

Índice

Agradecimientos	10
Prólogo	11
Introducción	15
1. Pequeños angelitos	50
2. Tras una vida pasada, llega la esperada muerte	95
3. El difunto acompañado / En compañía del difunto	111
4. <i>Memento Mori</i>	119
Epílogo	147
Biografía de fotografías	153
Bibliografía	161

AGRADECIMIENTOS

Mi especial agradecimiento a todos los archivos y personas que han participado en este proyecto, en particular a:

Ángel Fuentes, Leandro de Gabriel, Ana Gil y Raquel Asorey (y familia Brey), Familia Godás, J. César Llana, Julio José Mena, María Jesús Montes, Conchi Moreira (y familia), Abel Novoa, José Ramón Piteira, Chete Pose (y familia Caamaño), Familia Reboredo (Julio, Fernanda y María), Xose Manoel Rodríguez (y Familia Rodríguez González), Cristina Echave y José Carlos Valle, Michèle y Manuel; sin olvidar a todos aquellos que siempre han mostrado interés por mi trabajo.

Prólogo

En 1961 fue publicado el ensayo *Les Larmes d'Éros* (*Las Lágrimas de Eros*) donde su autor, el antropólogo francés Georges Bataille (Billom, 1897-París 1962) postuló que el hombre, único animal conocedor de la realidad de la muerte, habría destilado de ello el erotismo. Hoy distintas ramas de la zoología sostienen que algunos mamíferos superiores, como los elefantes, reconocen los restos esqueléticos de antiguos miembros de la manada y que mantienen con ellos lo que, en opinión de la Dra. Karen McCobm, son sentidos homenajes; tal vez los ritos funerarios no sean un atributo propio solo de los humanos.

No es propósito de esta introducción determinar la relación de los seres vivientes con la muerte sino la de presentar un ensayo que examina una de las vigas más singulares en el edificio de nuestra memoria: los retratos fotográficos *post mortem*. Para los nacidos después de 1975, fecha en que se constituyó el primer tanatorio del país (Irache, Pamplona) la muerte es una oscura noticia que nos convoca ante las salas gemelas de los velatorios para decir adiós a aquellos que nos preceden. Antes de la explosión de estos cuidados y asépticos recintos la muerte cobraba otra dimensión. Hace apenas treinta años moríamos en casa y, como aseveraban la casi totalidad de las esquelas, rodeados de los nuestros y en la paz del Señor. Había, por supuesto, infortunados que entregaban el alma en algún hospital o los que pasaban a una vida mejor lejos del calor de su hogar, pero la mayoría exhalaba su suspiro final en la serenidad que trasmite la cama propia y las caras entrañables. La voz de las campanas llevaban al patio de vecinos la noticia fatal y toda la escalera velaba al muerto y acompañaba en el dolor a los familiares. De la casa al cementerio, de la cama a la tierra sin otra parada que la de la parroquia.

Por oscuras razones los humanos tememos al olvido; somos educados en el culto a la preeminencia y en aspirar que nuestra vida breve deje profundas evidencias e indelebles recuerdos. Tener una entrada propia en Wikipedia o dar nombre a avenidas o aeropuertos es una aspiración tan legítima como desazonadora y dejar constancia de nuestra efigie una vieja

obsesión que casi nadie logró en paleolítico y que tantos alivian ahora desde *Facebook*.

Antaño la esperanza de vida era mucho más limitada, la tasa de mortalidad infantil superaba con creces el 40% y alguien cuya edad rondara los cincuenta años era un anciano proveyecto y venerable. Uno de los efectos más desoladores de cualquier fallecimiento era la clara conciencia de que el tiempo nublaría cualquier recuerdo y que, tarde o temprano, la memoria sería desalojada de los sonidos, los olores o los rostros; no sería posible trasladar a los nietos la identidad de sus abuelos o retener con precisión los rasgos de quienes habían abandonado el núcleo familiar. Hasta 1839 solo una acaudalada minoría pudo legar la memoria de ellos mismos en cuadros, esculturas o miniaturas que eran realizadas por notables artistas; en los hogares el espacio del ornato quedaba relegado al bordado de las sábanas o a las macetas de los patios y balcones. La daguerrotipia y los papeles a sal ampliaron las esferas del recuerdo, pero su costo impedía el acceso a ese recurso novedoso a la mayoría de las capas del espectro social.

