

# “LA CAZA DEL ALIENTO IMPOSIBLE: EL RETRATO MORTUORIO EN LA UNIÓN”

---

*Francisco José Ródenas Rozas*

*Archivero-Bibliotecario del Excmo. Ayuntamiento de La Unión*

*“porque es fuerte el Amor como la Muerte...”*

*(Cantar de los Cantares 8, 6c)*

*“Tratemos de entrar en la muerte con los ojos abiertos...”*

*(“Memorias de Adriano”. Marguerite Yourcenar)*

## 1. INTRODUCCIÓN

- *“Señora Mills, ¿sabe usted qué puede ser esto?*
- *Es un álbum de fotografías.*
- *Pero, mire. ¡Están todos dormidos!*
- *No están dormidos. ¡Están muertos! En el siglo pasado solían retratar a los muertos con la esperanza de que sus almas siguieran viviendo en las fotografías...”.*

En la actualidad, el “gran público” ha identificado como práctica macabra lo que nuestros abuelos aceptaron con naturalidad. Una reciente película, “Los otros”, de Alejandro Amenábar, a la que pertenece el diálogo reproducido arriba, encierra, precisamente en “fotos post-mortem”, la clave de la trama. Otra cinta española, “El cielo”, recompone con crudeza el proceso de realización del retrato de un difunto en la Inglaterra victoriana.

Películas aparte, quiero mostrar que el trasfondo de estas imágenes en sepia es una completa historia de amor más fuerte que la muerte, pero, sobre todo, que la fuerza de aquellas representaciones habla tanto de los retratados como –por denuncia y defecto– de nosotros mismos, hombres y mujeres del siglo XXI.

Hay, en el fondo, una idea común que sustenta el tinglado de la relación del hombre con la muerte desde la segunda mitad del siglo XX y explica el escándalo que suscitan estas viejas imágenes en nuestros días. Se trata de que la sociedad actual ha expulsado a la muerte, considerada como negatividad absoluta. El sufrimiento, la enfermedad y la muerte, asumidos como parte de la cotidianidad de la vida hasta hace un siglo, son ahora relegados al campo del malditismo, de lo innombrable. En otro tiempo, la distancia entre la muerte y la vida no era sentida como una metábola radical, como una ruptura ante un abismo, sino que el desgarró era asumido con la naturalidad de quien asume los ciclos.

Debo advertir que este ensayo consiste, antes que nada, en una soberana profanación. Hurgar en el cofre de la intimidad, rasgar el velo invisible del pudor, supone un atrevimiento descarado, no del todo lícito aunque se pretenda justificar por el afán de explicarnos como naturalezas sintientes. La inasible frontera entre la vida y la muerte parece espesarse hasta adquirir consistencia en estos retratos.

Cuajaron estas imágenes para reposar discretamente sobre una mesa de noche, guardadas en el silencio de la alcoba con aroma de alcanfor, escondidas como un tesoro en el ajuar humilde de gentes de corazón ancho. Expuestas ahora al juicio de la contemplación, a la luz escrutadora del investigador, al interés de los curiosos, de nosotros, de los extraños, de “los otros” (porque todos somos “otros”), abandonan forzosamente su previsto destino para iluminar el tiempo que vivieron sus protagonistas de entonces y los espectadores de hoy. Así pues, la paradoja está servida, porque cada “foto de difuntos” encierra una completa lección de antropología: se trata, verdaderamente, de “muertos que hablan de los vivos”.

Desde el momento de su invención, la fotografía, su mágica capacidad de encerrar la imagen en el tiempo, encontró en el retrato de difuntos un extraordinario campo de actividad. Resultaba posible atrapar materialmente la figura del ser querido que se fue (ya no del todo), aplacar y renovar la nostalgia por el extinto y sublimar el recuerdo de su desaparición, todo en uno. Así quedaba inaugurado un mercado inmenso para llenar el territorio insaciable del sentimiento de ausencia.

