

MADRES ENMARCADAS: LA MUJER ESPAÑOLA EN LA FOTOGRAFÍA DECIMONÓNICA DE FAMILIA

María Rosón Villena
Universidad Autónoma de Madrid

El presente estudio pretende analizar la relación existente entre la representación de las mujeres en los retratos fotográficos del siglo XIX español y su significado en el contexto de la fotografía de familia, y el papel principal que adoptó y que se configuró visualmente, que no es otro que el de madre. La práctica retratística propicia una codificación visual de la burguesía, clase social que estableció y desarrolló los lazos familiares y los sentimientos asociados del mundo contemporáneo, siendo la fotografía una herramienta idónea para su representación: por un lado proyecta la cohesión del grupo hacia el exterior al nivel de la imagen; por otro funciona como elemento de integración, es decir, como elemento de reconocimiento propio hacia el interior, objeto donde nos miramos y somos mirados.¹

Dentro de esa normalización visual de la cultura burguesa, que se da a través del retrato fotográfico, el género es una herramienta útil de análisis: muestra cómo es la construcción social basada en los modelos de comportamiento que se imponen a las personas en función de su sexo, al dotar a cada uno de ellos de los códigos de actuación y explica cómo se proyectan las construcciones de masculinidad y femineidad de la mentalidad burguesa pero lógicamente elaboradas por los hombres, al ser el género dominante. Los retratos entonces, además de ser una normalización de la construcción visual de la mujer burguesa, son un mecanismo de control, ya que producen conocimiento, nunca imparcial o desinteresado; pero al hacerlo a través de un medio considerado veraz y libre de subjetividad como la fotografía, debido a su fuerte carga mimética, no fue cuestionado sino, al contrario resultó ser rápidamente asimilado.

En un primer lugar examinaremos el papel de la mujer en los retratos individuales para seguidamente estudiar los retratos grupales donde la pose y el espacio representacional nos hablan tanto de las relaciones como del lugar que ocupa la mujer en dentro del grupo. Como es lógico tendremos también en cuenta el principal soporte de almacenamiento y difusión de estas fotografías, el álbum familiar, práctica de archivo que se generaliza a mediados de siglo, y que en nuestro caso se da el interés añadido de ser una tarea elaborada por mujeres, quienes se configuran en las responsables de la memoria del grupo, en otras palabras, del "museo visual privado".

En cuanto a la primera cuestión, la mujer en el retrato fotográfico español, hay que recordar el efecto de aplastamiento que produce la fotografía y que contribuye poderosamente a la desmaterialización de los cuerpos. Esta pérdida visual de volumen físico potencia la configuración del cuerpo como un territorio en el que se evidencian las presiones culturales que convergen en la representación a través de los comportamientos, normalizadas y eficazmente difundidas gracias a la fotografía. En este sentido actúa por igual cuando se trata de la presentación de un cuerpo único -que confiere al sujeto importancia individual- que cuando es un retrato grupal, contribuyendo a la cohesión del mismo a través de la proyección en la imagen. Ante la cámara, especialmente cuando se trata de retratos de estudio, el sujeto se construye a sí mismo y la materialidad del cuerpo queda subsumida en una serie de actitudes o poses, vestimentas y adornos que son signos más elocuentes y, según el caso, construyen o refuerzan la imagen que se quiere presentar al resto del mundo. No olvidemos que posar es una estrategia de posicionamiento frente a la realidad, escoger una postura sociocultural, intentar construir un simulacro de nosotros mismos que se encuentra codificado, y que se puede interpretar como si de un mapa se tratara.

Los retratos de estudio son un fenómeno que responde a una construcción social de la burguesía en el plano visual, como ya observó Walter Benjamín en su momento, al ir parejo al desarrollo del retratismo con la consolidación de esta clase, a mediados del siglo XIX, siendo su principal soporte el álbum familiar. En España el auge del retratismo de galería se da a partir de los años sesenta, momento en que esta práctica se comercializa a gran escala y generaliza debido a los avances de la técnica, produciendo la industrialización del medio y el formato Tarjeta de visita. El retrato en este formato se convierte en el medio verdaderamente eficaz para la penetración de la fotografía en la sociedad, al hacer fácilmente asequible la propia representación a las clases medias. La tarjeta tuvo grandes implicaciones sociales, ya que se intercambiaba con motivo de los más diversos eventos y servía de presentación, pero, sobre todo, queremos subrayar su función como difusor de los códigos de representación y del decoro sobre los que se fundamentan las rígidas normas de sociabilidad y comunicación interpersonal.²

