

Disdéri y el retrato *post mortem*. Historia y representación de la duquesa de Alba en su lecho de muerte

· JOSÉ FERNANDO VÁZQUEZ CASILLAS ·

Universidad de Murcia

La fotografía, como actividad que aúna en sí lo histórico y lo plástico, es un hecho revolucionario que sin duda alguna juega un papel determinante en muchos de los cambios que experimenta la sociedad en la segunda mitad del siglo XIX¹. Mundos como el de la ciencia o la cultura se van a ver afectados, de una u otra forma, por las nuevas posibilidades que ofrece este procedimiento técnico en sus diferentes campos de acción². Uno de estos territorios alterados va a ser el del arte –y dentro de él, sobre todo, el mundo pictórico³– que se verá beneficiado o perjudicado, según el caso, por la fotografía y sus significativas cualidades expresivas, plásticas y representativo-documentales. Y es que son pocos los inventos que como este van a tener unas consecuencias tan profundas tanto para el nuevo rumbo del arte, como proceso, como para el de los artistas, como realizadores que sentirán hacia la fotografía una mezcla de fascinación y desconfianza⁴. Todo ello, sin olvidar las costumbres sociales que ponen de relieve el cambio generacional sufrido por la ciudadanía, acentuando las nuevas necesidades de las familias que demandan sus propias representaciones gráficas individuales⁵. La fotografía se convertirá, así, en la respuesta definitiva a la búsqueda de un dispositivo que permita crear álbumes familiares⁶, conformando la historia visual del grupo⁷ y, al mismo tiempo, propiciando que arte y sociedad –como un nuevo binomio moderno– encuentren en ella la unión de sus caminos, gracias a la democratización artística que supone la fotografía, a su técnica y, evidentemente, a su bajo coste económico. Todo ello hará que, a partir de los años cincuenta, se convierta en un producto de consumo casi obligado, sobre todo en su vertiente retratística.

El nacimiento de la fotografía (en 1826, tras los primeros ensayos de Niépce con la técnica heliográfica) y su desarrollo (a partir de 1839 con el daguerrotipo), además de introducirnos en nuevos territorios de expresión plástica, va a ser trascendental para la difusión de uno de los géneros más significativos del arte: el retrato⁸. En consecuencia, tenemos en el retrato fotográfico y, por ende, en el retrato *post mortem*, el recurso social que ancla su propia existencia en el afán de vencer al olvido⁹, convirtiéndose así en transmisor de la memoria¹⁰. Esta capacidad de inmortalizar la imagen, más allá del tiempo y la distancia, generará una gran demanda social, que traerá consigo un desarrollo extraordinario del retrato fotográfico y, con él, la

democratización definitiva de la representación del individuo. Pero no solo eso, con su posesión, el ser humano común se acerca, ideológicamente, a aquellas personalidades excepcionales que han protagonizado y liderado la historia de la humanidad y que, por lo tanto, han tenido la posibilidad de disfrutar de los recursos de perpetuación de su imagen para la memoria colectiva¹¹. El deseo de imitar este privilegio es una de las razones del inusitado desarrollo de la fotografía *post mortem*.

DISDÉRI Y EL RETRATO *POST MORTEM*

El retrato fotográfico de difuntos debe ser interpretado cuidadosamente para comprender toda su carga conceptual¹². Hay que tener presente que se trata de una imagen testigo de representación social, un dispositivo complejo con un denso significado cultural. Pese a su excepcionalidad y delicadeza, este tipo de retrato se convierte en una imagen frecuentemente demandada por las familias, como demuestra el gran número de fotógrafos profesionales que practicaron esta modalidad durante toda la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, la mayoría de las veces atendiendo encargos privados. De hecho, era tan habitual esta labor que los fotógrafos la anunciaban como una de sus especialidades en la prensa¹³, en las traseras publicitarias de las fotografías¹⁴ e incluso incorporaban ejemplos al álbum muestrario que ofertaban a la clientela en su estudio¹⁵. Así pues, su difusión se generalizará debido principalmente a un factor fundamental que marca su evolución histórica: el deseo o necesidad personal de poseer un recuerdo del ser querido desaparecido¹⁶, una imagen que alivie a los vivos en el trágico trance de su pérdida¹⁷. Esto explica que se realice bien en el lecho de muerte, bien en el ataúd, proponiéndose como un elemento físico que transita por los conceptos de la copia o sustituto del individuo¹⁸ –y en su defecto en objeto de retorno del muerto¹⁹–.

Es en este marco crítico donde situamos los retratos y teorías que sobre la temática *post mortem* efectúa André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889), una figura trascendental tanto para el desarrollo del retrato fotográfico en general como para la expansión y consolidación de la iconografía *post mortem* en particular, en sus versiones pública y privada. Y es que la popularización del formato “tarjeta de visita” (*carte de visite*), patentado en 1854 por Disdéri, es una de las claves fundamentales de este proce-

so²⁰, debido a su bajo coste. Gracias a este formato la proyección social del individuo sufre un cambio direccional claro, ya que el sistema produce el abaratamiento del proceso, lo cual conlleva el consumo de estos objetos por parte de un más amplio sector de la sociedad²¹ –aspecto que en opinión de Disdéri no tiene por qué derivar en una imagen de menor calidad²²– (fig. 1). Esto trajo consigo, entre otras consecuencias, el despertar del gusto coleccionista de la colectividad²³ y posibilitar que el ciudadano corriente pueda, también, poseer su propio álbum. De este modo, el álbum de fotografías familiares surge como una forma social de coleccionismo en la década de 1860²⁴; y es en este proceso de construcción y conservación histórica, por parte de los núcleos familiares, donde situamos el gran desarrollo del retrato fotográfico *post mortem*, elemento que comparte con el resto de imágenes domésticas su misma naturaleza, la de ser una expresión de identidad e individualidad dentro de un colectivo.

Como ya hemos dicho, el retrato de difuntos es algo más complejo que el retrato común, pues funciona como un dispositivo de activación del recuerdo del ser desaparecido²⁵. En cualquier caso hablamos del retrato familiar, un tipo de imágenes que forma parte del desarrollo de la fotografía en particular²⁶, así como de la historia del arte en general. La fotografía, en consecuencia, se convierte en un elemento esencial para la identificación del sujeto, dentro del concepto de familia, siendo a la vez una práctica de uso común entre sus miembros²⁷. Razones significativas por las que estas imágenes realizadas por profesionales, artistas y *amateurs* configuran un valioso fondo documental que nos ayuda a comprender al ser humano y su forma de vivir la experiencia de la muerte²⁸ (una muerte idealizada) con un duelo necesario²⁹. Y es aquí donde Disdéri se presenta como un ejemplo paradigmático de pionero en el desarrollo y consolidación de esta modalidad dentro de la historia de la fotografía, ya que su trabajo va a marcar, sustancialmente, la difusión del retrato *post mortem* tanto de forma práctica, estableciendo ciertos tipos iconográficos imitados por otros, como de forma teórica, dejando por escrito sus apreciaciones e ideas sobre el particular. En este contexto, el retrato que realizó, en 1860, a María Francisca de Sales Portocarrero y Kirkpatrick, duquesa de Alba, se erige como expresión fundamental de su teoría y de su práctica ya experimentada. Una pieza que, como veremos en su análisis his-



1

tórico, social e iconográfico, expone su rápida evolución en este campo, pues capta al difunto sin ningún artificio.

