

Cómo citar: Ros Martínez, Celia. 2024. Las mujeres españolas en el ámbito fotográfico del siglo XIX. Alejandría 3, 157-179. www.um.es/cepoat/alejandria/archivos/7231

Las mujeres españolas en el ámbito fotográfico del siglo XIX

Spanish women in the photographic field in the 19th century

Celia Ros Martínez¹
Universidad de Murcia

Recibido: 2-10-2024 / Aceptado: 10-12-2024

Resumen

Durante gran parte de la Historia del Arte occidental se ha menospreciado e infravalorado el papel de las mujeres en diversos ámbitos artísticos incluyendo la fotografía. Por esta razón, esta investigación se ha querido centrar en visibilizar al papel activo de las mujeres durante el siglo XIX en el ámbito fotográfico tanto profesional como amateur. A su vez, reivindicaremos el trabajo de las mujeres auxiliares, retocadoras e iluminadoras que trabajaron en los estudios fotográficos, convirtiéndose en uno de los trabajos que las mujeres pudieron realizar, obteniendo de las mejores condiciones laborales y saludables que el trabajo en las fábricas. No obstante, pretendemos indicar cómo este nuevo medio artístico se usó para difundir y transmitir la nueva imagen y las nuevas normas de conductas que debían mantener las mujeres burguesas, teniendo que cumplir con la idea del «ángel del hogar».

Palabras clave: Mujer, fotógrafa, historia de la fotografía, siglo XIX, España.

Abstract

Throughout most of the Art History, the role of women in different artistic fields, including photography, has been underestimated. For this reason, this research has been focused on the active role of Spanish women during the nineteenth century in photography as professional and amateur. At the same time, we will stand up for the women assistants, retouchers, and illuminators who worked in the photographic studios, becoming one of the jobs that women were able to do. However, it has been pointed out how this new artistic field was used to disseminate and transmit the new image and the new rules of conduct that a bourgeois women had to maintain having to comply with the idea of the sweet «angel of the home».

Keywords: Women, photographers, Photography History, nineteenth century, Spain.

1. Introducción

Tradicionalmente, en el mundo occidental las mujeres siempre se han visto obligadas a adoptar un papel sumiso y secundario que se ha reflejado en el arte. De esta manera, podemos señalar múltiples ejemplos, como la obra *la Sagrada Familia del pajarillo* de Murillo, donde podemos observar a la Virgen María realizando las tareas del hogar, o el cuadro de *Robert Andrews y su esposa* de Thomas Gainsborough, donde, aparte de que esta

¹ rosmartinezcelia@gmail.com - <https://orcid.org/0009-0002-4822-6976>

última no es mencionada en el título, aparece serena, completamente impecable con sus vestiduras, mientras su marido se encuentra de pie en una posición más activa y segura. Asimismo, han sido consideradas musas de diversos artistas, los cuales llegaron a idealizar a diversas mujeres, siendo el caso de Simonetta Vespucio con Botticelli. A su vez, han sido objeto de deseo sexual, como relata Plinio el Viejo con la escultura de *Venus de Cnido* de Praxiteles² o, también lo observamos en el *Baño turco* de Jean Auguste-Dominique Ingres.

Consecuentemente, desde los inicios de los estudios de la Historia del Arte, varias mujeres artistas y promotoras han sido borradas de sus obras por el hecho de haber sido consideradas incapaces de estar al mismo nivel que otros grandes artífices o mecenas. Siguiendo a Linda Nochlin las mujeres no tenían el aval de las instituciones o las mismas oportunidades de estudiar que otros grandes artistas conocidos. Por otra parte, los hombres dedicados a los menesteres artísticos gozaron de gran protección, considerándose superiores al resto; eran tenidos por genios y, por supuesto, las mujeres estaban excluidas de la genialidad: no existe el término «genia»³. Todo esto lo podemos resumir con este breve párrafo que escribieron Rozinka Parker y Griselda Pollock:

Las mujeres han hecho historia en el arte, pero una historia distinta a la de la norma admitida, debido a su relación particular con las estructuras sociales y con las formas de producción dominadas por los hombres. Las artistas no han actuado al margen de la historia cultural, como muchos autores creen, sino que han sido obligadas a actuar dentro de esa historia, pero en un lugar distinto al ocupado por los hombres⁴.

2. Historia de la fotografía durante el siglo XIX en España

El siglo XIX fue un siglo marcado por los grandes cambios políticos, económicos, culturales y sociales que transcurrieron en Occidente. Durante este siglo, España batalló en diversos conflictos y transformaciones que tuvieron en su mayoría efectos negativos. De esta manera, España llegó a sumergirse en la sombra de un pasado glorioso comenzando la centuria con la ocupación francesa, perdiendo la mayoría de las colonias, las guerras carlistas, los cambios de

gobierno y monarquía, entre otros eventos históricos. No obstante, la nación pudo vislumbrar cambios tecnológicos, sociales y urbanísticos que causaron la llegada de una red ferroviaria, el comienzo de la escasa industria, las transformaciones urbanísticas en grandes e importantes ciudades como Madrid o Barcelona, el intento por establecer una educación básica para la población, la creación de infraestructuras (mercados, hospitales...), etc. De entre todos estos cambios, gracias a las investigaciones científicas desarrolladas a lo largo del tiempo, destacamos, la fotografía de la mano de Joseph Nicéphore Niépce en Francia.

El surgimiento de la fotografía proviene de múltiples experimentos químicos y artefactos que han ido evolucionando a lo largo de la historia, desde la cámara oscura hasta las propiedades fijadoras del hiposulfito de sosa, pasando por las sales de plata. Ese afán de capturar la realidad a través de la cámara y los descubrimientos e inventos que se habían llevado a cabo siglos anteriores provocaron el surgimiento de la fotografía en el siglo XIX gracias a Joseph Nicéphore Niépce, Louis Daguerre y William Henry Fox⁵. En este caso, debemos destacar el daguerrotipo, ya que fue el medio fotográfico que más difusión obtuvo gracias a Daguerre⁶. Este consistía en:

Exponer una placa de cobre a la luz durante 10 ó 15 minutos, filtrándose las imágenes a través de una lente focal. Uno de los lados de la placa estaba muy pulido y recubierto de un baño de plata. Justo antes de ser utilizada dicha placa, era sensibilizada con vapores de yodo, y después era introducida en el fondo de una cámara oscura, quitando el obturador de la lente unos minutos en función de la luminosidad reinante. Más tarde la placa era sometida a vapores de mercurio, y se fijaba la imagen obtenida con un lavado de sulfito de sosa. La imagen resultante era única, no existía posibilidad de sacar copias [...]⁷.

Gracias al contacto que tenía su inventor con el físico y político François Arago consiguió obtener una

2 Plinio el Viejo, *Textos de Historia del Arte*, (Antonio Macado Libros, 1987), 135.

3 Linda Nochlin, *Situar en la Historia: Mujeres, Arte y Sociedad*, (Ediciones Akal, 2020), 25-35.

4 Rozinka Parker y Griselda Pollock, *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*, (Akal, 2021), 43.

5 Para más información sobre el proceso de invención y consolidación de la técnica fotográfica puede consultar el capítulo 2 de Historia General de la Fotografía de la editorial Cátedra, *La aparición de la fotografía. Inventores y primeros procedimientos* de Marie-Loup Sougez (2007).

6 Marie-Loup Sougez, «La Aparición de la fotografía. Inventores y primeros procedimientos», en *Historia General de la Fotografía*. Coord. Marie-Loup Sougez, (Manuales Arte Cátedra, 2007), 31-65.

7 Emilio Luis Lara López y María José Martínez Hernández, «Historia de la fotografía en España. Un enfoque desde lo global hasta lo local», *Revista de Antropología Experimental*, núm.3 (2003): 3-4, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3100114.pdf>

presentación en la Academia de Ciencias de París el 7 de enero de 1839 y más tarde, la compra de la patente por el Estado francés el 19 de agosto de 1839⁸.

Las primeras impresiones sobre la presentación de este nuevo invento fueron difundidas días más tardes en noticias y artículos en Madrid y en Barcelona. Concretamente, la primera referencia a esta noticia en España fue el 26 de enero de 1839 en el *Diario de Barcelona*. Tras esto, se empezó a publicar y traducir artículos provenientes de Francia que daban a conocer a los españoles la llegada de la fotografía. Aun así, desde un inicio el daguerrotipo no fue visto como un recurso comercial, sino científico, por lo que la difusión e introducción de éste proviene de la mano de científicos españoles, que incluso se encontraban en las cercanías de París cuando se hizo una exhibición pública, pudiendo asistir y observar ejemplos de imágenes tomadas por el daguerrotipo. Por esta razón, debemos atribuir en parte la introducción de la fotografía en España a estos investigadores, ya que no solo se fijaron en el invento de Daguerre, sino otros procedimientos similares fotográficos. Para llevar a cabo esta divulgación, fue necesario la traducción de diversos artículos, manuales e instrucciones sobre el funcionamiento del daguerrotipo⁹.

A pesar de que la introducción del daguerrotipo fue por parte de científicos provenientes de España, realmente los primeros fotógrafos profesionales fueron extranjeros que no llegaron a obtener prestigio en sus países de origen; algunos de ellos fueron M. Gaiorard, Mr. Constant, Schmit, Etienne Martin, Charles Clifford, entre otros¹⁰. Impulsaron la fotografía en un primer momento de manera ambulante, es decir, transportaban «un voluminoso y pesado instrumento que cargaba a lomos de una caballeriza, o bien introducía en carros-laboratorio, ya que era indispensable arramblar con la totalidad del material [...]»¹¹. Para avisar de su llegada utilizaban a su vez la prensa, algo que no se dejó de hacer incluso cuando ya existían establecimientos permanentes¹². Entre la década de los 40 y 50 del siglo XIX, estos operadores ambulantes ofrecían cortas lecciones en sus viajes para enseñar la técnica fotográfica. Estas lecciones podían

ser gratuitas o no, ya que intentaban conseguir vender el material; algunos de ellos son «Madame Fritz, Clifford, Leygonier, Gairoard, Schmidt [...]» entre otros, aunque también había pioneros españoles como «Mauricio Sagristá (1842), José Beltrán (1843) o Severo Bruguera (1844) [...]»¹³.

El género más utilizado en estas fotografías fue el retrato, evolucionando y cambiando a lo largo del siglo con diferentes poses, escenarios o diferentes establecimientos permanentes o improvisados¹⁴. De esta manera, la fotografía brindaba un coste menor y una mayor oferta que en otras artes pictóricas como las miniaturas. No obstante, los precios seguían siendo altos en comparación a los sueldos de las clases bajas españolas, por lo que retratarse era una actividad realizada por las clases acomodadas como la burguesa¹⁵.

A mediados del siglo XIX hallamos fotógrafos daguerrotipistas en las principales ciudades de España como Valencia, Sevilla, Madrid o Barcelona, destacando esta última. Aun así, debemos mencionar que «se conservan escasas muestras de daguerrotipos escénicos, a pesar de la evidencia documental de que llegaron a realizarse cientos de ellos»¹⁶. Esto fue debido al escaso apoyo de las instituciones gubernamentales y por la falta de calidad de las cámaras¹⁷.

