, y además comenta que finalmente también se procedía a fotografiar al niño en el ataúd antes de su cierre definitivo lo que ayudaría a que los padres recuerden tanto el duelo como al niño fallecido, insinuando una nueva explicación a la modalidad del retrato del niño en el féretro más allá de la temporalidad genérica establecida en las tipologías⁵⁵⁵.



Fig. 103. Gadea, *Compendio de mujeres con niños/as muertos*, c. 1950-1970

⁵⁵⁵ MOREL, Marie-France, 2008, p. 679.

En esa dirección, Carol y Renaudet aluden a la necesidad del contacto físico entre los familiares con sus muertos. En el caso de los pequeños, de forma práctica, el cuerpo se presta a este tipo de manipulaciones, integrándose por última vez en los brazos de sus madres, con sus hermanos o con toda la familia. “*Cette pratique témoigne que la séparation définitive avec l’enfant est vécue comme intolérable*”⁵⁵⁶.



Figs. 104-105. Serra Vilches, *Mujer con niño/a muerto*, c. 1960-75

Tanto en la selección de imágenes de Serra y Gadea aparece esta composición. En el compendio Gadea, la tipología aparece en repetidas ocasiones, en algunas el rostro de la figura femenina se encuentra fuera de campo u ocupando un pequeño espacio al margen, lo que denota que lo importante en la imagen es el pequeño difunto y el contacto final más que la identidad de la persona que lo acompaña [Fig. 102]. Y cuando aparece lo habitual es que la mirada femenina interactúe con el bebé, pero no siempre [Fig. 103], pues a veces la mujer mira a cámara como en la imagen de la mujer postrada en la cama [Fig. 72]. En ese sentido, Linkman comenta que la mirada ajena al bebé es más complicada de analizar, sugiriendo que quizá la contemplación del niño fallecido sea demasiado dolorosa⁵⁵⁷. Sin embargo, en la única imagen del conjunto

⁵⁵⁶ CAROL, Anne; RENAUDET Isabelle, 2013, p. 236.

⁵⁵⁷ LINKMAN, Audrey, 2011, p. 54.

Serra que aparece una mujer con un bebé en brazos, se disparan dos tomas, en la primera la mujer mira a cámara, mientras en la segunda observa al niño, en ambas con una expresión similar [Figs. 104-105], lo que en parte contradice la idea o al menos la complica todavía más. La mirada al espectador de la mujer sugiere un carácter de exhibición como en la pintura de Wilson Peale.

Lo que se repite en todas las fotografías es que las mujeres se hallan en interiores lo que se aprecia por el mobiliario que las rodea. En estas imágenes, de acuerdo con la contención del dolor, estas madres de actitud más o menos compungida o sosegada, se muestran como sustento, con más o menos protagonismo. En línea con lo expresado por Carol y Renaudet, tampoco se debe descartar la intervención de los fotógrafos a la hora de dotar de proximidad a la representación de despedida y utilizar un espacio próximo y cotidiano para la familia.



Fig. 106. Gadea, *Hombre con ataúd*, c. 1950-1970

Lo que es una obviedad es que esta tipología remite a la imagen de María con su Hijo, Cristo, muerto en el regazo, composición conocida como Piedad, continuando la influencia de modelos clásicos cristianos empleada en estas modalidades de retrato fotográfico. En una época en donde los sentimientos femeninos hacia la familia y en especial hacia los descendientes cobra una fuerza inusitada, la entereza de María ante el cuerpo del Hijo muerto parece ejercer de modelo persistente en el tiempo, reelaborado de acuerdo con las sensibilidades de cada momento histórico⁵⁵⁸

En cambio, en ambos fondos solo se halla una fotografía de un hombre sosteniendo el cuerpo de un pequeño fallecido que presenta algunas peculiaridades respecto al resto de las fotos. Para empezar no se muestra el cuerpo sino el ataúd blanco, utilizado habitualmente para los niños, el hombre se encuentra en un exterior, posiblemente próximo al lugar de la sepultura, y mira a cámara tras unas gafas de sol [Fig. 106]. Seguramente la captura de esta imagen se deba más al interés por documentar la marcha definitiva del niño y fuera disparada poco antes del entierro, de hecho, el paisaje corresponde a las inmediaciones del cementerio municipal de Alboraya. En esta imagen, por tanto, se produce de nuevo un cruce de significados: entre una fotografía de carácter testimonial, retrato funerario según la terminología utilizada por Morcate, y un retrato de acompañamiento para el recuerdo personal.

Finalmente es interesante volver a la fotografía de la madre postrada en la cama sosteniendo en una caja de zapatos el cuerpo del bebé recién nacido y fallecido, que enlaza con la existencia de una fotografía consecutiva, en la que la hermana del pequeño difunto, todavía una niña, sostiene



Fig. 107. Gadea, *Hermana con bebé muerto*, c. 1950-1970

⁵⁵⁸ DUBY, George; BARTHÉLEMY, Dominique; RONCIÈRE, Charles de la., 2001, p. 285-286.

en su regazo el cuerpo del hermano muerto [Fig. 107]. La calma en el rostro de la niña con el hermanito muerto en sus brazos al lado de la cama de la madre, en una fotografía que data de pasada la mitad del siglo XX, pone de relevancia la supervivencia de gestos y la perpetuación de roles en una sociedad en la que, según los expertos, la muerte deja de convivir con tranquilidad entre los vivos y en especial con la infancia.

5.3.4. Retrato de grupo

Las llamadas imágenes funerarias, es decir las fotografías en las que aparece el difunto junto a los deudos, fueron según Montse Morcate una de las tipologías más aceptadas y extendidas por su valor documental⁵⁵⁹. Pero al mismo tiempo, la reunión testimonial en torno a la muerte, que fue una constante en el siglo XIX y gran parte del XX, eran escenas compuestas por lo general con grandes dosis de teatralidad y de actitudes concretas por parte de los dolientes que fueron incluyendo disposiciones y variantes dependiendo de distintos aspectos y finalidades propias de cada época histórica.

La congregación alrededor del moribundo era un tema frecuente en la pintura y escultura funeraria en Occidente, que reafirmaba la idea ya desarrollada de que no se muere solo, así, de forma natural se llevó al medio fotográfico⁵⁶⁰. Estas escenas, formalmente hablando, otra vez más dependían de tradiciones occidentales cristianas como la lamentación sobre el cuerpo de Cristo, la dormición de la Virgen o las múltiples imágenes de santos en sus lechos de muerte acompañados de un séquito adorador. Emilio Luis Lara López especificó que la asunción de códigos narrativos visuales, fotográficos, provenientes del lenguaje del arte religioso “se galvaniza en un abigarrado retrato grupal [...]”. La fotografía se concibe como una auténtica puesta en escena de la muerte en familia, como una especie de solemne altar de la muerte⁵⁶¹. Los cuerpos fenecidos y su acompañamiento adquieren una semblanza reconocible y fácilmente identificable que incitan a la empatía, contienen mensajes claros y directos. En ocasiones, ofrecen visualmente una jerarquía en las que cada miembro del núcleo familiar desempeña un papel.

⁵⁵⁹ MORCATE, Montse, 2019a, p. 135.

⁵⁶⁰ HENAO ALBARRACÍN, Ana María, 2013, p. 349-350.

⁵⁶¹ LARA LÓPEZ, Emilio Luis, 2005, p. 143.

Jonh Berger narra un episodio que puede explicar la inquietud de los fotógrafos ante el retrato fúnebre de un grupo que merece ser citado.

Transportaron el ataúd caminando sobre la pálida hierba hasta una estructura de madera parecida a esas plataformas sobre las que suelen tomar posiciones los generales a fin de ser mejor vistos cuando pasan revista a las tropas. Una mujer que se había estado guareciendo del viento en un cobertizo, salió con una cámara fotográfica colgada al cuello. Era la especialista provisional de las últimas imágenes. Dejaron el ataúd, al que habían quitado la tapa, sobre los escalones inferiores de la estructura, inclinándolo en dirección a la fotógrafa de modo que el cadáver quedara visible. Era una mujer de unos setenta años. Los familiares y amigos ocuparon sus puestos en los otros escalones.

La fotografía, al detener el curso de la vida, siempre está coqueteando con la muerte, pero a la especialista provisional de las últimas imágenes sólo le preocupaba que nadie se quedara fuera. Eran fotos en blanco y negro. Los narcisos amarillos que rodeaban el ataúd saldrían de un color gris pálido. La fotógrafa hacía señas a las figuras situadas a su derecha para que se acercaran un poco más al resto del grupo.

La imagen que ella veía por el visor no era la de un grupo afligido por la pena. Todos sabían que la pena es privada, duradera, y que no perdona a nadie; y asimismo sabían que la fotografía que habían encargado era un documento público en el que la pena no tenía lugar. Miraban fijamente a cámara, como si la mujer que ocupaba el ataúd fuera un niño recién nacido o un oso salvaje capturado por unos cazadores o un trofeo ganado por su equipo. Eso es lo que parecía a través del visor⁵⁶².

Según Bolloch, cuando aparecen los profesionales de la muerte, las funerarias, se dan cambios profundos en cuanto a la imagen *post mortem* que repercuten en lo formal. El retrato del amado muerto ya no es el único recuerdo tangible de la pérdida. El rostro del difunto retrocede en pro de los accesorios que acompañan la escena, entre los que predominan los dolientes rodeando el ataúd, se trata cada vez más de escenificar el rito. Por esta razón, la figura del fotógrafo se va diluyendo y deja de ser convocado, pues el servicio funerario suele ofrecer esta opción o la familia acude con su propia cámara al deceso, reforzado con la llegada al mercado de dispositivos accesibles como los que ya se han nombrado, fácilmente utilizables por los fotógrafos amateurs, dando un giro que también es aplicable al resto de imágenes funerarias⁵⁶³.

⁵⁶² BERGER, John, 2009, p.148.

⁵⁶³ BOLLOCH, Joëlle, p. 2002, p. 131.

Aun así, en pleno siglo XX, se sigue llamando al fotógrafo ante la última reunión familiar como confirma la fotografía tomada por Gadea [Fig. 108]. El féretro con el difunto ocupa el eje central de la composición flanqueado por los familiares dispuestos en conjuntos equilibrados, ninguno mira a cámara sino al difunto, e incluso algunos personajes contienen una mirada ensimismada, todos de riguroso negro, color de luto. La escena parece querer captar las muecas individuales de forma improvisada por parte del fotógrafo. Si se pone en contexto esta fotografía con el resto del fondo, se sabe que el escenario donde descansa el cuerpo muerto es un escenario público, escenografiado para ser utilizado múltiples veces, se puede plantear la idea de que el fotógrafo se halla ahí a disposición de los dolientes. Ellos deciden qué tipo de retrato *post mortem* desean y sobre la petición trabaja el fotógrafo.



Fig. 108. Gadea, *Retrato familiar en velatorio*, c. 1950-1970

Los nuevos sentimientos de piedad y compasión que florecieron en el siglo XIX por parte de la clase media crearon un clima favorable para el desarrollo de esta tipología de duelo. En el retrato de estas escenas se observa unas composiciones que varían dependiendo de una serie de decisiones: los acompañantes del difunto, la disposición del cuerpo muerto, la decoración del espacio y demás factores, entre los que se encuentra la técnica seleccionada dependiendo de cada momento histórico, que pretenden crear ambientes de ternura, esperanza, consternación o piedad. El arte de la fotografía, en especial el género *post mortem*, estaría –recordemos a

Barthes— próximo al teatro⁵⁶⁴. Las ligeras variaciones en las decisiones tomadas a la hora de la captura condicionan los sentimientos que provocan dichas imágenes en estrecha relación con los valores de cada época, por tanto, cada fotografía por sincera que se muestre conlleva una ilusión, una recreación⁵⁶⁵.

Respecto a las actitudes de los familiares en la imagen se puede reflexionar, siguiendo el esquema de Calabrese sobre la representación de la muerte de Cristo, la distancia entre el sufrimiento físico y el moral, es decir, entre la pasión del muriente y las pasiones de los espectadores. Según el autor, la imposibilidad de capturar el momento supremo del agonizante —habla de la pintura, pero es aplicable a la fotografía—, el tránsito de la vida a la muerte de la figura protagonista en estas escenas, invita a que las pasiones recaigan en los acompañantes, ocupando cada uno su papel⁵⁶⁶.



Fig. 109. Fotografía Francesa,
Familia con bebé muerto, c. 1910

En las composiciones *post mortem* de grupo se encuentran patrones y roles visuales que se repiten. El difunto ocupa el espacio central de la escena y, en muchas ocasiones, los familiares se colocan alrededor de él por jerarquías como ocurre en la fotografía de Serra [Figs. 52-53]. Sobre la disposición por alturas en los retratos de familia se pronuncia Rosón quien señala que el dinamismo depende de la distribución y las zonas altas normalmente se reservan a los varones. Al igual que cuando aparece un bebé, suelo acogerlo la madre, la mujer, en su regazo [Fig. 109]⁵⁶⁷. Pero todo acervo también contiene excepciones, modificaciones incorporadas por toma de decisiones entre el artífice de la imagen, los comitentes, las posibilidades técnicas, el espacio, el tratamiento del cuerpo en relación con las causas de la muerte, etc. Como recuerda Morcate, el finado,

⁵⁶⁴ Véase nota 344.

⁵⁶⁵ SMOKE, Joe, 2015, p. 30-31.

⁵⁶⁶ CALABRESE, Omar, 1991, p. 59.

⁵⁶⁷ ROSÓN, María, 2016b, p. 268.

en estas imágenes, no es el único protagonista. El espacio, los elementos accesorios y los acompañantes deben aparecer en el encuadre para convertir estas fotografías en imagen-testimonio en homenaje al fallecido y dar cuenta de una correcta despedida⁵⁶⁸.

Pero si se repara en la repetición de la imagen de los cuerpos inertes, en la relación del gesto y la fotografía, Agamben invoca desde ese lugar la idea de que la eterna repetición se asemeja a la apocatástasis, un retorno al origen, una especie de comunión global. Por eso, parece que la exigencia que interpela desde la fotografía no depende de lo estético, es, sobre todo, una exigencia de redención. “La imagen fotográfica es siempre más que una imagen: es el lugar de una división, de un desgarramiento sublime entre lo sensible y lo inteligible, entre la copia y la realidad, entre el recuerdo y la esperanza”⁵⁶⁹. En ese cruce de contrarios, si se vuelve a la fotografía de la mujer que toca a su muerto [Fig. 98], no se sabe si Gadea quiso incluirla en el retrato o apareció en el marco, en el borde, en un suceso colateral. Lo cierto es, dada la perspectiva, la intromisión del fotógrafo y que ella estaba ahí acariciando y mirando el cuerpo inerte. Por lo que en esta imagen se produce una colisión de aspectos que excluyen, del mismo modo que incluyen, un gesto común y peculiar. Algo que se aprecia en todo retrato fotográfico *post mortem* de familia, se reconoce la puesta en escena por convencional, pero también se pueden contemplar detalles que escapan a este convencionalismo y aportan más información que los retratos individuales.

5.4. Funciones del retrato fotográfico *post mortem* de orden privado

Si el retrato, rescatando el mito de la muchacha corintia, se configuró para retener al amado tras la marcha como sustituto y generador de recuerdo, el retrato fotográfico *post mortem* busca del mismo modo (re)tener y reemplazar. Por eso, entre las funciones atribuidas al retrato fotográfico se encuentran, de forma genérica, la ayuda a superar la angustia suscitada por el paso del tiempo, ya sea proporcionando un sustituto mágico de lo que el tiempo destruye o compensando las fallas de la memoria y sirviendo como punto de apoyo para la evocación de recuerdos asociados. Es decir, favorece la comunicación al hacer posible revivir tiempos pasados. Esta característica comunicativa se intensifica en el retrato fotográfico *post mortem*⁵⁷⁰. Y, aunque de forma analítica y racional se sabe que las fotografías son siempre construcciones

⁵⁶⁸ MORCATE, Montse, 2019a, p. 135.

⁵⁶⁹ AGAMBEN, Giorgio, 2005, p. 31-34.

⁵⁷⁰ BOLLOCH, Joëlle, p. 2002, p. 137.

mediadas, se tiende a creer en ellas como si de espejos o ventanas se trataran. Por tanto, como dice Joe Smoke, “*death and photography have a metaphoric similarity-both are transactional and transferencial*”⁵⁷¹. Así, la capacidad de acoger (o sustituir) al individuo fallecido y el acuerdo entre las dos partes, el difunto y el doliente, para entablar diálogos tras la falta, confieren a este tipo de fotografía sus cualidades primarias y sus características más debatidas.

La relación recíproca entre la imagen *post mortem* y los deudos permite a estos últimos conversar con los muertos, al tiempo que la imagen de los muertos comunica opiniones a través de una serie de decisiones formales: la posición del rostro, del cuerpo, de la mirada; los elementos que le acompañan; la estancia en donde reposa; y así hasta las cuestiones técnicas y externas como el formato de la imagen, el tamaño, la nitidez, etc. aportan en cada imagen información⁵⁷². Por todo ello, aunque existen unas funciones comunes a todas las tipologías, también se dan características funcionales distintas dependiendo de las decisiones escogidas en el momento del encargo o la toma de la fotografía, lo que tampoco quiere decir que se hable de funciones estancas, pues en muchas ocasiones los cometidos y utilidades conexionan.

Esta cuestión queda patente en las fotografías de los fondos Serra y Gadea, la diferencia y similitud con otras selecciones de fotografías permite articular discursos sobre las funciones que responden a unas necesidades universales. Algunas de estas imágenes chocan con las estrategias representativas más comunes añadiendo pistas de que la importancia radica más en la captura del difunto que en la forma en la que se ejecuta. Se produce una convivencia de



Fig. 110. Gadea, *Niño/a muerto*, c. 1950-1970

representaciones, en algunas fotografías se hacen intentos por seguir las normas que se estipulan en estos retratos como tapar el ataúd o la mesa para generar una imagen más reconfortante [Figs. 76-110]; mientras en otras la visibilidad de éste queda al desnudo [Figs. 77-111]. En ambos casos la premisa que

⁵⁷¹ SMOKE, Joe, 2015, p. 27.

⁵⁷² FAETA, Francesco, 1993, p. 72.

predomina es la conservación en imagen del niño que se marcha más allá de cuestiones formales.



Fig. 111. Gadea, *Niño muerto en ataúd*, c. 1950-1970

De hecho, la decisión formal puede estar sujeta a dudas que se resuelven optando por tomar distintas fotografías, no sólo alrededor del encuadre de la imagen, sino sobre el lugar en el que depositar el cuerpo. Este proceder se aprecia en unas fotografías de Gadea en las que el pequeño primero se encuentra dentro del féretro [Fig. 112] desde dos puntos de vista distintos [Fig. 114] y luego en una superficie que parece una cama [Fig. 113], incluso se tiene en cuenta cambiar el fondo para la captura de la instantánea.





Figs. 112-113-114. Gadea, *Niño/a muerto*, c. 1950-1970

Para exponer las funciones de esta tipología retratística se volverá a distinguir entre los retratos fotográficos *post mortem* individuales, que contienen unas consideraciones y significados concretos, en los que el cuerpo muerto se transforma en segundo cuerpo en imagen, especialmente en el caso de los niños y niñas que en la mayoría de las ocasiones carece de otra imagen⁵⁷³. De los retratos de familiares con niños o niñas fallecidos, a medio camino entre las consideraciones generales descritas y la proyección, en donde se incluyen cuestiones más complejas. Y, por último, los retratos de grupo, que poseen un carácter específico en el que el suceso cobra máxima relevancia, ejerciendo de imagen-documento, perdiéndose así en parte la característica del doble cuerpo por una incidencia mayor de exhibición.

Antes de profundizar en las distintas peculiaridades de los usos de estas imágenes, se dedicarán unas líneas a explicar el concepto de cuerpo sustituto asociado a estos retratos que planea en algunos de los usos, generalmente en los que aparece el sujeto en soledad, y más insistentemente en el de los pequeños fallecidos, pues en el caso de los adultos esta

⁵⁷³ Aunque este aspecto se desarrollará más adelante en la tercera parte, apuntar que en la sociedad española del siglo XIX, momento en el que se va gestando la fotografía, la mortalidad infantil era muy acusada. A finales del mismo siglo comienzan campañas para frenar las altas tasas de muerte infantil, en 1871, por ejemplo, se crea el Instituto Nacional de Vacunación y se intenta asesorar a las madres para que abandonen pautas y costumbres erróneas basadas en tradiciones sin fundamento científico FERNÁNDEZ GARCÍA, Andrea, 2006, p. 461 y 67. Sobre la ausencia de otra imagen en vida: LINKMAN, Audrey, 2006, p. 342-344. LINKMAN, Audrey, 2011, p. 18. RUBY, Jay, 1995, p. 159 y 178-179. HARVEY, John, 2010, p. 67. BROWN, Nicola, 2009, p. 13. El mismo Ruby cuenta que a pesar de la reducción de tasas de mortalidad infantil a lo largo del siglo XX y la mayor disponibilidad de equipos fotográficos de aficionados, la mayoría de las personas tenían una foto antes de morir. Sin embargo, algunos niños mueren sin que los padres tengan la oportunidad de tomarles una foto, y señala que durante la década de 1980 muchos funcionarios de la salud pública que se enfrentaban a la mortalidad infantil creyeron reinventar la fotografía *post mortem* sin darse cuenta de que estaban emulando una práctica existente. RUBY, Jay, 1995, p.180-187.

característica funcionaba sobre todo cuando estos tampoco habían accedido a otra imagen en vida. Lo habitual es que estas fotografías, como objetos, sirvan como sustitutos de los seres desaparecidos registrados en imagen. Estos retratos funcionan a modo de presencia de sustitución que carga con significados para permitir revivir y recordar a la persona ausente, son retratos simbólicos. En el caso de los padres, estos pueden entablar un discurso interno con los hijos muertos. Nicola Brown llega a matizar que una fotografía de un niño muerto puede sostenerse y acunarse en la mano como se hubiera procedido con el bebé, incidiendo con ello en la importancia de lo táctil, de lo material, en estas representaciones⁵⁷⁴.

En cambio, los retratos de pareja o los retratos grupales, en principio, ejercen otras funciones que trascienden la de cuerpo visual, apuntando hacia otras direcciones de naturaleza memorística y/o propagandística. En los retratos de familiar muerto con familiar vivo coexisten aspectos de recuerdo consolador, son imágenes de duelo, pero con trazas de autoproyección por medio del acompañamiento y el cuidado. Mientras en los retratos de grupo se asiste a una conmemoración de despedida que quedará para el futuro, son las imágenes con una carga más exhibicionista. En ambos casos la idea de la suplantación del cuerpo ausente queda relegada en beneficio de particularidades expositivas.

Si conforme avanzaron las consideraciones sobre la muerte, el retrato fotográfico *post mortem* fue relegado del álbum familiar, que recordemos antaño comprendía una recopilación de momentos y personas que forman parte imprescindible del relato de vida, en busca de momentos amables como afirman los expertos⁵⁷⁵, ¿quiere esto decir que el género ha

⁵⁷⁴ GARCÍA HERNÁNDEZ, Alfonso Miguel, 2012, p. 42. BROWN, Nicola, 2009, p. 9 y 19. “*the photograph, resembles the person lost through death, it serves as a substitute and a reminder of the loss for the individual mourner and for society*”. RUBY, Jay, 1995, p. 7. “El cuerpo forma parte de ese conjunto identificador y, a falta del propio cuerpo, aparecen representaciones corporales sustitutivas, tales como la lápida o el retrato fotográfico”. CRUZ, Virginia de la, 2014, p. 19.

⁵⁷⁵ Al contrario de lo defendido en la primera parte del trabajo sobre la desaparición de las fotografías incómodas en los repositorios familiares, existen voces que han rebatido esta realidad, entre los comentarios sobre la convivencia de estos retratos dentro del artefacto del álbum se hallan los de GONZÁLEZ GÓMEZ, Sara; MOTILLA SALAS, Xavier, 2015, p. 87-88 y 92. GONZÁLEZ GÓMEZ, Sara; MOTILLA SALAS, Xavier, 2016, p. 39 y 49, que además reafirman que tanto en el pasado como en el presente estas imágenes continúan formando parte del álbum familiar. Coincidiendo con este comentario, Bernardo Riego dice que “la fotografía del niño que va a desaparecer para siempre logra que su presencia sea perenne y pase a formar parte del recuerdo familiar que se guarda en el álbum”. RIEGO, Bernardo, 1999, p. 36. Hafsteinsson afirma en su estudio que se ha encontrado estas imágenes en los álbumes familiares. BALDUR HAFSTEINSSON, Sigurjón, 1999, p. 52. La misma opinión defienden Ruby y De la Cruz. Aunque Ruby explica que este proceder está documentado en el siglo XIX y parece que a partir del XX la situación cambia. RUBY, Jay, 1995, p. 110-111 y 161. Por su parte, De la Cruz expone la cotidianidad de reunir estas fotografías en los álbumes aparece sobre todo cuando se registra todo el sepelio de modo que completara la historia visual familiar. CRUZ, Virginia de la, 2013, p. 124.

desaparecido o que estas fotografías ocupan otros espacios?, ¿dónde ha ido a parar la práctica de esta acción?, ¿se han perdido los usos, han derivado estos, o estas fotografías circulan en otros ambientes? Y algo más importante unido al título del apartado: si tantas utilidades y tan provechosa es este tipo de fotografía, ¿por qué sigue siendo un género obscuro? En este sentido, la mayoría de la teoría coinciden en la importancia de la existencia de dichas imágenes, a pesar de que las opiniones al respecto de la supervivencia del género son en ocasiones contradictorias y quizá demasiado limitadas.

Incluso después de demostrarse los beneficios y la pervivencia en el tiempo de tomar, conservar y multiplicar la imagen del difunto⁵⁷⁶, la práctica en el ámbito privado ha estado denostada por gran parte de la población. Mientras los artistas han pintado, esculpido y fotografiado la muerte con aparente impunidad, el uso privado de una fotografía de un cadáver o un funeral para conmemorar la muerte de un familiar es una práctica todavía desconocida, aborrecible y censurable por parte de la sociedad⁵⁷⁷. Y, a pesar de que con la industrialización del retrato fotográfico la producción de fotografía *post mortem* fue masiva, las historias de la fotografía pasan por ella de puntillas, lo que indica la transformación en la actualidad de la mentalidad al respecto de estas imágenes y una ausencia importante en la historiografía fotográfica⁵⁷⁸.

La supuesta desaparición o pervivencia dentro del legado fotográfico familiar de estas imágenes se encuentra en entredicho. Posiblemente la ausencia de estas fotografías dentro de las recopilaciones históricas particulares se debe a algunos factores ya anotados y a la idea general de que dichas imágenes funcionan de forma independiente y poseen en sí poderes superiores al resto. Como explica Alfonso Miguel García Hernández, los padres y madres enseñan las fotografías de sus hijos e hijas fallecidos en las reuniones grupales o en las entrevistas, forman parte de álbumes, ficheros fotográficos guardados en el ordenador, en sus teléfonos móviles, en las carteras, en espacios virtuales (web) creados al efecto, cualquier soporte es válido y actúan manteniendo algunas funciones clásicas⁵⁷⁹.

⁵⁷⁶ Acudir al apartado 4.4. La fotografía como terapia.

⁵⁷⁷ RUBY, Jay, 1995, p. 176.

⁵⁷⁸ KRAUSS, Rosalind, 2002, p. 29.

⁵⁷⁹ GARCÍA HERNÁNDEZ, Alfonso Miguel, 2012, p. 44. Para una síntesis sobre los beneficios, reactivación y relación de la fotografía *post mortem* decimonónica de niños/as y la práctica actual: LANGE, Lucja, 2020.

5.4.1. Constatación de una muerte

Una práctica habitual era enviar estas imágenes a los familiares que no podían viajar para asistir al entierro y así al mismo tiempo demostrar el deceso. En las comunidades de emigrantes las fotografías *post mortem* se enviaban a los familiares que estaban lejos de casa, de esta forma esta tipología fotográfica permite confirmar que la persona realmente existió y que está muerta⁵⁸⁰. En esa dirección apunta el testimonio de Virxilio Viéitez según recoge Virginia De la Cruz cuando alude a las representaciones conjuntas del fallecido con los deudos que contienen tanto un testamento visual como notarial y que se realizaban con el fin de ser enviadas a los familiares emigrados en América. También, la misma De la Cruz expone que esta tipología de retrato funciona como testimonio tanto de la muerte como de la previa existencia, certificando ambos asuntos, lo que la integra dentro del circuito de la herencia alejada del bien emocional⁵⁸¹.

Los retratos fotográficos *post mortem* eran reproducidos para repartir entre los familiares como confirmación de la muerte, como elemento de superación del dolor, pero también para constatar que se le había dado al muerto un final decente y habían estado acompañados por los familiares. Estos retratos tenían la función de participar en el ritual de despedida para aquellos que no habían podido asistir al funeral. Los familiares lejanos o ausentes, gracias al retrato mortuario, podían reproducir rituales a distancia de los momentos finales y servir de consolación. Eran, además, prueba fehaciente de lo ocurrido y de que todo se había desarrollado según lo esperado, para a partir de ese momento organizar aspectos prácticos de los bienes patrimoniales. Para que estas fotos pudieran cumplir el cometido, las personas tenían que reconocer que el sujeto estaba muerto y minimizar la teatralidad de vida con el típico eufemismo del sueño. Esta tipología de retrato fotográfico *post mortem*, en definitiva, dice más de los vivos que de los muertos⁵⁸².

La contemplación del fallecido también ayuda a asumir su muerte y afrontar la realidad⁵⁸³. A veces sentimos incapacidad para mirar directamente el cuerpo de la persona muerta o se dan

⁵⁸⁰ En este punto, el autor remarca la importancia en el caso de los niños muertos al poco tiempo de nacer y los que nacen muertos. BOLLOCH, Joëlle, 2002, p. 137-138. En la misma línea se pronuncian Ruby y Rosón. RUBY, Jay, 1995, p. 161. ROSÓN VILLENA, María, 2006, p. 302. “Hasta bien entrado el siglo XX; la imagen de un familiar muerto será la carta que describa lo ocurrido”. FERNÁNDEZ GARCÍA, Andrea, 2006, p. 464. Linkman, añade el alto baremo de producción de esta tipología fotográfica entre comunidades migrantes y como la idea de mantener la identidad y el contacto hizo que se perpetúen en el tiempo. LINKMAN, Audrey, 2011, p. 75 y 78. Recogiendo esta idea se pronuncia: HARRIS, Racheal, 2020, p. 26 y 33.

⁵⁸¹ CRUZ, Virginia de la, 2005, p. 165. CRUZ, Virginia de la, 2014, p. 14. CRUZ, Virginia de la, 2014, p. 43.

⁵⁸² ORTIZ GARCÍA, Carmen, 2005, p. 158. ORTIZ GARCÍA, Carmen, 2005b, p. 199. LINKMAN, Audrey, 2006, p. 337 y 344. LINKMAN, Audrey, 2011, p. 16 y 88-89.

⁵⁸³ HANUS, Michel, 2002, p. 197.

diferentes circunstancias que lo imposibilitan. Sin embargo, está comprobado que la visualización de los cuerpos sin vida de personas cercanas es una experiencia positiva ya que permite a las personas que lo envuelven adaptarse o confrontarse con la nueva situación, por contra la imposibilidad de ver al difunto puede generar negación. La visión del cuerpo muerto, aunque sea mediado por la imagen, vuelve más sencilla la aceptación⁵⁸⁴. En el caso de la muerte prematura, por ejemplo, los padres necesitan contemplar el cadáver de su hijo o hija, pues de lo contrario la imaginación del cuerpo inerte y deforme puede provocar imágenes mentales mucho más desagradables⁵⁸⁵. Según Marie-France, fotografiar al niño/a muerto en el ataúd antes de cerrarse significa crear un doble recuerdo del niño/a muerto, pero también de la pérdida y el duelo. Al igual que cuando De la Cruz dice que la imagen del niño difunto como pequeño ángel se convierte en una fórmula de representación para facilitar la aceptación de la muerte por parte de los seres queridos⁵⁸⁶. De ahí, que entre el corpus de fotografías analizadas la gran mayoría sean de niños/as de corta edad, y se dé tanto el formato del niño dentro del féretro antes de cerrarse como del niño que descansa en un lugar de reposo preparado para el momento de la fotografía [Fig. 115].



Fig. 115. Serra Dallestier
Niño muerto, c. 1930-40

Por último, la fotografía *post mortem* también ha servido para detectar aparentes muertes que no son tales, los llamados enterramientos o diagnósticos prematuros de mortalidad o, en el ámbito público, demostrar la muerte y con ello cerrar leyendas. Al primer respecto, se conoce por *Le Moniteur de la photographie* (1889) la historia de un fotógrafo que acudió al lecho mortuario de una joven y bella mujer para tomarle el último retrato y mientras procedía advirtió que la muchacha se movía, inmediatamente llamó al doctor y comprobaron que efectivamente continuaba viva⁵⁸⁷. Sobre la segunda modalidad, esta vez saliendo por un momento de la esfera de lo privado, sirva de ejemplo la fotografía del cadáver

⁵⁸⁴ CRUZ LICHET, Virginia de la, 2018, p. 58. CRUZ LICHET, Virginia de la, 2013, p. 49. LINKMAN, Audrey, 2011, p. 17.

⁵⁸⁵ RUBY, Jay, 1995, p. 187. LINKMAN, Audrey, 2011, p. 82.

⁵⁸⁶ MOREL, Marie-France, 2008, p. 679. CRUZ, Virginia de la, 2010, p. 1837. CRUZ, Virginia de la, 2013, p. 63.

⁵⁸⁷ BOLLOCH, Joëlle, p. 2002, p. 141.

del Che Guevara. Berger reúne en un pequeño artículo como en octubre de 1967 se divulgó la fotografía que probaba la muerte del revolucionario en un enfrentamiento entre el ejército boliviano y las fuerzas guerrilleras tomada en el lavadero del hospital Vallegrande, en ella aparecía el cuerpo del Che rodeado de un séquito de hombres semejante a la *Lección de anatomía del profesor Tulp* (1632) de Rembrandt o al *Cristo muerto* (1475-78) de Mantegna. Con esta imagen se ponía fin a las incógnitas de su paradero y se sellaba una etapa histórica para Latinoamérica, el cuerpo sin vida no da más información de las causas de la muerte, se convierte en un objeto de mera demostración: Guevara ha muerto y con él parte de la Revolución⁵⁸⁸. A esta modalidad de documento de defunción con diversas intenciones pertenecería una fotografía tomada por Gadea en lo que parece la morgue del cementerio. La imagen, de complicado análisis sin disponer de más datos, posiblemente sería solicitada para dejar constancia de la muerte de la persona para una futura identificación. Sin embargo, también podría acabar funcionando como el resto de los retratos fotográficos *post mortem* [Fig.



Fig. 116. Gadea, *Retrato en morgue*, c. 1950-1970

116].

La veracidad atribuida a la fotografía se tornó absoluta en su representación de la muerte, se tomaban por imágenes producidas automáticamente sin manufactura, sirviendo así como prueba irrefutable de que alguien había fallecido. Con estos precedentes, teóricamente se puede afirmar que entre las utilidades de los retratos fotográficos *post mortem* se encuentra la de

⁵⁸⁸ BERGER, John, 2014, p. 39-52.

constatar la muerte. Bien para verificar la defunción en el plano funcional, bien para asumir la pérdida en el espiritual. Por tanto, este tipo de fotografías no solo suplen la falta, sino que la corroboran. La captación y contemplación del cuerpo muerto sirve de reafirmación del deceso, por un lado, ayuda a dotar de realidad y por tanto asimilar la falta; y por otro, opera como documento de verdad para mostrar como prueba de dicho fallecimiento. En ambos casos, la finalidad es constatar una muerte y/o demostrar que se consiguió acompañar o aniquilar los cuerpos.

5.4.2. Culto, memoria y duelo

La fotografía en general funciona como auxiliadora de la angustia suscitada por el paso del tiempo, ya sea proporcionando un sustituto mágico de lo que el tiempo destruye o compensando las fallas de la memoria y sirviendo de apoyo para la evocación de recuerdos asociados. Promueve la comunicación y, consecuentemente, la curación, al hacer posible revivir los momentos pasados junto al ausente. Y, aunque estas cualidades se atribuyen al conjunto de la fotografía, cobran sentido especialmente en la fotografía de difuntos⁵⁸⁹.

En la primera tríada de los Eroles, junto a Eros e Hímero, dioses del amor y el deseo sexual, aparece Potos, a quien se le adjudica el tipo de amor hacia lo ausente, un deseo sufriente que no puede colmarse, marcado por el dolor y la nostalgia. El término y la figura mitológica de Potos contempla un sentimiento ambiguo que implica, por un lado, un impulso de aproximación al objeto del amor, mientras por otro, se admite el doloroso golpe de la ausencia inevitable, por lo que se relaciona con el duelo. Cuando los allegados se enfrentan a la muerte cercana se dice que están “habitados por el Pothos” en un juego de ausencia-presencia. Es decir, imbuidos por la nostalgia⁵⁹⁰. El discurso mitológico cobra entidad en las fotografías como lugar de ausencia-presencia, como artefacto de naturaleza nostálgica.

De forma poética, Nancy alude a los cuerpos como lugares para la muerte con los que nos interrelacionamos. E insiste en ponerlos en contacto real con las imágenes. “Las imágenes no son apariencias, aún menos ilusiones o fantasmas. Son el modo en que los cuerpos se ofrecen entre sí, son la puesta en el mundo, la puesta en el borde, la glorificación del límite y del

⁵⁸⁹ BOLLOCH, Joëlle, p. 2002, p. 137.

⁵⁹⁰ VERNANT, Jean-Pierre, 2001, p. 136. GARROCHO, Diego S., 2019, p. 96-97.

resplandor”⁵⁹¹. Por esto, los cuerpos se vuelven imagen, al mismo tiempo que guarida. Y si reparamos en esta cuestión, ante estas imágenes que permanecen de algún modo ancladas en actitudes mágicas y premodernas, que remiten a prácticas como el totemismo, el fetichismo, la idolatría y el animismo, y que en el mundo actual pueden parecer primitivas o infantiles, la función del historiador y la historiadora del arte es interpretarlas. Mitchell alerta sobre que las imágenes tienen un tipo de poder social o psicológico en sí mismas, son el cliché imperante en la cultura visual contemporánea, la personalidad de las imágenes está tan viva en el mundo contemporáneo como lo estuvo en las sociedades tradicionales⁵⁹². Las imágenes siempre han poseído un poder mediador entre los vivos y los muertos, portando en sus soportes más que la mera representación.

De hecho, Faeta expone que el cuerpo que se celebra con el lamento ritual ya no es el cadáver sino el cuerpo fotográfico percibido como imagen, que contiene una serie de valores discursivos moldeables. También según Faeta, la fotografía se vio como un modo de liberar el imaginario de la esfera religiosa, una manera de secularización y democratización que, no obstante, continuaba perpetuando e incluso potenciando algunas características metafísicas y mágicas. Las fotografías de los muertos constituyen una realidad viva y operativa por contener parte de la esencia del referente. Así, la muerte lo que hace es incrementar la vida de la imagen, cualidades animistas o espirituales, reforzando su energía latente⁵⁹³. Por esas razones, si pensamos en las fotografías estudiadas, seguramente a pesar de tener fotos de ellos con vida, sobrevive la captura de cuerpos muertos adultos traspasada la frontera del siglo XX. Los cadáveres bien dispuestos y preparados se fotografían como parte del ritual, en palabras de Bourdieu, la fotografía se ha convertido en uno de los cauces privilegiados de la memoria social al asumir “la función normalizadora que la sociedad confía a los ritos funerarios”⁵⁹⁴, sustituyendo el cuerpo físico por el cuerpo imagen.

El proceso de duelo es un trayecto en el que los objetos, las imágenes en este caso, tanto de personas vivas, de muertas, como del resto de imágenes que rodean al ser ausente, funcionan activando el recuerdo y cobran nuevos significados melancólicos, hacen sentir a los parientes cercanos que los desaparecidos siguen estando junto a ellos⁵⁹⁵. La fotografía *post mortem* vernácula ayuda en el trabajo de duelo cuando reaviva el recuerdo del desaparecido y del

⁵⁹¹ NANCY, Jean-Luc, 2010, p. 82-83.

⁵⁹² MITCHELL, W. J. T., 2014, p. 11-12.

⁵⁹³ FAETA, Francesco, 1993, p. 73 y 76-78.

⁵⁹⁴ BOURDIEU, Pierre, 2003, p. 121.

⁵⁹⁵ GARCÍA HERNÁNDEZ, Alfonso Miguel, 2012, p. 43. BALDUR HAFSTEINSSON, Sigurjón, 1999, p. 52.

acontecimiento de desaparición⁵⁹⁶. Desde que aparece el medio fotográfico por primera vez, a la mayoría de la población le resulta posible representar a los seres desaparecidos y a los parientes desconocidos, o sea, conformar una memoria personal. La posesión simbólica del otro tiende a canalizar los flujos sentimentales, valora la referencia orgánica, y modifica las condiciones psicológicas de la ausencia. La foto de los difuntos atenúa la angustia de su pérdida y contribuye a descargar el remordimiento causado por su desaparición⁵⁹⁷.

Osorio Cossio define la actividad de retratar niños muertos como una práctica de duelo y una estrategia social y cultural que surgió de la posibilidad tecnológica como consecuencia de las altas tasas de mortalidad infantil y de la sensibilidad de ciertos fotógrafos al retratar el cadáver de un niño frente a la pena de los padres⁵⁹⁸. Como se ha visto con la idea de la imagen sustituta, el retrato fotográfico *post mortem* funciona como representación simbólica de la persona que no está y ofrece consuelo. Los padres afligidos interactúan con estas imágenes materiales que recuerda la presencia física del niño fallecido y disminuyen la pena⁵⁹⁹. Además, las imágenes de niños/as muertos/as van más allá de un simple retrato y añaden aspectos religiosos o mágicos en los que el pequeño es sacralizado y santificado, es decir, se ejerce sobre la imagen acciones culturales en beneficio de los familiares, y cuando son descontextualizadas pierden su función psicológica quedándose en la meramente estética lo que las convierte en iconos de muerte⁶⁰⁰.

En el caso concreto del retrato de párvulos muertos la función más repetida es la ausencia de otra imagen en vida, es la única imagen que se posee⁶⁰¹. Estas fotografías de infantes muertos –con o sin compañía– se asocian, en la mayoría de los casos, al recuerdo y la catarsis del llanto en la privacidad del hogar. Aunque otras veces, se utilizan para ser exhibidas en joyas, en tumbas, en lugares visibles de la casa y, en tiempo actuales, en redes sociales, mezclando las fotos de los vivos con las de los muertos, dejando constancia de que ese nacimiento se ha producido y merece ser honrado, recordado, llorado y visibilizado⁶⁰². Ya se ha adelantado que el siglo XIX posee una relación particular y ambivalente con la muerte que se siente en el

⁵⁹⁶ La fotografía familiar como sistema visual auxiliador del duelo. ORTIZ GARCÍA, Carmen, 2005, p. 158-159. GONZÁLEZ GÓMEZ, Sara; MOTILLA SALAS, Xavier, 2016, p. 53. RUBY, Jay, 1995, p. 111 y 174. HANUS, Michel, 2002, p. 194-195. En cuanto a la función memorística como gestora en los procesos de duelo, unificando la historia tanto de la fotografía *post mortem* personal, familiar, como de los actos institucionales alrededor del duelo público véase HILLIKER, Laurel, 2006.

⁵⁹⁷ ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dirs.), 2001, p. 403.

⁵⁹⁸ OSORIO COSSIO, Hermes, 8, 2016, p. 336.

⁵⁹⁹ BROWN, Nicola, 2009, p. 9.

⁶⁰⁰ CRUZ, Virginia de la, 2010, p. 1837-1838.

⁶⁰¹ Véase nota 574.

⁶⁰² MOREL, Marie-France, 2008, p. 680.

presente: es el siglo de la muerte expuesta y la muerte se vive en el interior del hogar con carácter privado y familiar. La muerte dinamita los límites entre lo público y lo privado. Una vez se ingresa en el siglo XX, la muerte privada empieza a replegarse a espacios domésticos y con las nuevas tecnologías virtuales entrado el siglo XXI, aunque discretamente, se observa una nueva tendencia a la visibilización en red.

Respecto a los vínculos de estas imágenes con aspectos religiosos y, por tanto, con valores culturales, Linkman expone que las creencias cristianas alrededor del cuerpo como entidad corpórea más allá de la tumba, llevarían al cristiano a tratarlo con reverencia y a ofrecerlo a la cámara⁶⁰³. En ese sentido, el ejemplo más claro y repetido es el de los niños muertos encarnado en el angelismo. En la tradición cristiana, los pequeños que mueren prematuramente siempre que hayan sido bautizados son considerados una especie de santos que han sido reclamados por Dios, los requiere en su seno y velarán por sus padres allí donde reposen⁶⁰⁴. Este hecho derivó en el rito explicado que, con variantes, consistía en la celebración que se organizaba alrededor de la muerte de un niño menor de ocho años bautizado que según la creencia ascendería directamente al cielo ya que estaban libres de pecado, que sucedió en diversos lugares e introdujo y acogió la toma fotográfica como parte del ritual.

En las fotografías del corpus trabajado quedan restos del proceder fotográfico expuesto. Los cuerpos de los pequeños se recubren de blanco, en algunos casos



Figs. 117-118. Gadea, *Niño/a muerto*, c. 1950-1970

⁶⁰³ Véase nota 423.

⁶⁰⁴ Para una explicación más detallada de la evolución en la tradición cristiana de los niños/as muertos y su representación en el arte: MOREL, Marie-France, 2008, p. 667-668.

acompañados de elementos florales y, sobre todo, se producen composiciones en las que el cuerpo es alzado por medio de cojines, colchas o variados textiles incitando a la idea de ascensión, reforzado por las tomas en las que los fotógrafos han pretendido emular la verticalidad y la sensación de exaltación [Figs. 117-118]. En definitiva, esas imágenes en las que el niño se ha transformado por medio del artificio en un angelito actúan como elemento consolador al poder imaginar que esos niños que han marchado prematuramente han alcanzado la dicha eterna y descansan en un lugar mejor.

Pero también los retratos *post mortem* individuales de adultos y en los que aparece un familiar, en especial la madre, arrastran consideraciones próximas al culto. Si se repara en los sentimientos de dolor y amor de las madres en relación con estas tipologías lleva de manera indiscutible a reparar en la representación de la Virgen María con el cuerpo del Hijo muerto, tipología desarrollada a partir del siglo XIV de fuentes coetáneas, que derivó hacia la composición de la Piedad. La nueva devoción privada ya desarrollada reforzó el vínculo entre la Madre con el Hijo y frecuentemente se describe el momento de intimidad de María con Cristo:

Rendida sobre el rostro de su hijo muerto, lo contempla con la desesperación sin lágrimas de quien ya no es capaz de llorar y el deseo desatinado de grabar en su memoria unos rasgos que van a desaparecer. Frente a ese cadáver, no parece mostrar más coraje ni más esperanza que cualquier otra madre.

La propagación del sentimentalismo del momento entre el pueblo da pie a la reelaboración del relato extracanónico de la madre que sostiene y se despide del hijo para desarrollar tanto imágenes como sentimientos ante los muertos⁶⁰⁵. Estos sentimientos de acompañamiento quedan expuestos en las imágenes de mujeres que sostienen los cuerpos muertos de los niños y niñas en el regazo.

La cuestión del retrato fotográfico *post mortem* como cuerpo sustituto ante la muerte de los seres humanos rige las operaciones de culto y algunas relaciones de carácter fantástico. Y, no se debe pasar por alto, los aspectos intrínsecos a la misma naturaleza del medio fotográfico. Hablamos del retorno de las consideraciones de huella, el denominado *index*. Si las fotografías contienen un resto de la persona ausente es normal que se piense que irradian virtudes sensoriales que incitan a la devoción. Sin embargo, al final el valor que predomina para

⁶⁰⁵ DUBY, Georges; BARTHÉLEMY, Dominique; RONCIÈRE, Charles de la, 2001, p. 285-286.

desarrollar actitudes de veneración es el sentimiento de proximidad involucrado en el objeto, en la fotografía, de orden subjetivo y modelizable⁶⁰⁶. Y en relación a esta subjetividad, Barthes ya relacionó el proceder ante la fotografía con las nuevas corrientes espirituales, la denominada *Devotio Moderna*, esa devoción de carácter intimista, meditativa, interiorizada que se ejercía de forma individual en la soledad del hogar, lo que incita a pensar, nuevamente, en estas fotografías como instrumentos de un ritual de carácter cultural. De este modo, la fotografía mortuoria arrastra consideraciones sagradas, ostentando el rango de reliquia que tantas veces se ha indicado⁶⁰⁷.

La consideración que posiciona las fotografías abordadas ante dicha cuestión se la debemos a dos acontecimientos. El primero sucedió a raíz de la publicación de un texto sobre los retratos fotográficos *post mortem* del fondo Gadea. Cuando parte del comité organizador del certamen de investigación José María Moreno Royo del Municipio de Manises revisó el trabajo, descubrió en una mezcla de asombro y desconocimiento, a familiares en esas fotografías que hasta ese momento habían permanecido velados, evidenciando el carácter privado y subjetivo del encargo que salía a la luz sin que se tuviera constancia de su existencia. El segundo surgió cuando se hizo pública una fotografía *post mortem* del fondo Serra [Figs. 52-53] en una red social para conmemorar el Día de todos los santos, la propietaria de la imagen acudió al archivo solicitando el negativo y demandado a la institución por su divulgación⁶⁰⁸.

Las fotografías son las guardianas de la memoria. En ellas se cobija el tiempo y ante ellas rememoramos dichos tiempos, siempre son pasado que se activa en el presente. Y la materialidad de estas imágenes sobre la que ya se ha hablado de forma transversal condiciona en parte su función mnemotécnica, pues son mayormente objetos manipulables y, sobre todo, coleccionables, a los que volver. Por ello, es innegable que entre los usos de los retratos *post mortem* se encuentra el de rememorar, siguiendo los preceptos básicos del género del retrato al que se ha aludido a lo largo del texto, y si además, el muerto representado pertenece a la esfera de lo privado, inevitablemente la memoria se alía con el culto.

El lugar que ocupan estas imágenes domésticas es sobre todo memorial, son factor de identidad y coherencia. Pero, según Faeta, colocadas en lugares estratégicos como cerca de la cama del

⁶⁰⁶ HENAO ALBARRACÍN, Ana María, 2013, Pág. 334.

⁶⁰⁷ BARTHES, Roland, 2007, p. 149. HENAO ALBARRACÍN, Ana María, 2013, p. 346-347. HARVEY John, 2010, p. 49.

⁶⁰⁸ GONZÁLEZ GEA, Esther, 2020. El suceso de la fotografía Serra fue transmitido de forma oral por M^a José Aguilar Arener, responsable del archivo.

dormitorio o dentro de la Biblia adquieren valor de culto y ritual, poseen una vitalidad, veracidad y sacralidad especial. Estas imágenes adquieren cualidades destacables, ante ellas se reza, se pide ayuda, se utilizan como testigos de los hechos. A esto suma diferentes consideraciones según el género de la persona, para el antropólogo, las mujeres muestran una actitud más exhibitiva, ritual y emocional con estas imágenes⁶⁰⁹. Por último, recoger lo que a través de las palabras de De la Cruz ya se ha anotado y lo que describió Sontag de toda fotografía, estas imágenes, a la postre, son iconos de muerte, inventarios de mortalidad, *memento mori* intensificados⁶¹⁰.

5.4.3. Identidad, cohesión y pertenencia

La familia y la fotografía tienen desde sus inicios una relación estrecha. La más destacada es la función nucleadora de la memoria al aglutinar a los parientes en dispositivos de recuerdo bajo distintas formas, algunas con larga tradición como las galerías de retratos o los álbumes fotográficos, otras más actuales como los repositorios web o las redes sociales. Estos instrumentos servían y sirven para reforzar los lazos familiares en momentos en los que la institución social de parentesco puede verse erosionada⁶¹¹.

La fotografía familiar ha servido de elemento aglutinador de generaciones. Ha ostentado un puesto de honor como estímulo en la construcción de memorias genealógicas entre la realidad histórica y la creación de mitos de linaje. Al final, la naturaleza y supervivencia de las fotos domésticas se ancla en el reconocimiento emocional e identitario de los herederos. A lo largo del siglo XX, como estudió Bourdieu, el álbum familiar simbolizará la unidad familiar, la identidad y la pertenencia de clase, y como matizó, la significación y la función social e integradora de la fotografía aparece más arraigada en comunidades rurales, que se puede relacionar con las fotografías *post mortem* de Manises y Alboraya. Por consiguiente, la

⁶⁰⁹ FAETA, Francesco, 1993, p. 74-76.

⁶¹⁰ Véase nota 601. SONTAG, Susan, 2010, p. 75.

⁶¹¹ LARA LÓPEZ, Emilio Luis, 2005, p. 138. Ruby, además, da una clave para entender la transformación, que no disolución, del género de la fotografía mortuoria, cuando indica que a partir de 1950 las cámaras fotográficas estaban preparadas para tomar instantáneas en interiores lo que desplazó el disparo de estas imágenes hacia los propios familiares, ellos son los responsables últimos de inmortalizar los eventos íntimos. A esto se añade el miedo al rechazo fuera del núcleo familiar a enseñar estas fotografías, por lo que todo apunta a que tanto la factura como la distribución y consumo queda dentro del ámbito doméstico. RUBY, Jay, 1995, p. 83.

permanencia de esta tipología pasado el umbral de mediados del siglo XX en los fondos fotográficos de estas zonas rurales sería una consecuencia razonable⁶¹².

Ya se ha puntualizado cómo los retratos *post mortem* se utilizan para paliar el dolor de la pérdida al operar como nuevos cuerpos visuales que refuerzan el recuerdo de los que ya no están, pero además, esos poderes se completan con lo que González Gómez y Motilla Salas llaman el tercer potencial creador: transcurrido el tiempo se puede volver a la fotografía para (re)construir la memoria; o con la idea que rescata De la Cruz del eterno retorno a través de la fotografía como lugar memorístico⁶¹³. Sobre ese aspecto de restauración, las fotografías de los seres que marcharon completan la memoria familiar dotando de identidad a los ausentes e insertándolos en la genealogía.

Este género de retrato, como precisa Batchen, tiene menos que ver con transmitir información veraz sobre los sujetos que con la realización de rituales sociales y culturales a través de la configuración de relaciones identitarias y la interacción del objeto con la audiencia. Es decir, funcionan sobre todo como integradoras sociales. De tal manera, siguiendo las palabras de Ruby, tener fotografías de los familiares fallecidos es una extensión lógica del deseo de poseer imágenes para preservar los lazos familiares y la propia herencia. Y concretamente, como se ha expuesto en el primer apartado de los usos, cuando las familias están dispersas geográficamente, las fotografías de los seres queridos muertos se convierten en objetos importantes para los supervivientes, siendo la única forma que los parientes lejanos tiene de participar desde la distancia en estos rituales de paso y sentir que han hecho todo lo posible, descargando la responsabilidad familiar⁶¹⁴.

Las imágenes de los niños/as fallecidos a temprana edad y, sobre todo los que no han tenido la oportunidad de tener una foto en vida, son esclarecedoras en este sentido. Es necesario ver el cuerpo muerto para, por un lado, conectar con la realidad asumiendo la pérdida y, por otro, comprobar que el cadáver puede ser igual de hermoso que la persona viva –recordemos que para los padres que asisten a la muerte prematura de sus hijos observar la normalidad física de estos es un hecho terapéutico y reconfortante–. Además, la evolución del concepto de la infancia y las consideraciones sobre la familia que se desarrollarán en el siguiente bloque, hicieron que los descendientes cobraran a finales del siglo XIX, y con ahínco a partir del XX,

⁶¹² BOURDIEU, Pierre, 2003, p. 57.

⁶¹³ GONZÁLEZ GÓMEZ, Sara; MOTILLA SALAS, Xavier, 2016, p. 53. CRUZ, Virginia de la, 2014, p. 19-20.

⁶¹⁴ BATCHEN, Geoffrey, 2000, p. 77. RUBY, Jay, 1995, p. 174-175.

una gran importancia. Como consecuencia, en el campo del retrato fotográfico *post mortem* la integración en el legado visual genealógico de los niños muertos al nacer se hace imprescindible, dotándolos de identidad y completando así el relato de vida familiar. Volver a la imagen del niño que faltó permite reconstruir un pasado de parentesco feliz y saber que se hizo todo lo que se pudo para conservarlo cerca⁶¹⁵.

El recién nacido y fallecido, para librarse del olvido reclama identidad tanto a través de un nombre como de un cuerpo visual, de ahí que los retratos den testimonio de todos los nombres perdidos⁶¹⁶. El nombrar, al igual que el representar, se torna una parada obligatoria o, al menos, deseable para muchos padres que acaban de perder a sus hijos/as, siguiendo la famosa premisa de que lo que no se nombra no existe. Benjamin analizó cómo las palabras designan el carácter espiritual de la cosa en sí. Lo lingüístico y lo espiritual están íntimamente relacionados, pues la palabra es el medio de la comunicación, el objeto es la cosa y los destinatarios los seres humanos, en ese sentido, “el lenguaje es la entidad espiritual por excelencia del hombre” y, por tanto, “el lenguaje sería entonces la entidad espiritual de las cosas”. Al comunicar por medio del nombre propio, a la cosa se le insufla identidad. De esta manera, para conocer e identificar a las cosas hay que nombrarlas. Lo mudo, desaparece; lo nombrado sobrevive en una suerte de unión espiritual indivisible⁶¹⁷.

En cuanto a los retratos en donde el difunto aparece en compañía, es decir, los retratos de parejas o grupos, estos especialmente denotan o escenifican unidad familiar ante el último momento. En estas fotografías, el rostro del difunto es lo de menos, se trata de componer el último retrato antes de que se disgregue la familia. En algunos casos incluso se recrean escenas fúnebres familiares con sus consecuentes gestos de dolor y aflicción por parte de los familiares, convirtiendo a los personajes acompañantes a la vez en sujeto y objeto de estos retratos. La centralidad de las imágenes recae en la familia que elabora composiciones de exaltación del sentimiento de pérdida y acompañamiento. Por consiguiente, se produce una identidad y unidad de grupo que ayuda a elaborar una historia familiar conjunta purificadora⁶¹⁸.

En los dos fondos analizados se cuenta con estas tipologías, en cuanto a la del acompañamiento individual, como se ha puntualizado, predomina la compañía de la figura femenina reforzando con ello la idea de lazo materno. Respecto al retrato de grupo, tenemos dos ejemplos en

⁶¹⁵ LINKMAN, Audrey, 2011, p. 18.

⁶¹⁶ AGAMBEN, Giorgio, 2005, p. 35.

⁶¹⁷ BENJAMIN, Walter, 1998, p. 59-74. GARROCHO, Diego S. 2019, p. 92.

⁶¹⁸ HENAO ALBARRACÍN, Ana María, 2013, p. 347. CRUZ, Virginia de la, 2017, p. 25.

principio distintos por una cuestión de pose. Mientras en la fotografía de Alboraya la escena se compone para la mirada de la cámara, los protagonistas junto a bebé fallecido están en actitud de posado frontal [Figs. 52-53]; en la fotografía de grupo de Gadea, los deudos dan la espalda a la cámara, la pose se basa en rodear y mirar al difunto [Fig. 108], pero en ambas imágenes se trata de transmitir cohesión e integración familiar. Los miembros de la familia han estado unidos, y dicha unión se mantendrá por medio de la imagen.

TERCERA PARTE

LA MUJER ANTE LA MUERTE.

RETRATO FOTOGRÁFICO *POST MORTEM* COMO COMPROMISO FEMENINO

La relación de las mujeres con la muerte viene de largo y está recorrida por múltiples factores que se deben exponer para entender algunas cuestiones que han pesado y configurado aspectos que afectan a la construcción de lo femenino desde el pasado, pero sentidos en el presente. Asimismo, la relación de éstas con la fotografía, recientemente explorada⁶¹⁹, también arroja luz sobre distintos asuntos que sirven de respuesta a cómo se han representado, en su faceta de sujetos, y cómo han actuado como artífices, comitentes y custodiadoras de estas imágenes de la muerte. Por todo esto, en este capítulo se abordarán las concomitancias comportamentales y las consecuencias visuales de los vínculos entre imagen, muerte y el significado simbólico que se le ha asignado al apelativo mujer.

6. MUJER, MUERTE Y FOTOGRAFÍA

6. 1. Mujeres y muerte

La responsabilidad de la muerte a lo largo de la historia ha recaído en las mujeres. Simone de Beauvoir remarcó una diferencia de género en la muerte cuando explicó que, 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 suya⁶²⁰. La comunidad cristiana asoció el pecado de Eva y Adán, el pecado original, a la pérdida del paraíso humano donde no existía ni la pena ni el dolor. Después del error de la mujer, el sexo y la muerte entraron en el mundo, de esta forma la corrupción espiritual refleja la disolución corporal. La muerte se torna cosa femenina que arrastra al varón a la condena de la humanidad⁶²¹. Por tanto, la muerte ha estado asociada a lo femenino, y por consiguiente, las mujeres han sido abocadas a desarrollar obligaciones alrededor de ella.

Los vínculos con la muerte en muchas sociedades y culturas se asocian a la capacidad de dar vida. A la mujer dentro del rol materno se le asigna un significado ambiguo, el poder de la natalidad también la aproxima a la cercanía de la muerte. Ella, como dadora de vida, asume responsabilidades sobre la muerte. Según Adrienne Rich, los hijos al mirar a la madre recuerdan la “existencia como mera partícula”, obligándolos a recordar también la finitud, de ahí que las

⁶¹⁹ Stéphanie Onfray ofrece en la introducción de su artículo un resumido marco de los principales avances y las principales investigaciones que se están llevando a cabo –a partir de las últimas décadas del siglo XX– en relación a la historiografía de la fotografía y las mujeres. ONFRAY, Stéphanie, 2017, p. 14.

⁶²⁰ BEAUVOIR, Simone de, 2015, p. 233.

⁶²¹ WARNER, Marina, 1991, p. 84.

figuras de mujeres estén presentes en los monumentos funerarios. O como apunta Silvia Tubert, muchos monstruos femeninos con alas en la mitología griega son ladronas de almas que arrastran a los muertos al más allá⁶²². Además, la sociedad patriarcal espera de los varones que acaben simbólicamente matando a la madre, pues su figura les recuerda que los hombres fueron en algún momento pasivos, vulnerables y dependientes⁶²³.

La relación entre nacimiento y muerte no se agota en estas asociaciones, sino que se asienta también sobre otros aspectos. La mujer por su condición de dar a luz participa de la mortalidad de forma simbólica, pero también lo puede hacer en el plano real. En el embarazo pueden darse las experiencias más crudas con la muerte que sólo las mujeres pueden vivir en primera persona: la pérdida del hijo o la hija. Experiencias de muerte llenas de tabúes y silencios. Detrás de todo el proceso por el que pasa la madre después de la pérdida, se puede vislumbrar más factores estadísticos sobre muertes perinatales que los efectos físicos y psicológicos que sufren. Este hecho evidencia la poca relevancia de la madre en los procesos de gestación⁶²⁴. A este respecto, Gertraud Ladner expone cómo para las mujeres estas muertes son experimentadas desde dentro a diferencia de los hombres que la padecen desde fuera, lo que influye en la forma de enfrentarse a ellas⁶²⁵.

Las costumbres para el cuidado de los antepasados y los rituales funerarios también han sido desde la antigüedad cuestiones femeninas⁶²⁶. Dichos actos forman parte de un proceso estipulado que se ejecuta desde el momento del fallecimiento hasta la desaparición de la persona. En un primer lugar, la disposición y arreglo del cadáver; más adelante, el velatorio y el llanto ante el cuerpo sin vida; el estado de luto manifestado en las vestimentas y los comportamientos posteriores como visitar las tumbas de los familiares muertos y conservar el recuerdo. La preparación del cadáver era una actividad llevada a cabo por las mujeres de la familia. El lavado y el vestido del cuerpo, además, se asemeja al trato que se le daba al recién nacido, como si el ciclo de la vida que se inicia con el nacimiento de mujer finalizara también

⁶²² RICH, Adrienne, 2019, p. 256. TUBERT, Silvia, 2001, p. 212.

⁶²³ GIMENO, Beatriz, 2016, p. 13.

⁶²⁴ En la actualidad se está reivindicando la solicitud de incluir a la mujer como sujeto activo en la pérdida que suele estar mediada únicamente por los sistemas sanitarios. Paul Cassidy señala cómo las madres se quejan del control y responsabilidad que recae sobre sus cuerpos y explican sentirse invadidas y vigiladas. CASSIDY, Paul, 2017, p. 33.

⁶²⁵ LADNER, Gertraud, 2006, p. 255-257.

⁶²⁶ Está documentado que las mujeres griegas desempeñaron un papel esencial en los rituales funerarios. Para un análisis completo: MOLAS FONT, M. Dolors, 2003, p. 101-126.

en manos de ésta⁶²⁷. En cambio, al menos hasta el siglo XIX, mientras las preparaciones del cadáver y su estancia eran cosa de mujeres, la organización de las exequias y la ceremonia pertenecían a los hombres⁶²⁸.

Las funciones del duelo, en cuanto a los sentimientos ante la muerte, también contienen diferencias por género. Las demostraciones de dolor, de aflicción, por la muerte de los seres cercanos, se han considerado una obligatoriedad natural de las mujeres, aunque cuando se producía en exceso y fuera de los códigos de la muerte heroica eran recriminados. Nicole Loraux, al respecto del duelo femenino en la Grecia antigua, expone que la historia enseña que una pasión demasiado fuerte para la vida de los ciudadanos significa un peligro para la vida política. De ahí que el lugar para el llanto de las madres en duelo sea la privacidad del hogar y esté ausente de la vida pública⁶²⁹. Gómez-Acebo y Aldave Medrano también se pronuncian sobre la época clásica en la que la mentalidad era que las mujeres estaban inclinadas al lamento por naturaleza, lo que se valoraba negativamente, mientras los hombres debían huir de los peligros de las manifestaciones de dolor exageradas. Al final, la moderación quedó como una característica masculina mientras el exceso fue el equivalente femenino, a las mujeres les correspondía el lamento, en cambio para los hombres se reservaba las elegías en forma de alabanzas⁶³⁰.

En la España de época Moderna, por ejemplo, se pensaba que los ojos tenían una conexión directa con el corazón para expresar hacia el exterior sentimientos internos que, instintivos o provocados, servían de catarsis colectiva. Las lágrimas y su representación en esta época hicieron que el gesto se identificara con una virtud religiosa, que unifica lo femenino del llanto alrededor de un rito comunal, terapéutico y virtuoso⁶³¹. Por contra, las lágrimas excesivas degradan el dolor según en qué contexto y forman parte del catálogo de rasgos considerados femeninos, afectando sobre todo a los varones y las consideraciones de masculinidad, aunque no siempre fue así. Di Nola recoge la evolución de la lamentación fúnebre en la que los hombres, en determinados momentos y contextos históricos como el mundo caballeresco medieval, eran presos de instintos eufóricos y de una desgarradora inestabilidad nerviosa, se exponían al desvanecimiento y al desmayo, en contraste con el riguroso autocontrol que rige

⁶²⁷ DI NOLA, Alfonso M., 1995, p. 286. GÓMEZ-ACEBO, Isabel, 2006, p. 125. MOLAS FONT, M. Dolors, 2003, p. 124-125. ALDAVE MEDRANO, Estela, 2018, p. 67-68 y 117-119.

