

# etnologia

REVISTA D'ETNOLOGIA DE CATALUNYA

**DOSSIER**

## A l'hora foscant. Mirades sobre la mort

**Activitats productives  
tradicionals**

La producció  
d'oli de ginebre  
a Riba-roja d'Ebre

**Patrimoni  
i participació social**

Les Falles del Pirineu  
com a Patrimoni Cultural  
Immaterial de la Humanitat



## REVISTA D'ETNOLOGIA DE CATALUNYA

Número 43. Desembre 2018

### Edició

Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura  
Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural  
(DGCPAC)

### Directora general de Cultura Popular i Associacionisme Cultural

M. Àngels Blasco i Rovira

### Director

Xavier Roigé Ventura (Universitat de Barcelona)

### Adjunta a direcció

Camila del Marmol Cartaña (Universitat de Barcelona)

### Coordinadors del dossier

Jordi Moreras Palenzuela (Universitat Rovira i Virgili) i Ariadna Solé Arraràs  
(Universitat Oberta de Catalunya)

### Consell de redacció

Xavier Busquets Masuet (DGCPAC), Roger Costa Solé (DGCPAC),  
Rafel Folch Monclús (DGCPAC), Agnès Villamor Casas (DGCPAC),  
Joanna Guijarro Gisbert (DGCPAC)

### Coordinació editorial

Cristina Farran Morenilla (DGCPAC) i Verònica Guarch Llop (DGCPAC)

### Comitè editorial

Jordi Abella Pons (Ecomuseu de les Valls d'Àneu), Oriol Beltran Costa (Universitat de Barcelona), Eliseu Carbonell Camós (Universitat de Girona),  
Dolors Comas d'Argemir i Cendra (Universitat Rovira i Virgili), Raquel Ferrero Gandia (Museu Valencià d'Etnologia), Jaume Guiscafré Danús (Universitat de les Illes Balears), Saida Palou Rubio (Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural), Isidre Pinyol Cerro (Centre d'Estudis de les Garrigues), Carles Salazar Carrasco (Universitat de Lleida), Montserrat Solà Rivera (Parc Natural de la Serra del Montsant), Montse Ventura Oller (Universitat Autònoma de Barcelona)

### Comitè assessor científic

Sabrina Doyon, Université Laval (Canadà); Nina Kammerer, Brandeis University (EUA); Gloria Artis, Museo Nacional de las Culturas del Mundo (Mèxic); Ismael Vaccaro, McGill University (Canadà); Marc Jacobs, FARO - Vlaams Steunpunt voor Cultureel Erfgoed, Vrije Universiteit Brussel (Bèlgica); Ahmed Skounti, Institut National des Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine (Marroc); Edmon Castell Ginover, Universidad Nacional de Colombia (Colòmbia); Iñaki Arrieta **Urtizberrea**, Universidad del País Vasco; Juan Agudo, Universidad de Sevilla; Jaume Franquesa, University at Buffalo (EUA); Mónica Beatriz Lacarrieu, Universidad de Buenos Aires (Argentina); Eduardo Restrepo, Pontificia Universidad Javeriana (Bogotà, Colòmbia).

### Correcció

Incyta Multilanguage, SL

### Traducció

Linguaserve Internacionalización de Servicios, SA

### Realització editorial i disseny gràfic

Entitat Autònoma del Diari Oficial  
i de Publicacions de la Generalitat de Catalunya

### Fotografia de la coberta

Parcel·la musulmana del cementiri Magnus Poirier,  
Laval (afores de Mont-real). MARTIN ROBERT, 2017.

### Contacte

Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural  
Plaça de Salvador Seguí, 1-9  
08001 Barcelona  
Telèfon 933 162 720  
[rec@gencat.cat](mailto:rec@gencat.cat)  
<http://cultura.gencat.cat/rec>

### Periodicitat

Anual

La *Revista d'Etnologia de Catalunya* és una publicació periòdica d'accés obert de difusió de les iniciatives, les realitzacions, les teories i les experiències dels investigadors i dels col·lectius d'estudiosos del camp de l'etnologia i l'antropologia. El primer número de la revista va aparèixer el juliol de 1992 i s'ha publicat de manera ininterrompuda fins avui. Des del juny de 2010 s'inicia la segona època de publicació de la revista, en la qual s'inscriu aquest número.

Aquesta revista ofereix l'accés obert, gratuït i immediat a tots els seus articles a través de RACO (<https://www.raco.cat/index.php/RevistaEtnologia>). L'ús dels continguts està subjecte a una llicència de Reconeixement – No Comercial – Sense Obra Derivada (by-nc-nd) de Creative Commons. Se'n permet la reproducció, distribució i comunicació pública sempre que no sigui per a usos lucratiu i no es modifiqui el contingut de l'obra. Per veure una còpia de la llicència, visiteu <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>.

La revista utilitza l'Open Journal Systems 2.3.7.0, un programari de codi obert per a la gestió i la publicació de revistes.

Per a aquest número de la revista s'han rebut un total de dinou articles proposats per ser publicats a les seccions de Recerques etnològiques i Miscel·lània, disset dels quals han estat finalment acceptats després de passar una avaluació amb doble anonimat per dos revisors experts; és a dir, dos articles han estat desestimats a partir del procés d'avaluació.

Les opinions expressades en els diferents treballs que es publiquen són exclusives dels seus autors. En cap cas no implica necessàriament que la revista o el mateix Departament de Cultura les comparteixin.

Dipòsit legal: B-46.605-2010

ISSN electrònic: 2014-6310

ISSN paper: 1132-6581



# Sumari

NÚM. 43 – DESEMBRE 2018

## PRESENTACIÓ

- 3** **Maria Àngels Blasco i Rovira**  
Directora general de Cultura  
Popular i Associacionisme  
Cultural

## DOSSIER

- 10** **Presentació.**  
**A l'hora foscant. Mirades**  
**sobre la mort**  
JORDI MORERAS  
Universitat Rovira i Virgili  
ARIADNA SOLÉ  
Universitat Oberta de Catalunya
- 14** **La religió sobre el terreny:**  
**retard de la mort social a**  
**través dels rituals de visita a**  
**les tombes**  
ERIC VENBRUX  
Universitat de Radboud  
(Països Baixos),  
ANNE KJÆRSGAARD  
Universitat d'Aarhus (Dinamarca)
- 24** **Memorials espontanis:**  
**gestos de dol davant les**  
**grans tragèdies**  
MARTA ALLUÉ  
Membre de Medical Anthropology  
Research Center, URV,  
Associació d'afectats per cremades  
de Catalunya

- 39** **Paisatges funeraris**  
**i diversitat a Anglaterra i a**  
**Gal·les: l'establiment d'una**  
**agenda**  
AVRIL MADDRELL  
Universitat de Reading  
YASMINAH BEEBEEJAUN  
Escola Universitària de Londres  
KATIE MCCLYMONT  
Universitat Oest d'Anglaterra,  
Bristol  
DANNY MCNALLY  
Universitat de Reading  
BRENDA MATHIJSEN  
Universitat de Groninga  
SUFYAN ABID DOGRA  
Universitat de Sussex
- 54** **Retrats per al dol. El retrat**  
**infantil de difunt a Catalunya.**  
**Similituds i divergències.**  
VIRGINIA DE LA CRUZ  
LICHET  
Université de Lorraine
- 66** **Patrimoni cultural funerari:**  
**apunts per a una introducció**  
**a la seva anàlisi**  
SOL TARRÉS  
Universitat de Huelva
- 78** **La mort (in)visible: el cos**  
**malalt**  
MARIA GETINO CANSECO  
Universitat de Barcelona
- 92** **"Els menors d'edat no poden**  
**anar al tanatori"**  
**Un estudi sobre el dol infantil**  
**i adolescent**  
MIREIA CAMPANERA REIG  
Universitat Rovira i Virgili  
REBECA IZQUIERDO  
GONZÁLEZ  
Escola Universitària de Londres  
MAITE GAMARRA  
RODRÍGUEZ  
Universitat Complutense de Madrid