Razones estrictamente sanitarias limitaron el escenario de esta práctica al hogar del fallecido (inicialmente, los cadáveres eran trasladados al estudio fotográfico para ser retratados). Para todos, especialmente para los más pobres, el velatorio del cadáver ofrecía la oportunidad, a veces única, de prolongar sobre un cartón –más allá de la muerte– la memoria del ser amado. Y muchos aprovecharon la ocasión. No equiparable hace un siglo la actividad fotográfica con los actuales niveles domésticos que la han universalizado, pobres y ricos acudieron al reclamo de la “vida eterna en cartulina”. Como señala Benjamin, “*el valor cultural de la imagen encuentra su último argumento en la fidelidad al recuerdo de los seres queridos, lejanos y desaparecidos*”. En expresión de Agustín García Calvo: “*es la voluntad de tener al muerto lo que promueve y vende la fotografía*”.

## 2. ¿POR QUÉ LA UNIÓN?

Díaz Burgos observa que en la Región de Murcia “*la fotografía de difuntos era una práctica habitual, sobre todo en la zona costera de La Unión, Cartagena, Lorca y Águilas*”.

El dato nos permite formular la hipótesis de una especial “vivencia de la muerte” en ese territorio, cohesionado desde la segunda mitad del siglo XIX por la fundamental dedicación a la minería. De este modo, la proliferación de imágenes post-mortem en el sector podría quedar uncida al complejo social y cultural ordenado en torno a la actividad extractiva. ¿De qué modo?

A finales del siglo XIX, La Unión sufre la mortalidad más elevada entre los municipios españoles de más de 5.000 habitantes. Y ello hasta el punto de que, en contra del mito triunfante de la expansión demográfica impulsada por la bonanza de la economía, durante algunos tramos el crecimiento vegetativo resultó ínfimo y hasta negativo, con tasas de fallecimiento entre el 72 y el 45 por mil (valores actuales: 6,40 por mil en La Unión; 8,13 por mil en la Región de Murcia). Por momentos, sólo la potencia de la oleada inmigratoria alentaría el crecimiento de la población.

Durante algún tiempo, hace un siglo, en España, en Murcia, pero, sobre todo, en La Unión “se moría a chorros”. Lacia especialmente dramática la de la mortalidad infantil con valores de 288 por mil, muy por encima de la media nacional (186 por mil). Más de la mitad de todos los fallecimientos (51%) eran producidos por enfermedades del aparato respiratorio explicables por las fatales condiciones de salubridad derivadas de la celeridad y de la densidad de la ocupación, a falta de respuesta sanitaria, así como por las intoxicaciones profesionales derivadas del trabajo en la mina. De este modo, las lesiones ocasionadas por saturnismo y silicosis actuaban como catalizadores de la tuberculosis.

Además, falta de agua potable, la comunidad se rendía a la aparición del tifus con carácter endémico. Así, se levantó el hospital para enfermedades infecciosas, “El Lazareto”, en el sector de Vistabella. No quedaba atrás otro factor principal de mortalidad, los frecuentes accidentes laborales consecuencia del desastroso estado de las minas y de las inhumanas condiciones de trabajo (jornadas agotadoras de sol a sol, a destajo, faltas de toda precaución). Sólo desde los años de la posguerra el descenso de las tasas de defunción aproximaría estos elevados valores a la media nacional española.

De aquellas abultadas cifras cabe deducir que la sociedad de la Sierra Minera arrastraría durante décadas una especial impregnación del sentido de la muerte, “patética familiaridad” según Asensio Sáez. Y este sentimiento estaría teñido por la acentuada conciencia de la precariedad de la vida, alentado por la imprevisible muerte accidental en la mina. [*La vida en un hilo por los riesgos de un oficio que, desempeñado bajo tierra, castigaba con la tumba las menores faltas de precaución. Los descuidos, la imprecisión, admitidos en la práctica de otras labores, se convierten en causa de tragedia cuando se apartan de un escrupuloso “modus operandi” que debe ser ejercido, a oscuras, sin aire, pero con la precisión de un relojero: tiempos, ritmos, encajes, cables, piso irregular y rodado, el intermedio de la máquina que no tolera errores:*