⁶²⁸ PERROT, Michelle, 2011, p. 332-333. ALDAVE MEDRANO, Estela, 2018, p. 81.

⁶²⁹ *Apud.* LEÓN-LÓPEZ, Patricia, 2011, p. 73.

⁶³⁰ GÓMEZ-ACEBO, Isabel, 2006, p. 126. ALDAVE MEDRANO, Estela, 2018, p. 82-85.

⁶³¹ TAUSIET, María; AMELANG, James S., 2009, p. 28. CHRISTINA JR. William A., 2009, p. 157-163. TAUSIET, María, 2009, p. 178.

su comportamiento fúnebre en la sociedad actual, en las que no se tolera el estallido del llanto masculino, privilegio exclusivo de las mujeres⁶³².

Con el paso del tiempo, Núñez Florencia y Núñez González explican que la mujer romántica va adoptando actitudes más tradicionales y sumisas apoyadas en el consuelo que les ofrecía la religión, y centran su llanto normalmente en la pérdida de la madre o de los hijos⁶³³. En el siglo XIX el modelo ya estaba estipulado. Las muestras de dolor ante la muerte se reservaban para la esfera privada. Y como también recuerda Perrot, las exclamaciones y llantos tan comunes en las mujeres, eran imposibles y censurables para los hombres⁶³⁴.

El llanto por los seres queridos se ha asociado a lo femenino a través de la sensibilidad de origen natural que se ha adjudicado a las mujeres y que se personificó en la figura de las plañideras. Las manifestaciones de dolor en forma de lágrimas que provienen del lamento funerario de la Antigüedad continúan activas en algunos lugares del mundo. Sin embargo, también pueden ser explicadas desde una perspectiva cultural más amplia, como forma de integración comunitaria de sentimientos contradictorios y difíciles de asumir ante la pérdida. Las plañideras, mujeres solicitadas para llorar y mediadoras del llanto ritual, han evolucionado a lo largo del tiempo. Entre sus palabras y sollozos se hallan distinciones según el fallecido sea hombre o mujer, joven o viejo. El estudio de Di Nola manifiesta que cuando fallece un padre o un hijo la metáfora que se escoge para honrarlo entre llantos es la de la columna, la viga de la casa, el árbol caído, el estandarte, entre otras variantes. Cuando es una mujer y joven, se suele mencionar la belleza, aludir a metáforas florales. Alusiones estereotipadas que manifiestan distinciones de género⁶³⁵.

Se ha comentado en la segunda parte cómo los fotógrafos desaconsejan las muestras excesivas de dolor de los acompañantes en los retratos *post mortem* por el hecho de restar belleza y de dejar plasmada la agonía en lugar de la paz que se necesita para la despedida. Pero además, la moral de mitad del XIX recomendaba la prudencia en la muestra de sentimientos en público y

⁶³² DI NOLA, Alfonso M., 1995, p. 77 y 104

⁶³³ NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael; NÚÑEZ GONZÁLEZ, Elena, 2014, p. 158.

⁶³⁴ PERROT, Michelle, 2011, p. 329-330.

⁶³⁵ DI NOLA, Alfonso M., 1995, p. 126-138.

existían llantos inadecuados como el de la muerte de los niños pequeños, pues eran llamados para el descanso de la vida eterna y la protección de los que se quedan. Por tanto, las expresiones de amargura se evitaban no sólo por cuestiones técnicas, sino por actitudes culturales propias de una época⁶³⁶. En las fotografías de los fondos Serra y Gadea, la totalidad de mujeres que aparecen en los retratos más íntimos acompañando a los pequeños difuntos muestran una actitud de contención [Figs. 72-103-104-105-108]. Solo en tres ocasiones se observan a mujeres que muestran gestos de aflicción y son imágenes tomadas en ambientes más públicos. En la primera, perteneciente a Serra, ante el féretro del sacerdote, en la esquina de la imagen, se observa a dos mujeres vestidas de riguroso luto con expresiones compungidas [Fig. 119]. La otras dos, pertenecientes a Gadea, las mujeres portando vestimenta para la ocasión, se despiden del difunto en una actitud de tristeza. En el caso de la primera, de forma más intimista, manifiesta en la posición del rostro y en el gesto que la acompaña [Fig. 98]. En la segunda de carácter documental, en relación con el retrato del chico joven vestido de marinero [Fig. 55], un grupo de mujeres enlutadas interactúa con el féretro [Fig. 120].



Fig. 119. Serra Vilches, *Detalle velatorio del sacerdote*, c. 1960-75



Fig. 120. Gadea, *Mujeres ante el féretro*, c. 1960-75

⁶³⁶ LINKMAN, Audrey, 2011, p. 58-59.

En cuanto a la ropa adecuada para remarcar el luto por los seres allegados fallecidos, de nuevo, el condicionante femenino marca pautas específicas como también se puede apreciar en las fotografías: el negro para las mujeres que velan [Figs. 98-119-120] y para las que entierran [Figs. 121-122] –excepto en el caso de las jóvenes que irían de blanco para remarcar su virginidad–. En textos del Antiguo Testamento se cita la existencia de un traje específico para las mujeres en el luto, y se ratifica el consejo de vestir dando muestra de duelo, normalmente de negro, y abstenerse de coqueterías como perfumarse⁶³⁷. En el siglo XVI, Juan Luis Vives (1493-1540), continúa con los consejos de cómo deben vestir de negro las viudas y evitar acicalamientos⁶³⁸. A alguna de estas mujeres el estado de luto las acompañaba toda la vida.



Figs. 121-122. Gadea, *Mujer muerta*, c. 1950-1970

A partir de la mitad del siglo XIX, cuando las imágenes podían reproducirse junto con el texto con facilidad en revistas, libros, manuales de etiqueta y anuncios de publicidad, también nació

⁶³⁷ GÓMEZ-ACEBO, Isabel, 2006, p. 121.

⁶³⁸ VIVES, Juan Luis, 1995, p. 365-366.

el negocio del luto enfocado en las viudas y en un público mayoritariamente femenino, en el que se indicaba a las mujeres cómo debían vestir durante el duelo [Fig. 123]⁶³⁹.



Fig. 123. *La Il·lustració catalana*, 1905

Para Di Nola, tanto las plañideras como los códigos de vestimenta forman parte del rito que funciona para restablecer el orden social que acarrea la muerte, conformado en la angustia y la culpa. Al respecto de la culpa, el mismo autor habla del señalamiento tradicional a las mujeres de la familia, en particular a las viudas, a quienes se incita a la culpabilización y castigo mediante estrategias de largo recorrido. El antropólogo, después de describir los ritos, ceremonias y conductas por las que transita el duelo, afirma la división de actitudes y actividades por géneros. El cuidado del cadáver, el llanto, la vestimenta y las expresiones paroxísticas del luto, son competencia de las mujeres. En última instancia, compete a la mujer gestionar el dolor en nombre del grupo familiar y transmitir las correspondientes técnicas a sus hijas; mientras los hombres, debe asumir una actitud de autocontrol de los sentimientos, puesto que la gestualidad esperada de las mujeres como llorar, agitarse los cabellos, arañarse el rostro, etcétera, se valoran como debilidades femeninas y restarían dignidad a los varones⁶⁴⁰.

Si se repara en la figura de la viuda, su rol desde el fallecimiento del esposo o compañero hasta el suyo propio, se observa una larga tradición en la que éstas además de vestir de determinada

⁶³⁹ SMOKE, Joe, 2015, p. 31. RUBY, Jay, 1995, p. 104-109.

⁶⁴⁰ DI NOLA, Alfonso M., 1995, p. 28, 34-38 y 190.



Fig. 124. Salvador Martínez Cubells,
Retrato de la condesa viuda de Parcent, 1894

manera, deben prolongar el sentimiento de aflicción traspasando los tiempos tradicionalmente asignados, es decir, están abocadas al tormento y la soledad⁶⁴¹. Se generó toda una industria alrededor de la viudedad, tiendas especializadas ofrecían productos a las personas afligidas y en muchos casos las mujeres solicitan retratos que mostraran su recién adquirida posición. A esta categoría de imágenes pertenecen las composiciones en las que se evidencia su condición de viuda a través de distintos elementos. Dentro de esta tipología estaría el *Retrato de la condesa viuda de Parcent* (1894), una imagen concebida para perpetuar la memoria del esposo. La puesta en escena, la vestimenta y la introducción de ciertos elementos como el broche, seguramente un

daguerrotipo, y el álbum de fotografías que muestran el retrato del marido, incluso el reloj que lleva puede hacer referencia al cónyuge fallecido [Fig. 124].

En ninguna de las fotografías de los fondos Serra y Gadea se aprecia gestualidad dolorosa por parte de los hombres o que porten una indumentaria concreta en comparación con la aparición de las mujeres que lo hacen completamente de negro, color del luto. Es más, se cuenta con una imagen en la que los varones aparecen impertérritos sosteniendo un ataúd, vestidos de manera cotidiana, mientras miran a cámara. Lo que queda patente por las miradas de algunos de ellos es la función documental del momento, incluso alguno se introduce en la composición para aparecer involucrado en el acto y en la fotografía [Fig. 58]. Del mismo modo, si se repara en la fotografía de grupo en la que aparecen las niñas a los lados de bebé fallecido y el abuelo presidiendo la composición, se aprecia cómo ellas van vestidas de blanco, símbolo de pureza, en honor a su condición de niñas de corta edad, mientras el abuelo viste ropa del día a día [Figs. 52-53]. De una forma cotidiana también se viste el hombre que sostiene el ataúd de pequeño en el exterior [Fig. 106]. La vestimenta que llevan en estas fotografías no parece remarcar

⁶⁴¹ Un estudio sobre la figura de la viuda centrado en la Edad Moderna: NAUSIA PIMOULIER, Amaia, 2022.

especialmente el estado de luto, excepto en la fotografía de grupo [Fig. 108], donde la puesta en escena y solemnidad del momento requiere una apariencia más formal por parte de los implicados.

El protagonismo femenino en la muerte no se agota en las cuestiones de la preparación y la despedida, sino que continúan en el tiempo encargándose del recuerdo, del cuidado de los muertos. En época griega se contaba con las fiestas de las Tesmoforias y las fiestas a Adonis celebradas sólo por mujeres. En estas festividades un día se dedicaba al duelo seguido por la celebración de la nueva vida, prácticas que se originaban alejadas de las esferas masculinas en las que las mujeres gozaban de ciertas libertades que les estaban prohibidas en otras épocas del año. Todavía hoy, las fechas señaladas para el cuidado y la visita de las tumbas recae en las mujeres, que además se cree que mediante estas acciones vehiculan el paso de los difuntos al más allá⁶⁴².

Las mujeres están vinculadas a las tareas de la muerte como una forma de servir a la vida, una cara más del cuidado. Asisten a los muertos antes, mientras y después del óbito. Se unen para acompañar, despedir y recordar a los muertos, los suyos y los del resto. Las tareas y la disposición se hallan feminizadas casi de forma natural, aunque se sabe mediada por lo cultural. En esa frontera, las mujeres cohabitan lo relacionado con la muerte con normalidad. Como recuerda Gertraud Ladner, no es casualidad que entre los años 60 y 70 del siglo XX, en plena ola del feminismo, fueran las mujeres las que se ocuparan teóricamente de las necesidades de los moribundos o advirtieran la posibilidad de mejorar la situación de estos por medio de diferentes acciones. En la actualidad, en los cursos y seminarios sobre el duelo, las mujeres manifiestan un anhelo por nuevas formas de espiritualidad enfocada hacia el consuelo, en especial, las teólogas que han desarrollado junto con mujeres afectadas y provenientes de diferentes disciplinas nuevas formas rituales que responden a las necesidades presentes y cubren el dolor también en la vida pública⁶⁴³.

La existencia y apariencia en las fotografías de mujeres sosteniendo a bebés muertos refuerzan las ideas vertidas en relación con el acompañamiento, con la asistencia a los fallecidos y con la creencia en nuevas versiones rituales. En ellas se presentan con variedad de indumentaria. En muchas da la sensación de que no hay una preparación previa, no existen señales de luto, de

⁶⁴² GÓMEZ-ACEBO, Isabel, 2006, p. 131-132. SENNETT, Richard, 1997, p. 74-86. ALDAVE MEDRANO, Estela, 2018, p. 119.

⁶⁴³ LADNER, Gertraud, 2006, p. 239-247 y 263.

hecho, las expresiones de los rostros son serenas, son imágenes que traslucen una voluntad de redimirse, en el sentido de dejar marca visual del correcto acompañamiento [Figs. 72-103-104-105-125].

La vida, el nacimiento como la muerte, son parcelas de lo humano. Virginia Held, en esa línea, se pregunta que si no resulta inapropiado cuestionar por qué dar a luz, lo mismo debería suceder al preguntarse por qué morir. Si se ve el parir como algo natural, lo mismo debería pasar con la muerte. Esta cuestión posee una serie de implicaciones entre las que la autora subraya la posibilidad de decisión e interpretación de dar a luz como eje central de los discursos sobre lo humano, poniéndolos al mismo nivel de trascendencia como lo son los conceptos de la muerte, y de este modo, se empezará a entender el fin de la existencia como algo útil⁶⁴⁴.



Fig. 125. Gadea,
Mujer con niña muerta, c. 1950-1970

El vínculo entre las mujeres y la finitud de la vida en el plano teórico-práctico arrastra en consecuencia la feminización de la muerte. María Asunción Bellosta Martínez se asoma directamente a las cuestiones de género en relación al morir. El estudio indica, primero, la ausencia de reflexiones específicas sobre el tema y, en segundo lugar, la continuidad de las relaciones entre lo femenino y la muerte⁶⁴⁵. Si bien desde que la muerte se convirtió en un negocio rentable, secuestrada por la industria médica y funeraria, a las mujeres se las marginó de los papeles que habían ejercido anteriormente y se las relegó únicamente al papel de consumidoras. A raíz de este arrinconamiento y conscientes de que la muerte necesita de cuidados y visibilización, nacieron movimientos impulsados por mujeres con *Death Positive* (2011) que consideran la reivindicación de la muerte positiva como un terreno potencial para dismantelar las raíces de la desigualdad, el racismo y la marginación social⁶⁴⁶. Por tanto, las mujeres en la contemporaneidad continúan encargándose y gestionando

⁶⁴⁴ HELD, Virginia, 2020, p. 5 y 21.

⁶⁴⁵ BELLOSTA MARTÍNEZ, María Asunción, 2014.

⁶⁴⁶ PIAZUELO, Clara, 2020, p. 26.

la muerte como parte de un legado de carácter tradicional, pero esta vez sirviéndose de plataformas en red con correlato en lo visual.

6.1.1. Cuando las mujeres se apartan de las formas de expresión ante la muerte

El duelo, en su forma reglada, debe transitarse para poder curar las heridas. Y la pena se torna una reacción emocional que tanto en exceso como en ausencia es sospechosa y criticada. En esta contradicción, el género femenino también ha tenido que soportar un peso mayor que el masculino: que los hombres no expresen sus sentimientos es una tónica natural, se asume que el duelo es interior. En cambio, si son las mujeres las que dan muestras de frialdad la percepción es negativa, pues se ha creído tradicionalmente que ellas de forma instintiva tienden a la expresión e incontinencia de las emociones. Juan Luis Vives, en este sentido, aconsejaba a las viudas que emitieran un justo dolor, un equilibrio entre llorar demasiado o no hacerlo en absoluto. El problema, preocupación velada de Vives, era que algunas viudas se alegraban en secreto del fallecimiento de su marido, lo que haría evidente el miedo del patriarcado a perder los objetos bajo su tutela⁶⁴⁷.

Desde la psicología, Robert A. Neimeyer indica que los estudios sobre las reacciones en el duelo se han centrado en su mayoría en los comportamientos de las mujeres. Si bien las conclusiones han manifestado que en muchas ocasiones la diferencia entre los géneros tiende a la superficialidad⁶⁴⁸. La muestra de sentimientos de dolor o la contención y ausencia, al igual que sucedía con el llanto, estipula comportamientos diferenciales de género. En las sociedades occidentales, como recoge Le Breton, desde la infancia, la educación de hombres y mujeres dista entre sí: a ellos se les prepara para asumir el papel de cabeza de familia y a ellas los roles de madres y esposas acompañantes. Por eso, en las mujeres la expresión del afecto y la pena forman parte de un repertorio atribuido desde la infancia, mientras que los hombres deben contener esas emociones. Por supuesto este esquema ni es inamovible, ni afecta a todos los sujetos de la misma manera, pues el dolor se ha estudiado como sentimiento simbólico capaz de someterse a una ritualización y, por tanto, a una construcción social con beneficios personales y colectivos. De nuevo, siguiendo a Le Breton, “todas las sociedades humanas integran el dolor en su concepción del mundo, confiriéndole un sentido, y hasta un valor”, así

⁶⁴⁷ VIVES, Juan Luis, 1995, p. 351-357. AMELANG, James S., 2009, p. 220.

⁶⁴⁸ NEIMEYER, Robert A., 2002, p. 87-89.

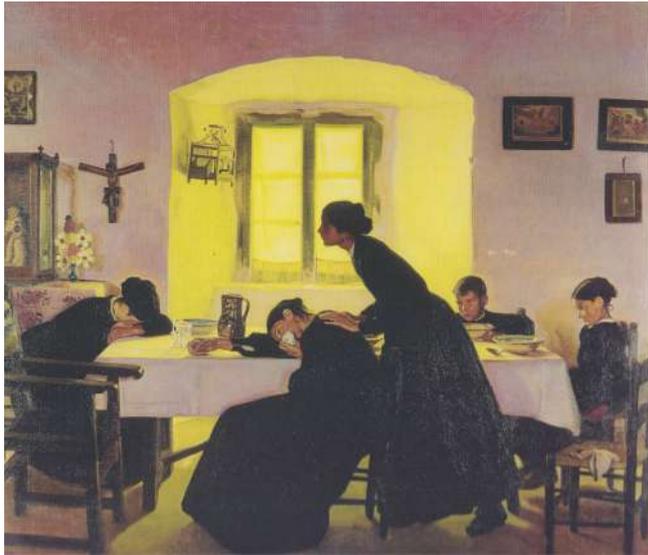


Fig. 126. Eduardo Chicharro Agüera, *Dolor*, 1912

lo legitiman en circunstancias sociales y culturales. Sin embargo, el exceso sobre lo pautado hace que la comunidad señale al individuo por falsedad y la mesura acarree suspicacia, lo que empuja al dolor a unos ritos que no se pueden transgredir, las personas que sufren transitan el camino que marcan las tradiciones. Y en ese sentido, la visualidad se ha encargado de representar abundantemente escenas de mujeres en duelo en las que se muestran

actitudes y disposiciones específicas como en la pintura *Dolor* de Eduardo Chicharro Agüeda [Fig. 126]⁶⁴⁹.

El apartarse de los patrones de actitudes empáticas ante la muerte y el dolor vinculados en su mayoría a lo femenino comporta sospecha y prejuicios. Sobre todo, cuando se trata de aspectos de lo maternal, cuando las madres asumen sin trauma el fallecimiento de la prole. La antropóloga Nancy Scheper-Hughes elaboró un trabajo de investigación en determinadas zonas de Brasil acosadas por la pobreza y la mortalidad infantil en el que demostró la existencia de mujeres que se alejan de la universal tristeza por la pérdida. Las críticas vertidas a este modo de operar señalan la atribución a estas madres una resignación e indiferencia peculiar que las separa de las mujeres occidentales, lo que destila una posición teórico-moral concreta⁶⁵⁰.

Es interesante mencionar la relación de la tradición cristiana con el dolor como forma de santidad, amor, redención y salvación. La historia del cristianismo se ha acompañado del dolor como goce y trascendencia, cuanto más se sufría más cerca se estaba de Dios y con ello de la gloria eterna. Esta relación influyó también en el imaginario. Las figuras de los mártires coparon los relatos y la visualidad, y a partir del siglo XV proliferaron las representaciones de Cristo y María sufrientes en la Pasión, incidiendo con ellas en el sufrimiento individual y privado⁶⁵¹. El dolor ha sufrido a su vez un proceso de feminización impulsado por las esferas

⁶⁴⁹ LE BRETON, David, 1999, p. 141 y 132-135. Un estudio sobre cómo influyen los condicionantes sociales en la futura educación de las niñas: GIANINI BELOTTI, Elena, 1978.

⁶⁵⁰ SCHEPER-HUGHES, Nancy, 1997. ROMERO NOGUERA, Pablo, 2004.

⁶⁵¹ Resumen de esta idea: LE BRETON, David, 1999, p. 216-230. Remarcar de paso la existencia de peculiaridades entre los/as mártires en cuanto a su género NARRO, Ángel, 2019. “Los santos actúan, evangelizan,

culturales, políticas, económicas, religiosas, etc. que acabó por vincularlo a las emociones, sus expresiones e imágenes. Salirse de la norma, de todo el entramado que asocia la materialidad del sufrimiento a las mujeres, es romper un sistema aclamado e insertado dentro de lo natural y, por tanto, de lo esperado y aceptado. Y, en este debate, la religión y la medicina han tenido un papel importante a la hora de transmitir una imagen de la feminidad ligada al dolor. Por un lado, el imaginario de la *Mater Dolorosa* como paradigma de llanto y resignación, el sumun de la virtud; por otro, desde la práctica médica, se ha contribuido a normalizar y establecer la asimilación del dolor en las fases sexuales-reproductivas [Fig. 127]⁶⁵².

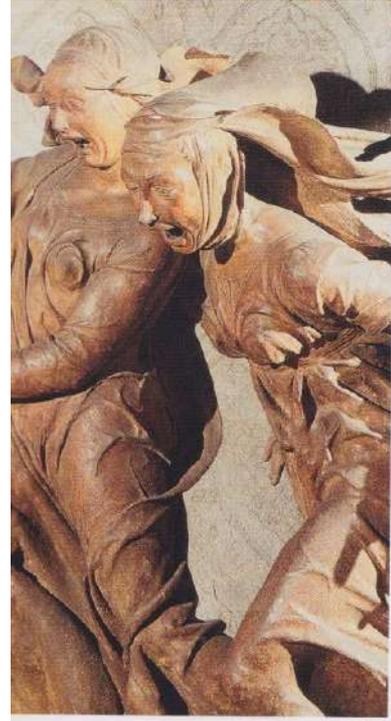


Fig. 127. Niccolò dell'Arca, Detalle del *Lamento sobre el Cristo muerto*, c. 1463

6.2. Relaciones de las mujeres con la fotografía

El mito de la creación de la imagen, como ya se ha relatado, partió de una mujer que deseaba conservar la huella de su amado. Kora, hija de Butades, tuvo la idea de capturar la figura proyectada en la pared por medio de la sombra y convertirla en efigie. No obstante, la trayectoria de las mujeres con los medios de la imagen ha estado siempre condicionada por dificultades de la sociedad patriarcal. No es objeto de esta investigación desglosar dichos contratiempos, pero tampoco se pueden obviar los límites e inconvenientes a los que han estado sometidas en la esfera de la creación artística, si bien el campo de la fotografía posee unas peculiaridades singulares y estudiándolo se puede rastrear al cambio de perspectiva alrededor de los roles de género en el ambiente creativo a partir de la segunda mitad del siglo XIX⁶⁵³.

Desde temprano, a las mujeres se les permitió empuñar una cámara, pues se entendía que era un oficio lo suficientemente limpio y fácil en el que poder desarrollarse, además de un gran negocio y fuente de entretenimiento más que un arte. Constance Talbot (1811-1880), esposa de Henry Fox Talbot; Anna Atkins (1799-1871), bióloga y amiga de Constance; o Geneviève

viajan. Las mujeres preservan su virginidad, rezan. O acceden a la gloria por el martirio, espléndido honor". PERROT, Michelle, 2008, p. 20.

⁶⁵² BRIGIDI, Serena, 2010, p. 113.

⁶⁵³ ONFRAY, Stéphanie, 2019, p. 17.

Elisabeth Francart (1817-1878), esposa de André Adolphe Eugène Disdéri, son sólo algunos ejemplos de proximidad a la profesión fotográfica que desde el inicio tuvieron las mujeres a raíz de vínculos maritales o amistosos. Seguidamente, otras como Hilda Sjölin (1835-1915) en Suecia o Shima Ryuu (1823-1900) en Japón, junto con muchos más nombres, adoptaron una postura más independiente. A esto se suman las prontas fotografías amateurs con un perfil similar prototípico del final de la sociedad decimonónica: mujeres de clase alta, insertas en una narrativa doméstica que vieron en la fotografía una afición que podían desempeñar como fueron los casos de Julia Margaret Cameron (1815-1879) o Clementina Hawarden (1822-1865). Otras tuvieron que compatibilizar la fotografía con otros oficios como Julia Shannon (c. 1812-1852) que además de fotografiar fue matrona. Estos son sólo algunos casos de nombres de mujeres que trazan líneas de parentesco con los grandes nombres masculinos; demuestran la existencia de profesiones más allá de los núcleos fotográficos más estudiados; y el vínculo entre la domesticidad y la fotografía representado por las primeras aficionadas. Aun así, la conexión entre las mujeres y la fotografía no se agota en estas ideas, Marie-Loup Sougez cuenta la participación de mano de obra femenina en el primer taller de tiradas industriales en 1851⁶⁵⁴.

Las mujeres se van integrando en la profesión ocupando los mismos puestos que los hombres, aunque en menor cantidad y con una lucha más intensa para abrirse un hueco en el entramado fotográfico. En España existieron pioneras como Anaïs Napoleón (1827-1916), Amalia López Cabrera (1838-1899), Sabina Muchart Collboni (1858-1929), que fueron de las primeras que se dedicaron a la fotografía a nivel profesional. Unos años más tarde Carme Gotarde Camps (1892-1953) ejerció como retratista profesional, y pasada la mitad del siglo XX Joana Biarnés (1935-2018) trabajó como reportera gráfica, por poner sólo algunos ejemplos⁶⁵⁵.

En la Valencia decimonónica, José Ramón Cancer Matinero documenta la presencia de cuatro fotografías en plena introducción del daguerrotipo en la ciudad entre 1844-1845. En el caso de Madama Fritz (1807-1876), la primera de la que se tiene constancia, se dedicaba a la toma, a la venta de material y enseñaba las operaciones necesarias para llevar a cabo daguerrotipos⁶⁵⁶. Asimismo, José Huguet Chanzá, aunque solo se detiene en Madama Fritz, Madame Fontaine y Señora de Ludovisi –Jeanne-Catherine Esperon (1828-1912), también conocida en España

⁶⁵⁴ SOUGEZ, Marie-Loup, 1994, p. 13.

⁶⁵⁵ Sobre Amalia López Cabrera: SALVADOR BENÍTEZ, Antonia, 2021, pp. 279-291. Para el caso de Sabina Muchart Collboni y Anaïs Tiffon: GARCÍA FELGUERA, M^a de los Santos, 2005-2006, pp. 307-335 y GARCÍA FELGUERA, M^a de los Santos, 2004, pp. 187-189. Sobre el trabajo de Carmen Gotarde Camps: BONFILL, Anna; MAYANS, Antoni; ROCA, Quim (coords.), 2009. Para un desarrollo de la carrera de Joana Biarnés: GARCÍA RAMOS, Francisco José, 2018, pp. 55-73.

⁶⁵⁶ CANCER MATINERO, José Ramón, 2006, p. 33-34.

como Luisa y como Catalina— afirma que existía un nutrido grupo de fotógrafas en la ciudad de Valencia. Y certifica por medio de un anuncio publicado por Woelker, uno de los primeros daguerrotipistas que se asentaron en Valencia, que desde el inicio del medio se animaba a las mujeres a practicar y formarse en la captura de imágenes. Además, la existencia de un retrato



Fig. 128. Ludovisi y Señora, *Mujer muerta*, c. 1870

post mortem en la colección Huguet tomado por Ludovisi y Señora corrobora la práctica del género por parte de estos/as retratistas [Fig. 128]⁶⁵⁷. Todas estas mujeres, y muchas más que están saliendo a la luz gracias al trabajo de diferentes investigadoras/es, son ejemplo de cómo la fotografía fue un oficio practicado por mujeres, sin embargo, a pesar de ocupar múltiples esferas dentro del entramado de la imagen fotográfica, la mayoría no han recibido la atención que merecen y están siendo incorporadas en la actualidad al mapa global de la historia de la fotografía⁶⁵⁸.

Pese a la relativa accesibilidad de la profesión para las mujeres sigue pensando la condición de esposa, hija o viuda. El patrón se repite, mujeres que trabajan bajo el nombre del apellido del marido seguido del “y señora”, tal fue el caso de Ludovisi y Señora, que se acompañaba del apelativo fotógrafos romanos, activos en la ciudad de Valencia durante la segunda mitad de la década de los sesenta del siglo XIX como grandes retratistas o el de Josefa Pla (1830-1870) que se casó con el retratista aragonés Vicente Bernad Vela establecido en Valencia desde 1847. Al enviudar Pla, continuó el oficio acompañada de su hermano Valentín Pla bajo el nombre de Josefa Pla y hermano, para finalmente volver a

⁶⁵⁷ HUGUET CHANZÁ, José, 1992, p. 20-29. Para más información sobre la Señora Ludovisi: GARCÍA FELGUERA, M^a de los Santos, 2008.

⁶⁵⁸ Lo interesante en este punto es reafirmar como muchas mujeres quedaron a la sombra de sus parejas en el oficio de la fotografía, otras trabajaron en los estudios o en parcelas de lo fotográfico, pero por diferentes razones no se divulgaron sus nombres o trabajos. Para entender estas cuestiones en los primeros años del medio: ONFRAY, Stéphanie, 2017, p. 15-27. Un proceder común era que muchas adoptaran la categoría de “mujer de” en el momento en el que se casaban y mantenían el nombre del marido en el estudio si este fallece por lo que se complica la investigación. ONFRAY, Stéphanie, 2019, p. 21. Una mirada temporal más amplia que abarca hasta la actualidad se puede encontrar en: MUÑOZ MUÑOZ, Ana M; BARBAÑO GONZÁLEZ-MORENO, María, 2014, p. 39-54. Un recorrido por voces latinoamericanas, con cabida a otras geografías, que demuestra la relación entre las mujeres y la fotografía desde los últimos años del siglo XIX en: NIEDERMAIER, Alejandra, 2008.

casarse con el fotógrafo José Villalba Pellicer y pasar a promocionarse como José Villalba y Señora. Suerte parecida corrió Madame Fritz, que con el tiempo pasó a adquirir el apellido Durrieu de parte del marido⁶⁵⁹.

Las mujeres también han desarrollado otras relaciones con la imagen fotográfica que, aunque a veces han pasado más inadvertidas, han supuesto pasos firmes hacia la configuración de un marco general en la historia del medio. Ellas han contribuido a crear reflejos del mundo a través de cuerpos propios, cercanos o ajenos. Así como a solicitar representaciones de sus deseos para distintos fines y, empeñarse además, en cobijar, resguardar, organizar y archivar las fotografías para el futuro, a sabiendas de la importancia de conservar los legados visuales.



Figs. 129-130. Gadea, *Mujer con niño muerto*, c. 1950-1970

El vínculo de las mujeres con la fotografía, por tanto, recorre desde la creación y representación a la solicitud y conservación. En relación con las fotografías de los fondos Serra y Gadea, la creación pertenece a nombres masculinos, sin embargo, el resto de aspectos se pueden

⁶⁵⁹ HUGUET CHANZÁ, José, 1992, p. 38. CANCER MATINERO, José Ramón, 2006, p. 149-152. AGUSTÍN LACRUZ, Carmen; CLAVERO GALOFRÉ, Manuel, 2022, p. 282. Para algunos otros nombres que demuestran la naturalidad del proceso: GARCÍA FELGUERA, M^a de los Santos, 2020, p. 277-279.

interrelacionar con compromisos de carácter de femenino a través de distintas fuentes. La vertiente del encargo, por ejemplo, se refuerza por la visualidad, por la aparición de ellas en las fotografías. Un hecho que refuerza esta idea es la toma de dos fotografías de dos mujeres distintas sosteniendo el cuerpo del mismo niño en el fondo Gadea [Figs. 129-130]. Al igual que sucede en el caso de la madre y la hija con el mismo bebé muerto [Figs. 72-107], o la captura del retrato del chico muerto a través del ataúd y la posterior fotografía del séquito de mujeres que le rodean [Figs. 55- 120].

6.2.1. Creadora y comitente

Las mujeres siempre han creado, pero parece que el lugar primordial que se les ha asignado en la creación es el de la reproducción, la fertilidad, la proximidad a la naturaleza, mientras los hombres han ocupado el de la creatividad, el de la cultura. Como resume Virginia Held, las mujeres producen bienes humanos perecederos y ellos, en cambio, dejan un legado inmortal⁶⁶⁰. Centrando el discurso en el ámbito fotográfico, muchas de las primeras aficionadas se especializaron en fotografiar a su familia, algunas incluso como Hawarden lo hicieron casi siempre en el interior del hogar. Al borde del cambio de siglo, otras como Gertrude Käsebier (1852-1934), siguiendo la senda técnica de Cameron o la temática de Hawarden, retrataron



Fig. 131. Gertrude Käsebier, *Adoration*, 1898

sobre todo a mujeres en interiores representando estereotipos de madre y esposa, aunque siempre en solitario y sin la presencia de figuras masculinas [Fig. 131]. A finales de siglo XIX, la elección de los espacios y la temática se debe a la subjetividad doméstica en la que estaban insertas las mujeres, este hecho ocurrió en distintos lugares geográficos, también en España⁶⁶¹.

⁶⁶⁰ HELD, Virginia, 2020, p. 19.

⁶⁶¹ ONFRAY, Stéphanie, 2019, p. 31.

No obstante, en ese mismo momento, el mundo doméstico también fue subvertido por otras fotógrafas de formas diversas, bien empleando el propio cuerpo o recurriendo al cuerpo social. Annie W. Brigman (1869-1950), utiliza su cuerpo en actitudes de libertad y Frances Benjamin Johnston (1864-1953) trabaja la fotografía social inmortalizando el Hampton Institute, escuela financiada por el gobierno federal y destinada a hijos de antiguos esclavos. Pero si se habla de infringir lo normativo, de representar el cuerpo femenino alejado de los estereotipos habituales, se debe reparar en algunas fotografías de Alice Austin (1866-1952) tomadas en esta época en las que aparecen las mujeres travestidas en hombres. En las primeras décadas del siglo XX, algunas fotógrafas también hallaron otras vías para desafiar las convenciones sobre el cuerpo femenino, como hizo Imogen Cunningham (1883-1976), primero publicando en 1913 *La fotografía como profesión para mujeres*, y luego fotografiando desnudos tanto femeninos como masculinos como eje central de sus composiciones. Por su parte, Margrethe Matherm (1886-1952) junto con Billy Justema, ahondaron en la sensualidad explotando una lírica orientalista en la que los cuerpos aparecen libres de ataduras ensalzando los cánones modernos⁶⁶². Estos ejemplos dan forma a la variedad de imágenes que las fotógrafas crearon alrededor del cuerpo femenino, desde la típica de la sociedad victoriana hasta la subversión de los cánones representacionales. En España, como ha indicado María Rosón, a partir de los años cincuenta del siglo XX, las mujeres de clase acomodada pudieron acceder a las cámaras para retratar su mundo íntimo, si bien en estas fotografías primaban el hogar y sobre todo el cuidado de los hijos⁶⁶³.

En cuanto a las mujeres como artífices de su propia imagen, la primera noticia que tenemos de una mujer que se autorretrata se la debemos a Plinio el Viejo, recogida en el libro XXXV como Jaia, famosa retratista romana del siglo I a. C, que se pintó con la ayuda de un espejo. Sin embargo, a partir de ahí hasta llegar a la época renacentista todo son raras excepciones, hasta que progresivamente el oficio de pintor/a va ganando terreno como arte liberal. A nivel social se valora de las mujeres artistas que además de talentosas fueran bellas y, en alguna ocasión, también madres perfectas, de ahí que destacaran esos atributos en sus representaciones. En el siglo XIX la situación cambió, al menos para las mujeres que provenían de la burguesía

⁶⁶² PULTZ, John, 2003, p. 46-56 y 70-71.

⁶⁶³ ROSÓN, María; MEDINA DOMÉNECH, Rosa 2017, p. 429.



Fig. 132. Verónica Ruth Frías, *Piedad*, 2017

ilustrada, abriéndoles el acceso a las Academias. A partir de este momento las artistas proliferan y son cada vez más conscientes de la importancia de representarse. Cuando aparece la fotografía, el cuerpo de estas mujeres-artistas se torna forma y tema de sus creaciones. Ya en los siglos XX y XXI, muchas mujeres se autorretratan sirviéndose de distintos dispositivos visuales, dando forma a relatos de vida que muchas veces remarcan aspectos de lo femenino desde la reivindicación, la terapia o la crítica. Algunas, como es el caso de Verónica Ruth Frías, trabajan subvirtiendo los roles clásicos en busca de resignificaciones [Fig. 132]⁶⁶⁴. Las fotógrafas, pioneras y contemporáneas, actúan así con el propósito de narrar su mundo, surgen relatos autobiográficos que ponen en primera línea el funcionamiento androcéntrico de la sociedad y la necesidad de construir identidades individuales.

Sobre representarse de determinadas maneras ligadas a los aspectos de creadora y comitente, las fotografías de los fondos Serra y Gadea recogen dos direcciones: solicitar aparecer en la imagen con los hijos y las hijas muertos/as [Figs. 72-103-104-105-125-129-130] o mostrarse despidiéndose del difunto [Fig. 98] y encargar un último retrato en el que aparezcan simbolizando el estatus de mujeres piadosas [Figs. 94-95-96].

También se hallan documentados casos de fotógrafas que se encargaban de tomar imágenes de difuntos, como se ha visto con la Señora Ludovisi. En torno a los años 30 del siglo XX contamos con el testimonio de Gertrudis de Moses (1901-1997), o de forma más accesoria, Victoria Ocampo (1890-1979), quien cuenta en su biografía que su relación con la fotografía comienza de forma temprana a raíz del episodio de la muerte de su hermana Clara a la que peinó para el último retrato, con este gesto pone a dialogar la preparación, el cuidado y la imagen con la esfera femenina. Y más adelante, como ejemplo de la cotidianidad de la captura de estas imágenes, escuchamos en unas grabaciones el testimonio de la fotógrafa española

⁶⁶⁴ VALDIVIESO, Mercedes, 1994. Para un recorrido por el autorretrato como modelo artístico: BÁSCONES REINA, Noelia, 2017.

Piedad Isla (1926-2009)⁶⁶⁵. En el campo de la fotografía y el arte contemporáneo, con claro vínculo personal, además de la fotografía del cuerpo muerto de Susan Sontag tomado por Leibovitz, la artista Sophie Calle, en condición de hija, retrató el cuerpo sin vida de su madre, añadiéndose en la foto a través de dos gestos, el primero asociado a la confirmación del fallecimiento, aproximando su mano en busca de la falta de aliento, y el segundo en relación con el tacto y el cuidado, acariciando el rostro de la madre [Fig. 133] –mismo gesto que realiza la mujer en la fotografía de la colección Gadea [Fig. 98]–.



Fig. 133. Sophie Calle, *Retrato de su madre muerta*, 2012

⁶⁶⁵ NIEDERMAIER, Alejandra, 2008, p. 126 y 145. ISLA, Piedad, 2012.

Por otra parte, la fotografía como medio de consumo entendió rápido que las mujeres eran un segmento a tener en cuenta. Eso pensó Kodak cuando intervino para captar y desbloquear las posibles barreras de género existentes en la fotografía, animando a las mujeres jóvenes a introducirse en la práctica, al igual que hizo el fotógrafo Woelker cuando llegó a Valencia a ejercer su oficio. A finales del siglo XIX y especialmente en los inicios del XX, apareció la figura de la nueva mujer, hecho que aprovechó Kodak para lanzar campañas publicitarias centradas en esta figura, mostrando mujeres que de manera resuelta y libre se dedicaban a fotografiar su entorno [Fig. 134]. De todos modos, antes de que la industria fotográfica explotara ese modelo de mujer, las marcas a través de publicidad en prensa ya adelantaron modelos de cámaras específicos para las mujeres indicando que eran cómodas e ideales para la distracción de las señoritas, como fue el caso del anuncio aparecido en *El Correo de Valencia* en 1897 publicitando el modelo *Pocket Kodak*⁶⁶⁶.

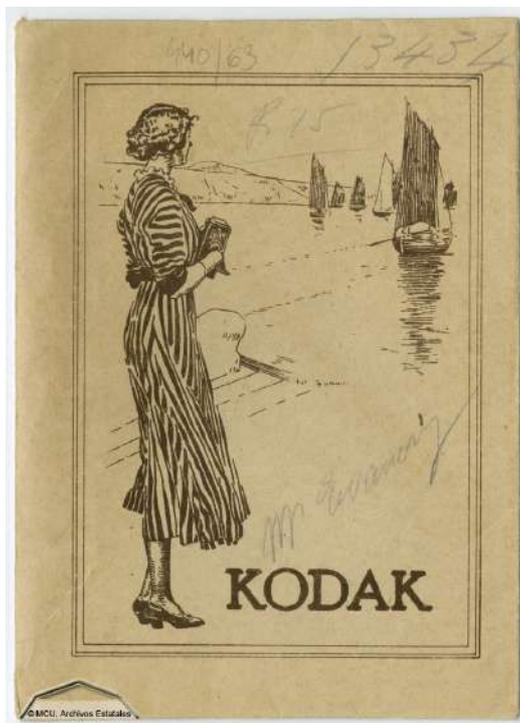


Fig. 134. Funda para clichés de la marca Kodak, década 1920

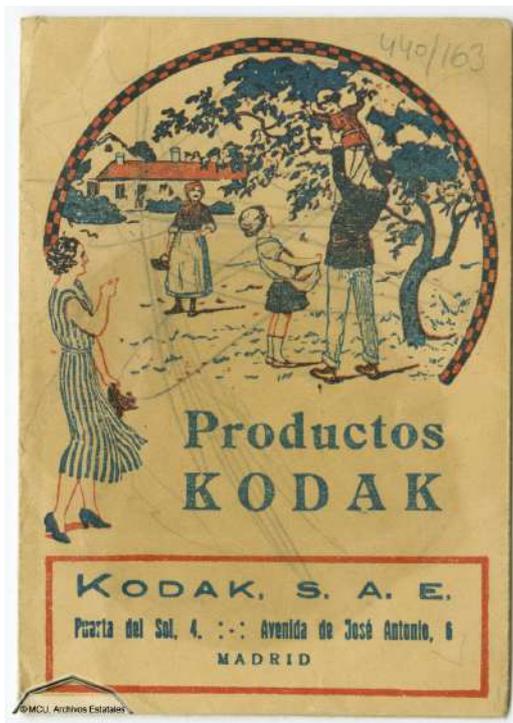


Fig. 135. Funda para clichés de la marca Kodak, década 1940

Esta cuestión que puede parecer tan beneficiosa y liberadora para las mujeres esconde al mismo tiempo estándares consumistas típicos de la sociedad de principios del siglo XX. Pero la realidad sobre las actitudes y apariencias que se esperaba de las mujeres a principios del siglo XX venía heredada de la sociedad decimonónica, en la que las expectativas para la mayoría de

⁶⁶⁶ CANCER MATINERO, José Ramón, 2006, p. 122.

mujeres se encontraba en la idea del Ángel del hogar, ocupando el espacio doméstico y sentimental, con el atributo de la maternidad como eje vertebrador de su identidad. Esta mezcla de ideales asociados a la industria fotográfica hizo que al poco tiempo a las mujeres se les encomendara el papel principal en la fotografía familiar, que en esta época se había convertido prácticamente en un imperativo moral. Kodak y su publicidad sobre ese respecto también tuvo algo que decir cuando, después de la I Guerra Mundial, fue desplazando la representación de la joven modelo independiente por la representación de la ama de casa, pues en esos momentos las mujeres volvían al seno del hogar y desempeñaban las funciones de crianza de los hijos, mientras el marido ocupaba la esfera pública, la vida civil [Fig. 135]⁶⁶⁷.

Lo que sucedió con estas maniobras es que al final se depositó en las mujeres la obligación de construir la historia de la familia mediante fotografías. El álbum como objeto de intimidad femenina y resumen de identidad familiar, compendio de imágenes y objetos –ellas también eran las encargadas de elaborar distintos artefactos para el recuerdo–, se alza como entramado de vínculos sociales en el que se inscribía la propietaria. Según Anne Martin-Fugier, Madame Alphonse Daudet (1844-1940) llamaba “cronología femenina” a las colecciones de reliquias reunidas por mujeres, objetos personales que se mezclaban con inscripciones y configuraban los conocidos álbumes de damas y señoritas a modo de diarios íntimos. Estas recopilaciones una vez apareció la fotografía integraron estas imágenes en la reunión de instantes en forma de reliquias que instan a la rememoración⁶⁶⁸. Las mujeres, por lo general, eran las encargadas de solicitar fotografías de los distintos miembros de la unidad familiar para atesorarlos. En esa línea, si se repara en el retrato fotográfico *post mortem*, Ruby elucubra que seguramente estas fotografías se encargaban y producían con más frecuencia por mujeres que por hombres, puesto que en la sociedad estadounidense –lo que se puede hacer extensible a la sociedad europea y a los fondos Serra y Gadea– a las mujeres se les asignó las tareas de la conformación de la identidad familiar, tanto la simbólica como la real. Por tanto, se desarrolló una especie de compromiso femenino con la fotografía mortuoria y por ende con el recuerdo en su función de comitentes. Bolloch, por poner un ejemplo concreto, recoge un testimonio de una madre que acudió a un fotógrafo solicitando su servicio tras la muerte de su hija⁶⁶⁹.

⁶⁶⁷ MUNIR, Kamal A. y PHILLIPS, Nelson, 2013, p. 36-37. En concreto para entender qué significaba la idea del Ángel del hogar para las mujeres españolas acudir a: ARESTI, Nerea, 2000, pp. 363-394. Sobre el tema de la asignación de los roles público-privado, la idea del Ángel de hogar/Madre católica y la relación religión domesticidad en la España Contemporánea: MÍNGUEZ BLASCO, Raúl. 2018.

⁶⁶⁸ MARTIN-FUGIER, Anne, 2017, p. 195.

⁶⁶⁹ RUBY, Jay 1995, p. 163-164. BOLLOCH, Joëlle, 2002 p. 114.

Otra cuestión transversal es cómo la fotografía funciona para desarticular grandes discursos hegemónicos sobre el noble arte de lo visual: la pintura. Y cómo las mujeres desempeñaron un papel principal en este movimiento de secularización. Martha Rosler llegó a decir: “mi respuesta personal era que la pintura pertenecía al orden de lo gigantesco, de lo masculino y de lo heroico, mientras que la fotografía era del orden de lo pequeño, de los asuntos personales y de lo benéfico”⁶⁷⁰. En ese sentido, Griselda Pollock sobre el siglo XIX indica que ser productora de arte en ese momento era en cierto modo una transgresión a lo definido como femenino, pues la mujeres no debían trabajar sino dedicarse a la familia y el hogar, sin embargo, el sistema social que promovía la ideología de lo doméstico también contribuyó a la revolución feminista en tanto que en “la sutil negociación de lo que es pensable o está más allá de los límites se van modificando las definiciones y prácticas sociales dominantes mediante las cuales se producen y articulan esos límites”. La creencia de que los hombres crean el arte y las mujeres bebés, con la consecuencia de dividir y jerarquizar el orden de lo artístico forman parte de los mitos culturales e ideológicos de la Historia del arte⁶⁷¹.

6.2.2 Usuaría y custodiadora

Desde los estudios de folklore se ha afirmado que la raigambre de la conservación y transmisión de tradiciones y costumbres se debe a las mujeres⁶⁷². Esto, en relación con la obligatoriedad de la custodia del recuerdo, fue alentado, entre otras cuestiones, por comentarios como el de Juan Luis Vives cuando les decía a las viudas que la verdadera honra se hallaba en guardar la memoria de las personas que marchan, que deben comportarse como si estuvieran ausentes y no muertas y llorarlas como tal⁶⁷³. Como consecuencia, el imaginario visual a lo largo del siglo XIX se pobló de representaciones de mujeres que guardaban el recuerdo de los familiares más cercanos fallecidos, como sucede con la pintura de la condesa de Parcent.

La relación de la fotografía con las mujeres no se encuentra solo en el campo de la producción y solicitud. De hecho, quizá la parcela más estudiada haya sido la artística o creativa en detrimento de otros aspectos tan importantes como el encargo de las imágenes, la interacción y utilidad de las mismas o la supervivencia del legado fotográfico. En palabras de Elizabeth

⁶⁷⁰ *Apud.* ROUILLÉ, André, 2017, p. 493.

⁶⁷¹ POLLOCK, Griselda, 2015, p. 36-37 y 59.

⁶⁷² HOYOS, Luis de; HOYOS, Nieves de, 1985, p. 40.

⁶⁷³ VIVES, Juan Luis, 1995, p. 362-363.

Jelin, como encargadas del orden doméstico, las mujeres se ocupan de ordenar y guardar las fotografías como resguardo de la tradición familiar, de ahí que las cuestiones de género y generación estén presentes, aunque no de manera lineal y clara. Rosón y Doménech también inciden en esta idea cuando dicen que más allá del acto de la toma, la cultura fotográfica femenina ha sido decisiva por el hecho de conservar, archivar, informar, enviar y regalar, y ser las hacedoras mayoritarias de los álbumes fotográficos, elemento imprescindible de memoria subjetiva y legado visual⁶⁷⁴. Carmen Ortiz García o José Gómez-Isla llegaron a afirmar que normalmente en la fotografía familiar el padre era quien realizaba las tomas, quien ejercía de fotógrafo, y las mujeres las que se encargaban de conservar, administrar y contar dichas imágenes, escogiendo cuales debían acabar colgando de las paredes o formando parte del álbum⁶⁷⁵.

La tradición de la compilación femenina se puede fijar en los álbumes que se popularizaron en las primeras décadas del siglo XIX, que combinaban escritura, pintura y colecciones de recortes de la cultura visual e impresa en los que convivían lo público y lo privado. Estos objetos funcionaban como sistema de socialización y creaban alianzas entre las mujeres por medio de la oralidad y la capacidad de pasar de mano en mano. Con la aparición de la fotografía, estos repositorios, como se ha tenido ocasión de anotar, pasaron a contener tanto tarjetas de visita de personalidades relevantes de la historia, del arte, la política, la realeza como integrantes de la familia y círculos cercanos, propiciando lazos afectivos con relaciones con mundos desconocidos y distantes, para al final configurar un lugar de identidad personal que ensalce la propia existencia⁶⁷⁶. Este afán de recopilar y coleccionar se relaciona con la tendencia de las mujeres a la conservación del archivo.

Las mujeres aparecen así de forma decisiva en la utilidad, gestión y custodia de la fotografía familiar. Estos actos de normalización de la fotografía vernácula, como creación, encargo y almacenaje, propició que las mujeres crearan su versión doméstica de la historia⁶⁷⁷. Teniendo en cuenta que para las mujeres el sentido del yo es esencialmente relacional, las compilaciones fotográficas domésticas materializan los procesos de construcción identitaria y afectiva⁶⁷⁸. Nuria Enguita, por medio del trabajo *Recuerdos de las Navidades* (2006) de Iñaki Bonillas que habla de la fotografía como objeto a partir de los usos de los receptores, repara en la

⁶⁷⁴ JELIN, Elizabeth, 2011, p. 15. ROSÓN, María; MEDINA DOMÉNECH, Rosa, 2017, p. 430.

⁶⁷⁵ ORTIZ GARCÍA, Carmen, 2005, p. 164. GÓMEZ-ISLA, José, 2018, p. 79.

⁶⁷⁶ MISERES, Vanesa, 2019, p. 25-48.

⁶⁷⁷ MUNIR, Kamala A.; PHILLIPS, Nelson 2003, p. 36-37.

⁶⁷⁸ BOLUFER, Mónica, 2014, p. 104. ROSÓN, María; MEDINA DOMÉNECH, Rosa, 2017, p. 428-429.

introducción de la imagen de las mujeres históricamente encargadas de dar forma al archivo fotográfico familiar con el que aparecen representadas [Fig. 136]⁶⁷⁹. Las mujeres como agentes a mitad de camino entre la demandante o creadora, la custodiadora y archivera, la organizadora del relato en el que también aparece.

Respecto al último retrato fotográfico, se sabe que cuando moría un niño en la mayoría de ocasiones estas fotos eran utilizadas y guardadas por las madres permitiéndoles llorar en la intimidad, emplearlas en piezas de joyería, exhibirlas a la vista de todos en lugares de la casa o sellarlas en las tumbas, generando un diálogo entre vivos y muertos. Estas huellas, al igual que otros objetos de recuerdo, en palabras de Morel, *“sont le témoignage irréfutable qu’il y a bien eu conception, gestation, naissance et vie, meme tres breve, d’un enfant, qui a le droit d’être pleuré par les vivants et d’être accompagné dans la mort par un vrai rituel”*⁶⁸⁰. En cuanto al culto vertido alrededor de las fotografías de difuntos, Faeta anota que lo común era que a las esposas les correspondiera cuidar de los altares caseros y gestionar las relaciones con los muertos en la fotografía. Y continúa relatando los comportamientos sustanciales distintos dependiendo del género: las mujeres lucen estas fotografías en colgantes y medallones, en el exterior a la vista de cualquiera, son un elemento esencial de la vestimenta de luto; los hombres en cambio las esconden en carteras o bolsillos, en el interior, y solo la muestran en contadas ocasiones, cuando se desvisten se desprenden de ellas. Las mujeres socializan con las fotografías de los difuntos, los hombres las interiorizan y reservan⁶⁸¹.

Las mujeres, en especial las madres, han sido históricamente las responsables del almacenaje y difusión fotográfica en el álbum familiar, es decir, de la memoria como cohesión del grupo que, en palabras de Rosón, es a la vez depositaria y constructora de memorias⁶⁸². Según Miguel



Fig. 136. Iñaki Bonillas,
Recuerdos de las Navidades, 2006

⁶⁷⁹ ENGUIITA MAYO, Nuria, 2013, p. 126.

⁶⁸⁰ MOREL, Marie-France, 2008, p. 680.

⁶⁸¹ FAETA, Francesco, 1993, p. 74 y 76.

⁶⁸² ROSÓN VILLENA, María 2006, p. 298 y 303.

García Hernández, “las fotografías de los hijos son el principal objeto que vincula a padres e hijos fallecidos, principalmente a madres e hijos fallecidos”⁶⁸³. En el caso concreto de las fotografías Serra y Gadea, aunque no se puede afirmar que fueran las mujeres las comitentes, usuarias y custodiodoras, puestas en relación con fuentes contemporáneas confirman los indicios que apuntan en esa dirección y apoyan la hipótesis. Sobre los testimonios contemporáneos, sobre todo los generados en red, las voces solicitantes de estas imágenes mayoritariamente son mujeres. Lo mismo sucede con el libro autoeditado como homenaje y recopilación de cartas de duelo, las firmantes son madres, alguna abuela, familias, pero ningún padre en solitario. En grupos de duelo, las coordinadoras de estos son en su totalidad mujeres como se comprobó en el contacto con el grupo valenciano *Nubesma*. También a las mujeres debemos las respuestas a una encuesta que se elaboró y difundió en el grupo de duelo gestacional y perinatal valenciano. Por lo que respecta a lugares de encuentro que abordan el tema, como el grupo creado por Norma Grau bajo el lema fotografía y duelo, se repite esta realidad, prácticamente casi todas las personas implicadas son mujeres⁶⁸⁴.

6.2.3. ¡Mamá, quiero mi retrato!

La infancia y su representación estuvo relativamente ausente hasta el siglo XVI cuando comienza a aparecer discretamente su imagen. A partir de ahí se da una separación paulatina entre el mundo social de los niños y el de los adultos. Hasta llegar al siglo XIX, cuando estalla el verdadero culto a la infancia, coincidiendo con el nacimiento de la fotografía⁶⁸⁵. Fenómeno avalado por los cambios en el concepto de familia que desatan un determinado clima social en el que los hijos e hijas son el eje central y la fotografía está ahí para dar testimonio de este hecho.

Esta revalorización de la infancia influyó en la creación de potenciales sujetos fotográficos. Gracias a un estudio sociológico realizado en Francia en los años sesenta del siglo XX, Bourdieu concluye que en la mayoría de las ocasiones la entrada de la cámara al hogar venía con el hijo recién nacido, las probabilidades de que haya una cámara en un hogar con niños comparado con uno sin niños es el doble. Las razones, en sintonía con la nueva consideración

⁶⁸³ GARCÍA HERNÁNDEZ, Alfonso Miguel, 2012, p. 43.

⁶⁸⁴ VV. AA., 2022. La encuesta completa en Anexo IV.

⁶⁸⁵ BURKE, Peter, 2001, p. 131-135. Para una información más completa del desarrollo del niño como tema artístico: GRACIA, Carmen, 1977.

de la infancia, se debe también a la idea de que no fotografiar a los hijos y las hijas denota indiferencia por parte de los padres. La madre que hace fotografiar a sus hijos recibe la aprobación de todos, la que omite las fotografías provoca sospecha, lo que pone de manifiesto la responsabilidad social de las madres tanto en la toma o el encargo como en la administración y distribución de estas imágenes. Al igual que sucede, como se ha visto con el envío del retrato fotográfico *post mortem*, las fotografías de los recién llegados al grupo familiar funcionan de objetos de reconocimiento. A la hora de exponerlas, Bourdieu anota las diferencias con otras fotografías cuando indica que los retratos de los familiares fallecidos normalmente ocupan lugares señalados como el dormitorio, junto a las imágenes piadosas⁶⁸⁶. La misma opinión defiende Sontag cuando dice que uno de los primeros usos populares de la fotografía se enmarca en la conmemoración de los logros individuales en tanto miembros de una familia, no fotografiar a hijos e hijas es señal de indiferencia por parte de los padres⁶⁸⁷. Como indica Isabel García García, hoy en día sacar fotos del bebé es un deber para con los hijos y una forma de vivir la paternidad⁶⁸⁸.

La rentabilidad de la nueva posición de la infancia como potenciales sujetos fotografiables fue utilizada por empresas como Kodak, alerta como se ha visto a los cambios en los paradigmas sociales. La difusión de esta fotografía comercial instaba a las mujeres, ya no solo al modelo de la nueva mujer independiente, a tomar decisiones sobre el medio fotográfico, aparecieron novedades en las motivaciones que justificaban el deseo de poseer una cámara, y entre dichas motivaciones se encontraban los recién llegados a la familia⁶⁸⁹. Por tanto, la fotografía de los niños y las niñas posee una función social, muchos álbumes fotográficos comienzan cuando se tienen hijos, y así, fotografiarlos es convertirse en historiadores de su infancia y prepararles un legado, la imagen de lo que han sido. En este sentido, Ortiz García insiste en que la toma o encargo de fotografías del nuevo miembro del grupo por parte de las madres se inscribe en las atribuciones sociales del género femenino, se encargan de la tarea de mantenimiento de las relaciones dentro de la unidad familiar por medio de las comunicaciones y la correspondencia de la información visual⁶⁹⁰.

⁶⁸⁶ BOURDIEU, Pierre, 2003, p. 57 y 59-63.

⁶⁸⁷ SONTAG, Susan, 2010, p. 18

⁶⁸⁸ GARCÍA GARCÍA, Isabel, 2018, p. 169.

⁶⁸⁹ MUNIR, Kamal A.; PHILLIPS, Nelson, 2013, p. 35.

⁶⁹⁰ BOURDIEU, Pierre, 2003, p. 68. ORTIZ GARCÍA, Carmen, 2005, p. 156.

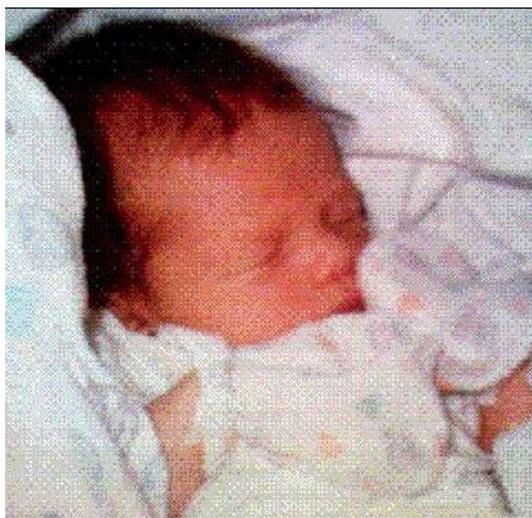


Fig. 137. Philippe Kahn, *Sophie*, 1997

En la esfera de la creación era común que las primeras aficionadas escogieran como personajes fotografiables a sus hijos e hijas. Luego, como demuestra un poema anónimo aparecido en el diario valenciano *La Opinión* el 21 de junio de 1863 con el título “Mamá, quiero mi retrato”, el enorme reclamo de retratos de la infancia a veces pasaba por solicitarlo a la madre, juzgándola de cruel en caso de no poseerlo⁶⁹¹. Conforme la fotografía se alzó con el puesto de medio popular, el número de madres y padres que empuñaron una cámara ascendió. En pleno cambio de sistema fotográfico, el 11 de junio de 1997, Philippe Kahn lo primero que compartió sin cables con miles de familiares, amigos y compañeros de trabajo de todo el mundo fue la fotografía de su hija recién nacida. Tras el descubrimiento, Kahn trabajó para producir el primer móvil con cámara integrada [Fig. 137]. De esta manera, la primera fotografía enviada por un teléfono pertenecía a un bebé, su hija. Esa imagen bien podría asociarse con el momento Kodak y con toda fotografía que cualquier padre o madre quiere tener, con la posibilidad añadida de poder compartirla con familiares y amigos de forma inmediata. Trece años más tarde, el 16 de julio de 2010, se subía la primera fotografía, también hecha con un móvil a la red social que se convertiría en Instagram, en ella se sustituye al bebé por la foto de un perro, la mascota del que realizó tal proeza. En ambos casos el valor emocional condiciona la elección.

Por último, enlazando con la voluntad de retratar a la genealogía familiar, aparece la cuestión del cuidado como razón por la que se conserva el archivo, la memoria, el pasado. El afianzamiento de la fotografía amateur en España a partir de los años 60 del siglo XX fomentó que las mujeres-madres se involucraran en la solicitud y gestión de este tipo de fotografías. De nuevo, Rosón explica que, aunque las mujeres no fueron especialmente las que tomaban estas imágenes, sí que recayó sobre ellas el papel de coordinadoras del legado doméstico. La práctica de la fotografía personal formó parte de la cultura femenina desde el siglo XIX, el compilar, coleccionar, archivar, guardar, ordenar, narrar y, también, actuar y capturar, fueron ejercicios femeninos⁶⁹². El relato de la historia familiar depositó en las madres los roles de generar,

⁶⁹¹ CANCER MATINERO, José Ramón, 2006, p. 63.

⁶⁹² ROSÓN, María, 2015, p. 150-151.

conservar y transmitir el legado fotográfico⁶⁹³. Al respecto, el cuidado fotográfico de lo doméstico, entre el que destaca el relato de los nuevos miembros, se convierte en una acción intuitiva y naturalizada, aunque se sepa cargada de peso moral. Si se pone en relación lo expuesto con la lógica, la afección hacia la existencia de los retratos fotográficos *post mortem* de los niños y niñas que mueren de forma temprana están imbuidos por el fantasma de lo femenino.

6.3 Mujeres representadas en la muerte. Virgen, esposa y piadosa

En la actualidad los estudios sobre las tasas de mortalidad y la longevidad demuestran que las mujeres viven más tiempo, pero históricamente no siempre fue así, en la Edad Media y en la época Moderna las mujeres morían más debido a las altas posibilidades de fallecer durante el parto. La muerte era una oportunidad para reafirmar ciertas condiciones que hacía de las mujeres individuos respetables: madres, esposas, vírgenes, mártires, piadosas, santas, consideraciones a veces interrelacionadas que dignificaban los decesos. En la fotografía mortuoria se observa una tendencia a la idealización y normalización de las muertes de las mujeres. Ésta debía de ser santa para gozar de alguna notoriedad, como por ejemplo la de las religiosas o la de aquellas jóvenes devotas que aspiraban a morir vírgenes a los quince años⁶⁹⁴.

La virginidad de las muchachas era un tema central para el cristianismo. La Iglesia depositó en el modelo de María, Virgen y Madre, el ideal supremo de las mujeres. Para Perrot, esta valorización religiosa se laicaliza en el Segundo Imperio (1852-1870) y el color blanco de la castidad e inocencia en el casamiento se convierte en un símbolo de la pureza de la promesa. Las mujeres únicamente conocen el camino de la virginidad al matrimonio, y entretanto la maternidad. Por tanto, el color blanco en la vestimenta se asocia tanto al estado de virgen como al desposamiento⁶⁹⁵. Por eso, existía una práctica común feminizada de enterrarse con la vestimenta inmaculada bien de los votos de la comunión o de la boda, siempre y cuando se hubiera fallecido manteniendo la juventud y la virtud.

⁶⁹³ MARTÍN-NÚÑEZ, Marta; GARCÍA-CATALÁN, Shaila; RODRÍGUEZ-SERRANO, Aarón, 2020, p. 1067.

⁶⁹⁴ PERROT, Michelle, 2008, p. 52. PERROT, Michelle, 2011, p. 325-326.

⁶⁹⁵ PERROT, Michelle, 2008, p. 56. La vestimenta adecuada para la mujer en el matrimonio se fue haciendo más específica, hasta que el color blanco se acabó imponiendo en el siglo XIX hasta llegar a la actualidad. ARIÈS, Philippe, 1987, p. 472.

Si se repara en los retratos fotográficos *post mortem* en el momento en el que los cuerpos se visten, muchas veces las mujeres portaban para la última imagen el traje de novia o vestían completamente de blanco. La representación de la muerta joven vestida de novia ha propiciado un abundante imaginario. Como apuntó Perrot, “podría decirse que las fallecidas, en el siglo XIX, recuperaron la blancura de sus vestidos de novia”. Los ejemplos son numerosos, Ruby nombra que “*the Mildred Patterson memorial cabinet car shows Mrs. Patterson in her wedding dress*”. Dirié y BARGUES recogen el testimonio de Gustave Flaubert que, afectado por la muerte de su hermana al dar a luz, relata en una carta a Maxime Du Camp cómo fue enterrada con su vestido de novia. Linkman también resalta este hecho respecto a una fotografía tomada por Watson de Miss Horth en 1863 cómo “*her steadfast expression, pose and accessories convey the idea of a devout woman sustained by her religion, resigned to her fate and firm in her faith*”, en la que, de nuevo, más allá del acompañamiento de elementos religiosos y el velo blanco que cubre la cabeza va vestida completamente de blanco⁶⁹⁶. Oliveira, en la película mencionada, también escogió para la representación de Angélica el estado de recién casada presentándola con un vestido blanco.