Pese a la fama que tenía el daguerrotipo, tenía ciertas limitaciones técnicas obligándose a competir con otros procedimientos fotográficos que habían mejorado respecto al primero¹⁸. De esta manera, conviviendo con el daguerrotipo, llegó a España el calotipo de William Henry Fox Talbot que permitía obtener copias positivadas en papel a través de un mismo negativo, potenciando así el mercado y comercio de la fotografía¹⁹. Esto a su vez propició el nacimiento de la industria y su comercialización, provocando que numerosos fotógrafos viajeros y ambulantes se dedicasen a fotografiar diferentes países entre ellos España, la cual fue asociada por estos años con el género orientalista por su historia²⁰.

8 Sougez, «La Aparición de la fotografía. Inventores y primeros procedimientos», 51-53.

9 Carmelo Vega, *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estéticas*, (Manuales Arte Cátedra, 2017), 77-78.

10 Publio López Mondéjar, *150 años de fotografía en España* (Lunweg Editores, 1999), 19-20.

11 Lara López y María José Martínez Hernández, «Historia de la fotografía en España», 6.

12 Vega, *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estéticas*, 112

13 López Mondéjar, *150 años de fotografía en España*, 19-21

14 Vega, *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estéticas*, 117-118.

15 Vega, *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estéticas*, 22-23.

16 Vega, *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estéticas*, 23-24.

17 Vega, *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estéticas*, 26.

18 Vega, *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estéticas*, 131.

19 Lara López y Martínez Hernández, «Historia de la fotografía en España», 5-6.

20 López Mondéjar, *150 años de fotografía en España*, 26-29.

A mediados del siglo XIX surge un proceso que se difundió rápidamente, el colodión húmedo desarrollado por Frederick Scott Archer; mejorando la técnica. El procedimiento consistía en verter «una solución de nitrato de celulosa, alcohol y éter en una plancha de vidrio perfectamente pulido. Antes de que esta secase se sensibilizaba mediante un baño de nitrato de plata»²¹. Este presentaba la ventaja de que aumentaba la sensibilidad de las emulsiones consiguiendo una imagen más nítida y con menos tiempo de exposición²². Sin embargo, como desventaja «el colodión debía mantenerse húmedo durante toda la operación [...]»²³.

Como hemos mencionado anteriormente, la fotografía era un medio reservado para las clases acomodadas, sin embargo, debido a su complejo proceso químico y los costosos materiales, no todo el mundo podía permitírselo. Gracias a los avances del calotipo por William Henry Fox Talbot que permitía obtener copias con un material más barato como el papel, la aparición del colodión húmedo y los papeles albuminados, permitieron el surgimiento de lo que se conoce como *carte de visite* o tarjeta de visita patentada por el fotógrafo francés Disdéri en 1854²⁴. Este sistema «permitía hacer hasta cuatro y ocho tomas en una sola placa, gracias a una máquina con el mismo número objetivos»²⁵. Según Asensio Martínez Jódar:

La *carte de visite* (traducido al castellano como «tarjeta de visita») fue un formato fotográfico estandarizado que surgió a mediados de la década de 1850 y pervivió hasta los años del cambio de siglo. Ideada por el fotógrafo parisino André Adolphe Eugène Disdéri, la gran aportación de este invento fue la definitiva generalización y expansión de la fotografía en soporte papel por todo el mundo. Su reducido formato (60 x 90mm aprox.) permitió a los fotógrafos obtener varias imágenes empleando un único negativo, con lo que los costes de hacer un retrato se dividían por el número de copias. La tarjeta de visita fue un éxito rotundo hasta tal punto que, en pocos años, fue adoptada por la práctica totalidad de los

fotógrafos de la época [...] esta se compone de la fotografía propiamente dicha y la cartulina sobre la que esta se adhiere, a la cual denominamos «tarjeta fotográfica»²⁶.

De esta forma, la fotografía se democratiza gracias al formato de tarjeta de visita, permitiendo a las clases populares poder retratarse gracias al abaratamiento del medio²⁷. Aunque en España llegó este nuevo procedimiento, se siguió utilizando el daguerrotipo incluso como símbolo de distinción social al tener un coste más elevado que la tarjeta de visita²⁸. «En la década de los 60 se había consolidado ya también la moda de coleccionar retrato en formato *carte de visite* de figuras destacadas de distintos ámbitos de la vida cultural, social o política, que añadían al propio álbum familiar o, dependiendo del volumen de estas imágenes, se concentraban en un álbum dedicado exclusivamente a estos personajes conocidos»²⁹.

Es a partir de la década de los años sesenta del siglo XIX cuando los fotógrafos se establecen permanentemente en estudios gracias a la tarjeta de visita como «Jules Beauchy, Gumersindo Ortiz y Enrique Godínez, en Sevilla [...]; Eusebio Juliá, Martínez Hebert, Ángel Alonso Martínez, José María Sánchez, Martínez Sánchez o Antonio Selfa, en Madrid» entre otros³⁰; aun así, todavía existían fotógrafos ambulantes que trabajaban, sobre todo, en los núcleos más alejados o periféricos de nuestro país. Consecuentemente, se produjo una masificación de fotógrafos por toda la nación. Sin embargo, debemos mencionar que estos fotógrafos no pertenecían a círculos artísticos o no tenían ninguna intención estética, provocando un retroceso en la calidad de la representación. Aun así, los estudios fotográficos siguieron creciendo³¹.

De igual modo, aparte de estos fotógrafos profesionales, también existieron los aficionados como «Ramón Alabern, Felipe Monlau, José Roura, Pedro Mata, Joaquín Hysern, Mariano de la Paz Graells, el duque de Veragua, Alejandro Oliván, o el marqués de Valmar, cuyo papel fue decisivo en la introducción del daguerrotipo, frente a la ceguera a nuestras autoridades culturales, que nunca llegaron a

21 Asensio Martínez Jódar, *Carte de visite, los orígenes del oficio fotográfico en la Región de Murcia (1860-1910)*, (Tres Fronteras Ediciones y Archivo General de la Región de Murcia, 2022), 19.

22 María de los Santos García Felguera, «Expansión y profesionalización». En *Historia General de la Fotografía*. Coord. Marie-Loup Sougez (Manuales Arte Cátedra, 2007), 80.

23 Martínez Jódar, *Carte de visite, los orígenes del oficio fotográfico en la Región de Murcia*, 19.

24 Martínez Jódar, *Carte de visite, los orígenes del oficio fotográfico en la Región de Murcia*, 18-20.

25 García Felguera, «Expansión y profesionalización», en *Historia General de la Fotografía*, 80-81.

26 Martínez Jódar, *Carte de visite, los orígenes del oficio fotográfico en la Región de Murcia*, 14.

27 Roberto Germán Fandiño Pérez, «De la fascinación privada a la agitación pública. Fotografía, mentalidad y vida cotidiana en el tránsito del siglo XIX al XX». *Berceo*, núm.149 (2005): 119-120, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2229428>

28 López Mondéjar, *150 años de fotografía en España*, 51-54.

29 Vega, *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estéticas*, 158.

30 López Mondéjar, *150 años de fotografía en España*, 57.

31 López Mondéjar, *150 años de fotografía en España*, 58-66.

entender la importancia cultural, social y económica de la fotografía»³². En la década de los ochenta del siglo XIX destacamos la aparición del gelatino-bromuro, que permitía captar instantáneas³³ y en 1888 llegaron al mercado las cámaras Kodak. Ambos avances tecnológicos fomentaron el aumento de fotógrafos aficionados³⁴.

En definitiva, la fotografía se extendió por todo el país durante el siglo XIX, afectando a la sociedad española y apareciendo nuevos fotógrafos profesionales y aficionados debido a las influencias de los fotógrafos extranjeros de países como Francia o Reino Unido.

3. Las mujeres en la fotografía

Amada o bruja. Frágil o pecadora. Inocente o la encarnación del mal. Estos son algunos adjetivos o nombres que Francisco Pérez Fernández señala a la hora de describir el papel que se les ha otorgado a las mujeres a lo largo de la historia, centrándose en los siglos XIX al XXI³⁵. Estas etiquetas son las que a lo largo del tiempo han violentado al género femenino, obteniendo un papel fuera de la cámara y silenciado, no solo por sus coetáneos, sino por gran parte de la historiografía. A pesar de obtener un rol diferente al impuesto por su sociedad, sus historias han sido desechadas. De este modo, la función que han tenido las mujeres ha sido siempre la de criadas u objetos. Sin embargo, debemos matizar y diferenciar entre las mujeres vinculadas a la clase popular o clase baja, y por otro lado a las mujeres pertenecientes a las clases medias y altas. Las primeras debían trabajar al igual que sus maridos, hermanos o padres, mientras cuidaban al mismo tiempo del hogar. De esta forma, ignoradas por la sociedad del momento, estas mujeres sí colaboran económicamente en la vivienda³⁶. Mientras, las segundas tenían el deber de cuidar y preservar la familia tradicional. Por esta razón, las mujeres burguesas o aristócratas destacan por tener una educación vinculada al hogar, además de poseer cierta cultura para poder desenvolverse en sus

respectivos ámbitos³⁷. Sobre todo, serán las burguesas las que destacaremos en este apartado, puesto que tuvieron una mayor oportunidad dentro del oficio fotográfico.

Las transformaciones políticas y sociales, tanto a nivel internacional como nacional, favorecieron el triunfo definitivo de la burguesía, la cual se caracterizaba por ser un grupo adinerado y culto que, aunque en un inicio carecía de la autoridad política y social de un aristócrata o de un noble, gracias a su enriquecimiento económico habían podido alcanzar o superar dicho poder. A su vez, podemos observar una jerarquización dentro de este grupo dependiendo de las riquezas y el trabajo que ejercían, existiendo la burguesía baja, médicos o abogados, o la burguesía alta compuesta por propietarios de industrias o grandes comerciantes. Estos querían diferenciarse tanto de los nobles como de la clase trabajadora creando un nuevo modelo de conducta social, y dividiendo al mismo tiempo los roles entre los hombres y las mujeres³⁸. Para ello inventaron una serie de normas y un estilo de vida promovido por algunos burgueses como Alfredo Pallardo, periodista y autor dramático. Según Jesús Cruz Valenciano:

En principio este esfuerzo perseguía consolidar una nueva clase media que, en una sociedad caracterizada por la existencia de profundos desequilibrios sociales, iba a introducir la estabilidad necesaria para evitar la conflictividad social. 3 fueron los instrumentos utilizados para la promoción de esas prácticas culturales: la elaboración y divulgación de un nuevo código de conducta con el fin de establecer una forma de comportamiento dominante; la promoción del consumo como dispositivo para promover el crecimiento económico y la felicidad colectiva; y el asentamiento de una cultura material cuyos distintos componentes proporcionarían el simbolismo necesario para establecer una nueva forma de identidad³⁹.

