



Retrats per al dol. El retrat infantil de difunt a Catalunya: similituds i divergències

Virginia de La Cruz Lichet

► To cite this version:

Virginia de La Cruz Lichet. Retrats per al dol. El retrat infantil de difunt a Catalunya: similituds i divergències. Revista d'Etnologia de Catalunya, 2018, Dossier A l'hora foscant. Mirades sobre la mort, 43, pp.54-65. hal-02144491

HAL Id: hal-02144491

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02144491>

Submitted on 12 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Virginia de la Cruz Lichet

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

Doctora en Història de l'Art per la Universitat Complutense de Madrid (2010). Especialitzada en la fotografia *post-mortem* a Espanya. Actualment és professora en la Universitat de Lorraine (França), i està desenvolupant la seva segona tesis doctoral amb el títol "Identitat i memòria. Construcció, re-construcció a través de l'art contemporani colombià".

Paraules clau: retrat, fotografia, difunt, memòria, Catalunya.

Palabras clave: retrato, fotografía, difunto, memoria, Cataluña.

Keywords: portrait, photography, deceased, memory, Catalonia

Retrats per al dol. El retrat infantil de difunt a Catalunya. Similituds i divergències.¹

Introducció: el naixement de la fotografia i els primers retrats post mortem

Quan la fotografia va veure la llum el 1839, la societat vuitcentista es va enfrontar a una nova manera de mirar el món. Des del petit objectiu de la cambra, el fotògraf professional —i més tard l'*amateur*— captarà la realitat que l'envolta, el seu entorn, el paisatge, però també la gent d'aquella època, en la seva intimitat i en la vida pública.

Gràcies no només al progrés de les ciències, sinó també a l'ascens de la burgesia, la fotografia i, en especial, el retrat, va conèixer la màxima esplendor durant la segona meitat del segle XIX. A partir del 1789, els liberals econòmics i polítics van portar al capitalisme i a la democràcia. La burgesia es presenta amb una nova mentalitat positivista, que intenta emular un estatus social que pugui emular el de la noblesa. De la mateixa manera que l'aristocràcia utilitzava el retrat com a mitjà per reflectir el nivell social del model, els burgesos també van fer seu l'art del retrat —tant pictòric com fotogràfic— a fi de representar-se dins d'una nova societat que s'estava configurant. L'estil que

1

Les imatges presents en aquest article formen part de l'exposició *Imatges de mort. Representacions fotogràfiques de la mort ritualitzada*, desembre 2017-juny 2018, al Museu Valencià d'Etnologia de València, el qual n'ha cedit la reproducció.

Des de l'inici de la fotografia, el retrat de difunt ha tingut un gran protagonisme i ha continuat realitzant-se fins ben entrada la segona meitat del segle XX; una pràctica que acabarà per integrar-se com una etapa més dins del ritu funerari. Malgrat que hi ha un mode de representació comú per a aquest tipus de retrat, la majoria de les vegades existeixen particularitats —que tenen a veure amb el lloc geogràfic de la seva execució i amb la mirada del fotògraf— que fan que cada retrat sigui únic. En aquest estudi, es presenten quatre casos d'estudi comparatiu de fotografies fetes a la zona de la Mediterrània (des de Girona fins a València) amb similituds i diferències.

Desde el inicio de la fotografía, el retrato de difunto ha tenido gran protagonismo y ha seguido realizándose hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX; una práctica que terminará por integrarse como una etapa más dentro del rito funerario. Pese a que existe un modo de representación común para este tipo de retrato, la mayoría de las veces existen particularidades —que tienen que ver con el lugar geográfico de su ejecución y con la mirada del fotógrafo— que hacen que cada retrato sea único. En este estudio, se presentan cuatro casos de estudio comparativo de fotografías realizadas en la zona del Mediterráneo (desde Girona hasta Valencia) con sus similitudes y diferencias.

Since the beginning of photography, the portrait of the deceased has played a leading role and continued into the second half of the 20th century; a practice that has become integrated as another stage in the funeral rite. Although there is a common style of representation for this type of portrait, there are particular differences to do with the geographical location where the portrait is taken and with the photographer's gaze — that make each portrait unique. In this study, we compare four cases of photographs in the Mediterranean area (from Girona to Valencia) presenting their similarities and differences.

defensaven era el realista, perquè era el més útil i fidel als propòsits desitjats. Per aquesta raó la fotografia es va convertir en l'eina més adequada per representar la realitat, en usurpar a la pintura aquesta funció, almenys en un primer moment.²

És cert que els anys quaranta van ser molt importants en la història de la pràctica fotogràfica. Si el 1842, un daguerreotip costava 10,50 francs, el 1846 se'n seguien pagant 10 francs, per la qual cosa en quatre anys amb prou feines n'havia disminuït el cost. En un primer moment, aquest va sorgir com un procés màgic, avantguardista, però aviat les necessitats comercials van donar un tomb a aquesta hegemonia (McCauley, 1994:49). A més de l'augment notable de la burgesia i de les nombroses investigacions entorn de les millores de la tècnica fotogràfica, l'arribada al poder a França de Lluís Napoleó Bonaparte, el desembre del 1848, va donar lloc a un període d'estabilitat, després d'un període de revolucions que va concloure aquell mateix any. Així doncs, la segona meitat del segle XIX a França va ser una època pròspera en tots els sentits (desenvolupament comercial, industrial, etc.). I, en aquest context, la fotografia se'n va veure beneficiada. La repercussió de la notícia de l'invent del daguerreotip va ser immediata a Europa. Tan sols uns dies després de la presentació d'aquesta tècnica per part d'Aragó a l'Acadèmia de les Ciències i les Arts de París, *El Diario de Barcelona* esmenta aquest nou invent —tal com assenyala Publio López Mondéjar (1999:15). De la mateixa manera, al *Semanario Pintoresco Español*, del 27 de gener del 1839, un article anònim de la secció Ciències i Arts, amb el títol «El daguerrotipo. Nuevo descubrimiento», assenyala:

Mr. Daguerre ha hallado el medio de fijar las imágenes que se pintan en el fondo de una cámara oscura, de manera que ya no son el reflejo pasajero de los objetos, sino la impresión fija y permanente de ellos, la cual puede trasladarse fuera de la presencia de dichos objetos como si fuese un cuadro ó una estampa. (p. 27)

A Espanya, la competència entre els fotògrafs va ser tal que els preus van baixar sensible-

ment. No obstant això, variaven en funció de la reputació del fotògraf i, com bé indica Publio López Mondéjar, la majoria oscil·lava entre els 60 reals d'un velló (un velló equivalia a 25 cèntims de pesseta) que cobrava Constant el 1842 i els 30 establerts per Clifford el 1852 probablement per als retrats estàndard d'un quart o sisè de placa.³ Tanmateix, el daguerreotip no deixava de ser una peça única i luxosa, tan sols accessible per a uns quants.

Louis Désiré Blanquart-Évrard va tornar a posar en evidència la necessitat d'industrialització de la fotografia quan el 1851 va dirigir una carta, amb data del 4 d'abril, a la *Société Héliographique*⁴ (*Identités...*, 1986:14). El daguerreotip arribava a valer cinc vegades més que un sou normal —els alts preus d'una prova en positiu ascendia a 1 o 1,5 francs fixat per la comissió. A més del cost elevat que frenava la democratització d'aquest mitjà, hi havia limitacions tècniques que resultaven molt pesades per als fotògrafs, tals com la necessitat de positivament únicament en els dies de sol, el temps d'exposició que era massa llarg, etc. Per a això, proposa una sèrie d'iniciatives com unes instal·lacions que permetrien fer el treball de positivació independentment del sol (a través de reactius químics), la disminució del temps de treball per a cada positivació, i la reducció necessària dels preus. Blanquart-Évrard projecta una fàbrica capaç d'oferir entre 5.000 i 6.000 fotografies positivades i permetre així reduir els costos i assolir un preu d'entre 5 i 15 cèntims en funció del format de la imatge (Gautrand, 1986:199-200). D'aquesta manera, augmentaria la demanda ja que seria accessible a més clients potencials.

El 28 de setembre del 1851, *La Lumière* publica una altra carta de Blanquart-Évrard en què anuncia la creació d'una «imprensa fotogràfica» a prop de Lilla, i pren com a exemple la casa d'Hippolyte Fockeday (3 bis quai de la Haute-Deule, a Loos). La idea era perfecta, però la seva empresa no va funcionar pels preus encara elevats de les tirades en paper (Sagne, 1984:161).

2

A propòsit de l'ascens de la burgesia a Europa durant el segle XIX i la introducció de la fotografia, consulteu, entre d'altres: Bicknell, A. (Setembre-octubre del 1895). *Life in the Tuileries under the Second Empire*. By an inmate of the Palace. *Century Magazine* 50, 5-6, 709-726 i 915-931; Johnson, W. S. (1990). *Nineteenth-Century Photography. An Annotated Bibliography. 1839-1879*. Boston: G. K. Hall & Co.; Frères, M., i Pierson, P. L. (1862). *La photographie considérée comme art et comme industrie. Histoire de la découverte, ses progrès, ses applications, son avenir*. Paris: Hachette; McCauley, E. A. (1994). *Industrial madness: Commercial Photo in Paris. 1848-1871*. Dexter, Michigan: Yale University Press. Col. Yale Publications in the History of Art; McCauley, E. A. (1981). *Likenesses: Portrait Photography in Europe 1850-1870*. Albuquerque: Art Museum. University of New Mexico; Melchior-Bonnet, S. (1994). *Histoire du miroir*. Paris: Auzas Editeurs; Nori, C. (1978). *La fotografia francese dalle origini ai nostri giorni*. Modena: Biblioteca di Storia della Fotografia. Col. Punto e Virgola; Pellerin, D. (1995). *La photographie stéréoscopique sous le Second Empire*. Paris: Bibliothèque Nationale de France; Rouillé, A., i Marbot, B. (1886). *Le corps et son image. Photographies du dix-neuvième siècle*. Nancy: Contrejour; Rouillé, A. (1989). *La photographie en France. Textes et Controverses: une anthologie. 1816-1871*. Paris: Macula.

3

El sou mitjà dels treballadors oscil·lava entre els 6 i els 10 reals diaris, tot i que com bé indica Publio López Mondéjar: «Els obrers de la indústria catalana guanyaven entre 4 i 7 reals per jornades de fins a 11 hores diàries, mentre que els camperols andalusos no passaven dels dos reals [diaris...]. S'entén així que només anessin als primers estudis fotogràfics els membres de les classes acomodades, propietaris de terres, alts funcionaris o persones pertanyents a la noblesa o a la burgesia ascendent». p. 22-23.