Disdéri comienza su carrera profesional hacia el año 1848 (o 1849) en Brest, localidad donde abre su primer negocio³⁰, dedicándose en un principio a la daguerrotipia³¹. Ya desde ese instante siente curiosidad por la investigación fotográfica, como queda reflejado en diferentes textos técnico-históricos y ensayos críticos. Así, en 1853, tan solo cinco años después de iniciar su actividad, publica su *Manuel opératoire de photographie sur collodion instantané*³², en el que expone sus estudios y experimentos sobre el proceso de dicha técnica³³. El deseo de mejorar en su trabajo, atestiguado en sus escritos, tiene como consecuencia que su procedimiento fotográfico evolucione rápidamente, estableciéndose un año después en la capital francesa para fundar un nuevo estudio que será determinante para proyectar y perpetuar su labor como retratista. Su forma de entender la composición



2

fotográfica, que respeta y dignifica a los personajes retratados, en paralelo a su comprensión del negocio, reflejada en el uso de materiales nuevos que abaraten la producción, junto al apoyo de personalidades como Napoleón III que lo escogen como uno de sus fotógrafos oficiales³⁴ (fig. 2), atrae la atención de sus conciudadanos, despertando en ellos el deseo de frecuentar su galería. Así se crea una fama que hace atractivo y rentable su taller, pues, por un lado, provoca el interés del cliente por poseer un retrato icónico de sí mismo; y, por otro, la ambición de coleccionar imágenes de celebridades contemporáneas³⁵, gracias a la galería de retratos que oferta de líderes políticos, actores, figuras literarias o artísticas³⁶. Y es que Disdéri es un hábil comerciante de retratos de personalidades; por ejemplo, ya en 1862 figuran entre sus producciones diferentes álbumes que incluyen figuras destacadas del mundo cultural y social de la época. De esta forma, y bajo el título de *Galerie des contemporains*, edita diferentes volúmenes en los que se incluyen desde pintores como Ingres³⁷ (fig. 3) a mú-

2 Disdéri: *Napoleón III y Eugenia*, 1870. Colección particular.

sicos como Verdi³⁸, pasando por todo tipo de protagonistas coetáneos³⁹, estando relacionadas con nuestro objeto de estudio las imágenes de Napoleón III⁴⁰ y la emperatriz Eugenia⁴¹, fotografías de gran relevancia para entender la conexión de Disdéri con la duquesa de Alba y su retrato *post mortem*.

El deseo de perpetuar la existencia individual, así como el de incluir personajes ilustres en el álbum fotográfico familiar (debido al deseo de poseerlos por la admiración que suscitaban)⁴², va a jugar un papel determinante en la difusión del retrato de difuntos. Su popularización hará de ellos uno de los trabajos habituales del fotógrafo, llegando a alcanzar (por las dificultades técnicas que conllevan) un elevado coste tanto en la ejecución como en su venta. Es este un aspecto esencial para comprender por qué muchos fotógrafos –pese a no ser de su agrado, generalmente por lo traumático de la situación– ofertaban esta tipología como representativa de su estudio, incluso como especialidad de la casa. El propio Disdéri se vio obligado por las circunstancias a aceptar este tipo de encargos, aun no siendo de su gusto⁴³, como deja claramente de manifiesto en sus *Renseignements photographiques indispensables à tous*⁴⁴, en cuyo capítulo IV incluye un apartado sobre los “Portraits après décès” donde expresa su posición al respecto: “También nosotros hemos hecho multitud de retratos tras el fallecimiento; pero, francamente, confesamos que no ha sido sin repugnancia”⁴⁵. Esta afirmación evidencia que la fotografía se había extendido como un recurso para inmortalizar al fallecido⁴⁶ y que encargar el retrato de un difunto era algo relativamente cotidiano⁴⁷, pudiéndose decir que –a partir de la década de los cincuenta y hasta principios del siglo XX– dicho género fotográfico estaba consolidado entre la ciudadanía en todos sus niveles sociales⁴⁸. Y ello fue posible porque, como afirma Ariès, el sentido de la muerte conoce un cambio sustancial en el siglo XIX⁴⁹, de manera que la sociedad pudo admitir sin tabúes este tipo de retratos como algo relativamente normal, llegando incluso a ser un objeto de veneración familiar que se podía exponer en el propio hogar.

Debemos tener en cuenta que la mayor parte de las fotografías *post mortem* son de carácter íntimo, y que a menudo constituyen el primer y último testimonio visual del fallecido, sobre todo cuando se trata del retrato de un niño o de un grupo

social con ingresos económicos bajos⁵⁰, de ahí su importancia para la familia⁵¹ (fig. 4). De hecho, aunque el abaratamiento de los costes de producción (gracias al formato tarjeta de visita) posibilitó el acceso de gran parte de la ciudadanía al retrato, seguía siendo un elemento de consumo secundario, especialmente para aquellos colectivos que tienen una economía de subsistencia. No obstante, junto a esta imagen de la intimidad familiar aparece también el retrato de difuntos coleccionable, el retrato público. Un tipo de obra que, como la pieza objeto de nuestro estudio, se constituye como la última representación del individuo, pero no la única, siendo por lo tanto una fotografía cargada de una poética diferente y especial, con respecto a la privada, al tener como objetivo su comercialización social, bien publicándose en los medios de comunicación para saciar el interés ciudadano, bien ofreciéndola al público integrada en un muestrario de imágenes de personalidades relevantes contemporáneas⁵². Un aspecto que, sin embargo, no le hace perder su naturaleza de fotografía doméstica, ya que puede conservar el mismo carácter que la imagen íntima y ser igualmente incluida en el álbum familiar de sus deudos.

La inquietud de Disdéri se acentúa según avanza el texto:

Además, para tener el retrato de un pariente, de un amigo, de un niño, por qué esperar a que la muerte venga a quitarlos de nuestro afecto.

¿Acaso no descansan nuestros ojos de mejor gana en los rasgos llenos de vida y animación que en unos rasgos contraídos por las convulsiones de la agonía?

¿Qué reproducción se puede obtener de un cadáver (cuya descomposición ha comenzado ya) tendido en un lecho que no se puede a veces ni siquiera trasladar a la ventana?

Y luego, la premura que viene también a reducir el débil parecido que se puede obtener en condiciones desfavorables⁵³.

El fotógrafo reflexiona sobre la imposibilidad de dotar de vida a la imagen del difunto: puede fingirse, pero difícilmente conseguir un resultado excelente. Esto se percibe con claridad desde los primeros ejemplos de fotografías *post mortem* en su modalidad de daguerrotipo, que presentan al muerto como si estuviera dormido⁵⁴. Incluso insiste en un asunto más importante: sentirse limitado para la transcripción de la fisonomía



3

que tuvo el personaje antes del deceso –aspecto que le preocupa mucho⁵⁵–, lo que dificultaba satisfacer los deseos del cliente; así explica una compleja situación profesional, pero también conceptual y sentimental, que sin embargo no frena el desarrollo de estos trabajos. Y es que en esta reflexión demuestra Disdéri la necesidad, ahora ya reglada, que tiene la sociedad de poseer un retrato, al menos, que venga a certificar visualmente la existencia del individuo, ya sea en su papel de familiar o amigo (e incluso en el de personaje ilustre y admirado), aunque al estar realizado en el lecho de muerte se pierdan aspectos esenciales como el parecido físico. Disdéri se pregunta además, insistiendo en el discurso, qué imagen bella o ideal, incluso digna, puede obtenerse de un cadáver, sobre todo cuando ha comenzado su descomposición. Unas cuestiones reveladoras que encuentran su respuesta en el deseo íntimo del ser humano de perpetuar a la persona desaparecida, ocultando la muerte bajo la belleza⁵⁶. Esto explica que la situación sea más compleja que poseer una simple representación del fallecido pues, si fuera la única existente, el cliente pretenderá que se convierta en una prótesis o prolongación exis-



4 Rosenthal Père & Fils: *Retrato de niño muerto*, 1880. Colección particular.

5 Disdéri: *Carlos Fitz-James Stuart y Palafox, hijo de la duquesa de Alba*, 1859. Colección particular.

4

tencial del individuo⁵⁷; de ahí el deseo por parte de la familia de su idealización –que puede llegar a falsear la personalidad real del finado–, la cual conduce a la creación de imágenes con un profundo componente psicológico de la no aceptación de la muerte del sujeto. Así, los fotógrafos afrontan el retrato *post mortem* bajo tres modalidades, a saber: representando al sujeto como si estuviera vivo, como si estuviera dormido o sin disimular su condición de muerto⁵⁸. En este sentido, Disdéri se lamenta de ejercerlo en la primera opción; hablamos hablamos del objeto iconizado que intenta retener o encarnar la esencia del fallecido, en un último intento de que la muerte no sea el final⁵⁹. Como consecuencia de ello la composición debe ser un testimonio preciso de los rasgos más característicos del difunto en vida. Una situación sobre la que afirma:

Siempre que nos han llamado para hacer un retrato tras un deceso, hemos vestido al muerto con las ropas que llevaba habitualmente. Hemos recomendado que le dejen los ojos abiertos, lo hemos sentado cerca de una mesa y hemos esperado siete u ocho horas antes de actuar. De esta forma, hemos podido captar el momento en que, al desaparecer las contracciones agónicas, podíamos reproducir una apariencia de vida⁶⁰.