Existe además una relación antropológica entre el matrimonio y la muerte, las jóvenes que se separaban de su entorno y dejaban atrás la etapa de la infancia para entregarse a un nuevo orden familiar y adulto, ocasiona ambivalencia entre el deseo de unión y la angustia por la separación. Di Nola no se olvida de incluir dentro de esta conexión “la difundidísima costumbre europea de volver a vestir al difunto o la difunta con su traje nupcial”. Pero no sólo las casadas accedían a esa indumentaria, Dolors Molas y Sònica Guerra cuentan que a las muchachas griegas que morían solteras se las enterraba con el velo de novia como gesto simbólico por el que se consagraban a la categoría de esposas⁶⁹⁷. María Tausiet explica que en la Biblia los vestidos blancos son los propios de los virtuosos y también de Jesucristo en el estadio final⁶⁹⁸. Por ese motivo el color blanco es escogido para el tránsito final, aunque la simbología difiere entre si se trata del traje del niño en el bautizo –vestimenta ritualizada–, el que toma la comunión o para la mujer que contrae matrimonio. Por último, existen testimonios en forma de elogios fúnebres o necrológicas, tanto en España como en otros lugares, que ponen el acento en la

⁶⁹⁶ HÉRAN, Emmanuelle, 2002, p. 40-41. PERROT, Michelle, 2011, p. 332. RUBY, Jay, 1995, p. 122. DIRIÉ, Clément; BARGUES, Cécile, 2002, p. 207. LINKMAN, Audrey, 2011, p. 15.

⁶⁹⁷ DI NOLA, Alfonso M., 1995, p. 311-312. MOLAS FONT, M. Dolors, 2003, p. 121-122.

⁶⁹⁸ TAUSIET, María, 2013, p. 136.

condición de buenas esposas, madres y en la actitud piadosa de las mujeres fallecidas que remarca la voluntad de morir envuelta en estos atributos⁶⁹⁹.



Fig. 138. Desconocido, *Joven muerta*, s/f.

Los ejemplos fotográficos de tal proceder son abundantes. En las imágenes de los fondos Serra y Gadea se observa la preponderancia de la blanquitud en los pequeños, pero también en algún caso aparece una mujer joven envuelta en una especie de sudario blanco [Fig. 54]. Asimismo, es interesante contraponer dos imágenes de un niño y una niña de parecida edad [Figs. 64-66], mientras ella viste completamente de blanco; él porta un abrigo oscuro como signo de distinción. También dentro de las pocas fotografías de algunos municipios de la Comunidad Valenciana, la localidad de Pego cuenta con una en la que aparece una joven vestida de blanco con el que podría ser el traje de comunión [Fig. 138]. También se puede recordar la fotografía de la reina Mercedes de Orleans y Borbón en las que aparece vestida de blanco [Fig. 20].

La fascinación que suscitaba el cuerpo muerto femenino, siempre en consonancia con cuestiones alrededor de la belleza, ha sido ampliamente explotado en el arte y la cultura popular. Flaubert describía a su hermana en el lecho de muerte diciendo que “*elle paraissait bien plus grande et bien plus belle que vivante*”⁷⁰⁰. En la Historia del arte lo común ha sido representar a las mujeres muertas jóvenes y en estado de lozanía, resaltando el esplendor y los bellos atributos en detrimento de los signos de corrupción. Este hecho puede tener relación con

⁶⁹⁹ MORANT DEUSA, Isabel; BOLUFER PERUGA, Mónica, 1998, p. 192.

⁷⁰⁰ DIRIÉ, Clément; BARGUES, Cécile, 2002, p. 207.

que María, madre de Dios, fue privada de la putrefacción del cuerpo. Como advierte Warner, cuando el dogma de la Asunción de la Virgen fue definitivo en 1950 y se proclamó que María fue llevada en cuerpo y alma a la gloria de los cielos el dilema acabó, lo que incita a pensar que “la perduración y continuidad de las ideas en nuestra cultura es, a menudo, sorprendente, y el triunfo del individuo, expresado como un ascenso físico hacia la vida futura, proporciona aún, al parecer, una metáfora adecuada”. El cuerpo de María se libró de la descomposición y sirvió de reflejo hacia la temida pérdida de la belleza⁷⁰¹. Huizinga, reflexionando desde la época medieval, señala que detrás de todas las estrategias para soportar la corrupción de la muerte se hallaba el no asumir la caducidad de la belleza, en especial la femenina. Por otra parte, la incorruptibilidad de los cuerpos indicaba una especie de estado de santidad⁷⁰².

Las mujeres, como recuerda Perrot, esclavas de la belleza y deseosas de dejar una imagen atractiva de sí mismas, en ocasiones dictaban indicaciones de cómo se debía proceder con sus cuerpos fenecidos. Personajes públicos como la madre de George Sand (1804-1876) o Martine Carol (1920-1967) solicitaron expresamente cómo querían engalanarse para el momento final. También desde la ficción se citan alusiones a este deseo, como en la conversación que mantienen en la obra de Balzac, *Memorias de dos jóvenes esposas* (1841-42), Louise con el cura en la dice: “*Je veux être jolie jusque dans mon cercueil*”, para añadir después, “*N’est-ce pas que je fais une belle mort?*”⁷⁰³.

En la línea de embellecerse para el encuentro con el Esposo, muchas mujeres dejaban constancia del deseo de ser enterradas de determinada manera, en ocasiones con el hábito de la orden a la que rindieran tributo. En el caso de las mujeres, para reforzar la idea de piadosa, al menos en las



Figs. 139-140. Gadea,
Retrato mujer muerta con hábito, c. 1950-1970

⁷⁰¹ WARNER, Marina, 1991, p. 124-149.

⁷⁰² HUIZINGA, Johan, 2004, p. 188.

⁷⁰³ PERROT, Michelle, 2011, p. 332. *Apud.* DIRIÉ, Clément; BARGUES, Cécile, 2002, p. 200.

imágenes estudiadas, era habitual hacerlo con la indumentaria de la *Mare de Déu del Carme*, 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. Los carmelitas, además, siempre sintieron predilección por el aspecto humano de la virginidad de María⁷⁰⁴. En algunas de las fotografías del fondo Gadea se muestran a mujeres vistiendo de este modo, con el hábito de la *Mare de Déu del Carme* en escenarios similares, el mismo que se empleaba para todos y todas los fallecidos/as adultos pertenecientes al mismo fondo. En la primera imagen, la mujer llevaría el escapulario y el rosario, en las otras dos, en cambio, entre las manos solo le han colocado un rosario [Figs. 95-96-97]. En todos los casos se repite la fórmula de tomarles una imagen general y otra casi de primer plano [Figs. 139-140].



Fig. 141. Anónimo, *Retrato post mortem de monja muerta en ataúd y velatorio*, c. 1900-1930



Fig. 142. Unal, *Hnas. Veladoras*, 1934

En estas fotografías también se hallan intentos de replicar las fotografías de las monjas, mujeres de oficio religiosas, tradición ya aludida que proviene del ámbito pictórico. Se puede comparar esa emulación recurriendo a dos fotografías pertenecientes a los fondos conservados en la

⁷⁰⁴ Sobre la iconografía carmelita, MARTÍNEZ CARRETERO, Ismael, 2012, pp. 771-790.

Biblioteca valenciana Nicolau Primitiu y a los del ayuntamiento de Girona. En el primero la religiosa ocupa el lugar central de un espacio preparado para la ocasión, el féretro está alzado y flanqueado por cirios de gran tamaño, mientras en la parte trasera de la estancia se observa una figura, otra religiosa, en posición de plegaria. La escena está organizada para que funcione de imagen de duelo, testimonial, aunque de nuevo, tampoco se puede descartar la intención retratística, algo que se puede intuir además por el título de la catalogación [Fig. 141]. En el segundo, la religiosa se halla en el lecho mortuario, espacio doméstico, sin accesorios más que los propios de su condición: el hábito, un crucifijo y el rosario en las manos [Fig. 142].

Las muertes femeninas más ejemplares eran las de santas o piadosas, y aquí también se encuentran diferencias en cuanto a género. Cuando se habla de santos se puede hallar una gama más amplia de trayectos vitales, mientras que para las santas sólo existía el camino de la virginidad, la castidad y el celibato. Entre las demostraciones de compromiso para acceder a algunas órdenes religiosas femeninas, como es el caso de las carmelitas, según narra Di Nola, se procedía a una muerte simbólica, es decir, comportaba la realización de ritos fúnebres seguidos por la resurrección. De ahí, que muchas mujeres tanto religiosas como ajenas a estas órdenes decidían sustituir la mortaja por hábitos de congregaciones femeninas. La muerte en santidad a partir del siglo XIX y tras la llegada de la fotografía se reformula. Algunas monjas disponen del medio fotográfico para dejar constancia de la buena

muerte, de la serenidad de la marcha y del amor a Dios como se aprecia tanto en el texto como en la fotografía de la colección Solaz [Fig. 143]. Pero también mujeres comunes ansían ganar la respetabilidad tomando prestada las apariencias honorables y venerables de las religiosas

S. M. + S. C.

¡Gracias Dios mío! porque me
habéis hecho hija de la S. Iglesia...
Carmelita... esposa vuestra.

Acepto Dios mío la muerte por
Vos: quiero cuanto Vos queráis por
la conversión de los pecadores.

Pienso que hay muchas almas
víctimas de amor, y yo, quisiera
ser una de ellas.

No quiero milagro forzoso: quiero
libremente la voluntad de Dios.

Me marchó al cielo y desde
allí les ayudaré.

(Palabras de H^{ca} M^{ca} Pilar
durante su enfermedad.)

para representarse en el último trance. Muertas como novias-esposas y como mujeres piadosas, ambas son tipologías demandadas para alcanzar modelos perpetuados por el imaginario visual.



Fig. 143. Anónimo, *Religiosa muerta*, s/f.

7. MATERNIDAD, RELIGIOSIDAD Y CLASE EN LA FOTOGRAFÍA *POST MORTEM*

En la historia ha pesado la asociación de la mujer a la naturaleza, entre otras cuestiones por la función biológica maternal, frente al hombre del lado de la cultura. Como precisa Donna Haraway, los conceptos occidentales del género se sostienen en la ficción reguladora de que la maternidad es natural y la paternidad cultural. Asimismo, los sistemas sexo/género perpetúan la tensión ontológica entre biología y cultura⁷⁰⁵. Esta consideración de la mujer próxima a la naturaleza también la ha asemejado a lo salvaje, y con ello, a lo incontrolable, lo irracional, al deseo carnal. Por esta razón, las mujeres deben desarrollar unas actitudes y conductas concretas para salvaguardar la dignidad. A este respecto se elaboró todo un ideario sobre lo femenino que en el estado español de época decimonónica se impulsó bajo la etiqueta de catolicismo antiliberal, en el que los modelos del ángel del hogar liberal-burgués y la madre católica, operan relacionalmente y establecen vínculos entre feminidad, maternidad, domesticidad y religión

⁷⁰⁵ HARAWAY, Donna, 1995, p. 228. ESTEBAN, Mari Luz; COMELLES, Josep M.; DÍEZ MINTEGUI, Carmen (eds.), 2010, p. 14. TUBERT, Silvia, 2001, p. 156.

católica⁷⁰⁶. La visualidad, por su parte, se cargó de representaciones estereotipadas de mujeres que incidían en atributos de buena esposa, buena madre y mujer compasiva, al mismo tiempo que reservó otros estereotipos para modelos que se alejaban de los cánones establecidos. Ambas cuestiones, lo evidente y lo ausente, se pueden rastrear en los retratos fotográficos *post mortem*.

7.1. Cruces entre religión, domesticidad y maternidad

La relación entre las religiones y las mujeres ha sido ambivalente: ejercen control sobre ellas al mismo tiempo que les dan poder⁷⁰⁷. El modelo de vida religiosa constreñía la manera de comportarse, pero también les servía para ganar parcelas de influencia, a veces solamente por apartarse de la función que la sociedad les tenía destinada. El que algunas mujeres solicitaran retratarse y enterrarse vestidas con hábitos de órdenes religiosas o hacerlo de blanco, indica el deseo de finalizar la existencia como piadosa o exhibiendo la condición de virgen o esposa. Otras, a la muerte de la descendencia decidían mostrarse en la fotografía como signo de acompañamiento final. En todos los casos, como vivas o muertas, quieren dejar constancia de una vida ejemplar, virtuosa y devota. A través de estas representaciones *post mortem* se puede reparar en los vínculos que históricamente han mantenido las mujeres con lo religioso que acaba influyendo en las imágenes que proyectan de ellas mismas en la muerte.

Por un lado, la Iglesia católica ha proyectado imágenes y relatos negativos de la naturaleza femenina, lo que ha colocado a las mujeres religiosas en un lugar subalterno dentro de la estructura eclesiástica; por otro lado, en algunos períodos históricos la misma Iglesia ha infundido valores femeninos a esa misma estructura, lo que ha llevado a hablar de una feminización de la religión durante el siglo XIX. Esta feminización, según Raúl Mínguez Blasco, se asienta en diversos valores interrelacionados como el aumento de la práctica religiosa entre las mujeres; incrementos del número de mujeres en el seno de la estructura eclesiástica; y la presencia de una piedad con rasgos femeninos basada en modelos ideales de mujer⁷⁰⁸. Pero la razón que impulsó este hecho a mitad del siglo XIX fue que la Iglesia al ver la pérdida de poder que sufría en beneficio del Estado liberal involucró a la fracción femenina para su campaña de recristianización de la sociedad, enfocándose sobre todo en el modelo de madre católica en quien recaía la responsabilidad de la regeneración cristiana del pueblo

⁷⁰⁶ MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, 2018, p. 25-27.

⁷⁰⁷ PERROT, Michelle, 2008, p. 105.

⁷⁰⁸ MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, 2012.

español. La misma idea expone Rosa Ana Gutiérrez Lloret poniendo el foco en cómo este modelo de cristianización influyó en el tipo católico de feminidad que las mujeres asimilaron e interiorizaron al ideal del ángel del hogar liberal burgués –mujer doméstica, virtuosa, perfecta esposa y madre educadora de los hijos en la fe–, pero que también impulsó que traspasaran la frontera privada del hogar hacia el espacio social alentando con ello el debate del denominado feminismo católico⁷⁰⁹.

Las mujeres, desde mucho antes de la acuñada feminización de la Iglesia, hallaron en la espiritualidad un lugar propio e independiente. En la Europa medieval, muchas de ellas ya desarrollaron una religiosidad y espiritualidad al margen de las instituciones eclesiásticas, lo que las llevó a elaborar nuevas propuestas, en especial sobre el acceso al control de sus cuerpos. De vuelta a lo natural, el contrato heterosexual asentado en lo biológico y, por ende, en lo naturalizado, fue una predisposición para hombres y mujeres, pero para éstas últimas supuso un estado de sumisión marcado por construcciones sociosimbólicas. Como indica María-Milagros Rivera Garretas: la doncella –la virgen– es del padre; las casadas son de su marido; las monjas son de Cristo y las prostitutas son de todos los hombres. Por ello, se dio una revalorización social y eclesiástica del cuerpo femenino que engendra, pero desde el punto de vista mítico de la maternidad idílica cuyo modelo es la Virgen María⁷¹⁰.

La modernidad sostiene y cuestiona al mismo tiempo una creencia desde su origen: la ruptura entre las tinieblas de la religión y las luces de la modernidad, pues existen infinidad de indicativos que refuerzan la idea de que “el sujeto de la modernidad no es otro que el descendiente secularizado del sujeto de la religión”⁷¹¹. Esta convicción se observa con claridad en las relaciones que establecen las mujeres con distintos aspectos cotidianos, que se han puesto de relieve al nombrar las estrategias por parte del aparato religioso de utilizarlas para reconquistar poderes perdidos. Dentro de las estrategias de la nueva evangelización femenina, la maternidad ocupaba el centro desde el que salían distintas líneas de acción, algunas de orden privado, ejercidas desde el interior del hogar; y otras de carácter más público, gestionadas por congregaciones o escuelas femeninas, en ambos casos la educación de las niñas eran el precepto máximo. Por ejemplo, la dedicación de las religiosas a la educación de estas niñas incidía en la domesticidad y era considerada una prolongación natural de sus cualidades maternas, simbolizaban la maternidad social, con lo que eran las encargadas más allá del espacio privado

⁷⁰⁹ GUTIÉRREZ LLORET, Rosa Ana, 2018, p. 188-189.

⁷¹⁰ MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, 2018, p. 44. RIVERA GARRETAS, María-Milagros, 1996, p. 36-41.

⁷¹¹ TOURAINE, Alain, 1993, p. 274.

–ocupado por la madre biológica– de adoctrinar y transmitir los valores de la causa católica. También entre las funciones y los actos ejemplares al respecto, asociado a la fotografía última, existen retratos fotográficos *post mortem* en el que la misma religiosa posa con el niño muerto en sustitución de la figura maternal [Fig. 144]⁷¹².

En cuanto a la domesticidad decimonónica, Nerea Aresti recuerda que era una mezcolanza de nociones tradicionales, ideas religiosas y valores burgueses que configuraron la imagen de feminidad del momento, y que situados en una sociedad positivista que tendía a los datos empíricos, la religiosidad femenina se entendió como parte del destino biológico⁷¹³. También la familiaridad de las mujeres ante la muerte y su supuesta tendencia natural hacia la compasión humana, sobre todo a partir de finales del siglo



Fig. 144. Georges Photo, *Niño muerto con religiosa*, s/f.

XVIII, influyó en la consolidación de patrones femeninos más sumisos y tradicionales en los que la religión como forma de consuelo fue fundamental⁷¹⁴. Pues la salvación para las mujeres pecadoras –es decir, todas–, ya lo dijo Timoteo, será su condición de madre⁷¹⁵. Así se desató una especie de tendencia a la compasión y sacrificio como atributos distintivos de la feminidad a lo largo de todo el siglo XIX que marcó las diferenciaciones de género, se creía que las mujeres poseían una predisposición natural hacia el afecto, el sacrificio, la abnegación, que las volcaba a atender las necesidades materiales, afectivas y particulares de la familia y el hogar⁷¹⁶.

Existían, asimismo, otras formas de religiosidad más marginales que auxiliaron a las mujeres y las dotaron de identidad. Como recoge Ivore Gebara, Alfredo Verdoy o Vito Fumagalli, mujeres místicas, beguinas, santas, religiosas, simplemente madres de familia o solteras, expresaron de modo original su experiencia con Dios, y les sirvió de algún modo para

⁷¹² MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, 2018, p. 41- 42. OSTOLAZA, Maitane, 2018, p. 57.

⁷¹³ ARESTI ESTEBAN, Nerea, 2000, p. 363 y 388.

⁷¹⁴ NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael; NÚÑEZ GONZÁLEZ, Elena, 2014, p. 158.

⁷¹⁵ *Apud.* GEBARA, Ivone, 2002, p. 23.

⁷¹⁶ AGUADO, Ana, 2011, p. 754.

emanciparse. El suceso más chocante de este tipo de religiosas, o mujeres espirituales, se tiene alrededor del siglo XII en las beguinas, mujeres cristianas de diferentes clases sociales que se agruparon de forma alternativa a la Iglesia católica por lo que generaban recelo y fueron en algunos casos perseguidas. En toda Europa, las beguinas recibieron numerosos legados testamentarios para que cumplieran una serie de tareas relacionadas con la muerte y con el tránsito del alma hacia el Más Allá. Así ellas rezaban por la salvación del donante, cuidaban del moribundo, participaban en los funerales, amortajan el cuerpo del difunto, lo acompañaban al cementerio y lo velaban. Esta mediación en la muerte se convirtió en una de sus funciones principales y las hizo imprescindibles dotándolas de una utilidad social. El cuidado del cuerpo de los enfermos y moribundos constituye una práctica ligada a la compasión y solidaridad⁷¹⁷.

La sociedad de la España modernista también advirtió el peligro del exceso de religiosidad, por lo que se hizo hincapié en la formación intelectual de las mujeres por parte de distintos organismos, sobre todo de las clases burguesas y pequeñoburguesas. El objetivo se asentaba en tres metas: la necesidad de construir una sociedad armónica; el desarrollo de un oficio o profesión que beneficiaría a la sociedad en el futuro; y, el punto que interesa para entender lo sucedido a partir de ese momento dentro del colectivo de las mujeres, reivindicar el desarrollo en los hogares de una pedagogía materna orientada en la formación de los hijos e hijas, dando origen con esto al bien superior de la maternidad social, cívica e intelectual⁷¹⁸.

La religiosidad en territorio nacional funcionó en dos direcciones: convirtiendo a la mujer en dependiente de la moral y los mandatos de la Iglesia, o como espacio de dominio e independencia. Las alternativas que se ofrecieron como solución a la excesiva devoción religiosa fue la devoción maternal en forma de educación para el bien social de las futuras generaciones. De hecho, si se reconocía el papel público de las mismas se debía a las funciones materno-domésticas⁷¹⁹.

Por consiguiente, se puede reflexionar que, alrededor de la mitad del siglo XX, fechas de las fotografías de los fondos, tiene algo de anacrónico y subversivo representarse en la muerte como religiosa, a modo de alegato sobre reivindicar el final de la vida con algún rango que las ensalce [Figs. 94-95-96-139-140]. Además, se repite el estereotipo de que estos retratos

⁷¹⁷ GEBARA, Ivone, 2002, p. 208, VERDOY, Alfredo, 1994, p. 124; FUMAGALLI, Vito, 1990, 103-104. Para el tema particular de las beguinas: BOTINAS I MONTERO, Elena; CABALEIRO I MANZANEDO, Julia; DURÁN I VINYETA, Maria dels Àngels, 2002.

⁷¹⁸ DOLORES RAMOS, María, 2011, p. 24-25.

⁷¹⁹ SALOMÓN CHÉLIZ, M^a del Pilar, 2011, p. 74-75.

corresponden a mujeres de cierta edad, mientras la única fotografía en la que aparece una mujer cubierta con un paño blanco pertenece a una mujer más joven [Fig. 54]. En cuanto a presentarse junto a los hijos fallecidos o la función como solicitantes y custodiados de estas fotografías, el contexto subraya que la religiosidad, domesticidad y el deber maternal influyó en la toma y gestión de los retratos fotográficos *post mortem*.

7.2. Sexualidad femenina. Fuente de vida y muerte

Adrienne Rich expone que, tanto en la mitología patriarcal, como en el simbolismo onírico, la teología o el lenguaje –se puede incluir la visualidad artística– hay dos ideas que caminan juntas alrededor del cuerpo femenino. En la primera, el cuerpo de mujer es impuro, corrupto, fuente de contaminación física y espiritual, receptáculo de fluidos peligrosos para la masculinidad. En la segunda, la mujer como madre se presenta como beneficiosa, sagrada, pura, nutricia y asexual, y la potencia física que le aporta la maternidad, es único destino y justificación de su existencia. Ambas ideas han arraigado profundamente en las mujeres, incluso entre las que parecen vivir más al marge⁷²⁰. A estas cuestiones se añade, como resume Dacia Maraini, que el control de la vida como de la muerte por parte de gobiernos religiosos o laicos pasa por dominar el comportamiento sexual femenino con prohibiciones o tabúes. La virginidad, la fidelidad, la obediencia o el servilismo están bajo el amparo del poder ético tradicional del padre⁷²¹.

El pensamiento cristiano ha estado marcado desde el principio por una fuerte misoginia, palpable en los textos sagrados y materializada en el rechazo a la carne. La mujer, que representaba para estos hombres la naturaleza de lo corpóreo, se asociaba a instintos pecaminosos y ponía énfasis en la culpa. La doctrina religiosa, según esta mirada, condenaba la sexualidad y sentaba la base de la inferioridad femenina⁷²². Sin embargo, la sexualidad femenina frente al estado virginal era permitida para el bien superior de la procreación, siempre dentro de los cánones de la heterosexualidad y fuera de la esfera del placer: todo lo que provoca goce es sospechoso de rebajar el ideal⁷²³. De ahí que algunos feminismos señalen el sistema reproductivo heterosexual como represivo para las mujeres. No obstante, la estructura social,

⁷²⁰ RICH, Adrienne, 2019, p. 79.

⁷²¹ MARAINI, Dacia, 2019, p. 33.

⁷²² MORANT DEUSA, Isabel; BOLUFER PERUGA, Mónica, p. 48-50. SARRIÓN, Adelina, 2003, p. 34-35.

⁷²³ ESTEBAN, Mari Luz; COMELLES, Josep M.; DÍEZ MINTEGUI, Carmen (eds.), 2010, p. 321.

económica y moral ha ido ampliando el campo de la procreación facilitando que madres y padres en solitario, parejas homosexuales y personas estériles pudieran tener descendencia. Así, la maternidad y paternidad que durante mucho tiempo se estableció dentro de lo normativo y el orden de lo natural, fue asimilando otros modelos de ser madre y padre, entendiendo que la felicidad de la maternidad/paternidad debía estar al alcance de cualquiera o que las tasas de natalidad debían incrementarse en beneficio del bienestar social.

En contraposición, existe otra parcela de la sexualidad femenina asociada al placer que, a su vez, entra en relación con la muerte. El disfrute sexual por parte de las mujeres ha dibujado el perfil de la mujer salvaje, devoradora de hombres que derivó en el imaginario hacia la *femme fatale*. El temor de los hombres a la sexualidad femenina viene de lejos, peligros como la castración o la impotencia eran algunos miedos hacia la influencia y estratagemas de las mujeres. Como cuenta Silvia Federici, una acusación recurrente en los juicios por brujería eran las prácticas sexuales degeneradas, entendidas como cópulas con el diablo, orgías y una excesiva pasión por los hombres. Una mujer sexualmente activa era un peligro público, amenazaba el orden social. Todo esto desembocó alrededor de los siglos XVI y XVII en una represión y reestructuración de la vida sexual femenina al servicio de los hombres y la procreación. En ese sentido, como consecuencia primordial se produjo una condena hacia la sexualidad no procreativa en todas sus variantes: la vieja-bruja, la homosexual, la prostituta⁷²⁴.

El hecho de nacer con el sexo femenino implicaba gestar, parir y cuidar. A esa ecuación se sumaba que los dolores del parto se debían a un mandato divino y a un castigo que las mujeres tenían que acatar con resignación. Cuando en ocasiones, durante el alumbramiento algunos doctores detectaron que se producía excitación sexual, sometieron a las mujeres a supervisión y recriminación⁷²⁵. Poca maniobra les quedaba a las mujeres en cuanto al control de su dolor o placer, pues el cuerpo femenino se encontraba en continua vigilancia y sospecha. Durante el periodo victoriano, coincidente con avances en cuanto al conocimiento de los órganos sexuales, los cuerpos femeninos fueron tratados de manera patológica bajo el signo de la fragilidad, llegando a ejercer sobre ellos mutilaciones con la premisa de vencer comportamientos sexuales considerados impropios. Existía la creencia de que cualquier muestra sexual se debía a un desorden, y que cuestiones como la educación o el sufragio femenino serían causa de problemas más graves como la atrofia de los órganos reproductores o la locura. Fruto de estas soluciones,

⁷²⁴ FEDERICI, Silvia, 2021, p. 266-275.

⁷²⁵ MOSCOSO, Javier, 2011, p. 141-150.

el parto también cayó bajo el control masculino y las mujeres se convirtieron en sujetos manejables⁷²⁶.

A partir del siglo XVIII, las mujeres pasaron a ser definidas por su sexo, de ahí que tuviera que ser analizado y controlado. Los misterios del sexo femenino provocaban incertidumbre y terrores masculinos, el mayor problema aparecía cuando se mostraba o deducía el desenfreno sexual. Las brujas insaciadas sexualmente de los siglos anteriores, en el XIX se convierten en las mujeres histéricas, sujetas a los furores uterinos que las convierte en objeto patológico. El verdadero temor lo desata el deseo femenino sin otra finalidad que obtener placer, fuera del compromiso conyugal y procreativo. Si bien existen indicios que insinúan el disfrute sexual femenino, el erotismo y libertinaje tan popular del siglo XIX es sobre todo masculino. Hablar de sexo en esa época supone un tabú que se contrarresta con la imposición de temas acerca de la muerte. Sexo y muerte caminan juntos, como se ha visto en el capítulo anterior, pero en el caso específico de lo sexual femenino se despliegan estrategias que invitan a la virginidad como estado ideal que solo se franquea por medio del matrimonio y la gestación, el sexo sin esa lógica se relaciona con la muerte y el pecado. Knibiehler recoge que la castidad y la virginidad eran grandes virtudes para la salvación entre los creyentes, preferibles a la fecundidad. Para las mujeres piadosas la maternidad física dejó de ser una prioridad, las mujeres cristianas fueron las primeras en obtener el derecho a rechazar el matrimonio y la procreación para dedicarse únicamente a Dios⁷²⁷. No obstante, el sexo procreativo es la manera de escapar a la muerte, de permanecer y participar de la inmortalidad; en la descendencia los seres humanos se aseguran la continuidad. Siguiendo a Michel Foucault, la actividad sexual se inscribe en el horizonte de la vida y la muerte, del tiempo, del porvenir y la eternidad⁷²⁸.

Tomas Laqueur explica que la supuesta pasividad sexual de la mujer, en relación también con la exclusión de la vida pública en el siglo XIX, estaba relacionada con su organización sexual. Freud fue colocando las piedras angulares hacia la naturalización del pene y la vagina como los ejes del placer, lo que dio lugar a la naturalización también del sistema heterosexual. Porque el interés final de todo el proceso sexual es la continuidad de la especie y la civilización depende de que las mujeres adopten la sexualidad que les corresponde y asuman con ello el rol social femenino⁷²⁹. En otras palabras, la biología, la filosofía y el psicoanálisis de finales del siglo

⁷²⁶ RICH, Adrienne, 2019, p. 234.

⁷²⁷ PERROT, Michelle, 2008, p. 82-86. KNIBIEHLER, Yvonne, 2000, p. 29.

⁷²⁸ FOUCAULT, Michel, 2019, p. 122-123.

⁷²⁹ LAQUEUR, Tomas, 1994, p. 402-412.

XIX y parte del XX buscan legitimar los comportamientos de las mujeres mediante supuestos de carácter empírico que avalen las estructuras garantes de la estabilidad social, aunque para ello coloquen al género femenino en desigualdad de condiciones. El patrón de mujer perfecta según las distintas disciplinas del pensamiento y la ciencia en estos momentos era aquella que creaba deseo, pero se negaba a experimentarlo.



Fig. 145. Dr. Spitzner, *Anatomical Venus*, siglo XIX

Los aspectos visuales dentro de la parcela del arte asociados a la sexualidad femenina tiran por un lado de estereotipos activos como devoradora de hombres con el devenir de las variantes, mientras por otro, se observa a mujeres desnudas o insinuantes, en muchos casos en actitudes pasivas, destinadas a la mirada masculina. Las representaciones asociadas a la sexualidad procreativa, sin embargo, son minúsculas, las que existen lo hacen normalmente como soporte ilustrativo de carácter científico como son la denominadas Venus anatómicas [Fig. 145]. Las imágenes de mujeres deseantes de idiosincrasia positiva también escasean en comparación con las mencionadas, por lo menos hasta finales del siglo XX. Por tanto, las mujeres tienden a verse representadas en modelos convencionales de la maternidad.

Sobre sexualidades bajo control existe el caso de la mujer casada que pierde al marido, las viudas, que a principios del siglo XX se hallan subordinadas a la figura masculina más próxima y son las responsables de las personas dependientes dentro del ámbito familiar. Una vez adquieren la condición de viuda, se da por supuesto que una vez desarrollada la función reproductora ya no necesitan la compañía masculina, sólo justificada en caso de no poder mantener económicamente a los hijos. De volver a casarse sin esta razón se considera que lo

hacen por apetencias sexuales⁷³⁰. De esta forma, la viudez conduce a las mujeres a un estado de castidad si desean mantener una buena imagen social. La fotografía, al igual que pasaba con la pintura, servía de medio para representar el nuevo estado adquirido. Era habitual que aparecieran con el marido de forma metafórica utilizando representaciones de ellos [Fig. 146]. Otra opción que daba el medio fotográfico, siguiendo la fórmula de la fotografía de espíritus, era que cuando éste faltaba, solicitaban una fotografía en la que se introducía al esposo en la imagen para representar la identidad familiar [Fig. 147].



Fig. 146. Barthélémy Thalamas,
Retrato metafórico, c. 1850



Fig. 147. Desconocido, *Retrato metafórico de padre con familia*, s/f.

A las consideraciones que han influido en relación a la sexualidad femenina con la idea de conservar la imagen de las personas cercanas que fallecen, faltaría apuntar un último paralelismo gestado en el mundo clásico. El deseo de alcanzar lo ausente se produce tanto en la experiencia del duelo como en la sexual. Como dice Jean-Pierre Vernant aludiendo a la antigua Grecia, el *póthos* funerario y el *póthos* erótico se corresponden en todo, como objeto de deseo, “la figura de la mujer amada, cuya imagen resulta tan atormentadora y fugitiva, está relacionada con la muerte”⁷³¹. Las mujeres, equilibrando el peso como figuras entre la posesión y la muerte, alejándose de la acción que pueda relacionarlas con la esfera sexual, en el retrato

⁷³⁰ COMAS D'ARGEMIR, Dolors *et al.*, 1990, p. 53.

⁷³¹ VERNANT, Jean-Pierre, 2001, p. 136.

fotográfico *post mortem* buscan una representación que las libre del abismo de la atracción y las coloque ostentando el rango de mujer piadosa y compasiva, casada o madre protectora del hijo e hija. En todos los casos, en el último retrato las mujeres anhelan huir de la marca de la sexualidad en relación con la vida y la muerte, mostrándose en los papeles adecuados a los preceptos morales.

7.3. Discursos y representaciones de la maternidad

Los discursos históricos sobre la maternidad, como reúne María Lozano Estivalis, se han asentado en nociones de naturaleza, inmanencia, pasividad, destino o biología, convirtiéndose en puertas por las que se accede al interior de las disertaciones heredadas sobre lo maternal. Aunque todo discurso hegemónico tiene contraparte, si la maternidad ha conferido poder y estatus a las mujeres, la negación o repulsa la ha condenado según la ley patriarcal. La sociedad se ha regido por los discursos considerados normales y ha censurado, silenciado y manipulado lo que se sitúan al margen. El rechazo femenino a la maternidad, la infertilidad, la menopausia, la negligencia en el cuidado de los hijos, la madre deseante e independiente, las maternidades comunitarias, y algunos aspectos más, son o bien eliminados de la representación dominante de lo maternal o categorizados de forma negativa⁷³².

Desde el psicoanálisis se han desarrollado teorías sobre los distintos modelos de madres y se ha reafirmado que, desde la perspectiva de la ideología patriarcal, sólo el acceso a la maternidad podía conferir una forma de realización benéfica y públicamente aceptable a la mujer⁷³³. Ser mujer, durante largo tiempo, era prácticamente sinónimo de madre, hasta que Simone de Beauvoir publicó el *Segundo Sexo* (1949) desacralizando la maternidad y desvinculándola de la naturaleza. Por consiguiente, la ola feminista de los setenta emprendió un efecto rebote al cuestionar parámetros que parecían inamovibles, lo que finalmente llevó a una brecha en el feminismo que continúa abierta en el mundo actual⁷³⁴.

⁷³² LOZANO ESTIVALIS, María, 2006, p. 25 y 107.

⁷³³ RECALCATI, Massimo, 2018, p. 13.

⁷³⁴ Durante la Baja Edad Media, si se acude a los documentos recopilados por Cabré y Salmón, se aprecia cómo las palabras “madre” y “mujer” se emplean con significados similares, sin que se refieran a relaciones de parentesco, sino más bien asociadas a la idea de cuidado. CABRÉ, Montserrat; SALMÓN, Fernando, 2021, p. 40-43. El debate sobre la maternidad como forma de esclavitud femenina supuso la aparición de disparidad de opiniones dentro del movimiento feminista. Para una aproximación al tema: BADINTER, Elisabeth, 2011. En relación con la maternidad y la mirada feminista se ha producido una contradicción que llega hasta el presente, por un lado, unas mujeres abogan por apropiarse de la maternidad como una parcela propia, aproximándose más

La propia palabra *materia* deriva de *mater*, madre. Lo que indica que la imagen materna contempla tanto la base psíquica como la física, pero que en el orden simbólico se le ha dado gran importancia a lo instintivo y natural, convirtiendo a la madre en pura materia modelable. En el campo visual se han creado estereotipos de la Madre que refuerzan las ideas conservadoras de la maternidad –naturaleza, inmanencia, pasividad, destino– y permiten renovar los poderes masculinos de influjo patriarcal. Como indica Rich, queda mucho por decir de la influencia e implicaciones de estas imágenes en las relaciones humanas. Las mujeres han sido madres e hijas, pero han trabajado escasamente sobre este tema, la mayoría de imágenes sobre la maternidad llegan filtradas por la conciencia masculina y va siendo hora de repensar el confuso imaginario maternal para entender el hecho de arrebatarse a las mujeres un discurso propio crucial en la historia para reforzar así el poder de los padres. Massimo Recalcati desde el psicoanálisis, también señala el peligro de construir un discurso universal sobre la figura de la madre evitando los pensamientos individuales, la atención hacia lo particular, reduciendo la maternidad a planteamientos firmes condicionados por el discurso capitalista. La cultura patriarcal ha perpetuado durante siglos la reducción de la mujer a la madre. Solo cuando en la madre aparezca la mujer parte del dilema estará solucionado⁷³⁵. En ese sentido, Elixabete Imaz resume que hablar de maternidad conlleva sumergirse en una maraña de símbolos y modelos de feminidad recurrentes que trasciende lo procreativo y se usan como metáfora de múltiples significados, cargadas de estereotipos de género que se apoyan la mayoría de las veces en la biología. Sin embargo, desde los estudios de género, la antropología, la historia social o la sociología, entre otras ramas del conocimiento, se ha desenmascarado la ideología de la maternidad como construcción cultural. En ese camino teórico y también visual, muchas mujeres desde el plano de la praxis, con sus aportaciones, propuestas y resistencias han contribuido y contribuyen como agentes sociales⁷³⁶.

De forma pareja, la visualidad también se ha asentado en parámetros normativos. Desde la infancia se incita a las mujeres a representarse en roles maternos. Las niñas aparecen en las imágenes en actitudes de cuidado repitiendo los papeles en los que son educadas. Para esta operación de asimilación e imitación los juguetes tienen un importante papel. En el caso de las muñecas, en la primera mitad del siglo XIX éstas tenían una apariencia de mujeres en miniatura y a través de ellas las niñas tomaban conciencia de la identidad social. A partir de la segunda

a lo considerado natural, con lactancia materna, partos respetados y menos medicalizados; mientras otras, defiende un futuro en el que a la mujer se libere de la carga única de la tarea reproductora. HELD, Virginia, 2020, p. 9.

⁷³⁵ RICH, Adrienne, 2019, p. 111-112. RECALCATI, Massimo, 2018, p. 17 y 61.

⁷³⁶ IMAZ, Elixabete, 2010, p. 12-17.



Fig. 148. Juan Ponce Parrés,
Matilde con una muñeca, 1910

mitad del siglo, las muñecas adquieren la forma de bebés, este hecho facilita la identificación de los roles de madre e hija y el aprendizaje de los papeles femeninos como sucede en la fotografía de Juan Ponce Parrés [Fig. 148], hecho que también se puede constatar en la fotografía del fondo Gadea en la que la niña sostiene el cuerpo muerto del hermano [Fig. 107]⁷³⁷. Lina Meruane también reflexiona sobre la construcción de los roles de género desde la infancia a través de los objetos con los que hacemos interactuar a los niños y niñas. Cuando ponemos en los brazos de las niñas muñecas les estamos regalando por añadidura la maternidad, mientras que cuando les damos a los niños un vehículo se les regala la capacidad de manejar, de seguir un camino⁷³⁸.

A partir del siglo XIX, cuando la imagen incluye a más estratos de la población, el panorama visual se pobló de representaciones de madres con hijos e hijas que en esencia fomentaban la relación afectiva, educadora, cuidadora y nutricia de éstas. La maternidad y, por lógica, las madres, fueron acumulando estratos significativos y consecuentemente visuales en los que ellas eran representadas mientras la descendencia las representaba. Rosón alude que en la fotografía del siglo XIX se perpetúan roles femeninos que se pueden agrupar en tres categorías: las integradas en el sistema representadas por la figura de María; las transgresoras asociadas a Lilith; y las ambiguas relacionadas con Eva. Dando lugar a tres tipos de repertorio, la Virgen como chica buena, la madre como gran dama, y la prostituta como marginada. De este modo, la mujer de clase alta burguesa trataba de ganar prestigio emulando estereotipos adecuados y la mujer de clase media miraba a ésta⁷³⁹.

La figura simbólica de la Madre ha sido utilizada para representar ideas como la Madre tierra o la Madre patria. Pero las representaciones también generaron polaridades estandarizadas y normativas de la maternidad: por un lado, las imágenes de la buena madre y, por otro, las de la

⁷³⁷ CORBIN, Alain, 2017, p. 454.

⁷³⁸ MERUANE, Lina, 2018, p. 22.

⁷³⁹ ROSÓN VILLENA, María, 2006, p. 294.

mala madre. Las primeras tienden al exceso visual, mientras las segundas lo hacen hacia el defecto. Estos convencionalismos maternos afectan igualmente en la mortalidad, con lo que acaban repercutiendo en la confección, encargo y funciones del retrato fotográfico *post mortem* convirtiéndolo en un cometido de las mujeres y en una opción para representarse junto a los hijos y las hijas perdidos/as.

7.3.1. Madres simbólicas. De la Madre Tierra a la Madre Patria

Un fenómeno simbólico que ha influido en el desarrollo de las distintas mitologías maternas desde antiguo ha sido la asociación de la mujer a la tierra o a la patria. En el primer caso, volviendo a la relación con la naturaleza, en las distintas culturas ha sido común asociar la figura de la madre que alimenta a sus hijos a la “Tierra Madre”, representada en divinidades generadoras de vida⁷⁴⁰. En segundo lugar, la figura de la madre también ha servido como propaganda del Estado. En ambos casos, la figura actúa como tropo, pero también se siente en el plano de lo real, incluso en ocasiones las dos líneas convergen en beneficio de poderes sociales y políticos.

Victoria Sau recoge que en Oriente Medio la Madre Tierra era creadora por partenogénesis sin necesidad de ser fecundada por una entidad masculina y esta creencia perduró hasta bien entrada la era clásica de Grecia, los dioses masculinos eran sólo hijos. Más tarde, seguramente desde el protagonismo físico que comenzó a soportar la procreación, la vida de los hombres cobró otro sentido. Los hombres, conscientes de su implicación en la procreación y seguros de su fuerza, se atrevieron un día a dominar a la mujer y violarla, dando origen a lo que luego Freud señaló como el parricidio primitivo que dio comienzo a la cultura⁷⁴¹. Según estas teorías, la consciencia de la procreación por parte de los hombres fue arrinconando el poder asociado a las divinidades femeninas al tiempo que las destronaba, para acabar convirtiendo a las mujeres en súbditas de los mandatos del patriarcado. Del poder simbólico de la Gran Madre se pasó a la caracterización más humanizada de la maternidad a través de personajes que completan el relato mítico, aunque la figura de la Madre en genérico ha continuado al servicio de distintos intereses.

⁷⁴⁰ GEBARA, Ivore, 2002, p. 112. VERDON, Timothy, 2005, p. 11.

⁷⁴¹ SAU, Victoria, 1995, p. 11-13.

Sin tratar de extenderse en las representaciones simbólicas de Madres, pararemos en dos lugares por el contenido que entrañan. Por un lado, las *Maters Matutae*, conservadas en el Museo de Capua en Campania, grandes estatuas que expresan la identificación de la madre con la tierra, diosas de la fertilidad [Fig. 149]. Estas figuras maternas funcionaban como protectoras de los partos, pero también servían en su aspecto votivo para invocarlas en la curación de enfermedades femeninas. Los hijos que estas madres sostienen representan a los muertos que retornan al seno de la tierra en una



Fig 149. *Mater Matutae*, desde el siglo VI al II BC

doble operación: regresan al lugar del que salieron para empujar hacia arriba nuevos frutos, la vida y la muerte en el ciclo de la naturaleza⁷⁴². Por otro lado, entre los personajes bíblicos femeninos del Antiguo Testamento que encarnan símbolos se encuentra Raquel, que llora por sus hijos representando al pueblo entero. Marinella Perroni, lanza una idea en sintonía con la asimilación de Raquel con Israel, cuando dice que hay algo extraordinariamente potente en esta imagen que no puede ser desarraigada de “la vivencia histórico-religiosa para ser convertida en una pura abstracción o una figura retórica, ni puede quedar constreñida en los límites de una identidad individual”⁷⁴³.

Las grandes damas romanas, en su condición de transmisoras del poder imperial, conferían carácter sagrado al Imperio por medio de la heredabilidad. De este modo, esposas y madres, se convertían en las madres de familia de todos los súbditos, pero cuyo mando se hallaba en el padre, el emperador. Tal cual dioses, la familia imperial gobernaba el Imperio, por tanto, se hacía hincapié en la exaltación de ésta y la colocación de las emperatrices como modelos de virtudes humanas afianzadas en su posición de madres y esposas, y por supuesto, en la vinculación a la fertilidad y la naturaleza⁷⁴⁴.

⁷⁴² VEGETTI-FINZI, Silvia. 1996, p. 142-144. MADRES MATUTAE. MUSEO CAMPUA <<https://www.museocampanocapua.it/collezioni/eta-antica/le-madri/>>.

⁷⁴³ PERRONI, Marinella, 2006, p. 157-159.

⁷⁴⁴ MOLAS FONT, Maria Dolores; GUERRA LÓPEZ, Sònia (Eds.), 2002, p. 205-206.

En plena Ilustración, cuando los pensadores se dispusieron a cambiar el mundo, los senos femeninos cobraron una inusitada importancia como centro de controversias teóricas sobre la raza humana y los sistemas políticos. Y hacia el final del siglo XVIII, ya estaban ligados a la idea de nación. El universo práctico chocó con los avances científico-ideológicos, las mujeres de la clase alta que hasta ese momento solían contratar a nodrizas para dar el pecho a sus hijos, a mitad de siglo invierten la tendencia. En nombre de la naturaleza se difundió la creencia que lo que era consustancial en el cuerpo humano lo beneficiaba, es decir, si las mujeres producían leche de forma natural ésta debían ser consumida por sus propios hijos, pues de lo contrario, las criaturas heredarían rasgos de las nodrizas –mujeres con una larga tradición de estigmas–, lo que llevó a vincular que lo bueno para el cuerpo físico lo era también para el cuerpo político: de los pechos emanaba tanto el germen de la enfermedad como el del bienestar. La salud física así ofrecía una metáfora para la salud del Estado. En este nuevo discurso, los pechos maternos estaban ligados a la familia y a la regeneración social, lo que propició campañas a favor de la lactancia materna, cambiando el ritmo de lo común hasta ese momento por parte de las familias de clase alta. Las madres que decidían amamantar cumplían así con su función familiar y colectiva, los hijos heredaban la estirpe a través la leche, lo que influía en la genealogía nacional. La medicina, la filosofía, la antropología, y demás disciplinas científico-humanistas, junto con la literatura y el arte, contribuyeron a difundir esta creencia de hondo calado social que abarcó lugares más allá del continente europeo⁷⁴⁵.

A finales del siglo XIX continúa la preocupación sobre la desaparición de la raza, en la que científicos y pensadores se unen para augurar que el fin de la mujer-naturaleza y la mujer-madre acarrearía una hecatombe social, pues si las mujeres se aproximaban a las labores y funciones masculinas acabarían perdiendo su atractivo y masculinizándose, lo que llevó a toda una campaña de vuelta a los viejos discursos y procederes. Unas décadas antes de desatarse la preocupación por el futuro de las naciones, la responsabilidad en la función transmisora de la religiosidad dentro del seno familiar y la educación de los hijos y las hijas ya colocó la maternidad en la cima de las aspiraciones para las mujeres, la mujer-madre que era capaz de regenerar la sociedad a partir del renovado valor de las relaciones familiares y del nuevo lazo afectivo entre madres e hijos, se postula como cuestión de Estado. Las mujeres deben concebir

⁷⁴⁵ YALOM, Marilyn, 1997, p. 105-128. MORANT DEUSA, Isabel; BOLUFER PERUGA, Mónica, 1998, p. 227-228.

hijos y educarlos en determinados valores puesto que es su finalidad y una necesidad de las naciones⁷⁴⁶.

Pero si existe un condicionamiento abstracto que influye en el deseo maternal hasta estos días es la creación del mito del instinto maternal. Como indica Lozano Estivalis, pensar que el instinto maternal está determinado biológicamente tiene importantes connotaciones políticas que no se sustentan en el mundo actual. Para Norma Ferro, la cultura sería la responsable de tomar el impulso sexual para transformarlo en el maternal, anticipándose a la biología, por lo que se crea el mito de que toda mujer es antes madre en deseo y necesidad que incluso en potencia, ser madre se convierte en inherente a su identidad como persona. Como demuestra Badinter a través un análisis proveniente de sus dos disciplinas, la historia y la filosofía, un concepto que parece pertenecer a la esfera de lo instintivo, surge y contiene una evolución fabricada que, además, a lo largo del siglo XVIII ya tiene definición: amor maternal, y bajo esa idea se cobija la verdadera razón que es crear sujetos para la riqueza de los Estados⁷⁴⁷.

La eclosión de la maternidad idílica surgida en el XIX en relación con la idea de amor y felicidad, a raíz del nuevo concepto de familia, la consideración de la niñez, la relación con los hijos, etc., que se desarrollará más adelante, transformó el panorama maternal afianzado con la preocupación del fin de la raza. A esto se suma que entrado el siglo XX, después de la Primera Guerra Mundial, el descenso de los nacimientos se volvió preocupante y los responsables políticos advirtieron el desastre, por lo que tomaron cartas urgentes en el asunto y el Estado comenzó a “nacionalizar” a las madres, la maternidad estaba abocada a ser asumida colectivamente, la estrategia principal para aumentar los nacimientos pasaba por glorificar de nuevo esta figura. Los gobiernos totalitaristas fomentaron el adoctrinamiento de las mujeres en las funciones que presentaban como únicas: ellas debían parir y criar hijos, que a la postre, eran hijos de la patria⁷⁴⁸.

Sobre la importancia de las imágenes para trasladar conceptos, en esta ocasión Belting recuerda que una de sus funciones es la creación de identidades colectivas en las que una mayoría se reconoce cuando éstas se encuentran en peligro⁷⁴⁹. Imágenes de Madres como sustento o

⁷⁴⁶ LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2006, p. 107. LOZANO ESTIVALIS, María, 2006, p. 185.

⁷⁴⁷ LOZANO ESTIVALIS, María, 2006, p. 272. FERRO, Norma, 1991 p. 61. BADINTER, Élisabeth, 1991, p. 117-118.

⁷⁴⁸ KNIBIEHLER, Yvonne, 2000, p. 56 y 81-84.

⁷⁴⁹ BELTING, Hans, 2009, p. 65.



Fig. 150. Postal Sección Femenina, c. 1940

regeneración de la Nación, de la Patria, del Pueblo, de la Naturaleza, se han utilizado en distintos períodos para reforzar eslóganes sociales y políticos en un supuesto beneficio de la comunidad, así como multitud de imágenes que recrean la ternura y el amor maternal que alcanzan altas cotas de verosimilitud y legitiman los discursos oficiales. Un estereotipo harto utilizado es el de la madre que alimenta como símbolo de sustento generacional, de elemento de supervivencia del pueblo [Fig. 150]. Pero esta imagen propagandística corresponde a una realidad social, a muchas mujeres en distintos periodos históricos se las ha animado a utilizar el alimento de sus senos o su capacidad reproductora en beneficio de las naciones.

Además de la publicidad falangista de la madre que amamanta con una sonrisa⁷⁵⁰, existen numerosos casos en los que se alienta a las mujeres desde el poder a gestar por un bien global. Un ejemplo sería lo que sucedió en Australia en 2004 cuando el ministro de Economía, Peter Costello, lanzó un llamamiento para animar a las mujeres a tener más hijos por el bien del país con estas palabras: “Uno para la madre, uno para el padre y uno para el país. Vayan a casa y cumplan con su deber patriótico esta noche”. Las estrategias y mandatos para animar a las mujeres son múltiples, y la negación de contribuir a la natalidad se tacha de egoísta como sentenció el papa Francisco en 2015⁷⁵¹.

La madre, en esta tipología, representa ideas superiores y universales con calado social y emocional que atraviesa lo público hasta repercutir en el imaginario de lo privado. A este respecto, Tubert explica que las representaciones o figuras de la maternidad, lejos de ser un reflejo o efecto directo de la maternidad biológica son producto de una operación simbólica que asigna un significado a la dimensión materna de la feminidad y, por ello, son al mismo tiempo portadores y productoras de sentido⁷⁵². En palabras de Warner, las madres individuales

⁷⁵⁰ El régimen franquista con el apoyo de la Iglesia utilizó la figura de la madre y esposa tradicional católica como pieza clave para la política familiar y pronatalista. AGUADO, Ana, 2011, p. 801.

⁷⁵¹ DONATH, Orna, 2016, p. 39-40.

⁷⁵² TUBERT, Silvia, 1996, p. 9.

tenían que desaparecer para que el ideal perdurara, y así la Madre en mayúsculas se convertiría en un símbolo de la madre patria o de la familia misma, reforzando la mayor aspiración y estatus que podían alcanzar las mujeres⁷⁵³.



Figs. 151-152. Gadea, *Mujer con niño/a muerto*, c. 1950-1970

Las fotografías de los fondos Serra y Gadea en las que aparecen las madres con los hijos y las hijas fallecidos/a sugieren estar motivadas por una pulsión generadora de significado, que trasciende el deseo personal por un reflejo de categoría social. Idea que se aprecia en algunas fotografías en las que el rostro de la mujer desaparece o apenas se muestra, primando la acción de sujetar el cuerpo en los brazos. Incluso en ocasiones, el fotógrafo toma dos perspectivas del mismo momento, en una la mujer se omite mientras en la otra aparece levemente el rostro. De querer haber introducido del todo a la mujer en la imagen hubiera optado por un retrato más frontal [Figs. 151-152]. O en la fotografía en la que se observa en primer plano a la mujer sosteniendo el cuerpo del pequeño y en el fondo el ataúd dispuesto en una especie de altar, lo que denota que alguien, bien Gadea, la propia mujer o alguien cercano, solicitó realizar esta composición más allá de la común fotografía del niño o la niña dentro del ataúd dispuesto en el altar doméstico [Fig. 153]. Aunque aquí conviene recordar las palabras de Morel sobre esta forma de operar: era habitual retratar primero a los familiares con el niño muerto y

⁷⁵³ WARNER, Marina, 1991, p. 30.

posteriormente tomar la fotografía del niño en el ataúd antes del cierre definitivo lo que contribuía a tener dos imágenes, una que recordara el duelo y otra al niño fallecido⁷⁵⁴. Sea como fuere, esta fotografía indica la necesidad de presentarse de una manera determinada como sustento del pequeño difunto, ya no únicamente por el bienestar personal, sino con un carácter exhibitivo.



Fig. 153. Gadea,
Mujer con niño/a muerto, c. 1950-1970

7.3.2. La Virgen María como paradigma de madre ideal

Si se ha aludido a la personificación de algunas figuras bíblicas femeninas como representantes de un todo, ahora se abordará la configuración del modelo de madre ideal que se va creando a

⁷⁵⁴ Véase nota 556.

partir de la figura de la Virgen María. En general, la construcción de la imagen de la madre en las religiones de las sociedades occidentales remite a estereotipos consolidados en la historia de la cultura patriarcal, si bien la religión católica presenta un lugar destacado en la instrumentalización del culto a María. Como resume Lozano Estivalis, a partir de 1854 el control de la jerarquía sobre la devoción mariana se incrementa con la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción. Desde la Contrarreforma se promueve la utilización política de la exaltación oficial de la Madre de Dios, hasta que Pío IX lo refuerza para consolidar el orden masculino. La representación de la Virgen refleja la evolución de la imagen del dolor, sacrificio y piedad trágica de principios de siglo hacia la imagen apacible, tierna y suave, que tiene de exponente a la dama blanca de Lourdes. Este cambio se puede asociar a la adaptación de la religiosidad católica a los dictados dominantes de la maternidad decimonónica, que se acompaña de una religiosidad más afectiva relacionada con la función educadoras de las madres⁷⁵⁵. María, cuyo título más excelso es el de Madre, sirvió y continúa haciéndolo de modelo constante de madre universal para inculcar a las mujeres una vida devota, piadosa, abnegada, en el que la maternidad las dota de sentido e importancia, que se impulsó sobremanera a lo largo del siglo XIX, con imágenes de una Virgen María humanizada [Fig. 154]⁷⁵⁶. En esa configuración basada en el relato sagrado, María tiene dos momentos claves: el nacimiento y la muerte del Hijo.



Fig. 154. Carlos Schwabe, *L'Evangile de Notre Seigneur Jesus-Christ selon Saint Pierre*, 1895

Remontándose a los orígenes de la construcción del imaginario de María, que se compone según Timothy Verdon de estratificaciones de ideas, creencias y formas que se remontan a períodos remotos y distintos entre sí, se puede afirmar que la valorización de la maternidad precedió a la construcción mítica como se observa en la Epístola a los Gálatas, escrita antes de la redacción definitiva de los Evangelios. De forma oficialista, desde que en el Concilio de Éfeso (431) se le concediera el título de Madre de Dios se fusionó la ternura de las relaciones

⁷⁵⁵ LOZANO ESTIVALIS, María, 2006, p. 194.

⁷⁵⁶ LOZANO ESTIVALIS, María, 2006, p. 162. MOLINA, Álvaro, 2013, p. 224-225.

maternofiliares, el sentido de la salvación de las Escrituras hebraicas y cristianas con trazas de la Gran Madre grecorromana. Así, la figura de María, indisociable del Hijo, representa la condición compasiva y misericorde a la que aspira la humanidad, se convierte en signo de amor que incorpora lo divino⁷⁵⁷. Belting, también refuerza la idea de que la imagen de María se halla atravesada por diferentes formulaciones y significados a lo largo de la historia, uno de los debates más intensos dentro del seno de la Iglesia fue la condición de Madre y Virgen al mismo tiempo, que una vez resuelto le confirió carta de veneración y, a partir de entonces, la nueva consideración le proporcionó los estereotipos necesarios para mostrarse como madre universal, en ese giro se asienta el culto mariano⁷⁵⁸.

Muchos pensadores utilizaron la figura de la Virgen María para equipararla a la virtud femenina, crearon un modelo ideal de feminidad al que debían aspirar todas las mujeres. Juan Luis Vives, fundamenta en el discurso prescriptivo de *Instrucción de la mujer cristiana* (1524) la semejanza que la mujer debe tener con la Virgen María como madre, hija y esposa de Dios. La imagen sacra de castidad es la única posesión de la mujer dentro del orden social que el filósofo plantea como consustancial al género femenino. Lejos de sucumbir, este razonamiento a mitad del siglo XIX emparejó la domesticidad burguesa con el modelo de la Virgen como mujer a la que aspirar⁷⁵⁹.

Otra cuestión interesante que rescatar es el poder de mediación de María entre lo terreno y lo divino. En el panteón de intercesores ella se encuentra en el primer nivel, y la mariolatría sobrevive pasado el siglo XIX. Pero fue el clamor popular y no el institucional quien colocó a María entre todas las mujeres sacándola del relativo anonimato y convirtiéndola en mediadora de todos sus hijos. Además, de entre las funciones intercesoras de María dentro del esquema católico de salvación, habría que resaltar la eliminación de los sufrimientos de los pecadores después de la muerte como madre misericordiosa. Es más, en algunos lugares su poder sigue muy activo, desempeñando funciones de intermediaria, pero también de confidente sobre todo en asuntos femeninos. María, como representante del modelo de madre-mujer ideal, va pasando a significar la toma de decisión y libertad para muchas mujeres traspasando la idealización

⁷⁵⁷ VERDON, Timothy, 2005, p. 10-12 y 30.

⁷⁵⁸ BELTING, Hans, 2009, p. 46-51.

⁷⁵⁹ VIVES, Juan Luis, 1995. PERROT, Michel, 2017, p. 147.

maternal; del mismo modo que Raquel simbolizaba a todo el pueblo de Israel, María es la madre de todos los mortales⁷⁶⁰ .

Estos preceptos ideológicos se desplegaron en la imaginería pseudomariana: mujeres con sus hijos en el regazo, dándoles pecho, realizando funciones educativas y lúdicas, inundaron la visualidad artística y cotidiana. La producción y circulación masiva de estas tipologías en el ámbito de la domesticidad burguesa decimonónica contienen reminiscencias de la antigua madona, pero la representación se abre a otros modelos de clasificación social de las mujeres de las que ya se ha hablado a raíz de Rosón: las integradas representadas por María, las transgresoras asociadas a Lilith y las ambiguas relacionadas con Eva. A partir de ahí se despliega un repertorio de imágenes dentro de la cultura occidental que perpetúan estos modelos. En concreto, la representación de la madre con el hijo se convierte en una imagen estandarizada en el retrato fotográfico, emulando la abundante tipología de María con Jesús o, al menos, destacando la condición maternal⁷⁶¹.

En las representaciones fotográficas *post mortem* de las madres con los hijos fallecidos, inevitablemente vuelve la similitud con representaciones de María. La primera, la composición conocida como Piedad, el momento en el que María sostiene el cuerpo del Hijo muerto a los pies de la cruz; la segunda, la tipología conocida como Virgen de la Providencia, en la que María mira con una mezcla de ternura y tranquilidad al Hijo dormido. En la imagen de la Piedad se impone la inmensidad del dolor, pero también la resignación ante el sacrificio aceptado de la muerte del Hijo⁷⁶², mientras en la representación de la Providencia, en palabras de Manuel Trens, María se halla llena de ternura y paz maternal⁷⁶³. En la versión fotográfica *post mortem* ya se ha hablado de la abundante modalidad de madres que sostienen a sus hijos e hijas en brazos como en la composición religiosa, pero también existen gran cantidad de imágenes de la segunda versión, en las que la madre observa con resignación al hijo/a fallecido/a [Figs. 100-101]]. En ambas representaciones, la figura de la Virgen María reaparece en su forma de Madre dolorosa y abnegada, que traspasa a las imágenes fotográficas variados significados con connotaciones que vuelven una y otra vez a recordar la situación de la madre arquetípica⁷⁶⁴.

⁷⁶⁰ VOVELLE, Michel, 1985, p. 151. SAU, Victoria, 1995, p. 60. WARNER, Marina, 1991, p. 407. El documental *Marías. Fe en las mujeres* (2016) centrado en Latinoamérica pone de relieve las interconexiones entre el culto a María en la cultura popular y la relación con las mujeres.

⁷⁶¹ ROSÓN VILLENA, María, 2006, p. 296.

⁷⁶² KNIBIEHLER, Yvonne, 2000, p. 30.

⁷⁶³ TRENS, Manuel, 1946, p. 360-362.

⁷⁶⁴ Para un análisis interpretativo entre la composición de la Piedad y el retrato fotográfico *post mortem* de madres con hijos e hijas muertos/as: GONZÁLEZ GEA, Esther, 2022, p. 41-63.

En cuanto a la modalidad abordada de la representación de los niños y niñas en solitario simulando el sueño, cabe añadir la tipología conocida como Cristo infante pasionario en la se muestra de forma anacrónica con los atributos de la futura pasión, muerte y resurrección, sobre todo por su vinculación con el ambiente conventual femenino en el que algunas monjas a partir de mediados del siglo XIV tuvieron visiones con el Niño pasionario, marcando un nuevo camino devocional antes reservado para el Cristo maduro. Los precedentes de dicha imagen se pueden situar en tres modelos iconográficos anteriores: uno pagano, el Eros dormido; otro alegórico, el Niño Jesús dormido sobre la cruz; y uno cristiano,



Fig. 155. Luis de Morales, *Virgen con el Niño y san Juanito*, c. 1570

la Virgen del silencio. Sobre esta última, escena cotidiana en la que todos o algunos de los miembros de la Sagrada familia observan al Niño dormido, predomina la composición en la que María sostiene, con lo que simboliza el sudario, el cuerpo del Hijo que duerme, en una devoción y piedad hacia la santa infancia reflexiva sin dramatismo [Fig. 155]⁷⁶⁵.

Con el tiempo, María dio paso a otros modelos de mujer ideados por eruditos acordes a las épocas, así nació la Sofía del *Emilio* (1762) de Rousseau, o Renée de l'Estorade de *Mémoires de deux jeunes mariées* (1842) de Balzac. Luego, Freud, desde la parcela científica, elaboró una imagen de la mujer coincidente, la mujer “normal”, en la que destaca la abnegación, el sacrificio, y la generosidad, lo que produce una brecha en el universo femenino: o bien se cumple el patrón fortaleciendo este modelo de mujer; o por contra, se sale del ideal con las consecuencias de ser tachada de anómala⁷⁶⁶. Por tanto, la literatura, el arte o la ciencia producen una maternidad equilibrada, y a pesar de que los nuevos tiempos han subrayado incongruencias al respecto, siguen siendo legión las mujeres que desde la cotidianidad o la intelectualidad

⁷⁶⁵ PÉREZ LÓPEZ, Nerea V., 2015, p. 148-152.

⁷⁶⁶ BADINTER, Élisabeth, 1991, p. 198. MORANT DEUSA, Isabel; BOLUFER PERUGA, Mónica, 1998, p. 219.

continúan perpetrando o actuando el modelo de buena madre. Lo que implica la asistencia y conservación del recuerdo del hijo o la hija muertos.

7.3.3. Medeas. Contramodelos de madre

En contraposición a la idealización de la madre en la Virgen María, el imaginario también desarrolló figuraciones de la mala madre. Si se piensa en un modelo histórico de la misma, el primer personaje que acude a la cabeza es el de Medea, la bruja o maga de la mitología griega que mató a sus descendientes, que Eurípides y luego Séneca convirtieron en centro del relato. La infanticida y la abortista son las mujeres más temibles, pero el estigma también ha recaído en otros tipos de mujeres que, por distintas razones, no han podido o no han querido engendrar.

En relación con el retrato fotográfico *post mortem*, estas contraimágenes de la maternidad refuerzan la idea de que las mujeres, huyendo de la identificación con la idea de mala madre o mala mujer que rechaza la maternidad en sus distintas facetas, se retrataran junto a los hijos muertos para mostrar el acompañamiento hasta el momento final y quedar ambos congelados para el recuerdo y el consuelo de ellas. La representación de mala madre haría referencia, por tanto, a aquella que muestra indiferencia ante atesorar recuerdos del pequeño que fallece, ejemplificado en la ausencia de fotografías.

La Medea clásica, que según el texto de Eurípides prefiere tres veces más ir al campo de batalla que parir, se hizo célebre por reaccionar por venganza matando a sus propios hijos y a la mujer que iba a sustituirla como esposa del rey convirtiéndose así en prototipo de desamor maternal. No obstante, siguiendo la versión de Ana Iriarte, la razón del famoso crimen se debe situar “en las *irregularidades democráticas* que, desde la perspectiva femenina, presenta la institución matrimonial de la Atenas clásica”, en donde el mayor pecado de Medea es haberse apropiado de un derecho que en la sociedad griega clásica estaba destinado a los varones: pues la muerte de los hijos era considerada un acto criminal cuando lo ejecutaba una mujer, ya que los padres griegos podían disponer de la vida de estos sin recriminaciones. Premisa que refuerza Yvonne Knibiehler cuando dice que el infanticidio de Medea abrió un abismo de horror y angustia, pues las madres deben sacrificarse por sus hijos, darles muerte es pues un hecho contranatura que, además, contradice la propiedad patriarcal. Por tanto, el poder de vida y muerte que ostentó simbólicamente la Madre pasó a manos del Padre para ejercerlo sin reparos. El control de los nacimientos, el infanticidio programado, la pena de muerte, la guerra y los bienes de la

naturaleza quedan a merced del patriarcado⁷⁶⁷. Sin embargo, el cuidado, el afecto, la educación y las tareas de crianza en general recaen en las mujeres, si estas renuncian a estas funciones entran directamente en la consideración de malas madres.