La doctora Stéphanie Onfray relaciona estos instrumentos con la fotografía, ya que las clases altas consideraron dicho medio artístico una herramienta

32 López Mondéjar, *150 años de fotografía en España*, 73.

33 José Félix Martos Causapé, «Del daguerrotipo al colodión húmedo: la imagen de España a través de la fotografía del siglo XIX». *Berceo*, núm.149, (2005):25-26 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2229422>

34 Lara López y María José Martínez Hernández, «Historia de la fotografía en España», 14-15.

35 Francisco Pérez Fernández, «Evolución del pensamiento sobre la mujer en España desde finales del siglo XIX al siglo XXI. Romanticismo, mercado de trabajo, violencia e igualdad». *Pensamiento Americano* 9, núm.16 (2016): 122 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8713826>

36 Paloma Belmonte Rives, «Sobre la situación de las mujeres en España (1800-1930). Un ejercicio de microhistoria» (Tesis doctoral, Universidad Miguel Hernández de Elche, 2017), 45-47. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=123659>.

37 Pilar Ballarín Domingo, «La educación de la mujer española en el siglo XIX». *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, núm.8 (1989): 245-249. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=87422>

38 Stéphanie Onfray, «Mujeres y fotografía en el siglo XIX español. El ejemplo madrileño de la Colección Castellano (1850-1870)», (Tesis doctoral., Universidad Complutense de Madrid, 2022), 76-77.

39 Jesús Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, (Editores Siglo XXI de España, 2014), 9-14.

eficiente para poder cumplir la imagen meditada y estudiada que querían dar al mundo; como anteriormente se ha habido en el arte. De esta manera, querían demostrar la autoridad que poseían, relacionándolo a su vez con su fortuna y, por tanto, a los nuevos sistemas económicos liberales que estaban consolidándose como el capitalismo⁴⁰. Para ello, utilizaron la fotografía como herramienta para poder representarse, algo que antes solo había estado al alcance de la aristocracia, la nobleza y la monarquía. Con todo, la aristocracia siguió teniendo un poder social y político relevante en la esfera pública, y aunque algunos de estos se arruinaron, establecieron alianzas con la burguesía a través de contratos matrimoniales, a pesar de rehusar a la misma⁴¹.

Durante el siglo XIX a las mujeres se les impuso el papel de ser obedientes y sumisas, separándolas del ámbito público y relegándolas al ámbito privado y doméstico. Para ello, se utilizaron las ciencias como medio para justificar el por qué las mujeres estaban en una categoría inferior a los hombres, a la vez que se afirmaba que el rasgo más relevante y básico de las mujeres era la maternidad, y por lo tanto debían quedarse en el hogar a cargo de su familia, dependiendo económicamente del hombre, el cual era el pilar fundamental para traer riquezas a casa. Por otro lado, la jerarquía eclesiástica, que estaba en contra de las nuevas corrientes liberales y progresistas, vio una oportunidad para fomentar los sentimientos religiosos y defender, de cierta manera, a las mujeres de las teorías e ideas misóginas que se estaban produciendo por parte de los científicos⁴². Por consiguiente, recurrieron al hecho de que «el conocimiento humano era limitado y que todos los seres humanos estaban dotados de alma, que existía una gran barrera entre los seres humanos y el resto de especies animales»⁴³. No obstante, si bien fue un intento de beneficiar a las mujeres respecto a los nuevos conceptos de la sociedad burguesa, la religión siguió teniendo un papel importante «en la formación de género y el ideal evangélico de la domesticidad. Era también parte esencial y constitutiva de la ideología burguesa [...]»⁴⁴. De esta manera, las ideas burguesas y religiosas parecían tener cierta consonancia después de cierto tiempo enemistadas.

Todo esto lo podemos comparar con las normas y conductas que tenía España respecto otros países, ya que según Nerea Aresti Esteban:

En otros países, la misoginia tradicional, aquella que categorizaba a las mujeres como seres inferiores al hombre y moralmente despreciables, fue superado por una visión dignificadora de la feminidad, creada a partir de la maternidad, de su lugar central en la familia, y de una supuesta espiritualidad superior a la de los hombres [...]. La consideración de las mujeres como una especie moral- y ontológica- aparte justificó su expulsión de la categoría de ciudadanía y su confinamiento en el ámbito privado, al tiempo que dio alas a los primeros movimientos feministas⁴⁵.

Aun así, los pensamientos tradicionales y misóginos provenientes tanto de orígenes religiosos como seculares se mantuvieron vigentes (Aresti Esteban, 2000, 364). Por esta razón, no podemos hablar de movimientos feministas en España durante el siglo XIX, a diferencia de otros países como Reino Unido; seguimos siendo un país muy conservador⁴⁶.

Pese a todo, hay un matiz con estas nuevas normas de conducta hacia la mujer respecto al pasado que debemos indicar, ya que ahora:

[...] la domesticidad femenina también había sido predicada en los siglos anteriores, pero la diferencia estriba en que esta exigencia se basaba en el argumento de que la tendencia al pecado era propio de la mujer por el hecho de serlo, lo que obligaba a su encierro. En cambio, ahora, su reclusión se implicaba como una conducta excelsa, como parte de su sagrado deber punto de este modo, se cambió la retórica de épocas pasadas⁴⁷.

Para entender mejor la situación social y la educación que se esperaba de las mujeres, hay que conocer el ideal que define la feminidad occidental del siglo XIX: el «ángel del hogar». Esta definición se dio durante el siglo XIX para indicar que una mujer debía ser delicada y sacrificada, con un carácter sensible y llenas de afecto «emanadas de su supuesta naturaleza angelical: especie de ángel descendiente del cielo,

40 Onfray, «Mujeres y fotografía en el siglo XIX español», 76-77.

41 Onfray, «Mujeres y fotografía en el siglo XIX español», 76-77.

42 Belmonte Rives, «Sobre la situación de las mujeres en España (1800-1930)» 17-18.

43 Belmonte Rives, «Sobre la situación de las mujeres en España (1800-1930)» 18.

44 Belmonte Rives, «Sobre la situación de las mujeres en España (1800-1930)» 17.

45 Nerea Aresti Esteban «El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, Religión y Género en la España del Siglo XIX». *Historia contemporánea*, núm.21(2000): 363-364. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=150038>

46 Pérez Fernández, «Evolución del pensamiento sobre la mujer en España desde finales del siglo XIX al siglo XXI», 125.

47 Rosa E. Ríos Lloret, «Sueños de moralidad. La construcción de la honestidad femenina», en *Historia de Las Mujeres En España Y América Latina III*, (Ediciones Catedra, 2006), 182.

carente de deseo físico»⁴⁸. Por supuesto, este término sirve a su vez para diferenciar las mujeres burguesas de las aristócratas o de las clases bajas⁴⁹. Para concretar el contexto social Antonia Salvador Benítez define que:

El modelo femenino de la sociedad del siglo XIX, que limitó el papel de las mujeres al de esposa, madre y “ángel del hogar”, ofrecía enormes resistencias al ingreso de la mujer en el desempeño de una actividad como la fotografía. Las mujeres debían tener como único oficio el matrimonio y para ello se las educaba. Lejos de promover ningún objetivo profesional ni de alterar su función social, el acceso de la mujer a la enseñanza responde sobre todo a la preocupación de inculcar conocimientos prácticos propios de las tareas familiares y domésticas que les estaban reservadas. “Labores propias de su sexo” es una expresión muy habitual en los textos educativos de la época⁵⁰.



Figura 1 (izquierda). Partagás y Costa, *Retrato de infante*, ca.1890, colección de Arthus Canyguera. <https://www.fotoconnexio.cat/clifford/>

Es así, como a pesar de tener una división social y desigual, los burgueses «tuvieron en su ideario como meta el principio utilitario de que los beneficios de su modo de existencia alcanzaran la mayor cantidad posible de individuos. Para ellos, este era el camino por

48 María Ángeles Cantero Rosales, «El ángel del hogar y la feminidad en la narrativa de Pardo Bazán». *Revista electrónica de estudios filológicos*, núm. 21 (2011). <https://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/estudios-6-%20pardo.htm>

49 Aresti Esteban «El ángel del hogar y sus demonios», 366.

50 Antonia Salvador Benítez, «Mujeres tras la cámara. Fotografías en la Andalucía del siglo XIX», en *Homenaje a Isabel de Torres Ramírez: estudios de documentación dedicados a su memoria*, eds. Concepción García Caro, Josefina Vilchez Pardo y Isabel de Torres Ramírez, (Universidad de Granada, 2009), 808. https://www.academia.edu/27456784/Mujeres_tras_la_c%C3%A1mara_Fot%C3%B3grafas_en_la_Andaluc%C3%ADa_del_siglo_XIX_38

el que se alcanzaba la felicidad»⁵¹. Seguidamente, todas estas ideas se manifestaron en la fotografía como un medio para difundir este nuevo modelo entre las damas. Stéphanie Onfray señala que esto puede ser apreciado perfectamente desde la infancia en las fotografías de diferentes niños y niñas⁵². Así pues, examinando las imágenes de las Figura 1 hallamos un infante con un rol activo, de pie, recto, frío y serio al pertenecer al género masculino, que podemos comparar con otras imágenes de adultos, donde se continúa ese rol de ser un buen burgués como observamos en la Figura 2. Incluso en la Figura 1 se observa que el niño va incluso disfrazado como soldado. Mientras, las niñas de la Figura 3, las niñas adquieren un rol más pasivo, estando en este caso sentada con un comportamiento modesto, e incluso imitando poses de mujeres adultas que podemos comparar con la Figura 4. Estas poses femeninas, a su vez eran requeridas en la vida social, ya que según Jesús Cruz Valenciano:



Figura 2 (derecha). Antonio Rodamilans, *Retrato de hombre desconocido*, (1862-1865), colección de particular. <https://www.fotoconnexio.cat/clifford/>

La mujer fina había de mantener la cabeza y el cuerpo erguidos cuando estaba de pie, no cruzaría las piernas ni pondría los pies en los barrotes de las sillas. Evitaría las posturas que transmitieran actitudes de superioridad, melancolía o sarcasmo [...]. El comportamiento virtuoso de la mujer se medía por su capacidad para mostrarse modesta y sumisa en todos los actos de sociabilidad⁵³.

51 Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa*, 11.

52 Stéphanie Onfray, «Ellas: de modelo a fotógrafa. La mujer como impulsora de nuevas formas retratísticas en los estudios fotográficos madrileños (1860-1880)». *Área abierta* 18, núm.1, (2018):19-20. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6325940>

53 Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa*, 73.



