



Área Abierta. Revista de comunicación  
audiovisual y publicitaria  
ISSN: 1578-8393 / ISSNe: 1578-8393  
<http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.57039>

 EDICIONES  
COMPLUTENSE

## Ellas: de modelo a fotógrafa. La mujer como impulsora de nuevas formas retratísticas en los estudios fotográficos madrileños (1860-1880)

Stéphany Onfray<sup>1</sup>

Recibido: 31 de agosto de 2017 / Aceptado: 09 de noviembre de 2017

**Resumen.** Mediante este artículo, se pretende dar una nueva visión de la relación entre mujer y fotografía en el siglo XIX, centrándose en particular en Madrid entre 1860 y 1880, mediante la Colección Castellano, conservada en la Biblioteca Nacional de España. Se ha querido resaltar el rol activo de las mujeres en el desarrollo del nuevo medio como agente de expresión y de comunicación social. Para ello, se estudió tanto a la “mujer modelo” —y el poder que ejerce sobre su propio cuerpo— como a la “mujer fotógrafa” y a las tensiones que existen entre ambas.

**Palabras clave:** Fotografía; Fotógrafas; Madrid; Siglo XIX; Estudios de género; *Carte de visite*

### [en] From Model to Photographer. Women as Promoter of New Portrait's Shapes in Madrid's Photographic Studios (1860-1880)

**Abstract.** Through this article, we intend to give a new vision of the relationship between women and photography in the nineteenth century, focusing on Madrid between 1860 and 1880, through the *Colección Castellano*, preserved in the Spanish National Library. We pretend to highlight the active role of women in the development of the new medium as an agent of expression and social communication. For this purpose, we will study both the “woman model” —and the power she exercises over her own body— as well as the “woman photographer” and the tension that exists between both of them.

**Keywords:** Photography; Women Photographers; Madrid; Nineteen Century; Gender Studies; *Carte de visite*

**Sumario.** 1. Introducción y estado de la cuestión. 2. Fotografía y mujer: dos caras de la misma moneda. 3. Apuntes para una desmitificación de la figura del fotógrafo. 4. Hacia una nueva subjetividad. 5. Conclusiones. La fotografía como jaula dorada. 6. Bibliografía.

**Cómo citar:** Onfray, S. (2018). Ellas: de modelo a fotógrafa. La mujer como impulsora de nuevas formas retratísticas en los estudios fotográficos madrileños (1860-1880). *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 18 (1), 13-38. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.57039>

---

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid (España). Este artículo ha sido desarrollado dentro del marco de una tesis doctoral sobre la representación y autorrepresentación de la mujer en el retrato fotográfico en Madrid, basada en el estudio de la Colección Castellano de la Biblioteca Nacional de España (1850-1870). Dicha tesis doctoral está dirigida por la Dra. Concha Casajús Quirós y el Dr. Juan Miguel Sánchez Vigil.

E-mail: [Stephany-o@live.fr](mailto:Stephany-o@live.fr)

## 1. Introducción y estado de la cuestión

Desde la década de 1990, se está desarrollando un verdadero replanteamiento en torno al papel desempeñado por la mujer en el siglo XIX, que ha trascendido en España gracias a numerosos estudios sobre su presencia en la cultura visual y artística de la época, y en particular en el ámbito de la fotografía. En este sentido, destaca el trabajo de Nieves Limón (Limón: 2014) y del proyecto de investigación “Género y Figura. Reivindicando a las mujeres fotógrafas”, afiliado a la Universidad Carlos III de Madrid, pero también las investigaciones de Marie-Loup Sougez (Sougez: 1997), Mónica Carabias Álvaro (1998; 2000a; 2000b; 2002), Concha Casajús Quirós (Casajús Quirós: 2001), María Rosón Villena (Rosón Villena: 2006; 2014), María de los Santos García Felguera (García Felguera: 2009a; 2009b; 2014), Antonia Salvador Benítez (Salvador Benítez: 2009), Francisco José García-Ramos (García Ramos: 2017; García Ramos y Carabias Álvaro: 2014), Ana Muñoz-Muñoz y María Barbaño González-Moreno (Muñoz-Muñoz y Barbaño González-Moreno, 2014), o Erika Goyarrola Olano (Goyarrola Olano: 2016) por ser algunos de los pilares de la relación entre fotografía y género en España, tanto en los siglos XIX y XX, como en la actualidad.

Dichas investigaciones se están haciendo eco de la necesidad imperiosa de deshacer la historia patriarcal del medio, planteada desde Europa o Estados Unidos, con el fin de reconstruirla desde postulados feministas y la igualdad que implican. Dichas premisas pueden apreciarse en los trabajos de Abigail Solomon-Godeau (Salomon-Godeau, 1986; 1999; 2016), Carol Mavor (Mavor, 1995), Carol Armstrong (Armstrong, 2000), Naomi Rosenblum (Rosenblum, 2014) y Federica Muzzarelli (Muzzarelli, 2009).

También merece subrayar la labor de rescate de varias mujeres intensamente ligadas a la fotografía en sus primeros años de existencia. Investigaciones dedicadas, entre otros, a personajes fundamentales como Anna Atkins (1799-1871) (García Felguera, 2009), Julia Margaret Cameron (1815-1879) (Cox; Ford, 2003), Lady Clementina Hawarden (1822-1865) (Mavor, 1999; Dodier, 1999; Carabias Álvaro, 2000), la Condesa de Castiglione (1837-1899) (VV.AA., 1999; Salomon-Godeau, 1986) o Hannah Cullwick (1833-1909) (Mavor, 1998; Atkinson, 2004).

Además, y ya en años recientes, no se puede omitir la muestra organizada en 2015 por el Musée d’Orsay, así como su imprescindible catálogo: *Qui a peur des femmes photographes? (¿Quién teme a las mujeres fotógrafas?)* (VV.AA., 2015) o la exposición “Son modernas, son fotógrafas” del Centro Pompidou de Málaga (Jones y Lewandowska, 2015) que, aparte de dejar planteado un sólido marco teórico sobre el tema, no dejan de ser significativas del creciente interés por el mismo.

Hoy día, investigar la analogía entre mujeres y fotografía en el siglo XIX deja entrever un abanico de ambigüedades y complejidades, en sí muy propias a cualquier trabajo relacionado con los estudios visuales y el género. Dirigir el foco de atención sobre las mujeres que han ejercido una labor fotográfica activa (ya sea de forma amateur, profesional, e incluso como modelo), complica aún más la labor. Si por razones evidentes, en el siglo XIX la actividad de los hombres en el ámbito fotográfico siempre fue mayor, la falta de interés a la hora de documentar la presencia de mujeres en los establecimientos ha forjado la idea errónea según la cual *ellas* no habían sido partícipes de la aventura. Sin embargo, el retrato de estudio era una actividad que implicaba necesariamente un cierto grado de colaboración. En este

contexto, se expone la necesidad de reivindicar el protagonismo de las mujeres en estos establecimientos ya que, tanto por su trabajo como por su aporte compositivo o la simple expresión de sus deseos, tuvieron una gran influencia sobre el desarrollo técnico, formal y comercial del medio en el siglo XIX.