*“A la mujer del minero  
se la puede llamar viuda.  
¡Qué amargo gana el dinero  
quien se pasa el día entero  
abriendo su sepultura!”]*



“Recordatorio de defunción” / Anónimo. – Siglo XIX  
Colección Sánchez Crespo

Semejantes vivencias no podían sino modelar una singular “cosmovisión”, idea del mundo y de la vida considerada en términos de tensión y de combate, y de acentuada conciencia de fragilidad. En este sentido, el distrito minero de Cartagena y La Unión se configura, casi hasta nuestros días, como un pequeño universo (¿mundo aparte?) adherido por la geografía al Campo de Cartagena pero con particularidades en este ámbito desde el punto de vista de la historia de las mentalidades.

En efecto, La Unión se ofrece como inmejorable laboratorio, campo de pruebas idóneo para analizar el conflicto entre tradición y modernidad a la luz del tránsito entre “lo rural” y “lo urbano”: ni los comportamientos vitales de la población, ni la experiencia del tiempo, ni las expectativas y trayectorias personales, ni las relaciones familiares en un medio minero-industrial formado por aluvión, son los mismos que en una sociedad agraria. La Unión, nacida –casi *ex novo*– a mediados del siglo XIX será el escenario en el que se dilucidarán ciertas tensiones desconocidas en otros espacios de la Región (y aun en el resto de España) sostenidos en el “tempo piano” de las sociedades tradicionales.

De este modo, para el estudio de la práctica del retrato de difuntos en La Unión y en su entorno geográfico utilizaré ejemplos de “cuatro estados”: niño, joven, adulto y clérigo. Casi todas las muestras pertenecen a la espléndida colección de fotografía de Gregorio Sánchez Crespo, en La Unión, a cuya generosidad debo razón fundamental de este trabajo. Una de las imágenes se conserva en el Archivo Municipal de La Unión. Sólo dos de los positivados cuentan con autoría conocida, la de fotógrafos establecidos en la ciudad minera. El análisis del experto coleccionista sitúa las restantes obras anónimas en un entorno espacial próximo. En cualquier caso, cabe fechar el conjunto de estas imágenes entre el último cuarto del siglo XIX y las primeras décadas del XX, “edad de oro” de esta modalidad de retrato.

### 3. MEMENTO MORI

En primera instancia, un recordatorio, no de un difunto, sino de su muerte. Sobre grueso cartón, hecho para perdurar, la estampa ha cruzado, probablemente, los umbrales de dos siglos. Orla de coronas fúnebres y lemas de duelo como marco para el retrato de una mujer joven, con posibles en este mundo. El tarjetón ofrece la imagen de un frente de tumba y subraya el acontecimiento del deceso. No sólo pretende perpetuar el recuerdo de la difunta –probablemente recogido en anteriores testimonios fotográficos– sino que acentúa el trance de su desaparición.

### 4. LA CRUDEZA DEL OFICIO: PEDRO MANCEBO

Pedro Mancebo Fernández, nacido en Vélez Rubio (Almería) hacia 1835, fue el primer “pintor-fotógrafo” con estudio establecido en La Unión a finales del siglo XIX (al menos, hasta 1892 venía residiendo en Murcia). El llamado de la fortuna le llevó a instalarse en la calle Mayor (nº 117) de la ciudad minera, donde fundó dinastía de retratistas; con él, su hijo, Pedro Mancebo Corchón (1874) y su viuda, María Corchón Elín, que figurará como titular del negocio fotográfico en la calle Real hasta entrado el siglo XX.

Los Mancebo realizaron ambulancias por los pueblos del contorno y practicaron, según ejemplifica esta imagen, el retrato de cadáveres. Pedro Mancebo hizo uso frecuente del formato “Tarjeta Americana”, como en este caso, con marco de óvalo y rectángulo, impresas sus iniciales (PM) entrelazadas.

