

# La mujer semidesnuda

## Una mirada metodológica a la fotografía<sup>1</sup>

The Half-Naked Woman. A Methodological Look at Photography

Por Ainara Miguel Sáez de Urabayen \*

Recibido el 25 de octubre de 2006, aprobado el 10 de noviembre de 2006

### Resumen

Este artículo se propone concretar el método utilizado para interpretar una selección de casi trescientas fotografías del reportero gráfico local Ceferino Yanguas de entre las casi tres mil imágenes que constituyen su obra completa. Si aquel trabajo supuso un intento consciente de integrar lo mejor de las disciplinas que, de una u otra forma, se han acercado a la fotografía (la Semiótica, la Antropología, la Historia, la Historia del Arte y una de sus ramas, la Iconografía), éste tratará de poner en juego todas esas disciplinas, todas esas herramientas, al servicio de la imagen más famosa de Yanguas: la mujer semidesnuda.

**Palabras clave:** Comunicación. Audiovisual. Metodología. Fotografía. Imagen.

### Abstract

*This article aims to precisely define the method used for interpreting a selection of almost three hundred photographs by the graphic reporter Ceferino Yanguas, from amongst the nearly three thousand images that make up his complete work. While that work represented a conscious attempt to combine the best of the disciplines that, in one way or another, have approached photography (Semiotics, Anthropology, History, Art History and*

---

\* Profesora de la Universidad de Burgos.

*one of its branches, Iconography), this work will try to put into play all of those disciplines, all of those tools, at the service of the most famous image by Yanguas: the semi-naked woman.*

**Key words:** *Communication. Audiovisual. Methodology. Photography. Image.*

## 1. Introducción

Uno de los mayores desafíos de trabajar con casi tres mil imágenes fotográficas de la ciudad de Vitoria-Gasteiz tomadas por el reportero gráfico Ceferino Yanguas durante los años treinta del siglo pasado fue el establecimiento de una metodología que, al aplicarse a una selección de esas imágenes, revelara tres cosas: cómo la sociedad vitoriana se representaba a sí misma en la manera en que se hacía fotografiar; cómo el fotógrafo tuvo que tomar partido visual en tiempos de profunda transformación política, económica y social; y cómo todo eso se manifiesta en las imágenes, de qué manera se representa.

Una metodología, cómo no, coherente y eficaz que tratara de distinguir los hechos de sus visiones, de medir la distancia entre el ser y el parecer; sin olvidar que aquellos hechos están ya lo suficientemente lejos (han pasado más de 85 años desde que Yanguas tomara las primeras fotografías) como para no poder acceder a ellos directamente, sino a través de diferentes discursos como, por ejemplo, el discurso histórico al uso y los textos autorizados.

Este artículo no pretende otra cosa que concretar el método utilizado para interpretar una selección de trescientas fotos, poniendo todas sus herramientas al servicio de una sola: la mujer semidesnuda (figura 1), la fotografía más famosa de Yanguas, publicada por Publio López Mondéjar en su *Historia de la Fotografía en España* (López Mondéjar, 1997: 137).



**Figura 1**

## 2. Una doble perspectiva

Lo primero que tuve claro fue que abordaría las imágenes desde una doble perspectiva, por un lado, crítica y, por el otro, multidisciplinar.

Crítica en el sentido que le da Jenaro Talens cuando escribe que no hay ciencias neutrales. Para el autor, la neutralidad es un mito renacentista: “Si en el proceso de producción de sentido subyace toda una serie de condicionamientos estéticos, económicos, ideológicos, en la producción de un discurso científico no podemos pensar en una actividad intuitiva y neutral a la busca de un conocimiento ‘verdadero’. (...) Porque todo discurso científico es también un proceso de producción de sentido y por tanto pasa por los mismos condicionamientos que los textos o enunciados que constituyen el campo de su investigación” (Talens, 1995: 45).

Como dicen los historiadores, es necesario que el investigador se conozca a sí mismo, pues, así como las fotografías son deudoras de su época, también el historiador es hijo de su tiempo.

