

FOTOGRAFÍA/MONUMENTO. HISTORIA DE LA INFANCIA Y RETRATOS *POST-MORTEM*

JOSÉ MARÍA BORRÁS LLOP
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: *Este artículo se conforma expresamente como un alegato razonado en pro de la plena integración de las imágenes fotográficas en el análisis histórico. Con este propósito, he abordado el campo de investigación que más he frecuentado en los últimos años, el de la historia de la infancia, centrándome particularmente en dos cuestiones relevantes de la misma: imágenes del trabajo infantil y representaciones de la mortalidad infantil. El artículo se divide en dos grandes apartados. En el primero se recorren sucintamente los principales argumentos y opiniones acerca de la interpretación de la fotografía, procedentes de fotógrafos, historiadores de la fotografía, críticos de fotografía y arte, teóricos de la imagen, antropólogos e historiadores sociales y culturales. En el segundo apartado, se aborda el análisis de casos concretos, sin perseguir presentarlo como modelo.*

PALABRAS CLAVE: Teoría de la fotografía. Historia. Infancia. Trabajo. Retratos *post-mortem*.

PHOTOGRAPHY/MONUMENT. HISTORY OF CHILDHOOD AND *POST-MORTEM* PHOTOGRAPHY

ABSTRACT: *This article presents an argument in favor of the full integration of photographic images within historical analysis. From this perspective, I have approached the history of childhood, the field of research which I have concentrated on, in recent years. My focus is on two major topics: images of child labour and representations of infant mortality. The article is divided into two main sections. The first succinctly lays out the main arguments and opinions concerning the interpretation of photography from the point of view of photographers, historians of photography, photography and art critics, image theorists, anthropologists and social and*

José María Borrás Llop es Catedrático de Escuela Universitaria de Historia Contemporánea en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Dirección para correspondencia: C/ Profesor Aranguren, s/n, 28040, Madrid. E-mail: josebo@ghis.ucm.es

cultural historians. The second section focuses on the analysis of specific cases, without seeking to present it as a model.

KEY WORDS: **Photographic theory. History. Childhood. Work. Labour. Post-mortem photography.**

Este artículo¹ se gestó a lo largo de una gran parte de mi vida profesional. Las primeras lecturas relativas a la historia de la infancia, la ineludible obra de Philippe Ariès particularmente, así como el debate posterior que suscitó, constituyeron el inicio de interrogantes respecto al entonces innovador uso de la imagen como fuente historiográfica. Mis propias investigaciones sobre el trabajo infantil, una realidad social soterrada generalmente por la documentación institucional y convencional, me condujeron a valorar todo tipo de indicios, entre ellos la fotografía. La obligada y costosa búsqueda se transformó en satisfacción de investigador por el *descubrimiento* de una realidad enriquecida precisamente a la luz de la variedad y heterogeneidad de fuentes incorporadas a la investigación. Este entusiasmo tenía que ver con los límites de mi formación previa, desarrollada en una línea de investigación de perfiles más delimitados, y aproximación más *clásica*, centrada en el examen de documentación diplomática y prensa económica y política. Las páginas que siguen deben mucho también a los cursos docentes dedicados a la metodología y las fuentes del análisis histórico. Siempre me sorprendió la perplejidad de los alumnos ante la iconografía y la fotografía en especial, cuando ya habían asimilado el estudio de la prensa y —en los últimos años solamente— el de las fuentes orales. Su desconfianza apenas ha comenzado a remitir. Motivó una reflexión compartida, de la que estas páginas son deudoras.

Sin duda, resultan exageradas las afirmaciones de Roland Barthes para quien la fotografía, y no el cine, traza una línea divisoria en la historia mundial: con ella el pasado se hace «tan seguro como el presente» y cesa la resistencia a dejar de mitificar la historia². En cualquier caso, nadie cuestionará su papel fundamental en múltiples ámbitos del mundo actual. El artículo que el lector aborda ahora, se conforma expresamente como alegato razonado en pro de la plena integración de las imágenes fotográficas en el análisis histórico. Se divide en dos grandes apartados. En el primero se recorren sucintamente los principa-

¹ Estoy muy agradecido a quienes me ayudaron en las búsquedas iconográficas: Carmen García-Frías Checa y Carmen Díaz Gallegos, conservadoras de Patrimonio Nacional; Alejandro Vergara, conservador del Museo del Prado; Miguel F. Gómez Vozmediano, Jefe del Área de Referencias de la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional (Hospital Tavera); Irene Benayas, directora del Archivo Histórico Provincial de Guadalajara; Isabel Ortega García, Jefe del Servicio de Dibujos y Grabados de la Biblioteca Nacional; Santiago Guillén García, Ingeniero de minas del Ayuntamiento de La Unión (Murcia).

² BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990, pág.152.

les argumentos y opiniones acerca de la interpretación de la fotografía. Se trata de un viejo debate, recurrente, con puntos de vista muy diversos y abundantes, procedentes de fotógrafos, historiadores de la fotografía, críticos de fotografía y arte, teóricos de la imagen, antropólogos e historiadores sociales y culturales. En el segundo apartado, se aborda el análisis de casos concretos, sin perseguir presentarlo como modelo. Mi objetivo se ciñe a mostrar el interés de la fotografía como fuente historiográfica, haciéndolo en el terreno de investigación que más he frecuentado en los últimos años (la historia de la infancia), y sin dejar de combinar dos aproximaciones «complementarias por deficiencia»³: la hermenéutica y la positivista o documental, si se prefiere.

1. NOTAS SOBRE FOTOGRAFÍA: EL DEBATE TEÓRICO

Hay lugares comunes que no por serlo deben dejar de transitarse. Uno de ellos, en lo que concierne a la historiografía y sus propias fuentes, versa sobre el tenaz desencuentro entre historiadores y testimonios visuales. Ha sido frecuente reiterar la vibrante llamada de los fundadores de los *Annales* a la ampliación de las fuentes; su firme incitación a salir de los archivos tradicionales. Pero hasta los mismos seguidores de Bloch y Febvre apenas prestaron atención a las artes figurativas⁴. Hasta 1987 no publicó la revista *Annales* un artículo en el que la fotografía se contemplaba como fuente primordial⁵. Cualquier historiador de edad madura recuerda los lentos pasos hacia la universalización de las fuentes. Hubo un tiempo largo en el que se desechó el estudio de la prensa, asociada a propaganda o intereses espurios; cuando la palabra se abría camino, se la tachó de *babladurías*; también se menospreciaron las imágenes por ser más espejismo que espejo⁶ de la realidad. A pesar de su cuestionamiento, un positivismo residual, insidioso y yermo, alimentado por la exclusiva devoción hacia el texto y la cifra, ha tenido dilatada vida, habitando incluso en los recovecos de su propia crítica.

Como es sabido, la fotografía inició su andadura cuando el positivismo reinaba como paradigma dominante en todas las ramas del saber. Fotógrafos,

³ ORTIZ, Alfonso, «La complementariedad de los enfoques cualitativo-cuantitativo en el análisis de la realidad social: una complementariedad por deficiencia», en: DELGADO, J. M. y GUTIÉRREZ, J., *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en Ciencias Sociales*, Madrid, Síntesis, 1944, págs.87-91.

⁴ Véase la Introducción de HASKELL, Francis a su obra *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza, 1994. Las conocidas observaciones de Peter Burke (*Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, pág.12) siguen siendo válidas.

⁵ DEWERPE, Alain, «Miroirs d'usines: Photographie industrielle et organisation du travail à l'Ansaldo (1900-1920)», *Annales, ESC*, 5 (1987), págs. 1079-1114.

⁶ La contraposición de estos términos procede de la obra de CORONADO, Diego, *Una mirada a cámara. Teorías de la fotografía, de Charles Baudelaire a Roland Barthes*, Sevilla, Alfar, 2005.

científicos, médicos, psiquiatras, antropólogos, criminólogos y hasta jueces, del XIX y comienzos del XX, hablaron, convencidos, de las excelencias de un instrumento que permitía captar la verdad de la naturaleza, incluso acceder donde el ojo humano no podía llegar. Las ciencias sociales mostraron un interés desigual. Algunos nuevos sociólogos se limitaron a inspirar su quehacer en la analogía de la transparencia fotográfica⁷. Por su parte, el Estado, el de los tiempos de la industrialización acelerada, de la expansión colonizadora, de los cambios sociales y políticos que afectaban a multitudes, encontró en la fotografía un instrumento de propaganda, además de control social.

No fue paradójico que la historiografía positivista desestimara la fotografía, demasiado reciente y ajena totalmente a la documentación de archivo. Carecía de interés para historiadores volcados en la lectura de los textos. ¿Por qué ha sido tan largo este desencuentro? Hace ya años, el historiador italiano Peppino Ortoleva⁸ se propuso responder al mismo interrogante, ateniéndose a las tendencias historiográficas vigentes por entonces. La pervivencia del desencuentro, tras los grandes cambios historiográficos del siglo XX, habría radicado en el particularismo de la fotografía, en la dificultad de serialización, por un lado y, por otro, en su carácter no asertivo, en la dificultad de interpretar imágenes carentes de texto. Ortoleva parece hacerse eco de una cierta desazón del historiador ante la imagen, ante un *silencio* generado por la ausencia de escritura. Quedaba ya muy lejana la incuestionable certidumbre de la transparencia. A los historiadores podían llegarles también las serias dudas que no habían dejado de circular en distintos ámbitos intelectuales acerca del valor documental de la fotografía. Quizás lo que más ha contribuido a otorgarle el lugar que merece entre las fuentes de la historia ha sido la renovación de la historia socio-cultural más atenta a las representaciones culturales y observadora de todo tipo de iconografías, aunque algunas precedieran a la fotografía.

El debate sobre espejo/espejismo fotográfico ha sido recurrente, sobre todo en el siglo XX. Ha tenido y tiene dos anclajes que no son del todo independientes, uno en la práctica fotográfica y otro en la reflexión teórica. El cuestionamiento del realismo fotográfico procede del mundo artístico. Primero, la fotografía trató de imitar al arte con el picturalismo. Pero más adelante, en el periodo de entreguerras particularmente, la fotografía se afirma como práctica artística. Ya no se perseguía copiar el objeto, ni siquiera con una mirada creadora, aunque fiel al documentalismo, como había sido la de Stieglitz. Con las vanguardias europeas y norteamericanas —con los trabajos de Man Ray o de Moholy-Nagy—, la fotografía aprovecha óptica, luminosidad y perspectiva para inventar su propio objeto. Nunca la fotografía había dejado de intervenir

⁷ En España: BUYLLA, Adolfo; MOROTE, Luís y POSADA, Adolfo, *El Instituto del Trabajo. Datos para la historia de la reforma social en España*, Madrid, 1902, pág. 46.

⁸ «La Fotografía», en: DE LUNA, Giovanni *et al.* (eds.), *Il Mondo contemporaneo, gli Strumenti della Ricerca*, Florencia, La Nuova Italia, 1987, vol. 2, págs. 1122-1154.

en el referente, tanto en el caso de la realizada en estudio, como en la realizada fuera del mismo. Ahora bien, con el formalismo el propio referente se construye como producto de la imaginación del artista-fotógrafo. La reflexión teórica que acompañó a la obra de las vanguardias artísticas, en la que destacan los escritos de Arnheim —basados en los aspectos técnicos—, negaba rotundamente la capacidad de la fotografía y del cine para reflejar miméticamente la realidad. Como otros muchos artistas y fotógrafos actuales, Joan Fontcuberta —alejado radicalmente del documentalismo, e interesado en los largos debates concernientes al status de la fotografía— llega a conclusiones no muy diferentes, desde la empatía con su propia práctica: «Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente por naturaleza»⁹.

Muchas son las razones evocadas para distanciarse de un realismo elemental, que hoy no se sostiene. Se confunden con las características asignadas a la fotografía que, para algunos, constituyen sus señas de identidad. Sin negarle una especificidad propia, procuraré insistir en los denominadores comunes que comparte con otras fuentes, todas ellas indicios del pasado para el historiador.