La producción y circulación masiva de estas imágenes generaliza nuevas fórmulas iconográficas que, aun teniendo lejanos vínculos o estando su referente originado en ámbitos muy distintos (como es el caso de la figura de la Virgen como madre), no solo ya no se hacen evidentes, sino también que al no existir ninguna fisura en el modelo, la esterotipación de la mujer burguesa es la que va a asumir ese papel referencial que antaño, por la misma razón, tuvo la propia *madonna*. En el siglo XIX se registran las tres categorías fundamentales de clasificación social de la mujer; las integradas en el sistema, representadas por María, las transgresoras del sistema, asociadas a Lilith y las ambiguas ante éste, relacionadas con Eva. A partir de estas ideas existe un repertorio de imágenes dentro de la cultura occidental que las clasifica, los dominantes son *La virgen* (niña, chica, buena), *la madre* (madonna o gran dama) y *la prostituta* (la bruja, la marginada)³. En el caso que nos ocupa, las mujeres son retratadas respondiendo a los patrones de dominación propios de la cultura patriarcal; lo que no significa que las mujeres no hayan participado de forma activa en la difusión y mantenimiento de los estereotipos y categorías, quiénes pronto fueron conscientes del poder de la fotografía. Las mujeres de las clases altas buscaron el prestigio y la distinción a través de sus poses, mientras que las clases medias trataron de emular esa distinción, incorporando con ese modo de mostrarse los valores culturales del mundo liberal burgués. Las mujeres posaron una y otra vez difundiendo sus patrones como algo positivo y asentando y propagando la estandarización de la mujer burguesa o de aquella que aspiraba a pasar por tal⁴.

Como es sabido, dentro de la producción fotográfica decimonónica, el mundo de las fotografías iconográficamente transgresoras es reducido, pero en el caso español es proporcionalmente mucho menor, no solo por estar el medio asociado a una burguesía pacata, si no también por la pervivencia de esa moralidad hasta épocas relativamente recientes, lo que ha hecho que se destruyeran en ocasiones colecciones con esta temática.⁵ En cuanto a la iconografía integrada, después de un rastreo por la galería retratística de la época encontramos cuatro iconografías principales, la niña, la novia (virgen), la esposa y la madre, es decir los cuatro papeles fundamentales de la mujer definidos en relación a la dominación masculina: primero como hija obediente, luego como chica pura y virginal, en tercer lugar esposa sacrificada, y finalmente madre o abuela subrayando el carácter reproductor y nutricio. La iconografía ambigua, es decir, el desnudo femenino mostrado de manera pasiva y por lo general ambientado en entornos que subrayan esa ambigüedad como modelos académicos/anatómicos y a la vez eróticos, el carácter prevalente de la imagen huella que tiene el medio, su representación mimética de un cuerpo desnudo y real, corrió una suerte similar a la fotografía transgresora, en el seno de una sociedad pudorosa y reprimida en lo referente al cuerpo sexualizado.

Esta diferenciación según el género se aprecia también en el claro reparto de los ámbitos por los que se mueven. De todos es sabido que al hombre le corresponden la esfera pública y la acción; por el contrario el espacio de la mujer es el privado y sentimental, siendo su principal atributo la maternidad,

de ahí su importante papel en la fotografía de familia. En consecuencia, a las mujeres les corresponde la pasividad, que da lugar a una serie de gestos y actitudes como son las manos recogidas, las cabezas inclinadas y la inmovilidad en general, propias del decoro y el recato.

En este sentido las observaciones de Mauclair sobre las diferencias en el arte del retrato según el género se apuntan completamente: la mujer es un modelo pasivo y es resultado únicamente de las intenciones del fotógrafo; por el contrario, el retrato masculino se caracteriza por la participación activa del modelo cuyo carácter, expresión, rango y moralidad determinan el trabajo. Para el retrato femenino el artista necesita inspiración y concentración en lo afectivo mientras que en el masculino ha de centrarse en las ideas y pensamientos. En conclusión, cuando observamos un retrato fotográfico femenino español del siglo XIX "el sentimiento que se genera es el de querer penetrar en su interior", del mismo modo que cuando hacemos lo propio ante el "retrato del varón incitarnos al movimiento, a la acción"⁶.

La mujer, ligada al ámbito emotivo y sentimental, se encuentra en el hogar, especialmente si es el burgués, como en una especie de reducto que la separa de la vida pública. Los hombres aparecen en los retratos con una proyección exterior, asociada a su profesión, ocupación, talento o *hobby*. La mujer simplemente es retratada siguiendo el esquema biológico previamente descrito asociado a lo doméstico y privado.