Así pues, tuve que contar con que las fotos de Yanguas no sólo reflejan las ilusiones del fotógrafo y de la sociedad representada, sino también los límites del pensamiento de quien las interpreta. Han pasado más tres cuartos de siglo y yo, nueva espectadora, tampoco puedo desprenderme de mis modos de ver. Si, a la hora de abordar esta fotografía, tenemos en cuenta que quien la realizó fue un hombre occidental, de raza blanca y clase media, conservador y católico, que vivió a mediados del siglo XX, también habrá que reflexionar sobre el hecho de que quien la mire sea una mujer contemporánea, cuyas lecturas incluyen los textos de las historiadoras feministas que en los setenta comenzaron a revisar la imagen de la mujer transmitida por la historia del arte occidental a través de los siglos.

Por eso, nada más verla, pienso que esta fotografía refleja una idea tan vieja como el arte mismo: la idea de la mujer como objeto más que como creadora de arte. Esto es así porque, desde siempre, el Arte con mayúsculas había servido de excusa para acceder libremente al cuerpo desnudo de una mujer. Antes que nuestro fotógrafo, muchísimos artistas habían retratado a mujeres desnudas en sus talleres, por lo que algo tan convencionalmente aceptado no podía escandalizar ni siquiera a la pacata sociedad victoriana de los años treinta. Como si la creación del arte, de la belleza, justificara la representación del desnudo femenino. Ya empiezan a repartirse los papeles: hombre, creador, sujeto; mujer, modelo, objeto.

Lo que llamamos perspectiva multidisciplinar (tan discutida hoy) no fue más que un intento de integrar lo mejor de aquellas disciplinas que, de una u otra forma, se han acercado a la fotografía, a saber, el Psicoanálisis, la Semiótica, la Historia, la Antropología y la Historia del arte y tres de sus ramas: la Historia social del arte, la Historia de la fotografía y la Iconografía. Vayamos punto por punto.

## *2.1. Psicoanálisis*

Para Sigmund Freud el yo se debate entre el interior (el subconsciente, el deseo, el placer) y el exterior (la realidad, la censura social, las reglas, los tabúes, la coerción), dando como resultado el super yo (la conciencia, la modificación del yo por las fuerzas represivas). Hay pulsiones tan prohibidas que se quedan en el camino, ni siquiera llegan a la conciencia del individuo. El resultado de esto es la sublimación; sublimamos lo prohibido, convertimos el deseo sexual en trabajo, en competición social, deportiva, artística... que satisfacen indirectamente al individuo y le aportan paz. Según Freud, todo lo que hacemos, lo hacemos para disfrazar o, de algún modo, compensar nuestras emociones sexuales.

Freud descubrió que durante el sueño, el super yo y el principio de realidad se relajan, reforzándose el principio de placer. Los sueños tienen un contenido manifestado, la historia que el soñador parece escuchar, el aspecto denotativo, y otro latente, las connotaciones de esa historia. Los sueños dramatizan los deseos, los convierten en espectáculo. Ciertas características oníricas como la dramatización (espectáculo), la condensación (polisemia), el desplazamiento (disfraz) y la simbolización (los sueños utilizan símbolos de su comunidad y de toda la humanidad), hacen que éstos se conviertan en alegorías.

Estas particularidades de los sueños las encontramos también en las fotografías. Del mismo modo, ellas tienen un mensaje denotado y otro connotado, convierten los deseos en espectáculo, animan al modelo a ponerse múltiples disfraces, son polisémicas y simbólicas. Las fotos son como sueños freudianos, puras alegorías. Y, por sus características, están cerca del subconsciente de las personas, reflejando los deseos más ocultos de fotógrafo y clientes, quienes no aparecen como son sino como quisieran ser.

Si hemos de perdernos en divagaciones sobre los deseos inconscientes del fotógrafo (la modelo aquí se limita a cobrar por la pose), habrá que decir que, en este caso, Yanguas utiliza su profesión como excusa para acceder a una mujer en cueros. Parece como si tanto la pose, tomada prestada de la estatu-

aria clásica, como el fondo, una tela lisa y negra, una especie de pantalla-cortina inventada por los artistas venecianos a principios del siglo XVI, estuvieran ahí para indicar unos valores estéticos que justificaran la desnudez de la mujer y, al tiempo, disfrazaran de artístico el vulgar interés sensual del espectador. Es evidente que, en aquella sociedad puritana, para fotografiar el cuerpo femenino hacía falta coartada, lo que no refleja sino la profunda represión sexual, oculta en los inconscientes.