En este sentido, los objetivos de este artículo serán de naturaleza múltiple. Por un lado, se pretende visibilizar la labor y el protagonismo de la mujer —bien sea fotógrafa o no— en los estudios profesionales de fotografía en Madrid entre 1860 y 1880, revalorizando su papel como divulgadora y experimentadora del medio. Algo que obligará, por tanto, a repensar los términos de “fotógrafo” y “fotógrafa”, atendiendo a los procesos realizados en dichos establecimientos. Asimismo, esta investigación pretenderá ofrecer un espacio de reflexión sobre los roles de género que articulaban la actividad diaria de los estudios madrileños, problematizando sobre los retratos fotográficos de mujeres, y sobre el carácter de “sujeto” u “objeto” pudiendo asimilarse a sus representaciones. Para ello, se optará por una metodología historiográfica, que se desarrollará desde una perspectiva afín a los estudios de género, la historia de mujeres así como la historia de la vida cotidiana y de las mentalidades.

Por último, el objeto de estudio se acotará a la producción fotográfica madrileña, parte de la cual fue recogida en una de las mayores colecciones de la época: la Colección Castellano (1850-1870), conservada en la Biblioteca Nacional de España (BNE) (Onfray, 2015 y 2016). El fondo fotográfico de dicha colección, formado por más de 22.000 piezas fotográficas, está dividido entre un conjunto de 250-300 imágenes sueltas y 24 álbumes, 22 de los cuales son de retratos (Kurtz; Ortega García, 1989: 187). Según el recuento realizado en el marco de este estudio, 9.284 de estas imágenes incluyen mujeres (43,92%), 8.126 de las cuales son retratos de mujeres que posan solas ante la cámara (87,53%). De esta forma, y como consecuencia de la propia metodología empleada, la investigación que aquí se presenta se ha llevado a cabo siguiendo un método de trabajo propio de las prácticas de archivo en cuanto a su localización, análisis y catalogación.

## **2. Fotografía y mujer: dos caras de la misma moneda**

Para poder analizar en profundidad los intereses comunes existentes entre la mujer y la fotografía en el siglo XIX, es fundamental ampliar el marco de las que se suelen denominar como las “pioneras de la fotografía”. La influencia que ha tenido la mujer sobre los primeros pasos del medio es innegable a pesar de que, en numerosas ocasiones, los artífices de estos avances no pudiesen ser definidos como “fotógrafas” (en el sentido más estricto del término, es decir como “operadoras”). Las mujeres jugaban, en la sombra, un papel muy importante en el trabajo acabado, y muchas de ellas no fueron lo debidamente acreditadas por sus fotografías, al ser las mismas atribuidas a sus esposos (Rosenblum, 2014: 7). También es lógico pensar que, de acuerdo con la mentalidad imperante, las mujeres no valoraban su propio trabajo como sí lo solían hacer los hombres (Rosenblum, 2014: 10), lo que puede haber impedido la conservación de mucho material proveniente de estudios de fotógrafas, y con ello el desarrollo del estatus de “mujer fotógrafa” en la historiografía (Salomon-Godeau, 2015: 17) (imagen 1).



Imagen 1. Yoshikazu Issan, 1861: *Pareja francesa con cámara* [Fuente: (Rosenblum, 2014: 48)]

Pero antes que nada, y si se piensa en la sociedad decimonónica europea como una sociedad basada sobre un sistema patriarcal un tanto controlador y limitador para las mujeres, es imposible dejar de preguntarse ¿por qué no se reguló el acceso de las mismas a la fotografía? Es cierto que, en sus inicios, la fotografía nunca fue considerada como un arte, sino más bien como una herramienta social al servicio de las clases medias y altas. El carácter ocioso y lúdico de la práctica no justificó la aplicación de ningún tipo de restricción de uso a las mujeres (Rosenblum, 2014: 39). Aparte, ¿cómo atreverse a prohibir el acceso a dichos establecimientos a quienes estaban entonces consideradas como “minas de oro” para los comerciantes, al ser las mujeres gerentes del capital doméstico y de las compras familiares?

Como “tierra virgen”, la fotografía tampoco sufría de las limitaciones que habían sido impuestas para las artes plásticas (Parry Janis, 1990: 12). De hecho, las primeras sociedades fotográficas en Francia o en Inglaterra, al ser consideradas como sociedades amateurs, no prohibían el acceso a las mujeres. Es más, la *Photographic Society of London*, desde su fundación en 1853, había anunciado que las mujeres serían bienvenidas en calidad de miembros (VV.AA., 2015: 38).

Sería de extrañar que, al permitir la difusión del uso fotográfico en el ámbito propio de las mujeres, los hombres tuviesen plena conciencia de lo que llegaría a favorecer: la libertad expresiva de las mujeres, y quizá hasta su emancipación socio-profesional. Algo que dejó entrever la luz a miles de mujeres, que apreciaron por primera vez las ventajas de la modernidad aplicadas a la vida cotidiana de su género.

Como dos caras de la misma moneda, la relación entre mujer y fotografía refleja un mismo combate frente a la modernidad y a un mundo en constante cambio

(Muzzarelli, 2009: 8), para destacar como aliados de la modernidad y adquirir un nuevo estatuto social. Es difícil no asimilarlas si se quiere entender tanto la historia del medio como la de la condición de la mujer, y numerosas son ya las vías de investigación que van en este sentido. Patrizia Di Bello asocia por ejemplo los dos entes en el siglo XIX, y los describe como “agentes reproductores” más que “agentes creativos” (VV.AA., 2015: 66), algo que coincide totalmente con el rol atribuido a las mujeres en esta época. Las propias mujeres se identificaban alegremente con el medio, y no era sorprendente que alguna de ellas se personifique en alegoría de la fotografía para algún baile de disfraces (Bajac: 59) (imagen 2).



Imagen 2. *Alegoría de la fotografía. Detalle de una ilustración de Les Modes Parisiennes*, (16 de enero de 1864) [Fuente: BNE]

Partiendo de un consenso total por parte de la sociedad, la fotografía acabaría por ser un medio explícitamente usado por las mujeres, lo que iría incrementándose con el desarrollo de la *carte de visite* (o tarjeta de visita) (Rosenblum, 2014: 44). Inventada por Eugène André Adolphe Disderi (1819-1889) en 1854, se trata de una fotografía revelada sobre papel gracias a la técnica del colodión húmedo, y pegada a posteriori en una cartulina de unos 6x9 centímetros. El aporte real de Disderi no fue tanto el desarrollo de una nueva técnica, sino el concebir una cámara que permitía la realización de dichas tarjetas, ya que ésta disponía de un objetivo compuesto por varias lentes (imagen 3). La posibilidad de obtener imágenes en semi-serie produjo una gran reducción de precios, lo que generó a su vez una democratización del medio. Miles de personas pudieron obtener su retrato por primera vez, y la fotografía se transformó en un ocio accesible para la mayoría de la población.



Imagen 3. *Vista desde los varios obturadores de la cámara de Disderi* [Fuente: autora]

Muchos vieron el potencial normalizador de la difusión de la fotografía. El francés Ernest Lacan (1828-1879), periodista y uno de los primeros teóricos del medio, presentía en el retrato de estudio una herramienta de propagación a gran escala de una estética propia de la clase burguesa, materializada en un abanico de poses o indumentarias (Rouillé, 1982: 145). Estas normas eran evidentemente muy diferentes dependiendo del sexo del retratado.

Si el proceso de difusión de estándares mediante la fotografía fue similar en España, es importante matizar algunos aspectos del mismo. Más que nada porque el nivel de industrialización del país no llegó a ser comparable con el de sus vecinos. Aún así, no resultó tan problemático para el desarrollo comercial y formal del medio. Muchos fotógrafos, pero también muchos clientes, tenían una idea muy clara de lo que se estaba haciendo en París gracias a la prensa o mediante numerosos viajes. El fotógrafo Eusebio Juliá (1826-1895) viajaba por ejemplo a París todos los años “con objeto de estudiar los adelantos de su profesión” (Cruz Yábar, 2013: 26).