En las fotografías también se puede vislumbrar el tedio, una constante en la vida de la mujer burguesa, consecuencia de la inactividad y aburrimiento al que estaban sometidas al perder parte de sus funciones relacionadas con la vida rural, pero sin acceso a la educación y el trabajo.

Estas ideas se traslucen en el retrato a través de la posición del modelo frente a la cámara es decir, la pose, la mirada y el atuendo. También se han de tener en cuenta los objetos que acompañan al retratado, le pertenezcan o no, y que refuerzan la imagen que se quiere proyectar. De la misma manera, se habrán de valorar los elementos decorativos funcionales y los elementos figurativos, ambos con contenido simbólico.

En cuanto a las poses hay una gran estandarización, así como en la manera de tratar las figuras, independientes o en grupos. En el primer caso, la retratada siempre ocupa el centro de la composición, tomada en plano que abarca el cuerpo entero y parte del suelo para lograr profundidad, la cámara situada normalmente a la altura de los ojos de la modelo. Suelen apoyarse en algún elemento como una columna, balaustrada, el respaldo de una silla, algún mueble tipo consola o mesita, para soportar de forma más distendida el tiempo de exposición que requiera la toma, muy largo en los primeros momentos. Cuando son retratadas sentadas, es más habitual la mesa para apoyar el codo y sujetarse la barbilla con la mano.

El momento era de solemnidad y seriedad, ya que en algunos casos era la única toma realizada en la vida. Por ello son inaplicables conceptos como naturalidad, expresividad; los fotógrafos se abstendrían de reclamar sonrisas o gestos más dinámicos por miedo a distorsionar la imagen. En este sentido el retrato fotográfico era más convencional que el retrato pictórico, donde ya se gozaba de mucha más libertad creativa tanto en los temas, como en la cercanía con que estos se trataban, producida por la variedad de ángulos con los que se abordan y las distintas perspectivas al visualizar a la mujer. Lo habitual es que las retratadas miren directamente a la cámara, pero también encontramos perfiles directos (influidos por las estampas de las galerías de personajes ilustres) y perfiles en tres cuartos, tomados claramente de la pintura.

En lo relativo al vestido, les gustaba estar al día según la moda imperante, al igual que el peinado, el tocado o los adornos, elementos de la toilette femenina fundamentales en la moda burguesa. Es interesante ver cómo preocupaba a los fotógrafos el tema del peinado y los sombreros, ya que en su opinión, en muchos casos eran muy desfavorecedores. Según ellos, al retratar a una mujer había que jugar con las posibilidades fotogénicas de la modelo, así como con la vanidad y el halago, dos ideas que tiene muy en cuenta el famoso fotógrafo Kaulak⁷. Los complementos que suelen portar son principalmente abanicos y libros. Libros que seguramente hagan referencia al libro de rezos, subrayan la devoción o novelas aleccionadoras femeninas, y abanicos, objeto cotidiano y estrictamente asociado a lo femenino, con claro contenido erótico pero normalmente desactivado de esa carga sensual que llevaba el lenguaje construido con él, al estar en ocasiones cerrado o completamente inerte.

Los elementos decorativos, además de los funcionales que servían de apoyo, son fundamentalmente cortinajes, relojes y espejos. En algunos casos se intenta reproducir el interior burgués, o a través de columnas y pedestales, ennoblecer a la retratada siguiendo esquemas clásicos. Estos accesorios debían ser formalmente artísticos, al tratarse de un trasvase directo del registro visual del retrato pictórico, a pesar de la escasa verosimilitud que conlleva el uso de las columnas, "con sus cortinones y sus palmeras, con sus tapices y caballetes, a medio camino entre la ejecución y la representación, entre la cámara de tortura y el salón del trono"⁸



Ilustración 001: Anónimo. Colección Castellano. Biblioteca Nacional, Madrid

En general estos objetos y muebles pertenecían al *atrezzo* del estudio fotográfico, contribuyendo poderosamente a que los retratos presenten una gran uniformidad, que se refuerza aun más al tratarse de una producción seriada donde no se intenta reflejar la personalidad de la retratada sino insertarla en las normas culturales dominantes[1]. En último lugar se encuentran los fondos o forillos, telones pintados con paisajes, jardines, vegetación exótica o marinas, herencia visual del retrato pintado decimonónico, heredero a su vez del estilo del siglo XVIII. Estos fondos intentan abrir el espacio urbano del estudio a la naturaleza, del mismo modo que el cuadro de paisaje en el ambiente doméstico del cuarto de estar funciona como una ventana abierta a la naturaleza asimilada y construida por y para el hombre⁹.