## 2.2. *Semiótica*

A las leyendas, los mitos, las creencias, modelos portadores de ideas metafísicas, religiosas, sociales, económicas, políticas, éticas, etc. que el Psicoanálisis trataba como reflejo del inconsciente colectivo, la Semiótica los llama ideologías. Acepta que acarrear todas las contradicciones sociales y muchas ilusiones, y va más allá, clasificando los códigos a través de los que afloran. Según el libro de Cocula y Peyrouet (1986: 110), las ideologías afloran a través de los códigos retóricos, de los códigos morfológicos y de los códigos del inconsciente. Es el momento de ocuparnos de los dos primeros; para eso, aplicaremos la tabla que proponen los autores para el análisis del mensaje visual fijo a la fotografía de nuestra Venus.

- Preámbulo: como hemos dicho el autor es Ceferino Yanguas; el mensaje, sin título, está fechado en 1918 y poco sabemos de las circunstancias de su creación; en cuanto a los datos técnicos, decir que es un retrato fotográfico en cristal de 13x18 cm.

- Aproximación intuitiva: éste es el lugar donde anotar las primeras reacciones, las más espontáneas, los juicios salvajes sin duda olvidados ya.

- Aproximación icónica: responde a la pregunta ¿qué vemos? La respuesta es fácil, una robusta mujer tendida sobre su costado derecho, que nos mira de frente, con los ojos entrecerrados y una leve sonrisa. La mirada baja la hace parecer modesta, contemplativa, pero sus rotundas formas se imponen. Una de sus manos se apoya sobre el asiento, la otra sostiene una hoja. Viste un camisón blanco del que asoma uno de sus pechos. Aparte de eso, lleva collar, reloj, medias y zapatos.

- Aproximación iconográfica: ¿qué evoca esta imagen? Un erotismo desfasado. La Venus semidesnuda está tumbada, reclinada como un sultán turco en una fantasía orientalista, una pose que invoca asociaciones románticas. La hoja que su mano izquierda sostiene sobre su regazo, sin embargo, recuerda la vergüenza de Eva al encontrarse desnuda fuera del paraíso, y con ella el

peligro femenino, la naturaleza pecadora de la mujer, causante de todos los males de los hombres. Fijándonos bien, su mirada ya no parece contemplativa, sino ausente, algo molesta.

- Código lingüístico: no hay en la imagen inscripciones, insertos ni firmas.

- Código sociocultural:

Tampoco códigos de reconocimiento de la identidad como nombres, vestidos o uniformes. El pelo suelto, la ausencia de maquillaje y el camisón no ayudan a identificar a la mujer como perteneciente a un grupo determinado.

Código topológico: presumiblemente la foto está tomada en el estudio de Yanguas. La tela negra del fondo, sin embargo, aísla la imagen del ambiente, como si situara a la mujer fuera de la realidad histórica, en el 'érase una vez' de los cuentos.

Códigos de las relaciones interpersonales: no resulta sencillo interpretar el gesto de la mujer. Su cuerpo parece relajado, pero su rostro refleja cierta tensión. Evidentemente, la situación no le resulta del todo cómoda.

No se ven códigos de manifestaciones colectivas ritualizadas (escenas históricas, ceremonias religiosas, juegos, deportes, trabajos, etc.). La imagen es más bien privada, como tomada en secreto, lo que explicaría el fondo negro ocultando el escenario.

- Código estético:

Códigos retóricos: existen en la imagen desviaciones tanto paradigmáticas como sintagmáticas. Entre las paradigmáticas estarían el pecho metonímico (porque, al fin y al cabo, quien ha visto uno ha visto los dos), tan opulento, la metafórica hoja (que habla de vergüenza) o la elección de una modelo corpulenta. En cuanto a las segundas, destacaría la extraña combinación de joyas, medias y zapatos con ropa de dormir que, para colmo, no cubre todo su cuerpo.

Códigos morfológicos: la foto muestra una cierta pretensión artística, que se refleja sobre todo en la pose y en la ambientación. Pero lo más definitorio es, sin embargo, el conservador modo de representación. Atendiendo solamente a tres de los elementos que determinan la composición básica de una imagen, a saber, el punto de vista, el encuadre y el momento elegido para la representación, advertiremos lo convencional que es: prácticamente simétrica, incluye el motivo

entero y el momento 'decisivo' ha sido escogido para representar lo general, lo intemporal. Aunque la imagen es nítida, carece de profundidad. Ya a primera vista resulta obvio que no estamos ante una fotografía técnicamente perfecta. Muchas de las fotografías de Yanguas ejemplifican su tendencia a utilizar un modo de representación conservador, como si en vez de fotógrafo fuera pintor o grabador. Vean, si no, estas fotografías de un grupo de estudiantes del colegio Niño Jesús, de ciclistas aficionados y de frailes en Estíbaliz (figuras 2, 3 y 4).