Si hay una cuestión que más se repita entre los estudiosos de la fotografía, de distintas orientaciones, es sin duda la relativa a la *ambigüedad* o a la *polisemia* de la misma¹⁰. «El significado de una fotografía o una secuencia de fotografías permanece siempre relativamente abierto a diversas posibilidades»¹¹. El libro dedicado a la fotografía por John Berger, en colaboración con el fotógrafo Jean Mohr¹², comienza con la narración de un sencillo experimento: Mohr seleccionó algunas de sus fotografías para mostrarlas a personas de muy distinta condición; sus lecturas fueron obviamente muy diversas. Para Berger, la ambigüedad no reside en el momento registrado por la cámara, sino en el de su percepción. Lo mismo sostuvo el semiólogo Christian Metz¹³. Ahora bien, la polisemia no es un atributo exclusivo de la imagen fotográfica. Las palabras, también polisémicas, sólo adquieren significado dentro de una cadena discursiva. No pueden leerse sin el conocimiento de la lengua y la *palabra* (en el sentido de Saussure). Y no hay ningún discurso que pueda interpretarse cabalmente sin contextualización. Pero el abanico de interpretaciones sugeridas por la fotografía, incluso en una secuencia, es mucho más amplio que el de cualquier texto narrativo. La secuencia fotográfica, aunque ensancha el espacio y el tiempo

⁹ FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, pág. 15.

¹⁰ «Uno de los clichés más conocidos en relación a la imagen es declararla polisémica» (JOLY, Martine, *La imagen fija*, Buenos Aires, La Marca, 2003, pág.93).

¹¹ TAGG, John, *El Peso de La Representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, pág. 93. Con palabras de Susan Sontag, escritas en 1977: «Toda fotografía tiene múltiples significados» (SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981, pág.33).

¹² MOHR, Jean, *Otra manera de contar* (ed. original: 1995), Murcia, Mestizo, 1997.

¹³ Citado por JOLY, Martine, *La imagen...*, 2003, págs. 94-95.

de la observación —si se refiere al mismo objeto—, no garantiza una lectura única y *verdadera* como sostuvo Margaret Bourke-White, una de los grandes fotógrafos documentalistas norteamericanos¹⁴. Ocurre así por dos motivos principalmente: porque el fotograma aísla un momento¹⁵, es discontinuo, «y la discontinuidad siempre produce ambigüedad»¹⁶; también porque la imagen no es asertiva. «La imagen, por sí misma, sin recurrir al lenguaje verbal, no afirma ni niega nada»¹⁷. Por eso los pies de foto adquieren tanta relevancia, tienen la capacidad de atribuir un significado¹⁸, y devienen herramienta de fácil manipulación¹⁹. Las palabras que acompañan a una imagen tienen por función, según Barthes, el «anclaje» de «una cadena flotante de significados»²⁰. William Ronis, un claro exponente de los llamados fotógrafos *humanistas*, defiende la redacción de pies de foto «explícitos», porque desconfía absolutamente «de las imágenes indescifrables, sin la muleta de las palabras»²¹. El pie de foto forma parte de las condiciones de producción de la fotografía, pero su tiempo y su autoría pueden ser completamente ajenos al momento y autoría de la toma.

La multiplicidad de interpretaciones que suscita todo signo, icónico o verbal, depende evidentemente del *background* del lector, algo que el investigador nunca puede olvidar al interrogarse acerca del destino y recepción de los mensajes. La extrañeza de ciertos indígenas ante fotografías de su propio medio, ya fue puesta de manifiesto por los antropólogos²². Por el contrario, la identificación del lector con determinadas formas de representación, la universalización de las mismas, conduce a reconocer el objeto como *verdadero*. Se trata de la «certeza tautológica» tan bien definida por Bourdieu, la que conduce a reconocer como realmente *objetiva* una imagen de lo real conforme a la propia representación de la objetividad²³.

¹⁴ Palabras recogidas por May Cameron y publicadas por AGEE, James y EVANS, Walker, *Elogios ahora a hombres famosos*, Barcelona, Seix Barral, 1993, pág.382.

¹⁵ En 1966, John Szarkowski lo dejó escrito en un texto de referencia, la Introducción al catálogo de una exposición del MOMA, de la que fue comisario (*The Photographer's Eye*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1980, pág. 8).

¹⁶ BERGER, John, MOHR, Jean, *Otra manera...*, pág. 91.

¹⁷ JOLY, Martine, *La imagen...*, 2003, pág. 95.

¹⁸ «La fotografía, irrefutable en tanto que evidencia, pero débil en significado, cobra significación mediante las palabras» (BERGER, John y MOHR, Jean, *Otra manera...*, 1997, pág.92).

¹⁹ «Todas las fotografías esperan su explicación o falsificación según el pie» (SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Punto de Lectura, 2003, pág. 18).

²⁰ BARTHES, Roland, «Retórica de la imagen» en: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (ed. original: 1982), Barcelona, Paidós, 1986, pág. 35.

²¹ RONIS, Willy. «Al ritmo del azar», en: *Catálogo de la exposición de fotografía de Willy Ronis*, Madrid, Fundación La Caixa, 2006, pág. 33.

²² HERSKOVITS, Melville J., *El hombre y sus obras. La ciencia de la antropología social* (ed original: 1948), FCE, 1981. Más conocida es la obra de BARLEY, Nigel, *El antropólogo inocente* (ed. original: 1983), Barcelona, Anagrama, 1989.

²³ BOURDIEU, Pierre (ed.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, París, Les Editions de Minuit, 1965, pág.113.

Ningún disparo fotográfico es ajeno a un doble «proceso técnico y cultural»²⁴, de componentes inseparables. Óptica, luminosidad, velocidad del obturador dejan de ser autónomos en manos del fotógrafo, quien elige el instante en el que tiempo y espacio se congelan. La toma fotográfica tiene un sujeto: su mirada, su intencionalidad son decisivas. Dos aspectos de esa mirada resultan determinantes: encuadre y canon. El primero ha sido considerado por John Szarskowski como el «acto central de la fotografía», el que elige lo que queda dentro o fuera del marco del fotograma²⁵. Una opción que no sólo se ejecuta a través del visor, como elección y delimitación del objeto. Cabe también que el propio objeto sea manipulado antes de la toma, como ha ocurrido incluso en la fotografía documental de guerra²⁶, o después de la toma, como ha sido característico de la representación del poder dictatorial²⁷. La elección del objeto y de su encuadre se traslada también a otro acto posterior al revelado, el de selección de un fotograma entre los realizados de un mismo objeto. Sólo una («Migrant Mother») de las cinco fotos que Dorothea Lange hizo a una madre y algunos de sus hijos, pertenecientes a una cuadrilla de cosechadores de guisantes en California, en 1936, fue seleccionada por la Farm Security Administration, para la que trabajaba la fotógrafa: el plano más corto, el menos contextualizado y el que más se ajustaba al discurso ideológico y político de la FSA²⁸.

Por muy innovadora y *revolucionaria* que fuera la técnica fotográfica —una cuestión en la que tanto se ha insistido—, por mucha ignorancia del arte académico que sobrellevaran los primeros fotógrafos²⁹, su bagaje cultural, el de las formas de mirar, pertenecía a un mundo de largos años. No hay proceso social carente de tensión entre cambios y permanencias. La exposición que en 1981 comisarió Peter Galassi, para el MOMA, permitió argumentar que los primeros pasos de la fotografía no ignoraron las representaciones pictóricas que se propusieron trasladar al plano una realidad en tres dimensiones. Galassi, por otra parte, no desechaba la continuidad de composiciones tradicionales, pero en conflicto con el medio vivido³⁰. Las investigaciones llevadas a cabo sobre series temáticas de fotografías ponen de relieve dicha tensión. En algunas de las fotografías realizadas para los Krupp, se advierte la búsqueda de una «expresión

²⁴ RYAN, James R., *Picturing Empire. Photography and the Visualization of the British Empire*, Londres, Reaktion Books, 1997, pág. 19.

²⁵ *The Photographer's Eye...*, 1980, pág. 9. «Encuadrar es incluir, pero al mismo tiempo es excluir.» (RONIS, William, *Catálogo...*, 2003, pág. 38)

²⁶ SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Punto de Lectura, 2003.

²⁷ JAUBERT, Alain, *Le Commissariat aux Archives. Les photos qui falsifient l'Histoire*, Paris, Barrault, 1986.

²⁸ PRICE, Derrick y WELLS, Liz, «Thinking about photography: debates, historically and now», en: WELLS, Liz (ed.), *Photography: A critical introduction*, Londres/Nueva York, Routledge, 2005, pág. 39.

²⁹ SZARKOWSKI, John, *The Photographer's Eye...*, 1980, pág. 6.

³⁰ GALASSI, Peter, *Before photography: painting and the invention of photography*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1981.

pictórica», alimentada por el «imaginario colectivo», que para sus propósitos no tenía reparos en manipular el objeto, ya fueran personas, trabajadores, o herramientas y máquinas³¹. Algo semejante se aprecia en la fotografía colonial. En instantáneas realizadas en el África profunda o el Norte de la India, se vislumbra la tradición pictórica del siglo XVIII³². El retrato fotográfico, el que se extiende entre las clases medias del XIX, podía emular al retrato aristocrático, salvo en una frontalidad dominante, satirizada ya por Hogarth y Daumier en 1745 y 1853, respectivamente³³. En fin, la existencia de un canon occidental se confirma en contraposición a las realizaciones de fotógrafos indios³⁴ o chinos³⁵ en sus propias tradiciones pictóricas.

La indagación en la mirada del fotógrafo, fundamental, debe estar atenta al bagaje cultural del mismo, a su condición de sujeto pero también de miembro de una colectividad. Olvidar el canon iconográfico puede conducir, y ha conducido, a errores groseros. Como el historiador sabe, no hay fuente que no remita a un modelo determinado, como ocurre con los textos de cualquier tipo, incluidos los que dan cuenta de vivencias personales, los *egodocumentos*.

A pesar de todas las evidencias, el componente cultural de la fotografía, soslayado desde sus orígenes, continuó siendo negado en el siglo XX. Que en los años cuarenta del siglo XX, André Bazin mantuviera una teoría esencialista del realismo fotográfico³⁶ no ha de extrañar tanto como que, en el ambiente intelectual de los sesenta, siguiera abriéndose paso un realismo, ahora más elaborado y matizado. Contra «la moda actual entre los comentaristas de Fotografía (sociólogos y semiólogos) —que— tiende a la relatividad semántica», Barthes, el estructuralista, se afirma «realista»³⁷. «Esto ha sido» o ha «estado allí»: son dos frases cortas de Barthes³⁸ que hicieron fortuna y pasaron incluso a convertirse en muletillas del nuevo realismo. La posición de Barthes, más existencial —de inspiración *bergsoniana*— que analítica, reivindicaba el valor testimonial de la fotografía, otorgando al referente una posición absoluta. El realismo referencial se resistía a salir de la escena.

³¹ HANNIG, Jürgen, «Photographs as a historical source», en: TENFELDE, Klaus (ed.), *Pictures of Krupágs. Photography and History in the Industrial Age*, Londres, Philip Wilson Publishers, 2005, págs. 269-287. TENFELDE, Klaus, «Les modes d'utilisation historiques de la photographie dans les grandes entreprises industrielles: La firme Krupp à Essen, 1861-1914», *Entreprises et Histoire*, 11 (1996), págs. 77-94.

³² RYAN, James R., *Picturing Empire...*, 1997.

³³ TAGG, John, *El peso de la representación...*, 2005.

³⁴ GUTMAN, Judith M., *Through Indian Eyes: Nineteenth and Early Twentieth Century from India*, Nueva York, Oxford University Press, 1982.

³⁵ FONTANA, C., «Cronache de commercianti ambulanti e indigeni fotografi nella Cina imperiale», *Rivista di Storia e critica della fotografia*, 3, vol. 2 (1981), págs. 37-50.

³⁶ BAZIN, André, «Ontología de la imagen fotográfica», en: BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990, pág. 29.

³⁷ *La cámara lúcida...*, 1990, págs. 153-154.

³⁸ *La cámara lúcida...*, 1990, págs. 136-137.