Asimismo, se han localizado fotografías de la marquesa de Salar (cuyo retrato puede apreciarse en este estudio (imagen 13 y 21), en numerosas ocasiones en el fondo fotográfico de la Colección Castellano y en la colección fotográfica de la Fundación Lázaro Galdiano<sup>2</sup>) en los fondos del fotógrafo Disderi, conservados en el Musée d’Orsay<sup>3</sup>. Este tipo de hallazgos lleva una vez más a creer en la existencia de fuertes relaciones fotográficas entre las diversas capitales europeas (García Felguera, 2014: 451-476). No extraña pues la circulación de modelos de representación, ni la llegada a Madrid de fotografías un tanto más originales, muy parecidas en algunas

2 Fundación Lázaro Galdiano, RB.21572-131 y RAF.1296. Agradecemos con efusión a Juan Antonio Yeves, director de la Biblioteca del Museo, por su ayuda y colaboración.

3 Véase “Marquise de Jalar (sic: Salar) en pie en huit poses”, Musée d’Orsay. Recuperado de: <https://goo.gl/CHwSdT> (Fecha de acceso: 16/12/2017). Una petición de subsanación del nombre de la retratada ha sido depositada por la autora el 11/11/17.

ocasiones a las producidas por la condesa de Castiglione, Virginia Oldoini (1837-1899) (Onfray, 2016a: 533).

Aún así, el afán español consistía más bien en difundir valores tradicionales, y menos en modernizar los hábitos del país y de su población mediante un discurso visual, como sí se estaba entonces intentando en Francia.

Es cierto que en un primero momento, la fotografía representó una nueva forma de entretenimiento cotidiano para las mujeres. Dicha diversión podía materializarse durante la propia visita al estudio fotográfico, pero también con prácticas relacionadas con la concepción de álbumes, de los que destacan las muestras provenientes de la Inglaterra Victoriana. Las mujeres solían componer verdaderas obras de una gran imaginación, partiendo de los retratos. Estos álbumes han sido considerados como los primeros fotomontajes (Di Bello, 2007) y se han destacado en algunos estudios por su gran interés antropológico (Batchen, 2004).

Sin embargo, la fotografía no era un mero pasatiempo para las mujeres. Al igual que Ernest Lacan, parecían haber entendido perfectamente el importante carácter propagandístico de la imagen fotográfica. Como los hombres, y ello desde la infancia, las mujeres tenían un rol que jugar en la creación de una nueva identidad española. En España, esta identidad se encontraba en permanente tensión, atormentada entre un deseo de progreso liberal, y una fuerte tradición conservadora y religiosa. Dichos roles de género son muy visibles en los retratos de hombres y mujeres, pero es más bien en los de niños y niñas que se hacen más perceptibles, por la exageración de algunas puestas en escena. En ellas, los niños no son más que las marionetas de sus padres, o las proyecciones de los imperativos de la sociedad de aquel tiempo. Si los niños solían representar una masculinidad asociada a la acción y el progreso económico mediante el trabajo, expuestos con rifles en trajes de caza o disfrazados de militares (imagen 4), las niñas, como futuros “agentes reguladores”, ocupaban un papel más conservador y pasivo (imagen 5).

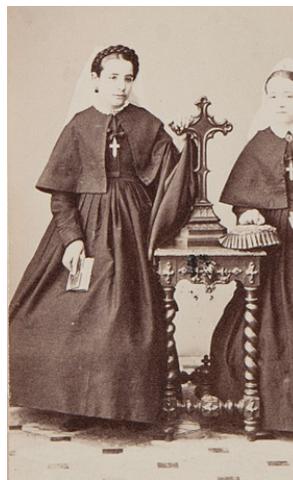


Imagen 4. Anónimo, ca. 1860: *Niños sin identificar*

Imagen. 5. Anónimo, ca. 1860: *Las hijas de Consuelo y Francisco Álvarez Sobrino*

[Fuente: Colección Castellano, BNE]

La vestimenta jugó un papel muy importante en este sentido. Muchas están retratadas con el traje de primera comunión, afirmándose socialmente y desde muy jóvenes como católicas (Onfray, 2016c). Otra característica especialmente interesante es la necesidad de materializar la continuidad del modelo familiar mediante la indumentaria, vistiendo a madres e hijas con el mismo vestido. Las niñas tenían ya unos objetivos vitales muy claros, que trascendían en las fotografías. En este sentido, tampoco faltaban las muñecas, ni los instrumentos de música.

Pero, aparte de saber cuidar de los demás o de poder demostrar un mínimo de educación cultural, lo que más se requería de las niñas era el ofrecer una imagen impoluta, asociando “lo femenino” a un ideal de perfección física y moral. No sorprende pues encontrar representaciones de niñas con trajes de sociedad y sombrero, mirando a la cámara mediante el espejo de un tocador (imagen 6). Se entiende que las mujeres eran las encargadas de la supervivencia de las tradiciones, y ello empezaba por el control, desde muy pequeñas, de su propia imagen como representación visual de la familia. Evidentemente, dicha imagen debía difundirse socialmente mediante la fotografía.



Imagen 6. Anónimo, ca. 1860: *Niña sin identificar*  
[Fuente: Colección Castellano, BNE]

### 3. Apuntes para una desmitificación de la figura del fotógrafo

Los intereses de las mujeres a la hora de hacerse retratar eran variados. Para ellas, la fotografía nunca fue un fin en sí, sino más bien el medio de reafirmarse en este papel colectivo, o bien de transgredirlo más o menos abiertamente. En todo caso, es imposible resignarse a considerarlas como pasivas frente a la cámara y al fotógrafo.

Si acudían con tanta frecuencia al estudio, es porque entendían indudablemente las posibilidades que les permitía el medio. Por ello, y para delimitar hasta qué punto las mujeres pudieron influir sobre su propia representación, conviene reflexionar un tanto en torno al fotógrafo comercial en el siglo XIX, empezando por desmitificar su personaje como único “capitán del barco”.

Habitualmente masculina en el imaginario colectivo, la figura del fotógrafo ha sido generalmente considerada como el epicentro y origen de todas las formas compositivas de los retratos de esta época. De algún modo, siempre ha sido estudiada en la historiografía con una metodología biográfica. Ésta, similar a la empleada para acercarse al “artista”, define *per se* al fotógrafo como personalidad creadora y dotada de un cierto genio, bien sea artístico o, en este caso, comercial.

Ahora bien, en la España de los años sesenta del siglo XIX, como en el resto de Europa, el estudio fotográfico no dejaba de ser un negocio utilizado con fines sociales por su clientela, de la que dependía al cien por cien. En consecuencia, para alcanzar el éxito, tenía que basarse en la asociación y repetición (o como mucho reinterpretación) de códigos visuales pre-establecidos. Cada fotógrafo trabajaba en un taller compuesto por varios trabajadores y ayudantes, y se piensa que varios de ellos eran mujeres.