- La síntesis y las conclusiones las dejaremos para después.

Si una vez completada la tabla propuesta por los autores franceses, trasladáramos las funciones del lenguaje de Roman Jakobson a la fotografía, veríamos que más que una función referencial, la de describir a la mujer retratada, la imagen cumple una función expresiva y conativa.



**Figura 2**

Expresiva porque la mirada masculina ha proyectado sus fantasías en la figura femenina, y ésta se muestra de acuerdo a ellas: semidesnuda, tendida, accesible, con mirada soñadora, como fantaseando con las indecibles cosas por venir. Esta mujer que, en su tradicional rol exhibicionista está siendo simultáneamente mirada y mostrada, nos habla de los deseos del hombre. En vez de verla a ella, le vemos a él, sus fantasías, el erotismo que caracterizó toda una época y condicionó la apariencia de sus mujeres.



Pero, además de desvelar la actitud del emisor-fotógrafo respecto al sexo y a la desnudez del cuerpo femenino (machista, misteriosa, pecaminosa y un tanto retrógrada), el mensaje-fotografía sirve para llamar la atención del receptor-espectador, ¿para qué si no el pecho descubierto? La función poética, que debería estar presente si el mensaje-fotografía fuera artístico, no aparece; el acento no está puesto sobre el mensaje mismo, precisamente.



**Figura 3**

Asimismo, el cuadrado semiótico de Algirdas Julien Greimas, definido por el mismo autor como “la representación visual de la articulación lógica de una categoría semántica cualquiera” (Greimas, 1990: 96) nos ayudará a representar visualmente el lugar de las mujeres en la obra de Yanguas.



**Figura 4**

Antes, es preciso aclarar que la fotografía de la que venimos hablando, que representa un símbolo sexual, es una excepción. La mayoría de las mujeres de la colección están retratadas como mujeres ejemplares, amas de casa y madres, muy femeninas en el vestir, posar y caminar; sumisas, dóciles, tímidas y modestas. Y este contramodelo, el de la mujer semidesnuda, en ningún momento entra en conflicto con el modelo femenino dominante.

Si las mujeres de Yanguas son, sobre todo, amas de casa y madres, pero hay dos imágenes de mujeres ofreciendo su cuerpo desnudo a la vista del espectador, ésta y la de la mujer en el taller del escultor Díez (figura 5). Podemos decir, entonces, que nuestro fotógrafo retrató a la mujer de cuatro modos distintos: como madre, posando con su prole (figura 6); como ama de



Figura 5



**Figura 6**

casa, comprando en la plaza (figura 7), saliendo de misa (figura 8), cosiendo (figura 9); como objeto decorativo, en el taller de un escultor; y como prostituta, el caso de nuestra Venus. Con ellos es posible dibujar un cuadrado semiótico en el que madre y prostituta tengan una relación de contrariedad, igual que ama de casa y objeto decorativo; madre y objeto decorativo se contradigan, como prostituta y ama de casa; y madre y ama de casa se complementen, del mismo modo que prostituta y objeto decorativo. La tipología de relaciones queda establecida.



**Figura 7**



**Figura 8**

Para Charles S. Peirce, máximo representante de la Semiótica norteamericana, hay tres tipos de signo: el icono, el índice y el símbolo. Vuelve a ser curioso como esta tríada, ideada para definir el signo, define también la fotografía y, al mismo tiempo (aunque no se trate aquí), la polarización de la teoría fotográfica y su evolución a lo largo del tiempo.

La Fotografía, nuestra fotografía en este caso, es icono porque la modelo retratada se parece a la real; índice, porque la modelo retratada es la huella lumínica de la real (Barthes, 1989: 142, 145, 151); y símbolo, porque la



**Figura 9**

Venus semidesnuda es, como diría Pierre Bourdieu (1965: 108), una imagen convencional que expresa el espacio según las leyes de la perspectiva renacentista y los volúmenes y los colores por medio de degradados del negro y del blanco. Esta foto es ‘verdad’, certificado de presencia, en el sentido de que tanto el fotógrafo como su modelo estuvieron allí en aquel momento, pero hemos de tener en cuenta que se trata de un recuerdo breve y fragmentario, marcado por las motivaciones de ambos, que solamente contará su propia verdad, una verdad a medias.