- 100** **«Aneu a morir en un altre**  
**lloc!»**  
**La mort musulmana al Quebec:**  
**una mort no desitjada**  
LILYANE RACHÉDI  
Universitat del Quebec  
MOULOUD IDIR  
Centre Justícia i Fe (Montreal)  
JAVORKA SARENAC  
Universitat del Quebec
- 110** **Cossos sense repòs**  
**Una proposta d'anàlisi de la**  
**mobilitat 'post mortem'**  
JORDI MORERAS  
Universitat Rovira i Virgili  
ARIADNA SOLÉ ARRARÀS  
Universitat Oberta de Catalunya

## FOCUS

- 127** **El patrimoni funerari dels**  
**cementiris de Barcelona**  
ADRIÀ TEROL  
Àrea de Comunicació i Qualitat.  
Cementiris de Barcelona S.A.
- 132** **Quan la mort i l'art es troben:**  
**el patrimoni funerari a**  
**Catalunya**  
JOSÉ A. ORTIZ  
Universitat Autònoma de Barcelona
- 144** **"Ets pols, i a la pols tornaràs"**  
**Inhumacions al Nou Cementiri**  
**Parc d'Igualada**  
DOLORS GARCÍA-TORRA  
Universitat de Barcelona

## MISCEL·LÀNIA

- 154 Les festes de l'os a l'Alt Vallespir**  
CLAUDIE VOISENAT  
País d'Art i d'Història Transfronterer  
Les Valls Catalanes del Tec i del Ter
- 170 Principals trets de la gastronomia marroquina i el rol social d'aquesta**  
IVONE PUIG ARTIGAS  
Universitat Autònoma de Barcelona
- 186 Patrimonialització i participació: reflexió comparada a partir del reconeixement de les Falles del Pirineu com a Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat**  
JOSEP ROCA GUERRERO  
Universitat de Barcelona
- 200 El Registre de Bones Pràctiques de Salvaguarda del Patrimoni Cultural Immaterial**  
El cas del Museu Escolar de Pusol  
MARÍA ROYUELA-MALDONADO  
Universitat de Barcelona
- 212 Una excepcional singularitat etnològica: la cultura de l'aprofitament hidràulic a Banyoles**  
GUERAU PALMADA AUGUET  
Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles  
CARLES QUER FEO  
Associació Limnos  
JOSEP MARIA REYES VIDAL  
Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles

## RECERQUES

- 226 El llarg camí de la musicologia industrial: l'exemple de Menorca**  
AMADEU CORBERA JAUME.  
Conservatori Superior de Música de les Illes Balears.  
EULÀLIA FEBRER COLL  
Universitat de Cardiff
- 235 El Rec Comtal: Infraestructures i imaginari de l'aigua a Barcelona**  
ROGER SANSI  
Universitat de Barcelona i Institut Català d'Antropologia
- 247 Trets identitaris de la fira de Santa Llúcia de Barcelona, entre el diseg i la realitat**  
JORDI MONTLLÓ BOLART  
Col·lectiu El Bou i la Mula
- 258 Viatge al barri d'Icària**  
El patrimoni viscut d'un passat industrial arxivat  
MARÍA GABRIELA NAVAS PERRONE  
Grup de Recerca sobre Exclusió i Control Socials de la Universitat de Barcelona (GRECS-UB)
- 272 La producció d'oli de ginebre, un ofici capdavanter a Riba-roja d'Ebre**  
MARINA OROBITG ÁVALOS  
Associació Amics de Riba-roja d'Ebre  
JUDIT VIDAL BONAVILA  
Universitat Rovira i Virgili
- 282 El fet social complet: un mirada necessària per treballar el patrimoni immaterial. El cas de la festa de sant Roc a Paüls**  
MARC BALLESTER TORRENTS  
Col·lectiu Anant

## CRÒNICA

### MUSEUS I PATRIMONI ETNOLÒGIC

- 298 El Museu de les Mines de Carbó d'Ogassa: museu de la tècnica i la vida social**  
AMICS DEL MUSEU D'OGASSA
- 300 Xarxa d'Interès en el Patrimoni Etnològic (XIP Etnològic)**  
Departament d'Antropologia Social i Cultural- Universitat Autònoma de Barcelona

### JORNADES I CONGRESSOS

- 303 La Memòria Popular - Crònica de les 4es Jornades Nacionals de Patrimoni Etnològic**  
JOANNA GUIJARRO  
I XAVIER BUSQUETS
- 306 1r Congrés sobre la jota als territoris de parla catalana**  
JOAQUIM MANYÓS BALANZÓ  
Responsable de la Fonoteca de Música Tradicional - Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural

### RESSENYES BIBLIOGRÀFIQUES

- 308 Jordi Moreras (coord.), Marta Alonso Cabré, Khalid Ghali, Alberto López Bargados, Ariadna Solé. Diàspores i rituals.**  
El cicle festiu dels musulmans de Catalunya. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2017  
LAURA MIJARES  
Departament de Lingüística i Estudis Orientals - Universitat Complutense de Madrid

### OBITUARI

- 310 Fragments d'una conversa interrompuda**  
Eric Porqueres i Gené  
JOAN BESTARD  
Universitat de Barcelona

# Table of contents

No. 43 – DECEMBER 2018

## PRESENTATION

- 3 **Maria Àngels Blasco i Rovira**  
General Director of Popular Culture and Cultural Associationism

## DOSSIER

- 10 **Presentation**  
*Fading away.*  
**Reflections on death**  
JORDI MORERAS  
Rovira i Virgili University  
ARIADNA SOLÉ  
Open University of Catalonia
- 14 **Religion on the ground:**  
**starving off social death in**  
**grave-visiting rituals**  
ERIC VENBRUX  
Radboud University (the Netherlands)  
ANNE KJÆRSGAARD  
Aarhus University (Denmark)
- 24 **Spontaneous memorials:**  
**post-tragedy acts of**  
**mourning**  
MARTA ALLUÉ  
Membre of Medical Anthropology Research Center, URV,  
Association of Affected by Burns of Catalonia

- 39 **Deathscapes and diversity in**  
**England and Wales: setting**  
**an agenda**

AVRIL MADDRELL  
University of Reading  
YASMINAH BEEBEEJAUN  
University College London  
KATIE MCCLYMONT  
University of the West of England,  
Bristol

DANNY MCNALLY  
University of Reading  
BRENDA MATHIJSEN  
University of Groningen  
SUFYAN ABID DOGRA  
University of Sussex.

- 54 **Tales for mourning.**  
**Children's tales about death**  
**in Catalonia**

Similarities and differences  
VIRGINA DE LA CRUZ  
LICHET  
Université de Lorraine

- 66 **Funerary Cultural Heritage:**  
**Analysis introduction notes**

SOL TARRÉS  
University of Huelva

- 78 **(In)visible death.**  
**The diseased body**

MARIA GETINO  
University of Barcelona

- 92 **"Minors mustn't go to the**  
**funeral parlour"**  
A study of grief in children and adolescents

MIREIA CAMPANERA REIG  
Rovira i Virgili University  
REBECA IZQUIERDO  
GONZÁLEZ  
University College London  
MAITE GAMARRA  
RODRÍGUEZ  
Complutense University of Madrid

- 100 **"Go die someplace else!"**  
Muslim death in Quebec:  
an unwanted death

LILYANE RACHÉDI  
University of Quebec  
MOULOUD IDIR  
Justice and Faith Centre  
JAVORKA SARENAC  
University of Quebec

- 110 **Bodies without rest.**  
An analysis proposal for  
post-mortem mobility

JORDI MORERAS  
Rovira i Virgili University  
ARIADNA SOLÉ ARRARÀS  
Open University of Catalonia.