Escenografía esquemática para acoger a la difunta, una joven acicalada para la ocasión: flequillo añadido para disimular la despejada frente, pierna izquierda cruzada sobre la derecha y mano reposando sobre la rodilla asegurando la estabilidad del conjunto que con esta pose aparenta naturalidad y “viveza”. Brazo y costado izquierdos apuntalados por soporte firme. La cabeza desnucada, conflicto recurrente para el retratista, permanece erguida gracias, probablemente, al apoyo imprescindible del brazo de un pariente emboscado bajo el manto que artificioosamente cubre el vestido de la muchacha.



"Joven difunta" / Pedro Mancebo. La Unión, siglo XIX.  
(Colección Sánchez Crespo)

El óvalo que enmarca la figura establece distancia entre el observador y la imagen, "efecto cerradura", forjando la impresión no consciente de que el difunto ha cruzado el umbral de una dimensión nueva. A la vez, el óvalo desarrolla la función de orla que aureola la figura y la sublima a los ojos del espectador.

## 5. RESCATADO PARA EL CIELO

La foto del clérigo difunto (siglo XX) no plantea trampas para la vista. No pretende aparentar la vida ausente, sino representar la dormición como tránsito sereno hacia el Más Allá. Forzar, en este caso, la postura del personaje para conferirle el aliento del que carece hubiera resultado impropio, precisamente porque aun bajo la casulla que le sirve de mortaja, el cura sigue ejerciendo una misión en su “ministerio eterno”.

La imagen es, por tanto, un testimonio del “sacerdocio para siempre”, anuncio de eternidad desde la Bienaventuranza. La escenografía es muy sencilla, esquemática pero simbólica, ajustada a la Esperanza de un hombre de Dios. El dominio del color blanco, emblema de la Resurrección, soporta el conjunto y contribuye a fijar esta impresión.

Además, la estampa ofrece una catequesis visual sobre la doctrina del Purgatorio interpretada por la religiosidad popular. Así, el conjunto consiste en la composición (montaje) de un verdadero “altar de Ánimas”, como en los tradicionalmente presididos por un óleo de la Virgen del Carmen liberando del Purgatorio a las Benditas. En este caso, la imagen de la Señora del Carmelo guarda cabe sí el sueño del difunto fiel (rescatado), garantía de la Esperanza en la Vida Nueva.



“Velatorio de clérigo” / Anónimo. Siglo XX (Colección Sánchez Crespo)

## 6. "EL ADIÓS DEL ABUELO": FOTOGRAFÍA Y "RITUAL DE DESPEDIDA"

La única foto de grupo del repertorio que presentamos, de autor anónimo, puede ser fechada en los inicios del siglo XX. Se trata, ante todo, de un completo retrato de familia que toma ocasión del luctuoso tránsito del mayor de sus miembros. Tres generaciones se agrupan en torno al patriarca. Además, frente al solo valor recordatorio de los retratos individuales de difuntos, esta toma poseyó un valor añadido no despreciable de función catártica: el de la reunión para la despedida del difunto, congregación de afectos, última ocasión –incluso– para el contacto físico con el fallecido.

En efecto, el abuelo se va pero aún no se ha ido del todo (para siempre): hay tiempo de apurar el confortador momento del adiós para la descarga de remordimientos y de los flecos



"El adiós del abuelo" / Anónimo. Siglo XX  
(Colección Sánchez Crespo)



del torrente afectivo no saldado en vida. El abuelo ha muerto y para reforzar en lo posible la apariencia de naturalidad en la toma se ha decidido mantener en pie el cuerpo del difunto. Ello se consigue no sin el patente esfuerzo de tres de sus acompañantes: dos de ellos apuntalan sus costados; tras él, una figura semioculta en pie, sobre silla de anea, endereza la cerviz y resuelve el problema de la cabeza desnucada.