Los primeros recursos fotográficos eran muy poco sensibles a la luz; los tiempos de exposición se medían en segundos y ello obligaba a seguir devotamente las instrucciones del operador. Los niños muy pequeños o las mascotas no eran los mejores candidatos a un registro exento de desafortunados movimientos. Pese a su coste, el número de daguerrotipos que guardan la memoria de alguien ya fallecido es elevado. La mayoría de estos originales únicos están protegidos en hermosos estuches; levantar la cubierta superior es como retirar la tapa de un féretro y asomarse a los múltiples rostros que acuna la muerte. En la década de 1850, la combinación de los negativos sobre vidrio al colodión húmedo, las copias al papel albuminado y el novedoso formato de *tarjeta de visita* permitieron el abaratamiento de los registros fotográficos y, con ello, la popularización de la experiencia de acudir al fotógrafo. Desde entonces los retratos de galería entraron en los hogares y las familias hacían crecer el álbum que guardaba los registros de sus miembros. El aumento exponencial en ser fotografiados, disponer de una biografía detallada que se ilustra mediante numerosas fotografías, no hizo disminuir la práctica de los retratos *post mortem*. Aún hoy, en que somos nosotros quienes gobernamos las máqui-

nas de retratar, son muchos los grupos humanos que guardan esa memoria solemne y última de sus seres queridos.

Hoy, leídas desde la mentalidad del siglo XXI, no faltará quien considere que esas copias abundan en la morbosidad o en dinteles culturales ya tapiados, permítaseme decir que esos registros pertenecen a la esfera más íntima de una familia y que fuera de ella son de confusa lectura. No fueron realizados para el examen de quienes no pueden detectar los enlaces sentimentales que contienen. Lejos de cualquier interpretación esotérica son una muestra de amor y de respeto, el último destello de la luz que precede a la inevitable oscuridad o la amarra que retiene entre nosotros a aquellos que ya han sido.

El volumen que prologo profundiza en cuanto ayuda a un mejor entendimiento de esta realidad de la fotografía; lo hace en el marco geográfico de Galicia, tierra donde los territorios de lo físico y metafísico siempre han eludido las precisas fronteras. Su autora, Virginia de la Cruz Lichet, es doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Tras su licenciatura, Virginia ha simultaneado la enseñanza en distintas universidades con la investigación y con actividades privadas como la gerencia de una galería de arte. La experiencia se asemeja a las grandes alfombras persas; un inmenso universo construido por complejos nudos que en su caso se trenzan de modo cuidadoso. Ha sabido conjugar la difusión del conocimiento con una metódica y continuada ampliación de sus estudios fuera y dentro de nuestro país; haber tenido algo que ver en su formación me produce un legítimo orgullo y que en ello se hayan roto los diques que contienen las distancias entre alumnos y profesores, dilata la nómina de mis colegas y amigos.

Ángel M^a Fuentes

Conservador-restaurador de patrimonio cultural

Introducción

Pequeños apuntes...

A la inversa de aquello que solemos creer, la muerte no está ante nosotros, esperándonos. Está detrás de nosotros, para atraparnos. Todo lo que está en el pasado, le pertenece y en concreto todas las fotografías. La muerte nos sigue y gana en cada momento un poco más de terreno hasta el día en que ponga la mano sobre nuestro hombro...¹

Si no ir más lejos, porque están aquí cerca, en nuestras propias casas si nos descuidamos, los retratos de difuntos están presentes pero no visibles. Siempre hay alguien que se acerca para contarme su experiencia de joven al ser fotografiado en alguna etapa del rito funerario. Porque no era nada extravagante, porque no era nada extraño tampoco. Para entender estos objetos fotográficos, la función que desempeñaban e, incluso, su razón de ser, debemos tener la capacidad de viajar en el tiempo y, no solo eso, sino también de encarnarnos en los habitantes de aquellas épocas, entendiendo las necesidades vitales y emocionales que hicieron aparecer este tipo de imágenes; y hablo de imágenes porque como ya se ha comentado, el retrato post mortem o las representaciones del cortejo fúnebre no son representaciones exclusivas de la Historia de la Fotografía, sino representaciones vitales del hombre en su necesidad de entender y explicar el hecho de la muerte.