Por lo expuesto se hace evidente que el fotógrafo actúa aquí como un nexo entre el deseo de la familia y la realidad, siendo muy normal que el cliente se deje aconsejar por el profesional para obtener la imagen adecuada⁶¹. Así, la fotografía conecta directamente con toda la ideología y expresión del arte funerario,

tratando de dignificar al retratado. Es esa búsqueda de la dignidad la que lleva a Disdéri a exponer en su texto su ideología y técnica, proponiendo las reglas básicas para que sus colegas o los aprendices del oficio puedan abordar el retrato con el mayor decoro posible y cubrir las necesidades del cliente. Razón por la que cierra su análisis apuntando: “Es el único medio de obtener un retrato decoroso que no recuerde a la persona para la que es querido ese momento tan doloroso que le arrebató lo que amaba”⁶².

Una búsqueda, la de la belleza digna, que Disdéri siente como prioridad⁶³, y que, al igual que otros fotógrafos como Charles Nègre, Charles Marville, Étienne Carjat o Gaspard-Félix Tournachon *Nadar*⁶⁴, va a resolver cuando afronte este tipo de composiciones entendidas como la última representación de la persona; esto es, del muerto en su condición de muerto⁶⁵. Algo que se aprecia en el retrato que efectúa a la duquesa de Alba en su lecho de muerte, en 1860; trabajo que merece ser analizado en profundidad por los aspectos psicológicos y plásticos que conlleva.

EL RETRATO DE LA DUQUESA DE ALBA EN SU LECHO DE MUERTE

Tanto María Francisca de Sales Palafox Portocarrero y Kirkpatrick, duquesa de Alba, como su hermana Eugenia y su esposo Carlos Luis Napoleón Bonaparte, Napoleón III, pertenecen a esa generación de personajes sobresalientes de la sociedad (gobernantes, nobles, intelectuales, artistas, etc.) que ven en la

fotografía un medio adecuado para perpetuarse y proyectarse –sin olvidar, por supuesto, otros terrenos creativos, como la pintura⁶⁶–, es decir, un procedimiento novedoso, moderno en su componente industrial, que les permite difundir su imagen al mismo tiempo que se aproximan al nuevo rumbo social de su contemporaneidad⁶⁷. De este modo, y como harán otros miembros del rango de la reina Victoria del Reino Unido⁶⁸ o Isabel II de España⁶⁹, la duquesa visita desde los años cincuenta el estudio del fotógrafo para ser retratada. Así, tenemos a una figura de la alta nobleza española que gusta de su representación fotográfica y de poseer su galería de retratos, ahora en su versión actual de álbum familiar. Por tanto no es extraño que, siguiendo los ideales románticos de dejar constancia de su última imagen en este mundo⁷⁰, su familia encargase a Disdéri un retrato en su lecho de muerte. Y es que el fotógrafo no era un desconocido para los parientes de la duquesa –detalle muy importante para la solicitud de este tipo de trabajos–, toda su familia había posado para él con anterioridad, a lo que se suma su relación profesional con el emperador Napoleón III y su esposa Eugenia, a los que retrata en diferentes ocasiones –representaciones que incluso comercializa como imágenes coleccionables⁷¹–. Según Elizabeth Anne McCauley, los Alba aparecen con regularidad en los documentos del fotógrafo como clientes de su estudio entre 1859 y 1860, teniéndose constancia de que el duque y la duquesa se retrataron al menos en trece sesiones, mientras que sus hijos lo harían tan solo en seis ocasiones⁷² (fig. 5).

Francisca se trasladó a París por solicitud de su hermana, en 1859, tras diagnosticársele una enfermedad (posiblemente leucemia)⁷³; la estancia en la ciudad se prolongó hasta su muerte, el 16 de septiembre de 1860. Es en este breve arco temporal donde enmarcamos sus retratos en la galería de Disdéri, posiblemente los últimos realizados a la duquesa en vida. De esta forma, y siguiendo su *modus operandi*, el fotógrafo eligió para ella ciertos esquemas compositivos que acostumbraba emplear, como modelo eficiente de representación, para diferentes damas francesas y extranjeras de alto nivel social, como por ejemplo la propia emperatriz Eugenia. Dichos retratos constatan el gusto moderno de la duquesa al someterse a los requerimientos del fotógrafo en lo referente a poses, actitudes o escenarios –aspectos en los que este insiste para captar la esencia de la persona fotografiada siempre que lo cree conveniente⁷⁴–. Así, las dos hermanas posan de similar manera, de modo que la composición las equipara jerárquicamente; lo mismo ocurre con la imagen de su madre, a quien Disdéri representa también en parecida actitud y por las mismas fechas. Más profunda es la relación entre ciertas fotografías de las hermanas, en las que se aprecian escasas diferencias que las identifiquen, solo perceptibles en las prendas que visten –elemento importante en la configuración de la obra para Disdéri⁷⁵, que daba mucho valor a la caracterización y expresión de sus clientes a través de su indumentaria–. Son piezas que ponen en evidencia, por un lado, la profunda relación de amor y respeto que unía a Francisca y Eugenia⁷⁶, y, por otro, la profesionalidad y los conocimientos



5

plásticos y comerciales de Disdéri a la hora afrontar este tipo de ejercicios, haciendo uso de unos modelos tipológicos y compositivos que pueden ser aplicables a diferentes estratos sociales (fig. 6)⁷⁷. De esta forma, y perpetuando esquemas clásicos del álbum patrón de su estudio, realiza en una de las sesiones una serie de fotografías en las que la duquesa aparece en su condición de dama de la alta sociedad; eso sí, con compostura y elementos sencillos, incluso austeros, siguiendo aquí su precepto de que el interés dominante de la composición debe residir en la persona retratada, subordinando a ella los objetos accesorios que la acompañan⁷⁸.

Un análisis iconográfico-conceptual de estas imágenes nos permite apreciar sus interesantes matices psicológico-estructurales. Por ejemplo, en dos de los trabajos se muestra a Francisca de cuerpo entero, otorgándose un marcado protagonismo a su indumentaria, poniendo en valor como prioridad expresiva su



6 Montaje fotográfico del retrato de la emperatriz Eugenia y de la duquesa de Alba, María Francisca de Sales Palafox Portocarrero y Kirkpatrick, realizados por Disdéri en 1859. Laboratorio de Investigación Fotográfica (LIFUM), Murcia.

condición de gran dama. Disdéri es un experto en todo tipo de retratos, conoce a la perfección los deseos y necesidades de sus clientes, por lo que sabe elegir los complementos adecuados para proyectar la idea que quiere transmitir de sí misma la persona retratada⁷⁹. Así, un fondo neutro con un cortinaje recogido, junto a unos libros y un abanico encima de la mesa, es suficiente telón teatral para expresar la dignidad de la duquesa. Otro retrato, sedente esta vez, mantiene la sobria estructura de los anteriores. Su organización enlaza con la cuarta imagen, una escena familiar en la que Francisca aparece rodeada de sus hijos, tipo de representación a la que Disdéri presta mucha atención por su complejidad compositiva⁸⁰; en ambos casos la protagonista porta un libro en sus manos, transcripción ideológica de su educación. Por lo tanto, el conjunto de estas imágenes es un buen ejemplo de lo que demanda la sociedad a la fotografía en la segunda mitad del siglo XIX: la representación de individuos concretos mediante imágenes que reflejen su ideal *yo*, para integrarse en su álbum familiar (si bien Disdéri traspasa la frontera de lo íntimo comercializándolas como parte de su colección de contemporáneos eminentes). Tras lo expuesto parece lógico que, fallecida la duquesa, se solicite al fotógrafo francés la realización de su último retrato.