4

La creació de la Société Héliographique va ser anunciada a *La Lumière* del 13 d'abril del 1851, citat a: *Identités. De Disderi au photomaton*. (1986). Catàleg d'exposició en el Centre Nacional

En certa manera, Blanquart-Évrard havia intuït el que uns anys més tard canviaria per complet la història de la fotografia. La urgència de la democratització de la fotografia, juntament amb els avenços tècnics que van tenir lloc a partir de la dècada dels anys cinquanta —com l'invent de les emulsions al col·lodió i a l'albúmina, el format targeta de visita, etc.— donaran lloc al naixement d'un nou tipus de comerç: l'estudi fotogràfic. Una professió nova s'organitza entorn d'un espai tancat, l'estudi, com a resultat d'una necessitat sociològica: la de fer-se un retrat fotogràfic. La creació d'un estudi estava vinculada a la presència d'una clientela potencial. A París, aquests establiments passen de dotze el 1844 a cinquanta el 1851. A Espanya, els anys setanta i vuitanta van veure una massificació d'estudis fotogràfics, com bé assenyala López Mondéjar (1999:65). A Barcelona, per exemple, es comptabilitzava un total de 57 estudis en l'època esplendorosa dels estudis, que ascendien a 73 a finals de segle; València també era important en aquest sentit, amb 32 estudis fotogràfics (López Mondéjar, 1999:65). I és en aquesta dinàmica de democratització de la fotografia en la qual caldria incloure el retrat fotogràfic de difunts. Si bé aquesta pràctica va tenir lloc a tota la Península Ibèrica, és interessant comparar les diferències i semblances entre el retrat de difunts realitzat en diferents zones de la costa mediterrània, en un marc geogràfic que va des de Girona fins a València.

El nen difunt:

variacions de la visió del nen mort

Els primers retrats fotogràfics realitzats dins del marc del ritu funerari tenien per missió «retratar» el difunt. Al principi, tan sols es feia una única fotografia d'aquell moment, a causa dels costos elevats d'aquest tipus d'encàrrec. És important ressaltar que en la notícia sobre l'invent del daguerreotip publicada al *Semanario Pintoresco Español* (1839:28) s'insisteix que la millor manera de realitzar un daguerreotip és agafant objectes immòbils, sense moviment, dient així: «En lo que triunfa, pues, el invento del Mr. Daguerre es en la naturaleza muerta, ó en la arquitectura». En el cas del retrat de difunts és evident pensar que aquest tipus d'encàrrec podia resultar

més fàcil ja que ho podríem considerar una naturalesa morta o un bodegó. El cos del difunt i els elements que l'acompanyaven es disposaven seguint una determinada composició per dur a terme la presa fotogràfica. Això no obstant, cal puntualitzar que, malgrat tot, en aquest tipus de retrat hi havia altres complicacions, com el fet d'haver de realitzar la presa fora d'un entorn controlat com és l'estudi del fotògraf, que havia de desplaçar-se al domicili del difunt, amb els seus problemes d'il·luminació respectius, el decorat compositiu, etc.

Al segle XIX, al món occidental, es pot apreciar una evolució tipològica en aquest tipus de representacions fotogràfiques de difunts al llarg de gairebé cinquanta anys; evolució que, d'altra banda, respon a un canvi d'actitud davant la mort que, simplificant-ho molt, es podria resumir en dues actituds clarament oposades: la negació de la mort i l'acceptació d'aquesta mateixa. Responent a aquesta actitud, es poden distingir tres tipologies diferenciades, tal com identifica Jay Ruby en el seu llibre *Secure the shadow* (1995): una primera tipologia, que predomina entre la dècada dels quaranta i cinquanta, seria la que anomena *as alive*, característica sobretot en el cas dels nens. Consistia a representar-los com si fossin vius, en actitud de joc, fins i tot amb els ulls oberts en molts casos. Una segona tipologia, denominada *as asleep* —que funciona com a etapa de transició— s'emmarca entre els anys 1860 i 1880. En aquesta ocasió, es tracta de representar el difunt com si estigués adormit, entenent el son com a primera idea de mort. Finalment, hi hauria la tipologia *as dead*, ja de finals del XIX, que coincideix amb un canvi d'actitud davant la mort, en què el difunt es mostra sense simulacres i es presenta amb el seu nou estatus social.⁵

Si considerem la fotografia realitzada a la costa mediterrània, és possible observar la manera en què aquestes tres tipologies romanen. En un primer moment, era comú retratar el nen com si fos viu, imitant posats o situacions que es podien veure en la vida quotidiana com, per exemple, el petit envoltat de joguines, assegut en una cadira ajustada

de la Photographie (Palais de Tokio). Paris: Centre National de la Photographie et Sainte Nouvelle des Éditions du Chêne. (Col·lecció Photocopies), p. 14.

5

Aquesta evolució i anàlisi de tipologies, a tall d'introducció, està extreta de l'estudi esmentat de Jay i Ruby del qual caldria puntualitzar que se centra exclusivament en exemples nord-americans. Aquesta tipologia es pot estendre a altres exemples europeus, tot i que amb cronologies una mica diferents en funció de l'evolució de la fotografia i de les mentalitats en cada lloc.

6

Hi ha tres fotògrafs registrats durant la segona meitat del segle XIX amb el nom de Cantó: Joan Cantó Esclús (ca. 1833- 1874), August Cantó Mas (1856-1879) i Joan Cantó Mas (ca. 1858- ?). El primer desenvolupa la seva activitat professional com a fotògraf entre 1874 i 1879, situat al Conde del Asalto, 18, entresol (entre 1872 i 1874), i després al pis baix (entre 1876 i 1877). August Cantó Mas va desenvolupar la seva activitat entre 1874 i 1879, al mateix entresol. Es pot pensar que va agafar l'estudi de Joan Cantó Esclús. Mentre que Joan Cantó Mas va desenvolupar la seva activitat entre 1874 i 1893 també situat al Conde de Asalto, 18, amb el nom comercial de Cantó i Ótnac, però no en tenim més informació. En tot cas, es pot dir que aquest retrat el va fer l'estudi Cantó entre 1864 i 1893. I per les característiques del retrat és possible pensar que es va realitzar més aviat a la dècada dels anys seixanta, probablement el va fer Joan Cantó Esclús, tot i que no és possible assegurar aquesta dada. (parentiu entre aquests fotògrafs? No podem assegurar-ho)