Chantal Maillard, que avala las razones ya expuestas sobre la verdadera condena de Medea, a través de las palabras de Horacio en su *Ars poetica*, añade que lo que escandaliza de Medea no es el relato de la muerte de los hijos, sino la posible representación. La escena se puede contar, pero no mostrar, poniendo el foco en los rellenos de la historia y las ausencias. Maillard, partiendo de la película *Medea* (1988) de Lars von Trier, fija la atención en el gesto del hijo, Mérmeros, cuando posa la mano en el hombro de su madre y le ofrece la cuerda en la que morirá. A la filósofa lo que le interesa es hablar desde los márgenes de un tema universal: la compasión humana. Compasión ausente en Jasón, el marido vengado; en Séneca, autor de la tragedia; en el público que contempla estupefacto en acto de crueldad y terror, porque el crimen sólo se comprende desde la perspectiva del orden moral dictado por los varones, ¿dónde queda en el relato el coraje y el dolor de Medea para perpetrarlo?, ¿qué pasa si en lugar de colocarla en el lugar de verduga se coloca en el de víctima? Pues que Medea perdería su fuerza, que es precisamente el coraje resolutivo. Así, que lo que queda es compadecerla, padecer con ella. Como resolución Maillard escribe:

Si fuésemos capaces de comprender a Medea, pensaba, podríamos perdonar a la humanidad toda entera. Pero ¿cómo llegar a comprender al que comete un crimen que nos sentimos incapaces de cometer, un acto al que nos creemos inmunes, una monstruosidad que pertenece al lado más oscuro de la naturaleza humana, ese lado del que nos prohibimos la entrada? Desde el territorio convenientemente iluminado en el que nos situamos, ¿cómo comprender al que habita las tinieblas?

Supe entonces que para comprender a Medea debíamos penetrar en las zonas oscuras, abandonar la buena conciencia y el territorio protegido. Debíamos salirnos de la pauta y atrevernos a vagar en los márgenes⁷⁶⁸.

Entender a la Medea contemporánea implica transitar lugares incómodos y a menudo invisibilizados, ponerse en el lugar de la madre que toma esa decisión.

⁷⁶⁷ LOZANO ESTIVALIS, María, 2006, p. 143-144. IRIARTE, Ana, 1996, p. 84-89. KNIBIEHLER, Yvonne, 2000, p. 13-14. SAU, Victoria, 1995, p. 15.

⁷⁶⁸ MAILLARD, Chantal, 2019, p. 72 y 126-145.

El descuidar a los hijos o disfrutar del descanso de su crianza han sido los temas más desarrollados alrededor de la mala madre. Desde la literatura, de vez en cuando estas malas madres aparecen sirviendo a fines concretos. Zola introdujo el personaje femenino de *La obra* (1886) a una mujer que por volcarse en los asuntos del marido descuida poco a poco al hijo hasta llevarlo a la muerte⁷⁶⁹.



Fig. 156. *La mala madre*, 1890

Fruto de la ideología de la liberación sexual de los movimientos ideológicos de finales de los sesenta y los setenta, aparece lo que Recalcati apoda como madre narcisista, en la que prima el deseo y la atención por una misma. Aquella que invierte el sacrificio materno de la cultura patriarcal, por una versión maternal más emancipadora que, sin embargo, puede desembocar en vivir al hijo como molestia. El mismo autor vincula la intensificación de la madre narcisista con la figura de Medea, personificación que sirve para explicar a las madres que se niegan a desdibujar la condición de mujer por la de madre, que manifiestan que la maternidad es insuficiente para satisfacer la propia vida, que rechazan la condición exclusiva de madre. La visualidad no fue totalmente ajena a este tipo

de madres, cargada de preceptos morales, aparecían sobre todo en prensa y en manuales morales representaciones que alertaban de la existencia y de los peligros. Una fórmula común de representación era que la mujer, como se ve en la ilustración, apareciera más preocupada de su imagen que de la atención a los hijos [Fig. 156]⁷⁷⁰.

Otro rol que ha ostentado la etiqueta de mala madre, tanto en la ficción como en la realidad, sería el de las madrastras. En los cuentos, que ilustraban una realidad cotidiana, en una época en donde primaba la representación de la buena madre basada en el modelo de la Virgen María, a muchas madres las transformaban en madrastras para mantener intacto el recuerdo de la madre fallecida, lo que ocurre en *Blancanieves* o más intensamente en *Cenicienta*. En *Blancanieves*, la madrastra es un personaje narcisista, celoso, que teme que la hijastra sea más

⁷⁶⁹ ZOLA, Émile, 2015.

⁷⁷⁰ RECALCATI, Massimo, 2018, p. 131-145.

bella que ella, lo que esconde el verdadero horror del envejecimiento para muchas mujeres que viven bajo el yugo de los códigos de belleza. En *Cenicienta*, en cambio, la madrastra representa de forma más directa la contraposición frente a la idealización de la madre muerta, que según la versión del relato adquiere formas vegetales o animales para ayudar a la muchacha a pesar de la oposición de la madrastra, confeccionando y enfrentando a dos tipologías maternas. En ese sentido, cuando aparece la madre letal lo hace bajo la forma de la madrastra para justificar que la auténtica madre, la gestante, jamás desearía quitarles la vida a los hijos. La literatura o el arte tienen aún una deuda en la confección de la figura de la madrastra buena, las razones de la ausencia de esta tipología se asienta en varias cuestiones: por un lado, el ideario de la madrastra cruel es predominante en estas áreas y, además, la sociedad indica que si no eres madre biológica de esos niños el comportamiento se aleja de la bondad maternal, con la única excepción de las madres adoptivas; por otro lado, las “verdaderas” madres se han sentido amenazadas por las madrastras, que compiten por el amor y la atención del padre, del hombre⁷⁷¹.

Bettelheim aporta una posible respuesta a la maldad del retrato de las madrastras en los cuentos de hadas en comparación con los personajes sumisos y benévulos de los padres. Según su teoría, en la familia nuclear típica, el deber del padre consiste en proteger a los niños de los peligros del mundo exterior, mientras la madre se debía encargar de las necesidades físicas como la nutrición de las que depende la supervivencia del niño, por lo que el abandono femenino conlleva muchos más peligros para el pequeño⁷⁷².

La preocupación social por las madres que descuidan a los hijos y la ausencia de amor hacia ellos es una consecuencia de la evolución del amor maternal y de la configuración de la familia nuclear burguesa, pero sobre todo lo que aterra a la sociedad era la mortalidad infantil que puede ser causada por ambas actitudes. Hasta fines del siglo XVIII se creía que la frialdad y el desapego de las madres se debía a los altos índices de mortalidad infantil, cuantos más vínculos desarrollaran con los hijos y las hijas por nacer más grande sería la pena ante la pérdida, lo que contradice la constante del amor maternal como sentimiento instintivo. Así, un modelo básico de mala madre era aquel que no amaba y no se sacrificaba lo suficiente por sus hijos, lo que las podía llevar al abandono de estos. Sin embargo, las razones por las que las madres recurrían a métodos de interrupción de los embarazos o al posterior abandono de los hijos son complicadas

⁷⁷¹ TAUSIET, María, 2019, p. 59. BETTELHEIM, Bruno, 2012, p. 272-273 y 342-346. BIRKHÄUSER-OERI, Sibylle, p. 43-50. DÍAZ, Jenn, 2016, p. 93-95.

⁷⁷² BETTELHEIM, Bruno, 2012, p. 277.

de determinar, aunque el sustento económico, la gestación indeseada, los embarazos fuera del matrimonio, etc., suelen ser las causas más comunes. Para paliar los efectos negativos de las responsabilidades de la maternidad y evitar estos hechos se desplegaron mecanismos ideológicos que se asentaron sobre ideas de abnegación y sacrificio intrínsecas a la propia naturaleza femenina, basarse en esos códigos les proporcionaría la felicidad y salirse de ellos las convertiría en monstruosidades. De esta forma, maternidad, mujer, masoquismo, moral y redención se unificaron en un conjunto con excesivo peso⁷⁷³.

El imaginario visual que ha representado estos modelos de malas madres a lo largo del siglo XIX y XX se ha bifurcado. Por un lado, las individualizaciones pertenecientes al orden de lo fantástico, lo mítico, la literatura infantil, las que cubren parcelas de irrealidad como madrastras transformadas en brujas; y por otro lado, la vertiente integradora dentro de temáticas de drama social, entre las que se encuentran los abandonos de los hijos que nacen fuera del matrimonio o por no poder mantenerlos, como se ve en la pintura de Nin i Tudó, *Abandono en el hospicio* [Fig. 157], las pinturas de María Luisa Puiggener (1867-1921), *Madre e hija* de 1901 o *La última alhaja* [Fig. 158], en las que las madres donan a sus hijos movidas por la inquietud de que puedan tener una vida mejor.



Fig. 157. Nin i Tudó, *Abandono en el hospicio*, 1901



Fig. 158. María Luisa Puiggener, *La última alhaja*, 1900

⁷⁷³ La opción del abandono de los hijos era una práctica muy común a mediados del siglo XVIII y sobre todo a lo largo del siglo XIX. BADINTER, Élisabeth, 1991, p. 187, 65-66 y 223-226.

En relación con la madre más temible se encuentra la que se deshace de los hijos. Medea optó por matar a sus hijos en un acto de infanticidio que resuena en el imaginario popular, pero no fue la única. Lilith, primera mujer de Adán, que se negó a mantener relaciones sexuales porque consideraba su papel desigual, decidió marcharse del Edén y abandonarlo, instalándose con sus hijos junto al mar Rojo, entregada a la lujuria con distintos demonios. Luego, convertida ella misma en súcubo, se dedicó a engendrar hijos con el semen que los varones dormidos derramaban, esto provocó que Dios la castigara con la muerte de sus vástagos. Ella, en venganza, se dedicaba a robar a los recién nacidos para alimentarse de su carne y extraer su jugo vital⁷⁷⁴.

El infanticidio tiene su historia, y como toda historia está sujeta a evolución y cambios de paradigma. Los primeros recolectores humanos recurrían conscientemente a diversas formas para reducir la vida de los neonatos dependiendo de los medios de los que dispusieran. La consideración de cuándo comienza la vida se definía culturalmente, por lo que en ocasiones el infanticidio o el aborto en lugar de relacionarse con el homicidio se hacía con la terminación del proceso biosocial de gestación⁷⁷⁵. Antes de los siglos XVIII y XIX, la muerte de un hijo se consideraba una predestinación, los bebés todavía no son considerados personas, a partir de este momento sin embargo se da una toma de conciencia gradual de lo que significa tener descendencia y el sufrimiento que conlleva la pérdida de los hijos, lo que desemboca en que el infanticidio y el aborto sean considerados una aberración⁷⁷⁶. Los estudios realizados sobre el infanticidio en Europa demuestran que se practicó constantemente desde la época grecorromana hasta el siglo XIX. Cuando pasó a ser un delito para la Europa cristiana tendió a invisibilizarse⁷⁷⁷.

De forma temprana se señaló a las mujeres como potenciales infanticidas. Las razones son múltiples y la cuestión de clase se encuentra en primer plano, aunque es un error asociar el aborto y el infanticidio únicamente a las clases más pobres. Pero también es una evidencia que el estatus social y económico se impone cuando se habla de deshacerse del hijo que está por nacer o acaba de hacerlo. El alto número de infanticidios en Europa, entre otras razones, se debe a la demanda de amas de cría por parte de las mujeres urbanas de clase alta, que fue un proceder habitual durante la baja Edad Media y que llevó a la creación de los hospicios,

⁷⁷⁴ TAUSIET, María, 2019, p. 59.

⁷⁷⁵ HARRIS, Marvin; ROSS, Eric B., 1999, p. 39 y 101.

⁷⁷⁶ PERROT, Michelle, 2008, p. 90. Para adentrarse en el peso y las condiciones del infanticidio: CAAMAÑO MORÚA, Carmen; CONSTANZA RANGEL, Ana, 2002.

⁷⁷⁷ KNIBIEHLER, Yvonne, 2000, p. 41.

prolongándose durante el siglo XIX y más allá. Muchas mujeres del campo tuvieron que abandonar la atención y nutrición de sus propios hijos por los hijos burgueses, incluso hasta el abandono y la muerte⁷⁷⁸.



Fig. 159. *La desventurada Margarita*, 1831

A lo largo del siglo XIX y principios del XX, la plaga social que suponía el infanticidio fue un tema de representación visual. Joaquín Sorolla, en una de sus primeras obras de temática social, pinta *La Otra Margarita* (1892) en la que retrata a una mujer que es escoltada por guardias al haber matado a su hija para tratar de ocultar amores ilegítimos. La pintura refleja un suceso habitual en la España del momento que el pintor recrea escogiendo el momento del traslado de la mujer que enfatiza con el rostro cabizbajo y avergonzado. La denominación de Margarita proviene de un relato en el que una joven, incitada por su madre a buscar un hombre para casarse, mantiene una relación sexual extramatrimonial y fruto de esa unión queda embarazada. Margarita, después del abandono del hombre y el parto decide que la única solución es que dé muerte al niño. De hecho, a principios del siglo XIX cuando se publica la anécdota, se ilustra con imágenes en las que la madre aparece con el hijo muerto en los brazos [Fig. 159]⁷⁷⁹. El tema cobró fuerza en esa época, el pintor Rafael De la Torre y Estefanía, unos años más tarde, inspirado en el mismo personaje femenino compone la obra *¡Inclusero!*, en la que la mujer con cierta expresión de tristeza observa a una nodriza que amamanta un bebé. Como hiciera Sorolla, De la Torre y Estefanía escoge el momento posterior al infanticidio y recrea el arrepentimiento. La pintura recibió una

⁷⁷⁸ DUBY, George; BARTHÉLEMY, Dominique; RONCIÈRE, Charles de la, 2001, p. 235. Perrot alude a la investigación de Annick Tillier sobre el infanticidio en los pueblos de Bretaña occidental durante el siglo XIX como el mayor crimen de las mujeres, normalmente campesinas acosadas por embarazos no deseados, a las que les esperaba una vida de soledad, silencio, y desesperanza. PERROT, Michelle, 2008, p. 34.

⁷⁷⁹ “Voz de la naturaleza”. Anécdota tercera, Vol. II. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/voz-de-la-naturaleza--0/html/dca5c7d8-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_4.html#I_7>.

medalla en la Exposición Nacional de ese año, que aunque valoraron la temática realista obviaron el asunto concreto [Fig. 160]⁷⁸⁰.



Fig. 160. Rafael De la Torre y Estefanía, *¡Inclusero!*, 1901

La poca presencia de esta temática en el ámbito fotográfico español se podría explicar por los intereses que la fotografía abrazaba en ese momento, lejos aún en su mayoría de temas más sociales. Además, la tragedia de tener que deshacerse de la descendencia es una representación complicada de interpretar desde lo fotográfico, sobre todo por tratarse de un medio de naturaleza realista. En cambio, desde el campo de la literatura española existen ejemplos de esta temática a finales del siglo XIX, como la obra *La infanticida* (1898) escrita por Caterina Albert, bajo el pseudónimo de Victor Catalá. Tanto el tema como el empleo del pseudónimo a finales del siglo XIX ponen de relieve la realidad social del momento para las mujeres que escribían según qué temas⁷⁸¹.

Por otra parte, los saberes y métodos del parto los ostentaban las mujeres. La difusión de los conocimientos tradicionales relacionados con el nacimiento siempre se ha producido por medio de la transmisión oral entre mujeres de distintas generaciones. Pero a partir del siglo XVI algo empieza a cambiar. Las parteras, que hasta ese momento gozaban de libertad en las maniobras

⁷⁸⁰ NAVARRO, Carlos G, 2020, p.168.

⁷⁸¹ ALBERT, Caterina/CATALÁ, Víctor, 1984.

del nacimiento, comenzaron a sembrar sospechas entre ciertos sectores de la población. Se las acusaba sobre todo de complicidad con el aborto y el infanticidio mediante el empleo de magia o brujería. El aborto a menudo se presentaba como una práctica femenina popular, en el siglo XIX ocurría en todos los sectores de la población al mismo tiempo que el infanticidio disminuía. Más tarde, cuando la natalidad corría peligro, el aborto fue volviéndose clandestino⁷⁸².

En cuanto a la idea de la brujería, a partir de finales del siglo XV la población se había vuelto más receptiva, lo que provocó la persecución de las mujeres acusadas de brujas como perturbadoras del orden social⁷⁸³. La vinculación del infanticidio y del aborto con las mujeres-brujas ha sido tema central para pensadoras como Silvia Federici o María Tausiet. Para esta última, la mitologización del infanticidio en la figura de las brujas indica el temor a que las mujeres atentaran contra la vida humana que, en definitiva, era hacerlo contra el linaje patrilineal, en sintonía con la teoría de Iriarte sobre el acto de Medea. Más allá va Federici cuando señala que la persecución de las mujeres-brujas estuvo animada por la crisis demográfica que se dio en los siglos XVI y XVII, que se inscribe en un contexto relacional entre trabajo, población y acumulación de riqueza, lo que provocó que el Estado comenzara a arremeter brutalmente contra cualquier comportamiento que frenara el crecimiento poblacional, convirtiendo la reproducción en un asunto institucional. En este escenario, la autora sugiere que la creencia de que las brujas sacrificaban a niños instadas por el demonio también se puede interpretar por el miedo de la clase acaudalada a los subordinados, sobre todo a las mujeres de clase baja quienes podían acceder a sus casas con facilidad como sirvientas, mendigas, curanderas o nodrizas. Y envolviendo todas estas razones, lo que el Estado ansiaba para mantener el poder sobre los índices de población era recuperar el control de los cuerpos femeninos y la reproducción. La consecuencia fue que las



Fig. 161. Ann Lohman, abortista en la portada del *National Police Gazette*, 1847

⁷⁸² KNIBIEHLER, Yvonne, 2000, p. 37, 73 y 83.

⁷⁸³ HARRIS, Marvin; ROSS, Eric B., 1999, p. 107-108.

mujeres comenzaron a ser procesadas y ejecutadas en grandes cantidades por infanticidio o brujería, que resultaban ser las dos caras de la misma moneda, cuestión que acabó salpicando a las parteras y condujo lógicamente al acceso del doctor masculino en el proceso del parto. Las mujeres que practicaban abortos sufrían persecuciones por parte de las altas esferas y por otro un engranaje social. Es conocido el caso de Ann Trow Lohman (1819-1878) que en los periódicos de la época la representaban junto a un demonio que llevaba un niño muerto en los brazos [Fig. 161]. De este modo, las mujeres perdieron el control sobre sus cuerpos y la procreación, pasando a desempeñar un papel pasivo y secundario en el proceso del nacimiento. Las campañas de persecución, torturas y quema en la hoguera a las que se sometieron estas mujeres apodadas brujas –que incluía a parteras, curanderas, mendigas, prostitutas, adúlteras, promiscuas, insurrectas y mujeres que evitaban la maternidad o practicaban sexo fuera del matrimonio y la procreación– seguramente tendrían un efecto aleccionador para otras mujeres que hubieran pensado en alternativas anticonceptivas⁷⁸⁴.

Aunque el aborto ha existido desde el paleolítico –se ha estudiado la utilización de medios para reducir el número de hijos y el empleo de técnicas para provocar abortos naturales–, lo que se incorporó más tarde fue el sistema legal que lo penalizaba. Aun así, el método más común ha sido el infanticidio⁷⁸⁵. De hecho, tanto en el pasado como en el presente, cuando los métodos abortistas fallan (o no están reglados) o se prohíben los anticonceptivos, muchas mujeres recurren a los rezos a María para que las exima de otro embarazo. En una aparente contradicción, el ideal de mujer modélica sirve también como auxiliadora de las madres más horribles⁷⁸⁶.

7.3.4. Mujeres sin hijos e hijas

El estigma de las malas madres incluye a las mujeres no gestantes. Siguiendo las reflexiones de Federici, mientras en la Edad Media la prostituta y la bruja eran consideradas personas positivas por realizar un servicio social a la comunidad, con la caza de brujas pasaron a ser símbolos de esterilidad, de la personificación de la sexualidad no procreativa, relacionadas a

⁷⁸⁴ TAUSIET, María, 2019, p. 60. FEDERICI, Silvia, 2021, p. 137-142 y 257-258.

⁷⁸⁵ FERRO, Norma, 1991, p. 60 y 64.

⁷⁸⁶ WARNER, Marina, 1991, p. 373.

su vez con la muerte física y la criminalización social, rechazadas finalmente por representar identidades femeninas pecaminosas⁷⁸⁷.

Pierre Saintyves relata cómo la esterilidad antiguamente era motivo de espanto y se desarrollaron diferentes métodos para suplir o vencer lo que se consideraba una tara femenina. Como narra el Génesis, algunas mujeres estériles acudían a menudo a los servicios de concubinas para que sus maridos fecundaran con ellas y posteriormente adoptar a los hijos nacidos de esta unión sexual. En otros casos, bastaba con plegarias o invocar a poderes naturales como las piedras fecundantes, pues se creía que estas piedras cuyas formas recuerdan a los órganos de la concepción o de nutrición ayudarían a engendrar lo semejante debido a su carácter divino. No fueron las únicas creencias o cultos que se desarrollaron para vencer la esterilidad, el beneficio de las aguas, la ingesta de ciertos vegetales o los cambios en la climatología también se asociaron desde temprano con la fecundidad. Todo ello se veía reforzado por oraciones, flagelaciones, ayunos, visitas a los templos o todo tipo de sacrificios físico-espirituales destinados a los distintos dioses. Y entre estos cultos a la gestación es interesante destacar en la línea temática del trabajo las virtudes fecundantes heredadas de los muertos que suministraban a los objetos animados e inanimados sus poderes. Con el tiempo estas prácticas totémicas y mágicas dieron paso a los mitos, proporcionando otros significados a los mismos gestos⁷⁸⁸.

El texto bíblico vincula el pecado a la esterilidad, por tanto, este estado sería un castigo que solo es levantado por la divinidad. Las matriarcas y demás mujeres del Génesis fueron consideradas en función de su descendencia, de la posición como madres y preferiblemente de varones que contribuyeran a perpetuar la raza, el nombre y el patrimonio. La fertilidad era lo que les confería identidad. Por contra, la incapacidad reproductora era una condena y síntoma de marginación. Este hecho ejemplifica el valor de la maternidad en cuanto bien cultural y capital simbólico en el que además se celebra el nacimiento de los hombres por encima del nacimiento de las mujeres. Sin embargo, a pesar de la claridad en el mensaje, las tres matriarcas más importantes, Sara, Rebeca y Raquel son estériles. Podría esto indicar, como insinúa Nuria Calduch-Benages, que los autores bíblicos utilizaron la esterilidad para reducir el prestigio de las matriarcas⁷⁸⁹. Emma González González, reafirmando parte del discurso de Calduch-Benages, añade una visión más amplia a estos embarazos milagrosos, pues la tradición

⁷⁸⁷ FEDERICI, Silvia, 2021, p. 276.

⁷⁸⁸ SAINTYVES, Pierre, 1985.

⁷⁸⁹ CALDUCH-BENAGES, Nuria, 2006, p. 63-64.

judeocristiana también posee en su haber más maternidades milagrosas, encabezadas por María que parió al Mesías sin intervención humana. Estas mujeres engendraron a personajes claves para el desarrollo del relato sagrado, que repiten un patrón que va de las madres ancianas que son premiadas por una vida ejemplar a las vírgenes que ceden su cuerpo a un bien superior, por lo que se convierten en modelos a seguir para el resto de cristianas y configuran un cuerpo total al que rendir culto por simbolizar la Iglesia, la Nación o la Fe⁷⁹⁰. Anna Goldman-Amirav explica que la esterilidad de las mujeres bíblicas y la virginidad de María suponen lo mismo: los hombres relevantes de la tradición judeocristiana nacen por la voluntad de un Dios todopoderoso y no por decisión de las mujeres⁷⁹¹. Otra mirada distinta sobre la esterilidad de las matriarcas la aporta Massimo Recalcati, quien extrae que la lección esencial de estas maternidades milagrosas se basa en invertir la ley de la naturaleza por una ley de orden, la palabra de Dios, que según él desplazaría el problema del acceso a la maternidad del ámbito de la naturaleza al del deseo⁷⁹². Estas consideraciones históricas acabaron construyendo la imagen que las mujeres desarrollaron ante la infertilidad, imponiendo sentimientos de responsabilidad, culpabilidad y rechazo a sus cuerpos⁷⁹³.

Durante mucho tiempo la esterilidad fue vista como una condena. Las mujeres privadas de la gestación se sumían en episodios de tristeza, depresión y agonía. El siglo XIX, con el auge de la maternidad ideal, agudizó el pesar de la infertilidad. Emilia Pardo Bazán escribió un cuento titulado *La estéril* (1892) que sintetiza el ostracismo, la aparición de sentimientos de negatividad, envidia e infelicidad de la mujer burguesa que no puede concebir, aderezado con maniobras de clase⁷⁹⁴. Cuando las mujeres, porque en su mayoría históricamente se le ha asociado a ellas, muestran síntomas de infertilidad, el rechazo por parte del género masculino involucrado, de cierto sector social e incluso de ellas hacia sí mismas parecía estar justificado⁷⁹⁵. En ese sentido, la existencia de los retratos fotográficos *post mortem* cuando se pierde un hijo después de intentos reiterados por quedar embarazada, entabla relación con lo que Turbert denomina como patrimonio genético y genealógico. El niño imaginado que debía venir para probar la identidad, la integridad física, la función social y el control sobre su destino

⁷⁹⁰ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Enma, 2006, p. 387-393

⁷⁹¹ GOLDMAN-AMIRAV, Anna, 1996, p. 50.

⁷⁹² RECALCATI, Massimo, 2018, p. 28.

⁷⁹³ VV.AA, 2000, p. 569-572.

⁷⁹⁴ PARDO BAZÁN, Emilia, 1892.

⁷⁹⁵ PERROT, Michelle, 2008, p. 59.

de la madre, se ha desvanecido⁷⁹⁶. Las madres necesitan esa imagen del cuerpo del hijo muerto para integrarlo en la genealogía familiar y sentir que han sido madres⁷⁹⁷.

Por otra parte, cuando las mujeres sin problemas de fertilidad deciden no tener hijos/as han sido consideradas contranatura, pues la trayectoria vital de toda mujer es ser madre y desempeñar funciones maternas. Negadas como mujeres, suponían una amenaza para la hegemonía masculina. Las nulíparas provocan y generan actitudes sociales de extrañeza. La condescendencia de la gente ante tal fenómeno podría parecer cosa de otra época, pero en la actualidad se dan reacciones similares que perpetúan la sospecha y la condena social hacia las mujeres que han decidido no tener hijos, acusándolas de no ser verdaderas mujeres⁷⁹⁸. Linda Meruane reflexiona sobre esta cuestión desde el lenguaje, preguntándose porque en la lengua castellana no existe todavía un término para definir a las mujeres que han decidido no tener hijos. En el mundo anglosajón desde los años setenta se acuñó el vocablo *childfree* para las mujeres que libremente habían decidido una no-maternidad, frente a *childless* para las que por diferentes motivos no habían podido⁷⁹⁹.

El supuesto determinismo biológico está en gran medida regido por el sistema heteronormativo. La procreación y el amor a los hijos se establece como la consecución del matrimonio, como un proceso natural en relación con el famoso instinto, de ahí que la ausencia de maternidad y las madres arrepentidas continúen arrastrando un estigma social. A pesar de que como analizó Orna Donath, las mujeres arrepentidas de su maternidad no odian a sus hijos/as, sino que simplemente son conscientes de que lo que las llevó a tomar tal decisión no partía de una voluntad propia, la sociedad actual sigue condenando dicho sentimiento⁸⁰⁰. De hecho, Gayle Rubin, Adrienne Rich o Monique Witting, a partir de los años setenta desde diferentes

⁷⁹⁶ TUBERT, Silvia, 2001, p. 286-287.

⁷⁹⁷ Es un comentario repetido en muchos testimonios, la maternidad sin hijo. VV. AA., 2022.

⁷⁹⁸ RICH, Adrienne, 2019, p. 326-327. El documental *[M]otherhood* recoge tanto testimonios de mujeres particulares como de teóricas que trata este tema. GARCÍA ANDREU, Laura; PERIS MESTRE, Inés, 2018. <<https://www.youtube.com/watch?v=9ThVBVZGjb0>>.

⁷⁹⁹ MERUANE, Lina, 2018, p. 25-26.

⁸⁰⁰ DONATH, Orna, 2016, p. 44-45. Sobre este supuesto, Jane Lazarre, expone abiertamente “que sentía odio hacia un niño al que amaba con una intensidad enorme”. LAZARRE, Jane, 2018, p. 95. “En esta óptica, las dulzuras de la maternidad son objeto de una exaltación infinita; la maternidad es un deber impuesto, pero es la actividad más envidiable y más dulce que pueda esperar una mujer. Se afirma como un hecho cierto que la nueva madre ha de alimentar a su hijo por placer y que ha de recibir en pago una ternura sin límites. Progresivamente, los padres se consideran cada vez más responsables de la felicidad o desdicha de sus hijos. Esta nueva responsabilidad, que ya estaba desde el siglo XVII en los reformadores católicos y protestantes, no dejará de acentuarse a lo largo del siglo XIX. En el siglo XX alcanzará su apogeo gracias a la teoría psicoanalítica”. BADINTER, Élisabeth, 1991, p. 146-147.

perspectivas, ya señalaron el sistema heterosexual y el matrimonio como el principal opresor de las mujeres⁸⁰¹.

El matrimonio se formuló como pilar para vencer la muerte, a pesar de las incoherencias que acumulaba la exaltación de la virginidad y el compromiso afectivo-sexual. Gregorio de Nisa justifica la unión alrededor de esa idea, las relaciones sexuales matrimoniales perpetradas por Adán y Eva suponían la última etapa antes del exilio del Paraíso, reconociendo con ello el terror a la extinción. Oponerse al matrimonio significaba resistirse a la muerte, romper con la continuidad física de la vida. Optar por una vida virginal acarrearía repercusiones sociales, suponía la negativa del cuerpo como elemento de sucesión⁸⁰². Por tanto, la maternidad se asoció a la creación de la familia tradicional y, por contra, la no maternidad se vinculó a la soltería, a la homosexualidad o a los problemas de fertilidad.

En la España de las décadas de dictadura, marco cronológico coincidente con el núcleo de las fotografías de los fondos Serra y Gadea, la imposición de la mencionada domesticidad cristiana afectó a todas las mujeres que tenían que formarse para ser buenas esposas y madres. La creación de la Sección Femenina supuso un sustento para reforzar los discursos tradicionalistas y reforzar la autoridad paternal y marital, para ello, entre otras funciones impartía unos cursos obligatorios para ser la perfecta esposa. Las mujeres debían aspirar a desarrollar habilidades para la sumisión, la abnegación, la reclusión en el espacio privado y por supuesto para la maternidad⁸⁰³. Daba la impresión de que ser soltera o carecer de hijos no se debía a una decisión libre sino a una situación indeseada, lo que inmediatamente la colocaba bajo la supervisión patriarcal del padre o del hermano, sin libertad ni voluntad propia. Es en ese contexto es cuando la Iglesia comienza a hacerse cargo de la mujer soltera dotándola de una única personalidad casta y sacrificada, negando con ello otros modelos emancipadores de soltería femenina⁸⁰⁴.

La figura de la soltera, en territorio nacional y traspasando éste, se revistió de estereotipos peyorativos que las identificaban como mujeres fracasadas y peligrosas para el bien social. Lo que propició una polaridad de identidades femeninas: por un lado, la soltera se asociaba tanto a la marginación y a la soledad como al ansia de libertad e independencia; por otro lado, la casada se halla entre la sumisión y cautiverio, al mismo tiempo que el matrimonio la coronaba de prestigio y acompañamiento. No obstante, la capacidad de decidir de las mujeres no casadas

⁸⁰¹ HARAWAY, Donna, 1995, p. 232-233.

⁸⁰² BROWN Peter, 1993, p. 404-408.

⁸⁰³ OTERO GONZÁLEZ, Uxía, 2016, p. 555.

⁸⁰⁴ FERRERO, Raquel; COLOMINA, Clara, 2020, p. 11-12 y 27.

estaba condicionada por todo un cuerpo social y las necesidades particulares de la familia: el cuidado. Como resume Ana Martínez Pérez,

Fadrines eren les dones que havien dedicat la seua vida a cuidar dels germans menuts primer i després del pares [...]. Fadrines eren les dones incloses en altres formes d'interseccionalitat, dones amb diversitat funcional física o mental, dones amb malalties cròniques, dones amb diversitat sexual-genèrica, dones diferents d'un mode o un altre. Fadrines eren les que el nòvio de tota la vida havia mort o desaparegut en la guerra. Fadrines eren les dones que cuidaven dels retors que venien al poble, la tia o la germana que vivia a la casa abadía. Fadrines eren les que netejaven l'església, el cementeri i l'ermita, les dones que cuidaven el vestit de la Mare de Déu, eixe que varen brodar les monges de l'asil (unes altres fadrines) quan funcionava per als vells que no tenien qui els cuidara. Fadrines eren les dones casades amd Déu i al servei de l'església com les monges però sense hàbit.

Sólo en algunos casos la soltería era escogida y se era consciente del grado de bienestar que esta decisión conllevaba, pero prácticamente la totalidad de estas mujeres pertenecían a clases más altas en las que además existía un negocio familiar o la posibilidad de desarrollar un oficio con un amparo económico detrás⁸⁰⁵. Al respecto de las últimas líneas de Martínez Pérez, “*les dones casades amd Déu i al servei de l'església com les monges però sense hàbit*”, recordar a las mujeres sin hábito que deseaban uno para el día de su muerte [Figs. 95-96-97-139-140].

El vínculo entre tener hijos/as y la familia convencional está atravesado por el concepto del amor romántico, que ha arrastrado a muchas mujeres a anteponer su individualidad a los deseos masculinos. Muchas de esas mujeres encontraron en la maternidad, único destino válido y honorable para las mujeres, la identidad perdida. El papel de madres no solo está bien considerado, sino que es de los pocos en el que las mujeres se ven recompensadas emocionalmente, lugar de amor y poder femenino. Aunque la historia de la maternidad también esconde una lucha de resistencia, los espacios de disidencia materna han sido escasos, pues como dice Beatriz Gimeno, es difícil imaginar otras formas de ser mujer lejos de la maternidad, el amor incondicional que supone los hijos afianza la seguridad de amar y ser amadas, romantizándola⁸⁰⁶. De esta manera, las mujeres nulíparas, por un lado, pierden un pilar de identidad firme y, por otro lado, son privadas de la solvencia de un amor seguro, quedando desdibujadas en la sociedad.

⁸⁰⁵ FERRERO, Raquel; COLOMINA, Clara, 2020, p. 30, 32-42, 46, 11-12, 57-65 y103.

⁸⁰⁶ SAU, Victoria, p. 29-30. GIMENO, Beatriz, 2016, p. 14-20.

Sobre la elección personal de mujeres en edad gestante, sanas y con parejas, las polémicas y sospechas sociales se acrecientan. Las mujeres que deciden no gestar por razones de responsabilidad ante la superabundancia demográfica, la conciencia de sostenibilidad humana o la situación de precariedad, deben vencer además del condicionamiento, los preceptos y el señalamiento social de dicha decisión. El texto que compuso Noemí López Trujillo titulado *El vientre vacío* (2019) parte del choque que se produce entre el deseo de hijo/a y la situación social de muchas mujeres en edad gestante. La escritora relata los procesos de ansiedad, incertidumbre, dudas y miedos que estas mujeres sufren a lo largo de parte de sus vidas y cómo las decisiones que se toman en ocasiones están marcadas por imperativos ajenos a los propios deseos⁸⁰⁷. A ese respecto, Rich señala que quizá la solución pase por que las mujeres comiencen a “pensar con su cuerpo” tan a menudo utilizado para distintos fines, entre toda la maternidad, aprender a comprenderlo y desempolvar complejos históricos para alcanzar la libertad⁸⁰⁸. No se puede achacar la ausencia o tenencia de hijos/as a los deseos y medios individuales, pues la maternidad es indisociable de la colectividad, no pertenece exclusivamente a la vida privada, responde a una necesidad social primordial, la renovación de las generaciones y la supervivencia del grupo⁸⁰⁹.

Las imágenes que representan a las mujeres sin hijos suelen reproducir los códigos de la solterona, la lesbiana, la mujer egoísta, la apátrida, entre otros, modelos cargados de connotaciones negativas. A veces provocan mayor incompreensión o desasosiego que las infanticidas o las madres despreocupadas. Las mujeres sin hijos por voluntad continúan obligadas a dar explicaciones sobre su decisión, son objeto de análisis y debate. De ahí, que al contrario de las mujeres-madres, la representatividad del colectivo de las mujeres sin hijos sea complicado de transferir a la visualidad. ¿Cómo representar la negación del binomio madre-hijo? O más específicamente, si a dicha figuración le restamos uno de los componentes se descompondrá la idea de maternidad, por tanto, volvemos a la premisa de que las mujeres son representadas como madres a través de los hijos, ellos son los que las representan, sin ellos pasan de nuevo al estatus de mujer.

Sobre cómo representarlas se dio una tendencia en la ilustración satírica que era hacerlo normalmente mayores y rodeadas de animales. Dado a entender, que las mujeres solteras adoptan como sustitutos en el cuidado a los animales [Figs. 162-163]. Lo que aterra y preocupa

⁸⁰⁷ LÓPEZ TRUJILLO, Noemí, 2019.

⁸⁰⁸ RICH, Adrienne, 2019, p. 360-362.

⁸⁰⁹ KNIBIEHLER, Yvonne, 2000, p. 105.

de la mujer-no-madre es la capacidad de colocarse en un lugar femenino de inutilidad, rechazando la llamada de la naturaleza y reaccionando frente al ciclo de la vida, añadiendo otros modelos y valores a lo femenino. Pero, si se reflexiona con Rich, las mujeres no son madres o hijas, sino a veces ambas cosas, pues cualquier mujer comprometida con el resto puede completar los tipos difusos de identidades femeninas, intercambiado los papeles, ocupando simbólicamente distintos espacios y formando una red que trastoque los papeles asignados⁸¹⁰.



Fig. 162. Orlando Hodgson, *A Maiden Lady and her Family*, c. 1820-40



Fig. 163. Planas, *La solterona*, 1882

Los tipos de mujer que por una razón u otra se han distanciado del hecho de ser madre la visualidad los ha omitido, los ha representado con remordimientos, o los ha convertido en caricaturas. De ahí, que las mujeres realicen esfuerzos en representarse de determinadas maneras en la muerte, junto al hijo o la hija traspasando la frontera de la vida y se vuelquen en la solicitud de los retratos fotográficos *post mortem* de los niños y las niñas fallecidos/as sabedoras de los beneficios que proporciona la propiedad y exhibición de estas imágenes.

En la actualidad, desde la literatura, el ensayo, la cultura popular, el audiovisual, las redes sociales o los proyectos artísticos-visuales, se trata de representar un modelo de madre apartado

⁸¹⁰ RICH, Adrienne, 2019, p. 328.

del canon modélico e invertir las consideraciones negativas por un nuevo tipo que subvierta a la madre ideal y genere con ello un imaginario más amplio de lo materno⁸¹¹. Sin embargo, el tratar de apartarse de ciertas responsabilidades e idealizaciones maternas no exime del peso de la tradición y del deseo de conservar las huellas de la descendencia, sobre todo para visibilizar la realidad de la mortalidad infantil y la condición de madre sin hijo e hija. Por ello en la actualidad muchas mujeres reivindican el silencio que sufren las muertes gestacionales y perinatales, y están implicadas en la normalización de la existencia de estas fotografías como mecanismo de identidad, recuerdo y prueba de existencia de carácter terapéutico. Es lógico pensar que las mujeres involucradas en las fotografías de los fondos Serra y Gadea tendrían mucho que decir sobre las funciones de estas, pero sus voces fueron ignoradas⁸¹².

8. RESPONSABILIDAD FEMENINA EN LA VIDA Y LA MUERTE

En este punto, conviene unificar el sistema relacional de las mujeres como responsables en la vida y la muerte en un entramado de mayor envergadura, la familia. Es interesante el planteamiento de que muchas mujeres, conscientes del condicionamiento que les depara el hecho de haber nacido bajo el género femenino, narran su trayecto vital ligado a roles de parentesco⁸¹³. Estos, junto con los afectos y la intimidad de forma aglutinadora, tejen compromisos asociados a los deseos de las mujeres de carácter individual y colectivo que afectan a las imágenes, y en concreto, a la función y visualidad del retrato fotográfico *post mortem* en relación a cuestiones de género.

⁸¹¹ La definición de lo que se entiende por mala madre en el mundo de hoy abarca distintos tipos entre los que se encuentra la madre que antepone su vida personal e íntima a la de sus hijos; la madre herida o exhausta ante la presión que ejercen las expectativas sociales de la maternidad o la madre deseante, activa sexual y profesionalmente. El novedoso síndrome de la mala madre agrupa un conjunto de sentimientos negativos que vienen marcados por la sensación de no hacerlo lo suficientemente bien, de no llegar a todos los requisitos que se supone tiene que cumplir una madre, el descuidar a los hijos debido a sobrecargas en otras funciones vitales. En general, todo un cúmulo de presiones para poder alcanzar la plenitud profesional, personal y maternal. <<https://quierocuidarme.dkv.es/ocio-y-bienestar/sindrome-de-la-mala-madre>>. En el territorio español la iniciativa del Club Malas madres lucha por una correcta y real conciliación, <<https://clubdemalasmadres.com/>>.

⁸¹² Para reflexiones contemporáneas sobre la importancia de los retratos fotográficos *post mortem* acudir a los testimonios recogidos en la encuesta [Anexo IV].

⁸¹³ COMAS D' ARGEMIR, Dolors *et al.*, 1990, p. 29.

8.1. Intimidad, familia y afectos

La forma dominante del relato materno se implanta en la modernidad. La infancia cobra un protagonismo nuevo que requiere de sujetos que la protejan y le dediquen atención, reconfigurando el concepto de familia. La familia moderna se caracteriza por la ternura y la intimidad que une a los padres con los hijos y las hijas. Rousseau impulsa las ideas hacia la nueva familia moderna, fundamentada en el amor maternal, cuando publica el *Emilio* en 1762. Antes de esto, en la ideología familiar del siglo XVI, si se atiende a la literatura, la filosofía, la educación o la teología, se observa que el niño cuenta poco en la familia, es un estorbo, es insignificante o da miedo⁸¹⁴. De ahí nacerá también el nuevo modelo de madre afianzado en el afecto instintivo y lo doméstico, que adquiere forma como proyecto político en el ascenso de la burguesía y se refuerza por el psicoanálisis. Esta disciplina del pensamiento muestra como en el orden familiar moderno las madres representan asignaciones simbólicas que las hacen, en palabras de Nora Domínguez, “responsables y afectuosas, sexualmente pasivas, afectivamente dependientes y socialmente necesitadas de protección masculina”, que se materializa en los cuerpos de las mujeres y en el desarrollo de sus realidades y visualidades⁸¹⁵. De este modo, a finales del XVIII comienza una nueva forma de estructura familiar que acaba de configurarse en el siglo XIX, que involucra la intimidad, tiene como núcleo el interior del hogar y los vínculos afectivos, todo organizado alrededor de la madre. Se produce entonces un giro romántico hacia la concepción moderna de la familia. La afectividad se asienta sobre la felicidad y los sentimientos rigen como centro de la vida doméstica y las relaciones familiares. Para las mujeres esto supuso una especie de cautiverio que se normalizó más adelante con el éxito del psicoanálisis. La intimidad de las mujeres en esa época se forja en el ideal de la *madresposa*, responsables de asegurar la salud, la felicidad y el futuro de los suyos en el espacio físico y simbólico⁸¹⁶.

Desde el ámbito pictórico, a partir de finales del siglo XVIII se desata una corriente basada en la vida familiar y doméstica reforzada en las emociones placenteras y gozosas entre padres e hijos que de nuevo se afianzan a lo largo del siglo XIX. Esa manera de representar aparece movida por el deseo de las nuevas instituciones burguesas centradas en la familia y la infancia, que reemplazaron la idea de familia del Antiguo Régimen por una dinastía sostenida en la unión

⁸¹⁴ BADINTER, Élisabeth, 1991, p. 38 y 147.

⁸¹⁵ DOMÍNGUEZ, Nora, 2007, p. 18-19.

⁸¹⁶ MÉNDEZ, Begoña, 2020, p. 23-25. MORANT DEUSA, Isabel; BOLUFER PERUGA, Mónica, 1998, p. 147. AGUADO, Ana, 2011, p. 746.

afectuosa entre padres e hijos reunidos en una unidad nuclear. Los roles de padre y madre se vieron claramente diferenciados y se insistió en la emotividad, remarcado el culto a la madre feliz, la mujer realizada en la procreación y la crianza, que emulaba a la Madona con niño transferida ahora al retrato de madre con hijo/a. La consecuencia es la consolidación de la burguesía patriarcal como clase dominante, en la que las mujeres se limitan a ocupar posiciones familiares sin posibilidad de salir de ese rol, el concepto de feminidad se vuelve exclusivamente doméstico, sumiso y maternal⁸¹⁷.

Las emociones, por añadidura, que pertenecen al orden de lo psicológico, aunque en mayor medida a lo cultural y social, suponen una mediación para conocer el mundo, que se han interpretado en la historia a través de la distinción entre los géneros. Según la tradición, emocionalmente la masculinidad muestra valor, racionalidad y disciplina; mientras la feminidad reproduce la amabilidad, la compasión, la alegría. Estas divisiones emocionales, que también construyen identidades, tienden a favorecer las asociadas a lo masculino frente a las asociadas a lo femenino, por ejemplo, el control y objetividad de las emociones suele estar más valorado que las emociones excesivas o subjetivas, lo que acaba influyendo en la organización social y moral⁸¹⁸.

Dentro del campo de las emociones, la sensibilidad también se fue feminizando. Las doctrinas dieciochescas de la epistemología empirista situaban las sensaciones como el origen del conocimiento, idea recogida por la medicina y la filosofía, que derivó en una teoría de la sensibilidad sexuada. Para muchos intelectuales, las mujeres poseían una naturaleza más proclive a las sensaciones que afectaba a parcelas como la concentración y el razonamiento, mientras estaban dotadas de imaginación e intuición. De ahí la tendencia según los médicos a padecer más enfermedades nerviosas –recordemos el desarrollo de la histeria femenina a lo largo del siglo XIX–, por eso, la sensibilidad femenina debía controlar la inclinación al exceso para alcanzar el estado moral adecuado. Por otra parte, la atribución de mayor sensibilidad a las mujeres, en lo que se justificaba como parte positiva, las colocaba en una posición de responsabilidad respecto a los trabajos amoroso de esposa y madre que se vería colmada con la tranquilidad de la vida familiar⁸¹⁹.

⁸¹⁷ POLLOCK, Griselda, 2015, p. 106-108. Para profundizar en la proliferación de representaciones de la maternidad en la pintura española de finales del siglo XIX y principios del XX: RÍOS LLORET, Rosa E., 2010, p. 105-125.

⁸¹⁸ AHMED, Sara, 2017, p. 259-260. ILLOUZ, Eva, 2007, p. 16-17.

⁸¹⁹ MORANT DEUSA, Isabel; BOLUFER PERUGA, Mónica, 1998, p. 210-217.

Estas consideraciones sobre las emociones han tenido el correlato en el plano visual. En muchas representaciones de duelo decimonónicas se pueden apreciar los juegos de roles que desempeñan las mujeres frente a los hombres en relación con las emociones. *¡Desgraciada!* (1896) de José Soriano Fort [Fig. 164], que trata sobre amores ilícitos y descendencia ilegítima, sería un buen ejemplo de esta tipología visual, en la que las figuras femeninas, la hija y la madre de la moribunda, expresan su dolor llevándose las manos a la cara y volcándose sobre la muchacha muerta, mientras la figura masculina, predeciblemente el padre, muestra una controlada mueca de dolor y el pañuelo en la mano recogiendo sobre sí mismo. Premiada por la Academia, demuestra el carácter institucional, normativo y común del tema, a pesar de que la prensa no ahondó en él y el Estado obvió la adquisición⁸²⁰.



Fig. 164. José Soriano Fort, *¡Desgraciada!*, 1896

En cuanto al ámbito fotográfico en relación con la intimidad, la representación y los afectos, se ha apuntado como las mujeres han ejercido de conservadoras y transmisoras de las tradiciones, pero se ha pasado por alto durante mucho tiempo, utilizando la expresión de Rosón, las “resistencias emocionales”, aquello que a veces no se puede archivar, pero que en ocasiones aparece inserto o cobra materialidad en la fotografía. Siguiendo sus palabras, la fotografía es un objeto profundamente emocional con una presencia central y cotidiana en la casa y en la

⁸²⁰ NAVARRO, Carlos, G., 2020, p.166.

vida afectiva. Posee una capacidad de producir memoria gracias a su fuerza de evocación, que no deja de ser un proceso afectivo, subjetivo, parcial y dependiente de las emociones que produce. Por eso, el poder cultural que se le otorga a las fotografías para construir relatos o afianzar identidades, se autoriza como edificadora y sustento de la memoria. Y la memoria requiere del componente material para la consolidación del concepto familiar y las prácticas emocionales que éste necesita. Pues, las imágenes, en su fisicidad, forman parte de la cultura material que ancla al pasado, despierta afectos, emociones y conforma imaginarios. Así, contemplar las fotografías como objetos promueve la producción, circulación y relato de las biografías, en especial las familiares. Las fotografías, por tanto, son objetos complejos que facilitan tramas afectivas diversas que auxilian en la intimidad, en la activación de afectos y en la proyección del ideal de familia⁸²¹.



Fig. 165. Jordi Olivé, *La nena morta*, 1929

⁸²¹ “Con resistencias emocionales nos referimos a procedimientos delicados que elabora la gente tales como comportamientos, ideas, acciones, gestos, rumores, materiales, fotografías, canciones, olores, performances o palabras y que, provistas de afectividad, desafían potencialmente las diferentes formas de poder, estructural o normativo, y los regímenes emocionales que los sustentan. Lo que queremos destacar de nuestra propuesta es que no sólo nos interesan las acciones sino atender, también, a ciertos marcos mentales, intenciones, imaginaciones, deseos o marcos culturales claves en la configuración de las políticas emocionales cotidianas de las personas”. ROSÓN, María; MEDINA DOMÉNECH, Rosa, 2017, p. 420-424.

En línea con la proyección de la escenificación de la familia en la fotografía de duelo, en la que se puede intuir disposiciones determinadas, se puede acudir a la fotografía *La nena morta* (1929) de Jordi Olivé, imagen dividida por la luz que sujeta el padre lo que segmenta a un lado la niña fallecida y al otro los deudos. La figura masculina que ilumina la escena mira el cadáver dispuesto en una especie de altar, mientras la femenina lo observa en penumbra [Fig. 165].

Por tanto, en dirección hacia el afecto, en el sentido interrelacional de afección entre el sujeto y el mundo material, los retratos fotográficos *post mortem* funcionan de forma ejemplar, actúan como agente, que afecta y es afectado⁸²². Si, además, el campo afectuoso ha sido diagnosticado como feminizado, la existencia y el reclamo de esta tipología visual se puede asociar sin problema a las mujeres. En cuanto al grueso de los fondos de las comarcas valencianas, fotografías de niños y niñas fallecidos/as, bien en solitario o bien acompañados –prácticamente la totalidad por mujeres–, responde al menos a un deseo de identificación e integración de los pequeños en el núcleo familiar y, consecuentemente, funcionan como gestoras en los procesos de duelo familiar. Al respecto de la gestualidad ligada a la intimidad, las pocas muestras de emoción e interacción con los cuerpos muertos las ejercen las mujeres [Figs. 98-129-130]. Si se sale de las fotografías más intimistas y se repara en las de naturaleza documental sucede lo mismo. Los hombres aparecen sosteniendo el féretro sin ninguna muestra de dolor [Figs. 58-106] y las mujeres, en cambio, rodeando el féretro muestran gestos de aflicción [Figs. 119-120].

8.1.1. Hacia un nuevo concepto de familia y su visualidad

La familia es el lugar donde se construye la identidad individual y social de las personas, por eso es tan importante para la organización personal y social de los individuos. Y, al igual que los sentimientos asociados a ella, durante parte de la historia se consideraron naturales e instintivos, universales y permanentes, lejos de diferencias sociales y culturales, lo que permitió representaciones familiares a lo largo del todo el siglo XIX muy populares de carácter convencionalizado⁸²³. Con el tiempo, la organización familiar naturalizada dio paso a la institución familiar articulada en la diferencia de género y de generación. Por tanto, uno de los logros más destacados de la teoría feminista fue la deconstrucción de ese modelo familiar como

⁸²² LABANYI, Jo, 2021, p. 16-20. Para el desarrollo de la idea de la emoción como proceso corporal de afectar y ser afectado por los objetos o las personas. AHMED, Sara, 2017, p. 312.

⁸²³ BENITO DOMÉNECH, Fernando (dir.), 2002, p. 91.

unidad natural hacia la idea de constructo social, cultural e histórico, reconociendo el peso ideológico y las relaciones con las instituciones sociales y económicas. El concepto de familia, en este mismo momento, comenzó a sufrir cambios que obedecían a un conglomerado de causas. Según Lozano Estivalis, la institución familiar se puede entender a partir de un determinado momento “como un montaje simbólico que vincula y que separa, que relaciona y que distingue, permitiendo de este modo organizar el magma generacional. La filiación es lo que constituye el nexo de la cultura, lo que transforma la simple reproducción de la especie en una cadena de generaciones”⁸²⁴.

Entre los cambios que supuso el concepto de familia burguesa, destaca por encima de todo el camino emprendido hacia la importancia de la familia nuclear, entendida como la formada por un reducido número de miembros, normalmente padre, madre e hijos. El desarrollo de la familia nuclear hizo, como relata Ferro, que la mujer se apartara de la producción de bienes y se volcase en las tareas del hogar y el cuidado de los hijos, lo que reduce su campo de acción hacia lo privado. Esto genera un nuevo orden que coincide con un determinado momento histórico de represión sexual, eliminación de las mujeres de las áreas de producción, revaloración de la reproducción y la salud mental de los hijos, al que las mujeres se adaptan y que conforma el mencionado ideal maternal asentado en un reconocimiento social. Al comienzo de la era industrial, las mujeres debían quedarse en casa cuidando a los hijos, el trabajo femenino suponía un peligro para la estabilidad familiar. De hecho, la mujer que trabajaba a finales del siglo XIX no lo hacía para emanciparse sino porque era pobre⁸²⁵. La lógica productiva y la reproductiva estaban vinculadas, lo que permitía el correcto funcionamiento y la continuidad generacional del hogar como institución, que sobrevivía gracias a la diferenciación de los roles masculinos y femeninos⁸²⁶. Mientras tanto, los hombres, en ese nuevo esquema familiar a la luz de la sociedad industrial de mediados del siglo XIX, están obligados a trabajar todo el día fuera del hogar para sustentar a la familia, lo que influye en las relaciones paternofiliales que se ven distanciadas. Este régimen acaba de definir los roles de género y la organización del mundo: las mujeres se encargan del hogar, ocupan el espacio interior y son las portadoras de los valores morales y afectivos; entretanto, los hombres, se establecen en la vida pública, política y económica, acaparan el trabajo y se encargan de la supervivencia física⁸²⁷. En definitiva, las esposas-madres se convierten en el elemento

⁸²⁴ ALBERDI, Inés, 1999, p. 351. LOZANO ESTIVALIS, María, 2006, p. 244.

⁸²⁵ FERRO, Norma. 1991, p. 73-77.

⁸²⁶ COMAS D'ARGEMIR, Dolors *et al.*, 1990, p. 16.

⁸²⁷ BADINTER, Elisabeth, 1993, p. 111-112.

unificador del nuevo concepto de familia, su papel consiste en velar por la felicidad del marido y la crianza de los hijos.

Sin embargo, la familia también se convirtió, según algunas voces, en terreno de poder femenino en el siglo XIX. A las mujeres se las invitaba a quedarse en casa para demostrar con ello su superioridad moral y su influencia. A través de la potestad que poseían en el hogar, ofrecían las mieles de una vida privada tranquila, estable, enfrentada a unos tiempos públicos convulsos⁸²⁸. Muchos relatos femeninos privilegian como la cima de una vida las cuestiones del embarazo, el parto y crianza, recordando fechas y circunstancias concretas por encima de otros datos o historias. El nacimiento del hijo, en muchos casos, suponía el episodio central de la narración vital de las mujeres y desarrollaba un ligamento etéreo entre ellos de por vida⁸²⁹. Algunas obras literarias de carácter moralizante e ideología doméstica como *The Wives of England* (1843) de Sarah Ellis también creían en la opción de revertir la situación de sometimiento de la madre-esposa hacia lugares de poder social y político, sobre todo empleando la superioridad moral, supuestamente intrínseca al género femenino⁸³⁰.

El nuevo modelo de familia, avalado por los postulados de la maternidad burguesa del momento, también implicó cambios en la concepción visual de esta tipología de retratos que fomentaron las relaciones afectivas entre padres e hijos y los placeres de la vida doméstica, que acabó por configurar actitudes y gestos comunes estandarizando la retratística familiar⁸³¹. Los papeles que debían desempeñar las señoras, los señores y los descendientes en esos retratos estaban pautados y repetían patrones que funcionaban como proyección. Con el advenimiento de la fotografía, ese hecho se acrecentó y se multiplicaron las imágenes familiares en las que el señor aparecía de forma distinguida, hierático y soberano, enmarcando la escena, mientras la señora lo hacía cohibida, frágil, custodiada por el varón que la acompaña, a veces sosteniendo al niño entre sus brazos, marcando en todo caso los papeles que cada uno debía desempeñar en el conjunto familiar. En ese recinto familiar de orden burgués que se hace hegemónico, la fotografía cumple la función aglutinadora, cohesiva y creadora de identidades personales y de estirpe, con carácter privado y público, íntimo y de exhibición⁸³².

⁸²⁸ KNIBIEHLER, Yvonne, 2000, p. 62.

⁸²⁹ COMAS D'ARGEMIR, Dolors *et al.*, 1990, p. 45-47.

⁸³⁰ LAQUEUR, Tomas, 1994, p. 348.

⁸³¹ MOLINA, Álvaro, 2013, p. 228 y 237. Para un análisis de la temática pictórica maternal en la Francia de la Ilustración que propició la eclosión del género en el siglo XIX. DUNCAN, Carol, 2001.

⁸³² GARCÍA MONERRIS, Encarna; SERNA, Justo, 2011, p. 57-58.

Dentro de los retratos estereotipados burgueses se encuentra el retrato fotográfico *post mortem*. La tipología analizada del angelismo, los niños y niñas de corta edad que aparecen con composiciones que aluden a la ascensión y emulan el dulce sueño; la disposición de las mujeres con los bebés en brazos que recuerdan a María con Cristo muerto; la sobriedad del retrato masculino; la piedad del retrato femenino, son algunos modelos que se repiten. Aun así, dentro de las repeticiones formales, los fondos Serra y Gadea presentan algún rasgo distintivo, con elementos y decorados más autóctonos, más improvisados, frente a otras fotografías de la misma temática tomadas en algunos de los estudios más reputados de la ciudad de Valencia en los que se nota una mayor preparación.



Fig. 166. Gadea,
Niño/a muerto, c. 1950-1970



Fig. 167. José Rodríguez,
Niño muerto, c. 1910-1920

En las fotografías de los pequeños tomadas en los estudios de la capital, por ejemplo, salta a la vista lo cuidado de los decorados, la maquetación y presentación final de las fotografías. Mientras en las imágenes Serra y Gadea encontramos escenarios más espontáneos, que emplean recursos a mano, escogidos y preparados por medio de una pugna entre familiares y fotógrafos, que indica que por encima de consideraciones estéticas el objetivo es apresar al ser muerto [Fig. 166]. En algunas de las imágenes de fotógrafos con sólida trayectoria y amplia

clientela de la ciudad de Valencia –la de José Rodríguez [Fig. 167]; J. Llopis [Fig. 42] o José Pérez [Fig. 50]–, la preparación del escenario de descanso e incluso la composición y tratamiento de la imagen es formalmente distinta. Aun así, se repiten las mismas características visuales analizadas que favorecen las funciones de la imagen como medio de recuerdo e identidad, cuerpo sustituto de afectos y dispositivo auxiliador en el proceso de duelo.



Fig. 168. M. Verdés, *Niño muerto tumbado*, c. 1935-36

Otro de los cambios en el concepto familiar es el paso de lo exterior a lo interior, a la puesta en valor de la idea de hogar y de la intimidad, que viene reforzada por la autoridad del marido-padre que acaba convirtiendo a la familia en una institución social⁸³³. La beatificación familiar propia del siglo XIX incita al recogimiento, lo que influye en la configuración de nuevas imágenes con funciones y formas acordes a la mentalidad del momento. En cuanto a la utilidad, recogiendo lo desarrollado en la fotografía familiar, estas imágenes sirven para la constatación de unión familiar, en estos momentos el medio fotográfico permite impulsar los parámetros expuestos en pruebas visuales palpables⁸³⁴. Respecto a la forma, en las fotografías familiares de estudio de los primeros tiempos se observan espacios interiores recreados en una suerte de representación idílica de la familia, los estudios fotográficos contienen escenarios ficticios en los que las familias aparecen perpetuando roles mencionados y decorados que se establecen como un género abundante. En la tipología *post mortem* se observa dicha premisa, cuando se

⁸³³ ARIÈS, Philippe, 1987, p. 457 y 469-470.

⁸³⁴ BOURDIEU, Pierre, 2003, p. 57.

trata de niños o niñas fallecidos, acompañados o en solitario, estos/as aparecen en interiores que a veces recuerdan a los decorados bucólicos de los estudios [Fig. 168], pero normalmente lo hacen en el interior del hogar, en lugares íntimos preparados para que sean habitados: camas, cunas, mecedoras, etcétera [Figs. 59-60-169]. Solo en raras ocasiones, se muestran en exteriores, con probabilidad por cuestiones técnicas como el aprovechamiento de la luz para la toma de las fotografías o por tomarlas camino al entierro [Figs. 79-170-171].



Fig. 169. Gadea, *Niña muerta*, c. 1950-1970



Fig. 170. Gadea,
Niño/a muerto, c. 1950-1970



Fig. 171. Gadea,
Niño/a muerto en caja, c. 1950-1970

La tipología de familia patriarcal también se dejó sentir en la retratística *post mortem*. La opción más demandada era conservar a los individuos en solitario, pero también existía la posibilidad de que los vivos posasen con los muertos integrándose en una misma imagen, en los denominados retratos fotográficos de duelo, que poseen similitudes con las composiciones pictóricas de velatorios, y conservan en muchas ocasiones las disposiciones y roles de parentesco. Para las mujeres se reserva o bien las máximas expresiones de sufrimiento, volcadas sobre el difunto con gestos de dolor, o la contención propia de época decimonónica en la que esos gestos se reprimían. Sobre este aspecto, Perrot pone tras la pista cuando dice que, a raíz de la familiaridad decimonónica, surge una contradicción respecto a las expresiones emocionales reservadas normalmente a las clases populares⁸³⁵. La situación de las mujeres dentro del sistema familiar y maternal no se puede desvincular del sistema de clases, pues como comenta Lozano Estavalis, éstas deben desafiar las estructuras sociales opresivas a distintos niveles, los espacios discursivos deben atender al carácter plural y diferenciador integrando diferentes posiciones más allá de lo universal, para no caer en esencialismos. Desde esta mirada, la condición femenina se problematiza y se debe hacer un esfuerzo para observarlas mediante un análisis intercultural complejo en el que el sistema de género no es la única condición opresiva⁸³⁶. Dichas consideraciones, tanto los gestos de dolor como la contención de estos, se manifiestan en las fotografías Serra y Gadea. Se puede acudir de nuevo, como se ha visto en el apartado anterior, para la expresión de la aflicción a la fotografía de la mujer volcada sobre su difunto y a las expresiones de las mujeres que acompañan al sacerdote y al féretro del chico joven [Figs. 98-119-120] y para la suspensión de ésta a algunas de las fotografías de las mujeres con los pequeños difuntos en los brazos [Figs. 72-104-150].

8.1.2. Consideración de la infancia y el reflejo en las imágenes

La consideración de la infancia también ha variado a lo largo del tiempo. El sentimiento de familia, que surge durante los siglos XVI y XVII, es inseparable del valor e interés que va adquiriendo la infancia⁸³⁷. La consagración del nuevo tipo de familia con la llegada de la sociedad industrial y la configuración de la moral maternal colocaba a los hijos e hijas en un lugar central. Esto supone una novedad, pues con anterioridad, la descendencia al igual que las

⁸³⁵ PERROT, Michel, 2017, p. 160.

⁸³⁶ LOZANO ESTIVALIS, María, 2006, p. 61.

⁸³⁷ ARIÈS, Philippe, 1987, p. 465.

uniones matrimoniales se debían a pactos de carácter interesado para la subsistencia, para la continuidad del ciclo de la vida y los hijos eran capital productivo. En esta realidad, las mujeres cuantos más hijos tuvieran y reafirmaran así su posición de madres, más seguras se sentirían, pues tendrían un valor que ofrecer. La primera infancia era un período en el que los niños dependían de los padres para el sustento material, emocional y educativo. A la vez que eran la clave de la futura supervivencia de la familia y ejemplo fehaciente de que cumplían con las obligaciones sociales, culturales y familiares que garantizan la reproducción genealógica y, por tanto, de la sociedad. Con el cambio de paradigma hacia la mística del amor maternal, se convirtieron además en fuente de satisfacción para los progenitores⁸³⁸.

Entre las transformaciones en el seno de la institución familiar en el siglo XIX y el XX, con repercusión directa en la valoración de la infancia, destaca la disminución de la natalidad o la reducción del número de hijos por cónyuges del mundo occidental que fue definitivo para la transformación en la protección de estos por parte del círculo íntimo y de los estamentos sociales e institucionales. En esta misma época, además, la mortalidad infantil sufrió un descenso⁸³⁹. Ambas cuestiones influyeron en la posición del hijo en la familia y en la idealización de éste, lo que repercutió en las representaciones burguesas de la infancia. Las manifestaciones artísticas y culturales sirvieron de plataforma para propagar las bondades de la maternidad, retratando a los



Fig. 172. Lilla Cabot Perry,
The blue kimono, 1915

⁸³⁸ FERRO, Norma, 1991, p. 69-73. REHER, David S., 1996, p. 148. Un estudio sobre la consideración de la infancia en relación con la familia con anterioridad al cambio acaecido en el siglo XIX: ARIÈS, Philippe, 1987.