La muerte de un personaje especialmente significativo para la sociedad trae consigo, de forma privada y pública –al amparo del desarrollo del culto a este tipo de personalidades–, el deseo de generar una imagen laudatoria de su final, una imagen-memoria de la existencia o del fin del individuo⁸¹. Es ese deseo el que hace posible que Disdéri sea contratado para realizar un

retrato de la duquesa difunta en su propio domicilio, ubicado entonces en el palacete que poseía la familia en los Campos Elíseos⁸². Una imagen que, como evidencia en su escenificación, se capta en su propio lecho de muerte; hecho significativo, por un lado, del nuevo sentido y admisión social de la imagen *post mortem* en la modalidad que no disimula la condición de difunto de la persona representada, y, por otro, de cómo ha evolucionado la posición del fotógrafo ante este tipo de trabajos –gracias todo ello al culto romántico dispensado a los muertos en la segunda mitad del siglo XIX⁸³–. Desconocemos quién encargó este retrato, pero no es difícil suponer que fuera, siguiendo el procedimiento habitual, un familiar muy próximo a la duquesa. Con toda probabilidad sería su propio esposo, Jacobo Fitz-James, quien haría llamar a Disdéri para que se personase en el domicilio y realizase la fotografía⁸⁴. De lo que sí tenemos constancia es de que tomó, al menos, dos negativos en placa de vidrio y que estas imágenes fueron captadas tan solo dos horas después del fallecimiento de la duquesa, justo antes de ser embalsamada⁸⁵. Los acontecimientos posteriores ponen de relieve que, aunque la imagen fuera solicitada en principio por la familia como última representación del ser amado para su álbum, el uso que se pretendía hacer de ella iba más allá de su función como objeto de memoria o devoción para el núcleo familiar. Disdéri, consciente de la trascendencia del personaje retratado, ambicionaba su comercialización y exhibición pública, sin que sepamos si ello era respaldado, *a priori*, por los parientes de la difunta. De hecho, poco tiempo después de acometer la toma fotográfica, Disdéri entregó una copia positiva en papel a Hippolyte de Villemessant, figura clave en el ámbito periodístico de aquellos

7 Firmin Gillot (a partir de una fotografía de Disdéri): *La duquesa de Alba en su lecho de muerte*, 1872. Colección particular.



7

años, creador de *Le Figaro* y director de *L'autographe* –relevante semanario dedicado a biografías de personajes destacados y acontecimientos históricos, entre 1863 y 1872⁸⁶–. Pese a ello, la imagen no fue difundida entonces, prefiriéndose utilizar para informar del acontecimiento un detalle de uno de los retratos que Disdéri había realizado tiempo atrás⁸⁷. Este reajuste se debió a que la representación de la duquesa fallecida no fue del agrado de la emperatriz, que, de vuelta a París, unos días después de la muerte de su hermana, solicitó al fotógrafo con premura que destruyera los negativos⁸⁸, motivo por el cual solo se conserva o se conoce en la actualidad el grabado que publicó *L'autographe* en 1872⁸⁹, el cual debió de ser copiado directamente de la fotografía obtenida por Disdéri (fig. 7).

Lógicamente, el retrato fotográfico de una persona difunta es distinto, en su naturaleza intrínseca, de los realizados en vida –al igual que sucede en otros procedimientos plásticos–. Un aspecto en el que insiste Disdéri en sus escritos, como hemos señalado anteriormente, señalando la imposibilidad en muchos casos de obtener una imagen bella y digna, que refleje la fisonomía real, pero también la condición e idiosincrasia del personaje⁹⁰. Este matiz, no apreciado a simple vista en la obra por el contexto dramático en el que se produce, tuvo que ser definitivo para que Eugenia exigiera su destrucción. Una exigencia que expresa su voluntad de eliminar todo testimonio gráfico (de gusto dudoso) que pudiera ensombrecer el recuerdo de su hermana, algo que no evitará con ocasión del fallecimiento de Napoleón III, el 9 de enero de 1873, fotografiado en su lecho de muerte por William Downey (bajo la firma comercial de W. & D. Downey) (fig. 8), imagen difundida como grabado por distintos medios de comunicación como, por ejemplo, *The Illustrated London News*⁹¹.

La emperatriz tenía en mente perpetuar la figura de su hermana de una forma más romántica, y planeaba un homenaje según el sentido clásico de belleza y contención dramática. Prueba de ello es que encargó al pintor alemán Franz Xaver Winterhalter un retrato póstumo idealizado de Francisca⁹², obra de concepción tradicional que formó parte de su colección particular en el palacio de las Tullerías durante algunos años⁹³ y que más tarde regalaría a su cuñado el duque de Alba para ser ubicada en los aposentos de la difunta duquesa en el madrileño palacio de Liria⁹⁴. Es esta una acción privada a la que suma un gesto más enfático, erigir a Francisca un mausoleo que la recordase eternamente. El hecho de que la emperatriz se enterara de la muerte de su hermana tres días después del óbito y el no haber podido acompañarla en sus últimos momentos despertó su deseo de rendir un magnífico tributo en su memoria. Así, a finales de 1860, encargó un proyecto de mausoleo a Eugène Viollet-le-Duc⁹⁵, que adecuó su lenguaje a la pretensión de Eugenia⁹⁶, quedando el arquitecto español Alejandro Sureda Chappron a cargo de la dirección de unas obras que nunca llegarían a comenzarse⁹⁷. En cambio sí se llevó a cabo el sepulcro, obra de Charles-Alphonse Gumery, protagonizado por una estatua yacente de Francisca, de idealizada expresión, para la que la propia emperatriz sirvió de modelo⁹⁸. Estos encargos artísticos en memoria de la duquesa evidencian que la fotografía efectuada por Disdéri no cumplía, por su crudeza y realismo, la aspiración que Eugenia tenía para honrar la memoria de su hermana, aun siendo en cierto modo una composición poetizada y realzada con dignidad; de ahí la insistencia en impedir su difusión, algo que pasado el tiempo no pudo controlar.

Atendiendo el requerimiento de la emperatriz Eugenia, Disdéri y De Villemessant no editaron la imagen en ningún medio



8

periodístico, como ya se ha comentado; sin embargo, en 1872, exiliados ya Napoleón III y la emperatriz en Inglaterra, De Villemessant se sintió libre para publicar la copia positiva que aún conservaba e incluyó el retrato en el volumen de ese año de la colección de fascículos quincenales *L'autographe*, concretamente en el número 46⁹⁹. La edición reunía cincuenta y dos imágenes de personajes sobresalientes de la cultura, política y sociedad de la época, acompañadas de sus correspondientes biografías. Esta decisión viene a recuperar el concepto de exposición pública del cadáver, de modo que la imagen se convierte en un modelo o icono de veneración popular, actuando entonces como dispositivo ya no privado sino público, en su versión de mecanismo activador del recuerdo para la memoria colectiva. El hecho en sí no es transgresor ni novedoso, ya que en el repertorio iconográfico de *L'autographe* era habitual, como en otros muchos medios ilustrados de la época, la presencia de imágenes de personalidades relevantes en su lecho de muerte. Por ejemplo, en el mismo volumen en el que aparece el retrato fúnebre de Francisca, en el fascículo 26, se incluye el de Víctor Fialin, duque de Persigny¹⁰⁰. Así, la fotografía que Disdéri había tomado doce años antes cobra actualidad gracias al grabado de Firmin Gillot, pudiendo ser ahora contemplada y coleccionada por toda la ciudadanía (episodio que coincide en el tiempo con un consumo exacerbado de estas representaciones y, como derivación, con un importante desarrollo del retrato *post mortem* público y privado).