## FOCUS

- 127 **Funerary heritage in**  
**Barcelona cemeteries**

ADRIÀ TEROL  
Cemeteries of Barcelona  
Cementiris de Barcelona S.A.

- 132 **When art and death meet:**  
**funeral heritage in Catalonia**

JOSÉ A. ORTIZ  
Autonomous University of  
Barcelona

- 144 **"You are dust, and to dust**  
**you will return".**

Burials at the New Cemetery  
Park in Igualada  
DOLORS GARCÍA-TORRA  
University of Barcelona

## MISCELLANEA

- 154 **The bear festivals in l'Alt Vallespir**  
CLAUDIE VOISENAT  
Cross-border Country of Art and History, The Catalan Valleys of Tec and Ter
- 170 **The main features of Moroccan gastronomy and its role in society**  
IVONE PUIG ARTIGAS  
Autonomous University of Barcelona
- 186 **Patrimony and participation: a comparative reflection via the recognition of the Pyrenean Falles festivals as intangible cultural heritage**  
JOSEP ROCA GUERRERO  
University of Barcelona
- 200 **The registry of good practises for the safeguarding of intangible cultural heritage**  
The case of Pusol School Museum  
MARÍA RODEL ELO-MALDONADO  
University of Barcelona
- 212 **An exceptional ethnological rarity: the tradition of hydraulic exploitation in Banyoles**  
GUERAU PALMADA I AUGUET  
Banyoles Regional Centre of Studies  
CARLES QUER FEO  
Limnos Association  
JOSEP MARIA REYES I VIDAL  
Banyoles Centre of Regional Studies

## RESEARCH

- 226 **The long road to industrial musicology: the Menorca example**  
AMADEU CORBERA JAUME  
Upper Music Conservatory of the Balearic Islands  
EULÀLIA FEBRER COLL  
Cardiff University
- 235 **The Rec Comtal: Infrastructures and imagination in Barcelona water**  
ROGER SANSE  
University Barcelona and the Catalan Institute of Anthropology
- 247 **Identifying features of the Santa Llúcia fair in Barcelona, between aspiration and reality**  
JORDI MONTLLÓ BOLART  
The Bull and Mule Collective
- 258 **Journey to the Icaria neighbourhood**  
The heritage of a forgotten industrial past  
MARÍA GABRIELA NAVAS PERRONE  
Exclusion and Research Group on Exclusion and Social Control at the University of Barcelona
- 272 **The production of juniper oil, a pioneering trade in Riba-roja d'Ebre**  
MARINA OROBITG ÁBALOS  
The Riba-roja d'Ebre Friends Association  
JUDIT VIDAL BONAVILA  
Rovira i Virgili University
- 282 **The complete social act: a necessary viewpoint when working with intangible heritage. The case of the Sant Roc festival in Paüls**  
MARC BALLESTER TORRENTS  
Anant Collective

## CHRONICLES

### MUSEUMS AND ETHOLOGICAL HERITAGE

- 298 **The Ogassa Coal Mine Museum: a technical and social museum**  
FRIENDS OF OGASSA MUSEUM
- 300 **Network of Interest for Ethnological Heritage (NIH Ethnological)**  
Department of Social and Cultural Anthropology – Autonomous University of Barcelona

### CONFERENCES AND ASSEMBLIES

- 303 **Popular memory – A chronicle of the 4th National Ethnological Heritage Conference**  
XAVIER BUSQUETS,  
JOANNA GUIJARRO
- 306 **The 1st Assembly on the jota in Catalan speaking regions**  
JOAQUIM MANYÓS BALANZÓ  
Responsible of the Traditional Music Library – General Director of Popular Culture and Cultural Associationism

### BIBLIOGRAPHIC REVIEWS

- 308 **Jordi Moreras (coord.) Marta Alonso Cabré, Khalid Ghali, Alberto López Bargados, Ariadna Solé. *Dispersion and rituals.* The Muslim festival cycle in Catalonia. Barcelona, Government of Catalonia, 2017**  
LAURA MIJARES  
Complutense University of Madrid

### OBITUARY

- 310 ***Fragments of an interrupted conversation.***  
Eric Porqueres i Gené  
JOAN BESTARD  
University of Barcelona

# Dossier

## A L'HORA FOSCANT. MIRADES SOBRE LA MORT

10

**Presentació**  
JORDI MORERAS  
ARIADNA SOLÉ

14

**La religió sobre el terreny:  
retard de la mort social a  
través dels rituals  
de visita a les tombes**  
ERIC VENBRUX  
ANNE KJÆRSGAARD

24

**Memorials espontanis:  
gestos de dol davant  
les grans tragèdies**  
MARTA ALLUÉ

39

**Paisatges funeraris i diversitat  
a Anglaterra i a Gal·les:  
l'establiment d'una agenda**  
AVRIL MADDRELL  
YASMINAH BEEBEEJAUN  
KATIE MCCLYMONT  
DANNY MCNALLY  
BRENDA MATHIJSSSEN  
SUFYAN ABID DOGRA

54

**Retrats per al dol.  
El retrat infantil de difunt  
a Catalunya.**  
VIRGINIA DE LA CRUZ LICHET

66

**Patrimoni cultural funerari:  
apunts per a una introducció a  
la seva anàlisi**  
SOL TARRÉS

78

**La mort (in)visible:  
el cos malalt**  
MARIA GETINO CANSECO

92

**“Els menors d'edat  
no poden anar al tanatori”**  
MIREIA CAMPANERA REIG  
REBECA IZQUIERDO GONZÁLEZ  
MAITE GAMARRA RODRÍGUEZ

100

**“Aneu a morir  
en un altre lloc!”**  
LILYANE RACHÉDI  
MOULOUD IDIR  
JAVORKA SARENAC

110

**Cossos sense repòs**  
JORDI MORERAS  
ARIADNA SOLÉ ARRARÀS

128

**El patrimoni funerari dels  
cementiris de Barcelona**  
ADRIÀ TEROL

134

**Quan la mort i l'art es troben:  
el patrimoni funerari a  
Catalunya**  
134JOSÉ A. ORTIZ

146

**“Ets pols, i a la pols tornaràs”**  
DOLORS GARCÍA-TORRA





### Virginia de la Cruz Lichet

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

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

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

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

**Keywords:** portrait, photography, deceased, memory, Catalonia

# Retrats per al dol. El retrat infantil de difunt a Catalunya. Similituds i divergències.<sup>1</sup>

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

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

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

### 1

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

## 2

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

## 3

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

## 4

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

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

### El nen difunt: variacions de la visió del nen mort

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

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

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

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

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

### 5

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

### 6

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



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

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

Menys habitual, però també una tipologia a la qual se sol recórrer, és la representació del nen al bressol, o al llit, com passa en el retrat d'un nen al bressol d'Antoni Esplugas Puig realitzat entre el 1896 i el 1899.<sup>7</sup> En aquesta fotografia s'observa la manera en què el fotògraf ha decidit optar per representar el petit de mig perfil, i evitar així la frontalitat rígida i el perfil rigorós que s'havia donat en aquesta mateixa època en altres llocs

7

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

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



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



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



com és el cas del fotògraf gallec Maximino Reboredo. Aquesta opció permet donar una mica més de suavitat a la imatge ja que realitza un retrat més proper i menys cru. De la mateixa manera, en aquest cas podem observar que el petit és al bressol i que té els ulls semioberts. Com que no hi ha flors i està col·locat d'una manera que pot semblar més natural, es pot posar en dubte si es tracta o no d'un retrat pòstum, però el fet que aquest retrat estigui fet al bressol dona a entendre que es tracta d'un retrat post mortem, ja que si fos viu probablement l'opció de la família no hagués estat aquesta<sup>8</sup> (de la Cruz Lichet, 2017:48).