Si por el momento en España resulta difícil apoyar dicha teoría, en Francia o en Inglaterra, a partir de finales de los años 1850, la prensa empieza a hacerse eco de la nueva posibilidad que suponen las mujeres para el desarrollo de la fotografía (VV. AA., 2015: 278). De hecho, el aumento de la presencia de las mujeres en los estudios fotográficos está estrechamente relacionado con el desarrollo semi-industrial de los mismos, durante el auge de la *carte de visite*. Así, la década de 1860 es testigo de un *boom* en la fotografía comercial. El número de mujeres contratadas por los estudios de retratos crece de forma exponencial, lo que atestigua el censo británico de 1861, si se compara con el precedente realizado 10 años antes: pasan de 168 a 694 (VV.AA., 2015: 69). Por otra parte, ya en 1838 el co-inventor del Daguerrotipo, Louis Daguerre (1787-1851), describía el nuevo medio como un trabajo que podría “agradar mucho a las mujeres” (VV.AA., 2015: 35).

Está demostrada la colaboración de numerosas mujeres en los estudios de daguerrotipos extranjeros (Rosenblum, 2014: 44), en parte porque el carácter repetitivo del proceso de formación de las tarjetas hacía necesaria una mano de obra cada vez más especializada y, sobre todo, especialmente delicada. El tipo de trabajo a desempeñar resultaba de una gran minuciosidad, y las mujeres fueron naturalmente animadas a encargarse de ello.

A modo de ejemplo, el estudio del fotógrafo francés Blanquart-Evrard contaba con “un personal de treinta a cuarenta operarios, que en su mayor parte eran mujeres” (Newhall, 2001: 50). El famoso fotógrafo Nadar disponía de veintiséis empleados, de las que siete eran mujeres. Es cierto que, en este caso, dos de ellas se dedicaban al servicio, pero cinco estaban encargadas de “montar las fotos” y otras dos de “atender al público y llevar los libros” (Newhall, 2001: 69) (imagen 7).



Imagen 7. Anónimo, ca. 1860: *La mujer de Antonio el fotógrafo del Infante Sebastián* [Fuente: Colección Castellano, BNE]

Todavía cabe mencionar el papel llevado a cabo por las esposas e hijas de fotógrafos (VV.AA., 2015: 19). Numerosos fueron los establecimientos que, si llevaban el nombre del marido/padre, estaban en realidad mantenidos por toda la familia. La esposa de Disderi, Geneviève Elisabeth Disderi (1818-1878), fue por ejemplo la regente del estudio de la pareja en Brest cuando él se instaló en París. Finalmente, al reunirse con él en la capital, mantuvo su propio estudio hasta su muerte (Rosenblum, 2014: 45; Niedermaier: 25). Hasta se valoraba positivamente la presencia de la esposa del fotógrafo en el comercio, y más aún si actuaba como una anfitriona (VV.AA., 2015: 279-280).

A la muerte de sus esposos, muchas de ellas retomaban el negocio familiar -no siempre censándose como tal, lo que una vez más complica nuestros propósitos. Apoyándose en el *Directorio de fotógrafos en España* (basado en unos 193 anuarios, de los que 82 están dedicados a la ciudad de Madrid, 24 de ellos anteriores a 1900) se entiende que, entre 1851 y 1936, solamente veintiséis fotografías se registraron en los anuarios madrileños (Rodríguez Molina y Sanchis Alfonso, 2013). Pero estas cifras tienen que tomarse con cautela puesto que no reflejan censos oficiales, sino únicamente las profesionales que decidieron anunciarse en guías comerciales. Además es probable que, tras la muerte del fotógrafo, algunas mujeres llegasen a substituirle sin necesariamente cambiar el nombre comercial del estudio, lo que dificulta el registro de las mismas. Es el caso de la viuda y colaboradora de Charles Clifford (1819-1863), Jane Clifford (fl.1850-1865), “que siguió anunciándose entre

1863 y 1868 en Madrid [...] bajo el nombre de su marido” (Rodríguez Molina; Sanchís Alfonso, 2013:22). Hay que suponer por tanto que el *Directorio* recopilaría numerosas trabajadoras que aparecen en realidad bajo la identidad de sus maridos.

De las veintiséis que sí se registraron como fotógrafas, trece prefirieron utilizar el nombre de sus esposos o padres, con el añadido “viuda de” o “hijas de”. De este modo, mantenían una cierta vinculación con el fallecido, pero sobre todo con su clientela. El resto decidió utilizar su propio nombre, pero varias de ellas eran igualmente mujeres de fotógrafos. Una de ellas, Alejandra de Alba (1838-c.1910) (Rodríguez Molina y Sanchís Alfonso, 2014: 111-121), era la esposa de José Martínez Sánchez (1807-1874), uno de los fotógrafos más importantes de la capital y uno de los fotógrafos que más protagonismo tiene en la Colección Castellano (Kurtz, 2001: 151). En los anuarios madrileños recogidos en el *Directorio*, aparece como la primera mujer fotógrafa en censarse, en el año 1879.

Pero hay que mostrarse prudentes antes de sacar conclusiones: existen fotografías firmadas con el sello de la fotógrafa, y que parecen anteriores a su fecha de registro en los anuarios (Rodríguez Molina y Sanchís Alfonso, 2014: 117). Otra prueba de la poca fiabilidad del censo comercial para indagar la presencia de las mujeres en los estudios, son los casos de modificación del nombre comercial del estudio. Lo vemos una vez más con Alejandra de Alba que, tras su boda en 1880 con el fotógrafo Juan Astray (fl.1880-1908), volvió a cambiar la denominación de su comercio. Esta modificación puede apreciarse en la firma de las fotografías y en el padrón de la ciudad (Rodríguez Molina y Sanchís Alfonso, 2014: 117), a pesar de la inscripción de la fotógrafa en los anuarios hasta 1885 (Rodríguez Molina y Sanchís Alfonso, 2013: 491).

Si los fotógrafos solían utilizar la prensa como medio de promoción para sus estudios, pocos son los documentos localizados sobre mujeres fotógrafas en la prensa española entre 1860 y 1880. Aún así, Felisa Pérez, fotógrafa que no aparece en el *Directorio*, anunciaba en 1867: “La Sra. D<sup>a</sup> Felisa Pérez, fotógrafa establecida en la calle de Silva, 40 y 42, ha encontrado los medios para reducir el precio de los retratos al alcance de las menores fortunas, pues lo hace a 8 reales en busto o tarjeta, y a 2 rs. las copias, obteniéndose un parecido completo” (Sin autor, 5/01/1867: 3). Aunque el precio de las fotografías se rebajó gracias a la tarjeta de visita, 8 reales no era un importe necesariamente accesible. De hecho, según el escritor demócrata Ceferino Tresserra y Ventosa (1830-1880), la más humilde de las costureras justamente ganaba unos 8 reales al día en 1875 (Tresserra y Ventosa, 9/08/1875: 3).

En cambio, la profesión de fotógrafa parece haberse desarrollado un tanto más a partir de los años setenta del siglo XIX. Se hallan testimonios de fotógrafas que trabajaban de forma independiente e itinerante, como es el caso de la mujer del “Cabecilla carlista Pancheta”, Manuel Martí Centellas (fl.1860-1897), según relata un periódico madrileño en 1875:

Hace unos cuantos días, escriben de Albocácer (sic), tenemos en esta población, ejerciendo el oficio de retratista fotógrafa, a la esposa del tristemente célebre cabecilla carlista Pancheta, que tanta nombradía tiene en esta comarca por sus fechorías y maldades. Ha instalado su fotografía ambulante en el huerto de una casa de las afueras del pueblo, siendo muchas las personas que van a retratarse, sólo por la particularidad del personaje que dirige el gabinete. (Sin autor, 11/10/1875: 1)

No se sabe si la esposa del militar necesitaba la fotografía como fuente de ingreso o si la empleaba como pasatiempo. Su esposo, al ser combatiente carlista, pasó días en la cárcel. Fue puesto en libertad en 1874, en un canje entre soldados del ejército nacional y soldados carlistas. Según la prensa de la época, en agosto de 1875 fue herido y hecho prisionero (por segunda vez) (Sin autor, 30/08/1875: 2). Es solamente a mediados de octubre, después de la aparición del artículo sobre las actividades de su esposa, que “Pancheta” fue indultado (Sin autor, 17/10/1875: 7).