Figura 3 (izquierda). Cabrera y Cia. Retrato de Esteban y Angelita Ramírez y Meléndez Mariano Ruiz-Funes García (1892), Colección de José Antonio Torcida. <https://www.fotoconnexio.org/clifford/>



Figura 4 (derecha). Augusto de Belvedere., Retrato de una dama desconocida, (ca. 1863), colección de particular. <https://www.fotoconnexio.cat/clifford/>

Esta construcción del género por parte de la mentalidad burguesa encerraba a la mujer ya desde la infancia en cuatro ideas: «la niña, la novia (virgen), la esposa y la madre, es decir, los cuatro papeles fundamentales de la mujer definidos en relación a la dominación masculina: primero como hija obediente, luego como chica pura y virginal, [...] esposa sacrificada, y finalmente madre o abuela subrayando el carácter reproductor y nutricional»⁵⁴. Consecuentemente, el género femenino va a intentar vestirse de esos conceptos con tal de adquirir prestigio a través de diferentes poses y actitudes. Las posturas que se

adoptan están relacionadas con el hogar, intentando imitar el ambiente burgués con diferentes objetos de *attrezzo* como columnas, sillas, balaustradas, entre otros elementos, para apoyarse en los mismos dando una imagen más delicada (Fig. 5). Además, suelen estar sentadas o de pie, pero en el centro, portando sus vestidos, los cuales seguían las modas vigentes en cada momento (Fig.6). Asimismo, pueden tener ciertos objetos o útiles relacionados con las expectativas de los roles de la mujer como abanicos, objetos considerados femeninos y, también, libros. Estos últimos podían ser libros religiosos o novelas que instruían en el ideario femenino. Asimismo, debemos añadir que cuando posaban en grupo con algún hombre, normalmente «la cabeza de familia», solían presentar una jerarquización menor, estando sentadas o de pie, mas siempre en un nivel inferior al del hombre⁵⁵.

Si a esto le sumamos la aparición de la tarjeta de visita como medio de difusión para transmitir y enfatizar estas ideas, y por supuesto las revistas y la prensa, las mujeres se convertirían en esclavas de dichas conductas y expectativas, algunas disfrutando de ese encierro porque no se les había querido enseñar más en su educación que cumplir ese papel y otras frustradas por no poder escapar del mismo⁵⁶.

Teniendo en cuenta la situación expuesta, ¿cómo pudieron las mujeres practicar y conocer la fotografía? La respuesta es sencilla, la fotografía, a diferencia de otras formas artísticas, no fue considerada en un primer momento como un medio artístico, catalogándolo como una actividad de ocio y, por lo tanto, se permitía que diversas mujeres pudieran practicarla. Igualmente, debemos destacar el hecho que, debido a las transformaciones y desarrollos tecnológicos, surgieron nuevos oficios que introdujeron a las mujeres en el mercado laboral, ya que eran mano de obra barata para estos nuevos trabajos, sobre todo para el sector de la industria o el sector terciario⁵⁷. Consecuentemente, los estudios fotográficos fueron una actividad y comercio que permitía incluir a todos los miembros de la familia, incluyendo a las mujeres, las cuales tenían labores desde ayudar en los decorados, el coloreado o incluso la revelación de estas⁵⁸. Gracias a poder acceder al «taller familiar» pudieron conocer la profesión, consiguiendo alcanzar un arte que anteriormente les

54 María Rosón Villena, «Madres enmarcadas: La mujer española en la fotografía decimonónica de familia», en *Actas de las Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología celebradas el 4, 5 y 6 de julio de 2005 en la Universidad Carlos III de Madrid*, editado por Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo y Rosario Ruiz Franco, (Editorial Archiviana, 2006), 294. <https://earchivo.uc3m.es/entities/publication/87c14ec5-0253-4b44-a3e9-255b662ab0ae>

55 Rosón Villena, «Madres enmarcadas: La mujer española en la fotografía decimonónica de familia», 295-301.

56 Rosón Villena, «Madres enmarcadas: La mujer española en la fotografía decimonónica de familia», 293-295.

57 Angeles Solà, «Las mujeres y sus negocios en el medio urbano» en *Historia de Las Mujeres En España Y América Latina III*, (Ediciones Catedra, 2006), 392.

58 Onfray, «Ellas: de modelo a fotógrafa», 20-24.

habría sido improbable o laboriosa. Hay que señalar que había una mayor comprensión o tolerancia hacia aquellas viudas de fotógrafos que necesitaban una labor para tener un sustento tras la muerte de su marido, convirtiéndose en fotógrafas profesionales⁵⁹. De igual forma, debemos incidir que estas mujeres, sobre todo fotógrafas itinerantes, al igual que otros fotógrafos, enseñaban su oficio en diferentes provincias. Para ilustrar esto último, Stephany Onfray en su tesis nos muestra el anuncio de la operadora Madame Fritz en *Perpignan*:

Las personas que poseen daguerrotipos, y que no conocen los procedimientos nuevos, podrán dirigirse a Mad.Fritz, que les enseñará. También les venderá las cámaras y los productos químicos necesarios a las operaciones del daguerrotipo⁶⁰.

Incluso, podemos encontrar algunas trabajadoras ambulantes como Bertrande Senges que solo enseñaba exclusivamente a mujeres⁶¹. Aun así, debemos recalcar que nunca fue un ámbito propiamente femenino y que, además, no muchas pudieron acceder de manera cómoda y sencilla al mismo.

A su vez, aunque lo desarrollemos más adelante, debemos destacar las aficionadas o *amateurs* que empezaron a utilizar la fotografía como un pasatiempo, sobre todo en países como Francia o Inglaterra. Concretamente en España podemos encontrar algún nombre entre 1840 y 1880, no sin dificultades⁶². Sobre todo, debemos destacar aquellas mujeres viajeras, ya sea por motivos de trabajo o por turismo, que aprovecharon para fotografiar los lugares por donde iban. Esto fue posible, como se ha visto anteriormente, durante el transcurso del siglo se simplificó el proceso fotográfico teniendo cámaras más ligeras y fáciles de usar, aumentando el número de aficionadas⁶³; subrayando el aparato Dubroni de Jules Bourdin. A esto debemos añadir que gracias a las enseñanzas de los fotógrafos y fotógrafas profesionales y ambulantes

se sumaron más mujeres, sobre todo burguesas y aristócratas, a la práctica fotográfica⁶⁴.



Figura 5. Anaïs y Fernando Napoleón. Retrato de una dama llamada Margarita, (ca. 1864), colección de Artur Canyiguerai. <https://www.fotoconnexio.cat/clifford/>

4. Fotógrafas

En sus albores la fotografía fue un campo alejado para las mujeres. Pese a todo, muchas decidieron incursar en este nuevo campo de manera profesional, llegando a regentar un estudio, o como *amateur* utilizando la cámara para el ocio. Además, hallamos mujeres que se dedicaron a labores auxiliares en los gabinetes fotográficos. Así pues, expondremos en los tres diferentes apartados siguientes los casos de mujeres operadoras, aficionadas y auxiliares.

4.1. Fotógrafas profesionales

Como hemos visto en el apartado anterior, diversas mujeres empezaron a practicar la fotografía de manera profesional. En un inicio, las que pudieron desempeñar una labor fotográfica eran cercanas a inventores, como lo fueron Constance Talbot y Anna Atkins. Posteriormente, mientras Disdéri trabaja en diversos sitios para expandir su negocio y mostrar sus inventos como la cámara de fuelle, su esposa, Geneviève Elisabeth Francart siguió regentando la actividad del estudio de Brest, en Francia. Es así, como la práctica fotográfica se expandió a nivel internacional en el ámbito femenino del siglo XIX con artistas como Hilda Sjölin, Shima Ryuu, Alice Austen o Julia Margaret Cameron⁶⁵.

59 Ana María Muñoz-Muñoz y María Barbaño González-Moreno, «La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía», *Arte, Individuo y Sociedad* 26, núm.1 (2014): 41. <https://www.redalyc.org/pdf/5135/513551290003.pdf>

60 *Journal des Pyrénées Orientales*, 31 de diciembre de 1842, como se citó en Onfray, «Mujeres y fotografía en el siglo XIX español», 255.

61 Onfray, «Mujeres y fotografía en el siglo XIX español», 255.

62 Onfray, «Mujeres y fotografía en el siglo XIX español», 377-394.

63 María de los Santos García Felguera, «Viajeras, fotógrafas y turistas en el siglo XIX», *Estudis baleàrics*, núm. 94-95, (2008-2009): 25-27. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3616953>

64 Onfray, «Mujeres y fotografía en el siglo XIX español», 254-256.

65 Muñoz-Muñoz y Barbaño González-Moreno. «La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía», 40-41.

En España, las primeras mujeres en practicar la fotografía, de manera profesional, fueron extranjeras, como Madame Fritz, la cual se anunciaba «en Valencia [a] mediados de los años 1840, y la francesa María Senges al menos estuvo 20 días en Gerona el verano de 1849 según la prensa local»⁶⁶. De esta manera, estas fotografías enseñaron e impulsaron a otras mujeres a ejercer este oficio y poder tener cierta libertad económica⁶⁷. También debemos destacar la llegada de fotógrafos extranjeros que, tras la muerte de estos, sus esposas continuaron con sus estudios fotográficos, siendo una de las más conocidas Jane Clifford, esposa de Charles Clifford⁶⁸.

A pesar de las dificultades de poder hallar nombres de operadoras profesionales en España, gracias a que algunas dejaron constancia documental podemos conocer a María Pastora Escudero, Sabina Muchart Collboni, Gracia Rodríguez Fernández, Joaquina Mayor Baro y Matilde Rey Muro, entre otras. Aun así, vamos a centrarnos en cuatro: Anaïs Napoleon, Juana Bañón, Amalia López Cabrera y Dolores Gil.

4.1.1. Anaïs Napoleon

Anne Tiffon Cassan, mejor conocida como Anaïs Napoleón, fue una de las pioneras fotógrafas profesionales en ejercer en España junto con su marido Antonio Fernández Soriano. Anaïs Napoleon nació en 1831 en Narbona (Francia), pero a la edad de catorce años sus padres emigraron a Barcelona. El padre, Alexis Tiffon Barreau, trabajó como barbero, cirujano y callista con el nombre de Napoleon, el cual utilizará su hija en 1853 para un gabinete de fotografía por dos razones⁶⁹. La primera es que dicho nombre, Napoleon, estaba vinculado a Francia, uno de los lugares de nacimiento de la fotografía, sirviendo de reclamo al público, los cuales preferían fotógrafos extranjeros a los nacionales. La segunda, porque el apellido del padre, Napoleon, ya era conocido por la sociedad barcelonesa, siendo más sencillo atraer clientes. Por último, la tercera razón es una leyenda que dice que Anaïs odiaba el apellido de su marido, y por eso adoptaron el nombre de Napoleon⁷⁰.

Durante la década de los años cincuenta y sesenta, la pareja trabajaba en conjunto, como es visible en el reverso de las fotografías, donde la autoría hace referencia a «M. FERNANDO Y ANAÏS NAPOLEON», siendo evidente la labor fotográfica de Anne Tiffon. Esto lo vemos en el reverso de la Figura 6. Asimismo, en el propio rótulo del estudio figuraba el nombre de ambos. A posteriori, su hijo Emilio se convierte en fotógrafo y trabaja en el mismo negocio familiar, cambiando el nombre y siendo «A. y E. Dits Napoleon» refiriéndose las iniciales a ambos varones, aunque todavía utilizasen el nombre de Napoleon en referencia a Anaïs⁷¹.