Cuando las mujeres no aparecen solas en los retratos, frecuentemente son retratadas con sus hijos. Un repaso a las fotografías de la Colección Castellano conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁰ [2], muestra que es muy frecuente la imagen de la mujer con un bebé en los brazos, o rodeada de niños pequeños que posan junto a ella. La mujer suele coger o abrazar al bebe, y sostener al niño pequeño, que en muchas ocasiones se sitúa sobre una columna o mesa para elevar su altura. La iconografía es la de madre protectora y también plena, situada detrás, como en la retaguardia.



Ilustración 002: Anónimo. Colección Castellano. Biblioteca Nacional, Madrid

En la misma Colección, encontramos una fotografía de una tipología distinta [3] tanto en lo que se refiere al formato, ya que no es tarjeta de visita y tiene mayor calidad, como en lo referente al tema: ha captado un momento mucho más íntimo, cuando la madre amamanta al bebé. Sin duda se sale de lo común, parece que la representación del pecho desnudo no se encuadra en los regímenes de visibilidad de la época, pero al introducirse en el poderoso estereotipo de madre, desactiva las posibles implicaciones sexuales y la fotografía funciona, subrayando esa importante iconografía de madre nutricia, que, de nuevo por el decoro y el carácter de huella, no es habitual.



Ilustración 003:
Anónimo. Colección Castellano. Biblioteca Nacional, Madrid. 1857

También encontramos fotografías de madres de más edad con sus hijas maduras. Un caso interesante es el daguerrotipo de Napoleón de 1855 [4], donde inmediatamente se produce un desencuentro visual entre ambas debido no a la edad sino a la vestimenta: La madre viste de riguroso luto y su atavío es propio del ámbito rural, la hija, por el contrario, sigue la moda burguesa y es un ejemplo característico de la ciudad. En este caso es la mujer más joven la que se encuentra de pie en actitud de proteger o acoger a su madre, que sentada inmóvil mira a la cámara¹¹.



Ilustración 004: K. Napoleón. Madre e hija. 1857

En otra de las numerosas fotografías de la Colección Castellano, encontramos de nuevo a la hija, de pie y a la moda burguesa, que apoya el brazo sobre su madre, quien viste con austera sobriedad, y sosteniendo en la mano un cayado, punto de apoyo pero testimonio elocuente que proyecta su origen rural. Este evidente progreso social, nos habla simultáneamente de la emigración a los centros urbanos, fenómeno creciente en una España que se modernizaba a golpe de ferrocarril y que aceleró el proceso de aculturación de las gentes procedentes del medio rural y que se subraya con las fotografías donde posan las abuelas con sus nietos, de las que también conservamos ejemplos en la Colección Castellano.

Es muy clara la diferencia que hay entre estas fotografías y las que se hicieron las actrices Salvadora Cairón y Josefa de Palma Romea junto a sus vastagos [5], (fotografías primera y tercera de izquierda a derecha). El grupo formado por Salvadora Cairón y sus tres hijos, se integra a través de la lectura de un libro, que ella sostiene. Ya hemos dicho que el libro es un objeto relativamente común en los retratos de mujeres, pero en este caso cobra una dimensión distinta porque la protagonista pertenece a esa minoría de mujeres alfabetizadas, dada su profesión, aunque de ésta no hay ningún otro vestigio, ya que nos presenta como madre ejemplar que puede instruir a sus hijos. Conviene recordar la proliferación en el último tercio del siglo XIX de novelas "educativas" para mujeres burguesas, que buscaban concienciarlas e instruir las como educadoras de los hijos, estamos entonces ante una escena cotidiana de lectura en familia. Según los tratados de instrucción de la mujer debían ser textos de temas domésticos o moralizantes edificantes, ya que las que se interesaban por otras materias eran tachadas de bachilleras o literatas, prototipos femeninos muy negativos¹².



Ilustración 005: Anónimo. Colección Castellano. Biblioteca Nacional, Madrid.

En el retrato familiar de Josefa de Palma Romea, ella está en un perfil total, su hija mira de frente al igual que el chico, estableciendo un juego claro con las miradas, y proyectando en tres focos la composición. En este caso el fotógrafo parece haber organizado una composición, según unos parámetros visuales cercanos a poses provenientes del retrato pictórico, pero a la vez utilizados extensamente en el retratismo de galería. En ambas fotografías observamos una asunción directa de la pose pictórica, estableciendo composiciones piramidales en función de las alturas, pero también aludiendo al lugar que ocupa cada componente en el grupo familiar: en este caso las madres en el centro y los hijos varones de pie y detrás, subrayando su importancia e independencia. En la fotografía de Palma Romea, ésta mira directamente a su hija, estableciendo un lazo de unión a través de la mirada, mientras que el niño, gracias a la postura, se desplaza de esta relación de género.