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

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

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

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

## 8

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

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

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

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

9

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

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





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

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



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





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

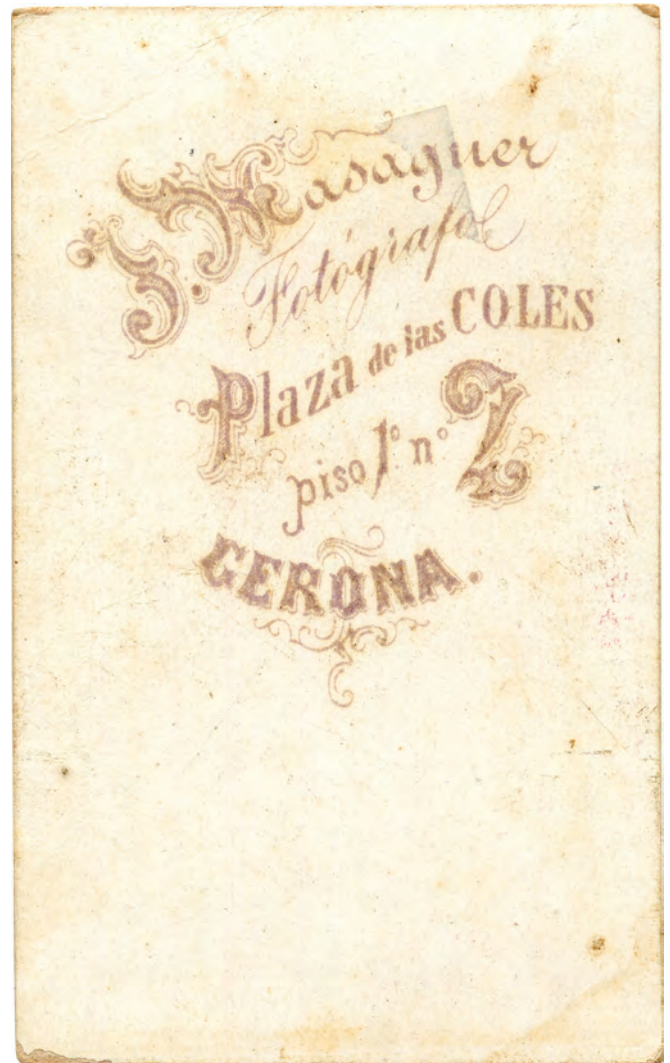


Lázaro Vert (Sant Andreu del Palomar, Barcelona). Retrat de nen difunt a l'exterior. 23,4 x 28,2 cm. 11 d'agost del 1902. COL·LECCIÓ JAVIER SÁNCHEZ PORTAS.

crear una unitat compositiva i iconogràfica del conjunt.

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

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



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

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

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

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

COL·LECCIÓ JAVIER SÁNCHEZ PORTAS.

### 10

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





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

### Conclusió

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

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

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

COL·LECCIÓ JAVIER SÁNCHEZ PORTAS.



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

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

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

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

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

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

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

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

## BIBLIOGRAFIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## CATÀLEGS D'EXPOSICIÓ

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

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





### Virginia de la Cruz Lichet

UNIVERSITY OF LORRAINE

PhD in Art History from the Complutense University of Madrid (2010). Specialist in post-mortem photography in Spain. She is currently a lecturer at the University of Lorraine, France, and is working on her second doctoral thesis, entitled "Identitat i memòria. Construcció, re-construcció a través de l'art contemporani colombià" (Identity and memory. Construction and reconstruction through Colombian contemporary art).

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

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

**Keywords:** portrait, photography, deceased, memory, Catalonia.

# Portraits of mourning. Portraits of child death in Catalonia

## Similarities and differences<sup>1</sup>

### Introduction: the birth of photography and the first post-mortem portraits

When photography first saw the light in 1839, nineteenth century society was faced with a new way of looking at the world. From the small lens of a camera, professional photographers – and later on, *amateurs* – could capture the reality around them: their surroundings, the landscape and the people of the time in their private and public lives.

Thanks to scientific progress and the rise of the bourgeoisie, photography, and portraits in particular, reached the height of its splendour during the second half of the nineteenth century. From 1789, economic and political liberalism brought about capitalism and democracy. The bourgeoisie had a new positivist attitude, aiming to achieve a social status that could emulate that of the nobility. In the same way that the aristocracy used portraits as a means of reflecting the social status of the subject, the bourgeois also made the art of the portrait – both pictorial and photographic – their own, in order to present themselves within the new emerging society. The style they favoured was realist,

### 1

The images presented in this article form part of the exhibition *Imatges de mort. Representacions fotogràfiques de la mort ritualitzada* (Images of death. Photographs of ritualised death), December 2017-June 2018, at the Valencian Museum of Ethnology in Valencia, which has ceded the right to reproduction.

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

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

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

because it was the most useful and faithful to the desired objectives. For this reason photography became the most appropriate tool to represent reality, by usurping the function of painting, at least initially.<sup>2</sup>

The 1840s were very important in the history of photography. Whilst in 1842 a daguerreotype cost 10.50 francs, by 1846 it still cost 10, so in just four years the cost had barely decreased. Initially, it appeared to be a magical, avant-garde process, but commercial demands soon brought this hegemony to its end (McCauley, 1994: 49). In addition to the remarkable rise of the bourgeoisie and extensive research into improvements in photographic techniques, the arrival in power in France of Louis Napoléon Bonaparte in December 1848 led to a period of stability, which followed a period of revolutions that came to an end that same year. So, the second half of the nineteenth CENTURY in France was a prosperous time in every way (commercial development, industry, etc.), and photography benefited as a result. The repercussion of the news of the invention of the daguerreotype was immediate in Europe. Only a few days after the presentation of this technique by Aragon to the Academy of Sciences and Arts in Paris, *El Diario de Barcelona* mentioned this new invention, as is pointed out by Publio López Mondéjar (1999: 15). Similarly, on 27 January 1839 in the *Semanario Pintoresco Español*, an anonymous article in the Sciences and Arts section, entitled “El daguerrotipo. Nuevo descubrimiento” (The daguerreotype. New discovery), states:

Mr Daguerre has found a means of fixing images that are painted on the bottom of a camera obscura, so that they are no longer a fleeting image of objects, but a fixed, permanent impression of them, which can be taken out of the presence of such objects, as if it were a painting or a print. (p. 27)

In Spain, competition between photographers was such that prices dropped significantly. However, they varied depending on the reputation of the photographer and, as

indicated by Publio López Mondéjar, the majority oscillated between the 60 reals of a velló (a velló was the equivalent to 25 cents of a peseta) that Constant was charging in 1842 and the 30 established by Clifford in 1852, probably for standard quarter- and sixth-plate portraits.<sup>3</sup> However, the daguerreotype was no longer a unique, luxury item or only accessible to the few.

Louis Désiré Blanquart-Évrard once again expressed the need for the industrialisation of photography when, in 1851, he sent a letter, dated 4 April, to the *Société Héliographique*<sup>4</sup> (*Identities...*, 1986: 14). The daguerreotype was worth five times more than an average salary; the high prices of developing a print went up to 1 or 1.5 francs, fixed by the commission. In addition to the high cost that held back the democratisation of this medium, there were technical limitations that were very cumbersome for photographers, such as the need to develop only on sunny days, exposure times that were too long, etc. A series of initiatives was proposed as a solution, which included using chemical reaction facilities that would allow photographers to develop their work regardless of the sun, reducing the working time for each development and necessarily lowering prices. Blanquart-Évrard designed a factory capable of producing between 5,000 and 6,000 developed photographs, thereby reducing costs and achieving a price of between 5 and 15 cents, depending on the format of the image (Gautrand, 1986: 199-200). In this way, demand would increase as it would be accessible to more potential customers.