De igual modo, en 1876 se publica un anuncio un tanto excepcional, escrito por una fotógrafa que propone sus servicios: “A los señores fotógrafos. Acaba de llegar a esta [sic] una señora fotógrafa que desea colocarse en casa de un fotógrafo para desempeñar el laboratorio ó galería. Tiene su domicilio calle de la Aduana, número 35, principal” (Sin autor, 6/06/1876: 4). Este mensaje es especialmente interesante por varios motivos. Por un lado, resulta esclarecedor que, en este anuncio, la mujer se dirige directamente a “los señores fotógrafos”, partiendo del hecho que los estudios siempre están dirigidos por hombres. Y por otro, demuestra como la fotografía fue una vía de inclusión en el mundo laboral para las mujeres. También lo certifica de nuevo el testimonio de Ceferino Tresserra y Ventosa quien, no sin un tono progresista especialmente inaudito para la época, expresa como es necesario para la mujer —y para la patria— que España cuente con un mayor número de trabajadoras, y que éstas se aparten de la máquina de coser, que no desarrolla suficientemente su intelecto:

No reclamamos para nuestra patria -pues sería una exigencia monstruosa- el tipo de una lady Stewar, célebre profesora de medicina del Marilan [sic] en la República de América, ni de una Blooker, catedrática de derecho público, ni de una William Rhut, ingeniera en jefe de una compañía de ferro-carriles de la California, ni de tantas otras como siguen sus brillantes huellas en Inglaterra, Alemania y Bélgica; no hablamos de la noble profesión de institutriz, que tanto honra en Francia al bello sexo y supone el conocimiento de las lenguas, música, dibujo, historia, geografía y otros ramos muy propios al hermosteo y dignificación de la mujer. Hablamos, si se quiere, de la *maitresse de contoire* [sic], de la tenedora de libros, de la telegrafista, de la dibujanta [sic] en piedras litográfica, de la grabadora en boj, de la lapidaria ó [sic] joyera, de la tipógrafa (cajista), de la fotógrafa, de la iluminadora de láminas y tantas otras, en fin, como echamos de menos en nuestra madre patria. (Tresserra y Ventosa, 9/08/1875, 3)

De manera análoga, algunas mujeres fueron cruciales para la actividad profesional de sus esposos, como es el caso de Sebastiana Vaca y Mesa, mujer de Eusebio Juliá, cuya familia dejó el capital para que Juliá pudiera establecerse como fotógrafo (Cruz Yábar, 2013: 5). El estudio fotográfico era un negocio familiar en el que las mujeres tenían también un papel que desempeñar. Aunque queda demostrado que Sebastiana Vaca y Mesa no se ha encargado del estudio fotográfico tras la muerte de su marido (Cruz Yábar, 2013: 23), su relación pasional con la fotografía resulta más que explícita con las decenas de retratos suyos y de sus hijas (varios de ellos coloreados) actualmente conservados en el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid<sup>4</sup>. Además, en varias fotografías Alejandra de Alba o Sebastiana Vaca y Mesa

4 Para los retratos de Sebastiana Vaca y Mesa, véase el fondo “Madriñeos. Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid” en el Archivo Regional de Madrid, y concretamente las signaturas: ES 28079 ARCM RODO0001\_000020; ES 28079 ARCM JADO0001\_000014; ES 28079 ARCM RODO0001\_000037; ES 28079 ARCM RODO0001\_000024; ES 28079 ARCM RODO0001\_000025; ES 28079 ARCM RODO0001\_000026; ES 28079 ARCM JADO0001\_000003; ES 28079 ARCM MADO0001\_000007; ES 28079 ARCM

aparecen retratadas con grupos de hombres compuestos por ayudantes, artistas o personalidades teatrales, formando sin duda parte del equipo de trabajadores (imagen 8 y 9).



Imagen 8. Atribuido a José Martínez Sánchez, ca. 1860: *Retrato de grupo con Alejandra de Alba*

Imagen 9. Atribuido a Eusebio Juliá, ca. 1860: *Retrato de grupo con Sebastiana Vaca y Mesa* [Fuente: Colección Castellano, BNE]

No obstante, no se trata aquí de recordar a las esposas de fotógrafos solamente por el auxilio que facilitaron a sus maridos durante la toma de las pruebas. Dichas mujeres también influenciaron las formas representativas en los estudios, al posar numerosas veces como modelos (Fontanella, 1981: 128). En estas fotografías, se percibe de manera muy evidente la conexión y la complicidad entre fotógrafo y retratado. Son pruebas en las que se recrean poses diversas, muy poco comerciales en algunos casos, y que podrían perfectamente ser ensayos para un nuevo medio que precisa de un lenguaje propio. Sirvan de ejemplo los retratos de Sebastiana Vaca y Mesa escribiendo una carta, o posando frontalmente con un conjunto de objetos (jarrón, cortina, libro o balaustrada)<sup>5</sup>. La Colección Castellano consta de once retratos de Sebastiana Vaca y Mesa (imagen 10).

MADO0001\_000006.

5 Fotografías recogidas por el pintor Manuel Castellano, tomo 8 (17-LF/53-30.7) y tomo 2, (17-LF/47-43.7), BNE.



Imagen 10. Atribuido a Eusebio Juliá, ca. 1860: *Retrato de Sebastiana Vaca y Mesa* [Fuente: Colección Castellano, BNE]

Algo semejante sucede con Alejandra de Alba, que posa cosiendo sentada en una silla baja (imagen 11), cubierta por una capa y enmascarada<sup>6</sup> (Fontanella, 1981: 129)(imagen 12), leyendo a la luz de una vela o vestida de un traje regional<sup>7</sup>. En otras ocasiones, es como gestora que se hace retratar, guardando documentación en un secretario<sup>8</sup>. También se halla acompañada de varias mujeres<sup>9</sup>. Frente al impresionante número de fotografías que se conservan del periodo (veinticinco), y en vista de la posterior actividad fotográfica de Alejandra de Alba, sería muy de extrañar que solamente se tratase de una pantomima de su marido.

6 Fotografías recogidas por el pintor Manuel Castellano, tomo 3 (17-LF/48-57v.7) y tomo 11, (17-LF/56-149v.3).

7 Fotografías recogidas por el pintor Manuel Castellano, tomo 3 (17-LF/48-77.8) y tomo 7, (17-LF/52-58v.8)

8 Fotografías recogidas por el pintor Manuel Castellano, tomo 11 (17-LF/56-27v.3)

9 Fotografías recogidas por el pintor Manuel Castellano, tomo 5 (17-LF/50-7.1) y tomo 7 (17-LF/52-18.4), (17-LF/52-48.1), (17-LF/52-8.1), (17-LF/52-18.1), (17-LF/52-18.2) y (17-LF/52-18.3).