El papel de madre, que acaba por neutralizar cualquier otra función de la mujer en el ámbito familiar, conlleva por contrapartida la transformación de ella en la esencia en este grupo, con un potencial representativo enorme, siendo la fotografía un dispositivo que, prácticamente desde su nacimiento, contribuirá a dar cohesión y visualizar esta institución sobre la que se asentará la mentalidad y moral burguesa.

La fotografía de familia y su principal soporte de almacenamiento y difusión, el álbum familiar, juegan un importante papel en la génesis y la genealogía del grupo, ya que es a la vez constructora y depósito de la memoria. Como explica Bourdieu¹³ la práctica fotográfica está absolutamente imbrica-

da en la estructura de la familia y sus funciones, ya que fotografiar es un ritual que reproduce rituales, que solemniza y eterniza los "momentos buenos", creando "emblemas familiares" para integrar al grupo, y de esta manera, consolidando la unión a través de la fotografía, se convierte en memoria. Es una prueba (proyección en la imagen) de la unidad de la familia, al mismo tiempo que también herramienta que ayuda a su consecución. La eficacia de esta práctica se basa en la estereotipación tanto en los temas como en la composición (centrado y figura entera).

Dentro de los retratos familiares podemos diferenciar un primer repertorio de fotografías formado por aquellos hechos en el estudio, basándonos de nuevo en los fondos de la Colección Castellano [6] y [7]. En estos retratos grupales entra en acción un elemento nuevo: la disposición de los personajes en el espacio representacional, ya que al tratarse de la construcción de un emblema familiar, la proyección del grupo se construye a través de los códigos de la pose y la relación entre los componentes.



Ilustración 006: Anónimo. Colección Castellano. Biblioteca Nacional, Madrid.



Ilustración 007: Anónimo. Colección Castellano. Biblioteca Nacional, Madrid.

En estos retratos existe un patrón común que representa la jerarquía del grupo y, simbólicamente, los valores mentales que subyacen en sus relaciones. Por ejemplo, las personas mayores (abuelos, padre, madre) suelen rodearse de los jóvenes, como veíamos en el caso de las actrices. De esta manera se subraya el sentimiento de protección y cariño hacia esa persona, o se remarca que ella es el núcleo de unión. En cuanto a la composición es bastante frecuente que uno o varios miembros del grupo se muestren sentados, así se facilita la creación del efecto de profundidad y se imprime un cierto dinamismo a la escena al articular los ejes verticales y horizontales con las líneas de tensión oblicuas que crean tanto la distinta altura de las cabezas como de los ojos. En lo relativo a qué miembro familiar es el que aparece sentado, la verdad es que en este punto no se puede hacer una generalización total, ya que depende de los integrantes del grupo y de cómo sean sus relaciones. No obstante personas mayores (abuelos) son siempre los que toman asiento.

Si se trata de una representación de la familia nuclear, es la mujer la que aparece habitualmente sentada, marcando un nivel más bajo, mientras que el padre, de pie y detrás aumentando así su importancia. Esta disposición de la mujer expresa visualmente las normas de educación imperantes: ocupa una posición privilegiada, pero asociada a lo infantil y la maternidad, al estar al nivel de los niños. El padre en postura erecta, no tan integrado en el grupo, se muestra como figura protectora subrayando su masculinidad. Desde arriba, suele apoyar sus manos en alguno de los hijos o en su esposa, como es el caso de una de las fotografías que componen la imagen [6] (segunda hacia la derecha), en donde parece que el hijo varón y futuro heredero ha ocupado el lugar de la madre en la composición y gracias a la pose se establecen unos vínculos visuales que unen a los componentes en función de su sexo. Mientras que la mujer no parece que tenga posibilidades de crecer y cambiar de lugar en la foto de familia, el caso de los hijos es distinto, ya que incluso en ocasiones desplazan a la madre.

En la composición, se suele jugar con las alturas buscando disposiciones piramidales asumidas de los retratos pictóricos, y así otorgando a la fotografía la categoría de lo artístico. En disposición espacial, tiene un papel importante el juego entre la proyección de las distintas miradas, que expanden el espacio. La escena vuelve a intentar recrear el interior doméstico burgués y lugar natural donde se toman estas fotografías, la casa.