Distanciándose de Barthes, pero recordando a Bazin, la crítica de arte Rosalind Krauss se inspira en los textos de Charles Sanders Peirce, a finales de los setenta, para aplicar a la fotografía su teoría de los signos³⁹. De los tres tipos de signos definidos por el filósofo norteamericano (*index*, icono y símbolo), la fotografía se identificaría con el primero. Krauss, defiende la semejanza por contigüidad física, por ejecución del mecanismo fotográfico:

«En la medida que la fotografía forma parte de la clase de signos que tienen con su referente relaciones que implican una asociación física, forma parte del mismo sistema que las impresiones, los síntomas, las huellas, los indicios»⁴⁰.

Esta noción hizo fortuna. Las menciones a la autoridad de Peirce se multiplicaron, sin reparar que nunca se propuso una conceptualización de la fotografía⁴¹. Sin duda, no es desatinado hablar de «idealismo indiciario»⁴², cuando, de tanto poner el acento en la noción de *index*, se olvidan procesos que trascienden el instante del disparo⁴³. Por otra parte, la *buella* comporta una «cierta dialéctica ausencia-presencia»⁴⁴, de equilibrios desiguales según los casos concretos. Incluso la mirada del fotógrafo no tiene garantizada su vinculación testimonial con el objeto, cuando se diluye el nexo con la experiencia vivida y sólo queda una representación figurativa. Claude Lévi-Strauss, testigo de sus propias y ya viejas fotografías, supo reflejar muy bien esa dialéctica:

³⁹ KRAUSS, Rosalind, «Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 1», *October*, 3 (1977), págs. 68-81; «Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2», *October*, 4 (1977), págs. 58-67.

⁴⁰ KRAUSS, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pág. 15. Se trata de una traducción tardía de una obra publicada en Francia en 1990 en la que se recogen varios textos de la autora.

⁴¹ BRUNET, François, *La naissance de l'idée de Photographie*, París, PUF, 2000. BRUNET, François, «A better example is a photograph»: On the Exemplary Value of Photography in C. S. Peirce's Reflection on Signs», en: KELSEY, Robin y STIMSON, Blake, (eds.), *The Meaning of Photography*, Williamstown/Massachusetts, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008 págs. 34-49.

⁴² Editorial de la revista *Etudes photographiques* que hacía un *estado de la cuestión*, veinte años después de la aparición en *October* del texto de Rosalind Krauss (GINTHERT, André, «Au doigt ou à l'oeil?», *Etudes photographiques*, 3 [1997], págs. 4-5)

⁴³ «El principio de la huella, por esencial que sea, sólo marca un momento en el conjunto del proceso fotográfico. En efecto, antes y después de ese momento del registro «natural» del mundo sobre la superficie sensible hay, de una y otra parte, gestos absolutamente codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas» (DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, [ed. original: 1983], Barcelona, Paidós, 1994, pág.49). Lo que resulta difícil de aceptar —a la vista precisamente de este texto— es el empeño contradictorio de Philippe Dubois en certificar la existencia de «un instante de olvido de los códigos» que correspondería al *index* pierciano «casi puro».

⁴⁴ LAUZON, Jean, «Notes sur l'indice à l'index: Contribution au "photographique" de Rosalind Krauss», *Horizons philosophiques*, 1, vol. 9 (1998), págs. 73-85.

«huellas de seres, de paisajes y de acontecimientos que sé que vi y conocí; pero después de tanto tiempo, no siempre recuerdo dónde ni cuándo. Los documentos fotográficos me muestran su existencia, sin testimoniar en su lugar ni hacerlos perceptibles para mis sentidos»⁴⁵.

De la mirada de Lévi-Strauss a sus propias fotografías podría decirse lo que Terence Wright escribió en 1992: «la conciencia dual de realismo, y no realismo al mismo tiempo, crea una tensión que es central en la representación fotográfica». Como el mismo Wright afirma, «cualquier teoría viable de la fotografía debe abandonar la oposición entre realismo ingenuo y convencionalismo»⁴⁶. Tal oposición polarizó excesivamente los debates hasta hacerlos engorrosos y estériles. Es sintomático que alguien como Siegfried Kracauer haya sido citado como valedor de una y otra posición, cuando ya en 1960 habló de «combinación», de «precario equilibrio» entre lo que llamaba la «tendencia realista» y la «tendencia formativa» en la fotografía⁴⁷. John Berger⁴⁸ y Susan Sontag⁴⁹ no dejaron de señalar que la fotografía era *a la vez* realidad y representación. Los términos de Kracauer, de Wright o de Elizabeth Edwards («the ratio between fact and social input»⁵⁰) son más explicativos porque precisan las relaciones entre dos componentes simultáneos de la fotografía.

Elizabeth Edwards –conservadora de las colecciones fotográficas de The Pitt Rivers Museum de Oxford– ha sabido sintetizar las claves de la metodología con la que aproximarse a las fotografías, desde el campo de las ciencias humanas: como «objetos sociales», en el tiempo y en el espacio, productos de «prácticas» también sociales, «as a material object, rather than only on the image»⁵¹. No difiere del camino señalado por Le Goff al referirse a la necesaria «arqueología» del documento⁵². El proceder de la «arqueología» ha inspirado también a historiadores de la fotografía seguidores de la *Nouvelle Histoire*⁵³. El

⁴⁵ Introducción de Lévi-Strauss a la recopilación de sus fotos de Brasil (reproducida en la antología de textos de NARANJO, Juan, *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, pág.190)

⁴⁶ WRIGHT, Terence, «Photography: Theories of Realism and Convention», en: EDWARDS, Elizabeth (ed.), *Anthropology & Photography, 1860-1920*, New Haven/Londres, Yale University Press and The Royal Anthropological Institute, 1992, págs. 28 y 27 respectivamente.

⁴⁷ KRACAUER, Siegfried, *Teoría del cine: la redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1996, pág.37.

⁴⁸ *Otra manera...*, 1997, pág. 92.

⁴⁹ *Ante el dolor...*, 2003, pág. 36.

⁵⁰ «Introduction», en: *Anthropology & Photography...*, pág. 7. Es esa «proporción» la que, según Edwards, debe ser evaluada en toda fotografía histórica.

⁵¹ EDWARDS, Elizabeth, *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford/New York, Berg, 2001, págs. 192 y 195.

⁵² «Documento/monumento», en: LE GOFF, Jacques, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991, págs. 227-239.

⁵³ ABOUT, Ilsen; CHÉROUX, Clément y DIDI-HUBERMAN, Georges, en obras ya citadas. El editorial del n.º 10 de la revista *Etudes Photographiques* (GUNTHER, André y POIVERT, Michel,

afortunado binomio formulado por Le Goff en el título del citado artículo («documento/monumento») puede ser pormenorizado con este otro, análogo: fotografía/monumento.

2. ANÁLISIS CONCRETOS. APORTACIONES A LA HISTORIA DE LA INFANCIA

Me propongo abordar a continuación —de forma concisa— el análisis de dos conjuntos de fotografías —relativas todas ellas al mundo infantil—, diferenciadas por la distinta combinación del componente documental y el simbólico. Se contemplan, en primer lugar, fotografías de niños y niñas en un contexto de trabajo rural. Tienen para el historiador un interés indudablemente documental —no exclusivo—, en cuanto aportan informaciones concretas respecto al trabajo infantil, particularmente las de niños de ambos sexos enmarcados solos, fuera de su entorno personal y familiar. Probablemente estas fotografías no obedecieron a encargo alguno. Hay otras, de grupos donde figuran niños y niñas de corta edad, realizadas quizás por encargo, en las que se atisba un tejido de relaciones de parentesco, género, y actividad laboral, indicios de formas tempranas de socialización y aprendizaje. Finalmente, el segundo conjunto de fotografías reúne una muestra, más amplia que la anterior, consagrada a los retratos postmortem: evocan formas de representación iconográfica, rituales establecidos, motivaciones personales, vínculos específicos, prácticas culturales que tienen que ver con la construcción social del duelo y la memoria. Se les ha dedicado un espacio mayor en estas páginas, por su complejidad metafórica y simbólica. También porque de algunas de las primeras fotografías me ocupé en otro lugar⁵⁴. Ambos temas, trabajo infantil y actitudes ante la muerte, centraron desigualmente la atención de los historiadores de la infancia. El primero, más bien en su vertiente industrial que en la rural y agrícola. El segundo estuvo presente desde sus inicios en esa corriente de la historia de la familia y la infancia, que Michael Anderson caracterizó como «aproximación a través de los sentimientos»⁵⁵.

«Laboratoire du photographique», *Etudes Photographiques*, 10 [2001], disponible en <<http://etudesphotographiques.revues.org/index291.html>>, consultado el 10/10/2008) hacía suyos los grandes principios de la *Nouvelle Histoire*.

⁵⁴ BORRÁS LLOP, José María, «Zagales, pinches, gamenes... Aproximaciones al trabajo infantil», en: *Historia de la infancia en la España contemporánea, 1834-1936*, Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales/Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996. Comentarios en relación a las fotos 1, 2 y 3 pueden encontrarse en págs. 261 y 267-268. En el apartado 2.1 se ha evitado la repetición de referencias a publicaciones y fuentes que ya figuran en este libro.

⁵⁵ ANDERSON, Michael, *Aproximaciones a la historia de la familia occidental (1500-1914)*, Madrid, Siglo XXI, 1988.

2.1. ¿Una lectura exclusivamente documental? Socialización e iniciación laboral en la infancia

Algunos historiadores no han dudado en recurrir a la fotografía, como fiel reflejo de una realidad. Lo han hecho generalmente de forma muy puntual, pero en absoluto secundaria. Aun tratándose de un controlado positivismo, el ejemplo ha cundido poco, sin que haya servido de estímulo la calidad de las aportaciones historiográficas. Eric J. Hobsbawm, en el conocido artículo donde se propuso rebatir las tesis de E.P. Thompson respecto a la formación de la clase obrera británica, se sirvió de la fotografía como testimonio del extendido uso de la gorra de paño entre los trabajadores. Un síntoma más, para el historiador, de la conformación de una cultura de clase nacional, en el tránsito del siglo XIX al XX⁵⁶. Para Michèle Perrot, los visillos percibidos en fotografías de interiores de viviendas obreras constituyen signos, entre otros, de una nueva aspiración a la privacidad del hogar familiar, en el mundo obrero francés de finales del XIX⁵⁷. Ambas contribuciones ponen de manifiesto un fundado uso de la fotografía como *index* —complementado con otros datos—, que permite aproximarse a aspectos de una realidad social difícilmente manifiesta en documentos escritos. La aportación de la fotografía resulta especialmente oportuna tratándose de cuestiones generadoras de exiguos rastros tangibles. Sin caer en un referencialismo plano, no hay que desechar, a contracorriente de las negaciones más recientes de cualquier realismo, el valor testimonial de la fotografía. Es evidente que se requiere un dispositivo crítico, que no se aparta tanto del aplicado a otras fuentes historiográficas⁵⁸. Puede servir también de ejemplo el estudio de Georges Didi-Huberman sobre cuatro fotografías que el *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau consiguió enviar a la resistencia polaca como testimonio de la conducción de mujeres a la cámara de gas y de su posterior incineración, en agosto de 1944⁵⁹.

En mis investigaciones acerca del trabajo infantil, la fotografía documental permitió visualizar, confirmar y ubicar en el tiempo, hechos sociales concretos,

⁵⁶ HOBBSAWM, Eric J., «La formación de la clase obrera, 1870-1914», en: HOBBSAWM, Eric J., *El mundo del trabajo. Estudios históricos sobre la formación y evolución de la clase obrera*, (ed. original: 1984), Barcelona, Crítica, 1987, págs. 238-263.

⁵⁷ PERROT, Michèle, «Les ouvriers, l'habitat et la ville au XIXème siècle», en: FLAMAND, Jean-Paul (dir.), *La question du logement et le mouvement ouvrier français*, París, Ed. de La Villeite, 1981, págs. 17-39.

⁵⁸ «Ni la crítica de los testimonios orales, ni la de las fotografías o la de las películas difieren de la historia crítica clásica» (PROST, Antoine, *Doce lecciones sobre la historia*, Valencia, Cátedra, 1996, pág.79). ABOUT, Ilsen y CHÉROUX, Clément, «L'Histoire par la photographie», *Etudes Photographiques*, 10 (2001), págs. 9-33. HANNIG, Jürgen, «Photographs as a historical source...», 2005.