Imagen 11 y 12. Atribuido a José Martínez Sánchez, ca. 1860: *Retrato de Alejandra de Alba* [Fuente: Colección Castellano, BNE y (Fontanella, 1981: 129)]

Alejandra de Alba utilizó la fotografía no sólo como un medio de contrarrestar la ausencia de su marido, que se había marchado a Valencia cuando retomó su negocio, sino también como medio de expresión íntimo. Mediante la representación, ella toma el control de la imagen de su cuerpo y, por primera vez, “existe” mediante su propia representación. Se tratan de imágenes muy innovadoras, que pueden relacionarse con las prácticas llevadas a cabo en Francia por la Condesa de Castiglione, que por cierto usó en varias ocasiones la máscara como complemento a la hora de retratarse.

#### 4. Hacia una nueva subjetividad

Tradicionalmente, cualquier retrato de mujer se ha analizado según un único punto de vista, que coloca al creador como centro de actuación, y a la mujer como objeto disponible para las fantasías de este primero (Mulvey, 1989: 11). En pocas ocasiones se asume la posibilidad de una colaboración entre artista y modelo y, especialmente en el caso de la fotografía, de la disponibilidad del operador ante los deseos de su clientela. La teoría feminista defiende estas dos realidades mediante el concepto de “negociación” (Parker y Pollock, 1981: 18), llevada a cabo por la mujer artista para conquistar su autonomía. En el caso de la fotografía, se hace aún más potente dicho planteamiento, puesto que en numerosas ocasiones se presta al fotógrafo un papel meramente mecánico (Muzzarelli, 2009: 96).

Evidentemente, las formas de representación estaban ya codificadas y respetaban un orden establecido pero, muy a menudo, se hallan en las *cartes de visite* formas desviantes, que dejan entrever una cierta personalidad y actitudes propias a las retratadas. Esposas de fotógrafo o no, las mujeres no dejaron escapar esta primera posibilidad de poder expresarse como sujetos, y la “aprobación” de la cámara

les proporcionaba un cierto aval social. Ello supuso cambios notables en su vida cotidiana, puesto que se transformaron en una parte muy importante de la clientela de los estudios. Este fenómeno queda patente en numerosas caricaturas europeas de la época, en las que se ilustran a menudo como protagonistas de los mismos.

Este acceso independiente a su efigie, sin depender de la visión masculina del artista, supuso un gran avance para las mujeres, en el sentido en que pudieron empezar a dialogar con su propia subjetividad (Muzzarelli, 2009: 14). Es más, muchas de ellas no dudaron en explorar los límites del decoro para ello (imagen 13).



Imagen 13. Comparación entre: Atribuido a José Martínez Sánchez, ca. 1861: *Retrato de la marquesa de Salar*, (Colección Castellano, BNE) y Pierre-Louis Pierson, c.1861-1867: Detalle de *Midi-Minuit*, Retrato de la condesa de Castiglione, (Metropolitan Museum, Nueva York). [Fuente: (VV.AA, 1999: 126)]

Si no faltan ejemplos europeos, es primordial resaltar el protagonismo de mujeres españolas como dueñas de su representación. Aun así, hablar de una total “libertad” en este ejercicio es algo complejo refiriéndose a la mujer en el siglo XIX, más aún cuando se considera al cuerpo como vínculo de dicha subjetividad. El cuerpo de la mujer no dejaba de estar permanentemente controlado por los preceptos de la religión o, en otro ámbito, por la moda.

Por otro lado, tampoco se trata aquí de eludir la figura del fotógrafo, puesto que es evidente que resulta uno de los motores de las composiciones. En realidad, muchas mujeres provenientes de clases populares desconocían los códigos visuales relacionados con el retrato de aparato y, en este caso, la influencia del fotógrafo fue crucial para su implantación y difusión (imagen 14).



Imagen.14. Anónimo, ca.1860: Mujer sin identificar. [Fuente: Colección Castellano, BNE]

Imagen 15. Anónimo, ca.1860. [Fuente: Colección Castellano, BNE]

Es evidente que al instaurar un “escenario” predeterminado, bien antes de que la clienta entre por la puerta del estudio, el fotógrafo influye automáticamente sobre los deseos de la retratada, lo que favorece un cierto “control” sobre la misma (imagen 15). Ella sola podrá elegir modificar algunos elementos, o no. Es decir: podrá elegir evolucionar en el marco instaurado, o transgredirlo.

Existen ejemplos de mujeres que parecen haber alcanzado una cierta autonomía a la hora de representarse. En la mayoría de los casos, se conservan varios retratos de cada una de ellas. Estas imágenes parecían realizadas en sesiones diferentes, lo que demuestra que el hacerse retratar era una actividad relativamente habitual, y que tenía para ellas un cierto grado de importancia.

Por supuesto, este entusiasmo de las mujeres por el nuevo medio aparece a menudo en la cultura visual de la época, pero también en las propias fotografías. Así, en la Colección Castellano, un número muy relevante de mujeres posan, solas o en grupo, con álbumes fotográficos (imagen 16).



Imagen 16. Atribuido a José Martínez Sánchez, ca. 1860: *Retrato de la Sra. Benavides y de mujer sin identificar*. [Fuente: Colección Castellano, BNE]

Las primeras en entender el fuerte componente comunicativo de la fotografía fueron las mujeres provenientes del mundo del espectáculo. El grado de difusión que implicaba la tarjeta de visita, obligaba a las actrices, bailarinas, cantantes o amazonas a tener un mayor control sobre su imagen, ya que ésta era primordial para su éxito profesional o el de su compañía. Como consecuencia de ello, muchos estudios madrileños se instalaron en las cercanías de los mayores teatros de la capital, al ser los actores una parte considerable de su clientela (Onfray, 2016b: 234). Muchos de ellos posaban con su indumentaria teatral, e incluso escenificaban sus papeles correspondientes en los estudios, a modo de promoción de las obras (imagen 17). En este caso, la práctica de las mujeres varía poco de la de sus compañeros, algo que no deja de ser muy significativo en una sociedad extremadamente marcada por los roles de género. En contraste con otros retratos de actrices, que surgen de la necesidad de expresar una subjetividad más relacionada con lo personal, en estas imágenes, sus cuerpos se transforman en dispositivos programados para cumplir con los deseos del público, de la demanda fotográfica, y quizá del director de la compañía que podría ser el que financia la sesión.



Imagen 17. Anónimo, ca. 1860: *Manuel Sanz, Ramón Cubero y Trinidad Ramos interpretando una vieja* (Fuente: Colección Castellano, BNE)

El componente político o ideológico de algunos retratos también resulta llamativo. Así, cuando se compara el retrato de la Embajadora de Inglaterra con representaciones de Victoria I de Inglaterra (imagen 18), otra amante de la fotografía, destaca el esfuerzo de la retratada por reutilizar algunos aspectos formales empleados por la soberana. Algo que, por cierto, también hará Isabel II, casi a modo de diálogo visual con su homóloga inglesa (imagen 19).