a la seva mida o reclinat sobre un sofà, etc. En el retrat de Cantó, fotògraf de Barcelona que va desenvolupar la seva activitat durant la segona meitat del segle XIX,⁶ podem apreciar aquest tipus de representació al retrat realitzat pel fotògraf d'un nen difunt. Davant l'horizontalitat imponent imposada pel cos sense vida, en aquest tipus de retrat s'observa el desig i la pretensió d'ocultar l'evidència de l'esdeveniment. Aquí Cantó mostra tota l'escena, encara que molt minimalista en el decorat, amb un fons neutre i fosc i les rajoles del terra en escaquer que permeten crear la profunditat en l'escena, tal com feien els pintors per representar les escenes d'interior des del Renaixement. L'únic element que apareix en la imatge és el sofà amb la petita nena reposant damunt seu. El petit coixí permet alçar i sostenir el tors de la nena i s'observa la manera en què s'han ajuntat

els seus peus, amb les petites botes, per evitar que caiguin cap als costats d'una forma matussera, la qual cosa revelaria l'artifici de tota l'escena. El mateix passa amb les mans de la petita que reposen sobre el seu ventre per evitar que caiguin agitada i, tot i així, podem notar la rigidesa de la part inferior del seu petit cos difícil d'amagar (de la Cruz Lichet, 2017:39).

Menys habitual, però també una tipologia a la qual se sol recórrer, és la representació del nen al bressol, o al llit, com passa en el retrat d'un nen al bressol d'Antoni Esplugas Puig realitzat entre el 1896 i el 1899.⁷ En aquesta fotografia s'observa la manera en què el fotògraf ha decidit optar per representar el petit de mig perfil, i evitar així la frontalitat rígida i el perfil rigorós que s'havia donat en aquesta mateixa època en altres llocs

7

Podem datar aquesta fotografia entre 1896 i 1899, ja que al revers de la fotografia podem apreciar certa informació com l'adreça de l'estudi situat a la plaça del Teatre, núm. 7, 4t. Gràcies al directori Clifford. Portal dels fotògrafs del segle XIX a Espanya, un projecte de FotoConnexió, podem comprovar i apropar les dates de producció d'aquest tipus de material.

Consulteu: <http://www.fotoconexio.org/clifford/>



Cantó (Barcelona). Retrat de nena difunta sobre sofà. Targeta de visita. ca. 1865-1901. COL·LECCIÓ JULIO JOSÉ GARCÍA MENA.



A. Esplugas (Barcelona). Retrat de nen difunt al bressol. Cabinet. ca. 1876-1904. COL·LECCIÓ JAVIER SÁNCHEZ PORTAS.

com és el cas del fotògraf gallec Maximino Reboredo. Aquesta opció permet donar una mica més de suavitat a la imatge ja que realitza un retrat més proper i menys cru. De la mateixa manera, en aquest cas podem observar que el petit és al bressol i que té els ulls semioberts. Com que no hi ha flors i està col·locat d'una manera que pot semblar més natural, es pot posar en dubte si es tracta o no d'un retrat pòstum, però el fet que aquest retrat estigui fet al bressol dona a entendre que es tracta d'un retrat post mortem, ja que si fos viu probablement l'opció de la família no hagués estat aquesta⁸ (de la Cruz Lichet, 2017:48).

A poc a poc, la visió del nen representat com si fos viu resultarà forçada, poc natural, i s'optarà per una imatge més adequada per a les representacions de nens morts: la dormició del nen. Es passa, doncs, de la representació del nen en el seu entorn quotidià a una representació del nen col·locat sobre una post o taula, delicadament decorada, a fi de *presentar-lo* davant de la comunitat. Per tant, s'optarà pel moment de la vetlla, que és l'etapa del ritu funerari que es correspon amb la presentació del difunt a tota la comunitat per realitzar els últims adeus i les pregàries necessàries, i perquè és també el moment idoni per fer el retrat fotogràfic.

La paraula *vetlla* prové del verb *veure*, i expressa la voluntat de voler vigilar i protegir el cos dels esperits abans que aquest sigui inhumat. Tanmateix, aquest moment té un significat i unes funcions molt més complexes: la disposició del cadàver, el benestar de l'ànima del difunt i la necessitat psicològica dels familiars. D'aquesta manera, aquesta etapa permet normalitzar les tensions generades tant en els individus més afectats com en el grup que viu l'experiència (Gondar Portasany, 1987:32; Puckle, 1929:61-62). El costum de vetllar els morts és molt antic, però no sempre va tenir la mateixa funció. Segons Habenstein i Lamers, aquest costum se situa entre els hebreus, quan es feia amb forma de vigília a la mateixa sepultura. En la tradició grega era costum esperar tres dies abans d'enterrar el difunt, durada que es manté segons Kephart entre els polone-

sos i els italians, encara que l'habitual en aquests casos era una nit. A posteriori, els romans van agafar aquest costum com a seu; i d'aquí va passar als primers cristians i es va mantenir, tot i que amb variants, fins als nostres dies (Habenstein-Lamers, 1955:67; Kephart, 1950:640-641). Per quina raó es fa aquesta *veillée* (vetlla)? En l'època romana, segons Apuleu, tenia per objecte impedir que les bruixes mutilessin el cos; entre els antics germànics, es feia una festa en honor al difunt; i entre els anglonormands existeix una llegenda que explica que el cos podia ser posseït pel diable i per això no s'havia d'abandonar el cadàver fins que s'inhumés (testimoni del clergue Wace a *La crónica ascendente de los Normandía*, 1160). Per tant, des del segle XII, la idea generalitzada és la de vetllar els difunts per evitar que un esperit s'apoderi del seu cos, recordant així el *corpo aperto* gallec. Per aquesta raó, a la França del segle XIII, es dipositava el cadàver a l'Església i es tancava durant la nit (Héran, 2000:46-47; Lecouteux, 1999:74-76). Però si ens situem més en l'època contemporània—els segles XIX i XX—, la vetlla adquireix un significat de reestructuració psicològica, ja que funciona a la manera d'un instrument manipulador de les tensions que es produeixen durant aquesta etapa.