Ilustración 008: Frazen. Retrato de familia. 1900

A finales del siglo XIX, la popularización de la fotografía trajo consigo una apertura en la representación a la sociedad rural, donde el orden visual es más relajado y no tan dominado por la burguesía. Si comparamos el *Retrato de familia de Frazen* (1900) [8] y el de Donato Sánchez de una familia de Tomelloso (1884) [9] se observa como los burgueses-aristócratas eligieron una escenografía más notoria y una pose más complicada lo que revela una mayor asunción de los códigos iconográficos, más



Ilustración 009: Donato Sánchez. Clemente Marquina y nietos. 1884

elaborados y provenientes del género pictórico. Se nota su familiaridad con el medio en la naturalidad de sus gestos al asumir la pose; por otro lado, la escenografía construida revela un intento de mostrar una naturaleza privada y propia (jardín) que incluso invade el espacio representacional. El retrato de Tomelloso, por el contrario, nos retrotrae a un tiempo anterior: la falta de naturalidad denota la carencia de familiaridad con el medio, la frontalidad recuerda la solemnidad que tenía ese momento (probablemente único en la vida), la austeridad comunica tanto el medio vital de los retratados como la condición de fotógrafo local de Donato Sánchez.

El principal transmisor de este orden visual es el fotógrafo, que dispone de una serie de estrategias visuales, y pacta con los modelos unos códigos representativos; vemos como en este caso el modo de hacer de los fotógrafos es bien diferente, mientras que Frazer se caracteriza por ser el fotógrafo de la aristocracia madrileña y emplea unas estrategias más sofisticadas, Donato Sánchez se sitúa en un plano más sencillo y entiende el dispositivo como una representación más directa y no tan construida.

Lo mismo ocurre con *Campesinos vestidos de domingo*, de Tomás Montserrat, (1920) [10]. Encontramos una nueva disposición ya que son los padres los que están centrados, con un hijo a cada



Ilustración 010: Tomás Montserrat. Campesinos vestidos de domingo.

lado. En este caso la frontalidad y el hieratismo es total, y la composición torpemente simétrica, ya que el protagonismo del centro lo tienen la mesa y el reloj, que separan según el sexo a los cuatro miembros de la familia produciendo una clara identificación de género, subrayada porque ellos portan sombrero campero y ellas abanico, elemento definitivamente mudo ya que no hay rastro del lenguaje que le es propio en la sociabilidad urbana. El escenario, cubierto por telas estampadas, en una especie de *horror vacui*, que parece propio de los estudios improvisados que la práctica de la fotografía ambulante traía consigo, ésta era la que suplía la enorme demanda existente de retratos familiares en los pueblos sin estudio fotográfico.

Estamos ante un verdadero emblema familiar: La procedencia rural de los retratados, que se observa en el pañuelo que lleva la madre en la cabeza y enfatiza su vida ligada al trabajo y alejada de la coquetería. En este sentido se debe hablar de la principal característica positiva de la mujer en este momento, su función como "ángel del hogar", alejada del lujo y delicada al mismo

tiempo, que trabaja sin rechistar y molestar y es puro amor hacia los suyos y no espera reconocimiento¹⁴. Respecto a su indumentaria, han elegido probablemente su mejor vestido para aquel momento especial, al igual que los elementos que portan. El niño lleva un libro, seguramente sea la Biblia, y la niña una cruz colgada del cuello nos hablan de su religiosidad. ¿Por qué la mesa y el recargado reloj en primer término? Parece que no son muebles funcionales de una casa rural, o bien los llevaba el fotógrafo ambulante o fueron elegidos entre los muebles del pueblo como símbolo de distinción o modernidad. Tengamos en cuenta que el reloj, en el seno de una sociedad rural, puede significar progreso, ya que medir la hora a través de este aparato y no con la luz del día es acceder a la cultura.

Conservamos numerosas fotografías familiares tomadas por fotógrafos ambulantes, donde se reúne al extenso grupo familiar. Estas genealogías visuales, hasta la llegada de la fotografía, sólo eran accesibles a un sector exclusivo de la sociedad y con este dispositivo se representan muy habitualmente los "ritos de paso" reuniones de especial significación para la familia, donde se toman fotografías para la memoria; la fotografía es en este sentido, como dice Bourdieu, es "un ritual que reproduce rituales". En la sociedad decimonónica éstas eran las más habituales y no las de bautizos o bodas, mientras que por el contrario, el retrato de difuntos sí era muy usual [11].