Imagen 18. Comparación entre: Atribuido a José Martínez Sánchez, ca.1860: *Retrato de la Embajadora de Inglaterra* (Colección Castellano, BNE) y Roger Fenton, 1854: *Retrato de la Reina Victoria* (J. Paul Getty Museum, Los Angeles) [Fuente: (Lyden, 2014: p.157)]



Imagen 19. Comparación entre: Anónimo, ca.1860: *Retrato de Isabel II* (Colección Castellano, BNE) y Bryan Edward Duppa, 1854: *Retrato de la Reina Victoria* (Royal Collection of England) [Fuente: (Lyden, 2014: 158)]

En otras ocasiones, las prácticas fotográficas señalan la pertenencia a cierto ámbito social, mediante el uso de diversos códigos reservados a la élite. Es el caso del retrato en traje de baile o de disfraz, como los de la Marquesa de Villaseca, que llevó la práctica a su paroxismo. En un artículo de 1861, se anuncia su participación en el baile de los Duques de Medinaceli y se describe su disfraz de “alegoría del invierno” del que conservamos hasta 6 representaciones: “El invierno representado por Carmen de Villaseca. [...] Envolvía su cabeza una gasa ligera, moteada de soplos de marabú. [...] La gasa o manto de invierno la rodeaba también el talle y formaba la falda del traje, todo cubierto de soplos de marabú” (Sin autor, 14 de abril de 1861: 115) (imagen 20).



Imagen 20. Atribuido a José Martínez Sánchez, 1861: *Retratos de la marquesa de Villaseca en traje de baile* [Fuente: Colección Castellano, BNE]

Aparte, la indumentaria también se utilizaba para expresar estructuras familiares o matrimoniales, y por lo tanto morales. Es el caso del retrato de la marquesa de Salar, Lorenza Fernández de Villavicencio y del Corral (1840-ca.1921) quién, recién casada con un granadino, se hizo retratar vestida “a la andaluza” (Onfray, 2016a: 525) materializando su nueva identidad como esposa (imagen 13 y 21).



Imagen 21. Atribuido a José Martínez Sánchez, 1861: *Retrato de la marquesa de Salar* [Fuente: Colección Castellano, BNE]

## 5. Conclusiones. La fotografía como jaula dorada.

Además de destacar el papel de la mujer en el desarrollo de la fotografía, y de reivindicar su figura como sujeto que empieza a disponer de la imagen de su propio cuerpo, mediante el estudio de la Colección Castellano, se ha pretendido establecer una primera cartografía, que pueda delimitar las tensiones entre la mujer y su auto-representación, dentro del espacio controlado y controlador del estudio fotográfico en el siglo XIX en Madrid.

Resulta complejo resumir aquí toda la iconografía empleada por las mujeres en sus retratos fotográficos, tanto por el carácter seriado y simbólico de los mismos, como por la amplitud de funciones sociales que cumplían. Si es evidente que las mujeres se vieron influenciadas tanto por el fotógrafo, como por el sistema en el que se movían, algunas sí consiguieron salir del marco predefinido, y adquirieron cierta fuerza en la expresión de su subjetividad.

Sin embargo, estos retratos y algunos otros más subidos de tono, nos llevan finalmente a plantearnos una nueva reflexión: ¿Hasta qué punto el acceso a la fotografía supuso la obtención, a largo plazo, de una auténtica libertad personal y expresiva para las mujeres retratadas, y no la plasmación de doctrinas visuales implícitas, impulsadas por la sociedad de su siglo?

Si sabemos que la “mujer fotógrafa” consiguió afianzar su posición en la escena artística del siglo XX, en numerosas ocasiones mediante el uso del autorretrato y por lo tanto vía la expresión de su subjetividad, la “mujer modelo” parece haberse perdido en un mundo de sumisión. Es más: aunque a principios del siglo XX, la mujer pudo deshacerse de algunos de los opresivos dictámenes de la moda —nos referimos aquí a los miriñaques y otras jaulas encarceladoras, que restringían su libertad de movimiento para intereses estéticos y no dejaban de ejercer una cierta violencia contra el cuerpo— ha sido para enfrentarse, mediante el desarrollo de la fotografía y posteriormente del cine, a nuevas formas de dominación, simbólicas esta vez (Bourdieu, 2014: 12).

Bien se sabe que, a lo largo de los siglos anteriores, la representación del cuerpo femenino siempre había sido asociada a la proyección de deseos o intereses masculinos (Mulvey, 1989: 13, 19). No obstante, el desarrollo masivo de la cultura impresa, relacionado con la democratización del medio fotográfico, acentuó más aún la pérdida de control de las mujeres sobre su propia efigie (Muñoz-Muñoz y Barbaño González-Moreno, 2014: 42).

En numerosas ocasiones, dicho proceso se podía valorar positivamente, ya que implicaba intereses económicos para una parte de la población que, desde siempre, había sido excluida del ámbito laboral, y condenada a la dependencia familiar. Sin embargo, la aceptación de la comercialización de su imagen y su ausencia de control sobre la misma, facilitó la implantación de códigos representativos altamente dañinos para la identidad de las mujeres, comprometiendo de este modo su influencia en la construcción de la sociedad contemporánea. A medida de que la fotografía se hacía más y más “femenina”, se iba transformando para algunas en una cómoda pero triste jaula dorada.

Por ello, mediante este artículo, se pretende resaltar la ambigüedad de los procesos representativos en el siglo XIX, para plantearse si ¿el principio del uso capitalista de la imagen de la mujer en esta época, y los beneficios que parecían provenir del mismo, no derivaron en un proceso imparable de transformación de la mujer en objeto de consumo, o como “espectáculo” al servicio de las fantasías del patriarcado y de la industria? (Mulvey, 1989: 13) (imagen 22).



Imagen. 22. Comparación entre: Anónimo, ca. 1860: *Retrato de una mujer sin identificar* [Fuente: Colección Castellano, BNE] y Chris Nicholls *Love Lost*, febrero 2015 [Fuente: *Fashion Magazine*]

## 6. Bibliografía

### 6.1 Fuentes primarias

- Sin autor. (14/04/1861). *El Museo Universal*, p.115.
- Sin autor. (5/01/1867). *La Correspondencia de España*, p.3.
- Sin autor. (30/8/1875). *El Globo*, p.2.
- Sin autor. (11/10/1875). *El Pueblo Español*, p.1.
- Sin autor. (17/10/1875). *La Correspondencia de España*, p.7.
- Sin autor. (6/06/1876). *La Correspondencia de España*, p.4.
- Tresserra y Ventosa, Ceferino. (9/08/1875). “Estudios sociales” en *El Imparcial*, p.3.
- VV.AA. (febrero de 2015). *Fashion Magazine*, Fashion Canadá.