Com bé afirma Howard C. Raether, la possibilitat de visualitzar i observar el cos sense vida d'un ésser estimat és una experiència positiva, ja que permet que els qui l'envolten *s'adaptin* a la nova situació que se'ls ha presentat. Segons Raether, la no visió del cos es converteix en una possibilitat de negar la mort i convèncer-se que aquest fet traumàtic no s'ha produït; la seva visió és un primer pas per acceptar la mort, afirmar-la i evidenciar-la (Raether, 1978:292-293). La vetlla es caracteritza per un element fonamental en el si de la comunitat, l'hospitalitat, ja que afavoreix la bona execució del ritu funerari. La família s'ha de sentir acompanyada i aquest moment s'acaba convertint en una expressió del culte als morts, però també en un motiu de reunió comunitària (Van Gennep, 1998:558; Villa Posse, 1993:121-125). El grup té per objectiu desviar l'atenció dels familiars afectats i disminuir la tensió provocada per la pèr-

8

Consulteu del catàleg de l'exposició *Imatges de mort: Imatges de mort. Representacions fotogràfiques de la mort ritualitzada*. (2017). Catàleg d'exposició. València: Museu Valencià d'Etnologia.

dua. Existeixen, segons recull Gondar Portasany, tres elements que permeten aquesta distensió, als quals anomena «mecanismes de desviació de l'atenció»: l'entrada o visites, la *leria* i els jocs i *falcatruadas* (Gondar Portasany, 1982:117-135).⁹ Aquests moments s'alternen amb d'altres la finalitat dels quals és canalitzar l'angoixa i l'agressivitat a través de vies mínimament destructives: com és el cas del *planto* (plor). D'aquesta manera, s'estableixen uns mecanismes que permeten que la comunitat s'apropi i acompanyi el familiar que pateix. Davant el trauma de la mort i els efectes que produeix (pèrdua de gana, abstracció, en definitiva, una apatia absoluta), la vetlla es converteix, d'una banda, en un lapse temporal que permet una certa adaptació entre la vida d'abans i la de després de la mort —la reestructuració social conseqüent de la família dins la seva comunitat— i, de l'altra, en una teràpia comunitària en la qual tots els elements que la constitueixen permeten accentuar els aspectes més vitals de la vida per combatre la mort —tals com el menjar i beure, les bromes al mort, les rialles—; tot en un grau excessiu amb l'únic propòsit d'enfrontar-s'hi, de manera que el ritu funerari es converteix en un ritual d'acció (Di Martino,

1975:214-229; Di Nola, 2007:46-49, Metcalf-Huntington, 2006:68-71).

D'aquesta manera, els retrats de difunts se solien fer durant la vetlla. A poc a poc, el nen apareixerà presentat i representat a fi de buscar-ne una última visió cada vegada més realista, però sense oblidar que havien de ser suaus i delicats. Per això, una de les opcions va ser la de representar el nen com si fos una Ofèlia, és a dir, envoltat de màndorles vegetals per simular un cert paradís celestial, com passa en el retrat fet pel fotògraf M. Piqué de Vilassar de Dalt. Encara que, a poc a poc, s'anirà incorporant el taüt en l'escena, com a continent d'un cos florit, símbol al seu torn del naixement d'una nova vida sota el seu embolcall vegetal com apreciem a la fotografia de M. Verdés, l'estudi del qual estava situat al carrer d'Emparo Guillén, núm. 6, al Cabanyal (València). En el cas del retrat de Piqué, datat cap a 1932-1933, l'ús del difuminat permet eliminar els elements que envolten l'escena—habitualment no disposats per al retrat— per concentrar la nostra mirada en el petit cos. Això no obstant, es pot apreciar la col·locació d'unes teles de color neutre que funcionen com a

9

Sobre aquest tema, vegeu: Di Nola, (2007: 243-279); Gondar Portasany (1987: 34-47); Gondar Portasany (1982: 117-135); Puckle (1926, 102-111); Walter (1990: 151-158).

M. Piqué (Vilassar de Dalt, Barcelona). Retrat de nen difunt envoltat de flors.
Targeta postal. ca. 1932-1933.
COL·LECCIÓ JAVIER SÁNCHEZ PORTAS.



teló de fons i l'ús d'elements vegetals per cobrir l'estructura del llit i el fons. El petit és lleugerament girat cap a la cambra, com era costum. Al retrat de Verdés, datat entre 1928 i 1945, s'observa la manera en què el fotògraf ha fet un pas més en el tipus de representació del nen difunt: el nen ja no apareix disposat sobre una taula, sinó al taüt, i aquest està col·locat sobre una estructura que permet alçar-lo per la part superior. Aquest recurs permet ressaltar un nou tipus de representació: el nen altar. Ja no es tracta de fer només un retrat del petit, sinó de santificar-lo en imitar aquells grups escultòrics barrocs de sants. Aquests altars permeten combatre l'horitzontalitat imposada pel taüt mitjançant diferents nivells de profunditat. La composició, l'enquadrament, la presentació del nen, tots els elements resulten aquí d'allò més cuidats. No hi ha res que pertorbi l'escena.