Por ello, deberíamos entender el contexto y el ámbito en el que se sitúa cada retrato. Hoy vivimos en la era de la imagen. Nos relacionamos incluso con la realidad a través de su representación y, por ello, hemos banalizado la fotografía. No cabe duda de que cuando Disdéri inventa, en la década de 1850, el formato tarjeta de visita, con todo lo que conlleva a nivel de producción industrial, ya estamos hablando de la democratización de la fotografía. Sin embargo, el nivel alcanzado en la actualidad no es en absoluto comparable al de entonces. Mi pregunta, la pregunta que me gustaría

¹ LEMAGNY, J. C.: «La mort», en *Noir Limite*. Catálogo de Exposición. Ed. Photographies and Co y Service des Affaires Culturelles de la Ville du Havre. Le Havre, 1991. s/p.



Anónimo. [Niño difunto]. s.f. 9 x 9 cm.
Colección Virginia de la Cruz Lichet.

hacer al lector para empezar, es: ¿por qué muchos de nosotros nos sorprendemos al ver hoy estas imágenes? Yo misma me incluyo puesto que no pude disimular mi asombro al encontrarme de forma casual y azarosa con un retrato *post mortem* en el archivo de Virxilio Vieitez, allá por el año 2004. No cabe duda de que fue esa fascinación la que despertó la inquietud investigadora y me hizo indagar en esta búsqueda. ¿Qué sentido tenía realizar estos retratos? ¿Eran reportajes del fotógrafo para algún periódico? ¿Eran encargos? Preguntas, todas ellas, sin respuesta que alimentaban mi curiosidad por entender aquello.

Una vez más es necesario hablar de la muerte y de la manera en que el hombre se relaciona con ella. Fascinación por un lado, repulsión y ocultamiento por el otro, el hombre de hoy se encuentra entre una diversidad de emociones y pensamientos cuando hablamos de ella. Cuando en octubre de 1955 Geoffrey Görer, antropólogo y sociólogo británico, publica en el *Encounter* su texto

The pornography of death [La pornografía de la muerte], constata la manera en que la sociedad occidental ya estaba desplazando la muerte desde el centro de la vida cotidiana hacia sus límites, llegando incluso a convertirla en uno de sus tabús. En este sentido, Görer subraya una evidencia que otros, como aquellos pertenecientes a la escuela tanatológica francesa tales como Philippe Ariés, irán desarrollando algo después.

Si esto es así, es difícil comprender por qué, en determinadas zonas en España, la tradición del retrato fotográfico *post mortem* se ha realizado hasta bien entrada la década de 1980. Si se entiende este uso de la fotografía como una práctica ligada a la vida misma, podemos entender no solo el origen, sino también la razón de ser de estas imágenes.

Sin embargo, la representación de la muerte no está sujeta únicamente al uso de la fotografía. Mucho antes, el hombre quiso dejar su huella en numerosas ocasiones, luchando en cierto modo contra su propia e inevitable desaparición. Desde los vestigios del hombre prehistórico que dejaron

para siempre sus manos marcadas en las paredes de las cuevas de Chauvet (Francia) –hace unos 38.000 años– hasta cualquier retrato en el que el ser humano ha deseado verse en imagen y permanecer en el tiempo. En estos casos, quizás, la pregunta sea: ¿para qué?

Por lo tanto, podemos afirmar que el retrato post mortem no es una invención de la fotografía, sino algo que está integrado dentro de la sociedad occidental, dentro de su tradición de representación, teniendo mucho que ver con las creencias en torno a la muerte y al más allá, que configuran un imaginario colectivo y que acaban por determinar unas actitudes típicas del hombre frente a sí mismo y a su razón de ser. Bien es cierto que esta actitud ha ido cambiando a lo largo de la historia. Aquella en la que la muerte era, a la vez, familiar y próxima, ha quedado hoy en el olvido. En todo caso, al igual que se estableció esta forma de representación, la muerte ha sido fruto de inspiración en el mundo del arte. Desde los retratos de Al Fayum -retratos funerarios pictóricos realizados en Egipto entre los siglos I y IV d.c. para cubrir los rostros de las momias e individualizarlas- hasta las fotografías post mortem, pasando por las máscaras mortuorias utilizadas no solo para realizar esculturas del difunto tras su muerte sino también para cubrir la efigie del difunto durante el cortejo fúnebre. Pero además no hay que olvidar los libros de *Ars Moriendi* [El arte de bien morir] –tratados que surgieron en el siglo xv para regular y guiar las prácticas y la preparación a la muerte–, los retratos pictóricos del difunto en su lecho de muerte y las *vanitas*, este último con un alto valor simbólico utilizando el género de bodegón para expresar la futilidad de lo material frente a la certeza de la muerte.