Ilustración 011: Anónimo. A. Linares con su hijo muerto. 1865

El tema de la fotografía y la muerte remite a una problemática extensa y profunda imposible de abordar en este momento. Decir que la fotografía, como sistema de captación de las apariencias, funciona como un fetiche, a modo de recuerdo, del rostro de una persona desaparecida, es un intento de conservar al muerto. Fue una práctica habitual fotografiar a los difuntos rodeados de sus familiares, especialmente a los niños, para subrayar el sentimiento de paternidad o maternidad. Cuando se trata de un niño, uno de sus progenitores, o los dos, lo acogen sobre sus rodillas. Si es un muerto adulto, la familia se dispone alrededor del lecho o ataúd, con el gesto apropiado a tan triste ocasión. Trasladar al difunto al estudio era tarea complicada y poco higiénica, con lo que pronto fueron los fotógrafos los que acudían a la casa del difunto a hacer la toma¹⁵. Estas fotografías tenían también la función de comunicara la sociedad la muerte y sus consecuencias, especialmente a nivel patrimonial¹⁶. Para Barthes¹⁷, toda fotografía de un ser querido y desaparecido se inserta en el proceso de duelo, muy relacionado con la melancolía. No se ha de olvidar que ante el fenómeno de la emigración al que nos referimos anteriormente, la fotografía de familia juega un importante papel, ya que a través de las fotos que se envían se da a conocer a los nuevos miembros, reforzando la integración, o se comunica una desaparición.

Queda por abordar un último tema relevante referente a la fotografía de familia y su profunda relación con la mujer: el álbum familiar, depósito de memorias y archivo de mentalidades. Lo primero

que cabe aclarar es que habitualmente ha sido la madre la encargada de reunir y conservar las fotografías familiares: además de signarlas, ordenarlas y, en ocasiones clasificarlas, también ella es quien las coloca en el álbum o en otros lugares de la casa normalmente ya establecidos¹⁸. Los álbumes familiares de la sociedad decimonónica tenían una significación que no se reducía al ámbito familiar, sino que consistía en la creación de un archivo visual, donde se trataba de abarcar un conocimiento visual coetáneo a modo de *museo imaginario privado*¹⁹.

En él abundaba el formato tarjeta de visita y se reúnen desde los más allegados, hasta celebridades de la política o de la escena, vistas y reproducciones de obras de arte, intentando construir unas redes de conocimiento del mundo que nos hablan de la concepción y la mentalidad de la familia pero también de las implicaciones sociales y políticas²⁰. [12]



Ilustración 012: Bernardo Riego. Tarjetas de visita en álbumes

La función principal del álbum es la construcción de la memoria familiar, y en esta época sólo se fotografiaban los "momentos fuertes", los buenos momentos de la familia, los rituales de paso, las reuniones, o lo más habitual, retratos de grupo estereotipados. Ya se ha podido observar cómo en cada momento existen unas normas claras de lo que se puede fotografiar y lo que no: en el siglo XIX los retratos de difuntos eran una práctica muy habitual, por el contrario, en la actualidad jamás se haría una fotografía semejante y menos se colocaría en el álbum familiar. Evidentemente esto está regulado por los regímenes de visibilidad que en cada época administran la producción y difusión de las imágenes, y el álbum es una práctica usualmente normativa con unos usos sociales asignados.

Siempre se ha reflexionado, al abordar una autobiografía (el álbum lo es, pero visual) sobre lo que no se dice y lo oculto, lo reprimido en términos psicoanalíticos. En el tema de la familia existe la teoría de "los evaporados", personajes que desaparecen incluso del álbum familiar, su foto ya no está; más violenta es la existencia de fotografías cortadas, mutiladas con el objetivo de que alguien desaparezca. Las familias construyen su propia memoria común, y en esta génesis se olvida intencionadamente, al igual que se inventa. El análisis del álbum familiar suele hacerse desde la perspectiva de lo que se recuerda, pero ¿qué ocurre con lo que se olvida? Éste es el tema que trata De Miguel en "La memoria perdida"²¹ donde habla de la "foto missing", la foto que nunca aparecerá en el álbum, bien porque nunca se hizo, bien porque se eliminó a su debido tiempo. De este modo se controla la producción y transmisión del conocimiento de la familia, expulsando o integrando a los diversos miembros en la red familiar, en este caso a través de la documentación visual. Los álbumes requieren de un contexto discursivo al abordar su visualización

"Como tales objetos contruidos" escribe Carmen Ortiz, "los álbumes son en sí casi nada, son narrativas que deben ser comunicadas con su autor o propietario; deben ser explicados y enseñados en un acto performancial que agruparía y daría sentido total a cada una de las performances que de por sí constituyen todas y cada una de las fotos"²².

Los álbumes hacen referencia al lenguaje deíctico (señalar, subrayar) y necesitan de la narrativa para que su significado sea comprendido. Además de receptores de memoria y cohesionadores de la historia e identidad del grupo familiar, pueden ser también una expresión artística popular con sus determinadas normas.

Por último, cuando la mujer tome la cámara, ira prioritariamente convirtiéndose en fotógrafa de su familia, reforzando su función de principal archivera al elaborar el álbum familiar, es decir, la memoria visual del grupo.