On 28 September 1851, *La Lumière* published another letter from Blanquart-Évrard announcing his intention to set up a “photographic printing press” near Lille, based on the house of Hippolyte Fockeday (3, bis quai de al Haute-Deule, Loos). The idea was perfect, but his company did not prosper due to the continuing high prices of prints (Sagne, 1984: 161).

In a way, Blanquart-Évrard had an intuition of what would completely change the history of photography a few years later. The urgent

## 2

Regarding the rise of the bourgeoisie in Europe during the nineteenth century and the introduction of photography, see, amongst others, Bicknell, A. (September-October 1895). Life in the Tuileries under the Second Empire. By an inmate of the Palace. *Century Magazine* 50, 5-6, 709-726 and 915-931; Johnson, W. S. (1990). *Nineteenth-Century Photography. An Annotated Bibliography. 1839-1879*. Boston: G. K. Hall & Co.; Frères, M. and Pierson, P. L. (1862). *La photographie considérée comme art et comme industrie. Histoire de la découverte, ses progrès, ses applications, son avenir*. Paris: Hachette; McCauley, E. A. (1994). *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris. 1848-1871*. Dexter, Michigan: Yale University Press. Col. Yale Publications in the History of Art; McCauley, E. A. (1981). *Like-nesses: Portrait Photography in Europe 1850-1870*. Albuquerque: Art Museum. University of New Mexico; Melchior-Bonnet, S. (1994). *Histoire du miroir*. Paris: Auzas Editeurs; Nori, C. (1978). *La fotografia francese dalle origini ai nostri giorni*. Modena: Biblioteca di Storia della Fotografia. Col. Punto e Virgola; Pellerin, D. (1995). *La photographie stéréoscopique sous le Second Empire*. Paris: Bibliothèque Nationale de France; Rouillé, A. and Marbot, B. (1986). *Le corps et son image. Photographies du dix-neuvième siècle*. Nancy: Contrejour; Rouillé, A. (1989). *La photographie en France. Textes et Controverses: une anthologie. 1816-1871*. Paris: Macula.

## 3

Workers' average salary ranged from 6 to 10 reals a day, although as Publio López Mondéjar states: “Catalan industrial workers earned between 4 and 7 reals for daily shifts of up to 11 hours, whilst Andalusian peasants barely earned two reals [a day...]. It was taken for granted that only members of the well-off classes, landowners, senior government officials or those belonging to the nobility or the up-and-coming bourgeois would go to the early photographic studios”. p. 22-23.

## 4

The creation of Société Héliographique was announced at *La Lumière* on 13 April 1851, quoted in: *Identities. De Disderi*



need for the democratisation of photography, together with the technical advances that took place from the 1850s – such as the invention of collodion and albumin emulsions, the visiting card format, etc. – would lead to the birth of a new type of business: the photographic studio. This new profession was organised around a closed space, the studio, as a result of a sociological need: producing photographic portraits. The setting up of a studio was linked to the presence of a potential clientèle. In Paris, these establishments increased from 12, in 1844, to 50 in 1851. In Spain, the 1870s and 1880s saw a huge growth in photographic studios, as López Mondéjar (1999: 65) points out. In Barcelona, for example, there was a total of 57 studios in the glorious era of the studio, which grew to 73 by the end of the century; Valencia was also important in this regard, with 32 photographic studios (López Mondéjar, 1999: 65). And it is in this dynamic of the democratisation of photography in which photographic portraits of the deceased must be included. Although this practice took place throughout the Iberian Peninsula, it is interesting to compare the similarities and differences between the portraits of the deceased in different areas of the Mediterranean coast, in a geographical context that ranges from Girona to Valencia.

### The deceased child: variations in representation

The first photographic portraits produced within the framework of the funeral rite aimed to “portray” the deceased. Initially, just a single photograph of that moment was taken, due to the high costs of this type of commission. It is important to emphasise that the news article regarding the invention of the daguerreotype published in the *Semanario Pintoresco Español* (1839: 28) insisted that the best way to produce a daguerreotype is with motionless objects, without movement, saying: “The triumph, then, of the invention of Mr Daguerre is in still life or architecture”. Portraits of the deceased would thus prove an easier commission, since we may consider it as a type of still life. The body of the deceased and the features surrounding them were arranged in a specific

manner to achieve a photographic objective. However, this type of portrait did indeed bring about other complications, one such example being photographers' need to take the photograph in the home of the deceased, which would cause problems with lighting, decorative layout, etc., rather than in their studio's controlled environment.

Over the course of almost fifty years, the nineteenth-century Western world witnessed the emergence of new types of photographic representations of the deceased. This was accompanied by a change in attitude towards death which, to simplify greatly, may be summarised in two clearly opposed attitudes: the denial of death and its acceptance. In response to this attitude, three different types can be distinguished, as identified by Jay Ruby in his book *Secure the Shadow* (1995): the first type, called “*as alive*”, prevailed between the 1840s and 1850s and was especially typical for children. It consisted of representing them as if they were alive, as if at play, even with their eyes open in many cases. The second type, given the name “*as asleep*” was a kind of transition stage, taking place between 1860 and 1880. This type aimed to represent the deceased as if they were asleep, understanding sleep as the first idea of death. Finally, there came the “*as dead*” type by the end of the NINETEENTH CENTURY, which coincided with a change in attitudes to death, where the deceased is shown without simulation and is presented in their new social condition.<sup>5</sup>

By considering the photography undertaken along the Mediterranean coast, it is possible to observe the way in which these three types vary. Initially, it was common to portray the child as if they were alive, imitating poses or situations that could be seen in everyday life, such as the child surrounded by toys, sitting in a chair adapted to their size, or reclining on a sofa. In the portrait of a deceased child taken by Cantó, a photographer from Barcelona who carried out his work during the second half of the nineteenth century,<sup>6</sup> we observe this type of representation. Faced by the overwhelming horizontal posture imposed by a lifeless body,

*au photomaton*. (1986). Exhibition catalogue in the Centre Nacional de la Fotografia (Palais de Tokyo). Paris: Centre Nacional de la Fotografia et Sainte Nouvelle des Éditions du Chêne. (Photocopy collection), p. 14.

### 5

This evolution and analysis of typologies, by way of introduction, is derived from the studio mentioned by Jay and Ruby, which, it should be emphasised, focuses exclusively on North American examples. This typology may be applied to other European examples, although in slightly different chronological order, depending on the evolution of photography and the attitudes in each place.

### 6

There are three photographers registered during the second half of the nineteenth century with the name of Cantó: Joan Cantó Esclús (circa 1833-1874), Augustus Cantó Mas (1856-1879) and Joan Cantó Mas (circa 1858-?). The first of them carried out his professional activity as a photographer between 1874 and 1879, located at Conde del Asalto, 18, mezzanine floor (from 1872 to 1874), and subsequently on the ground floor (from 1876 to 1877). August Cantó Mas was involved in the profession between 1874 and 1879, on the same mezzanine floor. One might think that he took the studio of Joan Cantó Esclús. Meanwhile, Joan Cantó Mas undertook his professional activity between 1874 and 1893, also located at Conde de Asalto, 18, under the trading name Cantó i Ôtnac, but we do not have further more information on him. In all events, it may be said that this portrait was undertaken by the Cantó studio between 1864 and 1893. The portrait's characteristics allow us to assume that it was made in the early 1860s, probably by Joan Cantó Esclús, although it is not possible to confirm this information. (Might there be kinship between these photographers? We can not be sure.)

this type of portrait reflects the desire and intention to conceal the true nature of the event. Here Cantó shows the whole scene, although in a very minimalist setting, with a dark, neutral background and tiled floor that allow for the creation of depth in the scene, a style adopted from Renaissance painters for interiors. The only feature that appears in the image is the sofa with the little girl resting on it. The small pillow allows the girl's torso to be supported and lifted, and it can be observed how her feet have been placed together, in small boots, to prevent them falling apart in a lifeless manner which would reveal the artifice of the whole scene. The same thing has been done with the little girl's hands, which are resting on her stomach to avoid them falling apart. Nevertheless, the rigidity of the lower part of her small body,

difficult to conceal, is evident (de la Cruz Lichet, 2017: 39).