A su derecha, la viuda. A la izquierda, los rasgos de los dolientes nos permiten identificar a los hijos del anciano matrimonio. Delante de ellos, en primer plano, las nietas. El patético cuadro no deja de ser conmovedor como espejo de actitudes. Tan sólo los rostros del fallecido y de su nieta mayor manifiestan serenidad. A su lado, la tensión del trance dibuja facciones inquietantes en los demás familiares, aptos para una completa galería del desamparo: mujeres rigurosamente enlutadas, cubierta la viuda con un manto que expresa pudor e indefensión, ocultando la desnudez del desvalimiento que procura el nuevo estado (sólo el asomo de la mirada felina).

Entre las niñas, la mayor dibuja un gesto apacible, casi cándido. En el otro lado, construyendo una simetría que clarifica la composición, la pequeña de la familia esboza una parábola del desasosiego por la tensión contenida de sus miembros. La expresión de la muchacha refleja madurez impropia de su edad, a la vez que el rostro, perfectamente recordado, ofrece la sorprendente modernidad de un retrato contemporáneo.

Además, la niña es la única figura del retablo que manifiesta “existencia real”. Los demás personajes, tenuemente dibujados contra el fondo claro, presentan facciones difuminadas con cualidad de espectros inquietantes.

En ocasiones, el arte de la imagen ofrece lecciones no pretendidas. Y esta foto puede ser un ejemplo: frente a la muerte inevitable todos somos fantasmas, milagrosa carne ambulante de frágil destino, siempre con un pie en el último estribo: muertos que aparentan vitalidad, vivos de esencia diluida en tierra de nadie, ni acá ni Allá del todo.

La fe cristiana afirma que con la muerte el alma se separa del cuerpo. Cierta creencia popular considera que el cadáver, a poco de serlo, todavía conserva un residuo de vida (del alma que la habitó impregnándola). De este modo, se hace preciso aprovechar en el trance final el rescoldo de energía, aún encendido, para la efusión del último abrazo. Por lo demás, como observa André Malraux, “*hay una fraternidad que sólo se encuentra al otro lado de la muerte*”. Superada esta frontera, los afectos, las relaciones, se idealizan y subliman: sólo entonces el difunto adquiere la definitiva calificación de entrañable, y la foto que lo representa es el gran vehículo que dulcifica el recuerdo para instalarlo por siempre en el corazón del doliente.

## 7. “EL MORTICHUELO”

Desde su hallazgo, hace más de diez años, la foto del “mortichuelo”, “niño muerto de La Unión”, se expone en la sala de trabajo del Archivo Municipal. Debo decir que exhibición tan impúdica ha despertado todo tipo de comentarios, la mayoría de extrañeza y de consternación por la imagen sorprendente, también subrayando la supuestamente macabra



"El mortichuelo" / Francisco Sánchez Lajarín. La Unión, h 1915  
(Archivo Municipal de La Unión)

intención del fotógrafo y de los familiares del niño y, ahora, denunciando la morbosa inclinación del archivero por mostrar con descaro un incómodo aspecto de la realidad actual: la relación contemporánea del hombre con la muerte.

Su autor, Francisco Sánchez Lajarín, "pintor-fotógrafo" natural de Murcia, se estableció en La Unión a finales del siglo XIX. Fue artista ambulante en poblaciones próximas y

ocasional empleado del Ayuntamiento para apuntalar magros posibles. Probable víctima de la crisis minera centrada por la 1ª Guerra Mundial, abandonaría la ciudad arruinada hacia 1920. Marcos característicos de grueso cartón con sello de tinta como soporte de su obra, según la muestra, tomada hacia 1915. La imagen procede de los fondos documentales del desaparecido Hospital Municipal (“de Caridad” o “de Sangre”), “Hospital minero” de La Unión. Pertencería, probablemente, a uno de los empleados o de los ingresados en el centro que, como asilo, también acogió ancianos tras la Guerra Civil.