### *2.3. Historia*

Francis Haskell (1994:2) resume en esta cita el modo en que el investigador debe acercarse a cualquier documento visual: “Antes de que el historiador pueda tratar de utilizar de manera válida una fuente visual, por sencilla que sea, por poco exigente que parezca, tiene que saber qué es lo que está contemplando, si es auténtica, cuándo y con qué fin se hizo, incluso si se la consideraba bella. Tiene también que saber algo sobre las circunstancias, convenciones y dificultades que siempre gobiernan lo que se puede representar en arte en un momento determinado y los medios técnicos al alcance del artista para expresar su visión”.

Intentemos, pues, contextualizar la fotografía que nos ocupa: Yanguas, fotógrafo profesional, realizó la imagen en 1918. Era un reportero conservador que vivía en una sociedad cuyos valores (incluidos los valores estéticos) eran fundamentalmente tradicionales. Para hacer este retrato utilizó una vieja cámara de placas de cristal. Pocos años después, en 1925, saldrían al mercado las primeras Leica, que Yanguas no llegaría a manejar nunca.

Ceferino Yanguas perteneció a la tercera generación de fotógrafos que trabajó en la ciudad. En aquella época la actual diversidad de imágenes era tan impensable que se nos hace difícil de imaginar el impacto que producían en la población. Pero es preciso tener en cuenta la maravilla, la fe con la que los vitorianos de entonces miraban las fotos.

Hemos de pensar también la intencionalidad de la producción de la imagen, en su razón de ser. En este punto, volvemos a encontrarnos con que ésta es una imagen excepcional. Yanguas vivía de sus fotos y la mayoría están hechas para ganar dinero; la mujer semidesnuda, sin embargo, parece resolver otro tipo de necesidades. Supongo el fotógrafo la realizó para sí mismo, para su goce privado o el de su círculo de amigos, pues, en un mercado tan limitado y conservador como el vitoriano, había suficiente con las fotografías eróticas que venían de París.

## 2.4. Historia del arte

En este punto, rescatamos las dos principales concepciones del sistema de perspectiva de Peter Galassi (1981), la concepción tradicional, que, según él, corresponde a la pintura y al grabado; y la concepción moderna, relacionada con la fotografía. Yanguas era fotógrafo y, muchas veces, el medio le ganó, pero siempre prefirió el viejo estándar.

Ya he señalado como atendiendo solamente al punto de vista, el encuadre y el momento elegido para la representación, la imagen es simétrica, incluye el motivo entero y el momento “decisivo” ha sido escogido para representar lo general, lo intemporal. En este sentido, la de la mujer semidesnuda se parece al resto de las fotografías de Yanguas.



**Figura 10**

El autor utilizó también las viejas convenciones artísticas, las viejas poses, gestos, ambientación, ropa y atributos. La composición de este retrato, por ejemplo, guarda una inquietante similitud con la reproducción de un fragmento del cuadro *La siesta* de Díaz de Olano que él mismo realizó (figura 10); aunque la mujer de la pintura, también recostada, muestre su perfil, dirija su mirada al cielo, cruce los brazos sobre la cabeza y esté completamente vestida.

### 2.4.1. Iconografía

Esta disciplina, mil veces definida como una eficaz herramienta para la “reconstrucción” de la obra de arte en sus correctas coordenadas de tiempo y espacio, ofrece un método de análisis que recuerda al utilizado antes con Cocola y Peyrouet. Porque Panofsky (1962) propone tres niveles de significado para las imágenes visuales:

- Preiconográfico: es la interpretación primaria o natural de lo que se ve, la simple identificación de los objetos representados. Lo que antes he llamado aproximación icónica.

- Iconográfico: es el significado “convencional” o secundario de la obra. No se trata de un estadio sensible, sino inteligible, porque para interpretarlo hay que recurrir a la tradición cultural, a la historia de los tipos (personificaciones, alegorías, símbolos) y a las fuentes literarias. Supone, pues, un determinado bagaje de conocimientos libresco, literarios o históricos por parte del intérprete. La aproximación iconográfica.