⁵⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges, «La photographie scientifique et pseudoscientifique», en: LEMAGNY, Jean-Claude y RUILLE, André (eds.), *Histoire de la photographie*, París, Larousse, 1998, págs. 71-75. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.

escasamente descritos en los textos. Todo historiador —como cualquier otro investigador— ha experimentado una cierta complacencia ante el hallazgo de *documentos* susceptibles de abrir nuevos ámbitos de conocimiento. Cuando llegó a mis manos la portada de la revista *Céltiga* en la que aparece un niño sentado junto a un montón de heno (fotografía 1)⁶⁰ me hallé ante la posible evidencia del uso de pequeños instrumentos apropiados para el trabajo infantil. Hasta



Portada de la revista *Céltiga*, 1931.

entonces sólo había tenido conocimiento de ello por el texto de una de las respuestas a la encuesta del Ministerio de Fomento sobre crédito agrícola de

⁶⁰ Portada de la revista *Céltiga*. *Revista gallega*, 1931 (Museo do Pobo Galego).

1849, referida precisamente a Galicia (Orense)⁶¹. Se trata de una cuestión nada baladí, observada ya por antropólogos en lugares muy distintos⁶². La adecuación de ciertos aperos al crecimiento físico de la fuerza de trabajo y al despliegue de su propia experiencia, pone de relieve, además del empleo de mano de obra infantil, el desarrollo de prácticas de aprendizaje informal. Las referidas fuentes acreditan también la estabilidad secular de tales usos. Desde luego, a falta de información más concreta sobre las condiciones de producción de la fotografía publicada en *Céltiga*, cabría suponer que el fotógrafo preparó totalmente la toma. Pero alguien de no muchos años debía manejar el rastrillo de dicha imagen. Fuentes orales e instrumentos encontrados en pequeños museos etnológicos, en Galicia y en el Levante español, confirman la iniciación gradual a las labores agrícolas en zonas de agricultura familiar y de trabajo intensivo en tierras de regadío, con el uso de aperos específicos: rastrillos, horquillas, biellos y azadas o legones. Esta iniciación implicaba tanto a niños como a niñas, incluso si sus ocupaciones no siempre coincidían, sobre todo a medida que se imponía la división sexual del trabajo. El retrato de una niña, en las montañas de Cantabria a comienzos del siglo XX (fotografía 2)⁶³, portadora también de un pequeño rastrillo, constituye un ejemplo de la versatilidad de dicha iniciación, a pesar de que en esta imagen la pose es manifiesta. Documentación y representación se combinan en esta fotografía. Por una parte, sabemos gracias a otras fuentes que el cuidado de uno o más animales de corral o de pastoreo, así como el rastrillar, podían ser tareas asignadas a las niñas. Por otra parte, el autor se propuso una composición *artística*, a la vez que costumbrista. El vestido, el cuévano y el tocado en particular, identifican a la niña *montañesa*. La fotografía se expuso junto con otras de «tipos y escenas pintorescas», en Tolosa (1913). El pie de foto denota el propósito de representar un arquetipo, el de una niña que participa de las labores del campo. En el caso de la portada de *Céltiga*, quizás el objetivo del fotógrafo fue meramente documental, pero el título conferido por la revista gallega a dicha imagen la convertía en icono: universalizaba la representación de un *chaval* («*picariño*») identificado con su ocupación en el medio rural. En Galicia, como en otros lugares de pequeñas explotaciones agrarias de subsistencia, el empleo infantil constituyó un hecho social de larga duración⁶⁴.

⁶¹ La Junta de Agricultura de Orense informaba (17/10/1849): «los labradores gallegos teniendo tierras suficientes que cultivar (hacen) trabajar a sus hijos en labores y con instrumentos proporcionados a su edad» (Archivo del Ministerio de Agricultura, legajo 123 A).

⁶² En África, según Pierre Erny, los útiles proporcionados por los adultos a los niños no constituían realmente juguetes (ERNY, Pierre, *L'enfant et son milieu en Afrique noire. Essais sur l'éducation traditionnelle*, París, Editions L'Harmattan, 1987, pág. 145)

⁶³ Fotografía de G. Sus, en «Tipos y escenas pintorescas», *Mundo Gráfico*, 6/08/1913, pág. 24.

⁶⁴ BORRÁS LLOP, José M.^a, «Condición dos nenos labregos en Galicia. O informe de Rodríguez Mourelo á Comisión de Reformas Sociais (1884): discurso e realidades», *Grial*, 144 (1999), págs. 579-591.



«Tipo montañés. Camino de la Aldea», 1913.

Cualquiera que haya ojeado con un cierto detenimiento los múltiples catálogos de viejas fotografías de todas partes de la geografía española, que tanto han contribuido en los últimos años a la recuperación de nuestro patrimonio fotográfico, se encontrará a menudo, además de fotos de quehaceres agrícolas, con otras de artesanos, de trabajadores también de pequeñas fábricas. Se les retrataba generalmente en grupos, ya fuera en el tajo, o muchas veces al aire libre, junto al lugar de trabajo, e incluso en el estudio del fotógrafo. Tanto en talleres como en fábricas, en estas fotos se advierte la presencia y continuidad de la cultura del oficio: carpinteros, alfareros, herreros o trabajadores del vidrio; encajeras, costureras u obreras del textil; muchos de ellos fueron representados junto a sus instrumentos de trabajo, con los que se identificaba al oficio.

Las fotografías de pequeños talleres tienen en ocasiones gran interés, cuando al grupo de artesanos, unidos o no por lazos de parentesco, se suman los familiares más cercanos del patrón, esposa e hijos pequeños, poniéndose de

manifiesto entonces los vínculos entre familia y taller. La aportación de estas imágenes es muy singular: insinúan la integración de ocupaciones laborales en la socialización de niños y niñas de pocos años. No hay documentación escrita que refiera lo que estas fotos apuntan en la pose y distribución del grupo en el espacio captado por la cámara.



Carpintería de carros en la provincia de Toledo, *ca.* 1905.

En la fotografía 3⁶⁵ diversos componentes denotan la preparación previa al disparo del fotógrafo: el agrupamiento de útiles y bancos de trabajo, con el fin de incluirlos en el encuadre, la disposición frontal de todos los miembros del grupo, la pose de los hombres con sus herramientas, la elección del vestuario de los mismos, más propio de ocasiones señaladas que de días de labor. No es aventurado suponer la existencia de una familia nuclear, emparentada quizás con los otros varones. De la reproducción social del grupo doméstico habla la pequeña sierra que el niño tiene en su mano. No sirve para trabajar, sólo para

⁶⁵ Fotografía de Emiliano, reproducida en LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Crónica de la luz. Fotografía en Castilla-La Mancha (1855-1936)*, Madrid, Ediciones El Viso y Fundación Cultural de Castilla-La Mancha, 1984, pág. 123.

jugar, pero le identifica con los más mayores, a la manera de emblema iniciático en la cultura del oficio adquirida por estos carpinteros. La niña tiene las manos vacías, como la mujer adulta, presentes ambas pero ajenas al entorno laboral de los hombres.

En un medio agrícola, nos encontramos con ciertos paralelismos (fotografía 4)⁶⁶. Hay desde luego un elemento claramente diferente en esta última foto: la presencia quizás del propietario o de una figura ligada a la propiedad, en posición aparentemente paternalista⁶⁷, en tierras de *rabassaires* y de trabajo a jornal. Las mujeres se mantienen también aquí ajenas al trabajo, aunque el empleo femenino, junto con el infantil, fue frecuente en la vendimia de muchos lugares, incluida Cataluña. El niño, colocado igualmente en primer plano, sostiene una pequeña cesta con uvas, tan pequeña que supuestamente sólo sirve de juguete. Un juguete susceptible de operar idéntica función que el de la carpintería toledana, pero que se diferencia del mismo porque además de comportar un valor simbólico, tiene una aplicación práctica, de menor alcance que el rastrillo del *picariño*. Permite concretamente que el niño se integre en las faenas de los adultos, por muy pequeña que sea su aportación. En este caso, *juego* y aprendizaje empírico se confunden sin solución de continuidad⁶⁸.



Vendimia, Sant Sadurní d'Anoia (Barcelona), ca.1900.

⁶⁶ Publicidad de la casa Joan Doménech, reproducido en GIRALT, Emili, «L'agricultura», en: NADAL OLLER, Jordi (dir.), *Història econòmica de la Catalunya contemporània: S. XIX. Vol. 2: Població i agricultura*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1990, pág. 224.

⁶⁷ Lo confirman otras fotografías de la misma serie publicitaria (págs. 225 y 226).

⁶⁸ Véase, a este respecto la obra ya citada de ERNY, Pierre, *L'enfant et son milieu...*, págs. 120-160.

Algo semejante evoca la fotografía 5⁶⁹, tomada una vez más en un taller de manufactura rural, en el que de nuevo se representan relaciones familiares quizás extensas. La inevitable pose parece combinarse ahora con una cierta espontaneidad, aparente en la disposición del banco de trabajo. Un taller exclusivamente masculino, con chicos que trabajan en el mismo, uno de ellos junto a una rueda de afilar. La presencia femenina no es del todo pasiva. Las niñas se muestran más ausentes, pues ninguna de ellas mira al objetivo situado en un ángulo del taller. Pero una de ellas sostiene un biello pequeño —aunque no tanto para su edad—, fabricado seguramente en el mismo taller, sentada no lejos de otros instrumentos de uso adulto. La segregación de género se hace manifiesta. Con el biello aventaban tanto niñas como niños⁷⁰, mientras que los útiles de carpintería eran de uso exclusivamente masculino. Esta niña quizás participaba de algún modo en el trabajo veraniego de las eras, en trillar y aventar las mieses, o quizás simplemente fue retratada con un instrumento, elegido o asignado naturalmente como marca simbólica de los roles laborales de género, que en ningún caso la identificaba con sus parientes carpinteros.



Carpintería de Félix Mora Muñoz, en Iniesta (Cuenca), 1905.

⁶⁹ Fotografía de Manuel Soler, reproducida en LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *La buella de la mirada. Fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha, 1839-1936*, Barcelona, Lunberg, 2005, pág. 62.

⁷⁰ Entrevista a Mercedes Merino Mediavilla (20 de julio de 2008), nacida en Reinoso (1941), quien de niña pasaba los veranos con sus abuelos, agricultores en Ruesga (Palencia), donde junto con niños de ambos sexos trillaba o aventaba el trigo y la avena.

El análisis histórico no ha de frustrarse si resulta imposible serializar alguna de las fuentes que se investigan. No hay razones para aferrarse a la serialidad como condición indispensable, si se quieren interpretar las apariencias fotográficas⁷¹. La pluralidad escalonada, en el tiempo o en el espacio, es sin duda deseable, imprescindible en el caso de una temática iconográfica. Pero una sola foto permite recabar información, siempre y cuando haya posibilidad de cotejarla con otros *documentos*⁷². Si estos no existen, un único fotograma puede suscitar una ampliación del campo de observación o de los supuestos de la investigación⁷³.

He querido mostrar, con algunos ejemplos, el valor significativo de la fotografía, más allá del pobre papel ilustrador que suele asignársele. Y más allá también de lecturas simplemente documentales. Obviamente tanto el uso de pequeños instrumentos de trabajo, como el papel del juego en la reproducción social y en el aprendizaje informal de prácticas de trabajo, requiere de un tratamiento más complejo que el de estas escasas páginas, sin eludir evidentemente la interpretación de fotografías.

2.2. Fotografía e iconografía. Retratos *post-mortem* y *sentimiento de la infancia*

Un retrato de difunto nunca deja de representar la constatación de una muerte. Como dato individualizado dice poco al historiador, salvo al biógrafo. Pero, igual que el cómputo de registros de óbitos en libros parroquiales fue fundamental para el desarrollo de la historia demográfica, la serialización de tales retratos tiene mucho que aportar a la historia socio-cultural de la familia y de la infancia.