### 6.2 Fuentes secundarias

- Armstrong, Carol. (2000). “From Clementina to Käsebier: The Photographic Attainment of the “Lady Amateur””. *October*, vol. 91 (invierno), 101-139.
- Atkinson, Diane. (2004). *Love and Durt*, Nueva York: Pan Macmillan.
- Bajac, Quentin. (2011). *La invención de la fotografía. La imagen relevada*. Barcelona: Blume.
- Batchen, Geoffrey. (2004). *Forget Me Not. Photography & Remembrance*. Amsterdam/ Nueva York: Van Gogh Museum/Princeton Architectural Press.
- Bourdieu, Pierre. (2014). *La dominación masculina*. París: Points.
- Carabias Álvaro, Mónica. (1998). *La mujer y la práctica de la fotografía en España, 1886-1914*, (Tesina de licenciatura, sin publicar). Madrid: Universidad Complutense.
- . (2000a). *Lady Clementina Hawarden, una fotógrafa olvidada (1822-1865)*. Madrid: Ediciones del Orto.
- . (2000b). “El feminismo y la utilización de la fotografía como estrategia y representación del poder femenino”. En Ana Isabel Cerrada Jiménez y Cristina Segura Graño (Coord.). *Las mujeres y el poder: representaciones y prácticas de vida*. Barcelona: Icaria, 339-346
- . (2002). *Tratado fotográfico sobre el retrato femenino: Antonio Cánovas “Kaulak” o el arte de la belleza*. Madrid: Conde Duque.
- Casajús Quirós, Concha. (2001). *Historia de la fotografía de moda. (Aproximación estética a unas nuevas imágenes)*. Madrid: Universidad Complutense.
- Cox, Julian y Ford, Colin. (2003). *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs*. Londres: Thames & Hudson.
- Cruz Yábar, Almudena. (2013). *Eusebio Juliá (1826-1895), fotógrafo en Madrid. Sus cartas de visite en el Museo del Romanticismo. Pieza del mes del Museo del Romanticismo*. Recuperado de: <http://goo.gl/ASPksT> (Fecha de acceso: 21/08/2017).
- Di Bello, Patrizia. (2007). *Women's Albums and Photography in Victorian England: Ladies, Mothers and Flirts*. Ashgate: Aldershot.
- Dodier, Virginia. (1999). *Clementina, Lady Hawarden: Studies from Life, 1857-1864*. Nueva York: Aperture Foundation.
- Fontanella, Lee. (1981) *La historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso
- García Felguera, María de los Santos. (2009a). “Fotógrafas y científicas: Anna Atkins, Jessica Piazzzi Smyth y Elizabeth Fleischmann”. En María José Mulet Gutiérrez y Miquel Seguí Aznar (Coord.). *Fotociència*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 67-104

- . (2009b). “Viajeras, fotógrafas y turistas en el siglo XIX. En *Estudis Baleàrics*, núm. 94-95, 25-45.
- . (2014). “El papel de París y los fotógrafos franceses en la fotografía española del siglo XIX”. En Luis Sazatornil Ruiz y Frédéric Jiménez, *El arte español entre Roma y París: siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos*. Madrid: Casa de Velázquez, 451-476
- García-Ramos, Francisco José. (2017). “Relatos y representaciones de la mujer fotoperiodista en la prensa y el cine español en los años 50 y 60: el caso de la fotógrafa Juana Biarnés”. *Prisma Social*, núm. especial 2, 126-166.
- García-Ramos, Francisco José y Carabias Álvaro, Mónica (2014): *El rostro, el instante y el lugar. Joana Biarnés: Fotografías (1960s-1970s)*. Barcelona: Ayuntamiento de Terrassa.
- Goyarrola, Erika. (2016). *Autorreferencialidad en la fotografía contemporánea: Francesca Woodman, Antoine d'Agata y Alberto García-Alix* (Tesis doctoral sin publicar). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Jones, Julie y Lewandowska, Karolina. (2015). *Son modernas, son fotógrafas*. Madrid: Turner.
- Limón Serrano, Nieves. (2014). *Estrategias de autorrepresentación fotográfica, el caso de Frida Kahlo* (Tesis doctoral, sin publicar). Madrid: Universidad Rey Carlos III.
- Lyden, Anne M. (2014). *A Royal Passion. Queen Victoria and Photography*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Mavor, Carol. (1995). *Pleasures Taken: Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*. Durham/Londres: Duke University Press.
- . (1998) “Touching Netherplaces: Invisibility in the Photographs of Hannah Cullwick” en Pollock, Della (ed.). *Exceptional Spaces: Essays in Performance and History*, Londres/Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- . (1999). *Becoming: The Photographs of Clementina, Viscountess Hawarden*. Durham/Londres: Duke University Press.
- Mulvey, Laura. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Hampshire/New York: Palgrave.
- Muñoz-Muñoz, Ana y Barbaño González-Moreno, María (2014) “La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía”. En *Arte, Individuo y Sociedad*, 2014, 26 (1), 38-53.
- Muzzarelli, Federica. (2009). *Femmes photographes: Emancipation et performance (1850-1940)*. París: Hazan.
- Newhall, Beaumont. (2001). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Niedermaier, Alejandra. (2008). *La mujer y la fotografía. Una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*. Buenos Aires: Leviatán.
- Onfray, Stéphane. (2015). “Hipótesis y metodología en torno a la atribución de autorías en la colección Castellano de la BNE”. En *Anales de Historia del Arte*, vol. 25, 213-223.
- Onfray, Stéphane (2016a) “La imagen de la mujer a través de la fotografía en el Madrid decimonónico: el ejemplo de la Colección Castellano de la Biblioteca Nacional de España”. En VV.AA. *El legado hispánico: manifestaciones culturales y sus protagonistas*. vol. 1., León: Universidad de León, 515-534.
- . (2016b). “Tras la imagen del coleccionista: influencia y protagonismo de Manuel Castellano en el desarrollo y la conservación del retrato fotográfico en Madrid”. En *De arte: revista de historia del arte*, vol. 15, 224-237.
- . (2016c). “Fotografía y religiosidad popular en el cotidiano femenino del siglo XIX

- madrileño”. En José Antonio Peinado Guzmán y María del Amor Rodríguez Miranda (Eds.) *Meditaciones en torno a la devoción popular*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 336-356.
- Kurtz, Gerardo F. y Ortega García, Isabel. (1989). *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: El Viso.
- Parker, Rozsika y Pollock, Griselda. (1981). *Old Mistresses*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Parry Janis, Eugenia. (1990). “Her Geometry”. En Constance Sullivan, *Women Photographers*. Nueva York: Harry N. Abrams Inc.
- Rodríguez Molina, María José y Sanchís Alfonso, José Ramón. (2013). *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*. Valencia: Diputación Provincial.
- . (2014). *Una nueva visión de la fotografía española: La obra de José Martínez Sánchez (1807-1874)*. Valencia: Railowsky.
- Rosenblum, Naomi. (2014). *A History of Women Photographers*. Nueva York: Abbeville Press.
- Rosón Villena, María. (2006). “Madres enmarcadas. La mujer española en la fotografía decimonónica de familia”. En VV.AA., *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*. Madrid: Editorial Archiviana: Universidad Carlos III.
- . (2014). *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales visuales, más allá del arte)*. Madrid: Cátedra.
- Rouillé, André. (1982). *L'Empire de la photographie, 1839-1870*. Paris: Le Sycomore.
- Salomon-Godeau, Abigail. (1986). “The Legs of the Countess”. *October*, vol. 39 (invierno), 65-108.
- . (1999). *Male Trouble. A Crisis in Representation*. Londres: Thames & Hudson
- . (2016). *Chair à canons. Photographie, discours, féminisme*. Paris : Le Textuel.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel (coord.). (2001). *Summa Artis XLVII. La fotografía en España, de los orígenes al siglo XXI*, Madrid: Espasa Calpe.
- Salvador Benítez, Antonia. (2009). “Mujeres tras la cámara. Fotógrafas en la Andalucía del siglo XIX”. En *Homenaje a la profesora Isabel de Torres. Estudios de Documentación dedicados a su memoria*. Granada: Universidad de Granada, 807-822.
- Sougez, Marie-Loup. (1997). *La mujer en la fotografía española*. En: VV.AA. Actas de la VIII Jornadas de Arte. Madrid: Casa de Velázquez, 549-558
- VV.AA. (1999). *La comtesse de Castiglione par elle-même*. Paris: Musée d’Orsay
- VV.AA. (2015). *Qui a peur des femmes photographes*. Paris: Hazan/Musée d’Orsay.
- Weiss, Marta y Naranjo, Juan. (2016). *Julia Margaret Cameron*. Madrid: Fundación Mapfre.