La llamo “foto del mortichuelo” según expresión recogida para designar al parvulito muerto desde el siglo XVIII. Doble propósito en la intención del artista: por un lado, revestir el cadáver de la vida que se fue; por otra parte, sublimar el recuerdo del ausente idealizando su imagen. Objetivos ambos pretendidos con medios tan cortos como patentes y que, en su avasalladora modestia, despiertan ternura en el espectador moderno.

Desde el punto de vista de la técnica empleada, el óvalo que da forma a la imagen construye una aureola que acentúa el ambiente irreal del conjunto. Ese mismo nimbo subraya la figura del difunto y lo “beatifica” plásticamente. El resultado se ajusta a la creencia según la cual el niño muerto antes de alcanzar la pubertad, bautizado y libre de pecado (no alcanzado el “uso de razón”), es admitido irremisiblemente en la Gracia Eterna del Cielo como bienaventurado.

Composición elemental: decorado bañado en luz natural, penuria de medios técnicos, pared en último plano, sábana blanca sobre el suelo de tierra como fondo general de la toma. Los detalles construyen una impresión general a la vez patética y conmovedora porque la pretensión imposible de trazar un rastro de vida en medio de la evidencia de la muerte no se arredra al emplear artificios tan toscos.

La ceremonia del simulacro despliega una completa escenografía para mostrar la ilusión de la vida. Por un momento se engaña al corazón, nunca al ojo (fotográfico) que no puede mentir. Primera trampa en la cadena de la simulación: el niño no se muestra tumbado o acostado; tampoco sostenido en brazos. Se hubiera querido sentar al párvulo aparentando vitalidad. Lo impide el evidente “rigor mortis”. Se ha intentado acomodarlo sobre un cojín y en una mecedora, quizá antiguo juguete, reconstrucción de una escena doméstica que permita evocar en un episodio cotidiano. Nueva trampa: tras la mecedora, una silla sostiene la cabeza y apunta uno de los elementos capitales del escenario visual, el rostro. Lejos de otros ejemplos, no advertimos signos de especial acicalamiento facial. En este caso, bastó con entreabrir la mirada del difunto ofreciendo la apariencia de ojos adormilados, abatidos por un cansancio insuperable.

Cuello inútil, manos agarrotadas que ya no engañan a nadie. En la ropa, triunfo del blanco, vestido de fiesta para el Bienaventurado: blusa, calcetines y calzado impolutos. Zapatos (no alpargatas), entrelazados sus cordones sin disimulo para salvar la dignidad de la postura.

*[Ciertos elementos de este cuadro –la presentación vertical del cadáver, el dominio del color blanco– permiten relacionarlo con el llamado, por extensión, “rito del mortichuelo”; es decir, con el velatorio del niño muerto cuyo duelo se convertía en fiesta por haber alcanzado la Bienaventuranza. Semejante celebración ha sido documentada en el antiguo Reino de Valencia, en la Huerta de Murcia y en Hispanoamérica]*

Última trampa. Una figura humana semioculta que se presenta con blusón y en cuclillas es el principal elemento de la tramoya puesto que asegura la difícil estabilidad del aparato escénico (cuerpo-mecedora-silla) y endereza la cabeza inerte. Para ocultar sus manos en torno al cuello del mortichuelo, alguien las quiso tapar con tinta y orla de colores.

## 8. CONCLUSIONES: FOTOGRAFÍA, “REVOLUCIÓN DEL SENTIMIENTO” Y RITUALES OBREROS

La práctica del retrato de difuntos en La Unión y sus contornos nos permite reflexionar sobre el fenómeno llamado de “la revolución del sentimiento”. Contemporáneamente, la carga de afectividad, hasta entonces repartida entre un buen número de personas próximas, se concentra “sobre algunos seres que se vuelven excepcionales, irremplazables e inseparables”.