Para Jack Goody, los rituales funerarios constituyen un claro exponente de las relaciones que ocurren en «la unidad pareja-hijos», en sociedades muy diversas⁷⁴. Con este y otros argumentos rechaza las tesis etnocentristas —y elitistas— de la historiografía que situaba en la Europa moderna el nacimiento de la *familia afectiva* y del «sentimiento de la infancia» (según formulación de Philippe Ariès). Se trata de tesis superadas por un sinnúmero de investigaciones basadas en fuentes arqueológicas, escritas o iconográficas. Ariès, en su primera contri-

⁷¹ GIORDANO, M., «Fotografia e Storia», *Studi Storici*, 4 (1981), págs. 817-832. ORTOLEVA, Peppino, *Storia fotografica del lavoro in Italia*, Bari, De Donato, 1987. D'AUTILIA, Gabriele, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milán, La Nuova Italia, 2001.

⁷² Véase en KOSSOY, Boris (*Historia y fotografía*, Buenos Aires, La Marca, 2001, págs. 92-94) el examen de una tarjeta postal sobre el trabajo en cafetales brasileños.

⁷³ Jorge Rojas inició su investigación, acerca del trabajo infantil en la industria chilena del vidrio, a partir de la foto de una manifestación de niños cristaleros en 1925 (*Los niños cristaleros: Trabajo infantil de la industria. Chile, 1880-1950*, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1996).

⁷⁴ GOODY, Jack, *La familia europea*, Barcelona, Crítica, 2001, pág. 25.

bución a la historia de la infancia⁷⁵, aisló —de un contexto cultural y social más amplio— los retratos de niños fallecidos en el siglo XVII. Hizo lo mismo con las fotografías del siglo XIX, realizando una lectura simple de un modo de expresión nuevo, en el que creía descubrir una presencia de la muerte, supuestamente desconocida antes, y una aflicción más extendida e intensa ante la muerte infantil, que en periodos precedentes⁷⁶.

En España, donde no hubo un desarrollo temprano del retrato pictórico en ambientes familiares y privados, hay que esperar al siglo XIX para que se despliegue el retrato postmortem infantil, cuando ya la pintura compite con la imagen fotográfica. En la fotografía de difuntos domina por completo el retrato, generalmente de cuerpo entero, cuerpos solos más que acompañados, sin que la cámara penetre generalmente en los velatorios de menores —incluso cuando los fotógrafos dejan el estudio por el domicilio— o capte escenas de funerales y entierros. Como es bien sabido, estos retratos constituyeron una parte no desdeñable del negocio de muchos estudios, a uno y otro lado del Atlántico⁷⁷.

La presente investigación se basa en una muestra de setenta y cinco retratos fotográficos españoles, procedentes de catálogos publicados, de distintos archivos y de la colección de la Biblioteca Nacional⁷⁸. El valor de esta muestra, dada su heterogeneidad, sólo puede ser indicativo. Sería más preciso y significativo contar con archivos completos de estudios fotográficos especializados en el retrato postmortem⁷⁹. En cualquier caso, sabido es —lo repiten muchos historiadores de la fotografía— que muy pocos de estos retratos se conservaron, denostados por las miradas del siglo XX que invisibilizan la muerte familiar, confinándola en espacios asépticamente aislados. No deja de ser muy elocuente la ausencia casi total de retratos de difuntos en 146 catálogos de fotografías procedentes de álbumes de familias de otros tantos municipios de Castilla-La Mancha⁸⁰. A las viejas censuras de sucesivos herederos⁸¹ pudieron sumarse otras

⁷⁵ ARIÈS, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, París, Seuil, 1960.

⁷⁶ ARIÈS, Philippe, *Images de l'homme devant la mort*, París, Seuil, 1983.

⁷⁷ En este sentido es ejemplar la investigación del antropólogo RUBY, Jay, *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, Cambridge/Massachusetts, MIT Press, 1995.

⁷⁸ En el estado actual de la catalogación de las fotografías conservadas en la Biblioteca Nacional, sólo en la colección de Manuel Castellano se encuentran retratos postmortem infantiles (dieciocho fotografías anteriores a la muerte del pintor en 1880).

⁷⁹ Este es el caso del estudio de Jay RUBY, que se acaba de citar; también de la indispensable investigación de ACEVES PIÑA, Gutierre, *Tránsito de angelitos. Iconografía funeraria infantil*, México, Museo de San Carlos, 1988.

⁸⁰ Con el nombre de «Los legados de la tierra» se conoce un programa de recuperación del patrimonio fotográfico regional puesto en marcha por la Junta de Castilla-La Mancha en 1998. En los 146 catálogos consultados (en el Archivo Histórico Provincial de Guadalajara) sólo hay tres fotos de difuntos, una de ellas de un niño.

⁸¹ Si la fotografía familiar construye la representación *objetiva* de su *historia oficial* (TISSERON, Serge, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000, pág. 136), los criterios de tal construcción están sujetos a sucesivos e ineludibles cambios.

más recientes: las determinadas por la imagen pública acariciada por los propios donantes, y por los seleccionadores últimos de cada localidad. Sin entrar ahora en otras puntualizaciones, conviene añadir que la muestra de la que vamos a hablar se extiende a lo largo de un siglo, desde el daguerrotipo a los retratos gallegos de Virxilio Vieitez.

El canon de los retratos postmortem infantiles es diverso, plural. Hay retratos que entroncan manifiestamente con prácticas y creencias de muy larga duración. Ocurre así cuando se exhibe una simbología religiosa. Otros tienen en común la ausencia manifiesta de expresión religiosa. Podría decirse que son formalmente laicos. Cabe distinguir, entre ellos, los contruidos como negación metafórica de la muerte, y los que dramatizan expresamente el sentimiento paternal y maternal hacia los hijos perdidos.

Los primeros nunca son ajenos a la liturgia católica. El *Ritual Romano* compilado por Paulo V⁸², en 1614, fijaba el ceremonial específico de los sepelios de «párvulos»⁸³. Disponía expresamente un oficio de celebración, dominado por el color blanco y con toques de campana no «lúgubres», diferenciados de los correspondientes a los adultos. Las campanas tocarían a gloria. Sobre las cabezas de niños de ambos sexos debía colocarse una corona de flores o de yerbas aromáticas, igual que en el caso de las monjas y doncellas, «en señal de la entereza de su carne y virginidad»⁸⁴. Este ritual se mantuvo substancialmente a lo largo de más de tres siglos. De ello dan cuenta los sucesivos libros compilatorios de la liturgia católica difundida por todas las parroquias. En el caso de los *párvulos* no se permitía celebrar misa de difuntos, pero se autorizaba, incluso recomendaba, la misa *Votiva de Angelis*⁸⁵, hasta que el Concilio Vaticano II (1962-1965) aprobó dotar de misa propia el ritual de «sepultura de niños»⁸⁶.

En los retratos postmortem conservados en el Convento de las Descalzas Reales, de infantas y monjas fallecidas en el siglo XVII, puede observarse la presencia de la corona de flores sobre sus cabezas. Las monjas, igual que las jóvenes que murieron vírgenes, se acompañaban además de una hoja de palma,

⁸² RIGHETTI, Mario, *Manuale di Storia Liturgica*, vol. I, Milán, Ancora, 1964.

⁸³ La Iglesia los identificaba como menores de siete años de ambos sexos, bautizados, a quienes se suponía un estado de inocencia y un destino asegurado en el reino de los cielos.

⁸⁴ CARRILLO, Martín y GONZÁLEZ DE MENDOZA, Pedro, *Practica de curas: en la qual se dan documentos a los confesores y curas de almas para administrar los Santos Sacramentos a sus subditos y cumplir deuidamente con sus obligaciones en conformidad del Ritual Romano de (...) Paulo V*, Huesca, Pedro Blusón imp., 1624.

⁸⁵ ZUAZO, Alejandro, *Ceremonial según las reglas del Misal Romano*, Salamanca, Imp. de la Ilustre Cofradía de la Santa Cruz, 1753, pág. 33. MARTINEZ DE ANTOÑANA, Gregorio, *Manual de Liturgia Sagrada*, Madrid, Editorial Cocusa, 1957, págs. 886-889. «Hasta a los niños se les dice una misa que llaman de ángel» (información de Fuentespelayos [Segovia] en HERRERO GOMEZ, Guillermo y MERIN ARROYO, Carlos, *Costumbres populares segovianas de nacimiento, matrimonio y muerte (Encuesta del Ateneo, 1901-1902)*, pág. 147.

⁸⁶ URKIRI, Timoteo, *Liturgia conciliar*, vol I, 1963-1969, Madrid, Editorial Cocusa, 1969, pág. 55.

símbolo de una castidad conquistada⁸⁷. Es difícil conocer la incidencia real de las prescripciones litúrgicas, aunque no quepa duda de su prolongación en el tiempo. Un relato de José Blanco White parece generalizar las prácticas del ceremonial católico, a comienzos del siglo XIX:

«Todos los detalles del funeral están arreglados para obligar a alegrarse a los dolientes. El párvulo, vestido de blanco y coronado con una guirnalda de flores, va seguido del sacerdote oficiante, también revestido con ornamentos de seda del mismo color, y de los clérigos que lo acompañan a la casa de donde sale el duelo camino de la iglesia. Los ministros cantan con alegres tonos el salmo LAUDATE DOMINUM, y las campanas replican a gloria»⁸⁸.

«Si es párvulo el muerto, se toca a gloria», se decía en Arjona, provincia de Jaén, a comienzos del siglo XX⁸⁹. En Asturias sabemos que estos toques de campana se entendían como signo de la subida al cielo de los menores fallecidos⁹⁰. La diferenciación del toque de campanas, en la muerte de *párvulos*, podía inducir a que fuera reconocida por vocablo específico: «Tin-tan» se decía en pueblos de Ciudad Real⁹¹.

No sólo la Iglesia difundía sus propias prescripciones. La visualización de las mismas en la prensa ilustrada y su divulgación también en artículos de prensa concededores del texto eclesiástico, cuando ya había transcurrido el ecuador del siglo XIX, pueden constituir una manifestación de su integración en las prácticas comunes del entierro de *párvulos*:

«Una corona de rosas blancas y de siemprevivas, ciñe la frente, pálida como la cera, de Consuelo. Con arreglo a lo que previene la Iglesia (...) et impositur ei corona de floribus, seu de herbis aromaticis, et odoriferis, in signum integritatis

⁸⁷ TORMO, Elías, *En las Descalzas Reales. Estudios históricos, iconográficos y artísticos*, Madrid, Blas y cia., 1947. SANCHEZ-CAMARGO, M., *La muerte y la pintura española*, Madrid, Editora Nacional, 1954.

⁸⁸ *Cartas de España*, Madrid, Alianza, 1972, pág. 246. Blanco White menciona también el ramo de palma colocado en la mano de la doncella: «emblema de victoria sobre las seducciones del amor» (pág. 247). Esta costumbre no había desaparecido a comienzos del siglo XX (MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, *Nacemento, casamento e morte en Galicia: repostas á enquisa do Ateneo de Madrid {1901-1902}*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Gallega, 1990, pág.188. HERRERO GOMEZ, Guillermo y MERIN ARROYO, Carlos, *Costumbres populares segovianas... (Encuesta del Ateneo.1901-1902)*, pág. 146.

⁸⁹ LIMÓN DELGADO, Antonio, *Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte*, Sevilla, Diputación Provincial, 1981, pág. 288.

⁹⁰ FERNÁNDEZ MÉNDEZ, Fernando, *Los ritos de paso del ciclo vital en Asturias*, Oviedo, Cajastur, 2004, pág.77.

⁹¹ *Los legados de la tierra. Economía santacrucenseña. Sector terciario*, Santa Cruz de Mudela, Ayuntamiento, 2008, pág. 30. La descripción de algunos de estos toques de campanas diferenciados no debe dar por supuesta su universalización efectiva, pues sabido es que tales toques estaban sujetos generalmente a distintos pagos debidos a los párrocos.

carnes et virginitatis; esto es, y “llevará (el que muere antes de la edad de la razón) corona de flores, ó de plantas aromáticas y odoríferas, en señal de integridad de la carne y de virginidad”⁹².