NOTAS

- ¹ Quisiera agradecer de forma enfática a la Dra. Jesusa Vega, profesora titular de la Universidad Autónoma de Madrid, toda la ayuda prestada, además de las importantes ideas aportadas a este estudio y la generosidad con la que me ha enseñado y guiado por este territorio.
- ² Sobre estas normas de comunicación interpersonal de la tarjeta de visita nos habla RIEGO, Bernardo: "La imagen fotográfica como un mapa de significados: el caso del estudio fotográfico, un espacio para la representación", en *La imatge i la recerca històrica. Íes jornades Antoni Vares*, Gerona, Ayuntamiento de Girona, 1994, pp. 217-233. Además de resaltar cómo el proletariado, en el caso español, no tuvo acceso a la representación hasta finales del siglo.
- ³ BORNAY, Erika: *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2001. También se encuentra información más reciente en SAURENT, Teresa y QUILES, Amparo (eds.): *Luchas de género en la historia a través de la imagen*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003.
- ⁴ CARAVIAS, Mónica: *Tratado sobre el retrato femenino*, Madrid, Centro Cultural Galileo, 2002, pp.9
- ⁵ Tal es el caso de lo ocurrido en el Museo Romántico de la Fundación Vega Inclán poco después de que se aceptara su legado por parte del Estado por decreto de 26 de febrero de 1943, cuando se decidió destruir las fotografías de desnudo.
- ⁶ Citado en CARAVIAS, MÓNICA.2002. *Tratado sobre el retrato femenino*. Madrid: Centro cultural Galileo. p. 17, 18
- ⁷ Ibid pp. 19
- ⁸ BENJAMÍN, Walter: "Pequeña historia de la fotografía" en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 71.
- ⁹ VEGA, Jesusa : "El excursionista Carlos de Haes y la creación del paisaje moderno español" en *Discutir el canon, tradiciones y valores en crisis, II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las artes, Jornadas CAÍA*, 2003, pp. 310.
- ¹⁰ Quisiera agradecer a Isabel Ortega, conservadora de fotografía en la Biblioteca Nacional de Madrid, su asesoramiento y la facilidad de acceso que ella y el resto del personal me han permitido a esta colección. De la misma manera, quisiera agradecer a David Moriente, investigador de la UAM en el Departamento de Historia y Teoría del Arte, su ayuda en lo referente a digitalización de las diapositivas.
- ¹¹ Tengamos en cuenta cómo la fotografía añade a la memoria familiar determinados aspectos que antes no se podían certificar de la misma manera, como son el parecido o el aire de familia. En este daguerrotipo es indudable que nos encontramos ante una madre y su hija, dado el parecido en sus rasgos.
- ¹² DIEGO, Estrella de: *La mujer y la pintura del siglo XIX español*, Madrid, Cátedra, 1987, pp 97.
- ¹³ BOURDIEU, Pierre: *Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- ¹⁴ JAGOE, Catherine: "La misión de la mujer" en C. Jagoe, A. Blanco, C. Enriquez, *La mujer en los discursos de género*, Madrid, Icaria Antrazyt, 1998, pp. 21-53.
- ¹⁵ LÓPEZ MONDEJAR, Publio: *Crónica de la luz, fotografía de Castilla la Mancha 1855-1936*, Madrid, El Viso, 1984, pp 44.
- ¹⁶ ORTIZ, Carmen: "Fotos de familia. Los álbumes y las fotografías domesticas como forma de arte popular", en A. Cea, C. Ortiz y C. Sánchez (eds.) *Lecturas Antropológicas de la fotografía*, Madrid, CSIC, 2005. En prensa. Quisiera agradecer a Camen Ortiz su amabilidad al dejarme leer su estudio todavía inédito.
- ¹⁷ BARTHES, Roland: *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1999, pp.49.
- ¹⁸ op. cit. Ortiz, Carmen.
- ¹⁹ RIEGO, Bernardo: *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, Universidad de Santander, 2001, pp. 343-45.
- ²⁰ Riego pone de manifiesto cómo en el caso español fueron las jerarquías carlistas las que supieron aprovechar mejor las posibilidades de difusión y propaganda de esta práctica. Ibid. pp. 345.
- ²¹ MIGUEL, Jesús M. De: "La Memoria perdida", *Revista de Antropología Social*, 13 (2004), pp.9-35.
- ²² ORTIZ, Carmen: "Fotos de familia. Los álbumes y las fotografías domesticas como forma de arte popular", en A. Cea, C. Ortiz y C. Sánchez (eds.) *Lecturas Antropológicas de la fotografía*, Madrid, CSIC, 2005. En prensa.