En cuanto a la constitución plástica e ideológica de la imagen, cabe señalar que Disdéri ejecuta la obra desde un posicionamiento avanzado, con relación al sentimiento, concepto y prác-

8 William Downey: *Napoleón III en su lecho de muerte*, 1873. Colección particular.

tica formal apuntados anteriormente. Y esto es así porque, aunque el trabajo se realiza tan solo cinco años después de sus reflexiones en *Renseignements photographiques indispensables à tous*¹⁰¹, la composición permite apreciar un cambio direccional y evolutivo, sobre todo en el planteamiento iconográfico elegido para la representación. Un cambio sustancial evidente, pues ahora muestra a la duquesa *muerta*, sin paliativos y sin manipulación lírica, de acuerdo con la idea de que cualquier alteración artificiosa destruye el parecido con la persona retratada¹⁰². Por ello, proyecta una escenificación veraz en la que muestra el cadáver en su estado natural, sin buscar ni la representación romántica de la muerte ideal (tan en boga todavía en esta época) ni la simulación de que la difunta está aún viva¹⁰³. La decisión no es gratuita, viene a cumplir el designio de este retrato, la constatación de la muerte de un individuo concreto, manteniendo Disdéri su principio de ser fiel al estado real del modelo¹⁰⁴. El fotógrafo plantea, pues, la imagen de la difunta duquesa guiado por su compromiso con la verdad y con la representación dignificada del sujeto, en su lecho de muerte, sin ficciones, para crear así un modelo ético y moral¹⁰⁵.

Ignoramos los detalles del aspecto de la estancia, el fondo real del espacio en el que se hizo la fotografía. Es lógico que el grabador Firmin Gillot se tomara ciertas licencias compositivas, con el fin de presentar de forma más atrayente o elegante la escenografía –adecuándola al estatus del personaje¹⁰⁶–. Era habitual que se alterasen algunos aspectos al pasar a grabado la imagen fotográfica, sobre todo si con ello se lograba una mayor expresión plástico-sentimental¹⁰⁷. No obstante, como norma, se respetaban escrupulosamente los rasgos y la posición del modelo, con el fin de conservar su personalidad o caracterización. Así pues, con toda probabilidad la duquesa tenía esa postura cuando fue fotografiada, siendo posible –a tenor de obras muy semejantes realizadas por Disdéri años después (fig. 9)– que utilizara un fondo neutro (limpio y sin aditamentos), concretamente blanco, buscando en él, por una parte, sus cualidades para reflejar la luz natural que le brinda una ventana, en este caso lateral (elemento crucial para la obtención de un retrato¹⁰⁸), y, por otra, su imparcialidad cromática, que le ayuda a simplificar la escena. Y es que, en estos trabajos, al igual que en encargos de otro carácter, continúa con su *modus operandi* de minimizar los objetos auxiliares



9

que puedan restar protagonismo al retratado. En este sentido, Disdéri nos proporciona una manifestación clara y austera del cuerpo muerto, que es el fin primordial de esta representación. Ciertamente, la duquesa de Alba, por su elevado estatus social y económico, contaba con una amplia historiografía (tanto gráfica como textual) y, por tanto, su familia poseía suficientes testimonios de su trayectoria vital. De ahí que la intención de sus parientes al encargarse este retrato, así como la del fotógrafo al realizarlo, no es otra que la de obtener la última imagen de la duquesa –condición que le otorga, como apuntaba Berger, una mayor intensidad¹⁰⁹–, una obra documental y notarial que¹¹⁰, aun en su crudeza, sigue satisfaciendo el deseo público de posesión como dispositivo para el recuerdo y el interés comercial que proyecta para ella el fotógrafo.

En cuanto a la estructura compositiva, consciente o inconscientemente Disdéri escoge una escenografía clásica que obtiene de la tradición pictórica pero también, ya en este tiempo, de la tradición fotográfica¹¹¹, lo que debe tenerse en consideración para poder analizar transversalmente esta imagen, sobre todo por el posicionamiento de Disdéri ante estas dos tradiciones, según su pensamiento unidas¹¹², pero con diferentes naturalezas¹¹³. La propia historia de la pintura presenta notables manifestaciones del interés de los nobles por dejar testimonio de su propia muerte, como evidencia el uso común del retrato de difuntos por este colectivo desde el siglo XV al XVIII¹¹⁴, que se acrecienta en el siglo XIX auspiciado también por nuevos estamentos sociales como la burguesía¹¹⁵. Una situación que viene mediatizada por la corriente ideológico-artística del romanticismo, así como por el posicionamiento social ante la muerte en ese tiempo¹¹⁶, o por la conciencia y deseo del ciudadano común de dejar huella de su propia historia; sin olvidar, por supuesto, el culto íntimo hacia el individuo particular¹¹⁷ y el culto público hacia los nuevos héroes colectivos. Unos factores a los que tenemos que sumar –para entender su difusión– que la fotografía, como sistema creativo revolucionario e industrial, sabe apropiarse de las temáticas pictóricas, anteriormente vedadas al conjunto ordinario de la sociedad, para desarrollarlas, bajo su halo democrático, hasta niveles nunca imaginados en tiempos pasados¹¹⁸. Contexto global que hace que el retrato de un sujeto difunto, en su lecho de muerte, no

sea una novedad en 1860, sino una representación generalizada que apoya su concepto ideológico-iconográfico en las manifestaciones artísticas que siguen encargando no solo la monarquía y la nobleza de la época, bajo la modalidad de fallecido sin disimular su condición de tal, sino también ahora el común de los ciudadanos¹¹⁹, al menos en la versión abierta que ofrece la fotografía¹²⁰. De este modo, Disdéri elige una composición armónica y sencilla, abordando al personaje en un amplio plano medio, simple en su definición visual, pero cargado de detalles que caracterizan e individualizan al difunto. Así pues, va a depositar toda la potencia expresiva en el rostro y en las manos del personaje, sin omitir matiz alguno que suavice el patetismo de la representación, para configurar una escena conmovedora, llena de tristeza y de dolor, ateniéndose a su norma de que la imagen debe plantearse con belleza pero sin perder veracidad¹²¹. Unas estrategias que sigue con precisión aquí gracias al control que ejerce sobre la iluminación; y es que el uso de luz natural (bajo su dirección) es decisivo para conseguir tal efecto, creando un campo en el que contrasta la gama cromática del gris, en el rostro y el pelo, con el blanco del almohadón. Oposición tonal que propicia que la mirada del espectador se dirija irremediabilmente a la faz de la fallecida. Algo similar sucede con las manos de la duquesa, que, acorde con la escenificación naturalista, no esconden su disposición cadavérica y portan el único atrezo de la composición: un crucifijo y un rosario, dos elementos que, según su designio religioso, vienen a significar y definir a la retratada. El hecho evidente de ser el rostro y las manos el punto focal de la escena acentúa la conexión de la composición fotográfica ideada por Disdéri con la práctica del vaciado de rostro y manos de un difunto¹²², actuando la fotografía entonces como una moderna máscara mortuoria capaz de registrar la esencia del personaje¹²³ –en un proceso de “momificación” del ser humano para la eternidad¹²⁴–. Un contexto que viene avalado porque Disdéri no puede ayudarse aquí de aditamentos como la vestimenta para caracterizar al individuo –un elemento esencial del que hace gala en sus retratos comunes¹²⁵–, de modo que solo dispone del rostro y las manos de la duquesa para expresar su esencia, para prolongar con ello la existencia del sujeto en esta vida, sin poder elegir o condicionar (tal y como era su manera habitual de actuar) una expresión concreta e ideal de la retratada¹²⁶. ❁