Sabemos también, con escasa precisión, de formas del duelo transcurrido fuera de las iglesias, en los domicilios de los difuntos, y que, como las campanas de las parroquias que tocaban a gloria, hacían de la muerte infantil una celebración del alma inocente trocada en ángel, con modalidades particulares según las zonas. El rito más conocido es el del *albat* (o *párvulo*) levantino, inmortalizado por la literatura de Blasco Ibáñez, la crónica viajera de Charles Davillier, el conocido grabado de Gustave Doré o el dibujo de José Benlliure⁹³. Ninguno de ellos pasaba por alto el color blanco dominante en los adornos del niño o de la niña fallecidos, incluida la corona de flores que cubría sus cabezas. El velorio se acompañaba de coplas, incluso bailes, que declaraban el propósito de consolar a la madre, recordando que había entrado un ángel más en el cielo:

«Que siga l’enhorabona;
angelets al cel;
tenim un angelet que mos espera;
Déu el vol al seu costat,
ell cuidarà de vosaltres,
no era d’este mon»⁹⁴.

Hay suficientes indicios de que estos velatorios *de angelitos* existieron en zonas muy diversas de la geografía española⁹⁵ y, como es bien conocido, se extendieron por la América española, donde arraigaron y perseveraron más tiempo⁹⁶.

⁹² RUIZ AGUILERA, Ventura, «Costumbres de Madrid. Entierro de una niña», *El Museo Universal*, 20/09/1860, pág. 315. Un dibujo del natural, de José Luis Pellicer, reproducido en *La Ilustración Española y Americana* («Pobre madre», 22/01/1877, pág. 52) describe el humilde entierro de una niña en Madrid. El féretro abierto, a hombros del padre, dejaba ver el rostro coronado de flores.

⁹³ GARCIA LATORRE, Pilar, *El velatori del albaet*, Zaragoza, Anúbar Ediciones (Temas Valencianos, n.º 27), 1978. El dibujo de Benlliure en ARLANDIS, Lisard, *Fiestas y costumbres de Valencia*, Valencia, José Huguete, 1987, pág. 32.

⁹⁴ BERNABEU RICO, José Luis, *Los límites simbólicos. Hombres en la Foia de Castilla y el Vall de Xixona*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, Diputación Provincial, 1984, pág. 230

⁹⁵ Además de las referencias que figuran en las siguientes notas, véase: MARCOS AREVALO, Javier, *Nacer, vivir y morir en Extremadura. Creencias y prácticas en torno al ciclo de la vida a principios de siglo* (*Encuesta del Ateneo*), Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz y Junta de Extremadura, 1997, págs. 181 y 210; LOPEZ GARCÍA, Julián, *Ideologías y ritos populares de nacimiento, noviazgo, matrimonio y muerte en Ciudad Real (siglos XIX y XX)*, Ciudad Real, Diputación Provincial, 2002, págs. 285-286.

⁹⁶ REY, Agapito, *Cultura y costumbres del siglo XVI en la península Ibérica y en la Nueva España*, México, Ediciones Mensaje, 1944, pág.115. FOSTER, George M., *Cultura y conquista: la berencia española de América*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1962, págs. 247-285. Es imposible, en estas páginas, dar cuenta de todas las referencias bibliográficas pertinentes.

Hacia 1907, en varios pueblos de Segovia, la plañidera de adultos acudía al velatorio del menor de siete años para cantar coplas que festejaban a un nuevo ángel⁹⁷. Por esas fechas, en Perelló (Tarragona), después del entierro de una criatura, la comitiva acudía a la plaza del pueblo, para bailar junto con los familiares⁹⁸. En el primer tercio del siglo XX, una pintura de López Mezquita («El velatorio», 1910) se reprodujo en tres de los órganos más importantes de la prensa ilustrada⁹⁹: al son del cante y la guitarra, diversas mujeres gitanas bailan alrededor del muy pequeño y abierto féretro blanco, junto a la madre que enjuga sus lágrimas. Tanto la Iglesia como observadores pertenecientes a profesiones liberales, condenaron estas costumbres —propias de un sincretismo cultural—, arguyendo que en muchos casos derivaban en jolgorios y holgazanería¹⁰⁰. A pesar de ello, parecen haber tenido una larga duración, difícil de medir. En ciertos lugares perduraban todavía a comienzos del siglo XX, cuando algunos estudiosos daban cuenta de su franco retroceso¹⁰¹. En cualquier caso, en el cambio de siglo, en medios rurales y urbanos, seguía muy viva la anti-gua¹⁰² y extendida «metáfora del ángel en el cielo»¹⁰³, un ángel considerado in-

⁹⁷ VERGARA Y MARTIN, Gabriel María, *Derecho consuetudinario y economía popular de la provincia de Segovia*, Madrid, Impág. del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, 1909, pág. 44.

⁹⁸ CASAS GASPAS, Enrique, *Costumbres españolas de nacimiento, noviazgo, casamiento y muerte*, Madrid, Escelicer, 1947, pág. 351.

⁹⁹ *La Ilustración Española y Americana*, n.º XLV, 1913, págs. 344-345; *Nuevo Mundo*, n.º 1283, 9/08/1918, pág. 5; *Blanco y Negro*, n.º 2188, 2/05/1933, págs. 28-29.

¹⁰⁰ Tras intentos frustrados, el Obispado de Orihuela consiguió que la Audiencia de Valencia prohibiera en 1775, «tanto de día como de noche los bayles con motivo de los Mortichuelos» (texto en GARCIA LATORRE, Pilar, *El velatorio...*, pág. 18). Estas disposiciones habría que enmarcarlas en la política eclesiástica de control de las festividades y del tiempo de ocio, en el siglo XVIII (PUIGVERT, Joaquim M., *Església, territori i sociabilitat (s. XVII-XIX)*, Vic, Eumo, 2000, págs.180-194).

Para un médico gerundense se trata de una costumbre «que podría tacharse de repugnante y en cierta manera inhumana», (CASELLAS Y COLL, Pedro, *Ensayo topográfico-filosófico-médico ó sea reseña circunstanciada de la localidad y de los habitantes de la M. L. V. de Olot*, Barcelona, 1849, pág. 37). Véase también nota siguiente.

¹⁰¹ ALTAMIRA, Rafael, *Derecho consuetudinario y Economía popular de la provincia de Alicante*, Madrid, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1905, págs. 22-23. En Canarias, diversos informantes de la Encuesta del Ateneo de Madrid (1901-1902) coincidían en considerarla una costumbre en desuso, practicada sólo «a puerta cerrada» por la oposición que generaba (BETHENCOURT ALONSO, Juan, *Costumbres populares canarias de nacimiento, matrimonio y muerte*, Santa Cruz de Tenerife, Cabildo insular de Tenerife, 1985, ed. de Manuel Fariña, págs. 258, 259 261-262, 267). Informantes de la misma Encuesta, en Andalucía, hablaron de «abusos» llamados a desaparecer, refiriéndose a los velatorios de *párvulos* que se daban todavía en algunas localidades rurales (LIMÓN DELGADO, Antonio, *Costumbres populares andaluzas...*, págs. 299-300). Debo algunas de estas referencias a la obra de MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, *Sangre, amor e interés. La familia en la España de la Restauración*, Madrid, Marcial Pons, 2001, págs. 266-269.

¹⁰² Duns Scoto, San Bernardino o Pedro de Cuéllar sostuvieron que la procreación humana, generando cohortes de *párvulos* fallecidos, enviaba al paraíso criaturas que reparaban la caída de los ángeles (MARTINEZ BLANCO, Carmen María, *El niño en la literatura medieval*, tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense, 1991, págs. 63 y 77).

tercesor de sus más allegados¹⁰⁴. Son elocuentes las palabras de consuelo que se dirigían a los padres de la criatura fallecida. Algunas nos son conocidas gracias a la ya mencionada encuesta emprendida por el Ateneo de Madrid y enviada a corresponsales de toda España (1901-1902). Al igual que en la liturgia católica, estos ritos informales se diferenciaban manifiestamente de los reservados al mundo adulto. Las frases hechas disientían del pésame referido a los adultos: «¡Muchas vidas les dé Dios para que manden angelitos al cielo!» —dicho en Los Realejos, Tenerife—¹⁰⁵; «Sea enhorabuena y que en el cielo le veamos» o «Salud para mandar muchos al cielo» —dicho en Burgos—¹⁰⁶. No muy diferente había sido lo transmitido por la siempre perspicaz observación de Blanco White, casi un siglo antes:

«(...) la muerte de un niño es motivo de alegría para todos, excepto para aquellos en cuyos pechos la Naturaleza habla demasiado alto como para que su voz pueda ser sofocada con argumentos teológicos. Los amigos que visitan a los padres contribuyen a aumentar su dolor al felicitarlos por haber acrecentado el número de los ángeles. La frase usual en estas ocasiones es ¡*Angelitos al cielo!*!, duro cumplimiento que nunca deja de arrancar nuevas lágrimas de los ojos de una madre»¹⁰⁷.

Con palabras de Blanco White, podría decirse que la tensión entre «Naturaleza», afectos y emociones por un lado, y creencias o «argumentos teológicos», por otro, se encuentra también en la fotografía. La misma que un estudio

¹⁰³ BERTRAND, Régis, «Les enfants “qui remplissent le ciel”. Obsèques et sépulture des enfants en Provence aux XVII^e-XVIII^e siècles», en: ANDRÉANI, Roland; Henri MICHEL y Elie PÉLAQUIER, *Naissance, enfance et éducation dans la France méridionale du XVI^e au XX^e siècles*, Montpellier, Université Paul-Valéry Montpellier III, 2000, pág. 205.

¹⁰⁴ Valga a título de ejemplo uno de los distintos poemas de similar contenido que publicó la revista fundada por el doctor Manuel Tolosa-Latour (ARNAO, Antonio, «A la muerte de unas niñas», *La madre y el niño. Revista de Higiene y Educación*, enero de 1884, pág.17):

«¿Eran niñas y cristianas?
¿Hirió la muerte a las dos?
Pues gozando están en Dios
de dulzuras sobrehumanas.
¡Oh, madre! ¿Por qué te afanas?
Serena el alma afligida,
Y verás embebecida
Que son para tu consuelo
Ángeles que desde el cielo
Te custodian en la vida».

¹⁰⁵ BETHENCOURT, Juan, *Costumbres populares...*, pág.272. En Vilaflor (Tenerife) dicen que si mueren siete niños del mismo padre, la familia cuenta con un coro de ángeles que les asegura la salvación eterna (pág.274).

¹⁰⁶ FERNÁNDEZ DE LA MATA, Ignacio, *De la vida, del amor y la muerte...*, pág.155-156.

¹⁰⁷ *Cartas de España*, pág. 246.

pionero encontró en epitafios del sur italiano, en tumbas de menores de diez años, en la primera mitad del siglo XX. Nello Zagnoli habló de la «oposición Cielo/Tierra», entre epitafios donde el duelo se reviste de resignación por el ángel que voló al paraíso celestial, y epitafios que lloran expresamente la ausencia terrenal del difunto¹⁰⁸.

En España la alegoría del *angelito*, muy temprana en la pintura holandesa¹⁰⁹, tuvo raro eco en la pintura decimonónica: José Madrazo inmortalizó la muerte de su tercer hijo como un ángel más, acogido entre nubes por sus dos hermanos («Alegoría de la muerte de Augusto», c. 1819-1820); Federico Madrazo pintó un retrato yacente (1854) de la infanta María Cristina, hija de Isabel II, dormida entre almohadones y flores mientras que en el fondo del cuadro un ángel traslada al cielo su alma.

En la fotografía apenas se encuentra la alegoría¹¹⁰ (los retratos se construyen como representación pretendidamente realista), pero sí la simbología religiosa procedente del viejo ritual católico, la de la inocencia y virginidad de la criatura recién fallecida. Aun estando muy extendida, esta simbología no monopoliza la imagen de *párvulos* difuntos. En una muestra como la que aquí se contempla, no procede hacer recuentos. El color blanco, en telas y vestidos, es, sin duda, el más extendido, con más excepciones de las esperables. La corona de flores, a pesar de la difusión que pudo tener el ritual católico, no llega a generalizarse en los retratos postmortem¹¹¹.

Uno de los primeros daguerrotipos españoles que se conservan, el retrato de María de la Caridad (fotografía 6)¹¹², fallecida con menos de siete meses (1854), obra del fotógrafo francés Franck, afincado en Barcelona, recuerda las pinturas de infantas difuntas conservadas en las Descalzas Reales, lo que sin duda sugiere la continuidad del ritual católico en la representación iconográfica. Las semejanzas se ciñen a la posición corporal y sobre todo al atuendo que cubre la cabeza coronada de flores. El féretro abierto, propio de esos retratos

¹⁰⁸ ZAGNOLI, Nello, 'Figures de la mort immature', *Cahiers de littérature orale*, 19 (1986), págs. 141-170. La investigación se realizó en un cementerio de Reggio Calabria.