Era el mismo flujo emocional que debió volcarse sobre nuestros entrañables difuntos retratados, niños, jóvenes y adultos. Además, en el seno de una vida llena por el trabajo (que cercenaba otras esferas de la vida irrenunciables hoy en día), la fotografía de cadáveres nos permite formular algunas conclusiones encadenadas en el campo de la historia de las mentalidades:

- 1º. El “desarrollo de la afectividad” en época contemporánea habría inducido el culto por el recuerdo facilitado por la técnica fotográfica y expresado en la conservación de una imagen realista del difunto como medio para hacerlo “viviente”.
- 2º. La proliferación del retrato de difuntos muestra que el atávico pudor frente a la muerte es superado por el deseo de prolongar mediante el recuerdo los lazos de afecto con quien se fue.
- 3º. Un paso más. Estamos tocando un actitud tan ancestral como la del recato ante la muerte: la de familiaridad con la misma en relación con la penosidad del trabajo y la percepción de la precariedad de la vida truncada por la enfermedad o por el accidente. La tensión vital alcanza su clímax cuando la existencia queda impregnada por el sentimiento de combate.
- 4º. La manipulación del cuerpo muerto para conferirle apariencia viviente es también expresión de un deseo de exaltación de la vida. Sólo el incontenible amor por la existencia (por la de alguien en concreto) explica la pretensión de encontrar mediante un gesto el imposible de trocar la muerte en vida exprimiendo todo el caudal afectivo posible.
- 5º. ¿Rituales obreros? Advertimos además en estas fotografías, la del anciano, la de la joven y la del “mortichuelo”, ciertos signos de la “exterioridad” de los ritos obreros. No sólo por la penuria de medios, sino por su decidida extraversión y desinhibición, probablemente inaceptables para mentalidades burguesas en las que se impondría la contención de una escenografía encubridora, de muertos simulando sueño. La descarnada naturalidad, rayana en la ingenuidad de las “exhibiciones obreras” resulta sencillamente conmovedora.

De este modo, la fotografía, concebida inicialmente como encargo-respuesta a apremiantes demandas afectivas, se presenta hoy como expresión de un modo de entender la muerte; también la vida. Y ocurrió en La Unión.

## 9. APÉNDICE: “EL NIÑO AMARILLO”

*Aplicado por razón de oficio al arte de congelar el tiempo, el fotógrafo ambulante sabía lo que hacía. Lo primero, apurar el trance. El artista conocía, en efecto, todos los secretos sobre la oxidación de la carne y advirtió a la familia que aquel olor a lilas maceradas obligaba a proceder con rapidez. Además, el retratista de cortos medios no disponía de lámpara de magnesio, de manera que sólo bañado en la luz del mediodía sería posible retratar al niño amarillo.*

*Horas antes, las mujeres de la casa habían ordenado los preparativos con diligencia. Primero, lavando el cuerpo pequeño con una toalla de paño; luego, vistiéndolo con galas de domingo que no había lucido hasta entonces: calzón gris, camisa, calcetas y zapatos blancos por estrenar para el último viaje del bienaventurado (alguien reparó en el descuido de los cabellos del niño y se aprestó a repeinarlo con ternura).*

- *“Mejor en el patio”. Sentenció la abuela. Y a pleno sol se dispuso la escenografía para acoger al mortichuelo. La habilidad del perito compuso sabiamente aquellos elementos simples y el afán de la familia ordenó el proyecto de Lajarín: que el cuerpecito recuperase por un instante el aliento imposible; que la vencida figura del niño aparentase para siempre la vida que se le fue. Dicho y hecho. Para acompañar esa ilusión, la madre entreabrió los ojos del hijo y señaló su afán: sentar al párvulo en la misma mecedora con que había jugado antes de la fiebre.*

*Aquella simulación tropezó con un inconveniente severo: el helor de la muerte había tensado la fibra del muchacho que sólo hallaría acomodo recostado, nunca sentado. Además, el capricho de la vida derrumbada abría sus piernecitas como un compás macabro y ridículo. La solución vino de parte del maestro: entrelazar los cordones de los zapatos para salvar la compostura. Algo más. El cuerpo rígido, echado sobre la mecedora, apenas se sostenía buscando el balanceo. Una silla de anea podría apuntalar el montaje, aún no lo bastante como para soportar el teatrillo. Finalmente, el padre agachado hubo de sostener el tambalillo fúnebre, tan precario como la vida ausente.*