Less common, but also a type that was habitually used, was the representation of the child in their cradle, or bed, as in Antoni Esplugas Puig's portrait of a deceased child in a cot, circa 1896 and 1899.<sup>7</sup> This portrait shows the way in which the photographer decided to choose to present the child's side profile, thus avoiding the rigid frontal nature and rigorous profile that was common at this same time in other places, as was the case of Galician photographer Maximino Reboredo. This option gives a little more gentleness to the image since it offers a closer and less harsh portrait. We also see that the child is in the cot with his eyes half open. There are no flowers and the child is placed in a seemingly more natural way, which may

7

We can date this photograph between 1896 and 1899, since on the back of the photograph we can discern certain information, such as the address of the studio, located in Plaça del Teatre, no. 7, 4t. Thanks to the Clifford directory, a website on nineteenth-century photographers in Spain put together by FotoConnexió, we can consult and ascertain the production dates of this type of material.

Visit: <http://www.fotoconnexio.org/clifford/>



Cantó (Barcelona). Portrait of deceased little girl on a sofa. Business card. Circa 1865-1901. JULIO JOSÉ GARCÍA MENA COLLECTION.



A. Esplugas (Barcelona). Portrait of a deceased child in a cot. Cabinet. Circa 1876-1904. JAVIER SÁNCHEZ PORTAS COLLECTION.



raise the question of whether or not this portrait was actually taken posthumously. However, the fact that it was taken in the cot indicates that it is indeed a post-mortem portrait, as the family would surely have opted for another setting if the child were alive<sup>8</sup> (de la Cruz Lichet, 2017: 48).

Little by little, representing deceased children as alive started to seem forced, unnatural, and people would soon lean towards a more appropriate image: the sleeping child. So, representations of children in their everyday surroundings led the way to representations of them placed on a delicately decorated post or table as a way to *present them* to the community. Therefore, vigils were chosen as the ideal moment to take photographic portraits, as they constituted the stage of the funeral rite for presenting the deceased to the entire community, who would say their last farewells and the necessary prayers.

Vigil comes from the Latin word *vigilia* (watchfulness), expressing people's desire to watch over and protect the body from the spirits before it is buried. However, this moment has a much more complex meaning and purpose: the laying out of the corpse, the well-being of the soul of the deceased and the psychological needs of relatives. In this way, this stage eases the anxieties of the most affected individuals and the group that witnesses the event (Gondar Portasany, 1987: 32; Puckle, 1929: 61-62). The custom of watching over the deceased is very ancient, but it did not always have the same purpose. According to Habenstein and Lamers, this custom comes from the Hebrews, where it was carried out in the form of a vigil at the grave itself. In the Greek tradition, it was customary to wait three days before the deceased were buried, a duration which is maintained by Poles and Italians according to Kephart, although in these cases it was habitually one night. Later, the Romans made this custom their own. And from there it passed to the first Christians and has been maintained, although with variations, to this day (Habenstein-Lamers, 1955: 67; Kephart, 1950: 640-641). But what is the purpose of a vigil? In the Roman era,

according to Apuleius, it was intended to prevent witches from mutilating the body; amongst the ancient Germanic tribes, it was a celebration in honour of the deceased; and amongst the Anglo-Saxons there is a legend that says that the body could be possessed by the devil, for which reason the corpse was not to be left alone until it was buried (testimony of the cleric Wace in *La crónica ascendente de los Normandía*, 1160). Therefore, from the twelfth century, the widespread idea was to watch over the deceased to prevent spirits from snatching its body, thus bringing to mind the Galician *corpo aberto*. For this reason, in thirteenth-century France, the body was laid out in the Church and kept under lock and key at night (Heran, 2000: 46-47; Lecouteux, 1999: 74-76). Moving forward to a more contemporary era – the nineteenth AND TWENTIETH CENTURIES –, the vigil acquires a significance of psychological restructuring, serving as a method for dealing with the anxieties that occur during this stage.

As Howard C. Raether states, the opportunity to see and observe the lifeless body of a loved one is a positive experience, as it allows those around them to adapt to the new situation. According to Raether, not seeing the body is an opportunity to deny death and convince oneself that the traumatic event has not occurred; seeing it is the first step towards accepting death, affirming it and seeing evidence of it (Raether, 1978: 292-293). The vigil is characterised by hospitality, a fundamental feature of the community, which encourages the funeral rite to be carried out properly. The family must feel supported, and this moment ends up becoming an expression of honouring the deceased, but also as a reason for a community get-together (Van Gennep, 1998: 558; Villa Posse, 1993: 121-125). The purpose of the group is to divert the attention of the affected family members and reduce the anxiety caused by the loss. There are, according to Gondar Portasany, three features which allow this distension, which are called “attention diversion mechanisms”: the get-together or visits, the *leria* (small talk) and the games and *falcatruadas* (jokes)

## 8

View the exhibition catalogue *Imatges de mort: Representacions fotogràfiques de la mort ritualitzada*. (2017). Exhibition catalogue. Valencia: Valencian Museum of Ethnology.

(Gondar Portasany, 1982: 117-135).<sup>9</sup> These moments alternate with others, the purpose of which is to channel anxiety and anger via the least destructive routes: as is the case of *planto* (crying). In this way, mechanisms are put in place which allow the community to be close to and support the grieving relatives. Given the trauma of death and the effects it causes (loss of appetite, distraction, and ultimately, total apathy), the vigil becomes, on the one hand, a time lapse that allows grievors to adapt to life following the death of their loved one, including the consequent social restructuring of the family within their community. On the other hand, it is like community therapy, the features of which accentuate the most vital aspects of life in order to combat death, such as eating and drinking, jokes about death and laughing, all to an excessive degree with the sole purpose of confronting death, so that the funeral rite becomes a ritual of action (Di Martino, 1975: 214-229; Di Nola, 2007: 46-49; Metcalf-Huntington, 2006: 68-71).

As such, the portraits of the deceased were usually taken during the vigil. Gradually, children would be presented and represented

with the aim of seeking a more and more realistic final appearance, without forgetting that it ought to be gentle and delicate. For this reason, one of the options was to present the child as if they were an “Ophelia”, surrounded by floral garlands to imitate a kind of heavenly paradise, as in the portrait taken by photographer M. Piqué de Vilassar de Dalt. Although the coffin would slowly be included in the scene, as a container of a flower-surrounded body, symbolising the start of a new life under their floral shroud, as we see in the photography by M. Verdés, whose studio was located at Carrer Emparo Guillén 6, Cabanyal, Valencia. In the case of the portrait by Piqué, circa 1932-1933, the use of blurring manages to erase the features that surround the scene – not usually arranged for the portrait – to focus our gaze on the small body. However, it is possible to see neutral-coloured fabrics used as a backdrop and plants that cover the bed frame and background. The child is slightly turned towards the camera, as was the custom. In the portrait by Verdés, dated between 1928 and 1945, we may observe the way in which the photographer has taken a step further in the type of presentation of the deceased

## 9

Regarding this topic, see Di Nola, (2007: 243-279); Gondar Portasany (1987: 34-47); Gondar Portasany (1982: 117-135); Puckle (1926: 102-111); Walter (1990: 151-158).