- 1 G. Freund, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, pp. 8-9.
- 2 En el terreno de la ciencia, por ejemplo, con relación a la motricidad de diferentes seres vivos, son imprescindibles los trabajos de Eadward Muybridge (E. Muybridge, *Animals in Motion*, Courier Corporation, Nueva York, 2012; E. Muybridge, *The Human Figure in Motion*, Courier Corporation, Nueva York, 2012), que, además de modificar la percepción que teníamos de nuestro propio mundo, serán trascendentales para la evolución del arte.
- 3 A. Scharf, *Arte y fotografía*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- 4 Sobre este particular pueden verse, entre otros: F. Van Deren Coke, *The Painter and the Photograph. From Delacroix to Warhol*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1964; H. Henisch y B. Henisch, *The Painted Photograph, 1839-1914: Origins, Techniques, Aspirations*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1996; A. Baldassari, *Le miroir noir. Picasso, sources photographiques 1900-1928*, Réunion des musées nationaux, París, 1997; M. Daniel, E. Parry y T. Reff, *Edgar Degas: Photographer*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1998; D. Kosinski, *The Artist and the Camera. Degas to Picasso*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1999; A. Scharf, *Arte y fotografía, op. cit.*; H. Pinet (ed.), *Rodin et la photographie*, Gallimard, París, 2007; D. de Font-Réaulx, *Painting and Photography, 1839-1914*, Flammarion, París, 2012.
- 5 J. Cray, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, CEN-DEAC, Murcia, 2008, p. 31.
- 6 R. Wickens-Feldman, "Domestic and Family Photography", en J. Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Taylor & Francis Group, Nueva York, 2008, p. 431.
- 7 J. Tagg, *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 75; G. Freund, *La fotografía como documento social, op. cit.*, p. 57.
- 8 Un ejemplo característico es que en 1853 se están realizando tres millones de daguerrotipos al año, o que existen al menos ochenta y seis galerías de retratos en la ciudad de Nueva York (J. Tagg, *El peso de la representación..., op. cit.*, p. 43).
- 9 J. Green-Lewis, "Not Fading Away: Photography in the Age of Oblivion", *Nineteenth-Century Contexts*, 4, 2001, p. 564.
- 10 P. Lloyd, "Posthumous Mourning Portraiture", en M. V. Pike y J. G. Armstrong (eds.), *A Time to Mourn: Expressions of Grief in Nineteenth Century America*, University of Washington Press/The Museums at Stony Brook, Washington, 1980, pp. 79-82; C. Freeland, "Portraits in Painting and Photography", *Philosophical Studies: an International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, 1, 2007, pp. 95-109; E. Edwards, "Photographs as Objects of Memory", en F. Candlin y R. Guins (eds.), *The Object Reader*, Taylor and Francis Group, Londres, 2009, p. 331.
- 11 R. Hargreaves y P. Hamilton, *The Beautiful and the Damned: the Creation of Identity in Nineteenth Century Photography*, Lund Humphries, Londres, 2001, pp. 44-45.
- 12 A. Sekula, "On the Invention of Photographic Meaning", en V. Goldberg (ed.), *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1981, p. 452.
- 13 A. Cuarterolo, "La imagen en el ritual póstumo. Fotografar la muerte", *Todo es Historia*, 424, 2002, p. 26.
- 14 M. S. García Felguera, *Els Napoleon. Un estudi fotogràfic*, Arxiu Fotogràfic de Barcelona/Institut de Cultura de Barcelona i Imatge i Producció Editorial, Barcelona, 2011, p. 22.
- 15 Un ejemplo de este particular lo tenemos en el fotógrafo José Rodrigo Navarro-Casete, autor de la ciudad de Lorca que incluía en los álbumes muestrarios de su estudio, a finales del siglo XIX, retratos de difuntos en diferentes modalidades (J. Rodrigo y M. Muñoz Clares, *José Rodrigo*, Centro Histórico Fotográfico Región de Murcia, Murcia, 2002; P. López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes al siglo XXI*, Lunewerg Editores, Barcelona, 2005, p. 74).
- 16 C. K. Creekmur, "Lost Objects: Photography, Fiction, and Mourning", en M. Bryant (ed.), *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*, University of Delaware Press, Delaware, 1996, p. 74.
- 17 A. Linkman, "Taken from Life: Post-Mortem Portraiture in Britain 1860-1910", *History of Photography*, 30, 2006, p. 311.
- 18 W. Benjamin, *Obras I*, 2, Abada Ediciones, Madrid, 2008, p. 21.
- 19 R. Barthes, *La cámara lúcida*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1999, p. 39.
- 20 E. A. McCauley, A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph, Yale University Press, New Haven/Londres, 1985, p. 27.
- 21 Por ejemplo, en el año 1862, Disdéri se anuncia en el periódico *Le Figaro* ofertando por 30 francos 25 copias en dos poses; por 50 francos 50 copias de tres poses; y por 70 francos 100 copias de cuatro poses. Lo que evidencia la economía de sus precios (*Le Figaro*, 816, 1862, p. 8).
- 22 Disdéri, *L'art de la photographie*, Chez l'auteur André, París, 1862, pp. 294-295.
- 23 E. A. McCauley, A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph, op. cit., p. 224.
- 24 S. M. Smith, "Family Photographs and Kelly McKaig's Dream worlds", *A Journal of Women Studies*, 3, 1998, p. 101.
- 25 G. Laderman, *The Sacred Remains: American Attitudes toward Death, 1799-1883*, Yale University Press, New Haven, 1996, pp. 76-77.
- 26 J. Mráz, "Fotografía y familia", *Desacatos*, 2, 1999, p. 1.
- 27 J. Tagg, *El peso de la representación..., op. cit.*, p. 75.
- 28 G. Batchen, *Forget Me Not: Photography & Remembrance*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 2004, p. 10.
- 29 Ph. Ariès, *Historia de la muerte en Occidente*, El Acanalado, Barcelona, 2000, pp. 87 y 240.
- 30 C. Peter, "Disdéri, André-Adolphe-Eugène (1819-1889)", en J. Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, op. cit.*, p. 417.
- 31 E. A. McCauley, A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph, op. cit., p. 11.
- 32 Disdéri, *Manuel opératoire de photographie sur collodion instantané*, París, 1853.
- 33 E. A. McCauley, A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph, op. cit., p. 14.
- 34 *Ibid.*, p. 45.
- 35 R. Hargreaves y P. Hamilton, *The Beautiful and the Damned..., op. cit.*, p. 45.
- 36 E. A. McCauley, A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph, op. cit., pp. 54-55.
- 37 Z. Dollingen y A. Disdéri, *Galerie des contemporains*, tomo II, Disdéri, París, 1862, p. 69.
- 38 *Ibid.*, p. 52.
- 39 Z. Dollingen y A. Disdéri, *Galerie des contemporains*, tomo III, Disdéri, París, 1862.
- 40 Z. Dollingen y A. Disdéri, *Galerie des contemporains*, tomo I, Disdéri, París, 1862, p. 8.
- 41 *Ibid.*, p. 20.
- 42 A. Linkman, *Photography and Death*, Reaktion Book, Londres, 2012, p. 19.
- 43 Un sentir generalizado que encontramos también en autores como Nadar cuando afirma: "S'il est un devoir pénible dans la photographie professionnelle, c'est l'obligée soumission à ces appels funéraires" (G. F. Tournachon, *Quand j'étais photographe*, Éditeur Ernest Flammarion, París, 1900, p. 151) (Si hay un penoso deber en la fotografía profesional, es la obligada sumisión a estos llamamientos funerarios. [Traducción del autor]).
- 44 Disdéri, *Renseignements photographiques indispensables à tous*, Gaittet, París, 1855.
- 45 "Nous avons pour notre part fait une multitude de portraits après décès; mais nous l'avouons franchement, ce n'est pas sans répugnance" (*Ibid.*, p. 25).
- 46 G. Freund, *La fotografía como documento social, op. cit.*, p. 20.
- 47 R. Wickens-Feldman, "Domestic and Family Photography", en John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, op. cit.*, p. 431.
- 48 E. Ahrén, *Death, Modernity, and the Body: Sweden 1870-1940*, University of Rochester Press, Rochester, 2009, p. 102.
- 49 Ph. Ariès, *El hombre ante la muerte*, Taurus, Madrid, 1983, p. 505; Ph. Ariès, *Historia de la muerte en Occidente, op. cit.*, p. 64.
- 50 E. C. Mandell, "Posthumous Portraits of Children in Early Modern Spain and Mexico", *Hispanic Issues On Line*, 7, 2010, p. 70. Sobre este particular es muy aclaratorio, por ejemplo, el trabajo *Sleeping Beauty III: Memorial Photography: the Children* de Stanley B. Burns (S. B. Burns, *Sleeping Beauty III: Memorial Photography: the Children*, Ed. Burns Archive Press, Nueva York, 2010); o el realizado en España por Virginia de la Cruz Lichet y Julio Reborado Pazos bajo el título de *Imatges de mort. Representacions fotogràfiques de la mort ritualizada*, Museu Valencià d'Etnologia, Valencia, 2017, pp. 34-79.
- 51 J. F. Vázquez Casillas, "La fotografía como documento sociocultural a finales del siglo XIX: Nadar y el retrato post mortem", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 2, 2014, p. 469.
- 52 Sobre este particular pueden verse: V. de la Cruz Lichet, "El retrato del poder versus el poder del retrato. La imagen póstuma como herramienta del poder", en *Actas del Congreso Nacional de Historia del Arte. Las Artes y la arquitectura del poder. XIX CEHA-2012*, Publicaciones de la Universitat Jaume I, Castellón, 2012, pp. 2176-2193.
- 53 "Pourquoi d'ailleurs, pour avoir le portrait d'un parent, d'un ami, d'un enfant, attendre que la mort vienne les enlever à notre affection. Nos yeux ne se reposent-ils pas plus volontiers sur les traits pleins de vie et d'animation que sur des traits contractés par les convulsions de l'agonie. Quelle reproduction peut-on obtenir, lorsqu'un cadavre, dont déjà la décomposition commence, est horizontalement couché sur un lit, que parfois on ne peut même rouler vers la fenêtre. Puis, les raccourcis viennent encore enlever à la mince ressemblance que l'on peut obtenir dans des conditions défavorables" (Disdéri, *Renseignements photographiques...*, op. cit., p. 25).
- 54 J. Bolloch, "Photographie après décès: pratique, usages et fonctions", en E. Héran (ed.), *Le dernier portrait*, Réunion des musées nationaux, París, 2002, pp. 112-113.
- 55 Disdéri, *L'art de la photographie, op. cit.*, p. 265.
- 56 Ph. Ariès, *El hombre ante la muerte, op. cit.*, p. 393.
- 57 R. P. Harrison, *The Dominion of the Dead*, University of Chicago Press, Chicago/Londres, 2003, p. 148.