- Iconológico: es la interpretación del significado intrínseco o contenido, la interpretación iconográfica en su sentido más profundo. En este nivel se aborda el significado inconsciente que se esconde detrás de la intención del creador. Para llegar a este estadio, son necesarias tanto la “intuición sintética” como el conocimiento de la historia de los síntomas culturales o símbolos, percatarse “de la manera en la cual, bajo condiciones históricas diferentes, tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas por temas y conceptos específicos”. Este es el lugar para responder a la pregunta de por qué la modelo se descubrió un solo pecho. Como las miles de madonas que, desde el siglo XIV y a lo largo de toda la Historia del Arte, dan el pecho al Niño Dios. Casi todas eran manifestaciones eróticas encubiertas porque, cuando en el siglo XIX el desnudo dejó de estar prohibido, estos temas remitieron. Pero entonces, ¿por qué enseñar solo un pecho? Pues porque éste, como diría Barthes (1980: 65), ejerce de *punctum* que atrae la mirada del espectador y hace la foto más interesante. Me tienta pensar que, de no haber sido por el pecho al aire, Publio López Mondéjar no hubiera publicado esta foto en su libro.

## 2.5. Antropología

Comenta Richard Brilliant (1991) que, si con el término “retrato etnográfico” queremos decir el retrato de personas no occidentales por artistas occidentales y para audiencias occidentales, donde el exotismo de la persona retratada es representado intencionadamente como el tema principal

y se manifiesta a través de la cuidadosa atención a los detalles del vestido, la apariencia personal y la “raza”, entonces el retrato etnográfico está antropológicamente definido y es culturalmente tendencioso, injusto y con prejuicios.

Por supuesto, los retratistas que trabajan en su propia cultura raramente piensan como etnógrafos, ni tampoco se acostumbra a aplicar técnicas antropológicas a los retratos de aquellos con quienes uno comparte una cultura común. Pero Yanguas, un “hombre de bien”, retrató a algunos modelos como extranjeros en su propia ciudad, como si fueran “los otros”. Si el personaje era pobre, campesino o, como en este caso, una mujer al margen de la decencia burguesa, Yanguas hacía retratos, etnográficos en el sentido de tendenciosos.

Por que en esta imagen, la mujer no es un sujeto pecador, sino un modo de pecar ofrecido al hombre. El típico reparto de tareas vuelve a realizarse: “Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas [...]. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión” (Berger, 1974: 55).

Esta imagen es una prueba de la objetivación de la figura femenina, de la construcción de la mujer como espectáculo. Es la fotografía más conocida de Yanguas y la que mejor refleja un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, donde el placer de mirar (*scopophilia*) se reparte entre el hombre, activo, y la mujer, pasiva. Esta fotografía de la Venus semidesnuda subraya la existencia de la mujer como objeto más que como creadora de arte y también su disponibilidad sexual. Ya es casualidad (o no) que los dos únicos desnudos de Yanguas, éste y el de otra mujer desnuda en el taller de un escultor, sean magníficos ejemplos de esta afirmación.

## Notas:

---

- 1 Este artículo está basado en parte de la tesis doctoral *Vitoria: imagen de una ciudad en calma*, escrita por la autora, dirigida por el profesor Ramón Esparza (Dpto. de Comunicación Audiovisual de la UPV) y financiada por el Gobierno Vasco. Defendida en mayo de 2006, mereció la calificación de sobresaliente *cum laude*.



## **Referencias bibliográficas**

---

- BARTHES, Roland (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.
- BERGER, John (1974). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BOURDIEU, Pierre (1965). *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit.
- BRILLIANT, Richard (1991). *Portraiture*. London: Reaktion Books.
- COCULA, Bernard; Claude PEYROUTET (1986). *Sémantique de l'image. Pour une approche méthodique des messages visuels*. Paris: Librairie Delagrave.
- GALASSI, Peter (1981). *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*. New York: The Museum of Modern Art.
- GREIMAS y COURTÉS (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- HASKELL, Francis (1994). *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*. Madrid: Alianza Editorial.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio (1997). *Historia de la Fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg.
- PANOFSKY, Edwin (1962). *Studies in Iconology*. New York: Harper Torchbook and Harper & Row.
- TALENS, Jenaro *et al.* (1995). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.