Figura 6. Anaïs y Fernando Napoleon. Retrato de la chica Manuela Gómez (1864), colección particular. Consultado 23 de marzo de 2024, <https://www.fotoconnexio.cat/clifford/>

Sin embargo, debemos señalar que la mayoría del mérito, prestigio y premios los ganó, la mayoría de las veces, su marido, obtenido incluso el título de fotógrafo de cámara. Por esta razón, vuelven a cambiar su firma por «Fotografía Real de A.F. Napoleon». En 1882 deciden transformarse a una sociedad fotográfica colectiva donde los tres tienen los mismos derechos, igualdades y poderes en el estudio⁷².

Aunque el nombre de Anaïs desapareció de las traseras de las fotografías, y aunque los documentos se suelen referir a ella como «consorte de» (1890, 1894) y «dedicada á las labores de su sexo» (1888), lo cierto es que se dedicaba a muchas más cosas, y su papel fue siempre muy activo en los distintos negocios familiares [...]. Por un lado, como acabamos de ver, formaba parte de la sociedad fotográfica

66 Solà, «Las mujeres y sus negocios en el medio urbano», 392

67 Solà, «Las mujeres y sus negocios en el medio urbano», 392

68 Juan Castroviejo Sáenz, «La imagen fotográfica del patrimonio monumental declarado en La Rioja hasta 1936. El Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos» (Tesis doctoral, Universidad de la Rioja, 2023), 76, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=309447>

69 María de los Santos García Felguera, «Anaïs Tiffon, Antonio Fernández y la compañía fotográfica 'Napoleon'». *Locus amoenus*, núm.8, (2005-2006): 308-314, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2314746>

70 García Felguera, «Anaïs Tiffon, Antonio Fernández y la compañía fotográfica 'Napoleon'» 308-314.

71 García Felguera, «Anaïs Tiffon, Antonio Fernández y la compañía fotográfica 'Napoleon'» 312-316.

72 García Felguera, «Anaïs Tiffon, Antonio Fernández y la compañía fotográfica 'Napoleon'» 316-317.

con los mismos derechos que su marido y su hijo, y esto es algo que no se modificó con el tiempo [...]. Por otra parte, poseía ya en los años sesenta —y también en plano de igualdad con Antonio— las casas de Rambla de Santa Mónica, Tallers y Escudillers, y así pasó con las que fueron comprando después en las zonas nuevas de la ciudad [...] firmó documentos como «apoderada» de su marido»⁷³.

A su vez, ayudó a sus hijos en todos sus trabajos y negocios, legando su sala de cine a su hijo Emilio o apoyando a su hijo Napoleón Francisco Fernández Tiffon en la ampliación de su negocio en Madrid. Sin embargo, murió prematuramente quedándose su viuda, María Tiffon Vila y su hija, Carolina, a cargo del estudio fotográfico, demostrando lo que se ha comentado anteriormente, es decir, las mujeres seguían trabajando en el negocio de la fotografía tras la muerte de sus maridos; además recibieron el apoyo económico de la familia Napoleón para continuar el mismo⁷⁴.

Seguidamente, Anaïs Napoleón continuó con sus negocios y propiedades, participando en los mismos hasta la fecha de su muerte en 1912⁷⁵.

4.1.2. Juana Bañón o Viuda de Banet

Juana Bañón, natural de Vélez Blanco, se casó con Ramón Banet, unos de los fotógrafos pioneros a nivel regional que en esos momentos practicaba la fotografía de manera ambulante, tanto en la provincia de Murcia, como las comunidades cercanas a la misma, como Almería. De este modo, conocería a su mujer, con la cual se trasladó a un estudio fotográfico permanente, tras el nacimiento de su primer hijo, a Cartagena. Sin embargo, en 1868 moriría por problemas respiratorios y pulmonares, dejando el negocio a su mujer. Como hemos hablado anteriormente, esto no era absolutamente nada extraño, ya que los estudios fotográficos tenían las mismas funciones que un comercio regentado por la familia y no era raro como madres, hijas, sobrinas y tías aprendieran la profesión. Consecuentemente, Juana Bañón, renunció a su nombre para hacerse llamar «la viuda de Banet» para homenajear (como se esperaba de una viuda) a su marido y para conservar la clientela. De este modo,

comenzó a ejercer de manera oficial la profesión hasta 1871⁷⁶. Según Asensio Martínez Jódar:

Las imágenes firmadas por Juana nos hablan de una profesional que estuvo al tanto de las últimas novedades y que hizo lo posible por mantener una imagen actualizada de sus productos. Renovó los reversos antaño usados por su marido añadiendo estilizadas y sugerentes orlas que incluían alegorías a la pintura en forma de paletas y otros instrumentos, en un claro intento por dignificar el arte fotográfico [...]. Pero no se quedó ahí, también experimentó con el uso de papeles baritados que, a comienzos de la década de 1870, comenzaban a ponerse de moda entre los estudios de la Región [...] ⁷⁷.

A posteriori, tras cerrar su estudio antes de 1876, se trasladó a Madrid «en busca de nuevas oportunidades profesionales por cuenta ajena, como lo hicieron seguramente muchas otras mujeres antes que ella»⁷⁸.

4.1.3. Amalia López Cabrera

Amalia López Cabrera nació en Almería en 1837. En 1858 se casó con Francisco López Vizcaino, editor y tipógrafo, siendo mejor conocida con el nombre de Amalia López de López en referencia a su consorte⁷⁹. «Amalia López aprende el oficio del Conde de Lipa, que vivió una temporada en Jaén retratando y enseñando fotografía, y en los primeros meses de 1860 abre un estudio en el número 2 de la calle Obispo Arquellada, donde estaba situado el negocio de su marido»⁸⁰. Consecuentemente, el suyo fue el primer estudio fotográfico en ser regentado exclusivamente por una mujer. Amalia López pudo aprender este nuevo medio gracias a que la técnica y el procedimiento fotográfico se volvieron más sencillos, el aumento de manuales y escritos sobre la profesión, el surgimiento del formato

76 Martínez Jódar, *Carte de visite, los orígenes del oficio fotográfico en la Región de Murcia (1860-1910)*, 140-151.

77 . Martínez Jódar, *Carte de visite, los orígenes del oficio fotográfico en la Región de Murcia*, 151.

78 Onfray, «Mujeres y fotografía en el siglo XIX español», 275.

79 Lara López y María José Martínez Hernández, «Historia de la fotografía en España», 9-10.

80 Antonia Salvador Benítez, «Mujeres tras la cámara. Fotógrafas en la Andalucía del siglo XIX», en *Homenaje a Isabel de Torres Ramírez: estudios de documentación dedicados a su memoria*, eds. Concepción García Caro, Josefina Vilchez Pardo y Isabel de Torres Ramírez, (Universidad de Granada, 2009), 809, https://www.academia.edu/27456784/Mujeres_tras_la_c%C3%A1mara_Fot%C3%B3grafas_en_la_Andaluc%C3%ADadel_siglo_XIX_38

73 García Felguera, «Anaïs Tiffon, Antonio Fernández y la compañía fotográfica 'Napoleon'» 318

74 García Felguera, «Anaïs Tiffon, Antonio Fernández y la compañía fotográfica 'Napoleon'» 325.

75 García Felguera, «Anaïs Tiffon, Antonio Fernández y la compañía fotográfica 'Napoleon'» 331-332.

de tarjeta de visita y la técnica del colodión húmedo⁸¹. Dentro del artículo de Antonia Salvador Benítez figura un anuncio de los servicios fotográficos de Amalia López de López en el propio periódico de su marido, *El Anunciador de Jaén* de 1866:

Gabinete Fotográfico. Calle Obispo Arquellada, 2. Retratos. Grupos. Reproducciones. Vistas. Se han obtenido todos los adelantos recientes en este establecimiento, que podrán ver las personas que lo favorezcan en un álbum donde se han colocado algunos trabajos nuevos. No se entregan retratos si no satisfacen a las personas interesadas. Se sacan fotografías en todos [los] tamaños. Hay una colección de fotografías en tarjeta [sic] compuesta de cuadros de Murillo y Rafael, vistas de la Catedral de Jaén, reproducciones de imágenes veneradas y retratos de personajes distinguidos, etc., etc. Horas de trabajo desde las diez a las dos de la tarde. Se hacen retratos aun en los días nublados. Tiempo de exposición casi instantáneo⁸².

Este anuncio nos habla de que, aparte de dedicarse a retratos, también realizaba fotografías de vistas y del patrimonio artístico, como podemos observar con el *Santo Rostro*. Al mismo tiempo, gracias a contar con la empresa de su marido, en sus tarjetas de visita encontramos diversas «variaciones en las modas y tipologías de los dorsos»⁸³.

En 1868 decidió participar en el concurso nacional «celebrado en Zaragoza [...] compitiendo con los profesionales más destacados del panorama fotográfico del momento»⁸⁴. En septiembre de ese mismo año, por motivo de la revolución que terminaría con el exilio de la reina Isabel II, Amalia López de López y su familia decidieron trasladarse a la capital, donde moriría en 1895⁸⁵. «En cuanto a la actividad fotográfica de Amalia, todo parece indicar que en la capital no se dedicó profesionalmente a la fotografía, ni hay constancia de que llegara a abrir ningún establecimiento»⁸⁶.

81 Antonia Salvador Benítez, «Entre la fotografía y la imprenta. Tras las huellas de Amalia López Cabrera y su gabinete fotográfico», *Documentación de las Ciencias de la Información* 44, núm.2 (2021): 280-283. https://www.researchgate.net/publication/353240800_Entre_la_fotografia_y_la_imprenta_a_Las_huellas_de_Amalia_Lopez_Cabrera_y_su_gabinete_fotografico

82 *El Anunciador*, viernes 16 de febrero 1866, como se citó en Salvador Benítez, «Entre la fotografía y la imprenta. Tras las huellas de Amalia López Cabrera y su gabinete fotográfico», 283.

83 Salvador Benítez, «Entre la fotografía y la imprenta», 283.

84 Salvador Benítez, «Entre la fotografía y la imprenta», 286.

85 Salvador Benítez, «Entre la fotografía y la imprenta», 287.

86 Salvador Benítez, «Entre la fotografía y la imprenta», 287.

4.1.4. Dolores Gil

Dolores Fausto Dorotea Gil Pérez (1842-1876) fue una de las primeras fotógrafas españolas profesionales que, junto a su marido Bernardino Pardo Cerdá, ejerció su oficio tanto en Cataluña como en Aragón⁸⁷. Por esta razón, Carmen Agustín Lacruz y Manuel Clavero-Galofré mencionan que podemos dividir su trabajo y vida en dos etapas: la etapa catalana (1867-1870) y la etapa aragonesa (1871-1876)⁸⁸.