*Días más tarde, el revelado señaló una complicación indeseable: las manos del padre, asomando en torno al cuello del niño denunciaban como un clamor el artificio de la pose. De nuevo la experiencia del artista volvió a jugar su baza. Con tinta de colores el pintor-fotógrafo ocultó los dedos del hombre, alterados como guirnalda de flores y madera de asiento.*

*Y Manolico resucitó o, por mejor decir, nunca se murió el pobretico, vivió para siempre, cuajada sobre cartón su estampa de párvulo eterno.*

*Lajarín ejercía como retratista para completar su plato de habichuelas. Había llegado de Murcia para conocer la fiesta que se anunciaba al pie de la Sierra, pero vencieron los tiempos malos, cuando muchos huían espantados por la ruina y el hambre. En el Ayuntamiento ganó plaza como empleado de arbitrios, pero seguían sin salirle las cuentas y se hizo artista ambulante. Lo que saliera. El desempeño de su oficio le permitió gustar la sustancia del tedio en aquel tiempo de derrumbe, en el paso apresurado por calles con piso de gacha, en la mirada digna de clientes sin posibles con la ciudad desmoronada. A veces,*

*la comezón de la angustia le asaltaba como un puñetazo imprevisto: abotargado bajo el sol buscando encargos, observando rostros indolentes, ordenando la postura de los vanidosos, apreciando el descuido en los más pobres. Cualquier pequeño lastre servía para anunciarle sin remisión el asombroso peso de la nada.*

*Finalmente, también huyó Lajarín con destino incierto porque, a sus ojos minuciosos, la repentina ciudad fantasmal se le ofrecía como el cuadro insufrible de un acabamiento.*

## 10. BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS-GALLEGO, J.: *Historia General de la gente poco importante*. Madrid: Gredos, 1991.
- ARIÈS, Philippe: *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 1984.
- DÍAZ-BURGOS, J. M.: "Memoria de papel", en *La imagen rescatada: Fotografía en la Región de Murcia, 1863-1940* (Catálogo de la exposición). Murcia: Consejería de Turismo y Cultura-CAM, 2001.
- GARCÍA LATORRE, P.: *El velatori del albaet*. Zaragoza: Temas Valencianos, 1978.
- GIL OLCINA, A.: "Evolución demográfica del núcleo minero de La Unión", en *Estudios de Geografía de Murcia*. Murcia. Academia Alfonso X el Sabio, 1982.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P.: *Las fuentes de la memoria: Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Madrid: Lunwerg, 1989.
- MÁS GARCÍA, J.: "El mortichuelo". Diario *La Verdad*. Murcia, 10-1-1991.
- MERCK-LUENGO, J. G.: "Historia de la Fotografía Murciana", en *Historia de la Fotografía Española (1839-1986)*, *Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española*. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986.
- MUELAS ESPINOSA, M. *La Unión en el recuerdo*. Asociación Belenista de Cartagena-La Unión, 1998.
- PERROT, Michelle: "Los actores", en *Historia de la vida privada. Vol. 4. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*. Madrid: Taurus, 1989.
- RIVAS, M.: "Niños, fotógrafos y dentistas", en Diario *El País* ("Babelia"), 10-10-1992.
- RÓDENAS ROZAS, F. J.: "El mortichuelo de La Unión". Diario *La Verdad*. Murcia, 31-10-1993.
- RÓDENAS ROZAS, F. J.: "Fotógrafos de La Unión en el Archivo Municipal", en *El Chicharra*, nº 2. Asociación Cultural Ciudad de La Unión, 1995.
- SÁEZ GARCÍA, A.: *La Unión. Aproximación a su etnología*. Excmo. Ayuntamiento de La Unión, 1988.
- SÁEZ GARCÍA, A.: *Letra y son de la muerte murciana*. Discurso de ingreso en la Real Academia Alfonso X el Sabio. – Murcia, 1992.