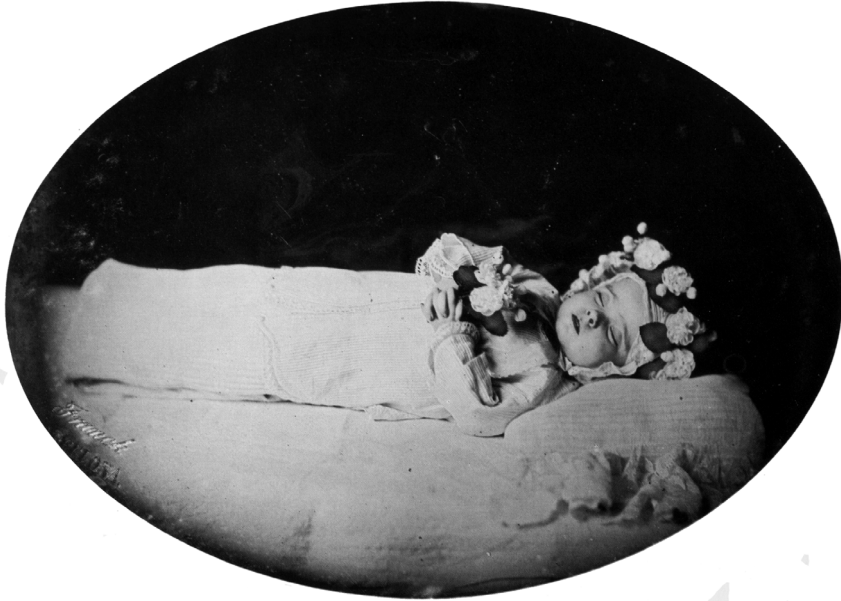
¹⁰⁹ BEDAUX, Jan Baptist, «Funeraire kinderprotretetten uit de 17de eeuw», en: SLIGGERS, Bert, *Naar het lijk. Het Nederlandse doodsportret, 1500-heden*, Zutphen, Walburg Pers, 1998, págs. 86-114. BEDAUX, Jan Baptist y EKKART, Rudi (eds.), *Pride and Joy: Children's Portraits in the Netherlands, 1500-1700*, Amsterdam, Ludion Press Ghent, 2001.

¹¹⁰ Una excepción la constituye una inusual fotografía gallega, de 1930, en la que el *párvulo* difunto, con su corona de flores, reposando sobre nubes de algodón, se encuentra rodeado de dos niños disfrazados de angelitos (ALLEGUE, Gonzalo, *Galicia: O oficio de vivir. O mar, a terra, a cidade*, Vigo, Nigratrea, 1998, pág.169).

¹¹¹ Puede apuntarse, a título indicativo, que la corona de flores sobre las cabezas aparece en una cuarta parte de la muestra.

¹¹² Reproducido en FONTANELLA, Lee, *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso, 1981, pág.47. *La fotografía en España hasta 1900*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pág. 33.

del XVII, no se difunde en la fotografía hasta finales del XIX¹¹³. En las fotografías de simbología religiosa, el fin de la vida terrenal deviene explícito, pero transcendido por un tránsito asegurado hacia la vida celestial. La corona de flores se revela a la vez como emblema de salvación cristiana, virtual consuelo del creyente, y constatación de una muerte real. Así lo entendió el pintor Eduardo Rosales: Tituló «Mi hija muerta» (1872) el retrato al carboncillo del perfil de su hija Eloísa, adornada con corona de flores.



Retrato del cuerpo de María de la Caridad, nacida el 23/10/1853 y muerta el 10/05/1854, a las once de la mañana.

En imágenes fotográficas que se reproducen a lo largo de casi un siglo, los *párvulos* de ambos sexos reposan, con la cabeza cubierta de flores, tumbados o recostados, sobre colchonetas, cojines o catafalcos a veces adornados ricamente, sobre mesas también, revestidas con una simple sábana blanca, en el caso de los más humildes. Son retratos generalmente sobrios, despojados de cualquier elemento ajeno al tránsito evocado desde la representación concisa de la muerte. A mediados del XX, la fotografía de Virgilio Vieitez, aporta elementos de

¹¹³ RUBY, Jay (*Secure the Shadow...*, pág. 75) advierte la misma cronología en los Estados Unidos, que atribuye a la más pronta disponibilidad de ataúdes prefabricados, a partir de los años ochenta.

continuidad y cambio. El velatorio se hace visible (fotografía 7). Todo el ornamento representa a la criatura fallecida como *angelito*, sin que falte una corona de flores aparentemente artificiales (lo que venía siendo común¹¹⁴). Las prácticas seculares permanecen vivas. El talento de Vieitez radica en la pose y el encuadre: la dualidad «Cielo/Tierra» no se manifiesta aquí como oposición¹¹⁵. Creencias y emociones (tristeza o dolor) conviven en la misma imagen del duelo. Fue en Galicia, donde más larga vida tuvo el retrato postmortem, donde la fotografía penetra por fin en el ritual del velatorio y deviene parte del mismo, aun a costa de reproducir en el exterior la escenografía del mismo, para facilitar la luminosidad, tal como ocurría en Latinoamérica¹¹⁶.



Sin título ni fecha. Galicia, ca.1960?

Tratándose de niños o niñas, no abunda el retrato donde «los muertos encarnan su muerte»¹¹⁷, aquél que representa sin aditivos la muerte desnuda, sin

¹¹⁴ LIMÓN, Antonio, *Costumbres populares...*, pág. 295.

¹¹⁵ Lo mismo puede observarse en otra fotografía de este catálogo (SENDÓN, Manuel, SUÁREZ, Xosé Luis [eds], *Virgilio Vieitez. Album*, Vigo, Centro de Estudios Fotográficos, 1998, págs. 104-105).

¹¹⁶ MARINO, Daniela, «Prayer for a Sleeping Child: Iconography of the Funeral of Little Angels in Mexico», *The Journal of American Culture*, 20 (1997), págs. 37-44.

¹¹⁷ LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián, «La última muerte: imágenes de la muerte en la cultura popular», en: CORRAL, Natividad (coord.), *Nadie sabe lo que puede un cuerpo. Variaciones sobre el cuerpo y sus destinos*, Madrid, Talasa, 2005, pág. 196.

símbolos o metáforas. Las fotografías donde el padre o la madre —normalmente por separado— posan con el hijo o la hija fallecidos son las que más se aproximan a una expresa manifestación terrenal de la muerte. Cuando es la nodriza la que posa con el bebé en brazos, se fija para la memoria una relación básica —un relevo de la madre de familia, pudiente y distante— como representación de una cotidianidad capaz de disimular la muerte¹¹⁸. Los retratos con los padres son más dramáticos. No siempre se oculta la rigidez cadavérica (fotografía 8)¹¹⁹. Ni la tensión en las miradas, ni la tirantez corporal de los progenitores pueden achacarse a las exigencias técnicas de la pose fotográfica. La trágica emoción que transmiten estas imágenes procede de la expresa representación de una última despedida. Son generalmente retratos de estudio, al que acudieron los padres para perpetuar un vínculo truncado, para dejar constancia de una corta e irrepetible experiencia afectiva carente tal vez de otros testimonios gráficos. Probablemente, a ello se deba la ausencia de signos religiosos así como la elección prioritaria de vestidos ya usados en vida, sin imponerse el recurso exclusivo al color blanco.



Madre con niña, Lorca (Murcia), ca. 1870.

¹¹⁸ Fotografía anónima de ama con niña muerta, 1861, en MURO CASTILLO, Matilde y ZUBIZARRETA, M. Teresa, *La memoria quieta*, Barcelona, César Viguera, pág. 70.

¹¹⁹ Fotografía de J. Suárez, Archivo Municipal de Lorca, reproducida en LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, Barcelona, Lunberg, 1989, pág. 68.

Entre la serie de retratos que se componen como rechazo y negación de la muerte, se encuentran en primer lugar los que enmascaran el *sueño eterno* con la apariencia de un reposo efímero o cotidiano. Es un viejo tema de la iconografía postmortem. La primera pintura conocida, originaria de Flandes, data de 1584. En el XVII estos retratos se extienden por el Norte de los Países Bajos y emergen también en Francia¹²⁰. En todos ellos los niños aparecen solos, generalmente de medio cuerpo, como si durmieran en su propia cama. En España, los diversos óleos que se hicieron del primogénito de Isabel II, muerto a las pocas horas de nacer (1850), lo representan dormido sobre varios almohadones¹²¹. En la fotografía nos encontramos, una vez más, con la decisiva influencia de cánones pictóricos: la imagen de quien duerme en su lecho habitual, en otros muebles domésticos apropiados, o sobre cojines. Este tipo de representación no cabe atribuirlo a una combinación de «ideología y tecnología», como sostuvo Jay Ruby, refiriéndose a la tardía difusión de ataúdes prefabricados¹²². En España estas fotografías perduran en las primeras décadas del siglo XX. Se trataba del modo más idóneo de simular la vida. No obstante, tal empeño devenía quimera. El retrato de un niño de familia aristocrática (fotografía 9)¹²³, lo hace notorio, a pesar de la cuidada escenificación. La naturalidad buscada no conseguía imponerse a la rigidez corporal: se advierte en las manos medio ocultas, una práctica que se observa también en otras fotografías. Con tal fin se recurrió al ancho lazo atado a su cintura. El niño fue vestido con sus mejores galas seguramente, pero no de blanco porque se procuraba eludir la muerte recreando un ambiente doméstico familiar. El maquillaje del rostro¹²⁴, que se advierte en esta fotografía, constituyó un recurso muy usual, publicitado por estudios fotográficos de distintos países, para retratos de difuntos de cualquier edad y sexo¹²⁵. La aplicación de cosméticos al rostro del fallecido, no fue una innovación de la fotografía. En España se trató de una costumbre, ajena al retrato, habitual en los velatorios populares de *párvulos*. Blasco Ibáñez la evocó en su novela *La barraca* (1898):

¹²⁰ ARIÈS Pilippe, *Images de l'homme...*, 1983; BEDAUX, Jan Baptist y EKKART, Rudi (eds.), *Pride and Joy...*, 2000.

¹²¹ Patrimonio Nacional conserva 4 retratos seguros del primogénito de Isabel II, dos de ellos obra de Federico Madrazo (uno es réplica). Estos últimos tuvieron una difusión insólita, en copias no siempre literales y en cromolitografía (BARÓN THAIDIGSMANN, Javier, *Catálogo de la pintura asturiana del siglo XIX*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2007).

¹²² *Secure the Shadow...*, 1995, pág. 72.

¹²³ Fotografía de R. Sánchez Navarro (Madrid), Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, VIVERO, C. 214, D. 35.

¹²⁴ Podía efectuarse con cosméticos o con retoques pictóricos posteriores a la toma.

¹²⁵ HÉRAN, Emmanuelle (ed.), *Le Dernier Portrait*, París, Réunion des Musées Nationaux, 2002. BURNS, Stanley B., *Sleeping Beauty II. Grief, Bereavement and The Family. American and European traditions*, Nueva York, Burns Archive Press, 2002.



Retrato del niño Juanito Pezuela, finales del XIX.

«La piadosa mano de Pepeta empeñada en tenaz batalla con la muerte, tiñó las pálidas mejillas con rosado colorette; la boca del muertecito, ennegrecida, se reanimó bajo una capa de encendido bermellón; pero en vano pugnó la sencilla labradora por abrir desmesuradamente sus flojos párpados. Volvían a caer, cubriendo los ojos mates, entelados, sin reflejo, con la tristeza gris de la muerte»¹²⁶.