«No sabemos con certeza cómo aprendió las técnicas fotográficas. Los datos parecen apuntar a que estuvo trabajando hacia 1865 o 1866 en el gabinete de Salustiano Domènech situado en la calle Jaime I, 6 de Barcelona»⁸⁹. Nuestra operadora, consciente de su oficio, empezó a utilizar su nombre y apellidos en el reverso de sus fotografías junto con el de su marido para indicar que estaba casada. Sus fotografías en Barcelona destacamos las de las damas apoyadas en sillas, siendo una pose sencilla que podemos apreciar también en tarjetas de visitas de Disdéri⁹⁰.

A partir de 1867 fue cuando se trasladaron de Barcelona a Vic ejerciendo la fotografía ambulante durante la travesía⁹¹. Además, debemos hablar de la publicidad como un documento que nos indica la profesionalidad de nuestra fotógrafa. Según un extracto que se referencia en el artículo de María del Carmen Agustín Lacruz y Sandra Tomás Esteban, este matrimonio, durante su ruta por diferentes poblaciones, se anunciaba en el periódico, tal y como era habitual en la época, siendo un ejemplo *El Eco de la montaña*:

Han llegado á esta población los muy acreditados fotógrafos de Barcelona D.Bernardino Pardo y su señora D.^a Dolores

87 Carmen Agustín Lacruz y Sandra M^a del Tomás Esteban, «Las primeras mujeres fotógrafas en Aragón: pioneras y modernas», en *Revista General de Información y Documentación* 28, núm.2, (2018): 628. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6806335>

88 Carmen Agustín Lacruz, y Manuel Clavero Galofré, «Bernardino Pardo y su señora Dolores Gil, fotógrafos» en *Revista General de Información y Documentación* 29, núm.2, (2019): 475 https://www.researchgate.net/publication/337972992_Bernardino_Pardo_y_su_senora_Dolores_Gil_fotografos

89 Carmen Agustín Lacruz y Manuel Clavero Galofré, «Pioneras de la fotografía en Aragón: Dolores Gil de Pardo y las primeras mujeres fotógrafas en Calatayud» en *Actos del X Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, 268-287. (Centro de Estudios Bilbilitanos, 2020), 271. https://www.academia.edu/43731727/Pioneras_de_la_fotografia_en_Arag%C3%B3n_Dolores_Gil_de_Pardo_y_las_primeras_mujeres_fotografas_en_Calatayud

90 Agustín Lacruz y Clavero-Galofré, «Bernardino Pardo y su señora Dolores Gil, fotógrafos», 476-479.

91 Agustín Lacruz y Clavero-Galofré, «Bernardino Pardo y su señora Dolores Gil, fotógrafos», 479.

Gil, los cuales, ofrecen al público sus servicios, y desharían ver honrado su establecimiento, sito en la rambla del Carmen, posada de S. Antonio. Los precios son los siguientes: Carta de visita, el primero 10 real; las copias de grupos y demás tamaños á precios convencionales. También se reproducen cuadros⁹².

En 1869 se establecieron temporalmente en Olot siendo el lugar donde más trabajo de Dolores Gil podemos hallar, ya que afortunadamente utilizaba un sello con su nombre y apellidos y firmaba sus obras de manera comercial, como se puede contemplar en la Figura 7. En ellos, podemos ver como pasa «de la firma autógrafa hasta el reverso litografiado, pasando por los sellos de tinta»⁹³. Las tarjetas de visitas más destacadas que encontramos en esta ciudad son las de Esteve Paluzie y la señorita Josefina Millet donde representan a ambos personajes con «una elegante pose de tres cuartos, ante un fondo con un forillo muy elaborado, que simula el ángulo de una habitación en perspectiva y una ventana abierta al exterior»⁹⁴ (Figs. 8 y 9).



Figura 7 . Dolores Gil de Pardo. Reverso con la firma de Dolores Gil. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/38/47/268-287%20AGUST%C3%8DN-CLAVERO.pdf>

Tras esto llegamos en 1871 a su etapa aragonesa asentándose en un principio en Calatayud, lugar natal de Dolores Gil. Sin embargo, en la actualidad se han

conservado pocos ejemplos del trabajo que realizó en dicho lugar. Concretamente podemos señalar dos fotografías correspondientes a la familia Pujadas Alesón que portan el sello de Dolores Gil de Pardo. En ellas encontramos dos caballeros apoyados en una especie de columna con la misma pose y bastón^{95 96}.



Figura 8. Dolores Gil de Pardo. Tarjeta de visita de Esteve Paluzie. (ca.1869), Archivos comarcales de la Garrotxa, Fondo Familia Trincheria. https://www.researchgate.net/publication/337972992_Bernardino_Pardo_y_su_senora_Dolores_Gil_fotografos

Posteriormente se trasladaría a Zaragoza, donde abrió su propio estudio o gabinete fotográfico desde 1879 a 1883. Sin embargo, en 1876 murió, encargándose su marido y la segunda esposa de éste del estudio. Esta segunda esposa será Victoria Lardiés, la cual llegará a ser fotógrafa profesional tras la muerte de su marido en 1890^{97 98}.

En todo caso, podemos intuir la participación de Dolores en las obras firmadas por Bernardino en esta época. Muy probablemente, como era habitual en otras parejas de fotógrafos, ella colaboraría en el negocio familiar efectuando trabajos como el revelado y positivado, los retoques y las iluminaciones, el pegado sobre los cartones, la

92 El Eco de la montaña, 1867, como se citó en Agustín Lacruz y Tomás Esteban, «Las primeras mujeres fotógrafas en Aragón: pioneras y modernas», 628.

93 Agustín Lacruz y Clavero-Galofré, «Bernardino Pardo y su señora Dolores Gil, fotógrafos», 479-484.

94 Agustín Lacruz y Clavero-Galofré, «Bernardino Pardo y su señora Dolores Gil, fotógrafos», 479-484.

95 Agustín Lacruz y Tomás Esteban, «Las primeras mujeres fotógrafas en Aragón: pioneras y modernas», 628

96 Agustín La Cruz y Clavero-Galofré, «Bernardino Pardo y su señora Dolores Gil, fotógrafos», 484-488.

97 Agustín Lacruz y Tomás Esteban, «Las primeras mujeres fotógrafas en Aragón: pioneras y modernas», 629.

98 Agustín La Cruz y Clavero-Galofré, «Bernardino Pardo y su señora Dolores Gil, fotógrafos», 489.

preparación de marcos y estuches, así como la atención a los clientes que acudían al estudio⁹⁹.



Figura 9. Dolores Gil de Pardo. Tarjeta de visita de la Señorita Josefina Millet. (ca.1869), Archivos comarcales de la Garrotxa, Fondo Familia Trinchera. https://www.researchgate.net/publication/337972992_Bernardino_Pardo_y_su_senora_Dolores_Gil_fotografos/

4.2. Fotógrafas amateurs

El término fotógrafo *amateur* fue un concepto discutido del que no existe un consenso sobre su definición. Según Chéroux, hablando de manera general, un fotógrafo *amateur* «es quien obtiene una habilidad luego de un proceso de formación, que es evaluado en función de su producción y es retribuido por su trabajo [...]»¹⁰⁰. A pesar de todo, como señala posteriormente, había *amateurs* que aceptaban dinero por sus trabajos e incluso obtenían una forma que, en algunos casos, superaba a la de los profesionales o especialistas. De esta forma, Clément Chéroux añade que «a principios del siglo, el término *amateur* se acercaba al *connoisseur* a la inglesa: era aquel que cultivaba las ciencias y las artes con cierta nobleza de espíritu. Se distinguía del diletante, o del simple curiosos porque [...] poseía un nivel casi equivalente [...] al de un experto o un profesional»¹⁰¹. La palabra llega a obtener un significado despectivo, ya que se asocia a aquellos *amateurs* que utilizaban la fotografía como un pasatiempo, pero no intentaban alcanzar los niveles profesionales que otros *connoisseur* poseían¹⁰². De esta manera, Stéphanie Onfray también distingue entre «los

aficionados «culturales» de los «domésticos»¹⁰³. Aun así, Onfray sí diferencia entre amateur y profesional por la «gratificación económica» de este último¹⁰⁴.

La fotografía no fue solo un medio utilizado para comercializar con él, sino que sirvió como un instrumento de entretenimiento para la sociedad, el cual las mujeres utilizaron. En el ámbito internacional debemos destacar a Reino Unido, ya que las mujeres de cierto estatus (normalmente pertenecientes a la aristocracia británica) vivían un tanto aisladas de la sociedad y estaban siempre unidas a un pariente masculino. Este confinamiento, vivido en su mayoría en sus casas de campo, generó que estas mujeres dispusiesen de mucho tiempo libre. Para poner remedio a sus aburrimientos realizaban diversos pasatiempos, como dibujar, tocar algún instrumento, bordar, leer, escribir, pasear, entre otras actividades. De entre todas ellas, destacamos la de construir relatos a través de las historias que les llegaban de viajeros, utilizando su imaginación y fantasía, incluyendo hasta sus propios dibujos para ilustrar dichos escritos; gracias a Fox Talbot empezaron utilizar la fotografía como herramienta para acompañar a los mismos. Al mismo tiempo, empezaron a realizar álbumes de fotos de familiares o personajes famosos contando, en alguna ocasión, con decoraciones de dibujos, pero también texto¹⁰⁵.

Mientras algunas mujeres británicas permanecen recluidas en sus casas de campo, otras decidieron viajar por el mundo como Olivia M. Stone o Lady Craven, empero estos son dos casos excepcionales, ya que las mujeres siempre debían viajar «por delegación»¹⁰⁶. Pese a todo, según María de los Santos García Felguera:

Sin embargo, en torno a 1900, con el crecimiento de la burguesía y las facilidades que ofrecían el ferrocarril y los barcos de vapor, el número de mujeres que viajaban aumentó considerablemente. La fotografía les sirvió como sustituto del viaje imposible y deseado; después, como recuerdo y como una forma de dar cauce a inquietudes que no se satisfacían sólo tocando el piano y bordando [...]»¹⁰⁷.

99 Agustín La Cruz y Clavero-Galofré, «Bernardino Pardo y su señora Dolores Gil, fotógrafos», 486.

100 Clément Chéroux, *La fotografía vernácula*, (Serie 2014), 63.

101 Chéroux, *La fotografía vernácula*, 63.

102 Chéroux, *La fotografía vernácula*, 63-64.

103 Onfray, «Mujeres y fotografía en el siglo XIX español», 390.

104 Onfray, «Mujeres y fotografía en el siglo XIX español», 391.

105 María de los Santos García Felguera «Viajeras, fotógrafas y turistas en el siglo XIX» en *Estudis baleàrics*, núm. 94-95, (2008-2009): 25-27. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3616953>

106 Santos García Felguera «Viajeras, fotógrafas y turistas en el siglo XIX» 25-26.

107 Santos García Felguera «Viajeras, fotógrafas y turistas en el siglo XIX» 25-26.

Estos viajes estaban influenciados por el surgimiento en el siglo XVIII del *Grand Tour* en Inglaterra sobre todo para los jóvenes ingleses, para conocer y disfrutar del mundo. En ellos se «buscaba experiencias formativas o aventureras o justificaba su desplazamiento para encontrarse con lo auténtico y con lo exótico, con ese mundo que en buena medida se había extinguido en los centros urbanos de la Europa industrializada»¹⁰⁸. Dentro de los países que visitaban se encontraba España, ya que la incluían dentro de los países orientalistas por su pasado histórico andaluz y porque estaba atrasado en las nuevas tecnologías a diferencia de otros países. Por ende, con el surgimiento del turismo moderno con el *Grand Tour*, durante la segunda mitad del siglo XIX era común la llegada de extranjeros a España que intentaban retratar la estampa del país y documentar su viaje. De esta forma, no era de extrañar ver cómo se utilizaba la cámara fotográfica por los miembros femeninos de la familia. Seguidamente, estos visitantes, a su vez, influenciaron a la población para usar este dispositivo como un mero entretenimiento¹⁰⁹. Un ejemplo fue la familia irlandesa de los Tenison que entre 1850 y 1853 estuvieron viajando por España debido a las crisis de las hambrunas que estaba sufriendo Irlanda¹¹⁰. De esta forma, Edward Tennison y Louise Tennison aprovecharon para hacer ambos: fotografías, acuarelas y escritos de su recorrido, que recogerá Lady Tenison en su libro *Castile and Andalusia*¹¹¹.