**M. Piqué (Vilassar de Dalt, Barcelona). Portrait of deceased child surrounded by flowers. Postcard. Circa 1932-1933. JAVIER SÁNCHEZ PORTAS COLLECTION.**





child: the child no longer appears laid out on a table, but inside the coffin, and is placed on a structure that allows his torso to be raised. This resource meant a new type of presentation emerged: the child shrine. It was no longer a question of merely producing a portrait of the child, but of sanctifying them by imitating those Baroque sculptural groups of saints. These shrines defy the horizontal position imposed by coffins by means of different levels of depth. The layout, the backdrop, the arrangement of the child and all the features were paid very careful attention to. Nothing interrupts the scene.

Whilst one of the evolutionary features of the portrait of deceased children was this passing from the arrangement of the body on a sofa to a coffin, as has been observed, another feature that emerged between the end of the nineteenth and beginning of the twentieth centuries was the presentation of the child outside. In the portrait taken by an anonymous photographer in Valencia at the end of the nineteenth century (or beginning of the twentieth), we see the presentation of a child placed on a table, perhaps also in a subtly covered coffin, or turned towards us thanks to the placement of some pillows. Surprisingly, the photographer has not cut the image further, since we can see both sides, which again indicates the simulation of an inside portrait, when it is in fact an outside one which has been staged for photographic objective. In the last portrait, a photograph by Lázaro Vert, San Andrés del Palomar, Barcelona, in 1902, we are already with no need to conceal it. Moreover, the natural background of the wall is taken advantage of to blend in with the floral decoration placed on the table and with the decoration painted on the secondary cardboard support; decorated with a floral frame, these same floral features appear to give this sense of visual continuity (de al Cruz Lichet, 2017: 68). In this example, the photographer used his artistic creativity to create a compositional and iconographic unity of the whole scene.

As well as the photograph of the deceased child, as an individual portrait taken at the time of the vigil or outside of the house, we



M. Verdés (Cabanyal, Valencia). Portrait of a deceased child in a coffin. Postcard. Circa 1928-1945. JAVIER SÁNCHEZ PORTAS COLLECTION.





**Anonymous (Valencia).  
Portrait of deceased child  
on a table. Postcard. End of  
the nineteenth century to the  
beginning of the twentieth.**

JOSÉ HUGUET ARCHIVE.



**Lázaro Vert (Sant Andreu del  
Palomar, Barcelona). Portrait of  
a deceased child outside.  
23.4 x 28.2 cm. 11 August 1902.**

JAVIER SÁNCHEZ PORTAS COLLECTION.

must not forget the portraits of mourning, the group portraits in which the mother or father – or both – appear represented along with the deceased child in their arms, as if it were a family portrait. The posthumous portrait of mourning has the role of an icon for the afflicted family member. Being able to look at it is part of the mourning ritual, and it was common for first the painter, and later

the photographer to present the deceased as if they were alive. The production of posthumous portraits was at its height between 1830 and 1860. They were named posthumous mourning portraits by Phoebe Lloyd. That name was chosen because these portraits were commissioned by the family for use during the mourning period. Therefore, the portrait was looked at on repeated occa-



sions, particularly coinciding with the date of the death (Ariés, 1983: 268; Frank, 2000: 280; Juillerat, 2000: 6; Lloyd, 1981: 105). At the same time, these portraits of mourning were produced to present an image that included the parental bond between mother (or father) and child.

In this way, the portrait produced by the Masaguer Photography studio, the trading name of which was J. Masaguer i Fotografia de Joaquín Masaguer, which was in business between 1858 and 1876, allows us to observe a portrait of a mother and her son. In these cases it is more difficult to discern if it is a portrait of a deceased child. However, we may frequently detect certain features that indicate this, such as the position of the child, the placing of fallen hands, the rigidity, or the pose of the mother or father. This photograph, produced in Girona circa

1870-1876,<sup>10</sup> presents the mother sitting with the child in her arms with a neutral background. The portrait produced by Eduardo Ruiz made between 1860 and 1880 is very similar. This photographer had his studio at Carrer de les Barques 17, Valencia. In this example, we see a father with his little girl in arms. Here the pose of the child is more obvious: the girl falls under her own weight, as if sleeping on her father's shoulder. In these cases, the evidence of death is hidden, concealed; a more “as alive” presentation is sought. These two portraits coincide in date with the “as alive” style defined by Jay Ruby, which is unsurprising given the type of pose. Later, these portraits also changed and the coffin was allowed to be seen, with the parents around it looking at their child for the last time.

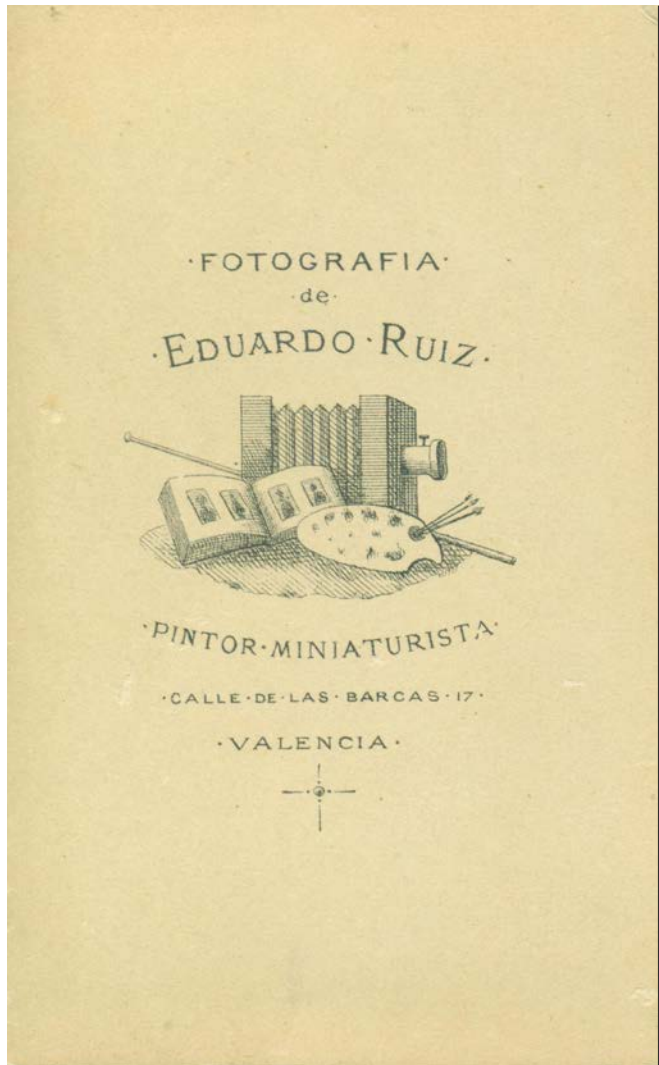
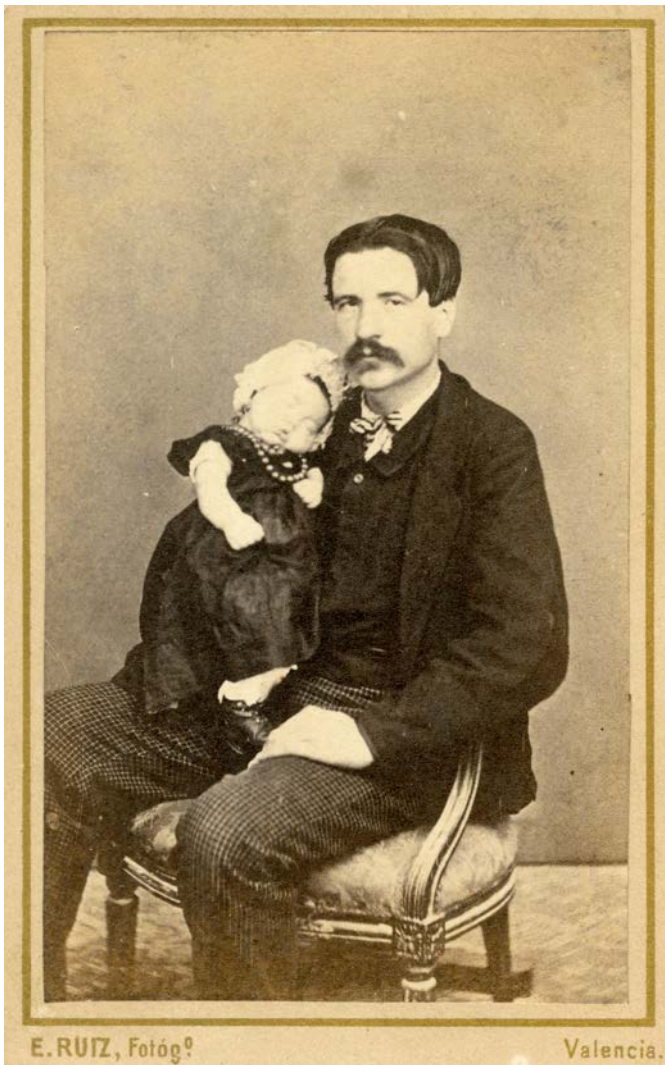
**Masaguer Photography (Girona). Portrait of a mother with a deceased baby. Business card. Circa 1860-1880.**