- 58 Para un conocimiento más detallado de este asunto debe verse: J. Ruby, *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, The MIT Press, Londres, 1995.
- 59 Ph. Ariès, *El hombre ante la muerte*, op. cit., p. 393.
- 60 “Cada vez que nos hemos visto después de la muerte, nos hemos vestido con los hábitos que él llevaba habitualmente. Nos hemos recomandado que él nos dejara los ojos abiertos, nos hemos sentado a una mesa, y para operar, nos hemos sentado o a las ocho o a las nueve. De esta manera nos hemos visto el momento o las contracciones de la agonía desapareciendo, el nos era dado de reproducir una apariencia de vida” (Disdéri, *Renseignements photographiques...*, op. cit., pp. 25-26).
- 61 N. Bown, “Empty Hands and Precious Pictures: Post-Mortem Portrait Photographs of Children”, *Australasian Journal of Victorian Studies*, 2, 2009, p. 9.
- 62 “C’est le seul moyen d’obtenir un portrait convenable, et qui ne rappelle pas à la personne pour laquelle il est cher, ce moment si douloureux qui lui a enlevé ce qu’elle aimait” (Disdéri, *Renseignements photographiques...*, op. cit., p. 26).
- 63 Disdéri, *L’art de la photographie*, op. cit., p. 302.
- 64 J. Bolloch, *Post-mortem*, Photo Poche, París, 2007, pp. 41, 43, 47 y 67.
- 65 J. F. Vázquez Casillas, “La fotografía como documento sociocultural a finales del siglo XIX: Nadar y el retrato post mortem”, op. cit., pp. 476-477.
- 66 Sobre este particular puede verse, por ejemplo: A. McQueen, *Empress Eugénie and the Arts: Politics and Visual Culture in the Nineteenth Century*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot, 2011.
- 67 Ejemplo de ello es que del propio Napoleón III se encuentran retratos fechados en la década de los cincuenta bajo el procedimiento del daguerrotipo, lo que denota su pronta aproximación a este sistema de representación —una situación que, como veremos, va a beneficiar al proceso fotográfico en todos sus sentidos—. Véase: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb404623194> (fecha de acceso: 9 abril 2019).
- 68 A. Lyden, *A Royal Passion: Queen Victoria and Photography*, J. Paul Getty Museum at the Getty Center, Los Ángeles, 2014.
- 69 P. López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes al siglo XXI*, op. cit., p. 174.
- 70 A. Linkman, *Photography and Death*, op. cit., p. 19.
- 71 E. A. McCauley, A. A. E. Disdéri and the *Carte de Visite Portrait Photograph*, op. cit., pp. 64-65.
- 72 *Ibid.*, p. 226.
- 73 J. Rico de Esteban, “El primer centenario de la muerte de la duquesa de Alba, hermana de la emperatriz Eugenia”, *ABC*, 26/10/1960, p. 35; M. Rivera de la Cruz, *Grandes de España*, Aguilar, Madrid, 2004, p. 195.
- 74 A. Disdéri, *L’art de la photographie*, op. cit., p. 297.
- 75 *Ibid.*, pp. 272-273.
- 76 Y. Badetz, “Duquesa de Alba y Emperatriz de los franceses, el increíble destino de dos hermanas”, en J. M. Calderón Ortega (ed.), *El legado Casa de Alba*, Ayuntamiento de Madrid-TF Editores & Interactiva, Madrid, 2012, p. 107.
- 77 Son modelos expuestos en sus álbumes de taller; libros gráficos en los que la clientela puede observar y elegir las poses y escenificaciones que mejor le representen. Sobre este particular puede verse: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8458364w?rk=85837;2> (fecha de acceso: 9 abril 2019).
- 78 A. Disdéri, *L’art de la photographie*, op. cit., p. 262.
- 79 *Ibid.*, pp. 267-268; E. A. McCauley, A. A. E. Disdéri and the *Carte de Visite Portrait Photograph*, op. cit., p. 44.
- 80 A. Disdéri, *L’art de la photographie*, op. cit., pp. 277-278.
- 81 J. F. Vázquez Casillas, “La imagen como fuente para la historia. La documentación gráfica de la muerte de Víctor Hugo”, en R. Fresneda (ed.), *Escritura, imagen y memoria*, Tres Fronteras Ediciones, Murcia, 2018, p. 91.
- 82 D. Ortiz Pradas, “Un proyecto de Viollet-le-Duc para Madrid: el mausoleo de la Duquesa de Alba”, *Goya*, 330, 2010, p. 53.
- 83 Ph. Ariès, *Historia de la muerte en Occidente*, op. cit., pp. 73-77.
- 84 J. Bolloch, “Photographie après décès: pratique, usages et fonctions”, en E. Héran (ed.), *Le dernier portrait*, op. cit., p. 116.
- 85 P. A. de Alarcón, “La Duchesse d’Albe”, *Le Monde Illustré*, 180, 1860, p. 204.
- 86 P. Kaenel, *Le métier d’illustrateur 1830-1880: Rodolphe Töpffer, J. J. Grandville, Gustave Doré*, Librairie Droz, Ginebra, 2003, p. 563.
- 87 P. A. de Alarcón, “La Duchesse d’Albe”, *Le Monde Illustré*, op. cit., p. 204.
- 88 H. de Villemessant y A. Karr, “Portrait de Mme la duchesse d’Albe, sur son lit de mort”, *L’autographe*, 46, 1872 [s. p.].
- 89 *Ibid.*
- 90 Disdéri, *Renseignements photographiques...*, op. cit., p. 25.
- 91 Taylor, *The Illustrated London News*, 120, 1873, p. 80.
- 92 R. Ortiz Moyano, “Francisca de Sales Portocarrero Palafox y Kirkpatrick, XV duquesa de Alba”, en Consejería de Cultura de Andalucía (ed.), *Colección Casa de Alba*, Consejería de Cultura de Andalucía, Sevilla, 2009, pp. 306. No se debe olvidar que Winterhalter ya había retratado a Francisca, en 1854, y que, por lo tanto, conocía a la perfección su fisionomía, razón por la que la emperatriz le confía este cometido (R. Ortiz Moyano, “Retrato de María Francisca de Sales Palafox y Portocarrero, duquesa de Alba”, en J. M. Calderón Ortega (ed.), *El legado Casa de Alba*, op. cit., p. 182).