Si un dels elements evolutius del retrat del nen difunt va ser el pas de la disposició del cos del sofà al taüt, tal com s'ha pogut observar, un altre element que va anar sorgint en el canvi de segle —del XIX al XX— va ser la representació del nen a l'exterior. Al retrat realitzat per un fotògraf anònim a València a finals del segle XIX (o principis del XX), s'observa la representació d'un nen col·locat sobre una taula, potser també a la caixa tapada subtilment, o girat cap a nosaltres gràcies a la col·locació d'uns coixins. Sorpren que el fotògraf no hagi retallat més la imatge, ja que apreciem als dos costats un filat, la qual cosa ens indica de nou el simulacre d'un retrat a l'interior, quan es tracta d'un exterior en el qual s'ha realitzat aquesta posada en escena per a la presa fotogràfica. En l'últim retrat, fotografia feta per Lázaro Vert, San Andrés del Palomar (Barcelona), el 1902, ja estem en un exterior sense necessitat d'ocultar-ho. És més, s'aprofita el fons natural del mur per fusionar-lo amb la decoració floral col·locada sobre la taula i amb la decoració pintada del suport secundari de cartró decorat amb un emmarcat vegetal, sent els mateixos elements vegetals els que apareixen per fer aquesta sensació de continuïtat visual (de la Cruz Lichet, 2017:68). En aquest cas, el fotògraf ha utilitzat de la seva creativitat artística per



M. Verdés (Cabanayal, València). Retrat de nen difunt al taüt.
Targeta postal. ca. 1928-1945. COL·LECCIÓ JAVIER SÁNCHEZ PORTAS.



Anònim (València). Retrat de nen difunt sobre taula. Targeta postal. Finals del segle XIX-principis del XX. ARXIU JOSÉ HUGUET.

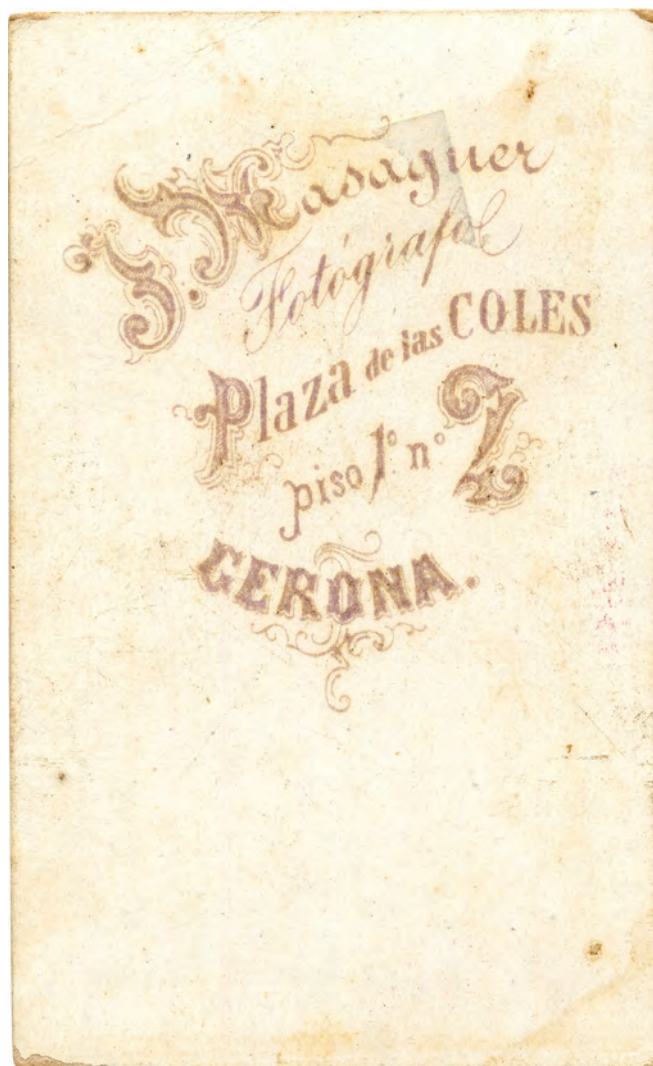


Lázaro Vert (Sant Andreu del Palomar, Barcelona). Retrat de nen difunt a l'exterior. 23,4 x 28,2 cm. 11 d'agost del 1902. COL·LECCIÓ JAVIER SÁNCHEZ PORTAS.

crear una unitat compositiva i iconogràfica del conjunt.

A més de la fotografia del nen difunt, com a retrat individual pres en el moment de la vetlla o a l'exterior de la casa, no podem oblidar els retrats per al dol, els retrats de grup en els quals la mare o el pare —o tot dos— apareixen representats juntament amb el nen difunt

entre els seus braços, com si fos un retrat familiar. El retrat pòstum de dol funciona com una icona per al familiar afligit. El fet de poder-lo contemplar forma part del ritual de dol, i és habitual que l'artista pintor primer, i el fotògraf després, representi el difunt com si fos viu. La producció de retrats pòstums va tenir el moment més puixant entre el 1830 i el 1860. Van ser denominats per Phoebe



Lloyd *posthumous mourning portraits*, que significa retrats pòstums de dol. Els va donar aquest nom ja que, com bé indica, eren encàrrecs dels familiars a fi de ser utilitzats durant el període del dol. Per tant, el retrat era contemplat repetides vegades, sobretot coincidint amb la data de la defunció (Ariés, 1983:268; Frank, 2000:280; Juillerat, 2000:6; Lloyd, 1981:105). Però, al seu torn, es realitzaven aquests retrats de dol que permetien contemplar la imatge integrant-la en aquesta consolidació filial mare (o pare)-fill.