Como se ha explicado a lo largo de este trabajo, era habitual que fotógrafos ambulantes ofrecieran cursos o clases de fotografía a hombres y mujeres con fines mercantiles para poder vender su equipo. Asimismo, aunque fuera solo por intereses comerciales, en las propias revistas femeninas redactaban y divulgaban los «fundamentos del procedimiento fotográfico o actualidades internacionales relacionadas con el tema»¹¹². A pesar de esto, la fotografía seguía siendo

un proceso complejo, sobre todo por la necesidad de conocer el procedimiento técnico-científico de laboratorio. No será hasta 1860 cuando surja uno «de los primeros aparatos de colodión con laboratorio compacto y simplificado, en el que se aliviaba el peso técnico de la fotografía»¹¹³. Fue gracias a Jules Bourdin que surgió el Aparato Dubroni, una cámara que permitía realizar fotografías de manera sencilla y menos aparatosa, permitiendo abrir el mercado a los aficionados. Años más tarde, la empresa Kodak será quien lance una cámara similar con nuevas ventajas. Así pues, según Clément Chéroux podemos observar dos momentos clave para el surgimiento del amateurismo:

La primera a apareció en la década de 1870 y sobre todo en la de 1880, gracias a la industria de las placas con gelatino-bromuro, y se tradujo en el desarrollo de las asociaciones. Con casi otro decenio de distancia, el advenimiento de otro tipo de amateur parece consecuencia de la reorientación de la industria fotográfica hacia el gran público, siendo Eastman uno de sus precursores¹¹⁴.

De igual modo, este nuevo dispositivo fotográfico fue anunciado en las revistas y periódicos de moda para mujeres, los cuales intentaban atraer a las mismas a su compra. Para ello, la revista *La Moda Elegante* publicó en 1866 un texto de Emily Raymond de un artículo de París, donde hablaba de las ventajas de dicho aparato y su uso para las damas de la época. Gracias a Carmelo Vega podemos leer un fragmento de este:

No se trata aquí, cómo pudiera suponerse por el título, de la fotografía en los salones de pintura y de exposición, sino de la fotografía practicada en vuestro propio salón, en el mío, en todos [...]. Merced al uso de las pipetas de metal y goma elástica que sirven para extraer las diversas sustancias de sus respectivos frascos, y se evita absolutamente el mancharse los dedos. Los frascos, los instrumentos, están clasificados con un método excelente que resuelve todas las dificultades y todos los errores; la persona más inexperta puede llegar, siguiendo las exactas indicaciones que acompañan al apartado, a obtener buenos resultados de su primera tentativa y estos resultados adquirirán perfección por la

108 Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa*, 366-367.

109 Vega, *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estéticas*, 703-704.

110 Lee Fontanella, «Andanzas y visiones de los Tenison». En *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*. 173-184 (Institución Fernando el Católico, 2017), 173-174, <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/29/13fontanella.pdf>

111 Alicia Marchant Rivera, «Escritura femenina y viajera visiones de Lady E. Grosvenor, Louise M. A. Tenison, M.C. Jackson y Olive Patch sobre el cementerio inglés de Málaga», en *Estudios sobre el patrimonio literario andaluz*, coord. Antonio A. Gómez Yebra, 144 (AEDILE, 2008), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4120602>

112 Stéphany Onfray, «Mujeres fotógrafas en el siglo XIX español: de lo profesional a lo doméstico» en *Fotografía (femenino)*,

plural): visiones, ensayos y otros escritos sobre mujeres fotógrafas, edis. Francisco José García Ramos y Uta Felten: 17-40. (Fragua, 2019), 24, https://www.researchgate.net/publication/342049742_Mujeres_fotografas_en_el_siglo_XIX_espanol_de_lo_profesional_a_lo_domestico

113 Onfray, «Mujeres fotógrafas en el siglo XIX español: de lo profesional a lo doméstico», 25.

114 Chéroux, *La fotografía vernácula*, 73-74.

experiencia [...]. La posibilidad de reproducir por sí misma cualquier persona retratos, paisajes, todo cuanto se ve, todo cuanto puede colocarse ante el objetivo, constituye algo más que un mero pasatiempo. Yo espero que las señoras, que las señoritas que [lean] estas líneas experimentarán al aparato Dubroni esto será suficiente para crearles una ocupación fecunda en buenos resultados: mientras que las damas que ocupen de fotografía, no pensarán en grabar su presupuesto con costosos trajes y prendidos; Los jóvenes adquirirán gusto por las ciencias modernas [...]¹¹⁵.

En estas revistas o prensa femenina hallamos láminas de moda e ilustraciones, normalmente provenientes de Francia, que muestran cómo las mujeres utilizan la cámara Dubroni en el medio doméstico. Aun así, en ellas, no solo observamos el uso de dicho dispositivo, sino también otros instrumentos u objetos relacionados con la fotografía como álbumes, marcos de fotos, *carte de visite*, visores estereoscópicos, etc¹¹⁶.

A lo anterior hay que sumar que, a finales del siglo XIX y principios del XX, en portadas de revistas como *Arte Fotográfico* y *La Fotografía Práctica*, en lugar de presentar a la mujer como una musa o modelo para la fotografía, ahora aparecía ejerciendo el oficio. En ellas encontramos a la mujer de pie o sentada, en algunas ocasiones con una corona de laurel sujetando, apoyándose o accionando el dispositivo fotográfico, mientras en la otra sujeta un espejo para que puedan reflejarse los rayos de luz (Figs. 10, 11 y 12)¹¹⁷. Según Carmelo Vega «versiones de este último motivo (la mujer en el laboratorio Fierro) fueron [...] utilizadas en 1902 para ilustrar las portadas de *El Progreso Fotográfico* con dibujos de jóvenes que aparecían no como modelos pasivos, sino como operadoras activas de la fotografía, leyendo, y documentándose y aprendiendo a través de la propia revista que sujetaba entre sus manos, rodeadas de cámaras cubetas y negativos fotográficos»¹¹⁸.

De todas formas, según Stéphanie Onfray, se debe hacer una distinción entre la fotografía *amateur* o aficionada y la fotógrafa doméstica, ya que «mientras que la aficionada se veía atraída por el proceso fotográfico en su conjunto, la fotógrafa doméstica se centraba más bien en el producto final: la imagen como creadora de

sentido y, por lo tanto, de emociones. La necesidad de controlar el proceso técnico en su totalidad era quizá algo menos importante [...]¹¹⁹. La práctica de la fotografía doméstica permitió que algunas mujeres pudieran incluso presentarse a exposiciones sin tener que ser profesionales y conseguir incluso reconocimiento público. Un gran ejemplo es la propia Julia Margaret Cameron, la cual consiguió la aprobación de fotógrafos profesionales, superándolos en numerosas ocasiones e igualándose a sus compañeros. No obstante, debemos indicar que las mujeres españolas, a diferencia de las británicas o francesas, no hallaron en la fotografía un interés suficiente durante el siglo XIX y principios del XX¹²⁰. Además, la prensa no veía un atractivo para hablar de fotógrafas aficionadas y por tanto no se documentó y difundió. Aun así, sí podemos localizar algunas fotografías que vieron dentro de su hogar un lugar seguro para practicar dicho arte como Eulalia Abaitua o Adelaida Crooke y Guzmán.



Figura 10 (izquierda). La fotografía práctica. Portada de *La Fotografía Práctica*, Barcelona. (1902), Hemeroteca Municipal, Madrid. En Vega, Carmelo. *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estéticas*. España: Manuales Arte Cátedra, 2017.

115 Emily Raymond en *La Moda Elegante*, 1866, como se citó Vega, *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estéticas*, 704.

116 Onfray, «Mujeres fotógrafas en el siglo XIX español», 23-29.

117 Vega, *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estéticas*, 706-707.

118 Vega, *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estéticas*, 706-707.

119 Onfray, «Mujeres y fotografía en el siglo XIX español», 391

120 Vega, *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estéticas*, 703-704.

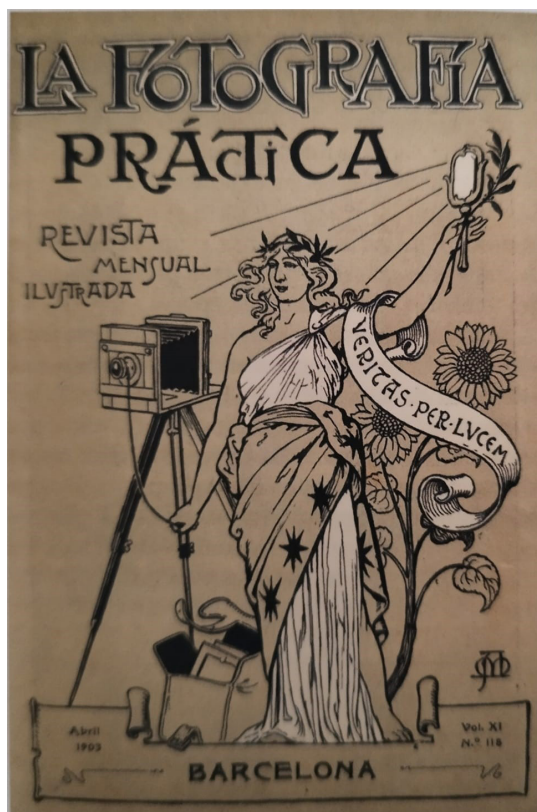


Figura 11 (centro). La fotografía práctica. Portada de *La Fotografía Práctica*, Barcelona. (1903), Hemeroteca Municipal, Madrid. En Vega, Carmelo. *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estéticas*. España: Manuales Arte Cátedra, 2017.



Figura 12 (derecha). Arte Fotográfico. Portada de *Arte Fotográfico*, Sevilla. (1896), Hemeroteca Municipal, Madrid. En Vega, Carmelo. *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estéticas*. España: Manuales Arte Cátedra, 2017.