Llegados a este punto, hay que diferenciar entre la muerte real –aquella que sucede en un instante, inesperada, a traición– y la muerte preparada. Dado que las formas de morir se pueden ser muy desiguales, también hay que diferenciar entre las diversas maneras de representarla. No cabe duda de que la muerte inducida –me refiero a aquellas acontecidas por asuntos bélicos y violentos (y por lo tanto ocasionada por el propio ser humano)– muestra la muerte en un instante. Es un visto y no visto. No hay tiempo para *arreglar* al difunto, no hay tiempo para ocuparse de él, no hay tiempo para recordarlo, al menos en un primer momento. Esta muerte, de la que

Goya dio buena prueba en sus representaciones sobre *Los desastres de la guerra*, muestra la cruda realidad, la carne por la carne, cadáveres desencarnados fruto de una muerte deshumanizada y descarnada. El impactante espectáculo de los cuerpos dañados, maltratados, aquellos que vemos, casi sin producir efecto, ante nuestros televisores, cada día y casi cada hora, nos sitúa en un territorio aséptico, al que accedemos desde nuestro visor (tele-visor), como una proyección de una realidad que, queremos creer, no resulta tan cercana. Sin embargo, en plena I Guerra Mundial, Freud supo ponernos la realidad ante nuestros ojos escribiendo «los hombres mueren de verdad, y no ya aisladamente, sino muchos, decenas de millares». ²

La banalización de estas imágenes nos coloca en un nivel de distanciamiento, prudente y necesario anímicamente, para que podamos observar la muerte con un ojo clínico, panóptico sí, pero destacando claramente que se trata de la muerte del otro. Ese primer regocijo también nos hace pensar: todos morimos algún día, conocido como *Memento Mori*; las vanitas barrocas son buena prueba de ello. Todos morimos, solos, y nada nos acompaña. Así nos describe su particular visión sobre la muerte la escritora y psicoanalista Julia Kristeva en su texto sobre lo abyecto:

«El cadáver (*cadere*, caer), lo que irremediabilmente ha caído, cloaca y muerte, transforma aún más violentamente la identidad de aquel que se enfrenta a ella como un azar frágil y falaz. [...] Estos desechos caen para que pueda vivir, hasta que, de pérdida en pérdida, ya no me quede nada, y que mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere*, cadáver. Si la basura significa el otro lado del límite, donde aún no estoy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que todo lo invade. Ya no soy yo quien expulsa, el 'yo' es expulsado. El límite se ha convertido en objeto. ¿Cómo puedo estar sin límite? [...] No es, por lo tanto, la ausencia de limpieza o de sanidad lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Lo que no respeta los límites, los lugares, las reglas. El hueco, lo ambiguo, lo mixto». ³

² FREUD, S.: «Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte-1915». En *Obras Completas*, Tomo II. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid. 1968. P. 1103.

³ KRISTEVA, J.: «Approche de l'abjection», en *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Ed. Éditions du Seuil. Lonrai. 1983. Pp. 11-12. [Traducción del autor].

Dos elementos quedan patentes: la evidencia del final de la vida y de una partida en solitario, despojado de todo. Por eso el hombre luchará frente a estas dos certezas.

Si algo diferencia estos dos tipos de muerte, es el tiempo –o ritmo–. La muerte representada es una muerte a la que se le dedica tiempo, en que la cadencia de la vida comunitaria se ralentiza para atenderla, para prepararla y prepararse al cambio, aquella que saca a relucir la necesidad del hombre por luchar frente a ella; aquella, entendida como un rito de paso, en la que todos debemos participar.