D'aquesta manera, el retrat realitzat per l'estudi Masaguer Fotógrafo, el nom comercial del qual va ser J. Masaguer i Fotografia de Joaquín Masaguer i l'activitat del qual es va produir entre els anys 1858 i 1876, permet observar un retrat d'una mare amb el seu fill. En aquests casos és més difícil afirmar que es tracta d'un retrat de difunt. Això no obstant,

moltes vegades es poden detectar certs elements que ens ho indiquen com, per exemple, la disposició del nen, la col·locació de les mans caigudes, la rigidesa, o bé l'actitud de la mare o el pare. Aquesta fotografia, feta a Girona —probablement al voltant dels anys de 1870-1876—¹⁰ presenta la mare asseguda amb el nen en braços sobre un fons neutre. Molt semblant és el retrat d'Eduardo Ruiz realitzat entre 1860 i 1880. Aquest fotògraf tenia el seu estudi al carrer de les Barques núm. 17 de València. En aquest cas s'observa un pare amb la seva nena en braços. Aquí el posat de la nena és més evident: la nena cau pel seu propi pes, endormiscada sobre l'espatlla del seu pare. En aquests casos, l'evidència de la mort queda oculta, dissimulada; es busca més una representació «com si fossin vius». Aquests dos retrats coincideixen en dates amb la tipologia «com a viu» definida per Jay Ruby, la qual cosa no sorprèn pel

Masaguer Fotógrafo (Girona). Retrat de mare amb nadó difunt. Targeta de visita. ca. 1860-1880.

COL·LECCIÓ JAVIER SÁNCHEZ PORTAS.

10

Podem afinar aquesta data ja que al revers de la fotografia observem el segell de tinta publicitari de l'estudi fotogràfic en què s'hi indica l'adreça, situat a la plaça de les Cols, núm. 2, 1r pis. Segons el directori Clifford, aquest fotògraf va tenir l'estudi en aquesta adreça entre 1870 i 1876, la qual cosa permet afinar una mica més la data de realització d'aquest retrat. Consulteu: <http://www.fotoconexio.org/clifford/>.



tipus de posat. Més tard, aquests retrats canvien també i deixen veure el taüt i els pares al voltant, mentre observen per última vegada el seu petit.

Conclusió

A través d'aquests exemples catalans i valencians s'han pogut observar les similituds i diferències que existeixen entre diferents retrats de difunts. Això no obstant, hi ha elements coincidents que responen més a una època i a les seves actituds respectives davant la mort, que no pas a una particularitat geogràfica. Tot i així, hi ha petites diferències en alguns com, per exemple, en la vestimenta del nen difunt o en l'elecció dels teixits de fons que podien ser més o menys decoratius. Malgrat tot, el retrat post mortem—o de difunts—té unes particularitats que l'universalitza, almenys en la societat occidental de tradició catòlica, amb una etapa

del ritu funerari que apareix representada en aquests retrats: la vetlla. És més, l'acte fotogràfic s'acabarà convertint en una etapa més del ritu funerari ja que la realització del retrat serà un moment de summa importància per a la família, tant per recordar el rostre del difunt, com per retratar aquell dia fatídic. Ara bé, la imatge permet retre culte a la memòria, integrar el difunt, malgrat la seva mort prematura, a l'àlbum familiar i, per tant, a la història de la família. Aquestes imatges eren a vegades l'únic retrat que es tenia del difunt, el qual permetia també portar el dol i superar el període de dol. Així doncs, aquest tipus de retrat tenia moltes funcions que s'anaven superposant les unes a les altres: des de la necessitat psicològica de les persones més properes que necessiten superar el fet traumàtic fins a la representació del dia de la seva mort en el si de la comunitat. D'aquesta manera, la imatge no només

Eduardo Ruiz Fotógrafo (València). Retrat de pare amb nadó difunt. Targeta de visita. ca. 1860-1890.

COL·LECCIÓ JAVIER SÁNCHEZ PORTAS.

integra el difunt en la història familiar, sinó que registra la bona execució del ritu quan es tractava de reportatges. Tots aquests elements romanen en aquests retrats. I, al seu torn, ens mostra l'evolució quant a les mentalitats de cada època: des d'una negació de la mort a través de les representacions del difunt «com a viu» o «com a adormit» fins a l'acceptació inevitable d'aquesta —ja al segle xx— amb la incorporació del taüt en la imatge.

Com bé afirma Philippe Dubois (2002), a la fotografia:

[...] se la ha atribuido una credibilidad, un peso real absolutamente singular. Y esta virtud irreductible del testimonio descansa principalmente en la conciencia que se tiene del proceso mecánico de producción de la imagen fotográfica: [...] la fotografía como espejo de lo real, la fotografía como transformación de lo real, y la fotografía como huella de lo real (Dubois, 2002: 19-21)

Però, al seu torn, «la fotografía no es sólo una 'imagen', es también, de entrada, un verdadero acto icónico, una imagen, si se quiere, pero como trabajo 'en acción' [...] una 'imagen-acto'» (Dubois, 2002:11) i «de cortar en lo vivo para perpetuar lo muerto» i preservar-ho així de 'la seva pròpia pèrdua' (Dubois, 2002:148-149; l'èmfasi és de l'autor). Si bé, en els seus inicis, el retrat fotogràfic de difunts va heretar i va adoptar els tipus de representació pictòrics, molt aviat la fotografia post mortem va anar adquirint al llarg dels anys el seu propi llenguatge. Les imatges esmentades d'aquells jacs immòbils són la prova irrefutable de la seva existència, i es van convertir en veritables fètixes de la memòria. Va arribar un moment que, com indica Belting (2007:181):

[...] era más importante la 'creación de imágenes' que la posesión de imágenes', pues era un modo de reaccionar activamente contra la distorsión en la vida de la comunidad, y al mismo tiempo restituía el orden natural: a los miembros fallecidos de una comunidad se les devolvía así el estatus que necesitaban para estar presentes en el núcleo social [...] La imagen

no era únicamente una compensación, sino que, con el acto de la suplantación, adquiriría un 'ser' capaz de presentar en nombre de un cuerpo, sin que esto fuera refutado por la apariencia del cuerpo que dejó de ser. (Belting, 2007:181)