- 93 Y. Badetz, “Duquesa de Alba y Emperatriz de los franceses, el increíble destino de dos hermanas”, en J. M. Calderón Ortega (ed.), *El legado Casa de Alba*, op. cit., p. 107.
- 94 Junto a este le cede la obra *S.M.I. Doña María Eugenia de Guzmán, condesa de Teba, emperatriz de los franceses*, también de Winterhalter, de 1862 (*Ibid.*, p. 109).
- 95 D. Ortiz Pradas, “Un proyecto de Viollet-le-Duc para Madrid: el mausoleo de la Duquesa de Alba”, op. cit., p. 55.
- 96 L. Azcue Brea, “Un legado de gratitud: la colección escultórica de Eugenia de Montijo en la Casa de Alba”, en J. M. Calderón Ortega (ed.), *El legado Casa de Alba*, op. cit., pp. 54-55.
- 97 D. Ortiz Pradas, “Un proyecto de Viollet-le-Duc para Madrid: el mausoleo de la Duquesa de Alba”, op. cit., p. 55.
- 98 *Ibid.*, p. 58.
- 99 H. de Villemessant y A. Karr, “Portrait de Mme la duchesse d’Albe, sur son lit de mort”, op. cit.
- 100 H. de Villemessant y A. Karr, “Portrait de V. le duc de Persigny, sur son lit de mort”, *L’autographe*, 26, 1872 [s. p.].
- 101 Disdéri, *Renseignements photographiques...*, op. cit.
- 102 Disdéri, *L’art de la photographie*, op. cit., p. 271.
- 103 Véase J. Ruby, *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, op. cit.
- 104 Disdéri, *L’art de la photographie*, op. cit., p. 280.
- 105 *Ibid.*, p. 266.
- 106 Véase S. Bann, *Parallel Lines: Printmakers, Painters, and Photographers in Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven, 2001.
- 107 Por ejemplo, cuando Étienne Carjat retrata a Léon Michel Gambetta en su lecho de muerte, en 1882, realiza una imagen en la que todo el protagonismo se centra en el rostro del personaje, lo que consigue porque toda la iluminación recae, como hacen Disdéri o Nadar en algunos de sus trabajos mortuorios, en el cuerpo del difunto. De esta forma, el fondo queda anulado, compuesto por una masa uniforme oscura que impide visualizar el espacio y reconocer el lugar. Sin embargo, cuando en algunos medios de comunicación de la época dicho fondo es transcrito al grabado, se le añaden elementos que no distorsionan la trama primaria pero sí la complementan (sentimentalmente hablando) recreando la estancia, como hace el grabador Paul Renouard para la portada de *L’illustration* con objetos como candelabros, retratos familiares, etc. (P. Renouard, “La mort de M. Leon Gam-
- beta”, *L’illustration*, 260, 1883, [s. p.]).
- 108 Disdéri, *L’art de la photographie*, op. cit., pp. 288-289.
- 109 J. Berger, *El sentido de la vista*, Alianza, Madrid, 2007, p. 143.
- 110 Véase A. Linkman, *Photography and Death*, op. cit.; S. Sontag, *Sobre la fotografía*, Alfaguara, México, 2006.
- 111 C. Raynaud, “Du cortège funèbre au portrait posthume: fonctions et enjeux du masque mortuaire à la fin du Moyen Âge”, en E. Héran (ed.), *Le dernier portrait*, op. cit., p. 17.
- 112 Disdéri, *L’art de la photographie*, op. cit., p. 249.
- 113 *Ibid.*, p. 298.
- 114 Un ejemplo paradigmático lo tenemos en la familia real de Sajonia, entre los siglos XVI y XVIII, de la que se pueden localizar al menos trece retratos *post mortem* de miembros de su linaje, todos ellos de carácter privado. Sobre este particular véase: J. Säckel y K. Heise, *Barocke Fürstenresidenzen an Saale, Unstrut und Elster*, Petersberg, 2007.
- 115 M. Sánchez Camargo, *La muerte y la pintura española*, Editora Nacional, Madrid, 1954, pp. 513-518.
- 116 Ph. Ariès, *Historia de la muerte en Occidente*, op. cit., pp. 71-72.
- 117 *Ibid.*, pp. 73-77.
- 118 B. A. Guynn, “Postmortem Photography”, en J. Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, op. cit., p. 1164.
- 119 A. Cuarterolo, “La visión del cuerpo en la fotografía mortuoria”, *Aisthesis*, 35, 2002, p. 52.
- 120 Una actitud que es extensible a muchos países tanto del continente europeo como del americano. Sobre este particular pueden verse, por ejemplo: J. Ruby, *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, op. cit.; S. B. Burns, *Sleeping Beauties II. Grief, Bereavement and the Family in Memorial Photography. American and European Traditions*, Ed. Burns Archive Press, Nueva York, 2002; V. de la Cruz Lichet, *El retrato y la muerte: la tradición de la fotografía “post mortem” en España*, Tempora, Madrid, 2013; O. Mirko, *Fotografía post mortem*, Castelvechhi, Roma, 2013.
- 121 Disdéri, *L’art de la photographie*, op. cit., p. 266.
- 122 E. Benkard, *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*, Sans Soleil Ediciones, Barcelona, 2013, p. 41; M. Pointon, “Casts, Imprints, and the Deathliness of Things: Artifacts at the Edge”, *The Art Bulletin*, 2, 2014, pp. 173-174.
- 123 A. Bazin, *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, Madrid, 2006, pp. 23-31.
- 124 J. Cadwallader, “Spirit Photography: Victorian Culture of Mourning”, *Modern Language Studies*, 2, 2008, p. 16.
- 125 Disdéri, *L’art de la photographie*, op. cit., p. 272.
- 126 *Ibid.*, p. 283.