Si observamos todas estas circunstancias, podemos constatar con bastante claridad la manera en que el retrato *post mortem* procede de una larga tradición de representación. El retrato fúnebre no ha sido algo puntual, sino todo lo contrario. Pasó con toda naturalidad de la pintura a la fotografía, liberando a su vez a la primera y encontrándose con nuevas dificultades, tanto desde el punto de vista técnico, como del propio proceso físico de descomposición del cuerpo. De ahí que los fotógrafos tuvieran que inventar artilugios y procedimientos, tales como desplazar al difunto –generalmente niños– en busca de zonas iluminadas, para engalanar aquellos cuerpos y, en consecuencia, mejorar el resultado de estas imágenes.

Esta preparación de la imagen responde a un deseo de mostrar al difunto de una determinada manera. De igual modo que, en las primeras décadas de la Historia de la fotografía, la alta sociedad iba al estudio para inmortalizarse, simulando un decorado, un entorno, incluso interpretando fantasías pasajeras mediante el disfraz y la escenografía exótica, resaltando la evidencia de una construcción y del simulacro con el único fin de crear una ilusión demandada por el cliente.



Anónimo. Mamma Ema. [Retrato de grupo]. 1938.
Gelatina de revelado químico. Anverso y reverso.
Colección Virginia de la Cruz Lichet.



C. Vuillame (Beaume, Francia). [Retrato de hombre difunto sobre la cama]. Tarjeta de visita. Anverso y reverso. Colección Virginia de la Cruz Lichet.

Fotografía *post mortem* y fotografía fúnebre

Toda fotografía *post mortem* pertenece al género del retrato y forma parte de la denominada fotografía fúnebre. Sin embargo, no toda la fotografía fúnebre es un retrato *post mortem* ya que un retrato familiar realizado durante el rito funerario, pero en el que no aparece forzosamente el difunto, también ha de ser considerado como fotografía fúnebre, aún sin tratarse de una fotografía *post mortem*. Esto significa que esta última engloba un tipo de fotografía que va más allá del mero retrato *post mortem*. Muchas son las maneras de denominar este tipo de iconografía: retrato *post mortem*, retrato fúnebre, fotografía de difuntos, retrato póstumo, etc. No obstante, quizás la forma más acertada sería la de fotografía fúnebre ya que se entiende por esta algo mucho más amplio de lo que podría ser el retrato fotográfico *post mortem*.

En sí el término *post mortem* (o de difuntos) implica que en la imagen se represente a un modelo ya fallecido, acompañado o no por los vivos. No obstante, existen muchas otras imágenes que, si bien no muestran al difunto, sí guardan relación con su muerte, como podría ser el caso del transporte del ataúd, de una fotografía de la lápida, o incluso de una procesión fúnebre o un retrato familiar realizado durante las exequias. Por ello, hay que considerar que la fotografía fúnebre engloba todas estas modalidades en torno no solo a la muerte, sino también al rito funerario; mientras que se hablaría de retrato fotográfico *post mortem* siempre y cuando aparezca representado el difunto en la imagen.



Pacheco. [Composición floral con foto de niño]. s/f. Negativo placa de vidrio. Archivo Pacheco. Concello de Vigo.

Primeros retratos *post mortem*

*El nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte».*⁴

Desde su nacimiento, la fotografía mantuvo con las ciencias unos lazos de unión muy estrechos y la primera evocación de la fotografía *post mortem* hay que situarla en este contexto. El 14 de octubre de 1839, es decir, algunos meses más tarde de la presentación del proceso del daguerrotipo⁵ en la Académie des Sciences [la Academia de las ciencias], los informes de la Academia dan lugar a la lectura de una misiva firmada por el doctor Alfred Donné, diciendo:

«Tengo el honor de remitirles nuevas imágenes daguerrianas grabadas por el procedimiento al que he sometido los primeros ensayos para la Académie. He obtenido ya un resultado muy bello tomando la imagen de una persona muerta».⁶

⁴ DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona. 1994 (Primera edición: Gallimard, París. 1992), p. 19.

⁵ El daguerrotipo es el proceso fotográfico inventado por Daguerre en 1839. También denominado proceso daguerriano.

⁶ BOLLOCH, J.: «Photographie après décès: pratique, usages et fonctions». En *Le dernier portrait*. Catálogo de exposición. Ed. Reunión des Muses Nationaux. París. 2002. Pp. 112-113. [Traducción del autor].



Anónimo. [Niño difunto]. Daguerrotipo. C. 1840. Americano. Colección Virginia de la Cruz Lichet.