D'aquesta manera, el retrat de difunt té dues funcions principals que depenen de dos moments ben diferenciats: el moment de l'acte fotogràfic, durant la vetlla, i el moment de contemplació de la imatge, que té lloc en un temps-espai que pot ser més o menys dilatat. En el primer cas, el retrat adquireix un paper que es defineix per un acte d'acció, integrat dins del ritu funerari, capaç de reaccionar de manera activa contra la mort i de restituir l'ordre natural dins de la comunitat, com bé indica Belting. Mentre que, en el segon cas, es passa de l'acció a la no acció —o a un acte de contemplació— més o menys descontextualitzat del fet que forma part de la història familiar i comunitària. Si és contemplat pels membres de la família que el van encarregar, llavors funciona com a mitjà per superar el període de dol i com a culte a la memòria del mort. Però si són ja les generacions posteriors les que el contemplen, menys aferrades al difunt, o fins i tot per persones alienes incapaces d'identificar-lo, llavors la contemplació d'aquests retrats esdevé una reflexió sobre nosaltres mateixos, sobre la nostra actitud davant la pèrdua i l'absència i, sens dubte, davant la mort. Malgrat tot, ens diu Antonio Ansón:

Además tenemos los retratos de la muerte. Ya no vemos ausencia en estas imágenes. La ausencia corresponde a una fotografía que, perteneciendo a un tiempo concluso, reside, habita todavía. La ausencia no deja nunca de enriquecerse en la medida que pertenece al discurrir de los vivos. Se trata de una imagen latente, porque no cesa de bombear corriente al fluir de la mirada interior. Los retratos de la ausencia están para crecer, hasta volverse una fotografía que de vivir con ella se ha trasmutado en costumbre opaca, y pierde la nitidez del acontecimiento para desmigajarse en la memoria (Ansón, 2007:79) ■

BIBLIOGRAFIA

Ansón, A. (2007). *El limpiabotas de Daguerre*. Múrcia: Centro Municipal Puertas de Castilla. Col. de Ensayo.

Ariés, P. (1983). *Images de l'homme devant la mort*. Paris: Seuil.

Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz. Col. Conocimiento, 3032.

El daguerrotipo. Nuevo descubrimiento. *Semanario Pintoresco Español*, 27 de enero de 1839, 4, 27-29.

Di Martino, E. (1975). *Morte e pianto rituales (del lamento fúnebre antico al pianto di Maria)*. Torí: Boringuieri. (Col. Universale Scientifica Boringuieri, volume doppio, 123-124).

Di Nola, A. M. (2007). *La muerte derrotada. Antropología de la muerte y el duelo*. Barcelona: Belacqva.

Dubois, P. (2002). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Ibérica. (Col. Paidós Comunicación, 20).

Frank, R. J. (2000). *Love and Loss. American portrait and mourning miniatures*. New Haven & Londres: Yale University Press.

Gautrand, J. C. (1986). *Hippolyte Bayard. Naissance de l'image photographique*. Amiens: Trios Cailloux.

Gondar Portasany, M. (1987). *A morte*. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.

Gondar Portasany, M. (1982). Velatorio e manipulación de tensións. Dins *I Coloquio de Antropología de Galicia*. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego. Col. Cuadernos do Seminario de Sargadelos, 45.

Habenstein, R. W., i Lamers, W. M. (1955). *The history of American funeral directing*. Milwaukee: National Funeral Directors Association of the United States.

Héran, E. (2000). *Le dernier portrait*. Catàleg d'exposició. París: Editions de la Réunion des Musées Nationaux.

Juillerat, V. (2000). *Vie et mort dans la photographie post-mortem*. Mémoire de licence. Memoria Master. Section d'Histoire de l'art sous la direction du professeur Michel Thévoz. Université de Lausanne.

Kephart, W. M. (1950). Status alter death. *American Sociological Review*, vol. 15, 5 (octubre), 635-643.

Lecouteux, C. (1999). *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*. Mallorca: José J. de Olañeta.

López Mondéjar, P. (1999). *150 años de fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg.

Lloyd, P. (1981). A young boy in his first and last suit. *The Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, vol. LXIV (1978-1980), 105-111.

Metcalf, P., i Huntington, R. (2006). *Celebrations of Death. The anthropology of mortuary ritual*. Nova York: Cambridge University Press.

McCauley, E. A. (1994). *Industrial madness: Commercial Photo in Paris. 1848-1871*. Dexter, Michigan: Yale University Press. Col. Yale Publications in the History of Art.

Puckle, B. (1926). *Funeral customs. Their origin and development*. Londres: T. Werner Laurie.

Raether, H. C. (1978). The place of the Funeral. The role of the Funeral director in Contemporary America. Dins R. Fulton, E. Markusen, G. Owen, J. L. Scheiber (ed.), *Death and Dying. Challenge and change* (p. 289-295). San Francisco: Boyd & Fraser Publishing Company, University of California.

Ruby, J. (1995). *Secure the shadow. Death and photography in America*. Londres: The MIT Press. Cambridge (Massachusetts).

Sagne, J. (1984). *L'atelier du photographe. 1840-1940*. París: Presses de la Renaissance.

Van Gennepe, A. (1998). *Le folklore français. Du berceau à la tombe*. París: Robert Laffont.

Villa Posse, E. (1993). *Muerte, cultos y cementerios*. Santa Fe de Bogotá: Disloque Editores. Col. Investigación y Desarrollo.

Walter, T. (1990). *Funerals and how to improve them*. Londres: Hodder & Stoughton.

CATÀLEGS D'EXPOSICIÓ

Identités. De Disderi au photomaton. (1986). Catàleg d'exposició en el Centre Nacional de la Photographie (Palais de Tokio). París: Centre National de la Photographie et Sainte Nouvelle des Éditions du Chêne. (Colección Photocopies)

Imatges de mort. Representacions fotogràfiques de la mort ritualitzada. (2017). Catàleg d'exposició. València: Museu Valencià d'Etnologia.