La fotografía podía ir más lejos en la simulación de la vida, en un tiempo en el que se postulaba y era recibida como espejo de la realidad. En ello debía cimentarse el éxito del retrato, particularmente el posterior a la muerte, sin olvi-

¹²⁶ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1980, pág. 538.

dar por supuesto la sucesiva reducción de su coste. Adolphe-Eugène Disderi, el popularizador del retrato fotográfico, captó con su cámara a muchos difuntos, aun no siendo tarea de su agrado, como tampoco lo fue para otros fotógrafos. En 1855, recomendaba medios para conseguir «una apariencia de vida», para obtener un retrato «conveniente» que no recordara a los más allegados el «momento doloroso» de la pérdida del ser querido¹²⁷. Lo mismo persiguió la mayoría de los retratistas. Además del maquillaje con cosméticos, se sirvieron de recursos complementarios para atenuar el rastro de la muerte e incluso borrarlo eventualmente en el caso de los más jóvenes: mantener al difunto erguido, vestirlo con sus ropas usuales, o efectuar retoques gráficos a posteriori, a cargo de especialistas capaces de dibujar incluso ojos que no habían podido abrirse. En España se conservan pocos de estos retratos, quizás porque en ellos resulta más evidente un imposible empeño por enmascarar la muerte. Estando además desprovistos de simbología religiosa o de manifiestas connotaciones afectivas, resultan más ininteligibles para miradas ajenas. Desconocedoras de la realidad que los envolvía, podían atribuirlos a censurables propósitos morbosos o necrofilicos, una interpretación sostenida por algunos historiadores de la fotografía.

Entre este último tipo de fotografías se encuentran las de niños sentados, solos, a duras penas erguidos, inertes, con la cabeza abatida. O fotografías de niñas a las que los ojos abiertos o semiabiertos les dan un aspecto espectral¹²⁸. En el retrato que se adjunta aquí (fotografía 10)¹²⁹, la humilde y rebuscada tramoya con la que se trató de sostener a un niño de algunos años, en La Unión (Murcia), se exhibe irremediabilmente. En esta inusual fotografía, modestamente artesanal, incluso *naïf* por su puesta en escena, el artificio proclama un diligente afán por representar la vida, que se revela más palmariamente en la medida en que fracasa: tras las sillas se advierte una figura humana que sostiene el busto del chico y cuyas manos se ocultan con la pintura de unas arbitrarias flores de color; los zapatos entrelazados evidencian también la imposible simulación de un pretendido regreso a la vida. La propia vestimenta, de día festivo, y el cuidado peinado, denotan la solemnidad atribuida a la escena.

Todas estas fotografías, incluidas las que representan el sueño, aun siendo diversas, reproducen la misma construcción paradójica: «Alive, yet dead», con palabras de Jay Ruby¹³⁰, o «imagen viviente de una cosa muerta» con palabras de Roland Barthes¹³¹. En los retratos postmortem, la combinatoria de «pseu-

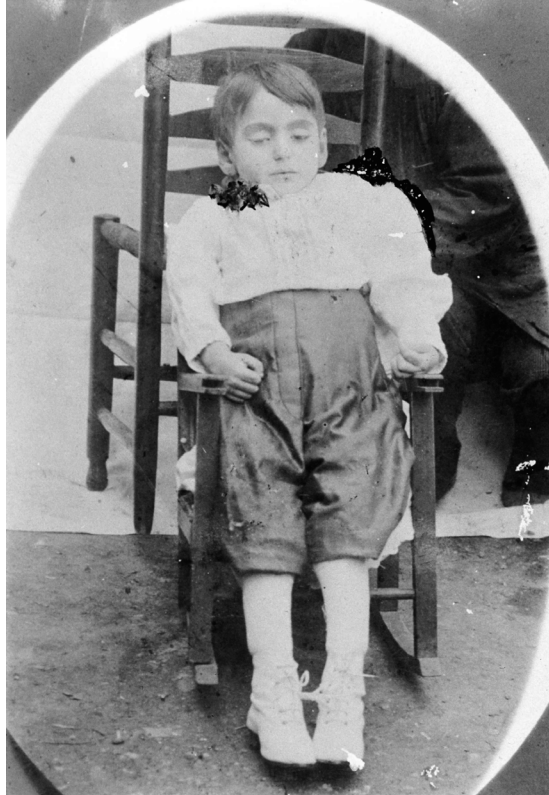
¹²⁷ Citado en DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico...*, 1994, pág. 150.

¹²⁸ Véase el retrato de una niña, realizado en Daimiel (ca. 1920) por Joaquín M. de Morales (*Cien años de fotografía en la colección de José Félix Martos Causapé, 1845-1950*, Guadalajara, Diputación Provincial y Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, 2006, pág. 40).

¹²⁹ Fotografía de Sánchez Lajarín (Archivo Municipal de La Unión) quien tras cesar como funcionario municipal (1917) se anunciaba como «pintor-fotógrafo».

¹³⁰ *Secure the Shadow...*, 1995, pág. 72.

¹³¹ *La cámara lúcida...*, 1990, pág. 139.



Niño fallecido en La Unión (Murcia), *ca.* 1918.

dopresencia» y «signo de ausencia», característica de toda fotografía¹³², se configura de forma redundante. Roland Barthes, coincide con Susan Sontag en la relación entre fotografía y *muerte*. La reflexión de Barthes parece regirse por la vivencia de un duelo melancólico, desde el que toda imagen fotográfica se presenta como «catástrofe» y la de «cadáveres» como «algo horrible», resultado de «una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente». Su posición tiene un doble interés: reproduce una extendida repulsión actual hacia las viejas fotografías de difuntos, y traduce una asociación forzosa entre duelo y melancolía, que Freud ya había teorizado¹³³. Precisamente, la revisión de las tesis de Freud entiende el duelo como un proceso de transformación de los vínculos con los seres amados, que no implica necesariamente la ruptura de los

¹³² SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, 1981, pág. 26.

¹³³ FREUD, Sigmund, «Duelo y melancolía», en: *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1996, vol. XIV, págs. 237-255

mismos¹³⁴. A este propósito, resultan muy pertinentes las aportaciones de Serge Tisseron. La relación de los retratos con la desaparición de personas queridas respondería, según este psicoanalista y estudioso de la fotografía, a tres modalidades de todo duelo: la oscilación en torno al rechazo y la aceptación de la muerte, pero también un «sentimiento exaltado de la conquista mágica del ser querido perdido bajo una forma transfigurada e inalterable»¹³⁵. Contando con tales argumentos se comprenden mejor las distintas prácticas de fotografías de niños y niñas fallecidos. Unas conllevaban resignación; otras, rechazo ante la muerte. O también una *transfiguración mágica* del sentimiento de pérdida. Todas ellas entrañaban claros lazos afectivos que recurrieron al poder evocador del retrato fotográfico, calificado por Walter Benjamin —en los años treinta— de «último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos»¹³⁶.

En su innovador estudio sobre la fotografía, Pierre Bourdieu enfatiza la función social de la misma¹³⁷. Atribuye su rápida extensión, entre 1905 y 1914, a su potencial para cumplir funciones que preexistían antes de su aparición, concretamente la solemnización de momentos clave de la vida familiar. Por otra parte, sostiene que la infancia no se integraba en los festejos familiares, porque en la *antigua sociedad* el niño no era todavía centro de las miradas, especialmente en el medio rural, donde grandes fiestas y celebraciones serían exclusivas del mundo adulto. Por esa razón las fotos de bautizos y comuniones habrían sido más tardías. Los retratos postmortem de niños y niñas, ignorados totalmente por Bourdieu, desmienten esta última tesis. Pero confirman la primera parte de su argumentación, a la vez que cuestionan la supuesta ignorancia de la infancia en la *antigua sociedad*, paradigma establecido en las ciencias sociales de los años sesenta, felizmente superado.

CONCLUSIONES

En un tiempo en que los historiadores han asumido ya el análisis de las subjetividades, el de los imaginarios colectivos y las formas de representación cultural, la fotografía, como la imagen en general, comenzó por fin a dejar de ser esa gran desconocida del análisis historiográfico. Tratarla como fuente requiere, obviamente, contemplar su propia especificidad. Pero ninguna huella

¹³⁴ BAKER. John E., «Mourning and the transformation of object relationships. Evidence for the persistence of internal attachments», *Psychoanalytic Psychology*, 1, vol. 18 (2001), págs. 55-73.

¹³⁵ *El misterio de la cámara lúcida...*, 2000, págs. 63-65. «La fuerza de la fotografía con respecto al duelo reside en que puede incitar a su espectador *simultáneamente* en esos tres registros según la mirada que se pose sobre ella» (pág.66).

¹³⁶ «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (escrito entre 1935 y 1939) en: *Sobre la fotografía*, Valencia, PRE-TEXTOS, 2004, pág. 107.

¹³⁷ *Un art moyen...*, 1965, págs. 38-54.

humana carece de complejidad. Nuestros viejos maestros nos enseñaron a dejar de leer literalmente los documentos, a interrogarlos y a fijarnos en sus condiciones de producción. No hay razón para ignorar este *abc* de todo historiador, tratándose de fuentes figurativas. La imagen fotográfica no es asertiva, desde luego. Para algunos *vale más que mil palabras*, dando por *objetiva* su propia lectura; para otros, parece tan ambigua, o tan polisémica, que no cabe interpretarla cuando no va acompañada de mensajes verbales, títulos o pies de foto. También los textos, trátese de testamentos, de informes diplomáticos, o de autobiografías, son susceptibles de interpretaciones varias. La fotografía adquiere significado en su propio contexto, el de prácticas culturales de viejo y nuevo cuño. En su caso, el conocimiento indispensable de los cánones iconográficos —que nunca son de corta duración— requiere de un rastreo seguramente más prolijo y laborioso porque menos manifiesto que el de las fuentes narrativas.

El dilatado y reiterativo debate acerca de la naturaleza de la fotografía, planteado las más de las veces como una disyuntiva entre referencialismo y representación, puede dejar perplejo al historiador conocedor de que no hay huella ajena a su propia construcción social. En toda fotografía se configura una combinatoria desigual de documentación e interpretación, de realismo y «artefacto cultural» —con palabras de John Berger—, como la hay en cualquier censo de población —por poner otro ejemplo— en el que los datos cuantitativos son portadores de discursos no siempre explícitos.

Lo hemos podido observar en las fotografías de niños y niñas en medios laborales: el componente documental suele dominar en las mismas, pero la representación no deja de hacerse presente, ya sea cuando hay un propósito de construir prototipos —como los del *picariño* o la niña *montañesa*—, o cuando entre los elementos integrantes de los retratos familiares, en la pose de personas y objetos, se expresan modos de socialización determinados, tales como roles de género y formas de aprendizaje informal. En el caso de los retratos postmortem, no cabe duda que tenían un valor documental para los familiares: el tan citado «esto ha sido» de Roland Barthes. Pero, salvo en los retratos menos frecuentes que muestran directamente el dolor de padres y madres captados por la cámara con sus hijos fallecidos, en el resto domina un imaginario metafórico, el del tránsito a una vida *angelical*, o el de la negación de la muerte recurriendo a diversas simulaciones de la vida.

Aun tratando de temas muy diferentes, todas las imágenes contempladas en este artículo aportan ideas matrices y comunes al conocimiento de la historia de la infancia. En primer lugar, no sólo complementan y corroboran lo que otras fuentes indican, sino que también esclarecen zonas oscuras que no dejaron suficientes indicios. En segundo lugar, todas ellas coinciden en apuntar que la infancia como grupo de edad diferenciado no es un fenómeno exclusivo de nuestra contemporaneidad. Sujeta al cambio social, fue una realidad entre las familias más menesterosas, en ámbitos rurales y urbanos. Artesanos y agricultores desplegaban un trato de los menores diferenciado del mundo adulto. La

iniciación al mundo laboral contemplaba las capacidades y funciones asignadas a niños y niñas, incorporando el juego como temprana motivación. Tales estrategias no podían carecer de pautas morales y conductas afectivas. Estas últimas se revelan también en la iconografía de la muerte infantil. Los retratos *post-mortem*, emparentados con viejos rituales y creencias incorporados a la vida familiar, ponen de relieve que las altas tasas de mortalidad no impidieron el desarrollo de lazos afectivos. La *democratización* del retrato, gracias a la fotografía, los hizo más visibles. Posibilitó incluso que el sentimiento de pérdida, el apego a una vida trunca, adoptara formas de representación claramente seculares.

Recibido: 08-09-2009

Aceptado: 09-12-2009