⁸³⁹ En la sociedad española la mortalidad infantil y juvenil empezó a experimentar un descenso hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX. REHER, David S., 1996, p. 150. En España, según Kertzer y Barbagli, el índice de mortalidad infantil en 1875 es de 195 por mil habitantes y, en 1900, de 175 por mil para los menores de un año. [...] para 1900 un índice de mortalidad infantil de 204 pero en 1910 ya ha descendido a 149. [...] la tendencia al descenso se inicia en 1900 y, entre 1900 y 1930, las tasas brutas de mortalidad descienden casi un 40%. Citado en PÉREZ ROJAS, Francisco Javier *et al.*, 2007, p. 21-22. Sin embargo, en 1906 la tasa de mortalidad infantil todavía está en el 42%. IBÁÑEZ FANÉS, Jordi, 2020, p. 61.

hijos y las hijas con sus progenitores, sobre todo con las madres [Fig. 172]⁸⁴⁰.

Peter Burke, aludiendo al clásico estudio de Philippe Ariès, evidencia la ausencia de representaciones artísticas de niños o el mostrarlos como adultos en miniatura hasta aproximadamente los siglos XVI y XVII, momento en el que empiezan a aparecer los retratos infantiles, las tumbas de los pequeños y los retratos de familia en los que el niño o la niña desempeña un papel principal, debido al interés cada vez mayor por el mundo infantil⁸⁴¹. En el siglo del nacimiento fotográfico, el hijo pasa a situarse en el centro del grupo familiar, es objeto de todo tipo de inversiones, desde la afectiva y existencial hasta la económica o educativa. El hijo promete el porvenir de la estirpe, es el modo de luchar contra el tiempo y la muerte. De ahí, la necesidad de retratarlos para recordarlos e integrarlos en el devenir familiar; puesto que la muerte individual ocurría cuando los vivos perdían el recuerdo y éste se disolvía en el anonimato, dislocando así de manera consecutiva la identidad grupal. No es casual, pues, que en el mismo siglo en el que aparece la fotografía, triunfe la tumba individual y aparezca el

epitafio personalizado para la muchedumbre, todas incorporaciones en busca de identidad y recuerdo⁸⁴².

El niño y la niña aparecen pronto en la fotografía, pero con una imagen muy distinta a como los observamos hoy. Su presencia en principio es secundaria cuando aparece junto a la familia y, cuando lo hace sólo, emula poses del mundo adulto. Esta representación temprana de la infancia en la fotografía proviene de la tradición pictórica, en la que los niños eran considerados como hombres en miniatura. Rastreando la representación plástica de la infancia podemos apreciar cómo el ser humano ha seguido los desarrollos de la humanidad, integrada en los distintos marcos espirituales y sociales de la cultura occidental⁸⁴³. De ahí, el impulso que sufrió la retratística fotográfica *post mortem* de



Fig. 173. A. García,
Niño muerto, c. 1870

⁸⁴⁰ KNIBIEHLER, Yvonne, 2000, p. 57-58.

⁸⁴¹ BURKE, Peter, 2001, p. 131.

⁸⁴² ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dirs.), 2001, p. 151; 403.

⁸⁴³ Al respecto de las representaciones gráficas de los niños como si fueran adultos en miniatura recurrir a GRACIA, Carmen, 1977, p. 71-77 o para el caso fotográfico a ORTIZ, Áurea; BONET SOLVES, Victoria (com.), 2008.

infantes durante el siglo XIX, que en un inicio también emuló la apariencia de los adultos [Fig. 173].

La consideración de la infancia en la época de la mística maternal tampoco era igual para todas las familias. Ariès apunta que gran parte de la población, la más humilde y numerosa, a principios del siglo XIX se comportaba en parte como la familia medieval, el sentimiento de hogar compartido por padres e hijos no era la norma. Con el fluir del tiempo, el modelo aristocrático-burgués se extendió a otras categorías sociales hasta el punto de olvidar el origen⁸⁴⁴. Como recuerda Badinter, mientras las mujeres burguesas a finales del siglo XVIII y sobre todo a partir del siglo XIX, comienzan a conservar a los hijos a su lado, las mujeres de las clases más desfavorecidas continúan necesitando mandarlos fuera del hogar para obtener con su trabajo otro salario más y seguir ellas trabajando para abastecer económicamente a la familia, además de suponer una seguridad para los cuidados en la vejez⁸⁴⁵.

De hecho, en el contexto de la sociedad española de finales del siglo XIX y principios del XX, para muchas familias de clases más humildes los hijos continuaban siendo un valor de futuro que aseguraba la supervivencia y el cuidado de los progenitores, resistiendo de cierta manera al patrón de familia de linaje anterior⁸⁴⁶. El descenso gradual de la mortalidad infantil, junto con el apoyo que se produce a finales del siglo XIX por parte de la Iglesia, el Estado, el empresariado y las sociedades benéficas hacía el modelo burgués, promueven que los modos de vida obreros también se transformen. El objetivo es crear una familia obrera que genere menos conflicto a la sociedad, insistiendo especialmente en el reparto sexual del trabajo y una mayor atención a los hijos y al hogar. En ese ambiente surgen las primeras leyes de proyección de la infancia. A nivel nacional, en 1904 aparece la Ley de Protección de la Infancia y la escolarización se hace obligatoria a partir de los 12 años, ampliándose en 1923 a los 14⁸⁴⁷.

Sin embargo, ni el hijo burgués ni el hijo obrero pertenecen exclusivamente a los padres. La procreación supone un todo que perpetúa, con enfoque hacia el futuro, ideas como nación, raza, ciudadanía, producción, seguridad. De ahí, que la protección y la educación infantil caigan en manos oficialistas, diluyendo con ello las esferas de lo público y lo privado⁸⁴⁸. Esto no frena que, a lo largo del XIX e impulsado por el afán de reafirmación de la clase burguesa, se deposite

⁸⁴⁴ ARIÈS, Philippe, 1987, p. 534-535.

⁸⁴⁵ BADINTER, Elisabeth, 1991, p. 185-186. FERRO, Norma, 1991, p. 77.

⁸⁴⁶ REHER, David S., 1996, p. 159.

⁸⁴⁷ PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, 2007, p. 27-33. Para un panorama general sobre las leyes de protección de la infancia y los derechos de los niños: VÁZQUEZ DE PRADA, Mercedes, 2017, p. 171-178.

⁸⁴⁸ PERROT, Michel, 2017, p. 151-152.

en la descendencia ilusiones y esperanzas, en forma de educación para un porvenir provechoso. En esa tesitura se vuelve a colocar a la mujer en el centro de observación social, de ellas dependerá la educación moral de los niños y las niñas. Y, aunque las esferas públicas abogaron por formar a los individuos recién llegados, muchas iniciativas nacieron de mujeres altruistas de posición social holgada o pertenecientes al estamento religioso que, amparadas bajo el amor maternal, se involucraron en las necesidades de la infancia⁸⁴⁹.

La importancia que la infancia va cobrando a partir del siglo XIX con la protección de esta, el modelo de familia patriarcal burguesa y más tarde proyectado en la obrera, y el sentimiento maternal en el que la mujer adquiere gran peso, fomentan la expansión del medio fotográfico. Cuestiones que en el siglo XX se refuerzan apodándolo el siglo de la infancia, en el que se transforma de nuevo el concepto de familia enfocado más si cabe en el amor; ahora los matrimonios y los hijos parecen decisiones más consensuadas y movidas por deseos individuales. La cima de ese modelo de familia se produjo hacia 1946, coincidiendo con el fin de las guerras, un periodo de paz, el surgimiento de la sociedad de consumo, dando paso al conocido *baby boom* y a la mercantilización de la infancia⁸⁵⁰. Todos estos factores serán decisivos para, primero, el impulso del retrato fotográfico *post mortem* infantil a finales del siglo XIX y, más tarde, la consolidación, abundancia y pervivencia de éste a lo largo del siglo XX. La tipología se convierte en habitual durante el paso del XIX al XX sobreviviendo en el mundo contemporáneo⁸⁵¹. Por tanto, es normal el peso, en forma de mayor número de imágenes de niños y niñas fallecidos en los primeros meses o años de vida, en los fondos y colecciones consultadas.

⁸⁴⁹ KNIBIEHLER, Yvonne, 2000, p. 69-70.

⁸⁵⁰ VÁZQUEZ DE PRADA, Mercedes, 2017, p. 168-170.

⁸⁵¹ Resulta paradójico que estudiosos comenten que el género desaparece precisamente en ese momento, después de la Segunda Guerra Mundial, por el descenso de la mortalidad. Sin embargo, aunque la mortalidad se redujese después del conflicto bélico, teóricos/as argumentan que la abundancia de las fotografías *post mortem* de infantes se debe en gran medida a la alta tasa de mortalidad y a la necesidad de conservar el rostro del pequeño para facilitar su integración en el seno familiar: DE LA CRUZ LICHET, Virginia, 2013, p. 49. José María Borrás Llop y Bernardo Riego dedican sus artículos a este fenómeno en concreto: el retrato de la muerte y la infancia, en BORRÁS LLOP, José María, 2010, p. 101-136 y RIEGO AMÉZAGA, Bernardo, 1999, p. 31-36. También Publio López lo apunta cuando dice: “dicha práctica debió limitarse pronto a los niños”, LÓPEZ, Publio, 2005a, p. 89. Así sucesivamente distintos autores hacen referencia a esta realidad, cada uno propone una hipótesis, aunque la mayoría de las veces se recalca el hecho de la excesiva mortalidad, la facilidad de la movilidad de los pequeños cuerpos, el hecho de corroborar la pertenencia a un núcleo familiar y el deseo de conservar el rostro del niño que no llegó a ser. Pilar Pedraza escribió un artículo en el que daba constancia de la abundancia de la práctica en el mundo de la infancia. ORTIZ, Áurea; BONET SOLVES, Victoria; 2008, p. 73-77. A pesar de reducirse considerablemente la mortalidad infantil, cuando sucede la muerte de un bebé estos retratos resisten en el mundo actual. MORCATE, Montse, 2013, p. 36. MORCATE, Montse, 2017.

8.2. Madres y cuidado

Los anteriores apartados del estudio están atravesados por el cuidado femenino desde diversos prismas. Entre ellos, la humanización de la muerte, al igual que ocurre con el nacimiento, propicia que las mujeres asistan a los moribundos en los últimos momentos creando un vínculo amoroso entre el inicio y el fin de la existencia en los que desempeñan distintos papeles⁸⁵². Esta parte se centrará en el cuidado que las madres proporcionan a los hijos o hijas desde los momentos de la gestación hasta la posible pérdida. Pues la maternidad, siguiendo a Recalcati, es una experiencia de la espera que enseña que ésta “nunca es dueña de lo que guarda. Toda auténtica espera está [...] recorrida por una incógnita”⁸⁵³. Las futuras madres, desde que deciden engendrar comienzan el proceso de cuidado, primero de sus cuerpos en aras de la salud del feto, más adelante, de la preparación del mismo para el correcto parto, luego, en las atenciones de los primeros años del bebé para, finalmente, continuar hasta la edad adulta. Y, en algunas ocasiones, atenderlos en la muerte, involucrándose físicamente y en la gestión del último retrato.

El cuidado ha sido y es el gran hándicap femenino. Cuando las sociedades viven etapas de crisis se repite la fórmula por la que las mujeres regresan a lo doméstico, incluido el cuidado. Dentro de ese cuidado genérico, la crianza y buena ventura de los hijos es especialmente problemático, pues las mujeres deben posicionarse partiendo de un aspecto que en numerosas ocasiones se ha entendido como congénito al género femenino: bien decidir abandonar el ámbito público por la asistencia maternal en exclusiva; bien emplear recursos económicos y soportes extras para poder enfrentar la maternidad en equilibrio con la vida profesional, la ansiada conciliación. Así las cosas, las atenciones que requiere la infancia –y no sólo ésta, sino las personas dependientes en general–, repercute en la situación de desventaja de las mujeres en el mundo laboral y en la feminización de la pobreza, que se acrecienta precisamente a mediados del siglo XIX, momento, por otra parte, en el que muchas mujeres deben salir a trabajar y, al mismo tiempo, seguir pariendo. Sin embargo, a mediados del siglo XX, parte de esta situación comienza a revertirse gracias, entre otras cuestiones, al control que las mujeres van adquiriendo sobre sus cuerpos y la reproducción, junto con los cambios en la concepción

⁸⁵² BELLOSTA MARTÍNEZ, María Asunción, 2014, p. 211.

⁸⁵³ RECALCATI, Massimo, 2018, p. 25.

de la familia y el trabajo femenino, sin que ello signifique el fin del sistema patriarcal basado en que el cuidado recaiga mayoritariamente en las mujeres⁸⁵⁴.

Nancy Chodorow es contundente cuando proclama que ser madre supone hacerse cargo de los hijos y las hijas, en un sentido social y nutricional, lejos de la biología, muy diferente a lo que supone ser padre. De hecho, Tubert, recogiendo sus palabras, concluye que las diferencias originales de género están marcadas por los primeros cuidados que se presta a los hijos⁸⁵⁵. El desigual reparto de las responsabilidades abre una brecha que afecta a las mujeres en muchas parcelas y que cobra consistencia en la esfera de la visualidad sobre todo en temas alrededor de la maternidad, en la que ellas aparecen ejerciendo funciones de sostén y cuidado, mientras ellos ocupan posiciones secundarias o directamente ausentes. Lo mismo sucede en la mortalidad, en la que las mujeres asisten a los moribundos en los últimos momentos, y como prueba de ello tenemos los retratos fotográficos *post mortem*.

También es conveniente recordar que, para las mujeres, el cuidado de los hijos no se agota en la maternidad biológica. Algunas desempeñaron y desempeñan tareas de sostén a los niños abandonados o huérfanos, en la mayoría de las ocasiones eran mujeres pobres que lo hacían por un mísero salario o incluso gratis, a veces algunas acababan cuidando de forma permanente a esos niños. Luego, por otra parte, se encontraban las madres solteras, sometidas a un fuerte control. El panorama global en cuanto a cuidados señala que las madres burguesas desarrollan unos procedimientos particulares que se van apartando del resto de las madres de clases más humildes. La crisis moral y física de finales del XVIII principios del XIX aspira a una regeneración en la que la salud y vigilancia de los hijos se torna primordial y las madres las principales responsables. Ahí comienza también la disyuntiva por la lactancia materna que divide y condiciona a las mujeres de distintas clases sociales⁸⁵⁶.

Por el contrario, cuando dichos cuidados no se producen de forma espontánea y natural, se desatan una serie de sentimientos asociados a la culpa. Si el siglo XIX acentuó la

⁸⁵⁴ LOZANO ESTIVALIS, María, 2006, p. 267-272. La situación laboral de las mujeres desde mediados del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX, se suponía que era una etapa temporal que finaliza en el momento del matrimonio y con la llegada de los hijos. La opinión desde la mentalidad liberalburguesa, católica y obrera, era que los hogares en los que las mujeres casadas trabajaban atentaban contra la unidad familiar y, por tanto, contra el orden natural de las cosas. Otro de los fundamentos para rechazar la vida laboral de las mujeres era la creencia de que podían sufrir daños en los órganos reproductores que les impidiera gestar o en los futuros hijos a través de enfermedades hereditarias. En definitiva, las mujeres que trabajaban lo hacían por necesidad, puesto que su lugar era el hogar y el ideal de familia burguesa el modelo a seguir. MIRA, Alicia, 2011, p. 103-107. Para la evolución entre trabajo asalariado, maternidad y género femenino: TOBÍO, Constanza, 2005.

⁸⁵⁵ CHODOROW, Nancy, 1984, p. 26-31. TUBERT, Silvia, 2001, p. 106.

⁸⁵⁶ KNIBIEHLER, Yvonne, 1996, p. 107-110.

responsabilidad femenina, el XX la transformó en culpabilidad. Estas posturas de las mujeres hacia la maternidad extensiva fueron causadas por la intensa propaganda que tanto Rousseau como otros ejercieron a lo largo del siglo XIX. Por un lado, las madres biológicas se ven influidas por los procederes que se consideran correctos y beneficiosos para los hijos, incluso recurriendo a la apariencia en caso de salirse de los patrones aceptados; por otro lado, el resto de mujeres se colocan en otros lugares de asistencia de lo maternal, cubriendo distintas necesidades. Con Badinter, al final Rousseau y compañía, consiguieron que las mujeres que no desempeñaban dichas tareas maternas se sintieran culpables, con lo que la culpabilidad se instaló entre los sentimientos femeninos, cuestión que volverá a aparecer asociada a aspectos específicos de la muerte⁸⁵⁷.

Las mujeres, tanto en la posición de madres como alejadas de ella, se sitúan como cuidadoras, no sólo de las personas físicas sino como conservadoras y transmisoras del orden social. En pocas palabras, son las encargadas de cuidar el presente, el pasado y el futuro. En el caso que ocupa el estudio por medio del encargo, conservación y cuidado del legado fotográfico.

8.2.1. A la espera del hijo o la hija. Deseo y cuidado materno

En el siglo XV se desatan sentimientos nuevos en torno a la intimidad. El ambiente privado es el cauce predilecto para que surjan relaciones novedosas entre las personas cercanas, lugar de expresión femenina y de configuración de la idea de familia. Este escenario, que se afianza y naturaliza a lo largo del siglo XIX, promueve nuevas miradas hacia la infancia y el tratamiento de esta⁸⁵⁸. En esta época, también crece el deseo de hijo/a que trae la familia nuclear, se deposita en el nuevo ser esperanzas afectivas que completen una vida feliz, alejadas progresivamente y en teoría, del propósito de un seguro de supervivencia económico y auxiliador en la vejez. Los hijos van adquiriendo un carácter sagrado en tiempos que tienden a la secularización.

Sobre el deseo de hijo/a, recurriendo a un caso expuesto por Kristeva desde el psicoanálisis, la mujer nombrada como Isabelle decide tener un hijo en solitario en un periodo depresivo, movida por la decepción del marido y por la ambición de conseguir un compañero seguro. El niño antídoto estará destinado a soportar una pesada carga, pues la mujer vivirá en una especie

⁸⁵⁷ BADINTER, Élisabeth, 1991, p. 147 y 194-195. En España también se publicaron obras insignia que fomentaban el prototipo de mujer vinculada a la familia y a lo doméstico como la obra de Pilar de Sinués de Marco titulada *El ángel del hogar: estudios morales sobre la mujer* en 1857. AGUADO, Ana, 2011, p. 753.

⁸⁵⁸ DUBY, George; BARTHÉLEMY, Dominique; RONCIÈRE, Charles de la, 2001, p. 284-285.

de angustia ante la malformación del feto, un defecto congénito o la pérdida de éste. Colocándose ante cualquiera de estos panoramas se imagina poniendo fin a la vida de este y luego a la suya para volver a estar unidos en la perfección, como si hubiera deseado al hijo solo para la muerte. “El deseo de tener un niño reveló ser un deseo narcisista de fusión letal”, por fin convertida en madre podría continuar virgen, mirarse con complacencia, desarrollar funciones de abnegación. Finalmente, al nacer la hija, las primeras enfermedades de ésta dieron pie a un sobre control, la madre única debía enfrentarse a todo, hasta que ya no la necesitará. Ese tiempo entre la preñez y la maternidad fueron un paréntesis en la depresión, después volvió el sentimiento de abandono⁸⁵⁹. También desde el psicoanálisis, Recalcati recurriendo al estudio de los sueños de mujeres embarazadas de Franco Fornari, explica que en las madres la gestación de la vida siempre viene acompañada por los fantasmas de la muerte, y ejemplifica casos relacionados con el deseo de hijo y la pulsión posterior de matarlo. Como indica, el deseo de maternidad deja paso al rechazo de ésta, en el que el infanticidio sería la versión más radical. Muchas mujeres acuden a la consulta del psicoanalista al despertarse el instinto de matar al propio hijo que en numerosas ocasiones se debe a la pérdida de la imagen de ellas y el rechazo hacia la vida que les espera⁸⁶⁰.

El deseo como motor de la maternidad surge, de nuevo en palabras de Recalcati, del inconsciente, se nutre de sueños, expectativas y fantasmas de madres, alejado del instinto o el hecho biológico. Imaz, añade que el reconocimiento de madre comienza en el momento que se decide gestar un hijo o hija, cuando se imagina cómo será, rebasando la cuestión del deseo, reconociéndolo en cambio como cuerpo, lo que denomina proceso de individualización del hijo o hija, que se configura a través de materializaciones, dando paso de lo abstracto a lo concreto, a la identidad de estos⁸⁶¹.

Las mujeres han recibido históricamente la responsabilidad de la descendencia, a través de la maternidad adquieren valor social y refuerzan su identidad y autoestima. Los cuidados comienzan en el momento de la toma de conciencia de las funciones atribuidas, pues son preparadas hacia la correcta gestación, involucrándolas en la transmisión de la buena salud de la sucesión que pasaba, entre otras cuestiones, por no trabajar fuera del hogar y criar a lo hijos al amparo del techo propio para asegurar la salud general de la prole del futuro. De este modo, el modelo de familia burguesa se asienta entre la clase obrera que anhela conseguir los

⁸⁵⁹ KRISTEVA, Julia, 1991, p. 80-82.

⁸⁶⁰ RECALCATI, Massimo, 2018, p. 66 y 109.

⁸⁶¹ RECALCATI, Massimo, 2018, p. 37. IMAZ, Elixabete, 2010, 203 y 229.

privilegios que conlleva la idea de familia patriarcal. Sin embargo, la realidad y lo objetivos difieren en algunos puntos, buscan una identidad propia que comparta aspectos, sin llegar a la simple emulación, porque además, las pautas impuestas para las clases más altas son difícilmente aplicables a las clases populares⁸⁶².

Los hijos, tanto en la familia burguesa como en la obrera, durante la más tierna infancia son seres dependientes cuyo peso recae en las figuras de las mujeres. Por consiguiente, la salud y, por ende, la supervivencia de los mismos se volvía casi exclusivamente un deber femenino, discurso avalado por el saber médico que desde el siglo XVIII había depositado en las mujeres la responsabilidad física y moral de los suyos⁸⁶³. No obstante, el siglo XIX resulta paradójico en cuanto a la conveniencia de la crianza materna: por un lado, la inmensa mayoría de los niños/as se encomiendan a las nodrizas; por otro lado, a finales de este aparece la ciencia de la puericultura⁸⁶⁴.

La visualidad maternal que se gestó al respecto del deseo y las obligaciones de las mujeres tenía gran cantidad de idealización. Por una parte, la nueva condición de la mujer burguesa dentro del seno familiar como ente dador de amor, por otra, la mujer rural continuaba abocada a las duras condiciones que le imponía los bajos recursos, ambas afectadas por las cuestiones propias del género. Bajo esta asimilación se hallaba un mensaje que vinculaba a las madres con la imagen de la Virgen María como arquetipo a emular. Porque lo cierto es, siguiendo a Lidia Falcón, que “los mitos bíblicos arrastrados a través de los siglos no se han deteriorado en el transcurso del tiempo, sino que, milagrosamente, parecen a veces rejuvenecidos” [Fig. 174]⁸⁶⁵. Las manifestaciones artísticas y culturales sirvieron de plataforma para,



Fig. 174. Reginald Bottomley, *Madre con hijo mirando a la Virgen con el Niño*, c. 1913-20

⁸⁶² PERROT, Michelle, 1990, p. 248-263. BOLUFER, Mónica, 2012, p. 73.

⁸⁶³ MORANT DEUSA, Isabel; BOLUFER PERUGA, Mónica, 1998, p. 222.

⁸⁶⁴ PERROT, Michel, 2017, p. 156.

⁸⁶⁵ FALCÓN, Lidia, 1996, p. 421.

primero, asociar a la mujer al ámbito religioso y, más tarde, sobre todo en el XIX, representar las relaciones humanas y cotidianas de esta con la maternidad de forma íntima y sentimental. La visualidad de la maternidad se desarrolla durante la segunda mitad del siglo XIX de manera paralela a la imaginería religiosa más tradicional, tomando así de modelo las escenas antiguas en las que la Virgen aparecía en actitud fraternal con el Niño⁸⁶⁶.

En el retrato fotográfico *post mortem*, esta asimilación de preceptos religiosos se refuerza por cuestiones prácticas y estéticas correspondientes al medio fotográfico, en especial la tipología de la Virgen y el Niño repercute en las representaciones *post mortem* de madres con hijos e hijas en su regazo⁸⁶⁷. Los expertos aconsejaban que cuando el sujeto era un niño muy pequeño, lo ideal era colocarlo en los brazos de la madre y fotografiarlo aprovechando la luz lateral tradicionalmente asociada al sueño, composición muy frecuente⁸⁶⁸. El ideal del cuidado femenino era transferido a las imágenes, en concreto a la tipología del retrato fotográfico *post mortem* de madres con hijos/as en su regazo. Esta tipología, además, remarca las brechas y los estereotipos de género. Aunque, como advierte Linkman, es complicado saber por qué el niño muerto es fotografiado con un progenitor y no con el otro. En algunos casos el padre aparecía sosteniendo el cuerpo del bebé muerto porque la madre estaba demasiado enferma para hacerlo, pero reducir la razón a este motivo, como indica la misma autora, sería impugnar el afecto paterno⁸⁶⁹. Sin embargo, lo que prima en la mayoría de estas fotografías es que el acompañamiento lo realiza la mujer, seguramente en muchas ocasiones la madre, siguiendo el esquema compositivo de madre dolorosa encarnado en la tipología de la Piedad. El ideal de madre intachable representado por la Virgen María en los últimos momentos de Cristo aparece de nuevo formal y significativamente en estos retratos: la mujer-madre que acompaña, cuida, a los hijos en la vida y en la muerte.

En la selección de obras de los fondos Serra y Gadea aparece esta disyuntiva. Frente a las nueve fotografías de mujeres sosteniendo el cuerpo muerto de bebé, solo se encuentra una de un hombre que, a pesar de situarse en los límites entre el retrato fotográfico *post mortem* y la fotografía fúnebre testimonial del acontecimiento, marca significativas divergencias. La diferencia estriba en que ellas aparecen en interiores, mirando normalmente el cuerpo fenecido, en actitud más o menos compungida, mientras la única instantánea del hombre lo presenta en

⁸⁶⁶ BENITO DOMÉNECH, Fernando (dir.), 2002, p. 175.

⁸⁶⁷ LINKMAN, Audrey, 2011, p. 55.

⁸⁶⁸ BOLLOCH, Joëlle, 2002, p. 127.

⁸⁶⁹ LINKMAN, Audrey, 2011, p. 57.

un exterior, con gafas de sol, mirando a cámara, y sosteniendo un ataúd del pequeño cerrado, acto reservado a las figuras masculinas [Fig. 106]. Esto pone tras la pista de la diferencia de roles culturales contruidos a través de las imágenes, en este caso en los retratos fotográficos *post mortem*.

8.2.2. La muerte del hijo o la hija

Existen matices entre las actitudes del padre y de la madre ante la muerte de los hijos. Pero las experiencias también difieren según la edad del difunto, el sexo, el sistema sociocultural al que se pertenece y la naturaleza e importancia de las proyecciones, compensaciones, agresiones reprimidas, de las que pudiera ser objeto el futuro niño/a⁸⁷⁰. Sin embargo, se produce un constante señalamiento a las mujeres como encargadas de velar por la subsistencia de los hijos. Los hombres ilustrados, por ejemplo, lamentaban las altas tasas de mortalidad infantil características de las sociedades del Antiguo Régimen y exponían sin fisuras que la solución pasaba por las actitudes de las mujeres, criticaban que los dejaran en manos de vecinas o familiares para ir a trabajar o los llevaran consigo. Por supuesto, como ya se ha dicho, las madres que trabajaban en esa época –extensivo al siglo XIX– eran mujeres de clase pobre, contra las que arremetieron especialmente esas mentes ilustradas, pues según ellos, no solo carecían de medios económicos sino también morales. A esas madres solo les quedaba el dolor y la culpabilidad⁸⁷¹.

Sobre el dolor femenino ante la pérdida de los hijos, el acervo literario también contiene narraciones que sitúan a la mujer como personaje sufrido por encima del hombre, baste de ejemplo un fragmento del poema de Montoto Rautrenstrauch,

Un día, ¡terrible día!
nublóse su faz serena,
entornó sus negros ojos
y se durmió... ¡Estaba muerta!
¡Pobre madre! Ante el cadáver
del ángel de su existencia [...]
¡Pobre madre! La mortaja
preparó con mano trémula [...]

⁸⁷⁰ THOMAS, Louis-Vincent, 1983, p. 289.

⁸⁷¹ MORANT DEUSA, Isabel; BOLUFER PERUGA, Mónica, 1998, p. 223- 224.

rompió a llorar, como llora
una madre a su hija muerta⁸⁷².

No obstante, para calmar el pesar o redimir la culpa que supone la pérdida de la prole se han desarrollado estrategias consolatorias, algunas de largo recorrido histórico como la expuesta sobre la idea del niño o niña que sube al cielo en forma de angelito. La cantautora Violeta Parra en 1966 volvió al tema al componer el *Rin del angelito*, en el que recogía algunas ideas tradicionales sobre esta creencia, mencionando en relación con las imágenes que “la tierra lo está esperando con su corazón abierto, por eso es que al angelito parece que está despierto”.



Fig. 175. Gadea, *Niño/a muerto*, c. 1950-1970

El niño o niña que fallece y acude a los cielos para velar por los familiares que quedan, la transmutación de estos en otros seres vivos como plantas o animales y, por último, lo más reseñable para el tema de las imágenes, la apariencia de estar dormidos funciona de dinámica consoladora. La muerte de estos seres recién llegados suscita la sensación de permanencia, de ascendencia, de vida. Es como si el deceso de esos niños no se hubiera producido o se hubiera producido con un fin aleccionador, como si no estuvieran separados definitivamente de este mundo y pudieran regresar, aunque sea metafóricamente, siguiendo el sentir cristiano, convertidos en ángeles, para recordar que vinieron con una intención y mensaje⁸⁷³. De ahí, la

⁸⁷² MORALES, Juan Luis, 1960, p. 413-414.

⁸⁷³ MORIN, Edgar, 2003, p. 118. Los testimonios en esta línea de los padres en la actualidad son comunes. En el libro recopilatorio autoeditado *Cartas a tu bebé que no pudo quedarse. Relatos de familias en duelo perinatal*, se puede comprobar en frases como: “Estamos convencidos que parte de tu esencia está en ellas y que las guía desde allí arriba”; “mi bebé con alas. Ha sido un verdadero privilegio que me eligieras como madre”; “porque tu muerte, mi pequeño Hugo, me enseñó a vivir”; “Somos afortunados, porque en nuestra casa vive un ángel: un ángel que se llama Celia”; “Guillem, sabemos que hoy en el cielo también lo estáis celebrando todos los compis de la clase de las estrellas”; “, soy mamá de otro angelito, compañero del tuyo”. VV. AA., 2022.

elección mayoritaria de fotografiarlos una vez fallecidos emulando un dulce y eterno sueño, a través de las estrategias explicadas, traspasada la mitad del siglo XX como muestra los fondos Serra y Gadea [Figs. 59-60-115-175], llegando hasta la actualidad.

Sin embargo, las representaciones de los niños muertos escasearon en la antigüedad, la razón como se ha citado es la poca importancia que se daba a la infancia en comparación con la exaltación de las muertes heroicas y las altas tasas de mortalidad infantil⁸⁷⁴. Además, en pleno siglo XVIII, cuando las cifras de muertes infantiles eran altas, el discurso religioso criticaba que las mujeres se dejaran llevar por la desesperación ante la pérdida, lo consideraban propio del instinto animal frente a la resignación que deberían adoptar como buenas cristianas⁸⁷⁵. Por estas razones, como reflexiona Ibáñez Fanés, las muertes de los hijos no se han vivido de la misma forma en todas las épocas, la supuesta distancia de las madres ante las pérdidas de los hijos en épocas de altas tasas de mortalidad y de incertidumbre gana sentido. Hablar de sentimientos ante la muerte supone fijar la mirada en su historicidad⁸⁷⁶.



Fig. 176. Manuel Ocaranza,
La cuna vacía, c. 1871

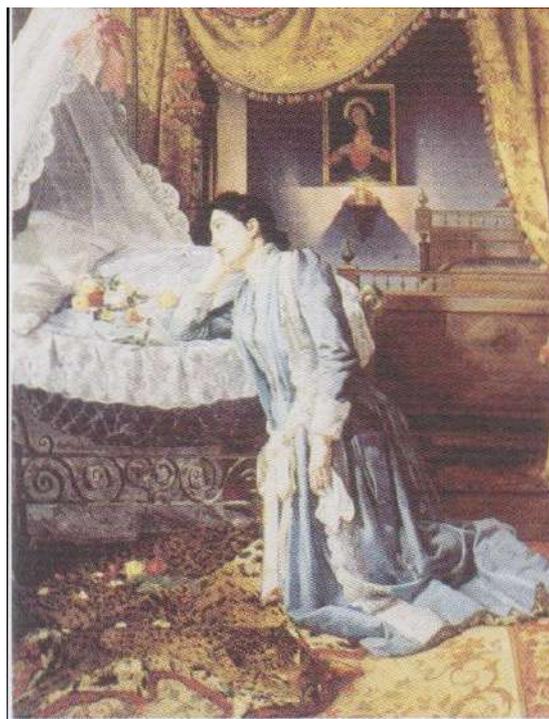


Fig. 177. Mamerto Seguí Arechavala,
La cuna vacía, 1890

⁸⁷⁴ MOLAS FONT, M^a Dolors, 2002, p. 114. Por otra parte, Cristina Rihuete Herrada desde la investigación arqueológica sobre esqueletos humanos y la diferencia sexual, precisa que los bebés prematuros carecían de derecho de sepultura y, por tanto, de tratamiento funerario. RIHUETE HERRADA, Cristina, 2003, p. 29-36.

⁸⁷⁵ MORANT DEUSA, Isabel; BOLUFER PERUGA, Mónica, 1998, p. 52-53.

⁸⁷⁶ IBÁÑEZ FANÉS, Jordi, 2020, p. 62-63.

Este hecho se revirtió con la reconsideración de la infancia especialmente a partir del siglo XIX, momento en el que los hijos son objeto de amor y las imágenes de estos poblaron lo visual. Como consecuencia, a partir de la activación de este sentimiento, se origina otra novedad que afecta a las distintas clases sociales, si estos mueren se lleva luto por ellos como se hacía con los adultos, se lloran en la intimidad y se conserva algún recuerdo del paso del niño por la vida, como atestigua una composición presente a lo largo del siglo XIX: la mujer ante la cuna vacía [Figs. 176-177]⁸⁷⁷. Por eso, el gran número de retratos fotográficos *post mortem* de niños y niñas difuntos, a veces junto a otros restos como se desarrolló en la primera parte, funcionan para tratar de albergar los cuerpos en imagen y conseguirles un lugar de reposo, además de servir de soporte sentimental a los que quedan⁸⁷⁸.

En la mayoría de las lenguas no existe un término para la pérdida de un hijo/a. Da la sensación que al evitar nombrarlo se borra así la experiencia: lo que no se nombra no existe. La rabina Delphine Horvilleur indica que en hebreo se tiene la palabra *shakul*, de complicada traducción, extraída del registro vegetal, que designa la rama de la vid cuyo fruto ya se ha vendimiado. Los padres dolientes en hebreo remiten a la imagen de una rama amputada sin el fruto, que mantiene la savia circulando, pero ha perdido el objetivo, el sentido de la vida⁸⁷⁹. Esta idea del racimo sin uva afecta sobre todo al género femenino. La muerte de los hijos para las mujeres significa una doble pérdida: por un lado, pierde físicamente el sujeto del amor y, por otro, les es arrebatado el papel de madre. Además, deben vivir estas muertes en silencio, rodeadas de tabúes. Gertraud Ladner narra la incomprensión ante estas mujeres que sintieron a los hijos en sus vientres y a partir de ahí comenzaron la relación con ellos. Poco importa el tiempo que tuvieron al bebé en su interior, el proceso de gestación y parto hasta que se produce la separación les hace vivir la maternidad. En cambio, el entorno actúa normalmente restando importancia, sin darles la entidad que merecen y necesitan, quitando importancia a la experiencia de esas madres⁸⁸⁰. Afortunadamente la incomprensión está cambiando y se comienza a producir un relativo acompañamiento y apoyo por parte del personal médico y organismos involucrados⁸⁸¹.

⁸⁷⁷ PERROT, Michelle, 2017, p. 164.

⁸⁷⁸ Para un desarrollo sobre el retrato fotográfico *post mortem* de niños/as como lugar de reposo que proviene de una larga tradición. GONZÁLEZ GEA, Esther, 2023.

⁸⁷⁹ HORVILLEUR, Delphine, 2022, p. 96.

⁸⁸⁰ LADNER, Gertraud, 2006, p. 256-260.

⁸⁸¹ Una muestra de este cambio de tendencia es la publicación conjunta CORRILLERO MARTÍN, Javier; POLA GUILLÉN, María; HERNÁNDEZ PAILÓS, Rafael; GRAU ANDRÉS, Norma, 2023.

La mortalidad infantil, como se viene apuntando, era un suceso habitual que comenzó a declinar a finales del siglo XIX. La misma Ladner cuenta que en generaciones anteriores a la suya lo normal es que nacieran más niños muertos que vivos, aunque se hablara poco de ello⁸⁸². Los historiadores señalaron las altas tasas de mortalidad con anterioridad al siglo XIX como la causa de la supuesta indiferencia materna hacia estas muertes⁸⁸³. Tanto la sociedad en su conjunto como las mujeres en particular aunaron fuerzas para invertir el problema. Durante el siglo XIX, fruto del impulso del instinto maternal y el cuidado naturalizado del género femenino, algunas mujeres de posiciones sociales privilegiadas fundaron asociaciones para ayudar a las madres de clases pobres y animarlas, entre otras cuestiones, hacia la lactancia materna, con el pleno convencimiento que esta práctica contendría los fallecimientos de la descendencia⁸⁸⁴.

Badinter, en cambio, refuta parte del ideario defendido por dichos historiadores. En la actualidad, la pérdida de un niño deja una huella imborrable para toda madre, aun engendrando, pariendo y criando a otro niño al poco tiempo. Las madres siguen recordando a los hijos que se marcharon. Sin embargo, tal proceder era una rareza en el siglo XVIII. Perrot se pronuncia en una línea similar, cuando alude a que en esta época los nacimientos no deseados y la mortalidad infantil eran algo común, lo que no quiere decir que las madres no lloren a sus hijos muertos, lo que acabará influyendo en la condena del infanticidio⁸⁸⁵. Esto no niega la voluntad de preservar la vida de los niños enfermos como muestran distintos ejemplos a partir del siglo XV que se intensifican en el XVII, demostrando una nueva forma de entender a los individuos en relación a la comunidad, dando paso al concepto de familia moderna⁸⁸⁶. Sobre la sociedad española en concreto, Reher explica que se conocían las altas tasas de mortalidad de los niños en el nacimiento y los primeros años de vida, por lo que se elaboraban estrategias contra la misma. La solución a la que se llegó era tener gran cantidad de hijos e hijas hasta que las cifras de muertes infantiles fueron mermando hacia fines del siglo XIX y principios del XX⁸⁸⁷.

Tanto la importancia como la despreocupación que iba adquiriendo la infancia tuvo su correlato en lo artístico. El personaje femenino del que ya se ha hablado en *La obra* de Zola que descuida a su hijo hasta la muerte, aquí toma otro impulso cuando, a raíz del suceso, el padre, pintor de

⁸⁸² LADNER, Gertraud, 2006, p. 254.

⁸⁸³ BADINTER, Élisabeth, 1991, p. 65.

⁸⁸⁴ KNIBIEHLER, Yvonne, 2000, p. 49.

⁸⁸⁵ BADINTER, Élisabeth, 1991, p. 67-70. PERROT, Michelle, 2008, p. 90-91.

⁸⁸⁶ GÉLIS, Jacques, 2001, p. 296-299.

⁸⁸⁷ REHER, David S., 1996, pág. 150.

segunda, lo inmortaliza llevado por una pulsión. El acto en sí, que podría parecer un gesto de amor, Zola lo narra más bien como una forma extrema de aproximarse a un tema que solo interesa al pintor, que con insistencia logra colar en la Exposición a la vista de los expertos que, ante él, estallan en gritos de indignación y mofa. El *Niño muerto* lo que demuestra no es la extravagancia de mostrar al público una obra de estas características, sino la convencionalidad de la temática, común en estos momentos, finales del siglo XIX⁸⁸⁸. El escritor no alude a la fotografía, pero sin duda la normalización de las tomas fotográficas de niño muertos en estos momentos influye en la indiferencia que causa la pintura.

La muerte de los hijos es considerada la pérdida más difícil y compleja. Bloquea el progreso natural esperado y confunde los roles sociales de ambos progenitores. Los modelos psicoanalíticos actuales han demostrado los beneficios de la integración de los hijos fallecidos en el mundo psíquico y social de los padres para que se reconstruyan cada uno a su tiempo⁸⁸⁹. Se ha visto como la creación de los retratos fotográficos *post mortem* de los niños que mueren al poco de nacer o por una muerte en la última etapa de gestación funcionan como nexo identitario para la configuración de la familia, aportando el cuerpo faltante para que, a través de estas imágenes, se reconstruyan lazos de unión e integrar al niño en el seno familiar. Por esta razón, siguiendo a Linkman, el género toma un inesperado impulso hacia finales del siglo XX, los profesionales de la salud comienzan a fomentar la captura de fotografías de los niños que nacen sin vida o mueren al poco tiempo para preservar el recuerdo y evitar consecuencias patológicas. De ahí que el género perdure hasta el mundo actual anclado en la muerte perinatal, a pesar del desconocimiento o el estigma que sufre la práctica. También en el presente, en estas fotografías se observan avances en cuanto a la representación de los roles de género que hasta ese momento se reservaban a los padres y las madres en duelo. En la fotografía tomada por Norma Grau, el padre y la madre de Nadia se retratan a la misma altura ejecutando el mismo gesto de cariño, besar a su hija [Fig. 178]⁸⁹⁰.

⁸⁸⁸ “En el siglo XIX los pintores hacían, espontáneamente, apuntes de sus difuntos”, y “la realización de esta clase de retratos era un doble rito de tránsito, para el muerto y para los vivos”. PERROT, Michelle, 2011, p. 362.

⁸⁸⁹ Algunos estudios señalan que lo que la sociedad espera de los cónyuges es que se brinden apoyo mutuo para superar unidos la pérdida, sin embargo, muchos padres en duelo experimentan distintas fases que no tienen porque estar coordinadas, desmarcándose como individuos. Incluso en algunos casos la presencia de la pareja puede incidir todavía más en el recuerdo del acontecimiento traumático, por lo que se tiende al aislamiento, lo que tampoco quiere decir que en estos casos aumenten las cifras de separaciones. MURRAY, Collen I; TOTH, Katalin; CLINKINBEARD, Samantha S., 2005, p. 91-92.

⁸⁹⁰ LINKMAN, Audrey, 2011, p. 80-83. Se aprovecha esta nota para exponer el trabajo que llevan realizando proyectos como *Now I Lay Me Down to Sleep* <<http://www.nowilaymedowntosleep.org/>> de carácter internacional y la iniciativa *Stillbirth* liderada por Norma Grau <<https://www.normagrau.com/>> desde el ámbito nacional. A esta última le debemos la fotografía de Nadia tomada en 2017. OLIVER, Diana, 2020.



Fig. 178. Norma Grau,
Retrat de Nadia amb els seus pares, 2017

La invisibilización que sufre la muerte prematura de los hijos, según la idea de Ariès, guarda relación con la idea del pequeño como ser insustituible que se gesta alrededor de finales del XVIII, la reducción del número de hijos por grupo familiar y la mayor esperanza de vida. El sentimiento de familia, la valorización de la infancia y los progresos en la higiene y salud, unen las actitudes ante la vida y la muerte. Si el siglo XIX el historiador lo bautiza como el siglo de las bellas muertes, momento en el que se trata de embellecerla para hacerla más llevadera encubriendo así la crudeza del cadáver, a la vez que se expande la tipología del retrato mortuario apoyado por el medio fotográfico, es lógico pensar que sucedió lo mismo con la muerte en la infancia. Como decía, la muerte se convierte en una ilusión, dando pie al progresivo silencio alrededor de la misma⁸⁹¹. La muerte es secuestrada, ocultada e intercambiada por valores de consumo que por una parte impiden, y por otra, insisten en la perdurabilidad.

⁸⁹¹ ARIÈS, Philippe, 1987, p. 532. ARIÈS, Philippe, 1983, p. 393.

En cambio, las fotografías de los fondos Serra y Gadea, pertenecientes a las décadas centrales del siglo XX, contienen abundantes retratos de niños y niñas muertos/as en comparación con la de los adultos. Además, la disposición clara como retratos fotográficos *post mortem* frente al resto de fotografías, normaliza y evidencia la necesidad de esta práctica más allá de la ilusión y el embellecimiento, niegan la finalización del género fotográfico y se pueden poner en relación con la continuidad de esta tipología retratística desde la aparición del medio hasta la actualidad.

8.3. Género, duelo e imagen

El significado de la palabra duelo deriva del latín *dolus*, que hace referencia al dolor, la lástima, la aflicción y, en un nivel general, a las demostraciones de dichos sentimientos que se hacen por las personas ausentes. Pero por duelo también se entiende el proceso por el que los allegados a las personas que faltan pasan, no sólo el acompañamiento hasta la despedida final, sino una serie de fases emocionales para hacerse a la idea de su marcha. El duelo, por tanto, posee una naturaleza ritual y una función social. En primer lugar, el ritual de duelo es un medio de construcción social que permite restablecer el equilibrio perdido tras la ruptura. En segundo lugar, contribuye a definir y unificar la identidad de grupo, fortaleciendo los lazos entre los miembros. En tercer lugar, pone de manifiesto los distintos roles sociales en relación con la edad, el género, la etnia, y otros factores que dan forma a las identidades. Por último, provoca una serie de rituales concomitantes que, a pesar de la divergencia de creencias, la mayoría de las acciones se mantienen inalteradas. Todos los grupos humanos se ocupan de los muertos⁸⁹².

El proceso de duelo, entendido como una serie de fases por las que pasan las personas ante la pérdida de los seres queridos, suele compartir similitudes sin que eso signifique la igualdad de todos los procesos, que dependen de las relaciones con las personas que mueren y de actitudes particulares en función de parámetros religiosos y culturales. Aun así, se producen patrones comunes analizables: la evitación, que conlleva sensaciones de irrealidad e irritabilidad; la asimilación, momento en el que emerge la soledad y tristeza; la acomodación, cuando gradualmente aceptamos la pérdida y se pasa a la reconstrucción de los quehaceres cotidianos. Luego, existen duelos más complicados por hallarse fuera del ciclo lógico vital, como es el

⁸⁹² ALDAVE MEDRANO, Estela, 2018, p. 113-115.

caso de las muertes de los niños y las niñas⁸⁹³. En el caso de la pérdida de los hijos, hay personas que necesitan encararla para hacer frente a la desdicha. En ese sentido, organizar la despedida funciona como método de aceptación y de consolación para que las madres en este caso puedan vivir las fases del duelo y sanar de forma correcta. De modo contrario, la falta de comprensión por parte del entorno y la contención del dolor genera problemas mayores⁸⁹⁴.

Si se recurre al clásico del psicoanálisis sobre el trabajo de duelo escrito por Freud, *Duelo y melancolía* (1915), se observa que éste es la reacción de un individuo a la pérdida de la persona amada o de un proyecto cuyo valor y significado son importantes para él o ella⁸⁹⁵. Por eso, la pérdida del hijo implica el dolor por la ausencia definitiva a la par que el fracaso del proyecto maternal/paternal, por tanto, vencer la pena conlleva un esfuerzo imaginativo palpable. Se cree que, aunque la memoria de los muertos continúa presente en la conciencia de los allegados, los cadáveres han perdido relevancia como foco de los sentimientos. Elias Norbert llegó a poner el ejemplo de la Piedad como obra entendible desde la esfera del arte, pero difícilmente imaginable desde el acontecimiento real⁸⁹⁶. Seguramente, el sociólogo no reparó en los retratos *post mortem*, lugares en los que el cadáver sigue ejerciendo de elemento activador de los sentimientos para los dolientes que emulan en ocasiones el esquema compositivo de la madre con el hijo fallecido.

Sin embargo, sobre la mejor respuesta ante las pérdidas, la opción de olvidar poco a poco o integrar a los desaparecidos en la cotidianidad, Sara Ahmed, refiriéndose a las muertes silenciadas, los duelos marginados, recurre a la distinción freudiana entre duelo y melancolía. Para Freud, el duelo es un mecanismo sano en el que se deja ir y la melancolía es algo patológico que integra a los sujetos/objetos faltantes en la realidad cotidiana. En cambio, para Ahmed, el duelo debería basarse en resignificaciones de la pérdida con el paso del tiempo y la melancolía no debería verse como patológica, sino como nuevas formas de vinculación, de convivencia con los otros que perdimos. Algo similar defiende Vinciane Despret confrontando opiniones sobre el denominado trabajo de duelo, los que defienden el cortar los lazos con los fallecidos frente a los que mantienen que la relación con los muertos puede ser fructífera como método de creación⁸⁹⁷. En ese sentido, en los procesos de aflicción la fotografía *post mortem* permite otorgarle nuevos significados y vínculos a la falta, sin que la integración de los sujetos

⁸⁹³ NEIMEYER, Robert A., 2001, p. 28-34 y 38-39.

⁸⁹⁴ LADNER, Gertraud, 2006, p. 259-261.

⁸⁹⁵ FREUD, Sigmund, 1992, p. 241.

⁸⁹⁶ ELIAS, Norbert, 1987, p. 40.

⁸⁹⁷ AHMED, Sara, 2017, p. 245-246. DESPRET, Vinciane, 2021, p. 16-18.

que ya no están suponga colocar a las personas que interactúan con estas imágenes cerca de lo patológico.

Las cuestiones sobre el duelo también entienden de género. En los rituales de duelo se observa una distinción de roles, son espacios idóneos para observar la configuración y consolidación de dichas distinciones. Las mujeres, como se ha analizado, se ocupaban de las parcelas del cuidado de los cuerpos muertos, estaban ligadas a las casas y las tumbas, al acompañamiento en los procesos vitales de nacimiento-muerte, vehiculan el tránsito entre el aquí y el allá⁸⁹⁸. Sobre los comportamientos ante el desconsuelo, los estudios hablan de un duelo incongruente que se divide en actitudes asociadas a lo femenino y a lo masculino, sugiriendo que las mujeres muestran un duelo más intuitivo, con más pena, tristeza, culpa y depresión que los hombres. Ellos, en teoría, manifiestan posturas instrumentales relacionadas con la gestión de las tareas alrededor del deceso y poseen la capacidad de separar esferas. Ellas en cambio asumen tanto el proceso organizador, cuidador, como el sentimental. Las razones de las supuestas diferencias a la hora de encarar el duelo parecen estar influenciadas por las expectativas y la socialización⁸⁹⁹. En cuanto a las respuestas ligadas a lo masculino, se supone que tienden a afrontar las pérdidas ocultando miedos e inseguridades, refugiándose en el silencio o acciones físicas de diversa índole; todo condicionado por un duelo solitario. Pero estos presupuestos se hallan en ocasiones condicionados por las expectativas que la sociedad ha puesto en los hombres que deben actuar consolando y protegiendo a sus parejas femeninas, imposibilitando y conteniendo las expresiones de su dolor, incluso se llega a afirmar que el problema puede radicar no tanto en el análisis del duelo masculino, sino en la comprensión del proceso de duelo por parte de la sociedad en su conjunto, que ha puesto el foco únicamente en el estudio del duelo en femenino⁹⁰⁰.

En el proceso de duelo el sentimiento de culpa por parte de las madres y los padres es bastante habitual. Comentarios como: “No importa si tu hijo ha muerto por enfermedad, accidente o suicidio. Siempre te sientes culpable. Creemos que somos los guardianes de nuestros hijos y cuando mueren sentimos que hemos fracasado como padres”, pueblan el sentir popular y

⁸⁹⁸ ALDAVE MEDRANO, Estela, 2018, p. 116-119.

⁸⁹⁹ MURRAY, Collen I; TOTH, Katalin; CLINKINBEARD, Samantha S., 2005, p. 90-91.

⁹⁰⁰ NEIMEYER, Robert A., 2001, p. 87 y 160-163. “En los estudios y artículos publicados sobre la pérdida gestacional se trata sobre el malestar de las madres, pero poco sobre el impacto en los padres, y mucho menos sobre los casos en que la pareja es otra mujer. En los foros de ayuda donde se expresan las vivencias del duelo con mucho detalle, la presencia de los hombres es anecdótica, y su sentir es una «interpretación» de las mujeres, no su voz en primera persona. Quizás el duelo de la pareja es silenciado desde fuera, por la sociedad y desde dentro, por el individuo mismo, por razones culturales, educativas, sociales...”. ÁLVAREZ, Mónica; CLARAMUNT, M. Àngels; CARRASCOSA, Laura G.; SILVENTE, Cristina, 2012, p. 34.

repercuten en el imaginario⁹⁰¹. En ocasiones, esa culpabilidad se transforma, la muerte de esos pequeños seres incita a que los implicados se planteen dilemas morales y filosóficos relativos al tipo de vida moderna: la prisa, los bienes, los deseos materiales⁹⁰². Parecido a lo que ocurría, o sigue ocurriendo, con las personas religiosas que sienten o justifican estas pérdidas como lecciones de vida y asumen que esos niños velan por los que quedan. De la culpa se pasa al consuelo en forma de mensaje encriptado. Se podría decir que estos niños vinieron al mundo a dar lecciones de vida, a señalar fallas de un sistema que lo engulle todo, impulsando a los padres y madres a cambios en la percepción de la existencia.

Cada vida es una historia que narrar, que contiene un inicio, un desarrollo y un final. Para contarla se necesitan elementos que aporten continuidad. Cuando se sufren pérdidas el relato queda interrumpido y se produce un intento, bien en solitario, bien en comunidad, de reconstruirlo para encontrar respuestas o simplemente para consolar⁹⁰³. La palabra ayuda en este proceso, pero gracias a la imagen los discursos cobran corporeidad. Para ello la fotografía se torna una herramienta esclarecedora para conformar la biografía, imbuida de características como auxiliadora en los procesos de duelo, especialmente presentes en el retrato fotográfico *post mortem*. Entre ellas se encuentran las propiedades visibles como la representación del pequeño/a que permiten a los padres recrear su imagen física, ejercer de objeto de recuerdo y poder así dotarlo de integridad dentro del núcleo familiar. Y las cualidades invisibles, entre las que descansan la condición de huella, reliquia o fetiche, asociadas a funciones de culto. Estos planos de significado se separan indicando peculiaridades de lo fotográfico, lo visible se coloca del lado de la exhibición, de lo público; mientras lo invisible sólo es útil en el ámbito de lo íntimo, lo personal.

Gran parte de la necesidad de la existencia de los retratos fotográficos *post mortem* se argumenta por el carácter ritual y función social que posee el medio fotográfico, características que comparte con el trabajo de duelo. Unido también a la posibilidad que ofrecen de poder cerrar la narración de una vida, sobre todo tras pasada la mitad del siglo XX cuando la mayoría de las personas poseían más fotografías. Las fotografías de adultos en los fondos Serra y Gadea que presentan más incógnitas, muchas de ellas a mitad camino entre la fotografía testimonial del deceso y el retrato del difunto, cuando aparecen los cuerpos sin vida responden al proceso

⁹⁰¹ BAYÉS, Ramón, 2001, p. 175.

⁹⁰² ÁLVAREZ, Mónica; CLARAMUNT, M. Àngels; CARRASCOSA, Laura G.; SILVENTE, Cristina, 2012, p. 105.

⁹⁰³ NEIMEYER, Robert A., 2001, p. 83-84.

ritual, social y narrativo [Figs. 54-55-92-94-95-96]. Sin embargo, cuando conviven los vivos con los muertos se añade el valor exhibitivo [Figs. 52-53-72-103-104-104-107-108], además de interpretarse roles en los que los hombres cargan con el féretro [Figs. 58-106] y las mujeres con la carga afectivo-expresiva [Figs. 98-119-120-125-129-130-153].

8.3.1. Sufrimiento y sacrificio como medios de redención femenina

El dolor también tiene una naturaleza simbólica, una tradición y se organiza en base a pautas sociales. Le Breton matiza que todas las sociedades humanas integran el dolor en su concepción del mundo, dotándolo de sentido y valor. Y al integrarlo en una cultura que le da sentido y valor, el dolor atenúa su aspereza. Asimismo, el exceso y el defecto de sufrimiento siempre cae bajo sospecha y su expresión en ocasiones está marcada por características de género: las mujeres son incitadas a abandonarse a su pena, mientras a los hombres se les solicita firmeza ante ella, aunque por supuesto este esquema nunca es estable o definitivo⁹⁰⁴.

La tradición religiosa oficial y popular ha contribuido a forjar una imagen de feminidad ligada al dolor. La Virgen María representó el paradigma más excelso de la mujer-madre que se sacrifica, que sufre con humildad, dedicación y resignación. La proliferación visual de la piedad mariana sirve para contrarrestar las imágenes con las que se venía representando a la mujer como ser próximo a la sexualidad y al pecado, además de dotarla de mayor humanidad. Dentro de estas representaciones, la actitud de duelo por la muerte del hijo cobra fuerza, la maternidad se liga al dolor y, con ello, los sufrimientos de las mujeres en el parto significan la participación en la expiación del pecado original. El aparato teológico junto a los discursos visuales, amparado por teorías sobre la mayor emotividad del género femenino, han contribuido a la creencia de que las mujeres son seres predispuestos al sufrimiento⁹⁰⁵.

Al igual que sucede con la idea del niño o niña fallecido/a como modelo de sacrificio consolador, la imagen de la mujer-madre sacrificial que continúa sufriendo la pérdida hasta su propia desaparición parece cumplir la máxima nietzscheana de que sólo lo que no deja de doler permanece en la memoria⁹⁰⁶. De tal forma que la evocación del pasado consigna a la memoria como forma de condena, pero también como acto de redención. La configuración del esquema

⁹⁰⁴ LE BRETON, David, 1999, p. 132-141.

⁹⁰⁵ BRIGIDI, Serena, 2010, p. 113-114. LOZANO ESTIVALIS, María, 2006, p. 163.

⁹⁰⁶ NIETZSCHE, Friedrich, 1996, p. 69.

dolor-sanación-consuelo proviene del marco religioso. Se sabe que las mujeres que disponen de creencias asumen con más facilidad, o al menos muestran mayor capacidad de adaptación, a la pérdida de los hijos⁹⁰⁷.

La tradición cristiana del dolor, además, esconde una paradoja al darse como prueba de amor. Las mujeres paren con dolor como símbolo de aceptación de un pecado que involucra a la humanidad. El dolor, meritoso en sí mismo, se presenta como fuente de martirio que aventura la salvación y certifica una moral intachable. Le Breton recuerda que históricamente el cristianismo ha hecho del dolor un goce, un camino privilegiado de entrada en la vida eterna⁹⁰⁸. Sobre este tema, la relación del amor con el dolor, Rich reflexiona que se debe a actitudes culturales que se remontan a un estadio primario de la vida, articuladas ambas en la maternidad que afecta a todas las mujeres, madres o no. Tanto el amor como el dolor tienen una dimensión histórica al mismo tiempo que relativa, atravesada por la cultura. La idea de la inevitabilidad del sufrimiento de las mujeres se ha presentado a lo largo de la historia adquiriendo distintas formas: Eva, la Virgen María, el Ángel del hogar⁹⁰⁹. En esta ofrenda del dolor, las mujeres ocupan un lugar destacado. Ellas, en principio, según el aparato teórico, teológico y representacional, más preparadas para el sufrimiento y las emociones a la manera de las mártires santas, quizá busquen por medio de estos sentimientos sentir compañía, reconocimiento, incitar compasión. En otras palabras, el influjo de la tradición cristiana que equipara el amor con el sufrimiento ha repercutido en la figura de las madres dolientes que pasaron de las representaciones religiosas a las profanas como se observa en los retratos *post mortem* de mujeres con pequeños difuntos.

Este proceder, según Serena Brigidi, indica que el trabajo emocional vinculado a las mujeres las hace reconocerse en roles de sumisión y sufrimiento lo que las coloca al servicio de los demás, en un estadio inferior en la sociedad⁹¹⁰. El sacrificio en general es una virtud que, según su tradición, posee un doble aspecto, en la faceta positiva puede ser utilizado para reforzar el poder de quienes lo ejercen, pero también para coartar a determinadas personas. Al final, el sacrificio es una potencia de solidaridad al mismo tiempo que una carga, que depende de los papeles que se desempeñen en la sociedad. Como resume Ivone Gebara, el sacrificio no sólo está vinculado a la clase social, a las costumbres culturales y religiosas, sino también a la

⁹⁰⁷ NEIMEYER, Robert A., 2001, p. 159.

⁹⁰⁸ LE BRETON, David, 1999, p. 216-217

⁹⁰⁹ RICH, Adrienne, 2019, p. 220-221 y 233.

⁹¹⁰ BRIGIDI, Serena, 2010, p. 123.

construcción social del género. El sacrificio conduce a poner en juego poderes y determinar papeles sociales, políticos y religiosos. De hecho, aunque el sacrificio ha sido un peso femenino en el que desde el punto de vista de la religión se trata de la obediencia al Padre, a Dios, al Hijo, y en conjunto a la cultura patriarcal, afecta sobre todo a aquellos y aquellas que se encuentran en capas inferiores de la escala social. Aunque también la ideología del sacrificio ha llegado a ser un espacio de poder y disfrute para ciertas mujeres⁹¹¹.

Existe una propensión hacia la exhibición y narrativa del dolor que se ha ido acrecentando en tiempos modernos, lo que algunos han bautizado como “el culto a la víctima” o “la cultura de la queja”. El sufrimiento afecta a todo el mundo, el dolor gana terreno en los medios de comunicación y, de repente, se comienza a hablar de una democratización de este⁹¹². Entonces, si se vuelve común la exhibición del dolor, por qué se sigue hablando de la invisibilización de las muertes perinatales, por qué unas muertes son expuestas mientras otras permanecen invisibles, por qué es aceptada las muestras de cierto tipo de dolor mientras otros son inadmisibles. Las razones están en parte aclaradas a lo largo del estudio, pero desde el punto de vista del sustento femenino de esa capitalización del dolor la cuestión es más compleja. Las imágenes presentes en la cultura funcionan de elementos relacionales que animan a su reproducción, salirse del patrón supone infringir reglas que no todo el mundo está dispuesto a acatar. El sufrimiento de Jesús en la cruz y el comportamiento de la Madre son modelos de redención. En el caso de las mujeres, el camino que lleva hasta ella consiste en aceptar la propia cruz, el dolor que la vida les ha deparado. Analizando el proceder de muchas mujeres se constata en palabras de Gebara que “esta teología acentúa el victimismo de las mujeres, animándolas al martirio doméstico y familiar”, en la búsqueda del sufrimiento liberador⁹¹³. Se puede decir que, de algún modo, estas mujeres esperan del retrato con sus hijos fallecidos la salvación, descargar el peso de la responsabilidad de la tradición. Quieren mostrar la entereza de acogerlos en su seno en el momento final de sus vidas y esperan con ello redimir la culpa.

Para ejemplificar el dilema existen testimonios que ponen tras la pista de esta actitud que llega hasta el mundo contemporáneo. Las redes sociales se hacen eco de los distintos sentimientos y sirven de plataforma en la que compartir los mismos como método de purgación. En la página del *Grup de dol gestacional i neonatal de Catalunya* sita en la red social Facebook encontramos

⁹¹¹ GEBARA, Ivone, 2002, p. 117-120.

⁹¹² ILLOUZ, Eva, 2007, p. 124-125.

⁹¹³ GEBARA, Ivone, 2002, p. 143-144.

comentarios de madres que escriben subrayando algunos de los escollos mencionados. El primero versa así:

Avui era la dpp [desprendimiento prematuro de placenta] de la nostra nena... possiblement hauria nascut o diez abans o dies després, però como que no ho sé, tinc la data d'avui com a referencia... Hi acabo de pensar ara. Em sento culpable d'haver-me aixecat tan fresca sense pensar-hi, haver-me arreglat, posat colònia... Crec que no sé com actuar ara mateix. M'ha sorprès no recordar-ho de bon matí.

En otro comentario, en un fragmento del texto se apunta lo siguiente,

Tenir un bebé infinit és el més bonic i alhora doloròs que he viscut, però tornaria a viure-ho mil cops per tornar a veure't, i fer tot el que no ens van deixar. Quant mal fa... si tinguessin una foto, el record d'un comiat digne i íntim, la olor dolça de la primera abraçada⁹¹⁴.

En ambos casos se resalta la culpabilidad y el dolor, que en lugar de ser explícito en las imágenes aparece a raíz de la ausencia de estas. En el primer comentario por haber olvidado la fecha de la muerte y actuar con naturalidad, mientras que en el segundo se destaca la imposibilidad de ejecutar una despedida digna, invocando a la ausencia del objeto del recuerdo, la fotografía.

En cuanto al debate sobre los sentimientos como el dolor en relación con las estructuras del poder, Ahmed enfrenta las distintas posturas feministas ante las políticas del dolor que se puede extrapolar al tema abordado. Por un lado, cuenta cómo las feministas de los años setenta emprendieron una tarea colectiva y de resistencia para desafiar la violencia y el agravio al que las mujeres eran sometidas; por otro lado, señala cómo otras feministas adoptaron posturas críticas hacia el énfasis de dolor como método comunitario de pertenencia. Visibilizar la herida patriarcal, o en el asunto que se trata de visibilizar a las madres sin hijos, aparecen posiciones problemáticas, pues es fácil caer en la universalización de la identidad dolorosa cuando se debe huir del esencialismo de creer que todas las madres/mujeres viven y se exponen al dolor de la pérdida de la misma forma. De esta manera, las historias del dolor deben compartirse cuando se asuma que son distintas historias, pero que sin la unión pueden quedar en meros ejercicios narcisistas y neoliberales que, sin embargo, por medio de dinámicas de colectividad pueden acabar obteniendo beneficios para la mayoría y

⁹¹⁴ SOLET, Sol, 25 de abril de 2019. MAMÍFERA, Jess, 31 de marzo de 2019. Testimonios extraídos de: Grup de dol gestacional i perinatal de Catalunya. Facebook, <<https://www.facebook.com/groups/96100553933031>>.

reformulando cambios para el futuro, dotando así de poder y sentido a los retratos fotográficos *post mortem*, los presentes y los pasados⁹¹⁵.

8.3.2. Estrategias ante la pérdida del hijo o la hija

Aunque las muertes de los seres queridos son inevitables y los mecanismos para superarlas parecen repetirse en todas las épocas, las herramientas para afrontarlas han variado con el tiempo y están llenas de elecciones. Las imágenes de los muertos, que se han utilizado a lo largo de la historia, se insertan en rituales de dimensiones laicas o religiosas como sistemas compartidos por la comunidad y beneficiosos para los dolientes. Estos rituales se adaptan a la sociedad de cada momento. La aparición de la fotografía supuso el medio que cubría las distintas funciones dentro de estos ritos que forman parte de estrategias colectivas, pero también actúan de forma personal⁹¹⁶.