JAVIER SÁNCHEZ PORTAS COLLECTION.

### 10

We can ascertain this date because on the back of the photograph we find the publicity ink stamp of the photographic studio which states the address, located at Plaça de les Cols, no. 2, 1st floor. According to the Clifford directory, this photographer had a studio at this address between 1870 and 1876, which gives a slightly more accurate idea of the date that this portrait was undertaken. Visit: <http://www.fotoconnexio.org/clifford/>.





### Conclusion

Through these Catalan and Valencian examples, we have been able to observe the similarities and differences between different portraits of the deceased. However, there are coinciding features that correspond more to an era and its respective attitudes towards death, than to a particular geographical region. However, there are small differences in some, for instance in the clothing of the deceased child, or in the choice of background fabric that might be decorative to a greater or lesser extent. Despite their differences, post-mortem portraits, or portraits of the deceased, have some universal features, at least in Western societies with a Catholic tradition. One stage of the funeral rite in particular is presented in these portraits: the vigil. What is more, the photograph became another stage of the funeral rite, since the taking of the portrait was a time

of great importance to the family, both in order to remember the face of their deceased child and capture the essence of that tragic day. The image also allows their memory to be honoured, to include the deceased child, despite their premature death, in the family album and, therefore, in the family history. These images were sometimes the only portrait of the deceased, and so they also helped loved ones deal with grief and overcome the period of mourning. Thus, this type of portrait had many functions that were superimposed on each other: from the psychological needs of the closest family members, who needed to overcome the traumatic event, to the representation of the day of the death within the community. In this way, these images not only integrated the deceased into the family history, they also depicted a proper funeral rite in case of media coverage. All these features are present

**Eduardo Ruiz Fotógrafo (Valencia). Portrait of a father with his deceased baby. Business card. Circa 1860-1890.**

JAVIER SÁNCHEZ PORTAS COLLECTION.



in these portraits. In turn, they also reveal how attitudes changed over the times: from the denial of death, with the representations of the deceased “as alive” or “as asleep”, to the inevitable acceptance of death by the nineteenth CENTURY, with the inclusion of the coffin in the image.

As Philippe Dubois (2002) affirms, the photograph:

[...] has been attributed with a credibility, an absolutely unique, real weight. And this irreducible virtue of bearing witness rests mainly in the conscience of the mechanical process of production of the photographic image: [...] the photograph as a mirror of what is real, the photograph as a transformation of what is real, and the photograph as a print of what is real. (Dubois, 2002: 19-21)

However, “the photograph is not just an 'image', it is also, by nature, a truly iconic act, an image, if you wish, but as work 'in action' [...] an 'image-act'” (Dubois, 2002: 11) and “to cut from life to perpetuate the dead” (Dubois, 2002: 148-149) and to preserve it thus from “its own loss”. (The emphasis has been added by the author). Although at their beginnings photographic portraits of the deceased inherited and adopted some types of pictorial representation, post-mortem photography acquired its own language over the years. The images mentioned of those unmoving silhouettes are the irrefutable proof of their existence, and they became true obsessions with memory. A moment came when, as Belting (2007: 181) indicates:

[...] the “creation of images was more important than the possession of images”, because it was a way of actively defying the disruption of community life, whilst at the same time restoring the natural order: the deceased members of a community were thus given back the status needed to be present in the social nucleus [...] The image was not only a means of compensation, but, with the act of supplanting, a “being” was acquired that could present itself on behalf of a body, without it being

refuted by the appearance of the body that had ceased to be. (Belting, 2007: 181)

In this way, the portrait of the deceased had two main functions that depended on two very different moments: the moment in which the photograph was taken during the vigil and the moment in which it is viewed, taking place in a time-place that could be extended to a greater or lesser extent. In the first case, the portrait took on an active role during the funeral rite to actively defy death and restore the natural order within the community, as indicated by Belting. In the second case, however, there was a move from action to non-action, or an act of contemplation, that was decontextualised to a greater or lesser extent from the fact that it was part of a family and community history. If it was viewed by the members of the family who commissioned it, then it served as a means of overcoming the period of mourning and as a way of honouring the memory of the dead. However, if later generations with less of a bond to the deceased, or even strangers, looked at it, then the contemplation of these portraits becomes a reflection on ourselves, on our attitude towards loss and absence and, without a doubt, on death. In spite of everything, Antonio Ansón tells us:

We also have portraits of death. We no longer see absence in these images. The absence corresponds to a photograph which, belonging to a time gone by, resides, lives on. The absence continues to be enriched to the extent that it belongs to the lives of the living. It is a latent image, because it does not cease to create a current as it flows from inward reflection. Portraits of loss are there to grow, until they become a photograph, living with which turns into an lacklustre custom, the lessening clarity of the event causing the memory of it to eventually crumble away. (Ansón, 2007: 79) ■

## BIBLIOGRAPHY

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

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

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

Eldaguerrotipo. Nuevo descubrimiento. *Semanario Pintoresco Español*, 27 January 1839, 4, 27-29.

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

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

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

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

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

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

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

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

**Héran, E.** (2000). *Le dernier portrait*. Exhibition catalogue. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux.

**Juillierat, V.** (2000). *Vie et mort dans la photographie post-mortem*. Mémoire de licence. Master's thesis. Art History Section under the supervision of professor Michel Thévoz. University of Lausanne.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## EXHIBITION CATALOGUES

*Identités. De Disderi au photomaton*. (1986). Exhibition catalogue in the Centre National de la Photographie (Palais de Tokyo). Paris: Centre National de la Photographie et Sainte Nouvelle des Éditions du Chêne. (Photocopy collection)

*Imatges de mort. Representacions fotogràfiques de la mort ritualitzada*. (2017). Exhibition catalogue. Valencia: Valencian Museum of Ethnology.

Per a més informació / Para más información / More information:  
Revista d'Etnologia de Catalunya i Etnologia.cat

# etnologia

REVISTA D'ETNOLOGIA DE CATALUNYA