La pérdida de los hijos implica un dolor peculiar que padres y madres afrontan con estrategias como la correcta despedida del cuerpo, las conmemoraciones de carácter personal, las narraciones de la corta vida, la conservación material de algún resto en forma de recuerdo. Todas estas maniobras indican la necesidad de cubrir una ausencia doble: la del hijo y la del proyecto maternal/paternal. Y para llevar a cabo el relato de ese momento familiar crucial, como indican los/las expertos/as, es imprescindible atesorar objetos: la prueba de embarazo, la ecografía, alguna prenda de vestir y si se puede fotografías. Los hospitales cada vez más, avalado por un trabajo inmenso de personal implicado, ofrecen la posibilidad tras la pérdida de poder pasar un rato con el cuerpo del niño/a, bañarlo, vestirlo, sostenerlo, presentarlo a la familia más próxima y realizar fotografías⁹¹⁷. Como señala Linkman, desde finales de la década

⁹¹⁵ AHMED, Sara. 2017, p. 261-264. La adaptación de las ideas de Ahmed se puede constatar en la red sobre la muerte perinatal sustentada en su mayoría por madres en duelo y profesionales de distintas disciplinas. Tanto la variedad de posturas como la repetición de opiniones sobre la exposición y la captura del único retrato se puede acudir a la encuesta llevada a cabo a algunos miembros del grupo de apoyo en la pérdida gestacional y neonatal *Nubesma* [Anexo IV].

⁹¹⁶ NEIMEYER, Robert A., 2001, p. 100-129.

⁹¹⁷ ÁLVAREZ, Mónica; CLARAMUNT, M. Àngels; CARRASCOSA, Laura G.; SILVENTE, Cristina, 2012, p. 114-116. Es importante destacar el trabajo que se está realizando desde asociaciones sin ánimo de lucro para dar soporte a la pérdida perinatal y neonatal. En España la más conocida es Umamanita <<https://www.umamanita.es/>>. En la Comunidad Valenciana hallamos a *Nubesma* <<https://www.nubesma.org/>>. Pero no son las únicas. Por otra parte, profesionales como Norma Grau, psicóloga y fotógrafa, lleva desde el 2010 investigando, impartiendo formación y fotografiando a niños que fallecen. GRAU, Norma, 2017, p. 11-19. A raíz de este proyecto, han surgido iniciativas personales como *Re Cordis*, impulsada por Tamara Constanzo, que se dedica a fotografiar a niños y niñas con el objetivo de honrar esas breves vidas y recordar la importancia de la fotografía como recurso documental y simbólico <<https://delpinofotografia.wixsite.com/recordis>>;



Fig. 179. Atrib. personal funerario/hospitalario,
Niño fallecido, c. 1965-70

de los setenta la política entre los profesionales de la salud cambió alentando a los familiares a tomar imágenes de los recién fallecidos. Se empleó mucho el formato polaroid, para que pudieran tener una foto instantánea [Fig. 179]⁹¹⁸. De ahí que exista una gran cantidad de fotografías de niños y niñas fallecidos/a, lo que se observa también dentro de los fondos estudiados.

Entre las ideas de dotar de identidad al niño predominan dos líneas de acción: darle un nombre y darle un cuerpo visual. Sobre la primera, la necesidad de nombrar, de individualizar al bebé

fallecido, se da una reivindicación constante por parte de las madres y los padres en duelo para al menos sustituir el término feto por niño o niña. Siguiendo a Benjamin, lo lingüístico y lo espiritual están ligados. Por medio del lenguaje se comunican las cosas y se da entidad a los individuos, por eso la importancia de que los pequeños que fallecen prematuramente tengan un nombre. En cuanto a la segunda, retratar al niño que nace sin vida, significa asegurarle un cuerpo que recoja sus rasgos y sus restos, que sirva de soporte identitario con el que poder recordar. Por tanto, la toma del retrato fotográfico *post mortem* se torna un método destacado para aminorar el dolor de los familiares⁹¹⁹. Estas fotografías, tanto en el siglo XIX como en la actualidad, sirven como evidencia de la existencia, del amor de los padres y consuelo para estos, funcionan ante todo, como afirma Nancy M. West, porque confirman que incluso las pérdidas más horribles pueden transformarse en belleza, lo que denomina como nostalgia postmoderna⁹²⁰.

Tampoco está de más recordar que estas estrategias de inclusión de los niños fallecidos no son ni unívocas ni extensibles a todos los nacimientos/muertes. Que este proceder viene de la

CONSTANZO, Tamara, 2022, p. 267-281. Todas impulsadas y sustentadas por mujeres. Véase también la nota 889 para asociaciones de carácter internacional.

⁹¹⁸ LINKMAN, Audrey, 2011, p. 80-81.

⁹¹⁹ BLOOD, Cybele; CACCIATORE, Joanne, 2014.

⁹²⁰ WETS, Nancy M., 2016, p. 105.

tradición burguesa de la familia, del concepto de familia nuclear y el deseo de hijos como afianzamiento naturalizado de las parejas heteronormativas. Por tanto, algunos decesos se viven sin necesidad de conservar recuerdos ni organizar despedidas concretas. Aunque, estas actitudes, asociadas demasiado a la ligera a las clases más bajas, se justifican en muchos casos por lo inevitable del fallecimiento y por las creencias populares católicas de que esos niños no están afectados por el pecado original y que irán al cielo convertidos en angelitos⁹²¹.

Sea como sea, Montse Morcate y Rebeca Parco inciden en la teoría de que los procesos de duelo se deben entender como un transcurso de adaptación constante en el que la pérdida debe ir integrándose, un trayecto sin una línea marcada en el que las fotografías de los difuntos, imágenes domésticas y vernáculas, funcionan como herramientas de mediación a distintos ritmos y en diferentes direcciones, a modo de intervalos, a los que acudir cuando haga falta⁹²².

8.4. El retrato fotográfico *post mortem* como responsabilidad femenina

La muerte no se ha vivido igual en todas las épocas históricas, en todos los lugares geográficos, ni en todas las clases sociales. Por tanto, siguiendo la opinión de Ibáñez Fanés, cuando se habla de la muerte se está hablando de las distintas relaciones con ella, pues la muerte posee historicidad y culturalidad⁹²³. A este respecto, el valor de las muertes, junto con lo ya expuesto: la creciente individualidad, el nuevo tipo de familia, la importancia de los hijos y la idealización de la maternidad a partir del siglo XIX, ligado a las consideraciones y democratización del recuerdo en esta época impulsado por el advenimiento del medio fotográfico, hizo que la tipología del retrato fotográfico *post mortem* se asentara, primero entre la clase burguesa y más tarde irradió hacia el resto de clases sociales. Del intercambio, exposición y encargo de estas imágenes con naturalidad y carácter público para asistir a cuestiones alrededor de la identidad, cohesión familiar y superación del duelo se ha pasado a la gestión y funciones privadas. En detrimento de otros objetos para el recuerdo y la recesión del encargo de estas imágenes, el retrato fotográfico *post mortem* se ha replegado en el interior del hogar⁹²⁴.

⁹²¹ HARRIS, Marvin; ROSS, Eric B., 1999, p. 185. KNIBIEHLER, Yvonne, 1996, p. 107.

⁹²² MOCARTE, Montse; PARCO, Rebeca, 2018, p. 67. MOCARTE, Montse, 2019a, p. 151.

⁹²³ IBÁÑEZ FANÉS, Jordi, 2020, p. 61-63.

⁹²⁴ LINKMAN, Audrey, 2011, p. 148.

Si se parte de las palabras de Ruby sobre que estas fotografías eran con más frecuencia encargadas y producidas por mujeres, pues a ellas se les asignaba la tarea de mantener la identidad familiar en el orden de lo simbólico y lo real; o de las de Linkman que reafirma que sobre las mujeres de clase media recae la obligación de cuidar y proteger a los moribundos y, más tarde, conservar, exponer y dialogar con los fallecidos a través de estas fotografías para consolar cuando han fallado los cuidados en una mezcla de amor, deber y obligación,⁹²⁵ se puede extraer la idea de que existe una mayor responsabilidad por parte de las mujeres a la hora de manufacturar, encargar, distribuir y conservar estas imágenes. Dilucidar dicha afirmación conlleva repasar y tener en cuenta los aspectos abordados a todos los niveles en estas fotografías mortuorias. Por una parte, las mujeres han estado implicadas en el ámbito fotográfico desde los inicios. Como artífices, primero discretamente, para coger fuerza más tarde; como comitentes y usuarias, especialmente desde el asentamiento del ideal de familia burguesa; y como custodiadoras-conservadoras desde los orígenes, por ser mayoritariamente las encargadas del legado familiar y de la transmisión de las tradiciones. Por otra parte, en el plano de lo simbólico, las relaciones de la mujer con el nacimiento y la muerte, sumado a que son los cuerpos femeninos los que poseen la capacidad de gestar, las colocan en un lugar que se puede resumir con las palabras responsabilidad y culpa. Se nace de mujer y, cuando se muere, se desea reencontrarse con la Madre tierra⁹²⁶. En relación con las mujeres, todas estas parcelas de la práctica fotográfica, más la carga simbólica, confluyen en el retrato fotográfico *post mortem*.

El peso de la biología junto con saberes intelectuales de carácter científico, filosófico, teológico y alguno popular, han alimentado la creencia de que los objetos guardan memoria. Annie Ernaux en su libro *El uso de la foto* mantiene esta creencia en torno a la memoria de las casas, y añade una información que extrajo de un artículo en el que unos genetistas aseguraban que la matriz de las mujeres conserva la huella de todos los niños, nacidos o abortados, que se han formado en ella⁹²⁷. El útero-casa se convierte en lugar simbólico, interpretando a Mircea Eliade: se habita en el cuerpo de la misma forma que se habita una casa. Y esta, como réplica del cuerpo, es escogida en algunas civilizaciones –los ejemplos que da Eliade son la China protohistórica y la Etruria– como forma de la urna funeraria, convirtiéndose en cierto modo en

⁹²⁵ Para Ruby véase nota 670. LINKMAN, Audrey, 2011, p. 16-17 y 147.

⁹²⁶ ELIADE, Mircea, 2008, p. 107.

⁹²⁷ ERNAUX, Annie; MARIE, Marc, 2018, p. 83.

el cuerpo del difunto⁹²⁸. El recuerdo físico-simbólico del nacimiento y la muerte en los cuerpos de las mujeres.

El cuidado y el apoyo emocional ante la enfermedad y la muerte se ha depositado en las mujeres, por entenderse la sumisión, el servicio y el amor al prójimo como virtudes femeninas. En ese sentido, el retrato *post mortem* puede servir para aminorar el dolor ante la imposibilidad del acompañamiento, bien por la distancia física con el difunto, bien por perder la oportunidad de propiciar ese amor y cuidado por la pérdida temprana, por consiguiente, la distancia o separación, combinada con sentimientos de amor, deber y obligación, han sido poderosos motivos para el encargo de estas fotografías. Aun así, la existencia o ausencia de estas imágenes supone una toma de decisión, estos aspectos en los que se interrelaciona las mujeres son la base de ellas como hilo conductor, por un lado, del protagonismo específico en estas representaciones y, por otro, del papel secundario que han ocupado en la sombra que, a través de los fondos fotográficos analizados cobra luz.

Respecto a las emociones, hoy en día existe consenso sobre el funcionamiento de estas como parte de un proceso de aprendizaje de carácter político, social y cultural⁹²⁹. En muchas ocasiones los estados afectivos van unidos a las representaciones, aunque estas asociaciones provengan de reacciones caprichosas, sin que tengan una relación real con los objetos. Dicho de otro modo, el sentimiento afectivo, el deseo, aparece con anterioridad a la representación, entonces de forma contingente el objeto se funde con el afecto, adquiere valor⁹³⁰. Sobre ese anclaje, si a las mujeres se les ha atribuido una mayor tendencia hacia la emotividad, la efusión de los sentimientos y el resguardo de la memoria, ellas soportan estas cargas, también en forma de imágenes-objetos. En consecuencia, si los retratos fotográficos *post mortem* son imágenes cargadas de emotividad y desempeñan funciones de identidad y consuelo, la vinculación con el género femenino parece resumirse en esas cualidades.

8.4.1. La herencia de culpa

Desde que Eva pecara cayó sobre las mujeres la posición de subordinación e inferioridad y la marca de la culpa⁹³¹. Y aunque hay sentimientos que no tienen una fácil representación visual,

⁹²⁸ ELIADE, Mircea, 2008, p. 129-131.

⁹²⁹ GARROCHO, Diego S., 2019, 118-119. TORREGROSA, J. Ramón, 1984.

⁹³⁰ SARTRE, Jean-Paul, 1968, p. 95-99.

⁹³¹ SARRIÓN, Adelina, 2003, p. 31.

la culpa, con una larga tradición feminizada, es en parte responsable de la confección, configuración y función de los retratos fotográficos *post mortem*.

Sobre el sentimiento de culpa de forma amplia, Gebara insiste en que se trata de una culpabilidad sin responsabilidad concreta, sin conciencia precisa de un mal cometido, sería más bien un sentimiento consustancial a la propia cultura que convierte en más culpables a unos que a otros, a causa sobre todo de una situación biológico-cultural que se reproduce a lo largo de la historia. Exhorta que la culpabilidad proviene de la cultura y surge de causas plurales como algo espontáneo, por lo que es inadmisibles definir esta sensación como femenina, aunque se pueda reflexionar sobre ella por medio de una interpretación de género. Es decir, el sistema patriarcal aprovecha esa culpabilidad muchas veces infundada y silenciosa, “estereotipada, prefabricada e ideologizada” que sume a las mujeres en un estado acomplejado y las hace comportarse según un modelo perseguido⁹³².

No debe ser casualidad que Dolores se llame el personaje protagonista de la novela de Miguel Ángel Hernández *Anoxia*, basada en la historia de una fotógrafa que se dedica a capturar a los muertos. De hecho, el sentimiento de culpa por la muerte del marido recorre el relato. “La culpa, el remordimiento, la distancia”. Aquí este sentimiento está provocado por situaciones anteriores y posteriores a la muerte: por la cobardía de apartar la mirada del rostro del marido muerto, por las decisiones que había tomado en solitario, por lo dicho y también por lo pensado, por tener que cuidar de toda la familia descuidando su relación sentimental, literalmente por “ser una madre para su padre y una madre para su hijo, pero no una esposa para su marido”, por desear en secreto su muerte porque él aún era capaz de disfrutar de la vida⁹³³.

Sobre otra culpabilidad sin rostro que afecta a la maternidad se pronuncia Sharon Hays, una culpa animada por lo que denomina “maternidad intensiva” que se asienta en la centralidad de la figura de los hijos/as que exige total dedicación, física, emocional y económica⁹³⁴. Desde que el modelo de maternidad fue cambiando hacia el tipo intensivo, las mujeres van sumando responsabilidades en el desarrollo del hijo y la posible muerte. Aunque esta manera de sentir no siempre fue del mismo modo. La institución eclesíástica siempre se esforzó por consolar a los padres ante la pérdida de los vástagos por medio de estrategias para aminorar el dolor y la culpa, el lema era aprender a aceptar la voluntad divina. Como afirma Morel: “*Si c'est Dieu*

⁹³² GEBARA, Ivone, 2002, p. 122-125.

⁹³³ HERNÁNDEZ, Miguel Ángel, 2023, p. 32, 82 y 140-143.

⁹³⁴ HAYS, Sharon, 1998, p. 45-49.

qui a décidé de reprendre l'enfant, les parents n'ont pas à se considérer comme responsables de sa mort". Situación muy distinta a la actual culpabilidad que soportan las madres cuando los hijos faltan o nacen con problemas⁹³⁵.

La herencia clásica de culpa que se ha esbozado parece ir diseminándose a lo largo del tiempo. Sin embargo, la capacidad de elección sobre ser o no ser madre introduce una nueva sensación de culpabilidad. Según Carmen Díez Mintegui, cuando más se proclama la posibilidad de decisión sobre tener hijos/as y al reducirse el número de estos, se manifiestan nuevas formas de responsabilidad y culpabilización. Por ejemplo, desatender a los hijos por ser incapaz de volcarse en su cuidado y en los quehaceres de la maternidad, precisamente por tratarse de una decisión tomada de manera voluntaria, genera una nueva grieta por donde se cuele este sentimiento⁹³⁶.

En referencia a la culpabilidad específica de las mujeres ante la muerte de los hijos y las hijas se abren varias líneas discursivas. La primera, de base biológica, reposa en el hecho de no poder engendrar, concebir un hijo o hija con problemas o perderlo, que se bifurca en dos momentos gestantes, el antes, es decir, haber desarrollado malos hábitos durante la gestación, y el después, que el cuerpo no haya sido capaz de completar el proceso⁹³⁷. Existen muchos comentarios en donde la culpa se focaliza en el proceso de gestación, como es el caso de la



Fig. 180. Paula Bonet, *Embryo*, 2018

declaración que hizo la artista Paula Bonet al respecto de su pérdida, poniendo el acento en este aspecto: “Te culpas, piensas que tú tienes la tara, que has actuado mal [...]. Todo tu contexto también te culpa [...] intentado gestionar esta tara porque tu cuerpo no ha podido hacer algo

⁹³⁵ MOREL, Marie-France, 2008, p. 667-668.

⁹³⁶ *Apud.* IMAZ, Elixabete, 2010, p. 302-303.

⁹³⁷ “[...] cuando una pareja es incapaz de procrear, el problema siempre radicará en la madre. Aquella mujer que no tiene hijos será rechazada y acosada por la sociedad. La infertilidad es considerada antinatural y la mujer estéril como un ser incompleto”. FERNÁNDEZ GARCÍA, Andrea, 2006, p. 462. ÁLVAREZ, Mónica; CLARAMUNT, M. Àngels; CARRASCOSA, Laura G.; SILVENTE, Cristina, 2012, p. 77 y 90. VV. AA., 2000, p. 449. “Cuando una mujer da a luz un niño anormal, siempre se siente culpable y busca en el pasado de su propia familia precedentes que le confirmen su responsabilidad. El hombre, por el contrario, los rechaza, los carga a su compañera [...]. En hombre, en una palabra, tiene la necesidad de la prueba irrefutable de su falta, que no obstante se cuida bien de solicitar, mientras la mujer cree siempre que puede ser la culpable, hasta que no se demuestre lo contrario”. GIANINI BELOTTI, Elena, 1978, p. 17.

que parece que es lo que ha venido a hacer a este mundo”, al tiempo que materializó esos sentimientos y la pena por la pérdida en trabajos visuales [Fig. 180]⁹³⁸.

La culpa de las mujeres también aflora en los primeros síntomas de malestares de los bebés o cuando se comunica a la madre que el bebé ha desarrollado alguna enfermedad insalvable. La escritora Jane Lazarre cuenta en su novela cómo cree, reforzado por el pensamiento de los expertos, que los cólicos de su hijo han sido causados por la ansiedad que sufrió en el embarazo y afirma que *hagas lo que hagas la mala madre es la única culpable*. La escritora Anna Starobinets afirma rotundamente que la culpa de la malformación de los riñones de su hijo es solo suya, por un lado, por no manifestar alegría cuando se enteró del embarazo y por comportarse en esos primeros días de forma negligente bebiendo y fumando como si nada le importara⁹³⁹. De este modo, se puede observar como la culpabilidad femenina en relación a la gestación, el parto y posteriores cuidados adopta muchas formas, algunas de ellas fruto de prejuicios biológicos tradicionales que han recalado en la esfera cultural.

La segunda haría referencia a una culpa más genérica que se desencadena tras la pérdida de cualquier persona querida, quizá en su forma universal animada por la relación hereditaria de la culpa en el mundo mítico, en el que sufrimos porque todos somos culpables⁹⁴⁰. Recurriendo a fuentes literarias que narran los duelos, encontramos este sentimiento de forma reiterativa. Rosa Montero ejemplifica los dos sentimientos en una misma obra, el primero en relación a su experiencia personal tras la pérdida del marido:

La Culpa. También es una obviedad, algo que señalan todos los manuales. Culpa por no haber dicho, por no haber hecho, por haber discutido por tonterías, por no haberle demostrado más tu cariño. Uno sería infinitamente generoso con los muertos amados: pero claro, siempre es mucho más difícil ser generoso con los vivos.

Y el segundo, poniendo el acento de nuevo en el cuerpo gestante a través del aborto sufrido por Marie Curie y que recoge de una carta que le escribió a su hermana Bronya:

Me siento tan consternada por este accidente que no he tenido el valor de escribirle a nadie. Me fui haciendo a la idea de tener el niño que estoy absolutamente desesperada y nadie me puede consolar. Escíbeme, te lo ruego, si crees que ha sido culpa mía por mi fatiga general, pues debo admitir que no he ahorrado mis fuerzas. Tenía confianza en mi constitución y ahora lo lamento

⁹³⁸ REQUENA AGUILAR, Ana, 2018.

⁹³⁹ LAZARRE, Jane, 2018, p. 63. STAROBINETTS, Anna, 2021, p. 32-33.

⁹⁴⁰ MATE, Reyes, 2013, p. 62.

con amargura, ya que lo he pagado caro. El bebé –una niñita– estaba en buenas condiciones y vivía. ¡Yo lo deseaba tanto!⁹⁴¹

De forma bidireccional, la escritora y pensadora Dacia Maraini, habla de las distintas formas de la culpa femenina. Por un lado, alude al cuerpo defectuoso que no fue capaz de conservar la vida del hijo y, por otro lado, desde la figura recreada del hijo fantasma, describe el malestar posterior, cuando el hijo se convierte en adulto y observas que la persona que querías y debías educar es un ser con el que nada te identificas, un completo extraño, a veces incluso, un hijo despreciable del que te sientes responsable⁹⁴².

Aunque se conoce la necesidad de olvidar para dejar de sufrir⁹⁴³, las madres que pierden a sus hijos hacen esfuerzos para que este olvido no llegue, pues de lo contrario caen en la culpabilidad como se ha visto con los testimonios vertidos en las redes sociales, las palabras públicas de la artista Paula Bonet, la correspondencia de la premio Nobel o las escritoras que han dedicado libros a sus bebés perdidos⁹⁴⁴. Recordarlos es una labor impulsada y gestionada por mujeres, en la que el retrato fotográfico *post mortem* se convierte en el medio idóneo que cubre las distintas necesidades⁹⁴⁵. La existencia en los fondos Serra y Gadea de una gran cantidad de mujeres en relación a los hombres representadas en las imágenes con los hijos e hijas muertos, expone una necesidad exculpatoria.

⁹⁴¹ MONTERO, Rosa, 2019, p. 111-112 y 131-132.

⁹⁴² MARAINI, Dacia, 2019, p. 129-130.

⁹⁴³ GARROCHO, Diego S., 2019, p. 80.

⁹⁴⁴ Dentro de la literatura de duelo, también existen obras en primera persona firmadas por hombres. Las más destacadas serían el clásico *Mortal y Rosa* (1975) de Paco Umbral y la más contemporánea *La hora violeta* (2013) de Sergio del Molino. Ambas obras son idóneas para contrastar las experiencias vividas por los hombres frente a las narradas por las mujeres y los cambios sufridos en los roles de masculinidad: Umbral llama al hijo El niño, Del Molino se niega a borrarle el nombre, el niño se llama Pablo. Baste un extracto del libro de Del Molino para explicar la involucración de las mujeres en la narraciones fotográficas biográficas: “Al principio me negué. Nos negamos. No habría fotos de los días de hospital. [...]. Cris tenía a Pablo en brazos, medio adormilado. Voy a traer la cámara, me dijo, con una convicción que no admitía réplica. Cuando sea mayor querrá saber qué pasó, y se lo contaremos con fotos”. MOLINO, Sergio del, 2015, p. 54.

⁹⁴⁵ Fundamentado en la experiencia investigadora de estos años, se puede decir que existe una mayor cantidad de mujeres como coordinadoras de los grupos de duelo, físicos y online. En el caso de *Nubesma* el equipo directivo y fundador está compuesto íntegramente por mujeres. Además, son ellas las que más han escrito sobre la invisibilidad de este duelo. Y las que en la actualidad se dedican, en muchos casos desinteresadamente, a la toma de estas fotografías. Y aunque el paradigma representativo ha dado un giro y asistimos a más fotografías *post mortem* en las que aparece la familia nuclear o la figura masculina, sigue predominando la representación de la mujer.

9. CONCLUSIONES

Esta tesis doctoral estudia cómo cristalizan parámetros históricos asociados a lo femenino en el retrato fotográfico *post mortem*. Para ello, la investigación toma como objeto de estudio la selección de fotografías *post mortem* en las que aparecen cuerpos sin vida, sea de forma accesoria o central, de dos fondos fotográficos valencianos de los municipios de Alboraya y Manises. El estudio se rige por las fotografías de los fondos hacia la interpretación de la agencia de las mujeres en esta tipología fotográfica, dialogando por momentos con otras fotografías de distinta procedencia: fondos, colecciones, archivos de ámbito regional e imágenes cedidas por particulares. Porque una de las búsquedas vertebradoras de la investigación es mostrar cómo el retrato fotográfico *post mortem* expresa comportamientos humanos que se pueden rastrear contribuyendo a la Historia cultural.

El trabajo, dividido en tres partes que se interrelacionan entre sí, cumple el objetivo de demostrar la supervivencia del retrato *post mortem* desde las primeras civilizaciones humanas hasta la contemporaneidad y el compromiso de las mujeres en estas imágenes. En las que las fotografías de los fondos Serra y Gadea funcionan de mecanismo visual continuista de una tradición.

La primera parte muestra cómo el retrato fotográfico *post mortem* posee una historia y cómo ésta sobrevive hasta la actualidad. Se ha indagado en la tradición cultural de la creación y conservación de las imágenes de los difuntos desde diferentes técnicas para los distintos usos, confirmando la necesidad de conservar y relacionarse con la imagen de los individuos fallecidos. El paso del ámbito de lo público a lo privado modificó algunas de las funciones que tuvieron en la fotografía una aliada y una consecución natural, sin que esto significara el fin del resto de formatos. La tradición artística configuró unos tipos para representar y apresar a la muerte en su intento de individualidad. Estos, en cuanto a sus funciones, han permanecido prácticamente inmutables a lo largo del tiempo haciendo alarde de su misión memorística, ritual y conmemorativa. Aunque formalmente, se ha visto cómo por una parte han heredado una tradición visual, mientras por otra parte, han sufrido los cambios propios de la evolución en las técnicas, en un sistema visual y significativo de continuidad y variación. Desde el advenimiento del medio fotográfico, éste funcionó como hegemónico para el recuerdo de los difuntos. Por medio de este primer recorrido se ha observado cómo los muertos siempre han necesitado cuerpos para continuar entre los vivos y la fotografía les aportó el rostro más exacto, más manejable y fácil de asimilar.

La segunda parte, que aborda propiamente el retrato fotográfico *post mortem* en un cruce de miradas teóricas que van de la falta a la sustitución, de la ausencia a la presencia, ha estudiado las particularidades e historicidad del medio fotográfico y su relación con la muerte. Analizando las cualidades y funciones de la fotografía e interpretando la visualidad de estas imágenes tomando como modelos los retratos fotográficos *post mortem* de los fondos Serra y Gadea. Este género fotográfico, marcada por el devenir de los tiempos, pasó de nuevo de las funciones y representaciones públicas a las privadas una vez la fotografía democratizó el recuerdo. A partir de ese momento, se manifiestan características que la colocaban cerca de la confirmación de los decesos, de valores culturales, conmemorativos e identitarios. Las representaciones y funciones clásicas para retener a los muertos cambian de medio. Observar la cronología de los retratos fotográficos *post mortem* de los fondos Serra y Gadea certifica que los parámetros temporales manejados para el nacimiento y disminución (o defunción) de esta tipología fotográfica tras pasada la mitad del siglo XX son inexactos. Del mismo modo que los parámetros temporales, la ordenación y análisis de tales fondos permite desmontar las configuraciones visuales asentadas en la ocultación y embellecimiento de la muerte, que en el caso de las fotografías estudiadas dista de estas premisas en las que prevalece la captura del sujeto fallecido para las distintas funciones por encima de cuestiones formales y estéticas. Aunque los esquemas compositivos de la visualidad clásica sobreviven incluso en las imágenes más contemporáneas, arrastrando parte del significado original. Este hecho se ve perfectamente en la supervivencia de la tipología del angelismo: niños y niñas que mueren a una edad temprana y se convierten metafóricamente en ángeles que van al cielo. Y en la tipología de las mujeres con los hijos y las hijas muertos/as que adoptan composiciones de la tradición cristiana. Otro proceder habitual en las tomas fotográficas, en esta ocasión de Gadea, es la captura del rostro y del espacio del óbito, lo que indica el doble poder de la fotografía como culto y exhibición anunciado por Benjamin.

En la tercera parte se comprueban las implicaciones de las mujeres con la muerte y la fotografía, los vínculos históricos entre éstas y la existencia de este tipo de imágenes. Lo que se ve y lo que se intuye conforman ligazones de largo recorrido histórico. Los papeles que las mujeres han interpretado en las fotografías como vivas y muertas y los cometidos que les fueron adjudicados quedan patentes en los retratos fotográficos *post mortem* Serra y Gadea. Para interpretar la capacidad de obrar de las mujeres en estas y con estas imágenes se ha mostrado los parámetros asociados a la representación e identidad, bien sea de forma visible, como cuando se hacían retratar como mujeres esposadas, fuera con lo divino o con lo humano, bien

cuando aparecían en las fotografías sosteniendo a los hijos y las hijas muertos/as. O de forma menos visible, cuando encargaban, conservaban, custodiaban, facturaban, exhibían e interactuaban con las fotografías. En todos estos momentos, la representación y los actos definen relaciones identitarias de las mujeres con esta tipología visual. Identidad y representación basada en lo femenino, entendido como categoría que afecta a las consideraciones de dependencia e inferioridad adjudicadas a las mujeres en comparación con los valores asociados a lo masculino durante gran parte de la historia.

Cuando Betty Friedan describió en *La mística de la feminidad* (1963) el malestar sin nombre, que afectaba a las mujeres blancas de clase media, le puso palabras a un sentimiento enmascarado tras fundamentos que dictaban la conducta de las mujeres dentro de un marco presuntamente natural definido como feminidad. La vuelta al hogar y a las funciones maternales después de la Segunda Guerra Mundial las alejaba de la vida pública. Algunos valores tradicionales regresaban con fuerza para imponer a las mujeres, esta vez de forma velada, una identidad que correspondían al interior del hogar y las responsabilidades familiares⁹⁴⁶. El malestar innombrable de fuerte calado sociocultural ha influido en los deseos de las mujeres en cuanto a la aparición y gestión de las imágenes *post mortem*, de ahí que, en las décadas centrales del siglo XX, fechas a las que corresponden el grueso de las fotografías de los fondos Serra y Gadea, existiera una preponderancia de imágenes de niños y niñas de corta edad y mujeres que acompañan a esos niños y niñas fallecidos/as.

Los roles que desempeñan hombres y mujeres en dichas fotografías afianzan consideraciones respecto a la construcción de los géneros en temas fúnebres. Las mujeres se muestran bajo aspectos asociados a la domesticidad y religiosidad imperante a finales del siglo XIX y gran parte del XX. Cuando aparecen vivas lo hacen en interiores, sosteniendo a los bebés, relacionándose con los cuerpos sin vida, mostrando el dolor y el acompañamiento. Cuando se representan muertas lo hacen vestidas con hábitos de órdenes religiosas, cubiertas por sudarios blancos que remarcan la virginidad o expresando la condición del luto completamente de negro y con accesorios religiosos. Los hombres, en cambio, en la condición de vivos los vemos en exteriores, portando el féretro, con gestos impertérritos, tomando cierta distancia con el cadáver. Muertos aparecen con atuendos sobrios sin remitir a ningún aspecto concreto. Los usos que hombres y mujeres realizan con estas imágenes también inciden en estos aspectos, invirtiendo el modo de operar, mientras las mujeres interactúan y socializan con ellas, los

⁹⁴⁶ FRIEDAN, Betty, 2017.

hombres las reservan para un empleo personal, lo que sintetizan uno de los objetivos del estudio, la domesticidad de estas imágenes, las relaciones con lo personal y la representación de los papeles asignados a hombres y mujeres. Todas las imágenes hablan de despedida, pero en principio, las fotografías en las que aparecen las mujeres en compañía de los niños y las niñas muertos/as tendrían un carácter más privado, de conservación del recuerdo hacia el interior, mientras las fotografías en las que vemos a hombres interactuar con los muertos apuntan hacia lo exterior, funcionan como síntesis de cortejo fúnebre.

La piedad y las relaciones religiosas asignadas al género femenino se aprecian sobre todo en las fotografías cuando aparecen muertas. Si son mujeres jóvenes, vestidas de blanco o directamente con el traje de novia, rodeadas de elementos florales, aludiendo a la virginidad. Si tienen cierta edad, vestidas de negro, a veces señalando el estado de viudedad, o con hábitos religiosos incidiendo en una postura piadosa, en el caso concreto de las fotografías del fondo Gadea con la vestimenta que pertenece a la orden de la *Mare de Déu del Carme*, devoción con gran calado autóctono como se ha expuesto a través de las fuentes orales de carácter etnográfico. En ocasiones el decorado y los complementos exponen la religiosidad de forma evidente, más allá de lo simbólico. Los cuerpos se adornaban con elementos como rosarios, crucifijos, escapularios, estampas de santos y santas, arreglos florales. Mientras descansaban en escenarios convencionales, como también se muestra en las fotografías de los fondos municipales, que emulaban altares o retablos con formas artísticas eclécticas: tallas y decoraciones doradas que imitaban el estilo gótico, ataúdes flanqueados por figuras de querubines y cirios, con una constante que presidía la escena, Cristo crucificado. En cuanto al escenario donde descansan los adultos, sucede que en los fondos Serra y Gadea se unifican y equilibran los personajes públicos, los sacerdotes del pueblo, con las personas comunes, pues en ambos casos el retrato final presenta la misma disposición, aunque seguramente con un objetivo distinto.

Sobre la elección de las mujeres de aparecer de una forma determinada, cabe recordar que el arte occidental está asentado en sistemas visuales patriarcales y androcéntricos, el caso que escenifica este hecho en las imágenes *post mortem* lo tenemos en la representación y la mirada sobre la mujer, joven y bella, muerta. La cuestión de la fascinación masculina hacia la pasividad femenina, que convierte el cuerpo fenecido en objeto de deseo, cuenta con una larga tradición cultural. La muerte en la juventud se asocia a la belleza y al cuerpo virgen. Cuando la muerte ocurre a mediana edad optan por enterrarse aludiendo al estado piadoso. Sin embargo, las representaciones de la joven hermosa muerta han pertenecido sobre todo en el ámbito de la

ficción, erotizadas y confeccionadas para la mirada masculina. El género del retrato fotográfico *post mortem*, aunque ha adoptado algunos códigos estilísticos de esta tipología artística, símbolos como la blanquitud, la disposición del cabello, el acompañamiento floral, las vestimentas sinuosas, asociado todos a la juventud y pureza, ha evitado los rastros de erotismo por cuestiones de funcionalidad. La única presencia de este tratamiento en las imágenes trabajadas se reserva para las niñas de poca edad o las mujeres más jóvenes que refuerza el significado de virginidad.

La sociedad burguesa moderna, coincidente con la fecha del nacimiento de la fotografía, fomentó una ideología sobre la maternidad como identidad gobernante de las mujeres que ha llegado hasta la actualidad. Esta especie de programa ideológico basado en la domesticidad polarizó todavía más los estereotipos sobre la maternidad ideal frente a modelos maternos subversivos. Las ideas morales sobre la buena y la mala madre pesaron en la configuración visual e influyeron en la creación y desarrollo del retrato fotográfico *post mortem*. Las madres deseaban identificarse con modelos que la tradición había asociado a la bondad, a la entrega, al amor desinteresado, como la figura de la Virgen María; repudiando los modelos alejados de ese ideal, las madres interesadas, egoístas, sexualmente activas, infanticidas, representado por figuras como Medea. En ese sentido, los retratos fotográficos *post mortem* operan en la esfera de lo esperado por parte de los padres y madres, suponen una última prueba de la existencia y del amor hacia la descendencia. En cambio, la constatación de la mala madre queda patente en la ausencia de fotografías. Dada las consideraciones y la distribución de las responsabilidades del género masculino y femenino en materia de educación y gestión de la infancia desde la instalación del medio fotográfico hasta llegar a las fechas de los fondos Serra y Gadea –mitad del siglo XIX hasta traspasada la mitad del siglo XX–, se llega a la conclusión que sobre las mujeres recae mayor compromiso en relación al encargo y custodia de estas imágenes.

Además de la identificación, en este caso concreto de las madres, con estereotipos visuales que aluden a ideales maternos, gran parte de la responsabilidad de las mujeres ante los retratos fotográficos *post mortem* se asienta en dos pilares de complejo análisis visual: el cuidado y la culpa. La abundancia de retratos *post mortem* de niños y niñas en solitario y la tipología de las mujeres en compañía del niño o niña muerto/a tienen mucho que ver con una acción colocada del lado de lo femenino: la atención a los seres más vulnerables. Las mujeres, de supuesta naturaleza bondadosa, atenta, emocional, sensible, se han hecho cargo (y se hacen) de los cuerpos recién llegados y de los que marchan al poco tiempo. Para llegar a esta conclusión se han puesto a dialogar las fotografías de los fondos con estudios históricos y testimonios

contemporáneos. En la actualidad se observa cómo la red de apoyo tras las pérdidas gestacionales y perinatales y la estimulación de atesorar recuerdos, sobre todo fotografías de los niños y las niñas que fallecen, es impulsada por iniciativas formadas mayoritariamente por mujeres. La ardua lucha desde colectivos sin ánimo de lucro, organizados para dar soporte a los familiares que pasan por ese trance, reivindica crear protocolos en los que la fotografía forme parte de ellos. Pues está demostrado que las imágenes de los seres queridos desaparecidos poseen la virtud de favorecer la asimilación de sensaciones, sentimientos y estados corporales al activar el recuerdo de las experiencias vividas con ellos. Por tanto, se deduce que muchas de las fotografías de estos fondos fueron solicitadas por mujeres para luego ejercer sobre éstas distintas actitudes entre las que destaca dotar de presencia, de identidad, al descendiente que falta, integrándolo en el núcleo familiar y repartiendo las fotografías entre los familiares.

El concepto del cuidado ligado al género femenino en este trabajo aparece con una doble vertiente: por un lado, la circunstancia por la que las mujeres se representan en las fotografías sosteniendo el peso de las atenciones a la descendencia y, por otro lado, como encargadas de la utilización del legado fotográfico *post mortem*. Estas cuestiones tienen como marco la maternidad y, consecuentemente, la mortalidad. Se ha mostrado cómo sobre las mujeres recae el peso de la asistencia desde los primeros pasos de la gestación hasta la supervivencia de los hijos. Pero además, las mujeres han sido las encargadas de manufacturar las composiciones conmemorativas una vez los familiares fallecían. Cuando apareció el medio fotográfico, estos objetos introdujeron la fotografía hasta que ocupó el espacio del recuerdo. Ordenar, categorizar e interpretar los retratos fotográficos *post mortem* de los fondos estudiados ha servido para exponer que en este tipo de imágenes existe una mayor gestión por parte de las mujeres como comitentes y conservadoras de los instrumentos de la memoria ante la muerte de los hijos y del resto de miembros de la familia.

En referencia a la culpa, de nuevo la condición de mujeres se halla ligada al sentimiento y a una serie de actitudes naturalizadas que se les ha asignado. En el plano de acción ostensible: a las mujeres les toca llorar a los muertos, porque la muerte es obra suya. La religión cristiana desplegó estrategias de exculpación para todas las personas, pero les reservó a las mujeres sacrificios mayores. Atenderán a los muertos antes y después del fallecimiento, velarán por su bienestar aquí y allá, los mantendrán vivos en el recuerdo. Y si quedan despojadas de hombre: padre, marido, hermano, hijo, se recogerán tras su figura. Alrededor de sus muertos adquirirán papeles de mujeres dolorosas, entregadas a la pena, anulando su sexualidad, sus deseos. Harán

lo que se espera de ellas como mujeres sin figura patriarcal y lo expondrán por medio de soportes visuales. Los fondos Serra y Gadea cuentan con imágenes que manifiestan esta situación. En la fotografía de Serra Vilches, las mujeres, en relación también con la feminización de la religiosidad, aparecen velando al sacerdote con todos los atributos y expresiones propios del luto. En la fotografía de Gadea, la mujer en duelo se despide del difunto con un gesto de proximidad. Otro aspecto recurrente sobre la culpa se da en las mujeres ante la muerte de los seres queridos y sobre todo en la pérdida de los hijos, ya sea en la gestación, parto o al poco tiempo. Los testimonios recopilados son claros en ese sentido, la culpa se manifiesta en diferentes variantes y en algunos casos precisamente por carecer de fotografía del bebé fallecido. En ambos fondos estudiados se encuentra la modalidad, que también se ha mencionado en relación al cuidado, de retrato fotográfico de mujeres con niño o niña muerto/a como tipología de duelo. Queda representado el acompañamiento al pequeño difunto hasta el último momento.

Pero la culpa no se agota en las actuaciones palpables de las mujeres con los muertos, sino que el vínculo entre nacimiento y muerte las aboca hacia acciones de carácter sacrificial y abnegado, en busca de redención, sobre todo cuando se produce una pérdida. Más allá de aparecer en las fotografías, la existencia de un número destacable de imágenes de niños y niñas muertos/as en los fondos Serra y Gadea señala la responsabilidad de las mujeres en la supervivencia del género fotográfico. Las mujeres acumulan deberes para con la descendencia y en caso de que algo falle recae sobre ellas el peso de la culpa. Los mismos testimonios que inciden en la culpabilidad tras la muerte de los hijos y las hijas, exponen la importancia de guardar un recuerdo, preferiblemente una foto y la pena que supone no tenerla. Esto indica que la mayoría de los abundantes retratos de niños y niñas fallecidos/as fueron encargados por las personas más cercanas, en muchas ocasiones por las madres.

La cantidad de retratos fotográficos *post mortem* individuales de párvulos también se asienta en la importancia que va cobrando la infancia a finales del siglo XIX y XX, materializado en cambios en la legislación, en la nueva configuración de familia nuclear que repercute en la reducción del número de hijos, y por tanto, en el valor de estos y la obligación de atesorar recuerdos impulsada en la misma época. Las madres, bajo el influjo del amor maternal, la proliferación de las representaciones visuales de la maternidad y la posibilidad que ofrecía la fotografía, cuando los hijos y las hijas fallecían solicitaban su retrato para conservar la imagen de los pequeños que no han tenido la oportunidad de vivir.

Sobre la composición más explotada de simular el sueño con la finalidad de hacer más llevadera la visualización de los cuerpos sin vida, en la tipología fotográfica *post mortem* de niños y niñas fallecidos/as de los fondos Serra y Gadea se puede afirmar que la tentativa gravita entre lo conseguido y lo errado. En algunas ocasiones, los niños y las niñas aparecen en solitario ocupando espacios destinados al descanso, arreglados para incidir en esta idea: camas, sofás, mecedoras. Mientras en otras, los cuerpos fenecidos descansan directamente en féretros, a veces revestidos tratando de disimularlos o sin ningún tipo de artilugio, cuando no lo hacen en cajas de cartón o encima de las mesas. Lo que se repite en todas las fotografías es el empleo del color blanco para la indumentaria de los niños, y en contadas ocasiones se les reviste de elementos florales como símbolos de nuevo de pureza. Con lo que la división temporal de las tipologías establecida por Ruby y rescatada por otros/as autores/as, en este acervo fotográfico funciona en convivencia entre la representación como si estuviera dormido y la que lo muestra como muerto, que se supedita a los medios que ofrece el entorno a los familiares en duelo y a los fotógrafos. En cambio, en la modalidad en la que estos cuerpos muertos aparecen en compañía de las mujeres, que se ha definido como retratos de duelo, la representación del sueño resulta más convincente. Las mujeres se muestran sin muecas de dolor, por lo general, mirando al bebé como marca la tradición, en un gesto de complicidad. Sin embargo, tanto en la selección fotográfica Serra como Gadea, existen imágenes en las que las mujeres miran a cámara, lo que refuerza la elección voluntaria de aparecer en ellas y presentarse además ante el objetivo como portadoras del niño o la niña muerto/a en un gesto de exposición.

En cuanto a la tipología del retrato grupal familiar con el fallecido como protagonista, disposición de carácter más documental que apunta hacia la idea de la buena muerte, sintetizada en acompañar al difunto y capturar el correcto deceso, los fondos Serra y Gadea cuentan con dos imágenes que evidencian la función de esta tipología con alguna diferencia entre ellas. La fotografía Serra muestra los roles de género establecidos y la orquestación de la composición, pues de nuevo alguno de los acompañantes del difunto mira a cámara. La voluntad de intercambiar la dirección de la mirada hacia el objetivo de las personas implicadas denota la intervención del fotógrafo para conseguir naturalidad. En la fotografía Gadea, en cambio, todos observan al difunto que ocupa el eje central. El único rostro que se observa de forma completa es el de la mujer que se halla más próxima al cuerpo muerto lo que reafirma el parentesco. Las dos fotografías funcionan como testimonio del óbito y retrato del fallecido con el doble valor de recordar y exhibir.

Un hecho que se observa en los fondos Serra y Gadea en relación a otras colecciones fotográficas de misma temática es la repetición de las tipologías en el género del retrato fotográfico *post mortem* que, a su vez, reproducen también las mismas funciones. Si bien existen matices como se ha manifestado entre los retratos individuales de niños/as y de adultos muertos, los retratos de familiar en compañía de bebés fallecidos y los retratos de grupo, la pervivencia de estas modalidades en la mayoría de corpus fotográficos *post mortem* indica que las utilidades de estas imágenes poseen un carácter que trascienden lo local hacia lo universal. Aunque esto no significa que las fotografías Serra y Gadea carezcan de singularidades. La preparación de la captura, la convivencia entre los espacios domésticos y los lugares adecuados para el velatorio, la utilización de elementos típicos de los ritos en la zona valenciana, aportan distinciones que las dotan de nuevas respuestas dentro del análisis del género fotográfico *post mortem*. Además, las fotografías de los fondos municipales puestas en relación con otras fotografías valencianas realizadas por fotógrafos situados en las urbes, denotan diferencias formales que, más allá de lo nombrado, subrayan la importancia de capturar a los difuntos para que habiten en un nuevo cuerpo virtual, lo que refuerza la prácticas culturales.

Entre los objetivos planteados en el trabajo se halla entender el nacimiento del género fotográfico *post mortem* y la natural evolución. La historicidad de la representación de la muerte y los cambios en la manufactura de los objetos sirven para demostrar que, a pesar de los cambios en las mentalidades, los retratos fotográficos *post mortem* continúan ostentando las mismas funciones. De los horrores a los que está sometido el ser humano, la muerte es el más temible. Por esa razón, desde la Ilustración, los hombres y mujeres han tratado de ir apartándola de la vista, relegándola a la esfera privada. Se ha dejado de pensar en la muerte, aunque eso no haya supuesto dejar de preservar a los muertos. El comportamiento humano ante ciertas imágenes y los consabidos ritos, independientemente de su materia prima, apenas han variado. La supervivencia del género de la fotografía *post mortem* en esa delgada línea entre lo público y lo privado, lo aceptado y lo negado, el recuerdo y el exhibicionismo, lo religioso y lo laico, se ha producido desde el surgimiento hasta la actualidad. Las imágenes que se han analizado cubren la franja temporal central del siglo XX, lo que certifica la continuidad de la práctica traspasada la barrera de mitad del siglo. Asimismo, los testimonios contemporáneos refuerzan la importancia y actualidad de seguir fotografiando a los niños y las niñas que fallecen. Lo que demuestra que existe una constante en los seres humanos de movimientos de significación que lejos de estar agotados, renacen.

Algunas conclusiones que se han extraído también del estudio de estos fondos relacionados con testimonios contemporáneos, es que los cambios más destacables en el género del retrato fotográfico *post mortem* más allá de la representación de los papeles de los hombres y las mujeres, se da en la creación, gestión y preservación del legado familiar. Aunque estas alteraciones tampoco suponen exactamente una novedad, son más bien propias de las tecnologías del momento. Pues se ha expuesto cómo estas fotografías por su singular naturaleza de imágenes clave en las narraciones de una vida siempre han ostentado un rango superior al resto. Mientras el álbum fotográfico familiar decimonónico se extingue, cobran fuerza los repositorios en la red, lo que ejemplifica cómo se pasa del visionado en recogimiento a la exhibición. La plasticidad de este mundo está siendo seducida por pantallas electrónicas, pero sólo se trata de una merma del dominio. Este cambio se debe a un desarrollo lógico en cuanto a las técnicas digitales de la imagen, al mismo tiempo que confirma la supervivencia de la conmemoración de algunas muertes.

Las fotografías, como objetos cotidianos cargados de inversión afectiva, son más que un cuerpo material que resiste, son un recinto mental en el que reinan los sujetos que les aportan sentido, una propiedad pasional⁹⁴⁷. Por eso, las representaciones visuales en estas imágenes se elaboran a mitad camino entre las pautas heredadas del arte y los mecanismos impulsados desde el imaginario popular. Imágenes que nacen de deseos personales y funcionales que se abastecen de herramientas visuales y deben ser estudiadas cruzando métodos de la Historia del arte con procedimientos de la oralidad. La fotografía por su naturaleza e historia habitualmente carece de registros y documentos que posibiliten el rastreo de datos concretos sobre las identidades e intenciones de los fotografiados, a lo que se suma en los fondos Serra y Gadea la poca información sobre los artífices de las fotografías. Pero en lugar de imposibilitar el análisis, como indica María Rosón, las fotografías siempre se encuentran determinadas por el contexto, la interpretación está supeditada al sistema cultural y social en el que fueron producidas que determina el valor de uso y el significado de éstas⁹⁴⁸.

El objeto de estudio, lejos de estar agotado, se abre a más líneas de investigación. Si hasta el presente la implicación de las mujeres en estas y con estas fotografías ha pasado discretamente por la Historia del arte, en la actualidad se está llevando a cabo un intenso trabajo desde distintos colectivos impulsados por mujeres: madres en duelo, personal sanitario, matronas,

⁹⁴⁷ BAUDRILLARD, Jean, 1988, p. 97.

⁹⁴⁸ ROSÓN, María, 2016b, p. 229-230.

psicólogas, fotógrafas, para fomentar la toma y uso de estas fotografías, en las que la visualidad, lo artístico, tiene mucho que aportar. Por otra parte, también de forma discreta, algunos padres en duelo han levantado la voz para hablar de su doble sufrimiento, por la pérdida del hijo o de la hija y por la imposibilidad de mostrar los sentimientos en público coaccionados por la aseveración de que los hombres no lloran, deben contener los sentimientos⁹⁴⁹. Estos ligeros pasos resumen la distinción entre el comportamiento del género femenino y el masculino en estas fotografías hasta el momento, pero también los cambios que se están produciendo. Un buen ejemplo de ellos es la fotografía que tomó Norma Grau en 2017 de Nadia con sus padres, que muestra a los dos progenitores a la misma altura sosteniendo el cuerpo de la niña mientras la besan.

Este trabajo da lugar a una nueva narrativa sobre el retrato fotográfico *post mortem* que pone en el centro el papel, las decisiones y responsabilidades que las mujeres han desempeñado en ellos para, en última instancia, estudiar cómo este tipo de fotografías sirven para conservar el recuerdo y la identidad de los que faltan y servir de soporte de consuelo y representación a los que quedan. Es necesario reconocer que de los temas planteados a lo largo de los distintos capítulos del estudio se desprenden muchos interrogantes, habiendo ofrecido respuesta a algunos de ellos mientras que otros, debido en parte a que excedían al propósito y los límites de este estudio, tan sólo han obtenido tentativas de solución, quedando así vías abiertas para futuras investigaciones. El acto de conservar a los antepasados en las imágenes-huella de época neolítica ha tenido una consecución en los diferentes medios de la imagen a lo largo de su historia que, una vez logró ser apresada por la fotografía, se dispuso al alcance de cualquiera. Desde entonces hasta ahora, hombres y mujeres tienen el poder de quedar inmortalizados en imagen, perpetuando su memoria.

⁹⁴⁹ OCHOA, Iván, 2018.

LISTADO DE IMÁGENES

Fig. 1. Fernando Miranda, *Las ñatitas*. *Verónica*, 2013. Colección particular.

Fig. 2. Ruth Avra, *Custom Jewelry*, 2022.

Fig. 3. Anónimo, *Domingo Francisco Javier de Jesús Padilla*, 1846. México, Colección José Luis Solana.

Fig. 4. Daphne Todd, *El último retrato de mi madre*, 2009. Londres, National Portrait Gallery.

Fig. 5. William H. Mumler, *Mrs. Tinkham*, 1862-1875. Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum.

Fig. 6. Desconocido, *Recuerdo memorial*, c. 1900-1920. Venta en *Spirited Moon Antiques*. Instagram, 20 de julio de 2020.

Fig. 7. Darryl Dick (The Canadian Press), *Tina Kurdi tocando una foto de sus sobrinos frente a la prensa*, 2015.

Fig. 8. Julio Romero de Torres, *¡Mira qué bonita era!*, 1895. Córdoba, Museo Julio Romero de Torres.

Fig. 9. José Mongrell, *Mujer muerta rodeada de flores*, 1897. Valencia, Museu de Belles Arts de València.

Fig. 10. John William Waterhouse, *El sueño y su hermano la muerte*, 1874. Colección particular.

Fig. 11. Johann August Nahl, *Tumba de María Magdalena Langhans*, 1751. Suiza, Iglesia de Hindelbank.

Fig. 12. Enrique Simonet, *La autopsia o ¡Y tenía corazón!*, 1890. Málaga, Museo de Málaga.

Fig. 13. Josep Masana, *Entre la vida y la muerte*, c. 1920. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Fig. 14. Atribuida a Philippe de Champaigne, *Retrato de un niño muerto*, c. 1650. Besanzón, Museo de Bellas Artes de Besançon.

Fig. 15. Desconocido, *Niño muerto*, 1864. Valencia, Arxiu Gràfic Museu Valencià d'Etnologia.

Fig. 16. Ferdinand Hodler, *Die tote Valentine Godé-Darel mit Rosen*, 1915. Aarau, Aargauer Kunsthaus.

Fig. 17. Nobuyoshi Araki, *Sentimental Journey/Winter Journey (1971-1991)*, 1990. Nueva York, Museum of Modern Art.

Fig. 18. Luis Buñuel, *Viridiana*, 1961. Fotograma.

Fig. 19. Nin Tudó, *Reina María de Las Mercedes en su féretro*, 1878. Madrid, Museo de Historia de Madrid.

Fig. 20. Anónimo, *La reina Mercedes de Orleans antes de su último viaje*, 1878. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Fig. 21. Francisco de Goya, “A caza de dientes” de *Los Caprichos*, 1799. Madrid, Museo del Prado.

Fig. 22. Roberto Duarte, *Los tachados*, 2011. Documental.

Fig. 23. Unal, *Retrat post mortem d'un infant estirat en un llit d'hospital*, 1933. Girona, Ajuntament de Girona.

Fig. 24. Unal, *Retrat post mortem de Maria Bartrina*, 1934. Girona, Ajuntament de Girona.

Fig. 25. Momia-Retrato de *El Fayum*, 55-70 AD. Londres, British Museum.

Fig. 26. Francisco de Zurbarán, *La Santa Faz*, c. 1660. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao

Fig. 27. Francesc Ribalta, *Retrato del Patriarca Ribera difunto*, 1611. Valencia, Colegio del Corpus Christi.

Fig. 28. Asmund Laerdal con *Resusci Anne*, c. 1958-1960. Science Alert.

Fig. 29. Johann Caspar Lavater, *Máquina para dibujar siluetas*, 1792. Ilustración publicada en “Fragmentos fisiognómicos”.

Fig. 30. Hippolyte Bayard, *Le Noyé*, 1840. París, Société Française de Photographie.

Fig. 31. Henry Peach Robinson, *Fading away*, 1858. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

Fig. 32. August Sander, *Muerte*, Grupo VII de Tipos humanos, 1927. Colonia, SK Stiftung Kultur.

Fig. 33. Paolo Sorrentino, *La grande bellezza*, 2013. Fotograma.

Fig. 34. Desconocido, *Bebé muerto*, c. 1940, Valencia, Colección Rafael Solaz.

Fig. 35. Lúa Coderch, *Recopilar les imatges sense memòria del àlbum familiar*, 2009-2012. Colección particular.

Fig. 36. Gillian Wearing, *Album*, (Autorretrato como mi abuela Nancy Gregory), 2003-2006. California, The J. Paul Getty Museum.

Fig. 37. Joan López Lloret, *Autoretrat*, 2008. Colección particular.

Fig. 38. Van Daele Klaries, 2015. Bélgica, *The burning house*.

Fig. 39. Marie Brett, *Amulet: Anamensis*, 2014-2015. Colección particular.

- Fig. 40.** Marcel Duchamp, *With my tongue in my cheek*, 1959. París, Centre Pompidou.
- Fig. 41.** Julio Matarredona, *Retrato post mortem de bebé muerto*, 1915. Valencia, Biblioteca Nicolau Primitiu.
- Fig. 42.** J. Llopis, *Bebé en su lecho de muerte*, 1924, Valencia, Colección Rafael Solaz.
- Fig. 43.** Desconocido, *Albat carcaixentí*, c. 1945. Arxiu Municipal de Carcaixent/Bernat Darás.
- Fig. 44.** John Smart, *Eye miniature*, c. 1790-1820. Londres, Victoria & Albert Museum.
- Fig. 45.** Desconocido, *Anciana fallecida*, c. 1930. Valencia, Colección Rafael Solaz.
- Fig. 46.** Desconocido, *Exvoto a Carmela Aguilar*, c. 1930. Valencia, Colección Rafael Solaz.
- Fig. 47.** Annie Ernaux/Marc Marie, *El uso de la foto*, 2005.
- Fig. 48.** M. Verdés, *Niño muerto en su capazo*, c. 1940-50. Valencia, Colección Rafael Solaz.
- Fig. 49.** Johannes Thopas, *Retrato de una niña fallecida, probablemente Catharina Margaretha van Valkenburg*, 1682. La Haya, Mauritshuis.
- Fig. 50.** José Pérez, *Niño en su lecho de muerte*, c. 1910. Valencia, Colección Rafael Solaz.
- Fig. 51.** Serra Vilches, *Niño muerto*, c. 1960-1975. Archivo Municipal Alboraya, Fondo Serra.
- Fig. 52.** Serra Vilches, *Familiares con niño muerto*, c. 1960-1975. Archivo Municipal Alboraya, Fondo Serra.
- Fig. 53.** Serra Vilches, *Familiares con niño muerto*, c. 1960-1975. Archivo Municipal Alboraya, Fondo Serra.
- Fig. 54.** Gadea, *Retrato de mujer a través del ataúd*, c. 1950-1970. Archivo Municipal de Manises, Fondo Gadea.
- Fig. 55.** Gadea, *Retrato de hombre a través del ataúd*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.
- Fig. 56.** Gadea, *Retrato de hombre muerto en ataúd*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.
- Fig. 57.** Gadea, *Rostro de hombre muerto en ataúd*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.
- Fig. 58.** Serra Vilches, *Retrato en entierro*, c. 1960-1975. Archivo Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.
- Fig. 59.** Serra/Gadea, *Niños muertos emulando el sueño*, c. 1940-1975. Archivos Municipales Manises y Alboraya, Fondo Serra y Gadea.

Fig. 60. Serra/Gadea, *Niños muertos emulando el sueño*, c. 1940-1975. Archivos Municipales Manises y Alboraya, Fondo Serra y Gadea.

Fig. 61. Gadea, *Niño en ataúd rodeado de flores general*, c. 1950-1970. Archivo Manises, fondo Gadea.

Fig. 62. Gadea, *Niño en ataúd rodeado de flores*, c. 1950-1970. Archivo Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 63. Gadea, *Niña en ataúd con flor*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 64. Gadea, *Niña en ataúd con flor*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 65. Gadea, *Retrato de niño muerto en la cama*, c. 1950-1970. Archivo Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 66. Gadea, *Retrato de niño muerto en la cama destapado*, c. 1950-1970. Archivo Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 67. Nadar, *Victor Hugo sur son lit de mort*, 1885. París, Musée d'Orsay.

Fig. 68. Anónimo, *Auguste Rodin*, 1917. París, Agence Roger-Viollet.

Fig. 69. Anónimo, *El cadáver del pintor Mariano Fortuny y Marsal*, 1874, Biblioteca Nacional.

Fig. 70. Mariano Fortuny y Marsal [Sic], *Retrato de su esposa Cecilia Madrazo en su lecho de muerte*, 1932. Archivo Espasa

Fig. 71. Gadea, *Escenografía de velatorio*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 72. Gadea, *Madre con bebé muerto en la cama*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 73. Serra Vilches, *Sacerdote difunto*, c. 1960-1975. Archivo Municipal Alboraya, Fondo Serra.

Fig. 74. Serra Vilches, *Sacerdote difunto*, c. 1960-1975. Archivo Municipal Alboraya, Fondo Serra.

Fig. 75. Serra Ballester, *Niño muerto*, c. 1930-40. Archivo Municipal Alboraya, Fondo Serra.

Fig. 76. Serra Vilches, *Niño muerto en ataúd*, c. 1960-1975. Archivo Municipal Alboraya, fondo Serra.

Fig. 77. Serra Vilches, *Niño muerto en ataúd*, c. 1960-1975. Archivo Municipal Alboraya, fondo Serra.

Fig. 78. Serra Vilches, *Niño muerto en mesa*, c. 1960-1975. Archivo Municipal Alboraya, fondo Serra.

Fig. 79. Gadea, *Niño muerto en caja de cartón*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 80. Gadea, *Hombre muerto*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 81. Gadea, *Niño/a en ataúd con flores*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 82. Gadea, *Niño/a en ataúd decoración de talla*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 83. Serra Vilches, *Niño/a muerto en mecedora*, c. 1960-1975. Archivo Municipal Alboraya, Fondo Serra.

Fig. 84. Gustave Doré, *El velatori del albat*, siglo XIX. Grabado, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Fig. 85. Zaida González, *Recuérdame al morir con mi último latido*, 2010. Colección particular.

Fig. 86. Serra Vilches, *Niño muerto en mesa*, c. 1960-1975. Archivo Municipal Alboraya, Fondo Serra.

Fig. 87. Desconocido, *Niño muerto*, c. 1934. Valencia, Museo de Historia de València.

Fig. 88. Desconocido, *Niño muerto. Solaz-Mayordomo*, c. 1952. Utiel, Colección particular.

Fig. 89. Desconocido, *Asunción Benavent Chafer*, c. 1929-30. Gavarda, Colección particular Miriam Lozano.

Fig. 90. Serra Vilches, *Sacerdote muerto horizontal*, c. 1960-1975. Archivo Municipal Alboraya, Fondo Serra.

Fig. 91. Serra Vilches, *Sacerdote muerto horizontal*, c. 1960-1975. Archivo Municipal Alboraya, Fondo Serra.

Fig. 92. Gadea, *Compendio de primer plano y plano general*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 93. François Duchatel, *Hermana Juliana Ginebra en su lecho de muerte*, 1654. Suiza, Musée d'Art et d'Histoire

Fig. 94. Gadea, *Retrato mujer muerta con hábito*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 95. Gadea, *Retrato mujer muerta con hábito*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 96. Gadea, *Retrato mujer muerta con hábito*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 97. Anónimo, *Retrato de mujer muerta amortajada con hábito de monja en ataúd*, 1948. Biblioteca valenciana Nicolau Primitiu.

Fig. 98. Gadea, *Mujer tocando a su muerto*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 99. Charles Wilson Peale, *Mrs. Peale Lamenting the Death of Her Child*, 1776. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art

Fig. 100. Anónimo, *Retrato post mortem de niña muerta en su ataúd junto a su madre*, c. 1900-1930. Valencia, Biblioteca valenciana Nicolau Primitiu.

Fig. 101. Unal, *Retrat post mortem de Juan Moriscot*, 1928. Girona, Ayuntamiento de Girona.

Fig. 102. Gadea, *Compendio de mujeres con niños/as muertos*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 103. Gadea, *Compendio de mujeres con niños/as muertos*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 104. Serra Vilches, *Mujer con niño/a muerto*, c. 1960-75. Archivo Municipal Alboraya, Fondo Serra.

Fig. 105. Serra Vilches, *Mujer con niño/a muerto*, c. 1960-75. Archivo Municipal Alboraya, Fondo Serra.

Fig. 106. Gadea, *Hombre con ataúd*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 107. Gadea, *Hermana con bebé muerto*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 108. Gadea, *Retrato familiar en velatorio*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 109. Gadea, *Niño/a muerto*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 110. Fotografía Francesa, *Familia con bebé muerto*, c. 1910. Valencia, Colección Rafael Solaz

Fig. 111. Gadea, *Niño/a muerto/a*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 112. Gadea, *Niño muerto en ataúd*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 113. Gadea, *Niño/a muerto*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 114. Gadea, *Niño/a muerto*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

- Fig. 115.** Gadea, *Niño/a muerto*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.
- Fig. 116.** Serra Ballester, *Niño muerto*, c. 1930-40. Archivo Municipal Alboraya, Fondo Serra.
- Fig. 117.** Gadea, *Retrato en morgue*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.
- Fig. 118.** Gadea, *Niño/a muerto*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.
- Fig. 119.** Gadea, *Niño/a muerto*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.
- Fig. 120.** Serra Vilches, *Detalle velatorio sacerdote*, c. 1960-75. Archivo Municipal Alboraya, Fondo Serra.
- Fig. 121.** Gadea, *Mujeres en entierro*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.
- Fig. 122.** Gadea, *Mujer muerta*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.
- Fig. 123.** Gadea, *Mujer muerta*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.
- Fig. 124.** *La Ilustració catalana*, núm. 134, 24 des. 1905. ARCA. Arxiu de Revistes Catalanes Antigues.
- Fig. 125.** Salvador Martínez Cubells, *Retrato de la condesa viuda de Parcent*, 1894. Valencia, Museo de Bellas Artes.
- Fig. 126.** Gadea, *Mujer con niña muerta*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.
- Fig. 127.** Eduardo Chicharro Agüera, *Dolor*, 1912. Madrid, Museo Reina Sofía.
- Fig. 128.** Niccolò dell'Arca, Detalle del *Lamento sobre el Cristo muerto*, c. 1463. Bolonia, Santa Maria della Vita.
- Fig. 129.** Ludovisi y Señora, *Mujer muerta*, c. 1870. Valencia, Biblioteca valenciana Nicolau Primitiu.
- Fig. 130.** Gadea, *Mujer con niño muerto*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.
- Fig. 131.** Gadea, *Mujer con niño muerto*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.
- Fig. 132.** Gertrude Käsebier, *Adoration*, 1898. Nueva York, Museum of Modern Art.
- Fig. 132.** Verónica Ruth Frías, *Piedad*, 2017. Colección particular.
- Fig. 133.** Sophie Calle, *Retrato de su madre muerta*, 2012. Colección particular. CALLE, Sophie, 207.
- Fig. 134.** Funda para clichés de la marca Kodak, c. 1920, MENDIGORRÍA, C. 440, D. 63.

Fig. 135. Funda para clichés de la marca Kodak, c. 1940]. MENDIGORRÍA, C. 440, D. 163.

Fig. 136. Iñaki Bonillas, *Recuerdos de las Navidades*, 2006. Colección particular.

Fig. 137. Philippe Kahn, *Sophie*, 11 de junio de 1997.

Fig. 138. Desconocido, *Joven muerta*, s/f. Arxiu Municipal de Pego, Fons fotogràfic.

Fig. 139. Gadea, *Retrato mujer muerta con hábito*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 140. Gadea, *Retrato mujer muerta con hábito*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 141. Anónimo, *Retrato post mortem de monja muerta en ataúd y velatorio*, c. 1900-1930. Biblioteca valenciana Nicolau Primitu.

Fig. 142. Unal, *Hnas. Veladoras*, 1934. Girona, Ayuntamiento de Girona.

Fig. 143. Desconocido, *Religiosa muerta*, s/f. Valencia, Colección Rafael Solaz.

Fig. 144. Georges Photo, *Niño muerto con religiosa*, s/f. Colección Rafael Solaz.

Fig. 145. Dr. P. Spitzner, *Anatomical Venus*, siglo XIX. Facultad de Medicina/Universidad de Montpellier.

Fig. 146. Barthélémy Thalamas, *Retrato metafórico*, c. 1850. Colección Photo RMN/Hervé Lewandowski.

Fig. 147. Desconocido, *Retrato metafórico de padre con familia*, s/f. Colección Rafael Solaz

Fig. 148. Juan Ponce Parrés, *Matilde con una muñeca*, 1910. Archivo Municipal.

Fig. 149. *Matres Matutae*, desde el siglo VI al II BC. Campania, Museo de Capua.

Fig. 150. Postal Sección Femenina, c. 1940. Colección José Huguet Chanzá.

Fig. 151. Gadea, *Mujer con niño/a muerto*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 152. Gadea, *Mujer con niño/a muerto*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 153. Gadea, *Mujer con niño/a muerto*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 154. Carlos Schwabe, *L'Evangile de Notre Seigneur Jesus-Christ selon Saint Pierre*, 1895. Nueva York, The Metropolitan Museum.

Fig. 155. Luis de Morales, *Virgen con el Niño y san Juanito*, c. 1570. Madrid, Museo del Prado.

Fig. 156. *La mala madre*, 1890. Lámina reproducida en “La educación de la mujer de clase alta”, vol. I.

Fig. 157. Nin i Tudó, *Abandono en el hospicio*, 1901. Colección privada.

Fig. 158. María Luisa Puigggener, *La última alhaja*, 1900. Sevilla, Colección Cajasol.

Fig. 159. *La desventurada Margarita*, 1831. Grabado publicado en “Voz de la naturaleza”.

Fig. 160. Rafael De la Torre y Estefanía, *¡Inclusero!*, 1901. Madrid, Museo del Prado.

Fig. 161. Ann Lonham, abortista en la portada del *National Police Gazette*, 1847.

Fig. 162. Orlando Hodgson, *A Maiden Lady and her Family*, c. 1820-40. Yale Center for British Art/Paul Mellon Collection.

Fig. 163. Planas, *La solterona*, 1882. Biblioteca Nacional de España.

Fig. 164. José Soriano Fort, *¡Desgraciada!*, 1896. Madrid, Museo del Prado.

Fig. 165. Jordi Olivé, *La nena morta*, 1929. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Fig. 166. Gadea, *Niño/a muerto*, Archivo Manises, fondo Gadea, c. 1950-1970

Fig. 167. José Rodríguez, *Niño muerto*, c. 1910-1920. Valencia, Colección Rafael Solaz

Fig. 168. M. Verdés, *Niño muerto tumbado*, c. 1935-36. Valencia

Fig. 169. Gadea, *Niña muerta*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 170. Gadea, *Niño/a muerto*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 171. Gadea, *Niño/a muerto en caja*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 172. Lilla Cabot Perry, *The blue kimono*, 1915. Sotheby 's.

Fig. 173. A. García, *Niño muerto*, c. 1870. Valencia, Colección Díaz Prosper.

Fig. 174. Reginald Bottomley, *Madre con hijo mirando a la Virgen con el Niño*, c. 1913-20. Colección particular

Fig. 175. Gadea, *Niño/a muerto*, c. 1950-1970. Archivo Municipal Manises, Fondo Gadea.

Fig. 176. Manuel Ocaranza, *La cuna vacía*, ca. 1871. México, Colección Andrés Blaisten.

Fig. 177. Mamerto Seguí Arechavala, *La cuna vacía*, 1890. Colección Bernardo Estornés Lasa.

Fig. 178. Norma Grau, *Retrat de Nadia amb els seus pares*, 2017. Colección particular.

Fig. 179. Atribuido al personal funerario/hospital, *Niño fallecido*, c. 1965-70. Moncada, Colección Coll González.

Fig. 180. Paula Bonet, *Embryo*, 2018. Colección particular.

ARCHIVOS, FONDOS Y COLECCIONES FOTOGRÁFICAS

Archivo Municipal de Alboraya: Fondo Serra

Archivo Municipal de Manises: Fondo Gadea

Archivo Municipal de Pego

Archivo Municipal de Crevillent

Archivo Municipal de Mislata

Archivo Municipal de Náquera

Archivo Municipal de Paterna

Archivo Municipal de Requena

Archivo Municipal de Picassent

Archivo Municipal de Tavernes Blanques

Archivo Municipal de Ribarroja

Archivo Municipal de Sueca

Archivo Municipal de Carcaixent

Archivo Municipal d'Ontinyent

Archivo Municipal de Moncada

Archivo gráfico de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu

Archivo gráfico del Museu d'Etnologia de València

Archivo fotográfico del Ajuntament de Girona: Colección Unal.

Fondo fotográfico del Museu de Història de València

Colección fotográfica Rafael Solaz

Colecciones particulares: familia Alapont; familia Coll González; familia Solaz Mayordomo y Benavent Chafer.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama, 2005.

AGUADO, Ana. “Familia e identidades de género. Representaciones y prácticas (1889-1970)”. En: CHACÓN, Francisco; BESTARD, Joan (dirs.). *Familias. Historia de la sociedad española (del final de la Edad Media a nuestros días)*. Madrid: Cátedra, 2011, p. 743-808.

AGUSTÍN LACRUZ, Carmen; CLAVERO GALOFRÉ, Manuel. “El arte de mirar: cuatro generaciones de fotógrafos Aracil”, *Revista General de Información y Documentación*, N° 32, 1, 2022, p. 281-308.

AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Investigaciones y Estudios de Género, 2017.

ALBERDI, Inés. *La nueva familia española*. Madrid: Taurus, 1999.

ALBERT, Caterina/CATALÀ, Víctor. *La infanticida i altres textos*. Barcelona: laSal, edicions de les dones, 1984.

ALDAVE MEDRANO, Estela. *Muerte, duelo y nueva vida en el cuarto evangelio*. Navarra: Verbo divino, 2018.

ALIGHIERI, Dante [Trad. MICÓ, José María]. *Comedia*. Barcelona: Acantilado, 2018.

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

ÁLVAREZ, Mónica; CLARAMUNT, M. Àngels; CARRASCOSA, Laura G.; SILVENTE, Cristina. *Las voces olvidadas. Pérdidas gestacionales tempranas*. Tenerife: Ob Stare, 2012.

AMADES, Joan. *La mort. Costums i creences*. Tarragona: El Mèdol, 2001.

AMELANG, James S. “La viuda alegre: miedo y luto en el llanto ritual”. En: TAUSIET, María; AMELANG, James S. (coords.). *Accidente del alma. Las emociones en la Edad Moderna*. Madrid: Abada, 2009.

AMORÓS, Lorena. *ÁLBUM FAMILIAR*
<http://www.lorenaamoros.com/Sel_Obra_Anterior/album_familiar.html>.

- ARACIL, Lluís V. *La mort humana*. Barcelona: Empúries, 1998.
- ARAKI, Nobuyoshi. *Sentimental Journey-Winter Journey*. Tokyo: Shinchosha, 1991.
- ARESTI, Nerea. “El Ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX”, *Historia Contemporánea*, Nº 21, 2000, p. 363-394.
- ARIÈS, Philippe. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 1983.
- ARIÈS, Philippe. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Taurus, 1987.
- ARIÈS, Philippe. *Morir en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días*. Buenos Aires: 2007.
- ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger; DUBY, George (dirs.). *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Taurus, 2000.
- ARIÈS, Philippe; DUBY, George (dirs.). *Historia de la vida privada de la Europa feudal al Renacimiento. Vol. 2*. Madrid: Taurus, 2001.
- ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dirs.). *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial. Tomo 4*. Madrid: Taurus, 2001.
- ARISTÓTELES. *Acerca del alma*. Traductor: Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 2010.
- ARDÈVOL PIERA, Elisenda; MUNTAÑOLA THORNBERG, Nora. “Visualidad y mirada. El análisis cultural de la imagen”. En: ARDÈVOL, Elisenda y MUNTAÑOLA, Nora (coords.). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: UOC, 2004.
- AZARA, Pedro. *El ojo y la sombra: Una mirada al retrato en Occidente*, 2002.
- BADINTER, Élisabeth. *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. Barcelona: Paidós, 1991.
- BADINTER, Elisabeth. *XY La identidad masculina*. Madrid: Alianza, 1993.
- BADINTER, Elisabeth. *La mujer y la madre. Un libro polémico sobre la maternidad como nueva forma de esclavitud*. Madrid: La Esfera, 2011.

- BAILLY, Jean-Christophe. *La llamada muda: Ensayo sobre los retratos de El Fayum*. Madrid: Akal, 2001.
- BAIXAULI, Raquel; GONZÁLEZ GEA, Esther. “Fotógrafos anónimos. Una aproximación a la fotografía encontrada”. *I Congreso Internacional sobre fotografía. Nuevas propuestas en investigación y docencia de la fotografía*. Editorial Universitat Politècnica de València, 2018, pp. 109-122.
- BALDUR HAFSTEINSSON, Sigurjón. “Post-mortem and funeral photography in Iceland”. En: BALDUR HAFSTEINSSON, Sigurjón; LÁRA BALDVINSDÓTTIR, Inga (eds.). *History of Photography. Vol.23*. Iceland: Spring, 1999.
- BARRIO MÁRTIL, Alfonso del. “August Sander: Gente del siglo XX”, *FV: Foto-Video actualidad*, N° 269, 2020.
- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1992.
- BARTHES, Roland. *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI, 1999.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 2007.
- BARTHES, Roland. *Diario de duelo. 16 de octubre de 1977- 15 de septiembre de 1979*. México: Siglo XXI, 2009.
- BÁSCONES REINA, Noelia. “Mujer, autorretrato y discurso autobiográfico. Revisión del autorretrato fotográfico en la obra de mujeres artistas”, *Área Abierta. Revista de comunicación, audiovisual y publicitaria*, 2017, p. 111-130.
- BASQUIAT, Anna. “La última moda entre los padres es crear joyas con el cordón umbilical de sus bebés”, *La Vanguardia*, 12 de noviembre de 2018.
- BATAILLE, George. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2013.
- BATCHEN, Geoffrey. *Each Wild Idea. Writing Photography History*. Massachusetts: MIT, 2000.
- BATCHEN, Geoffrey. “Aterrador fantasma de antiguo esplendor: Qué es la fotografía”. En: GREEN, David (ed.). *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili Editorial, 2007.

- BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- BATUT, Arthur. “La fotografía aplicada a la producción del tipo, de una familia, de una tribu o de una raza (1887)”. En NARANJO, Juan (ed.). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006 p. 92- 101.
- BAUDELAIRE, Charles. “El público moderno y la fotografía”. En: BAUDELAIRE, Charles. *La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente*. Madrid: Taurus, 2013.
- BAUDRILLARD, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*. Barcelona: Monte Avila Editores, 1980.
- BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estética*. Buenos aires: Amorrrotu, 2006.
- BAUMAN, Zigmunt. *Mortalidad, inmortalidad y otras estrategias de vida*. Madrid: Sequitur, 2014.
- BAYÉS, Ramón. *Psicología del sufrimiento y la muerte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 2001.
- BAZIN, André. “Ontología de la imagen fotográfica”. En BAZIN, André (ed.). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp., 2000.
- BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra, 2015.
- BECKER, Ernest. *La negación de la muerte*. Barcelona: Kairós, 2003.
- BELLOSTA MARTÍNEZ, María Asunción. *Sentir la muerte hoy. El género al final de la vida*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.
- BELTING, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2009.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2012.

- BELTING, Hans. “Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo”. En: GARCÍA VARAS, Ana (ed.). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando (dir.). *Ternura y melodrama. Pintura de escenas familiares en tiempos de Sorolla*. (Exposición celebrada en Valencia, Museo del siglo XIX, del 18 de diciembre de 2002 al 23 de febrero de 2003). Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2002.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”. En: BENJAMIN, Walter; SUBIRATS, Eduardo (ed.). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2013.
- BENKARD, Ernst. *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*. Barcelona: Sans Soleil, 2013.
- BENLLOCH, Josep; GARCÍA CÁRCELES, Miguel. *El triomf de la imatge: el daguerreotip a Espanya*. València: Universitat de València, 2017.
- BERGER, John; GUICHON, Françoise; LÉONARD, Pierre; VAYSSIÈRE, Bruno-Henri. *Le photographie et le pharmacien. Autopsie du Châtelard*. Lyon: Champ Vallon, 1981.
- BERGER, John. *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza, 2009.
- BERGER, John. *La apariencia de las cosas. Ensayos y artículos escogidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- BERGSON, Henri. *Materia y memoria. La relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- BERMÚDEZ DINI, Renato. “Aproximaciones teratológicas al retrato en la pintura contemporánea”, *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*, vol. 7, 2015, p. 82-102.

- BERTHERAT, Bruno. “Ophélie à la Morgue. Singularités et variantes dans les représentations du cadavre au xix^e siècle”. En: En: CAROL, Anne; RENAUDET Isabelle (dirs.). *La mort à l'œuvre. Usages et représentations du cadavre dans l'art, Corps & âmes*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, n°48, 2013, pp. 39-56.
- BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica, 2012.
- BIRKHÄUSER-OERI, Sibylle. *La llave de oro. Madres y madrastras en los cuentos infantiles*. Madrid: Turner noema, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- BLOOD, Cybele; CACCIATORE, Joanne. “Parental Grief and Memento Mori Photography: Narrative, Meaning, Culture, and Context”, *Death Studies*, 38, 2014, p. 224-233.
- BLASCO HERRANZ, Inmaculada (ed.). *Mujeres, hombres y catolicismo en la España contemporánea. Nuevas visiones desde la historia*. Valencia: Tirant, 2018.
- BONFILL, Anna; MAYANS, Antoni; ROCA, Quim (coords.). *Carme Gotarde Camps (1892-1953). Fotògrafa*. Olot: Arxiu Comarcal de la Garrotxa, Arxiu d'Imatges d'Olot, Institut de Cultura de la Ciutat d'Olot, 2009.
- 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.
- BOLUFER PERUGA, Mónica. “Lo íntimo, lo doméstico y lo público: representaciones sociales y estilos de vida en la España Ilustrada”, *Studia historica. Historia moderna*, n° 19, 1998, p. 85-116.
- BOLUFER PERUGA, Mónica; MORANT DEUSA, Isabel. “Identidades vividas, identidades atribuidas”. En: PÉREZ-FUENTES, Pilar (coord.). *Entre dos orillas: las mujeres en la historia de España y América latina*. Barcelona: Icaria, 2012, p. 317-352.
- BOLUFER, Mónica. “Ciencia y moral. En los orígenes de la maternidad totalizante”, *Mètode*, núm. 76, 2012.
- BOLUFER, Mónica: “Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres”, *Ayer*, 93, 2014, p. 85-116.

- BORRÁS LLOP, José María. “Fotografía/Documento. Historia de la infancia y retratos post-mortem”, *Hispania, Revista española de historia*, 234, 2010, p. 101-136.
- BORDIGNON, Giulia. “Arianna prima di Arianna. Note sulla Pathosformel della ‘bella addormentata’ prima della ‘Cleopatra’ vaticana (1512)”, *Engramma*, 163, 2019, <http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3576>.
- BORGO, Melania; LICATA, Marta; IORIO, Silvia. “Post-mortem Photography: the Edge Where Life Meets Death?”, *HSS*, vol. V, N° 2, 2016.
- BOTINAS I MONTERO, Elena; CABALEIRO I MANZANEDO, Julia; DURÁN I VINYETA, Maria dels Àngels. *Les Beguines: la raó il.luminada per amor*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. “Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo”. En: ÁLVARES-URÍA, Fernando; WRIGHT MILLS, Charles; VARELA, Julia (eds.). *Materiales de sociología crítica*, Madrid: La Piqueta, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BRIGIDI, Serena. “Mujeres al borde de un ataque de nervios. Corazón blando, feminización del dolor y autocuidado familiar”. En: ESTEBAN, Mari Luz; COMELLES, Josep M.; DÍEZ MINTEGUI, Carmen (eds.). *Antropología, género, salud y atención*. Barcelona: Bellaterra, 2010.
- BROGGI, Marc Antoni. *Por una muerte apropiada*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- BRONFEN, Elisabeth. *Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic*, New York: Manchester University Press, 1992.
- BROWN, Nicola. “Empty Hands and Precious Pictures: Post-mortem Portrait Photographs of Children”, *Australasian Journal of Victorian Studies*, vol. 14, nº 2, 2009.
- BROWN Peter. *El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual*. Barcelona: Muchnik, 1993.
- BRYSON, Norman. *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza, 2005.

- BRUSATIN, Manlio. *Historia de las imágenes*. Madrid: Julio Ollero, 1992.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.
- BURNS, Stanley B. “Las fotografías de enfermos, deformados, trastornados y muertos. Un registro de ciento cincuenta años, presentado el archivo Burns”. En: MOCARTE, Montse; PARCO, Rebeca (eds.). *La imagen desvelada. Prácticas fotográficas en la enfermedad, la muerte y el duelo*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2019.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Barcelona: Paidós, 2002.
- BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2017.
- BUTLER, Judith. *Los sentidos del sujeto*. Barcelona: Herder, 2016.
- CAAMAÑO MORÚA, Carmen; CONSTANZA RANGEL, Ana. *Maternidad, feminidad y muerte. La mirada de los otros frente a la mujer acusada de infanticidio*. Costa Rica: Universidad de Costa Rica, 2002.
- CABRÉ, Montserrat; SALMÓN, Fernando. *Curar y cuidar. Vínculos terapéuticos en la Baja Edad Media*. Madrid. Antipersona, 2021.
- CADAVA, Eduardo. *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Chile: Palinodia, 2014.
- CALABRESE, Omar. “Representación de la muerte y muerte de la representación”, *Revista de Occidente*, N° 118, 1991.
- CALABRESE, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra, 1993.
- CALDUCH-BENAGES, Nuria. “Muerte y mujeres en la Biblia hebrea”. En: NAVARRO, Mercedes (ed.). *En el umbral. Muerte y teología en perspectiva de mujeres*. Bilbao: Desclée de brouwer, 2006.

- CALLE, Sophie. *Se was called successively Rachel, Monique, Szyndler, Calle, Pagliero, Gonthier, Sidler. My mother did not appear in my work, and that annoyed her*. Paris: Xavier Barral, 2017.
- CAMILLE, Michael. *Arte gótico: Visiones gloriosas*. Madrid: Akal, 2005.
- CANAL, Carlos. <<https://www.youtube.com/watch?v=M8iyjWoxwvI>>.
- CANCER MATINERO, José Ramón. *Retratistas fotógrafos en Valencia*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2006.
- CANO DÍAZ, Emiliano. “Los últimos días de Mariano Fortuny y Marsal”, *Cartas Hispánicas*, 009, 2018, p. 1-93.
- CARABIAS-ÁLVARO, Mónica. “La aportación crítica de Elisabeth Eastlake (1809-1893) al debate de la fotografía en las artes a mediados del siglo XIX: la publicación de Fotografía (1857) en el *Quarterly Review*, *Arte, Individuo y Sociedad*, 34, 2022.
- CAROL, Anne; RENAUDET Isabelle. “Entre trajectoire individuelle et imaginaire collectif. Les collections de photographies post mortem du Muséu del Pueblu d'Asturies”. En: CAROL, Anne; RENAUDET Isabelle (dirs.). *La mort à l'œuvre. Usages et représentations du cadavre dans l'art, Corps & âmes*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, N° 48, 2013, p. 229-246.
- CASAJÚS QUIRÓS, Concha. “Evolución y tipología del retrato fotográfico”, *Anales de Historia del Arte*, nº 19, 2009.
- CASSIDY, Paul. “La vida social del bebé no-nato: la comprensión de la naturaleza del duelo perinatal”, *Revista Muerte y Duelo perinatal, Umamanita*, N° 2, mayo-junio 2017, p. 30-37.
- CASTELLANOS RODRÍGUEZ, Belén. “El erotismo como fascinación ante la muerte según George Bataille”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, nº 26, 2010, p. 43-51.
- CAVE, Nick. *The Red Had Files*. <<https://www.theredhandfiles.com/>>.
- 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.

- CLEMENTE-FERNÁNDEZ, María Dolores; FEBRER-FERNÁNDEZ, Nieves; MARTÍNEZ-OÑA, María del Mar. “La fotografía documental como recurso en la obra de mujeres artistas: de la flâneuse a la cronista de realidades inventadas”, *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 18, 2017, p. 75-96.
- CHODOROW, Nancy. *El ejercicio de la maternidad. Psicoanálisis y sociología de la maternidad y la paternidad en la crianza de los hijos*. Barcelona: Gedisa, 1984.
- CHRISTINA JR. William A. “Llanto religioso provocado en España en la Edad Moderna”. En: TAUSIET, María; AMELANG, James S. (coords.). *Accidente del alma. Las emociones en la Edad Moderna*. Madrid: Abada, 2009.
- CLÉMENT Chéroux. *La fotografía vernácula*. México: Serieve, 2014.
- COCCIA, Emanuele. *La vida sensible*. Buenos Aires: Marea, 2011.
- COLLIN DE PLANCY, Jacques. *Dictionnaire Infernal: Répertoire Universel des Êtres, des Personnages, des Livres, des Faits Et des Choses Qui Tiennent aux Esprits, aux Démons, aux... Maléfices, A la Cabale Et aux Autres Sciences*. Paris: Henri Plon, 1863.
- COMAS D'ARGEMIR, Dolors et al. *Vides de dona. Treball, família i sociabilitat entre les dones de classes populars (1900-1960)*. Barcelona: Alta Fulla, 1990.
- CONAN DOYLE, Arthur. *El caso de la fotografía de espíritus*. Girona: WunderKammer, 2021.
- CONSTANZO, Tamara. “La fotografía como recurso para acompañar la despedida del bebé y dar presencia a la ausencia”. En: IRRAZÁBAL, Gabriela; MARTÍNEZ, Bárbara (eds.). *Bebés muertos y no nacidos. Imaginarios, prácticas y políticas en torno a las interrupciones y pérdidas gestacionales en Argentina y España*. Buenos Aires: Centro de Estudios e Investigaciones Laborales - CEIL-CONICET, 2022, p. 267-281.
- CORBIN, Alain (dir.). *Historia del cuerpo. Volumen 2. De la Revolución francesa a la Gran Guerra*. Madrid: Taurus, 2005.
- CORBIN, Alain. “Entre bastidores”. En: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dirs.). *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial. Tomo 4*. Madrid: Taurus, 2017, p. 391-531.

- CORDERO PÉREZ, Juan Ignacio. “Fotografía Postmortem, mecanismo de perpetuación del rito mortuario”, *Cuadernos de Historia Cultural, Crítica y Reflexión*, vol. 3, Viña del Mar, 2013.
- CORONADO E HIJÓN, Diego. *Una mirada a cámara: teorías de la fotografía, de Charles Baudelaire a Roland Barthes*. Sevilla: Alfar, 2005.
- CORRILLERO MARTÍN, Javier; POLA GUILLÉN, María; HERNÁNDEZ PAILÓS, Rafael; GRAU ANDRÉS, Norma. *Muerte y duelo perinatal. Manual teórico práctico*. Jaén: Alcalá, 2023.
- COUSINIÉ, Frédéric. “Retrat verdader, efigie funerària”. En: BENITO GOERLICH, Daniel (com.). *Domus speciosa: 400 anys del Col·legi del Patriarca* (Exposició celebrada en Valencia, La Nau, mayo-septiembre 2006) Valencia: Universitat de València, 2006.
- CRADDOCK, Sacha; ARROYO PLANELLES, Marta (coord.). *Gillian Wearing*. València: Institut valencià d’Art Modern, 2015 (catálogo de exposición).
- CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac, 2008.
- CRITCHLEY, Simon. *Apuntes sobre el suicidio*. Barcelona: Alpha Decay, 2015.
- CRUZ, Virginia de la. “Más allá de la propia muerte”. En: BOZAL, Valeriano (ed.). *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: Machado, 2005.
- CRUZ, Virginia de la. “Imago mortis. Retratos de anxeliños”. En: Actas de Congreso CEHA. Santiago de Compostela, 2010a.
- CRUZ, Virginia de la. *Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (Siglos XIX y XX)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2010b.
- CRUZ, Virginia de la. “Viaje póstumo”, *Cuarto oscuro*, 87, 2010c, p. 33-39.
- CRUZ, Virginia de la. *El retrato y la muerte, la tradición fotográfica post mortem en España*. Madrid: Tempora, 2013.
- CRUZ, Virginia de la. “Imagen latente: In memoriam”, *Revista Comunicación*, Nº 31, 2014, p. 13-21.

- CRUZ, Virginia de la. “Suerte de ex-votos para los vivos”, “Imagen latente: In memoriam”, *Revista Comunicación*, Nº 31, 2014b.
- CRUZ, Virginia. “Le lit de mort. La dernière image. La représentation du Marquis de Cerralbo dans son lit de mort”. En: VAQUERO ARGÜELLES, Lurdes (dir.). *Estuco. Revista de estudios y comunicaciones del Museo Cerralbo*. Madrid: Museo Cerralbo, 2016.
- CRUZ LICHET, Virginia de la (com.). *Imatges de mort. Representacions fotogràfiques de la mort ritualitzada*. València: Museu Valencià d’Etnologia, 2017.
- CRUZ LICHET, Virginia de la. “Retrats per al dol. El retrat infantil de difunt a Catalunya”, *Revista d’Etnologia de Catalunya*, nº43, diciembre 2018.
- CRUZ LICHET, Virginia de la. *Post mortem. Collection Carlos Areces*. Madrid: Titilante, 2021.
- CUARTEROLO, Andrea. “La visión del cuerpo en la fotografía mortuoria”, *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, nº 35, 2002a, p. 51-55.
- CUARTEROLO, Andrea L. “Fotografiar la muerte. La imagen en el ritual póstumo”, *Todo es historia*, nº 424, 2002b, p. 24-34.
- CUARTEROLO, Andrea L. “La muerte ilustre: Fotografía mortuoria de personajes públicos en el Río de la Plata”, *Imagen de la muerte*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007.
- DE CAMPO ALANGE, Condesa. *De Altamira a Hollywood. Metamorfosis del arte*. Madrid: Revista de Occidente, 1953.
- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.
- DELENDIA, Odile. “El paño llamado ‘de la Verónica’ en la obra de Zurbarán”. En: *Buletina Boletín Bulletin del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, Nº 7, 2013, p. 3-5.
- DELL, Christopher. *Mitología. Un viaje a los mundos imaginarios*. Barcelona: Lunwerg, 2012.
- DELPÏRE, Robert (dir.). *Post mortem*. France: Photo Poche, 2007.
- DELUMEAU, Jean. *El miedo en Occidente*. Madrid: Taurus, 1989.

- DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, 2011.
- DESPRET, Vinciane. *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*. Buenos Aires: Cactus, 2021.
- DÍAZ, Jenn. “Madrastra: La madre letal”. En: VV. AA. *(h)amor de madre*. Madrid: Continta me tienes, 2016.
- DÍAZ DÍAZ, Teresa. “Evolución del retrato funerario: la necesidad de perpetuidad”. En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.). *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones. Vol. I*. San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Escorialenses, 2014.
- DÍAZ MARROQUÍN, Lucía. *La retórica de los afectos*. Zaragoza: Reichenberger, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, George. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, George. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Arde la imagen*. México: Serieive, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*. Barcelona: Sans Soleil, 2013.
- DIDION, Joan. *El año del pensamiento mágico*. Barcelona: Random House, 2014.
- DI NOLA, Alfonso M. *La muerte derrotada. Antropología de la muerte y el duelo*. Barcelona: Belacqva, 1995.
- DIRIÉ, Clément; BARGUES, Cécile. “Anthologie”. En: HÉLAN, 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.

- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi. “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los verdaderos retratos marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América Revista de historia, cultura y territorio*, nº 18, 2011, p. 77-94.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi. “Vestidas a la espera del esposo. Imagen y liturgia de la virginidad consagrada en los retratos de monjas”. En: DE LA PEÑA VELASCO, María Concepción; PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel; ALBERO MUÑOZ, María del Mar; MARÍN TORRES, María Teresa; GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan. *Actas del congreso Imagen y Apariencia*. Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 2008, s/p.
- DOMÍNGUEZ, Nora. *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- DOLORES RAMOS, María. “Feminismos laicistas: voces de autoridad, mediaciones y genealogías en el marco cultural del modernismo”. En: AGUADO, Ana; ORTEGA, Teresa M^a (eds.). *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Valencia/Granada: Universitat de València/Universidad de Granada, 2011.
- DONATH, Orna. *#madres arrepentidas. Una mirada radical a la maternidad y sus falacias sociales*. Barcelona: Penguin Random House, 2016.
- DOWNING, Christine. *Espejos del yo. Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestra vida*. Barcelona: Kairós, 1993.
- DUARTE, Robert. *Los tachados*, 2011. <<https://www.youtube.com/watch?v=zn6b-lwe8-8>>.
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós, 1986.
- DUBY, George; BARTHÉLEMY, Dominique; RONCIÈRE, Charles de la. “Cuadros”. En: ARIÈS, Philippe; DUBY, George (dirs.). *Historia de la vida privada de la Europa feudal al Renacimiento. Vol. 2*. Madrid: Taurus, 2001.
- DUNCAN, Carol. “Madres felices y otras nuevas ideas en el arte francés del siglo XVIII”. En: CORDERO REIMAN, Karen; SÁENZ, Irma (coords.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. 2001.

- DUQUE, Félix. *La estrella errante. Estudios sobre la apoteosis romántica en la historia*. Madrid: Akal, 1997.
- DUQUE, María del Mar. *El ciclo de la vida. Ritos y costumbres de los alicantinos de antaño*. Alicante: Club Universitario, 2004.
- DURAND, Régis. *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.
- DURAND, Régis. *La experiencia fotográfica*. México: Serieive, 2012.
- DURKHEIM, Emile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 2008.
- ELIAS, Norbert. *La soledad de los moribundos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- ELKINS, James (ed.). *Photography Theory*. Nueva York/Londres: Routledge, 2008.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. *Arte y Mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008.
- ENGUITA MAYO, Nuria. “Narrativas domésticas: más allá del álbum de familia”. En: VICENTE, Pedro (ed.). *Álbum de familia. [Re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Madrid: Diputación Provincial de Huesca/Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2013.
- ENNIS, Helen. “Death and Digital Photography”, *Cultural Studies Review*, Vol 17, Nº 1, March 2011.
- ERNAUX, Annie; MARIE, Marc. *El uso de la foto*. Madrid: Cabaret Voltaire, 2018.
- ESTEBAN, Mari Luz; COMELLES, Josep M.; DÍEZ MINTEGUI, Carmen (eds.). *Antropología, género, salud y atención*. Barcelona: Bellaterra, 2010.
- ESTEBAN, Mari Luz. *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra, 2013.
- FAETA, Francesco. “La mort en images”, *Terrain. Carnets du patrimoine ethnologique*, Nº 20, 1993, p. 69-81.

- FALCÓN, Lidia. *Mujer y sociedad. Análisis de un fenómeno reaccionario*. Madrid: Vindicación feminista, 1996.
- FANDIÑO PÉREZ, Roberto Germán. “De la fascinación privada a la agitación pública. Fotografía, mentalidad y vida cotidiana en el tránsito del siglo XIX al XX”, *Berceo*, 149, 2005, p. 109-134.
- FEDERICI, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños, 2021.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Andrea. “La imagen de la muerte infantil en el siglo XIX”. En: AMADOR CARRETERO, María Pilar; ROBLEDANO ARILLO, Jesús; RUIZ FRANCO, María del Rosario (coords). *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*. Madrid, 2006.
- FERRATER MORA, José. *El ser y la muerte*. Madrid: Alianza, 1988.
- FERRER ÁLVAREZ, Mireia. “The Dramatisation of Death in Second Half of the 19th Century” The Paris Morgue and Anatomy Painting”. En: PETÓ, A; CHRIJVERS, K. *Faces of death. Visualising History*. Pisa: Università di Pisa, 2009, p. 163-187.
- FERRERO, Raquel; COLOMINA, Clara. *Fadrines. El procés de no casar-se en la societat tradicional valenciana*. València: L’ETNO. Museu Valencià d’Etnologia/Diputació de València, 2020.
- FERRO, Norma. *El instinto maternal o la necesidad de un mito*. Madrid: Siglo XXI, 1991.
- FEUERBACH, Ludwig. *Pensamientos sobre muerte e inmortalidad*. Madrid: Alianza, 1993.
- FIRESTONE, Shulamith. *La dialéctica del sexo*. Barcelona: Kairós, 1976.
- FONTANELLA, Lee. “Destacar com una cosa de vida: daguerreotips i Espanya”. En: BENLLOCH, Josep; GARCÍA, Miguel (dirs.) *El triomf de la imatge. El daguerreotip a Espanya*. Valencia: Universitat de València, 2017.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- Fontcuberta, Joan. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

- FONTCUBERTA, Joan. “Monumentalizar el álbum: dos casos de estudio”. En: VICENTE, Pedro (ed.). En: *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca; Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2018.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Madrid: Siglo XXI, 2019.
- FOX TALBOT, Henry W. “El lápiz de la naturaleza (1846)”. En: FONTCUBERTA, Joan (ed.). *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- FLUSSER, Vilém. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis, 2001.
- FRECHINA I ANDREU, Josep-Vicent, “Ritus entorn de la mort d’albat al País Valencià”, *Caramella: revista de música i cultura popular*, Nº 10, 2004, p. 9-15.
- FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 2011.
- FREUD, Sigmund. *Lo siniestro. El hombre de arena*. Barcelona: Pequeña biblioteca Calamvs Scriptorivs, 1979.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas. Tótem y tabú y otras obras (1913-1914)*. Argentina: Amorrortu, 1988.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas. Volumen 14 (1914-1917). Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza, 2010.
- FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- FRIEDAN, Betty. *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra, 2017.
- FUENTES, Belén; SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. “La fotografía como documento de identidad”, *Documentación de las ciencias de la información*, Nº 28, 2005, p. 189-195.
- FUMAGALLI, Vito. *Solitud carnalis. El cuerpo en la Edad Media*. Madrid: Nerea, 1990.
- GALTON, Francis. “Retratos compuestos (1878)”. En: NARANJO, Juan (ed.). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 64-79.

- 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.
- GARCÍA-ALIX, Alberto. *Moriremos mirando*. Madrid: La Fábrica, 2008.
- GARCÍA GARCÍA, Isabel. “La fotografía y el álbum: imágenes y objetos”. En: VICENTE, Pedro (ed.). *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca; Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2018.
- GARCÍA FELGUERA, M^a de los Santos. “De Olot a Málaga. La fotógrafa Sabina Muchart Collboni”. En: *Imatge i recerca, 8es Jornades Antoni Varés*. Girona: Centre de Recerca i Difusió de la Imatge, 2004, p. 187-189.
- GARCÍA FELGUERA, M^a de los Santos. “Anais Tiffon, Antonio Fernández y la compañía fotográfica «Napoleón»”, *Locus Amoenus*, N° 8, 2005-2006, p. 307-335.
- GARCÍA FELGUERA, M^a de los Santos, “Investigación sobre una fotógrafa que trabajó en España en el siglo XIX, la Señora Ludovisi”, *Imatge i recerca, 10es Jornades Antoni Varés*, Girona, 2008, s/p.
- GARCÍA FELGUERA, M^a de los Santos. *Els Napoleón. Un estudi fotogràfic*. Barcelona: Arxiu Fotogràfic de Barcelona-Institut de Cultura de Barcelona e Imatge i Producció Editorial, 2011.
- GARCÍA FELGUERA, M^a de los Santos. “La fotografía. Una profesión nueva para las mujeres”. En: NAVARRO, Carlos G. (com.). *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, Alfonso Miguel. “Repertorios de objetos evocadores de recuerdos en padres y madres que perdieron hijos”, *Batey. Revista Cubana de Antropología Sociocultural*, Vol. III, N° 3, 2012, p. 36-51.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método. Volumen 2*. Madrid: Encuentro, 2009.
- GARCÍA MONERRIS, Encarna; SERNA, Justo. “Hay mucha gente, pero más rostros aún. La identidad fotográfica en la Valencia del ochocientos”. En; CANCER MATINERO, José

- Ramón (com.). *Col·lecció Díaz Prósper, patrimoni y memòria. Fotografies 1839-1900* (Exposició celebrada en Valencia, Centre Cultural La Nau, de 24 de febrero al 26 de junio de 2011) Valencia: Universitat de València, 2011.
- GARCÍA RAMOS, Francisco José. “El cine desde la cámara de una pionera del fotoperiodismo español: los proyectos de Juana Biarnés como foto-fija en Cataluña (1956-1963)”, *Área abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, Nº 18, 2018, p. 55-73.
- GARRO-LARRAÑAGA, Oihana. “El arte y la construcción del sujeto: una reflexión con Nan Goldin acerca de las narrativas familiares”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 26, 2014. p. 255-269.
- GARROCHO, Diego S. *Sobre la nostalgia. Damnatio Memoriae*. Madrid: Alianza, 2019.
- GAYFORD, Martin. *David Hockney. El gran mensaje. Conversaciones con Martin Gayford*. Madrid: La Fábrica, 2011.
- GEBARA, Ivone. *El rostro oculto del mal. Una teología desde la experiencia de las mujeres*. Madrid: Trotta, 2002.
- GÉLIS, Jacques. “La individualización del niño”. En: CHARTIER, Roger (dir.). *Del Renacimiento a la Ilustración. Tomo 3*. Madrid: Taurus, 2001.
- GIANINI BELOTTI, Elena. *A favor de las niñas. La influencia de los condicionamientos sociales en la formación del rol femenino en los primeros años de vida*. Barcelona: Monte Ávila, 1978.
- GIMENO, Beatriz. “El nuevo amor romántico”. En: VV.AA. *(H)amor de madre*. Madrid: Continta me tienes, 2016.
- GÓMEZ, Paco. *Los Modlin*. Madrid: Fracaso books, 2013.
- GÓMEZ-ACEBO, Isabel. “Mujeres y ritos funerarios en Palestina” En: NAVARRO, Mercedes (ed.). *En el umbral. Muerte y teología en perspectiva de mujeres*. Bilbao: Desclée de brouwer, 2006.
- GÓMEZ CRUZ, Edgar. “Más allá del álbum fotográfico: (des)materializaciones y memoria en la fotografía digital”. En: VICENTE, Pedro (ed.). *Álbum de familia y prácticas*

- artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca; Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2018.
- GÓMEZ-ISLA, José. “Narrativas de la intimidad. Estrategias artísticas de apropiación y montaje en torno al tiempo y al relato del álbum de familia. En: VICENTE, Pedro (ed.). *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca; Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2018.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Sara; MOTILLA SALAS, Xavier. “Fotografía, infancia y muerte: el álbum familiar y los retratos post mortem como instrumentos de construcción social de la memoria”. En: CAGNOLATI, Antonella; HERÁNDEZ HUERTA, José Luis (coords.). *La Pedagogía ante la Muerte. Reflexiones e interpretaciones en perspectiva histórica y filosófica*. Salamanca: Faren House, 2015.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Sara; MOTILLA SALAS, Xavier. “La fotografía *postmortem* infantil y su papel en la evocación del recuerdo y la memoria”. En: GONZÁLEZ GÓMEZ, Sara et al. (eds). *Mors certa, hora incerta. Tradiciones, representaciones y educación ante la muerte*. Salamanca: Fahren House, 2016.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Enma. “Bendito es el fruto de tu vientre: cuerpos utilizados para la salvación. Esterilidad y embarazos milagrosos en el relato bíblico”. En: ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (coord.). *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino, tecnología, comunicación y poder*. Sevilla: Arcibel, 2006.
- GONZÁLEZ-FLORES, Laura. *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!* México: Herder, 2018.
- GONZÁLEZ GEA, Esther. “Los dos cuerpos del artista. El cuerpo amado y el cuerpo político”, *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, N°. 13, 2018.
- GONZÁLEZ GEA, Esther. *Sine Manu Facta. Retrato fotográfico post mortem en los fondos Gadea*. Manises: Ayuntamiento de Manises, 2020. https://issuu.com/manises/docs/sine_manu_facta_con_portada.
- GONZÁLEZ GEA, Esther. “Profanación de los cuerpos muertos femeninos. Consideraciones, usos y prácticas sobre el cuerpo muerto femenino en el arte y la cultura popular”, *Eikón imago*, n° 10, 2021, p. 93-105.

- GONZÁLEZ GEA, Esther. “Madres redentoras. Supervivencia y destino de la Piedad en el arte y la cultura popular”. En: MARTÍ BONAFÉ, María Ángeles. *Marías. Entre la adoración y el estigma*. Valencia: Tirant humanidades, 2022, p. 41-63.
- GONZÁLEZ GEA, Esther. *Retrato fotográfico post mortem. Herencia de la escatología medieval en la configuración y resistencia de un objeto memorial*. Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela, (pendiente de publicación).
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert; BERZAL LLORENTE, Laura M^a. “El *transi tomb*. Iconografía del yacente en proceso de descomposición”, *Revista digital de iconografía medieval*, vol. VII, N° 13, 2015, p. 67-104.
- GOLDMAN-AMIRAV, Anna. “«Mira, Yahveh me ha hecho estéril»”. En: TUBERT, Silvia. *Figuras de madre*. Madrid: Cátedra, 1996.
- GRACIA, Carmen. *Iconografía infantil en la pintura valenciana*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1977.
- GRAU, Norma. “Fotografías para casos de muerte gestacional y neonatal”, *Revista muerte y duelo perinatal. Umamanita*, N° 2, 2017, p. 11-19.
- GRAUS, Andrea. *Ciencia y espiritismo en España, 1880-1930*. Granada: Comares, 2019.
- GROOTENBOER, Hanneke. *Treasuring the Gaze: Intimate Vision in Late Eighteenth-Century Eye Miniatures*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.
- GUASCH, Ana María. *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.
- GUBERN, Román. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1992.
- GUERRA, Diego Fernando. “Instantes decisivos, imágenes veladas. Sobre la decadencia y desaparición del retrato fotográfico de difuntos en Buenos aires, 1910-1950”. En: *IX Congreso Argentino de Antropología Social*. Posadas: Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones, 2008, p. 1-17.
- GUERRA, Diego. “Tu descanso y calma. Representaciones de la muerte en la construcción de una iconografía histórica argentina”. En: DE LA CRUZ LICHET, Virginia (ed.).

Explorando los nuevos territorios visuales. Realidades expandidas: entre lo visual y lo virtual. Madrid: Universidad Francisco de Vitoria, 2013.

GUERRA, Diego. “Entre el álbum-cementerio y la morgue de papel. La imagen póstuma y la masificación del retrato fotográfico en la Argentina”. En: *VI Congreso Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades “Imágenes de la muerte”*. Salta, UNSa-UNIRIO, 2014.

GUTIÉRREZ LLORET, Rosa Ana. “¡Dios lo quiere y la patria lo demanda! Acción social y compromiso político de las ‘mujeres católicas’ en la España del siglo XX (1903-1931)”. En: BLASCO HERRANZ, Inmaculada (ed.). *Mujeres, hombres y catolicismo en la España contemporánea. Nuevas visiones desde la historia*. Valencia: Tirant, 2018.

HAINDL UGARTE, Ana Luisa. “Ars bene moriendi: el Arte de la Buena muerte”, *Revista chilena de estudios medievales*, N° 3, 2013, p. 89-108.

HAMILTON, Peter; HARGREAVES, Roger. *The Beautiful and the Damned. The creation of identity in nineteenth century*. London: Lund Humphries, The National Portrait Gallery, 2001.

HANUS, Michel. “Le renouveau de la mort”. 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, p. 191-197.

HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995.

HARRIS, Marvin; ROSS, Eric B. *Muerte, sexo y fecundidad. La regulación demográfica en las sociedades preindustriales y en desarrollo*. Madrid: Alianza, 1999.

HARRIS, Marvin. *Nuestra especie*. Madrid: Alianza, 2011.

HARRIS, Racheal. *Photography and Death*. Bingley: Emerald Publishing, 2020.

HARVEY, John. *Fotografía y espíritus*. Madrid: Alianza, 2010.

HAYS, Sharon. *Las contradicciones culturales de la maternidad*. Barcelona: Paidós, 1998.

HEATH, Iona. *Ayudar a morir: Con un prefacio y doce tesis de John Berger*. Buenos Aires: Katz, 2008.

- HELD, Virginia. “Nacimiento y muerte”, *Dilemata. Revista Internacional de Ética Aplicadas*, N° 31, 2020, p. 1-25.
- HENAO ALBARRACÍN, Ana María. “Usos y significados de la fotografía post-mortem en Colombia”, *Universitas humanística*, N° 75, 2013, p. 329-355.
- HENGER, Sue (ed.). *Beyond the Dark Veil: Post Mortem and Mourning Photography from the Thanatos Archive*. California: Nicholas & Lee Begovich gallery; California State University; Last Gasp, 2015.
- 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.
- HÉRAN, Emmanuelle. “Le dernier portrait ou la belle mort”. 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.
- HERNÁNDEZ, Clara. “La construcción de la figura del artista en el siglo XIX: mitos, imagen pública y género”, *Revista de historiografía*, N° 35, 2021, p. 131-152.
- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel. *Anoxia*. Barcelona: Anagrama, 2023.
- HERNÁNDEZ-MANSILLA, José Miguel. “Autopsia, embalsamamiento y signos de santidad en el cuerpo de Ignacio de Loyola”, *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 21, 2016, p. 79-91.
- HERTZ, Robert. *La muerte y la mano derecha*. Madrid: Alianza, 1990.
- HILLIKER, Laurel. “Letting go while holding on: postmortem photography as an aid in the grieving process”, *Illness, Crisis & Lost*, Vol. 14, 3, 2006, p. 245-269.
- HOLANDA, Francisco de. *Diálogos de Roma*. Madrid: Acantilado, 2018.
- HORVILLEUR, Delphine. *Vivir con nuestros muertos*. Barcelona: Libros del Asteroide, 2022.
- HOYOS, Luis de; HOYOS, Nieves de. *Manual de folklore. La vida popular tradicional en España*. Madrid: Istmo, 1985.

- HUGUET CHANZÁ, José; ALEIXANDRE PORCAR, José (coms.). *Memoria de la luz. Fotografía en la Comunidad Valenciana 1839-1939*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1992.
- HUGO, Victor. *Lo que dicen las mesas parlantes. Conversaciones con los espíritus en la isla de Jersey*. Girona: WunderKammer, 2016.
- HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Madrid: Alianza, 2003.
- IBÁÑEZ FANÉS, Jordi. *Morir o no morir. Un dilema moderno*. Barcelona: Anagrama, 2020.
- ILLOUZ, Eva. *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Madrid: Katz, 2007.
- IMAZ, Elixabete. *Convertirse en madre. Etnografía del tiempo de gestación*. Madrid: Cátedra, 2010.
- IRIARTE, Ana. “Ser madre en la cuna de la democracia o el valor de la paternidad”. En: TUBERT, Silvia (ed.). *Figuras de madre*. Madrid: Cátedra, 1996.
- ISLA, Piedad. *La voz de la imagen (13’ 29’)*, 2012, <https://www.lavozdelaimagen.com/index.php?art=piedad_isla#7>.
- JAMESON, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- JARAN, François. *La huella del pasado. Hacia una ontología de la realidad histórica*. Barcelona: Herder, 2019.
- JELIN, Elizabeth. “Tomar, guardar, mostrar y mirar fotografías”. En: TRIQUELL, Agustina. *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*. Uruguay: Centro de fotografía, 2011.
- JIMÉNEZ VAREA, Jesús. “El sujeto efímero: La fotografía como culminación del lugar de la muerte en la imagen popular”, *Comunicación: Revista internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1, 2002, p. 149-160.
- JULIANO, M^a Dolores. *Cultura popular*. Barcelona: Anthropos, 1992.

- KANTOROWICZ, Ernst H. *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- KNIBIEHLER, Yvonne. “Madres y nodrizas”. En: TUBERT, Silvia (ed.). *Figuras de madre*. Madrid: Cátedra, 1996.
- KNIBIEHLER, Yvonne. *Historia de las madres y la maternidad en Occidente*. Buenos Aires: Nueva visión, 2000.
- KOSSOY, Boris. *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014.
- KOUDOUNARIS, Paul. *El imperio de la muerte. Historia cultural de los osarios*. Barcelona: H. F. Ullmann, 2014.
- KRAKAUER, Siegfried. “La fotografía”. En: *Estética sin territorio*. Murcia: Colegio de arquitectos, 2006.
- KRAMER, Hilton. “The Dubious Art of Fashion Photography”, *The New York Times*, 28 de diciembre de 1975.
- KRAUSS, Rosalind E. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos, 1997.
- KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- KRISTEVA, J. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Céline*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1988.
- KRISTEVA, Julia. *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- LABANYI, Jo. “Pensar lo material”, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, N° 18, 2021, p. 15-31.
- LADNER, Gertraud. “Desafíos teológicos ante la vida y la muerte en perspectiva de género”. En: NAVARRO, Mercedes (ed.). *En el umbral. Muerte y teología en perspectiva de mujeres*. Bilbao: Desclée de brouwer, 2006.
- LAFONT, Isabel. “Mis retratos de Susan Sontag me ayudaron a superar su muerte”, *El País*, 19 de junio de 2019.

- LANGE, Lucja. “An Attempt to Restore the Ordinary Death to the Visual Realm—Artistic, Therapeutic, and Ethical Aspects of the Post-Mortem Photography of Children in the 21st Century. Short Introduction”, *Qualitative Sociology Review*, 16, 3, 2020, p. 106-116.
- LAQUEUR, Tomas. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra, 1994.
- LARA LÓPEZ, Emilio Luis. “La representación social de la muerte a través de la fotografía (Murcia y Jaén, 1870-1902): una historia de la imagen burguesa”, *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, 60, 2005, p. 129-148.
- LARA, Ali. “Mapeando los Estudios del afecto”, *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, Vol. 20, Nº 2, 2020, p. 1-19.
- LARRAURI OLGUÍN, Gibrán. “Psicoanálisis y Estética: Del Objeto Fetiche al Punctum de Barthes”, *Revista Observaciones Filosóficas*, Nº 12, 2011.
- LAZARRE, Jane. *El nudo materno*. Barcelona: Las afueras, 2018.
- LAUDO, Alexandra (Heroínas de la cultura). “Olvidos analógicos, memorias digitales, archivos imposibles. En: VICENTE, Pedro (ed.). *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca; Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2018.
- LE BRETON, David. *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- LE GOFF, Jacques. *El nacimiento del Purgatorio*. Madrid: Taurus, 1981.
- LEÓN-LÓPEZ, Patricia. “El duelo, entre la falta y la pérdida”, *Desde el Jardín de Freud*, n.º 11, 2011, p. 67-76.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalidad e infinito. Ensayos sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme, 1977.
- LEVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1991.

- LINKMAN, Audrey. "Take from Life: Post-Mortem Portraiture in Britain 1860-1910", *History of photography*, vol. 30, 2006, p. 309-347.
- LINKMAN, Audrey. *Photography and Death*. London: Reaktion books, 2011.
- LÓPEZ DE MUNAIN, Gorka. "Introducción. Ernst Benkard y su obra". En: BENKARD, Ernst. *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*. Barcelona: Sans Soleil, 2013.
- LÓPEZ DE MUNAIN, Gorka. *Una genealogía de la máscara mortuoria. Tiempo, imagen, presencia*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, septiembre 2016.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, María. *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*. Madrid: Machado, 2006.
- LÓPEZ LLORET, Joan. *Autoretrat*, 2008. <<https://vimeo.com/143018066>>.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. *La huella de la mirada. Fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha, 1839- 1936*. Barcelona: Lunweg Editores, 2005a.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunweg, 2005b.
- LÓPEZ TRUJILLO, Noemí. *El vientre vacío*. Madrid: Capitán Swing, 2019.
- LOSILLA, Carlos. "La sonrisa del fantasma", *Cahiers du cinéma*, 2011, p. 34-35.
- LOZANO ESTIVALIS, María. *La maternidad en escena. Mujeres, reproducción y representación cultural*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.
- LYNCH, Thomas. *El enterrador*. Madrid: Alfaguara, 2021.
- MADRES MATUTAE <<https://www.museocampanocapua.it/collezioni/eta-antica/le-madri/>>.
- MAILLARD, Chantal. *La compasión difícil*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019.
- MÂLE, Emile. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952.

- MARAINI, Dacia. *Cuerpo feliz. Mujeres, revoluciones y un hijo perdido*. Madrid: Altamarea, 2019.
- MARÍN NARITELLI, Francisco; JARPA ESPINOZA, Guillermo. “La muerte le sienta bien. Imaginario cultural y racionalidad modernizadora del rito de la muerte”, *Teknokultura. Revista de Cultura digital y Movimiento sociales*, nº.10, 2013.
- MARTIN-FUGIER, Anne. “Los ritos de la vida privada burguesa”. En: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dirs.). *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial. Tomo 4*. Madrid: Taurus, 2017, p. 193-260.
- MARTÍNEZ ARTERO, Rosa. *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Barcelona: Montesinos, 2004.
- MARTÍNEZ CARRETERO, Ismael, “La advocación del Carmen. Origen e iconografía”, *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, 2012, p. 771-790.
- MARX, Karl. *El capital. Tomo I*. México: Siglo XXI, 2008.
- MARTÍN-NÚÑEZ, Marta; GARCÍA-CATALÁN, Shaila; RODRÍGUEZ-SERRANO, Aarón. “Conservar, conversar y contestar. Grietas y relecturas del álbum familiar”, *Arte, Individuo y Sociedad*, Vol. 32, 4, 2020, p. 1065-1083.
- MARTOS, José Félix. “Del daguerrotipo al colodión: España a través de la fotografía del siglo XIX”, *Berceo*, 149, 2005, p. 9-34.
- MARZO, Jorge Luis. “Los fantasmas adelantan el reloj”. En: MARZO, Jorge Luis. *Espectres*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Institut de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge/BAU Centre Universitari de Disseny de Barcelona, 2017, p. 129-200.
- MARZAL, Javier. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra, 2011.
- MATE, Reyes. *La piedra desechada*. Madrid: Trotta, 2013.
- MAURETTE, Pablo. *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*. Buenos Aires: Mardulce, 2016.
- MÉNDEZ, Begoña. *Heridas abiertas*. Girona: Wunderkammer, 2020.

- MERLOT, Michel. *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela, 2007.
- MERUANE, Lina. *Contra los hijos (una diatriba)*. Barcelona: Penguin Random House, 2018.
- MÍNGUEZ BLASCO, Raúl “Monjas, esposas y madres católicas: una panorámica de la feminización de la religión en España a mediados del siglo XIX”, *Amnis*, 11, 2012, <<http://journals.openedition.org/amnis/1606>>.
- MÍNGUEZ BLASCO, Raúl. “Liberalismo y catolicismo ante el espejo. La construcción de las feminidades decimonónicas”. En: BLASCO HERRANZ, Inmaculada (ed.). *Mujeres, hombres y catolicismo en la España contemporánea. Nuevas visiones desde la historia*. Valencia: Tirant, 2018.
- MÍNGUEZ, Víctor. “Tumbas vacías y cadáveres pintados, el cuerpo muerto del rey en los jeroglíficos novohispanos, siglos XVII y XVIII”, *e-Spania*, 17, febrero 2014, p. 2-19.
- MIRA, Alicia. “Imágenes y percepciones de las mujeres trabajadoras en la sociedad liberal y en la cultura obrera de finales del siglo XIX y principios del XX”. En: AGUADO, Ana; ORTEGA, Teresa (eds.). *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Valencia/Granada: Universitat de València/Universidad de Granada, 2011, p. 99-122.
- MISERES, Vanesa. “Lectoras, autoras y consumidoras: los usos femeninos del álbum en Latinoamérica”, *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, N° 23, 2019, p. 25-48.
- MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009.
- MITCHELL, W. J. T. *¿Qué quieren realmente las imágenes?* México: COCOM, 2014.
- MITCHELL, W. J. T. *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio. “Muerte y modelos de muerte en la Edad Media Clásica”, *Revista de Historia*, N° 6, 2004, p. 11-31.
- MITRE, Emilo. *Morir en la Edad Media. Los hechos y los sentimientos*. Madrid: Cátedra, 2019.

- MOCHOLÍ MARTÍNEZ, Elvira. “El cuerpo en la imagen, la imagen del cuerpo. Reliquias y relicarios”. En: MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, *et al.* (Eds.). *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*. Madrid: Turpin. Sociedad Española de Emblemática, 2013.
- MOLAS FONT, Maria Dolors; GUERRA LÓPEZ, Sònia (Eds.). *Morir en femenino. Mujeres, ideología y prácticas funerarias desde la Prehistoria hasta la Edad Media*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2002.
- MOLAS FONT, M. Dolors. “Mujeres y rituales femeninos en la Grecia antigua”. En: MOLAS FONT, M. Dolors y GUERRA LÓPEZ, Sònia (eds.). *Morir en femenino. Mujeres, ideología y prácticas funerarias desde la Prehistoria hasta la Edad Media*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2002, p. 99-126.
- MOLINA, Álvaro. *Mujeres y hombres en la España ilustrada*. Madrid: Cátedra, 2013.
- MOLINER, María. *Diccionario del uso del español*. Tomo I. Madrid: Gredos, 2002.
- MOLINER, María. *Diccionario del uso del español*. Tomo II. Madrid: Gredos, 2002.
- MOLINO, Sergio del. *La hora violeta*. Barcelona: Random House, 2015.
- MONTERO, Rosa. *La ridícula idea de no volver a verte*. Barcelona: Seix Barral, 2019.
- MORALES, Juan Luis. *El niño en la cultura española. Tomo II*. Madrid: Juan Luis Morales, 1960.
- MORCATE, Montse. “Duelo y fotografía post-mortem. Contradicciones de una práctica vigente en el siglo XX”. En: GONDRA AGUIRRE, Ander; LÓPEZ DE MUNAIN, Gorka (Eds.). *Imagen y Muerte*. Barcelona: Sans Soleil, 2013, p. 25-45.
- MORCATE, Montse. “Tipologías y re-mediación de las imágenes de la muerte y duelo compartidas en la memorialización *online*”, *Revista M*, 2, Nº 3, 2017, p. 30-44.
- MORCARTE, Montse; PARCO, Rebeca. “La imagen familiar en procesos de enfermedad, duelo y muerte en la fotografía contemporánea”. En: VICENTE, Pedro (ed.). *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca; Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2018, p. 67-76.

- MORCATE, Montse. “Al álbum de los dolientes. Un recorrido por las representaciones fotográficas de muerte y duelo en el ámbito doméstico”. En: MORCATE, Montse; PARCO, Rebeca (eds.) *La imagen desvelada. Prácticas fotográficas en la enfermedad, la muerte y el duelo*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2019a, p. 125-161.
- MORCATE, Montse. “Elaboración y resignificación del álbum familiar a través del proyecto de creación en el duelo”, *Arte y políticas de identidad*, Vol. 21, 2019b, p. 11-28.
- MORCATE, Montse. *Luctus. Respuestas a la enfermedad, la muerte y el duelo*. Barcelona: Autoedición, 2019c.
- MOREL, Marie-France. “Corps exposés, corps parés, en Occident chrétien dans les peintures et les photographies d’enfants morts (XIV-XIX siècles)”. En: GUSI I JENER, Francesc et al. (coords.). *Nascituru, infants, puerulus vobis mater terra: la muerte en la infancia*, 2008, p. 667-681.
- MORENO ROYO, José María. “José M^a Gadea Luján. Fotógrafo”, *Manises en Festes 1994/Arxiu Municipal Manises*, 1994.
- MORIN, Edgar. *El hombre y la muerte*. Barcelona: Kairós, 2003.
- MOSCOSO, Javier. *Historia cultural del dolor*. Madrid: Taurus, 2011.
- MUNGUÍA SEGURA, Santiago. *Diccionario etimológico latino-español*. Madrid: Anaya, 1985.
- MUNIR, Kamal A.; PHILLIPS, Nelson. “El nacimiento del momento Kodak”. En: VICENTE, Pedro (ed.). *Álbum de familia. [Re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Madrid: Diputación Provincial de Huesca/Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2013, p. 33-40.
- MUÑOZ MUÑOZ, Ana M; BARBAÑO GONZÁLEZ-MORENO, María. “La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 26, 2014, p. 39-54.
- MURRAY, Collen I; TOTH, Katalin; CLINKINBEARD, Samantha S. “Death, dying, and grief in families”. En: MCKERY, P. C.; PRICE, S. J. (eds.) *Families and Change. Coping with Stressful Events and Transitions*. London: Sage, 2005, p. 75-102.

- MUSEO DE LA PARAULA. ARXIU DE LA MEMÒRIA ORAL VALENCIANA, Museu Valencià d'Etnologia, <<http://www.museudelaparaula.es/web/home/>>.
- NARRO, Ángel. *El culto a las santas y los santos en la Antigüedad tardía y la época bizantina*. Madrid: Síntesis, 2019.
- NANCY, Jean-Luc. *La representación prohibida. Seguida de La Shoah, un soplo*. Argentina: Amorrortu, 2006.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena, 2010.
- NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Madrid: Amorrortu editores, 2012.
- NAVARRETE, Constanza. “Monstruosidad y barroquismo en el arte contemporáneo: reivindicación del ‘rito del angelito’ en la obra de Zaida González”, *Panambí*, nº 3, 2016, p. 175-188.
- NAVARRO, Mercedes (ed.). *En el umbral. Muerte y teología en perspectiva de mujeres*. Bilbao: Desclée de brouwer, 2006.
- NAVARRO, Carlos G (com.). *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020.
- NAUSIA PIMOULIER, Amaia. *Ni casadas ni sepultadas. Las viudas: una historia de resistencia femenina*. Navarra: Txalaparta, 2022.
- NEIMEYER, Robert A. *Aprender de la pérdida. Una guía para afrontar el duelo*. Barcelona: Paidós, 2002.
- NIEDERMAIER, Alejandra. *La mujer y la fotografía. Una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*. Buenos Aires: Leviatán, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza, 1996.
- NORFLEET, Barbara P. *Looking at Death*. Boston (Massachusetts): David R. Godine, 1993.
- NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael; NÚÑEZ GONZÁLEZ, Elena. *¡Viva la muerte! Política y cultura de lo macabro*. Madrid: Marcial Pons historia, 2014.
- OCHOA, Iván. “Los hombres no lloran, pero los padres sí”, *Revista Muerte y Duelo Perinatal. Umamanita*, Nº 4, 2018, p. 62-64.

- OLIVARES, Rosa; NUSSER, Gregor (coms). *Mujeres. 10 fotografías/50 retratos*. (Exposición celebrada en la *Sala de Exposiciones de Telefónica*, 16 de noviembre-31 de diciembre de 1994). Madrid: Fundación Arte y Tecnología, 1994.
- OLGUIN, Salvador. “Interactions with the Non-Human. Fetishism, Prosthesis, and Postmortem Photography”, *Anamesa*, vol. 8, 2010, p. 98-106.
- OLIVER, Diana. “La fotografía de duelo perinatal para despedir a un bebé fallecido”, *El País*, 30 de octubre de 2020.
- ONFRAY, Stéphanie. “Ellas: de modelo a fotógrafa. La mujer como impulsora de nuevas formas retratísticas en los estudios fotográficos madrileños (1860-1880)”, *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 18, 2017, p. 13-38.
- ONFRAY, Stéphanie. “Mujeres fotógrafas en el siglo XIX español: de lo profesional a lo doméstico”. En: GARCÍA RAMOS, José; FELTEN, Uta A. (eds.). *Fotografía [Femenino; Plural]. Visiones, ensayos y otros escritos sobre mujeres fotógrafas*. Madrid: Fragua, 2019.
- ORTIZ, Áurea; BONET SOLVES, Victoria (com.) *Certificats d'una infància congelada (fotografies 1890-1950)*. (Exposición celebrada en La Nau de diciembre a marzo de 2009). València: Universitat de València, 2008.
- ORTIZ GARCÍA, Carmen. “Una lectura antropológica de la fotografía familiar”. En *Cuartas Jornadas: II Imagen y Cultura*. Madrid: Universidad Carlos III/Editorial Archiviana, 2005^a, p. 153-166.
- ORTIZ GARCÍA, Carmen. “Fotos de familia. Los álbumes y las fotografías domésticas como forma de arte popular”. En: ORTIZ GARCÍA, Carmen; SÁNCHEZ-CARRETERO, Cristina; CEA GUTIÉRREZ, Antonio (coord.) *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid: CSIC, 2005b.
- OSORIO COSSIO, Hermes. “Un velo para la muerte. Las fotografías post mortem de niños en Medellín, 1898-1931”, *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, 8, 2016.
- OSTOLAZA, Maitane. “Género, religión y educación en la España contemporánea: estado de la cuestión y perspectivas historiográficas”. En: BLASCO HERRANZ, Inmaculada

(ed.). *Mujeres, hombres y catolicismo en la España contemporánea. Nuevas visiones desde la historia*. Valencia: Tirant humanidades, 2018.

OTERO GONZÁLEZ, Uxía. “La mujer en el primer franquismo: La construcción de un modelo de género”. En: González, Damián A.; Ortiz, Manuel; Pérez, Juan Sisinio (coords.). *La Historia: lost in translation? Actas del XIII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2016, p. 551-564.

OVALLE PASTÉN, Daniel. “Muerte y larga duración histórica: Hacia el sentido de la muerte en el siglo XXI. Una propuesta desde la teoría de la historia”, *Revista de Historia y Geografía*, N° 39, 2018, p. 213-228.

OVIDIO. *Metamorfosis*. Madrid: Alianza, 2015.

PADILLA, Rosa Inés. “Registro de la muerte niña: la tradición del velorio del angelito”, Suplemento Cartón Piedra, *El Telégrafo de Chile*, 4 de noviembre de 2013.

PALTI, Elías José. “Pensar históricamente en una era postsecular. O el fin de los historiadores después del fin de la historia”. En: SÁNCHEZ LEÓ, Pablo; IZQUIERDO MARTÍN, Jesús (eds.). *El fin de los historiadores. Pensar históricamente en el siglo XXI*. Madrid: Siglo XXI, 2009, p. 27-40.

PARDO BAZÁN, Emilia. “La estéril”, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-de-navidad-y-ano-nuevo--0/html/fee326fa-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_6_>.

PARRA ORTIZ, José Miguel. *Momias: la derrota de la muerte en el Antiguo Egipto*. Barcelona: Crítica, 2010.

PAREJO JIMÉNEZ, Nekane; GÓMEZ GÓMEZ, Agustín. “La muerte como representación”, En: AMADOR CARRETERO, María Pilar *et al* (coord.). *Segundas Jornada de Imagen, Cultura y Tecnología* (Madrid, 1 al 3 de julio de 2003). Madrid: Jornadas de Imagen, Cultura y tecnología, 2003, p. 357-366.

PAVÓN BENITO, Julia; GARCÍA DE LA BORBOLLA, Ángeles. *Morir en la Edad Media. La muerte en la Navarra medieval*. Valencia: Universitat de València, 2007.

- PEDRAZA, Pilar. *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar, 2004.
- PECK, Marion. "Remembering Death". En: HENGER, Sue (ed.). *Beyond the Dark Veil: Post Mortem and Mourning Photography from the Thanatos Archive*. California: Nicholas & Lee Begovich gallery; California State University; Last Gasp, 2015.
- PEDRAZA, Pilar. *Máquinas de Amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar, 1998.
- PEDRAZA, Pilar. "Angelets al cel". En: ORTIZ, Àurea et al., *Certificats d'una infància congelada (fotografies 1890-1950)*. (Exposició celebrada en La Nau de diciembre a marzo de 2009). València: Universitat de València, 2008.
- PELLECER GONZÁLEZ, Lucía del Carmen. *Ideas y representaciones en la fotografía post mortem en Guatemala, 1890-1950. Reflexiones desde la Antropología de la Imagen*. Universidad de San Carlos de Guatemala, octubre 2013.
- PELEGRÍN, Maricel. "Desde el Mediterráneo a tierras de quebrachos. El *Vetlatori del Albaet* en Valencia y su correlato en el Velorio del Angelito en Santiago del Estero, Argentina", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2005, s/p.
- PELTRE, Christine. "*Un métier de croque-mort: les portraits posthumes dans la critique d'art du XIX siècle*". 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, p. 102-111.
- PERDOMO BARRAZA, Marcelo. "Miedo a morir por siempre", *Emitiendo.net*, 28, 2013, p. 5-9.
- PÉREZ LÓPEZ, Nerea V. "Murillo y los orígenes de la iconografía del Niños Jesús dormido sobre la cruz", *Boletín de Arte*, Nº 36, 2015, p. 145-154.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier et al. (dir.) *Pinazo y el retrato infantil*. (Exposición celebrada en el IVAM en abril de 2007). València: Institut Valencià d'Art Modern, 2007.
- PERRONI, Marinella. "«Murió y fue sepultado». La contribución de las discípulas de Jesús a la elaboración de la fe en la resurrección". En: NAVARRO, Mercedes (ed.). *En el*

- umbral. Muerte y teología en perspectiva de mujeres*. Bilbao: Desclée de brouwer, 2006, p. 147-178.
- PERROT, Michelle. *Historia y género. Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Valencia: Alfons el Magnánim, 1990.
- PERROT, Michelle. *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica de Argentina, 2008.
- PERROT, Michelle. *Historia de las alcobas*. Madrid: Siruela, 2011.
- PERROT, Michel. “Figuras y funciones”. En: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dirs.). *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, vol. 4. 2017.
- PIAZUELO, Clara. “La muerte es un color”. En: DU-DA (eds.). *Morir es guay. Voces y relatos para no tener miedo*. Barcelona: La Escocesa, 2020, p. 19-38.
- PINET, Hélène. “L’eau, la femme, la mort. Le mythe de l’Inconnue de la Seine”. 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.
- PINNA, Giovanna. “El retrato como huella de la memoria”. En: ONCINA, Faustino; CANTARINO, Elena (eds.). *Estética de la memoria*. Valencia: Universitat de València, 2011, p. 31-43.
- PLATÓN. *Diálogos IV. República*. Madrid: Gredos, 1988.
- PLATÓN. *Diálogos vol. 9. Leyes (Libros VII-XII)*. Madrid: Gredos, 1999.
- PLATÓN [Trad. GIL FERNÁNDEZ, Luis] *Fedón. Fedro*. Madrid: Alianza, 2009.
- PLINIO SEGUNDO, Cayo. *Historia natural. Traslada y anotada por el Doctor Francisco Hernández*, Libro XXXV. Madrid: Visor, 1998.
- POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2015.
- POMMIER, Édouard. *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998.

- PRIETO, Borja; FLORES, Natalia. *¡No solo somos padres! Un antimanual para ser padres y no perder la cabeza*. Penguin Random House, 2019.
- PULTZ, John. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Medios de masa e Historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1976.
- RAMÍREZ SEVILLA, Luis. “La vida fugaz de la fotografía mortuoria: notas sobre su surgimiento y desaparición”, *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XXIV, 94, 2003, p. 163-198.
- RECALCATI, Massimo. *Las manos de la madre. Deseo, fantasmas y herencia de lo materno*. Barcelona: Anagrama, 2018.
- REHER, David S. *La familia en España. Pasado y presente*. Madrid: Alianza Universidad, 1996.
- REQUENA AGUILAR, Ana. “Los duelos por las pérdidas gestacionales están prohibidos socialmente”, *Eldiario.es*, 2 de octubre de 2018.
- RICH, Adrienne. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Traficante de sueños, 2019.
- RICOEUR, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife, 1998.
- RICOEUR, Paul. *Vivo hasta la muerte seguido de Fragmentos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- RIEGO, Bernado. “A imagen y semejanza. La imagen de la infancia en la fotografía del siglo XIX”, *Peonza*, 50, 1999, p. 1-5.
- RIEGO, Bernardo. *Impresiones: la fotografía en la cultura del siglo XIX*. Girona: Biblioteca de la imagen, 2003.
- RIHUETE HERRADA, Cristina. “Esqueletos humanos en la investigación arqueológica de la diferencia sexual”. En: MOLAS FONT, M. Dolors y GUERRA LÓPEZ, Sònia (eds.). *Morir en femenino. Mujeres, ideología y prácticas funerarias desde la Prehistoria hasta la Edad Media*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2003, p. 17-49.

- RIQUER, Martín de [trad.] *Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*. Barcelona: Acantilado, 2003.
- RÍO, Víctor del. *La memoria de la fotografía. Historia, documento y ficción*. Madrid: Cátedra, 2021.
- RÍOS LLORET, Rosa E. “*Mater amatissima*. La representación de la madre en la literatura y pintura española (1875-1914). E: FRANCO RUBIO, Gloria A (ed.). *Debates sobre la maternidad desde una perspectiva histórica (siglos XVI-XX)*. Barcelona: Icaria, 2010, p. 105-125.
- RIVERA GARRETAS, María-Milagros. *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*. Madrid: hora y HORAS, 1996.
- RODRÍGUEZ ALMENAR, Jorge Manuel. *La sábana santa y sus implicaciones histórico-artísticas*. Tesis doctoral dirigida por Rafael García Mahiques, Universitat de València, Historia del arte, mayo 2017.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *El retrato mortuario: imágenes regias en tránsito hacia la gloria*. En: *Actas del XVIII Congreso CEHA*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pp. 622-641.
- ROMERO NOGUERA, Pablo. “¿Muerte sin llanto? Reflexiones y comentarios críticos en torno de las investigaciones de Nancy Scheper-Hugues sobre la pobreza y la muerte infantil en el Nordeste brasileño”, *Gazeta de Antropología*, 20, 2004. <https://www.ugr.es/~pwlac/G20_26Pablo_Romero_Noguera.html#N_23>.
- ROSÓN VILLENA, María. “Madres enmarcadas. La mujer española en la fotografía decimonónica de familia”. AMADOR CARRETERO, María Pilar; ROBLEDANO ARILLO, Jesús; RUIZ FRANCO, María del Rosario (coords). *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, 2006, p. 293-306.
- ROSÓN, María. “«No estoy sola», álbum fotográfico, memoria, género y subjetividad (1900-1980)”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, Vol. 16, Nº 2, 2015, p. 143-177.
- ROSÓN, María. “Líneas y problemáticas en la historia de la fotografía en España”. En: MOLINA, Alvaro (ed.) *La Historia del Arte en España*. Madrid: Polifemo, 2016a, p. 293-324.

- ROSÓN, María. *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (Materiales cotidianos, más allá del arte)*. Madrid: Cátedra, 2016b.
- ROSÓN, María; MEDINA DOMÉNECH, Rosa. “Resistencias emocionales. Espacios y presencias de lo íntimo en el archivo histórico”, *Arenal*, 24, 2017, p. 407-439.
- ROUILLÉ, André. *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. México: Herder, 2017.
- ROYER DE CARDINAL, Susana. *Morir en España (Castilla Baja Edad Media)*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1992.
- RUBY, Jay. *Secure the Shadow. Death and Photography in America*. Cambridge: MIT Press, 1995.
- SAINTYVES, Pierre. *Las madres vírgenes y los embarazos milagrosos*. Madrid: Akal, 1985.
- SALA, Eva. “Jorge Fernández Bazaga: «Las imágenes fotográficas son un medio para cuestionar las convenciones sociales»”, *Clavoardiando*, 3 de octubre de 2017.
- SALKELD, Richard. *Cómo se lee una fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- SALOMÓN CHÉLIZ, M^a del Pilar. “Devotas, mojígatas, fanáticas y libidinosas. Anticlericalismo y antifeminismo en el discurso republicano a fines del siglo XIX”. En: AGUADO, Ana; ORTEGA, Teresa M^a. *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Valencia/Granada: Universitat de València/Universidad de Granada, 2011, p. 71-98.
- SALVADOR BENÍTEZ, Antonia. “Entre la fotografía y la imprenta. Las huellas de Amalia López Cabrera y su gabinete fotográfico”, *Documentación de las ciencias de la información*, N^o 44, 2, 2021, p. 279-291.
- SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. *La muerte y la pintura española*. Madrid: Editorial Nacional, 1954.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (ed.) *La fotografía en España: de los orígenes al siglo XXI*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel; FERNÁNDEZ FUENTES, Belén. “La fotografía como documento de identidad”, *Documentación de las Ciencias de la Información*, vol. 28, 2005, p. 189-195.
- SANTONJA, Josep Lluís. *Animetes santes. Costums tradicionals valencians sobre el més enllà*. Picanya: Edicions del Bullent, 2021.
- SARRIÓN, Adelina. *Beatas y endemoniadas. Mujeres heterodoxas ante la Inquisición siglos XVI a XIX*. Madrid: Alianza, 2003.
- SARTRE, Jean-Paul. *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Losadas, 1968.
- SAU, Victoria. *El vacío de la maternidad*. Barcelona: Icaria, 1995.
- SAZATORNIL RUIZ, Luis. “Hipnos y Tánatos. El arte, el sueño y los límites de la conciencia”. En: CASTÁN CHOCARRO, Alberto; LOMBA SERRANO, Concha (coords.). *Eros y Thánatos: reflexiones sobre el gusto III*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 2017, p. 257-276.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *¿Por qué la ficción?* Madrid: Lengua de trapo, 2002.
- SCHNAITH, Nelly. *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Madrid: La Oficina, 2011.
- 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, p. 129-173.
- SENNETT, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza, 1997.
- SENTINELLA, David E. *El enigma de las momias. Claves históricas del arte de la momificación en las antiguas civilizaciones*. Madrid: Nowtilus, 2006.
- SILVA, Armando. “Álbum: deseos de familia”. En: VICENTE, Pedro (ed.). *Álbum de familia. [Re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*.

- Madrid: Diputación Provincial de Huesca/Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2013, p. 21-31.
- SMOKE, Joe. "The soul & its substitutes". En: HENGER, Sue (ed.). *Beyond the Dark Veil: Post Mortem and Mourning Photography from the Thanatos Archive*. California: Nicholas & Lee Begovich gallery; California State University; Last Gasp, 2015.
- SNYDER, Joel. "Pointless". En: ELKINS, James (ed.). *Photography Theory*. Nueva York/Londres: Routledge, 2008, p. 369-385.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo, 2010.
- SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Debolsillo, 2013.
- SOUGEZ, Marie-Loup. *Sujeto y artífice, la mujer en la fotografía*. En: OLIVARES, Rosa; NUSSER, Gregor (coms). *Mujeres. 10 fotografías/50 retratos*. Madrid: Fundación Arte y Tecnología, 1994.
- SOUGEZ, Marie-Loup (coord.) *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007.
- SCHEPER-HUGHES, Nancy. *La muerte sin llanto. Violencia y vida cotidiana en Brasil*. Barcelona: Ariel, 1997.
- SPECKMAN GUERRA, Elisa. "La identificación de criminales y los sistemas ideados por Alphonse Bertillon discursos y prácticas. (Ciudad de México 1895-1913)", *Historia y Grafía*, N° 17, 2001, p. 99-129.
- STANLEY, Liz; WISE, Sue. "The Domestication or Death: The sequestration thesis and domestic figuration", *Sociology*, University of Edinburgh, 2011.
- STAROBINETS, Anna. *Tienes que mirar*. Salamanca: Impedimenta, 2021.
- STOICHITA, Victor I. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 1997.
- TAUSIET, María; AMELANG, James S. (coords.). *Accidente del alma. Las emociones en la Edad Moderna*. Madrid: Abada, 2009.
- TAUSIET, María. "Agua en los ojos: el don de lágrimas en la España Moderna". En: TAUSIET, María; AMELANG, James S. (coords.). *Accidente del alma. Las emociones en la Edad Moderna*. Madrid: Abada, 2009.

- TAUSIET, María. *El dedo robado. Reliquias imaginarias en la España Moderna*. Madrid: Abada, 2013.
- TAUSIET, María. “Malas madres. De brujas voraces a fantasmas letales”, *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 11, 2019, p. 57-69.
- THE BURNING HOUSE <<https://theburninghouse.com/page/3>>.
- THOMAS, Louis-Vincent. *La muerte*. Barcelona: Paidós, 1991.
- THOMAS, Louis-Vincent. *Antropología de la muerte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- TISSERON, Serge. *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.
- TOBÍO, Constanza. *Madres que trabajan. Dilemas y estrategias*. Madrid: Cátedra, 2005.
- TORNERO, Josep; AMORÓS, Lorena. “Retornos de lo sagrado. Consideraciones sobre la moral en la representación artística del rostro”, *Arte y políticas de identidad*, vol. 5, 2011, p. 117-128.
- TORREGROSA, J. Ramón. “Emociones, sentimientos y estructura social”. En: TORREGROSA, J. Ramón; CRESPO, E. (eds.). *Estudios básicos en psicología social*. Barcelona: Hora, 1984.
- TOURAINÉ, Alain. *Crítica a la modernidad*. Madrid: Temas de hoy, 1993.
- TRENS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: PlusUltra, 1946.
- TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo, 2013.
- TRIQUÉLL, Agustina. *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*. Uruguay: Centro de fotografía, 2011.
- TUBERT, Silvia. *Figuras de madre*. Madrid: Cátedra, 1996.
- TUBERT, Silvia. *Deseo y representación. Convergencias de psicoanálisis y teoría feminista*. Madrid: Síntesis, 2001.
- TURNER, Victor W. *El proceso ritual*. Madrid: Taurus, 1988.

- TYLOR, Edward Burnett. *Cultura primitiva vol. 1*. Madrid: Ayuso, 1977.
- UMBRAL, Paco. *Mortal y Rosa*. Barcelona: Destino, 1979.
- VALDIVIESO, Mercedes. “El autorretrato femenino en la historia de Occidente”. En: VALDIVIESO, Mercedes (comp.). *Pensar las diferencias*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1994, p. 97-124.
- VALIS, Noël. *La cultura de la cursilería Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*. Madrid: Machado, 2010.
- VALERI, Claudia. “L’Arianna addormentata dei Musei Vaticani, già Cleopatra in Belvedere”, *Engramma*, 163, 2019, <http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3572>.
- VALLVERDÚ, Jaume. *Antropología simbólica. Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*. Barcelona: UOC, 2008.
- VÁZQUEZ CASILLAS, José Fernando. “La fotografía como documento sociocultural a finales del siglo XIX: Nadar y el retrato post mórtem”, *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, vol. LXIX, Nº 2, 2014, p. 467-486.
- VÁZQUEZ DE PRADA, Mercedes. “Los derechos del niño y su repercusión en la familia: un desafío para la sociedad actual”. En: ARREGUI ZAMORANO, Pilar; ALVA RODRÍGUEZ, Inmaculada; TAVARES D’OLIVEIRA (coords.). *Familia: historia y cultura*. Madrid: Dykinson, 2017, p. 171-178.
- VEGETTI-FINZI, Silvia. “El mito de los orígenes. De la Madre a las madres, un camino de la identidad femenina”. En: TUBERT, Silvia (ed.). *Figuras de madre*. Madrid: Cátedra, 1996, p. 121-154.
- VELÁZQUEZ DELGADO, Graciela; CHRISTIANSEN RENAUD, María. “Tras las huellas de la peligrosidad: la teoría criminológica de Cesare Lombroso en el siglo XIX”, *La Razón Histórica: revista hispanoamericana de historia de las ideas políticas y sociales*, Nº 29, 2015, p. 231-253.
- VERDON, Timothy. *María en el arte europeo*. Barcelona: Electra, 2005.
- VERDOY, Alfredo. *Síntesis de Historia de la Iglesia*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 1994.

- VERNANT, Jean-Pierre. *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*. Barcelona: Paidós, 2001.
- VERNET, Eulàlia y Mariona. “Avatars”. En: MARZO, Jorge Luis. *Espectres*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Institut de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge/BAU Centre Universitari de Disseny de Barcelona, 2017, p. 249-256.
- VICENTE, Pedro. “Políticas y propaganda del álbum de familia”. En: *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca; Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2018, p. 13-23.
- VICTOR, Hugo. *Lo que dicen las mesas parlantes. Conversaciones con los espíritus en la isla de Jersey*. Girona: Wunderkammer, 2016.
- VIÑUALES LERA, David. *El camino de la fotografía. De las fototerapias a la fotografía*. Barcelona: David Viñuela Lera, 2015.
- VIVES, Juan Luis. *Instrucción de la mujer cristiana*. Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca, 1995.
- VIVES CHILLIDA, Julio. *Catàleg de la Col·lecció de Balancins*. Vinarós: Fundació Caixa Vinarós, 2013.
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis. “Una vida en imágenes: los *daily photo projects* y la retórica de la imagen”, *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, Nº 1, 2009, p. 7-26.
- VON HAGENS, Gunther <www.koerperwelten.de>.
- VOVELLE, Michel. *Ideologías y mentalidades*. Barcelona: Ariel, 1985.
- VOVELLE, Michel. “Historia de la muerte”, *Cuadernos de Historia*, 22, 2002, p. 17-29.
- VV. AA. *Nuestros cuerpos, nuestras vidas. Un libro escrito por mujeres para las mujeres*. Barcelona: Plaza & Janés, 2000.
- VV.AA. *One way, one ticket: un ensayo sobre la muerte en la colección del IVAM*. València: Bancaja-Generalitat valenciana, 2010.

- VV. AA. *Cartas a tu bebé que no pudo quedarse. Relatos de familias en duelo perinatal*. España: Autoeditado, 2022.
- WAELDER, Pau. “Lo familiar siniestro: tecnologías de vigilancia para una intimidad compartida”. En: VICENTE, Pedro (ed.). *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca; Universidad Internacional Menéndez Pelayo, p. 99-110.
- WANG, Dongjie. “A History of Post-Mortem Photography”, *History of Photography*, May 13, 2015, s/p.
- WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza, 2005.
- WEESJES, Elke. “Don’t Move. A short History of Post Mortem Photography”, *Journal of social sciences*, 3 Abril 2013.
- WEST, Nancy M. “Still Lives: Photography, Nostalgia, and the Child Who Has Died”, *Photography and Culture*, Vol. 9, 2, 2016, p. 103-120.
- WARNER, Marina. *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Madrid: Taurus, 1991.
- YACAVONE, Kathrin. *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía*. Barcelona: Alpha Decay, 2017.
- YALOM, Marilyn. *A History of the breast*. New York: HarperCollins, 1997.
- ZAJONC, Arthur. *Atrapar la luz*. Girona: Atalanta, 2015.
- ZOLA, Émile. *La obra*. Barcelona: Penguin clásicos, 2015.

ANEXOS

Anexo I. Informes/Información documental de los archivos

INFORME DE LA ARCHIVERA MUNICIPAL

Girada visita de inspección al fondo de negativos del fotógrafo local José Serra Vilches, ubicado en C/ Miguel Monzó, núm. 3, se emite el siguiente informe:

El día 31 de marzo de 1999 se realizó una primera visita en la que se observó:

-Primero: que dicho fondo se encontraba ubicado en la parte superior del inmueble (segundo piso), en una habitación recayente a la calle, junto a un pequeño balcón.

-Segundo: que el fondo estaba almacenado en varias cajas de cartón, de diferentes tamaños, las cuales, cerradas y atadas con cuerdas, se encontraban, apiladas junto a la pared (sin referencia alguna al contenido).

-Tercero: que José Serra Vilches no conocía el número de carretes que contenía cada caja, ni los años a los que correspondían los diferentes carretes.

Por ello, y en primer lugar, se intentó realizar un muestreo sobre 6 de las cajas, a fin de poder averiguar el número total de carretes del fondo, pero las diferentes formas de conservar los negativos en cada una de ellas, imposibilitaba que este procedimiento fuera válido para obtener resultados cuantitativos veraces.

Atendiendo a ello, se estimó conveniente proceder a la exacta contabilización de carretes, placas y placas de vidrio que contenía cada una de las cajas. Por ello, se han realizado en los días 7 y 8 de abril, en horario de 10,30 a 14 h, dos visitas al domicilio anteriormente indicado, con el personal con el que actualmente cuenta este servicio (el día 7 dos personas y el día 8 tres).

El resultado de este trabajo ha sido el siguiente:

El fondo esta formado por tres tipos de soportes: placas de vidrio, placas de acetato y carretes de negativos (de 35 mm y de formato medio).

Placas de vidrio.-

Las placas de vidrio son negativos muy sensibles y de larga duración, realizados a partir de una solución de bromuro de cadmio, agua y gelatina sensibilizada, como bromuro de plata, que se extienden sobre la placa de cristal.

El vidrio fue el soporte para negativos por excelencia desde su introducción para uso fotográfico en 1871 hasta la introducción de los soportes plásticos, generalizándose su uso en el primer tercio del presente siglo.

En base a los datos obtenidos del informador y a la cronología establecida para este tipo de soporte, es de suponer que las placas encontradas fueron realizadas entre 1930 y 1940 por José Serra Ballester, perteneciendo estas al inicio de su trayectoria profesional como fotógrafo.

Se han localizado un total de 68 placas de vidrio de diferentes dimensiones:

- 16 placas de 6 x 9 cm
- 31 placas de 7 x 10 cm
- 21 placas de 13 x 18 cm

Las placas se han conservado, en bloques de 5, 6 o 7, unas envueltas en papel de periódico y otras en pequeñas cajas de cartón. Hay que señalar, que su conservación no ha sido la correcta, pues estas requieren que la protección se realice de forma individualizada, con sobres de papel especial (generalmente de cuatro solapas superpuestas), que su almacenamiento se realice en cajas adecuadas y que las condiciones de temperatura y humedad sean las óptimas, todo ello con el objetivo de que no se produzcan reacciones químicas que deterioren las imágenes en ellas contenidas.

No obstante, hay que señalar, que el análisis del estado de conservación en el que se hallan actualmente estas 68 placas de vidrio debería estar sujeto a la valoración técnica de un especialista en este tipo de soporte.

Placas de acetato.-

Las placas son negativos de triacetato de celulosa y poliéster, normalmente de un formato de 9 x 12 cm.

Este tipo de soporte se introdujo hacia 1950, y debido a la escasa versatilidad de la cámara, en general, se utilizaban para retratos realizados en estudio.

Todas las placas de este formato fueron realizadas por José Serra Vilches, por lo que a juzgar por la datación que se constata en alguna de ellas y sabiendo que él empezó su trabajo como fotógrafo en la década de los sesenta, se deduce que la placa más antigua conservada no puede ser anterior a 1965.

Se han conservado en pequeños sobres de forma individual, adjudicándose, en la mayoría de los casos un número correlativo en el exterior del sobre. No obstante, se ha observado que no existe una numeración única de este tipo de soporte, ya que del total aproximado de 850 placas localizadas, existe un primer bloque que está numerado del 1 al 249 y un segundo bloque del 1 al 980 (aunque en esta segunda numeración faltan del 487 al 512 y del 532 al 786, desconociendo si la realización de ambos bloques fue simultánea o no en el tiempo).

Ya que el almacenamiento se ha realizado en sobres individualizados, el estado de conservación de estos negativos, probablemente sea aceptable, aunque sería aconsejable una comprobación más técnica.

Negativos de 35 mm y de formato medio.-

En los carretes de negativos se han observado tres sistemas diferentes de conservación, que para facilitar su identificación, se sistematizan en tres grupos.

Primer grupo.-

Todos los carretes son de 35 mm, están enrollados y envueltos de forma individualizada, unas veces en papel de cebolla, otras en papel de periódico y otras en papel de uso corriente. Se encuentran sueltos y por tanto de forma desordenada dentro de la caja.

Todos los carretes están numerados en la envoltura, empezando por el número 1 y llegando hasta el 3.000. No obstante, aunque se podría suponer que de este tipo existieran un total de 3000 carretes, del sistema utilizado para su conteo ha resultado lo siguiente:

-no existen 3000 carretes de este tipo sino alrededor de 1350.

-se observan lagunas en la continuidad numérica, produciéndose abundantes saltos en dicha numeración.

-existen los carretes del núm. 700 al 800, del 1000 al 1110, del 1665 al 1699 y a partir del 1900 existen prácticamente todos hasta el 3000.

Por otra parte, en ninguno de los carretes examinados se especifica el número de negativos realizados: 12, 24 o 36, por lo que es prácticamente imposible concretar el número total de fotos que contienen los 1350 carretes.

Este sistema de conservación correspondería a las fotografías realizadas por José Serra Ballester (padre de José Serra Vilches) y posiblemente abarcarían el período cronológico entre 1940 o 1945 a 1964, aunque en muy pocos de los carretes se especifica el año en que se hicieron las fotografías.

El sistema de conservación de estos carretes no ha sido precisamente el requerido por el soporte, pues se deberían haber conservado en tiras de 6 en 6, en disposición horizontal y en condiciones óptimas de temperatura y humedad.

No obstante, un tratamiento adecuado de los mismos, posiblemente permitiría recuperar las imágenes contenidas en los negativos.

Segundo grupo.-

Los carretes de este grupo son de 35 mm o de formato medio, es decir de 6 x 4 o 6 x 9 cm., aunque los de formato medio, posiblemente no superaran el 5 % del total de carretes de este grupo.

Todos ellos están enrollados, pero a diferencia de los del grupo anterior, no están envueltos en papel. Se conservan de forma individualizada dentro de unas pequeñas cajas de cartón, de dimensiones similares a las del carrete. Estas cajitas fueron fabricadas para este fin por encargo del fotógrafo. Cada cajita esta numerada también por el sistema currens, empezando por el numero 3001 hasta el 7.418. Por tanto, del conteo se concluye que:

-existen unos 4.500 carretes de este tipo.

-no se observan lagunas en la continuidad numérica.

Por otra parte, en bastantes de los carretes se especifica el número de negativos realizados, que oscila entre 2 y 40 negativos por carrete, por lo que es prácticamente imposible concretar el número total de fotos que contienen los 4.500 carretes.

A pesar de que en muy pocos de los carretes se especifica el año en que se hicieron las fotografías, el propietario llevaba un registro de carretes (conserva tres libretas que nos ha facilitado para su examen) que ha permitido, establecer en líneas generales la temática de los mismos y su cronología.

Este sistema de conservación correspondería a las fotografías realizadas por José Serra Vilches y abarcarían el período cronológico de 1965 a 1975.

La conservación de estos 4.500 carretes tampoco ha sido precisamente la idónea, pero al estar conservados en pequeñas cajas individuales se ha evitado en gran medida, su exposición a la luz y al polvo. Aunque también se deberían haber conservado en tiras de 6 en 6, en disposición horizontal y en condiciones óptimas de temperatura y humedad.

Tercer grupo.-

Los carretes son todos de 35 mm y no están enrollados . Se conservan en disposición horizontal, en tiras de negativos y en fundas de papel, correspondiendo cada funda a un carrete.

Cada funda está numerada también por el sistema currens, empezando por el número 1 hasta el 3.168. Por tanto, del cuenteo se concluye que:

-existen unos 2.785 carretes de este tipo.

-existe una laguna en la continuidad numérica que abarca del carrete número 518 al 900, es decir unos 400 carretes.

En las fundas no se especifica el número de negativos realizados, por lo que no es posible concretar el total de fotos que contienen los 2.785 carretes.

Aunque en muy pocos de los carretes se especifica el año en que se hicieron las fotografías, si que suele aparecer resumido el contenido temático de los mismos.

Este sistema de conservación correspondería a las fotografías realizadas por José Serra Vilches y abarcarían el período cronológico de 1976 a 1989.

La conservación de estos 2.785 carretes no ha sido la adecuada en cuanto a temperatura y humedad, pero hay que destacar que el sistema de almacenamiento en tiras y en disposición horizontal es muy favorable para su conservación. Además se ha evitado en gran medida, su exposición a la luz y al polvo.

Resumen.-

SOPORTE	DIMENSIONES	CANTIDAD	CRONOLOGÍA
<i>Placas de vidrio</i>	6x9 cm	16 unidades	entre 1930-1940
	7x10 cm	31 unidades	entre 1930-1940
	13x18 cm	21 unidades	entre 1930-1940
<i>Placas de acetato</i>	9x18	850 unidades	a partir de 1965
<i>Negativos</i>	35 mm	1350 carretes	entre 1945-1965
	35 mm	4000 carretes	entre 1965-1975
	formato medio	500 carretes	entre 1965-1975
	35 mm	2785	entre 1976-1989

Temática.-

En principio, hay que tener en cuenta que el material fotográfico sujeto a análisis es el resultado de la actividad profesional y comercial de dos fotógrafos, José Serra Ballester y José Serra Vilches, y que por tanto, la mayor parte del material conservado obedece a encargos de particulares, asociaciones e instituciones.

Aunque el fotógrafo conserva 3 libretas donde registraba el contenido de cada carrete, estas solo abarcan el período de 1971 a 1989, por lo que el análisis temático del conjunto del fondo es, incluso, más difícil, que el análisis cuantitativo. No obstante, a partir de un pequeño muestreo realizado, se podría apuntar que la extensión del fondo permite encontrar, sobre todo, testimonios gráficos referentes a bautizos, comuniones, bodas, carnets, pero también otros testimonios

de interés socio-cultural, como fiestas patronales, religiosas o de barrio; inauguraciones, desastres naturales, etc ...

Cabe señalar que, aunque la mayor parte de los testimonios gráficos citados son de Alboraya, también se ha observado que existen carretes referentes a otros pueblos como Almacera, Masamagrell, etc...

Conservación.-

A la hora de emitir el presente informe, una de las mayores preocupaciones estriba en la realización de la valoración objetiva del estado de conservación de los negativos, por ello en la descripción cuantitativa del fondo se han ido señalado de forma escueta, en general, que ni las condiciones de almacenamiento, ni las de temperatura y humedad han sido las óptimas.

Por ello, y considerando que este es uno de los elementos más importantes a tener en cuenta, (pues el estado de conservación es directamente proporcional a la calidad de la imagen que se podrá obtener positivada en el futuro), ha resultado indispensable realizar un muestreo que permitiera, de algún modo, objetivizar más su valoración.

El muestro se ha realizado sobre dos carretes (enrollados) realizados por José Serra Ballester (uno de ellos bastante doblado) y dos carretes (enrollados) realizados por José Serra Vilches. De las placas de vidrio y acetato, no se ha realizado un muestreo por no disponer, de forma fácil, de los medios técnicos para su comprobación.

Para la contrastación y valoración, se ha contado con el asesoramiento y colaboración de Joan Carles Muñoz, que ha procedido a lavarlos, desdoblarlos y secarlos; ha cortado cada uno de ellos en tiras de seis en seis y ha procedido a su escaneo, sistema que permite observar rallas, manchas, si la fijación de los negativos ha sido correcta en el proceso de revelado, si existe alguna alteración en la calidad de la imagen, etc... A continuación se ha procedido a la impresión de las imágenes escaneadas con el objeto de comprobar la calidad resultante de la misma, observándose :

-que no existen aparentes alteraciones químicas relevantes que hayan afectado al cliché

-que el método de fijación de los negativos ha sido correcto

-que existen pequeñas rallas y deterioros en la imagen que aunque no invalidan la imagen, si alteran su calidad. No obstante, las posibilidades que actualmente ofrecen los sistemas informaticos hacen posible su recuperacion.

Se adjuntan al presente informe 5 copias para la apreciación de los resultados , teniendo en cuenta que las imagenes no han sido retocadas informaticamente y se han obtenido mediante impresora.

No obstante, hay que advertir que estos resultados son única y exclusivamente, resultado del muestreo realizado, y que por ello, pueden ser o no, extensibles a todo el fondo.

Por otra parte, hay que señalar, que en el supuesto caso, de que el fondo del fotógrafo pasara a ser custodiado en el Archivo Municipal se debería proceder de forma inmediata y urgente a la subsanación de las deficiencias de almacenamiento y conservación citadas. Es decir se debería proceder al lavado, desdoblado y secado de todos los carretes, a cortarlos en tiras de 6 en seis y a colocarlos en disposición horizontal para su correcto almacenamiento, con el objeto de evitar una mayor degradación o alteración de los soportes. Sin olvidar tampoco que, a corto plazo, se debería proceder a su tratamiento archivístico, es decir, al registro e informatización, además de la consecuente y conveniente inventariación y/o catalogación del material.

Por todo ello, (y aunque ello exigiría un informe complementario), no hay que dejar de tener en cuenta las necesidades de material, medios técnicos y personal que implicarían el embarcarse en este proyecto.

Por último, cabría destacar del fondo sujeto análisis, por una parte, su volumen, que es considerable, pero por otra, su valor como testimonio gráfico del pasado local, ya que la fotografía es fedataria gráfica de personas, monumentos y acontecimientos, y por tanto hay que valorarla no solo como complemento gráfico del análisis e interpretación histórica del pasado, sino como un fenómeno cargado de un importante significado cultural, estético, histórico y comunicativo, que posibilita la apertura a infinitos campos de investigación. Todo ello teniendo en cuenta además, como ya se ha dicho, que durante varias décadas los únicos fotógrafos locales pertenecían a la familia Serra.

Sería, por tanto aconsejable, que el fondo, propiedad de José Serra Vilches, ingresara (mediante adquisición, donación o depósito) en el Archivo Municipal, como resultado de la aplicación de una política de recuperación del Patrimonio gráfico local.

Alboraia, 26 de abril de 1999

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'A. A.', written in a cursive style.



JOSE M^a GADEA LUJÁN. FOTÓGRAFO

*José M^a Moreno Royo.
Cronista Oficial de Manises.*



El Programa de las Fiestas de las Santas del pasado año, 1.993, ofreció una sucinta reseña biográfica, así como una singular fotografía suya titulada "Manises...fum", todo ello en sincero homenaje a quien en aquellos momentos aún estaba entre nosotros, lleno de vida. Y ahora cuando apenas hace medio año de su muerte, me encargan los clavarios, que escriba una biografía de Gadea, más amplia puesto que conocen que, en el acto oficial celebrado en la Casa de Cultura y Juventud de Manises el día 17 de Marzo de 1.993, con motivo de la entrega y recepción de su valioso archivo fotográfico, fue este cronista elegido para preparar y leer los textos biográficos de nuestro hombre. Pues bien, partiendo de aquellas notas que conservo, formulo el presente trabajo que paso a exponer.

Jose M^a Gadea Luján nació el 12 de Septiembre de 1.927 en una casa de la calle del Maestro Guillem, o de la "Pols", como era conocida popularmente dicha vía urbana, carretera de "Quart a Domeño" según denominación oficial. Fueron sus padres José Gadea Ventura y Concepción Luján Martínez, un honrado matrimonio muy estimado por sus convecinos. En aquel año, 1.927 era el Alcalde de Manises D. José M^a Martínez Aviñó, _Cura Párroco D. Vicente Aviñó Catalá, y Vicarios de la Parroquia de San Juan Bautista, la única entonces, D. Luis Valldecabres Alonso y D. Eleuterio Catalán Tomás. En este mismo año se produjo un grato acontecimiento para Manises, cual fue la inauguración del asilo de San



Francisco y San Vicente, hoy Casa Residencia, cuyo acto fue presidido por nuestro insigne paisano el Obispo Soler, en Manises por aquellas fechas.

Eran los tiempos de los célebres casinos y bandas de música, “LA PAZ” Y “EL MUSICAL” (la “vella” y la “nova”) como eran conocidas por los mayores; de fábricas de cerámicas, lozas, mayólicas y azulejos, había más de 150 de ellas—entre las grandes, medianas y pequeñas—algunas eran centros fabriles de gran importancia con una fuerte plantilla de personal especializado, peonajes y demás, y como era natural, toda aquella industria cerámica generaba una importante artesanal industria auxiliar, como era la de los moldes, barricas, talleres mecánicos, transportes, en carro principalmente, con los “corretgers”, “ferraors”, “carreros”, el “merescal” o veterinario, cuyos negocios estaban ubicados en la misma calle de “La Pols”. También els “ferreros”, especialistas en “corbelletes” y otros utensilios para la industria cerámica, y els “fusters” y el “sariero” oficio de su padre, que tanto preparaba las seras de pleita para el envío de la cerámica, como los capazos y esteras para revestir interiormente los carros. Y allí también una posada, muy normal en una calle de tránsito como ésta, cuyo título de “posada” en azulejos, aún vimos en el interior de una vivienda. Como posada lo había sido también un amplio local y terrenos, allí cerca, que tras varios cambios y reformas, fue el Café Arriba. Pues bien, todo aquel ambiente es el que conoció nuestro amigo Gadea y por donde se desenvolvieron sus primeros pasos, junto a sus hermanos más pequeños, Vicente y Jesús, formando un trío de avispados chavales, que al ir haciéndose mayores, pretenden descubrir misterios como la conservación de animales muertos y comienzan por estudiar y hacerse taxidermistas, y llenan su casa de la Plaza del “Rellat”, de aves, reptiles, roedores, perros, gatos, etc., todos disecados.

Mientras tanto nuestro hombre se había interesado por la fotografía y sin dinero para adquirir una cámara fotográfica, se construye una con un bote de tomate, la lente de un catalejo y otros utensilios de fabricación manual y así comienza poco a poco, hasta que consigue disponer de máquinas profesionales, ampliando su estudio fotográfico por diferentes lugares de Manises, donde revelando y reuniendo la historia gráfica del pueblo, hecha día a día, fue recogiendo acontecimientos familiares, oficiales y de toda índole: las bodas, bautizos, primeras comuniones y hasta entierros extraordinarios; fiestas, misas, procesiones, centenarios, semana santa, fábricas, obradores y pintadores, fútbol, toros, fallas, alcaldes, ayuntamientos, curas y parroquias, Radio Manises, Orquesta Bahía, escuelas, rondas de coches de “L’Antigor”, edificios, calles y plazas, panorámicas, tranvías, fuentes, riadas, policía municipal, jubilados, reinas de los juegos florales y de la cerámica, falleras mayores, cortes de honor, visitantes ilustres de Manises, museo, teatro, belenes, muerte y pasión, cabalgata, organizaciones juveniles, etc, etc.



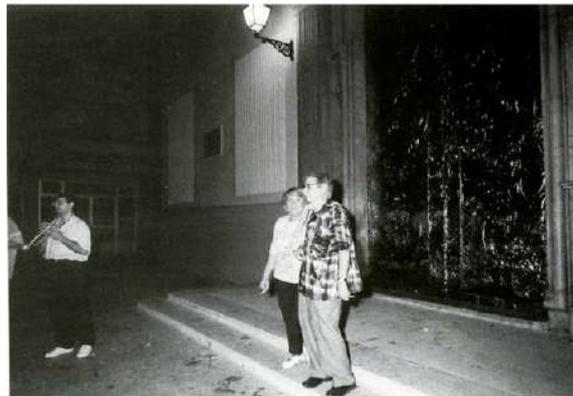
Pero todo fue posible, gracias al interés, tesón y entrega servicial de su esposa Josefina Ruíz Paredes, compañera singular del "meu Pepe" como ella lo llamaba, y con la que contrajo matrimonio el 18 de Abril de 1.963.

Los dos formaron un gran y excelente archivo fotográfico que generosamente regalaron a Manises, y en el que se contiene un periodo de 50 años de vida gráfica de nuestro pueblo.

El amigo Gadea fue corresponsal gráfico del periódico Levante durante largos años, y en él están publicadas muchas fotografías suyas sobre temas maniseros.

De la época de las fotos "al magnesio", cuando aún no existía "el flash", todos recordamos aquella llamarada que se producía y que si se hacía en local cerrado podía resultar peligrosa, como en más de una ocasión sucedió y que jocosamente recordábamos en el acto de la Casa de Cultura y Juventud, antes mencionado, del 17 de Marzo de 1.993.

A finales de este año 1.993 aún salió de casa para atender el encargo de fotografiar la tradicional "Inocentada" que todos los años se celebra en el Teatro Patronato. Creemos que aquello fue lo último que realizó, lo que hizo con la ilusión de siempre, aunque ya no se encontraba bien, y creía que era algo pasajero, pero a los pocos días fue ingresado en "La Fe", en Valencia, y con varias situaciones, llegó hasta el viernes 18 de febrero del presente año 1.994 en que falleció.



El entierro, celebrado el domingo día 20 de febrero, constituyó una gran manifestación de sentimiento popular, y esto que decimos no es una frase hecha, pues todos podemos recordar la gran asistencia dentro del templo de San Juan Bautista, y en la Plaza de la Iglesia y calles adyacentes, con la presencia de las Autoridades Locales, Comisiones de Fallas, de Fiestas, del Fútbol y otros deportes, Asociaciones, vecinos, amigos, etc, siendo de destacar el gran número de coronas de flores, ofrenda y recuerdo de familiares, amigos, entidades, etc.



DESCANSE EN PAZ EL AMIGO GADEA, A QUIEN DEDICAN ESTAS
PÁGINAS LOS CLAVARIOS DE LAS SANTAS DE 1.994.

*Artículo publicado en Manises en Festes 1994.. Preparación del texto para
publicar en la web de l'Arxiu Municipal de Manises: María Dolores Viaplana
Taberner. Maquetación: Vicent Masó Talens.*

Anexo II. Tabla archivos municipales consultados y resultados

Arxiu Municipal de Pego	Joan Miquel Almela	arxiu municipal@pego.org	Dos fotografías sin fecha ni identidad
Archivo Municipal de Crevillent	Bibiana Candela Oliver	archivo@crevillent.es	Ninguna
Archivo Mislata	Angels Moya Espi	amoya@misлата.es	Sin fondos fotográficos
Archivo de Náquera		info@naquera.com	Ninguna
Archivo Municipal de Paterna	Félix Gámez	arxiu@ayto-paterna.es	Ninguna
Archivo Requena	Ignacio Latorre	archivo@requena.es	Ninguna
Arxiu de Picassent	Ana Bono Guaita	ana.bono@picassent.es	Ninguna
Archivo Municipal de Tavernes		tblanques_bib@gva.es	Ninguna
Archivo Ribarroja	Carmen Veses	cveses@ribarroja.es	Ninguna
Arxiu Municipal de Sueca	Joan Pi	sueca_arx@gva.es	Ninguna
Arxiu Municipal de Carcaixent	M. Creu Trujillo	arxiu@carcaixent.es	Dos fotografías de niños (cedidas Bernat Darás)
Arxiu Municipal d'Ontinyent		ontiarxiu@cv.gva.es	En principio no. Aunque hay duda con dos imágenes
Arxiu de Moncada	Marta	arxiu@moncada.es	Ninguna

Anexo III. Pequeña recopilación de pintura *post mortem*

Pantoja de la Cruz, *Infanta María muerta*,
c. 1603. Madrid, Convento de las Descalzas
Reales



Antonio van Dyck, *Sofonisba Anguissola en su lecho de muerte*, 1625. Turin, Palacio
Real



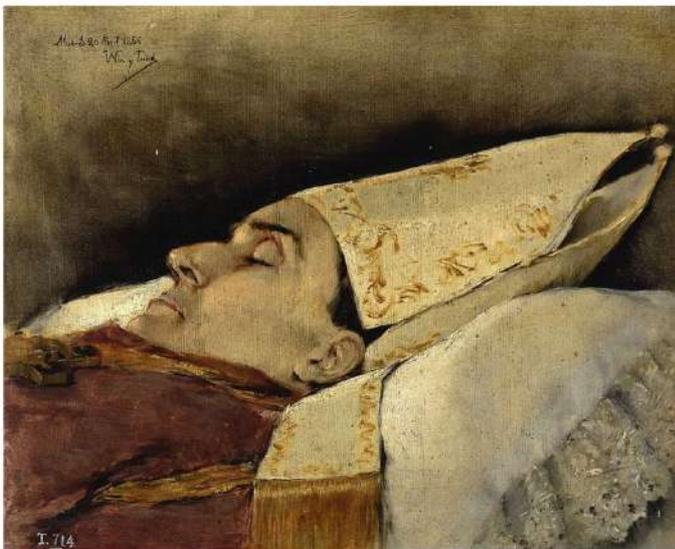
Escuela cuzquena, *Mariano Francisco de Cardona, muerto con diez meses*, 1768.
México, Colección particular



Nin i Tudó, *La reina María de las Mercedes en su féretro*, 1878. Madrid, Museo de Historia



Nin i Tudó, *Retrato mortuario del Obispo Narciso Martínez Izquierdo*, 1886. Madrid, Museo del Prado



Mariano Fortuny, *Señorita del Castillo en su lecho de muerte*, 1871. Museu Nacional d'Art de Catalunya



Ricardo de Madrazo, *Luisito Daza de Madrazo muerto*, 1900. Colección privada



Igancio Pinazo, *Niño muerto (hijo de Juan Payró Urrea)*, 1882. Valencia, Museu de Belles Arts



Pavel Kūnl, *Niño muerto*, c. 1857. Liubliana, National Gallery of Slovenia



Anexo IV. Encuesta a los miembros del grupo de apoyo al duelo gestacional y neonatal
Nubesma en Valencia

Retrato fotográfico post mortem

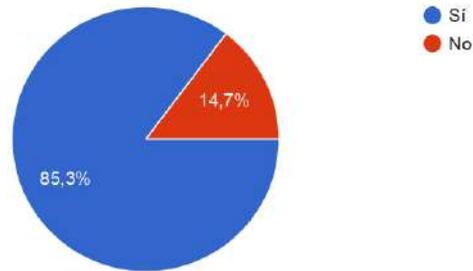
34 respuestas

[Publicar datos de análisis](#)

¿Conoces el retrato fotográfico post mortem?

 Copiar

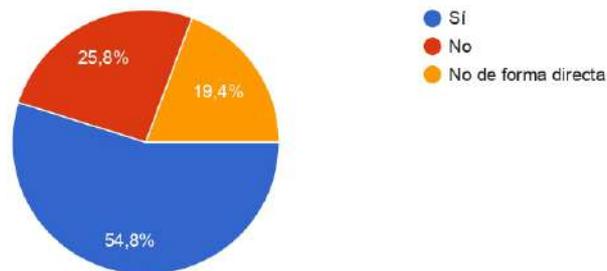
34 respuestas



En caso afirmativo, ¿has tenido contacto directo alguna vez con este tipo de fotografía?

 Copiar

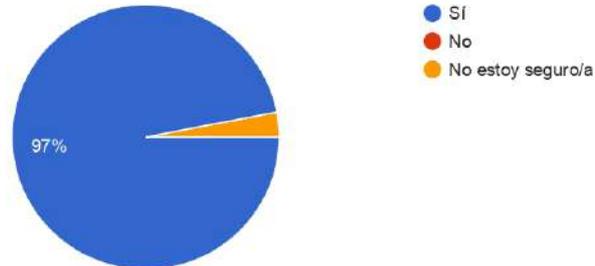
31 respuestas



¿Crees que la posesión de este tipo de imágenes para el recuerdo beneficia a los dolientes?

 Copiar

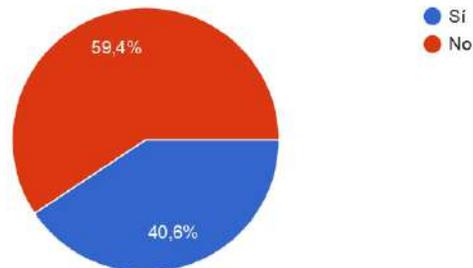
33 respuestas



En el fallecimiento de tu hijo/a, ¿procediste o tomaste una fotografía de él/ella?

 Copiar

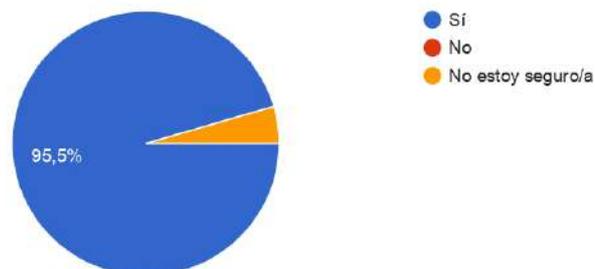
32 respuestas



En caso negativo, ¿te hubiera gustado poder tomar una foto suya?

 Copiar

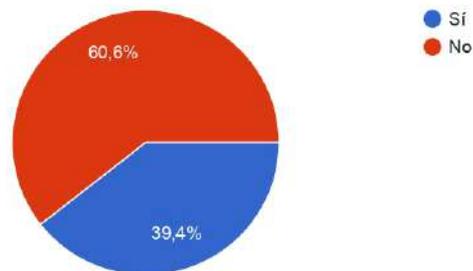
22 respuestas



¿Posees alguna imagen post mortem de algún familiar cercano?

 Copiar

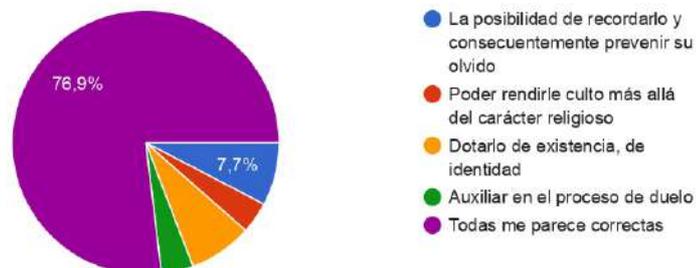
33 respuestas



En caso afirmativo, ¿cuales crees que son los beneficios de su existencia?

 Copiar

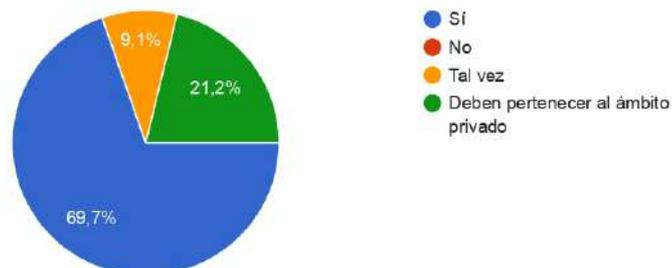
26 respuestas



¿Crees que la visibilización de este tipo de imágenes forma parte del proceso de superación de la pérdida? O por contra, estas imágenes debe pertenecer al ámbito de lo privado

 Copiar

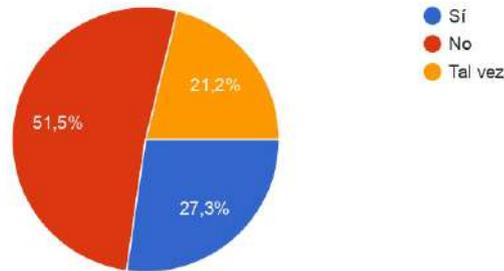
33 respuestas



¿Te consideras una persona religiosa?

Copiar

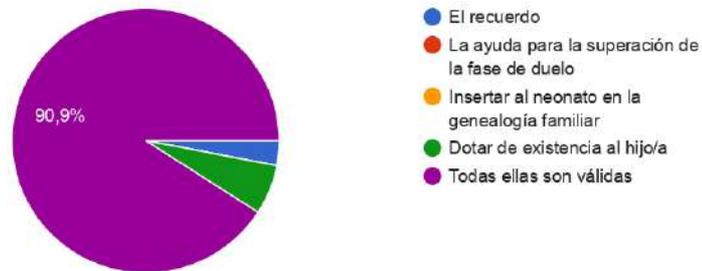
33 respuestas



¿Cuál o cuáles crees que son los objetivos de la existencia de dichas imágenes?

Copiar

33 respuestas



¿Te gustaría añadir tu experiencia personal en torno a estas imágenes?

18 respuestas

No. Porque yo en mi estado no pensé en eso nadie luego tampoco me habló de ello hace de la perdida de mi niña casi diez años. Me gustaría que se le hablara a las mamás de esa posibilidad

Si

Moví cielo y tierra para conseguir una fotografía de mi hijo del laboratorio patológico. Cuando finalmente la recibí sentí un gran alivio, ya no corría peligro de olvidar el rostro del niño.

Creo q no estoy preparada para poder difundir las imágenes, aunque me gustaría pensar que, el difundirlas o el hacerlas visible, pueden ayudar a otras parejas en cuanto a la superación de la fase de duelo, por el momento, pienso que esas imágenes deben permanecer en el ámbito familiar, principalmente en un círculo muy reducido de personas (ese es mi caso). De hecho, me gusta verlas en solitario y no me atrevo al compartirlas o verlas con familiares muy cercanos. De cara al futuro, me gustaría poder hacerlo.

Es un momento durísimo. Yo desconecte a mis hijos por consejo médico después de 13 días luchando. El primer impacto cuando su papa sugirió hacer fotos fue incomodo. Pero luego vi que era lo mejor que pudo hacer. Toda la familia tiene una de esas fotos. Y el camino ha sido mas llevadero gracias a su retrato, que cada nunca lo miro, pero porque sé que lo tengo ahí

ME gustaría decir la importancia que tienen estas fotografías, ojalá hubiera tenido la oportunidad de haberle hecho una a mi hija , o alguien me hubiera informado que era lo mejor , me costó mucho cerrar este ciclo de no tener ninguna foto. Ya que la busque por activa y por pasiva , hasta llevar a la patologa que le hizo la autopsia , la cual ella me dijo que no hizo ninguna foto . Un saludo y gracias .

Hace un mes murió nuestro bebé, una muerte intraútero y aún no conocemos la causa, cuando nos recomendaron tomarle una foto nos pareció algo raro y que no era buena idea, pero distintas personas nos insistieron, así que al final le hicimos dos fotos y la verdad q ahora son un tesoro, estamos muy agradecidos, mi padre y uno de mis hermanos nos han pedido también las fotos, ellos están en otro país y les ha ayudado hacer el duelo y conocerlo.

Ojalá me hubiesen animado cuando perdimos a mi niña, a hacerle alguna foto, o al menos sugerirnoslo, ya que en esos momentos, es tal el shock, que no lo piensas y es algo de lo que me arrepentiré siempre. Medio año después, creamos su caja de recuerdos e hicimos una sesión de fotos stillbirth, el único recuerdo que tenemos de ella y que nos consuela cada vez que lo vemos.

Cuando murió mi hija nos aconsejaron hacer fotos, yo lo vi macabro aunque accedí, y menos mal que lo hice y hoy día las tengo conmigo y las miro cuando siento que se me olvida algun milimetro de su carita

Pedimos al hospital si tenían fotos de la autopsia de nuestros hijos porque en el momento del parto no se nos ocurrió y estábamos en shock. La segunda vez tuve que parir sola y vi a mi hija, la tuve en brazos y me despedí de ella pero al estar sola sin teléfono no puede hacer fotos y luego no me atreví a pedir las de la autopsia ... creo que me hubiera ayudado tener un recuerdo como una foto, sobre todo en el caso de la pérdida gestacional.

Afortunadamente tenemos fotos de nuestra hija recién nacida, a pesar de que murió a los 3 días...tenemos recuerdo de ella, quizá me hubiera gustado haber tenido la oportunidad de fotografiarla después, por ejemplo las manitas o los pies

Cuando nosotros perdimos a nuestra niña Martina, la doctora que me asistió en el parto se ofreció a tomarnos una foto con nuestra hija. Sin embargo, mi marido prefirió tomar la foto él. Desde ese día, cada noche, al irnos a dormir, la vemos, la besamos y le hablamos para desearle unas buenas noches a nuestra pequeña. Es muy emotivo poder ver su carita, antes de ir a dormir.

No

En un principio era reacio a tener fotos,pero por suerte escuche a la gente y me abrieron los ojos, no me arrepiento de tenerlas,si que me hubiera arrepentido de no tenerlas. Ha todo papa que pase por este trago le recomiendo que las tenga,aunque se que en esos momentos son duros y no tienes tu cabeza en el sitio, lo ves hasta incluso macabro,pero una vez las tienes te reconfortan mucho y te dan paz y amor.
Gracias por vuestra labor.

Mi hija nació sin vida hace 21 días y decidimos hacerle una foto para que nunca se nos olvidara su cara y poder verla cada vez que la echamos de menos o lo necesitaramos

Es sastifactorio poder tener su foto por que ayuda a tener la seguridad que no puedo ver su carita

Este contenido no ha sido creado ni aprobado por Google. [Notificar uso inadecuado](#) - [Términos del Servicio](#) - [Política de Privacidad](#)

Google Formularios



ANEXO FOTOGRÁFICO

ARCHIVO MUNICIPAL ALBORAIA

Fondos Serra

José Serra Ballester

José Serra Vilches

c. 1930-1975

José Serra Ballester (1908-1966)



José Serra Vilches (1935-2012)























ARCHIVO MUNICIPAL MANISES

Fondo Gadea

José María Gadea Luján (1927-1994)

c. 1950-1970





































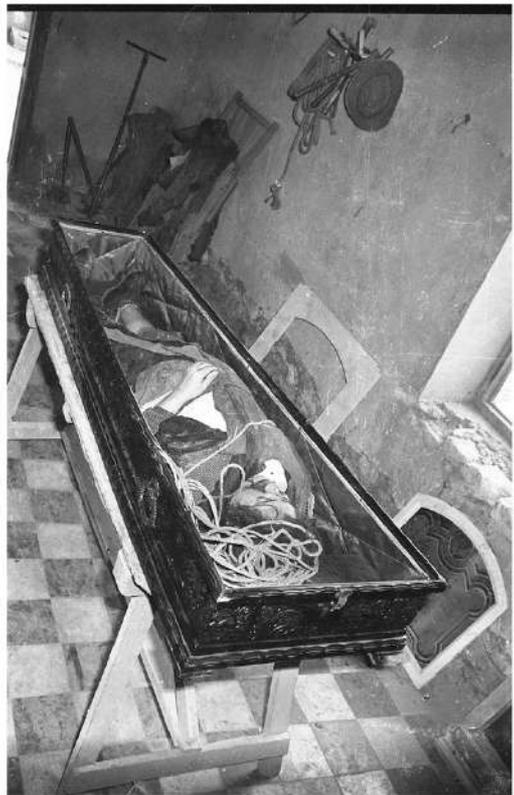












ARXIU FOTOGRÀFIC
AYUNTAMENT DE GIRONA
Col.lecció Unal

Colección UNAL



Fig. 24. Unal, *Retrat post mortem de Maria Bartrina*, 1934, Ayuntamiento Girona



Unal, *Retrat post mortem de Aurora Bosch*, 1934, Ayuntamiento Girona



Unal, *Retrat post mortem de Luis Lafra*, 1928, Ayunt. Girona



Unal, *Retrat post mortem d'un infant*, 1932, Ayuntamiento de Girona



Unal, *Retrat post mortem de Laura Curos*, 1932, Ayuntamiento Girona



Unal, *Retrat post mortem d'un infant estirat en un llit d'hospital*, 1932. Ayuntamiento Girona



Fig. 23. Unal, *Retrat post mortem d'un infant estirat en un llit d'hospital*, 1933, Ayuntamiento Girona



Unal, *Retrat post mortem d'un infant en un llit d'un hospital*, 1931. Ayuntamiento Girona



Unal, *Retrat post mortem en el Hospicio del Ángel*, 1930 Ayuntamiento Girona



Unal, *Retrat post mortem d'una nena estirada en un llit*, 1934, Ayuntamiento de Girona



Unal, Retrat post mortem d'una dona estirada al llit amb un crucifix sobre el pit, 1933. Ayuntamiento Girona

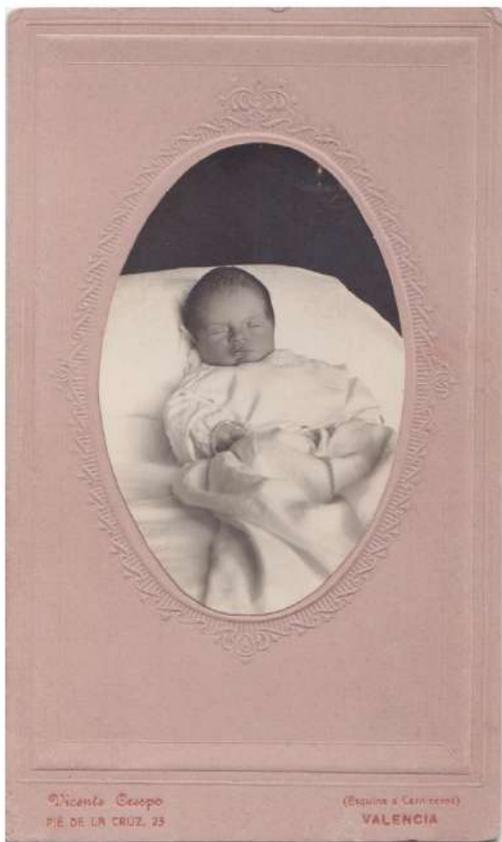


Fig. 142. Unal, *Hnas. Veladoras*, 1934. Ayuntamiento Girona



Fig. 101. Unal, *Retrat post mortem de Juan Moriscot*, 1928. Ayuntamiento Girona

COLECCIÓN RAFAEL SOLAZ
RETRATOS FOTOGRÁFICOS *POST MORTEM* VALENCIANOS



Vicente Crespo, *Niño muerto*, c. 1920.
Valencia



Fig. 34



Juan Ortega, *Niño muerto*, c. 1920. Alzira, Valencia



J. Lozano, *Niña muerta*, c. 1890. Valencia



Lloris, *Niño muerto*, c. 1940. Alcoy, Alicante



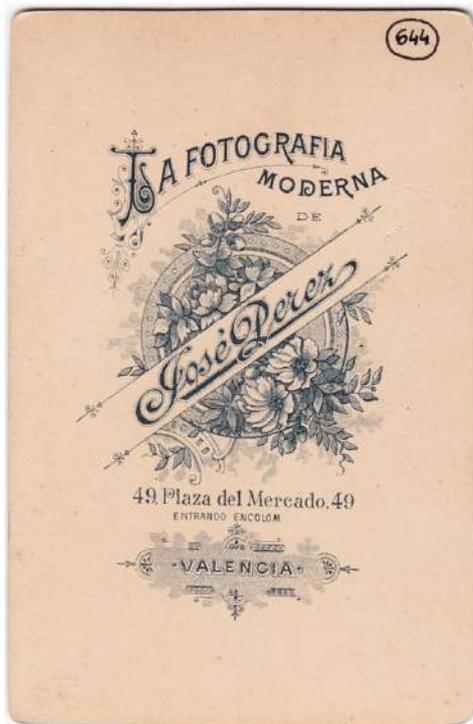
Fig. 167



Fig. 42



Fig. 50





J. Derrey, *Niño muerto sobre cojín*, 1916.
Valencia



Vicente Crespo, *Niño muerto*, c. 1930-40.
Valencia



Finezas, *Niño muerto*, 1949. Valencia



2425

645

Photo Studio-M. VERDÉS
Casa Especial en Ampliaciones,
Reproducciones y Esmaltes

Amparo Guillén, 6 - (Cabañal) VALENCIA

Se retrata día y noche.

Fig. 48



Valentín Pla, *Niña muerta*, c. 1910. Valencia



Manuel Capilla, *Niña muerta*, c. 1890. Valencia



Fig. 168. M. Verdés, *Niño muerto tumbado*, c. 1920. Valencia



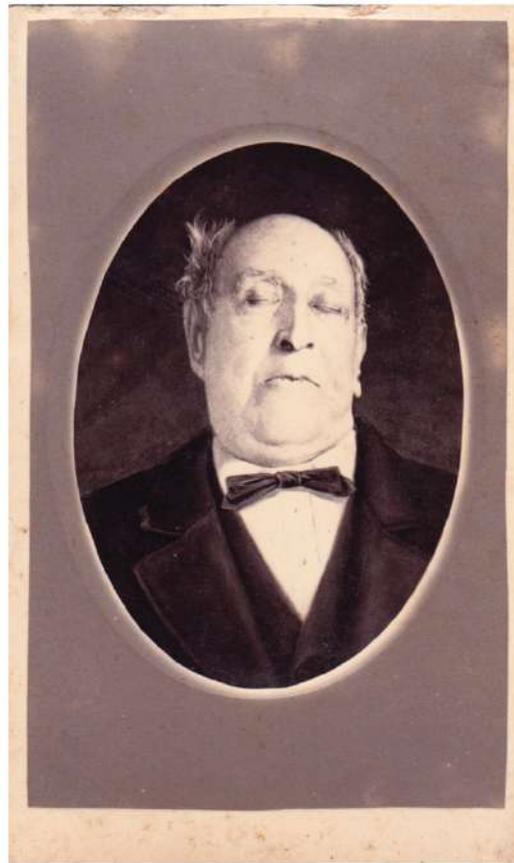
J. Cobalea, *Niño muerto*, c. 1910-18. Valencia



Hipolito Abrailla, *Niño muerto*, 7 mayo de 1948. Valencia



Fotografía francesa, *Niña muerta*, c. 1920. Valencia



Fallecido de la familia Viñals Estellés, c. 1890-1910. Valencia



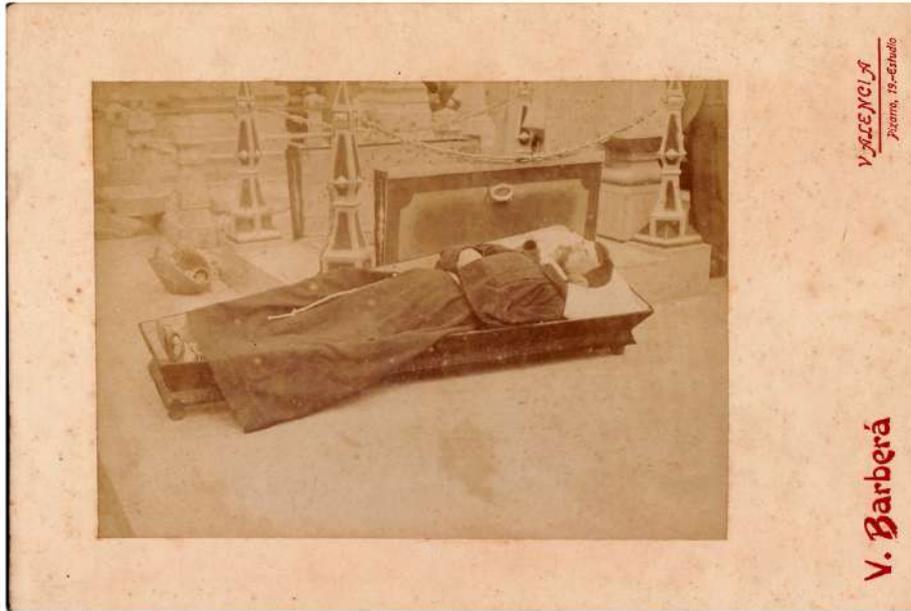
Fig. 45



S. F. Soler, *Hermanos Fajardo Guardiola*, c.1930. Alicante



Vicente Simarro, *Madre con niño muerto*, c. 1910-20. Xàtiva, Valencia



V. Barberá, *Hombre con hábito antes de ser enterrado*, c. 1900-10 Valencia



Fig. 109. Fotografía francesa, *Familia con bebé muerto*, c. 1910, Valencia