4.2.1. Eulalia de Abaitua

Eulalia de Abaitua y Allende-Salazar (1853-1943) fue una de las primeras fotógrafas vascas y amateur que nació en 1853 en Bilbao. Su familia decidió mudarse a Liverpool (Reino Unido), donde posiblemente conocería la fotografía. Tras el fallecimiento de su padre decidió regresar a España, concretamente a Bilbao junto con Juan Narciso Olano, su marido. En 1909, tras la muerte de su esposo, siguió viviendo en dicha ciudad hasta su muerte en 1943¹²¹.

Según sus familiares cercanos, a Eulalia Abaitua le interesó la fotografía durante su residencia en Inglaterra, afición que trasladó en su vuelta a España, manteniendo una relación con el Estudio Fotográfico Casa Amado en Bilbao para adquirir materiales y estar al tanto de las novedades tecnológicas. «El material preferido por Eulalia Abaitua fueron las placas estereoscópicas de vidrio, tanto positivas como negativas, en formato 4,7 x 10,7 cm, y emulsión de gelatinobromuro»¹²².

Para los investigadores resulta complicado establecer una cronología de sus piezas, sobre todo las anteriores a 1900. Según Maite Jiménez Ochoa de Alda:

El trabajo fotográfico (...) podemos calificarlo como brillante y apasionado por lo sencillo. Rastreó los caminos con su retina atenta y eligió minuciosamente los asuntos a fotografiar, centrándose en las gentes del pueblo, las personas humildes, y casi siempre anónimas en su quehacer diario y en su recreo. Para la fotógrafa fue esencial el grupo humano y así nos lo ha transmitido en su legado de fotografías¹²³.

4.2.2. Adela Crooke

Adelaida Crooke y Guzmán, mejor conocida como Adela Crooke (1863-1918) fue una gran apasionada por la cultura, la historia y arte, por lo que no fue de extrañar que fuera a su vez coleccionista. En 1888 decidió casarse con el doctor en Arte por la Universidad de Oxford y político Guillermo Joaquín de Osma y Scull. A lo largo de su vida, esta pareja se dedicó

121 Maite Jiménez Ochoa de Alda, «Eulalia de Abaitua y Allende-Salazar, pionera de la fotografía en el Bilbao del 1900» en *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, núm.21, (2010): 154-157. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3403318>

122 Jiménez Ochoa de Alda, «Eulalia de Abaitua y Allende-Salazar, pionera de la fotografía en el Bilbao del 1900», 157

123 Jiménez Ochoa de Alda, «Eulalia de Abaitua y Allende-Salazar, pionera de la fotografía en el Bilbao del 1900», 160.

a coleccionar obras de arte¹²⁴. Durante la década de 1910 se trasladó a París posiblemente para alejarse de su marido y por los museos e instituciones artísticas que poseía la capital de Francia. En 1916, crearon el Instituto de Valencia de Don Juan, donde expondría sus colecciones. En 1918, debido a problemas de salud, murió, siendo su cuerpo trasladado al cementerio de Saint-Germain en Laye en París¹²⁵.

Nuestra coleccionista llegó a realizar pinturas de acuarelas, dibujos y fotografías donde intenta reflejar su propia personalidad y pasiones. Ejemplo de ello son sus autorretratos pintando o utilizando la cámara. Aunque fotografió y seleccionó obras de su colección para documentar sus piezas, también realizó retratos, paisajes (algunos tienen influencia pictorialista) y reportajes. Igualmente, podemos destacar sus viajes por Europa (Venecia, París...), África e incluso Oriente Medio¹²⁶. Conforme relatan Antonia Salvador Benítez y Juan Miguel Sánchez Vigil:

[...] imágenes con una doble lectura: estética y documental. Para su realización empleó varias cámaras, entre ellas una para placas de gran formato (24x30 cm), y construyó un laboratorio de madera en el torreón del palacete de la calle Fortuny para revelar y positivar las imágenes. Tuvo siempre un interés por coleccionar y tomar fotografías, y más que una afición fue un medio de expresión que cultivó en todas sus facetas¹²⁷.

En total podemos documentar unas 4.000 fotografías entre positivos y negativos realizados por Adela Crooke¹²⁸. De este modo, podemos ver cómo la comercialización no profesional de la cámara y por tanto de la fotografía llevaría a obtener una gran clientela por parte de las mujeres.

4.3. La mujer en labores auxiliares de los estudios fotográficos (retocadoras, iluminadoras y recepcionistas)

A lo largo de la historia las mujeres «solían trabajar en actividades relacionadas con las tareas del cuidado del hogar y de la familia: provisión de alimentos, manufactura textil, limpieza y cuidado de los niños [...]»¹²⁹. Será a partir del siglo XIX, cuando el género femenino pueda acceder a ciertos puestos de trabajos en fábricas, talleres o comercios; aun así, todavía no podían acceder a oficios liberales¹³⁰. Al mismo tiempo, Guadalupe Gómez-Ferrer expone «el trabajo femenino se considerará siempre como complementario y de menor valor, y su remuneración no guardará relación con la tarea realizada, sino con el sexo de la persona que lo ejecuta»¹³¹. Hay que añadir, que las mujeres ganaban «entre la mitad y los dos tercios de lo que se les pagaba a los hombres por el mismo trabajo»¹³² y debían aceptarlo, sobre todo si pertenecían a la clase baja y necesitaban urgentemente el dinero. Por esta razón, el empresario siempre se ahorra capital al contratar mujeres a sus negocios, fábricas o empresas. Según nos relatan Anderson y Zinsser la Sociedad Estadística de Londres decidió hacer un estudio sobre uno de los barrios pobres pertenecientes a la capital. En ellos descubrieron que los hombres, aproximadamente, recibían un salario de unos 20 chelines y 10 peniques semanalmente, mientras que las mujeres recibían solo unos 6 chelines y 10 peniques¹³³. De igual modo, estas mujeres podrían ayudar en el negocio familiar como si se tratasen de los gremios conocidos en el Antiguo Régimen. De esta forma, es común observar cómo los familiares femeninos de la familia (hijas, esposas, primas, sobrinas...) ayudaban en comercios, incluyendo los estudios fotográficos¹³⁴. En estos últimos, a su vez, se contrataba personal externo a la familia como sirvientas, recepcionista o ayudantes, siendo gran prueba de ello el gabinete del fotógrafo Nadar, el cual trabajaba con «varias empleadas que se

124 Juan Miguel Sánchez Vigil y María Olivera Zaldúa, «Fondos fotográficos del Instituto Valencia de Don Juan. Los negativos de Adela Crooke», núm. 37, (2014):170-173, <https://produccioncientifica.ucm.es/documentos/5d399a272999520684460734?lang=gl>

125 Antonia Salvador Benítez y Juan Miguel Sánchez Vigil, «Adela Crooke en dos versiones: de la pintura a la fotografía y viceversa» en *Archivo español de arte* 93, núm.372, (2020): 393-394, <https://xn-archivospaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/1128>

126 Salvador Benítez y Sánchez Vigil, «Adela Crooke en dos versiones: de la pintura a la fotografía y viceversa», 394-401.

127 Salvador Benítez y Sánchez Vigil, «Adela Crooke en dos versiones: de la pintura a la fotografía y viceversa», 399.

128 Salvador Benítez y Sánchez Vigil, «Adela Crooke en dos versiones: de la pintura a la fotografía y viceversa», 399-401.

129 Bonnie S. Anderson, y Judith P. Zinsser, *Historia de las mujeres una historia propia, volumen 2* (Editorial Crítica, 1991), 284.

130 Guadalupe Gómez-Ferrer, «Introducción», en *Historia de Las Mujeres En España Y América Latina III*, (Ediciones Catedra, 2006), 21.

131 Gómez-Ferrer, «Introducción», 20.

132 Bonnie S. Anderson y Judith P. Zinsser, *Historia de las mujeres una historia propia, volumen 2*, 284.

133 Bonnie S. Anderson y Judith P. Zinsser, *Historia de las mujeres una historia propia, volumen 2*, 285.

134 Salvador Benítez, «Mujeres tras la cámara. Fotógrafas en la Andalucía del siglo XIX», 808.

encargaban de la atención de los clientes y de montar y estuchar las fotografías»¹³⁵.

En ellos, al igual que en otros negocios, había una jerarquización. De esta forma, Stéphanie Onfray señala que «el hombre, esposo y padre (u otra figura masculina que lo sustituía), disfrutaba del rol “de fotógrafo maestro” en torno al cual gravitaban el resto de los trabajadores»¹³⁶. Mientras, como se ha entendido a lo largo de la historiografía, el papel de las mujeres en estos estudios estaba limitado para hacer retoques, para crear escenarios o ayudar en las decoraciones¹³⁷. No obstante, la constancia y continuidad de la familia permitía a las mismas conocer las técnicas básicas e incluso poder utilizar una cámara¹³⁸. Es así como incluso conocían el proceso químico y técnico de revelar los negativos y, además, hacer copias¹³⁹. Uno de los elementos que nos señalan estos conocimientos es que, tras la muerte del fotógrafo, hallamos la firma en el reverso de las fotografías de sus esposas como «la viuda de...» o «la señora de...», ya que los hombres eran el sustento de sus familias y su defunción provocaba que se continuase con el estudio fotográfico para adquirir un apoyo económico. Para ello, las mujeres cercanas al mismo empleaban su nombre de fotógrafo para atraer al público y recibir un salario, hasta que podían traspasar el negocio a otra persona que pudiera ayudarlas y mantenerlas. Sin embargo, esto nos demuestra que estas mujeres sí tenían las habilidades y conocimientos para poder ejercer como fotógrafas profesionales. Hemos visto el ejemplo de la viuda de Banet, pero igualmente sabemos de la existencia la viuda de Clifford o la viuda de Lorichon, entre diversas que han estado y muchas que se han perdido^{140 141}. Onfray nos señala el poco reconocimiento que tenían las mismas, mencionando el ejemplo del fotógrafo Quintín Toledo, el cual indicaba que sus sobrinos eran fotógrafos profesionales, mientras que sus sobrinas eran simplemente meras empleadas del comercio

familiar¹⁴². En esta misma línea, se puede mencionar a una fotógrafa profesional, de la que hemos hablado anteriormente, Dolores Gil que, durante su residencia en Zaragoza (desconocemos el por qué exactamente) dejó de hacer fotografías para cuidar a sus hijos. Lo más probable es que ayudará a las obras de su marido con «trabajos como el revelado y positivado, los retoques y las iluminaciones, el pegado sobre los cartones, la preparación de marcos y estuches, así como la atención a los clientes que acudían al estudio»¹⁴³. La presencia de una mujer en los estudios era agradable para los consumidores, ya que otorgaba un toque personal a la propia sesión fotográfica. Consecuentemente, cuando dicho gabinete contaba con empleadas del sexo opuesto se utilizaba como reclamo en la prensa para atraer clientes¹⁴⁴.

A pesar del poco reconocimiento que tenían, se recomendaba a las mujeres trabajar en los gabinetes fotográficos. De acuerdo con Onfray «se veía como «socialmente avanzado», en el sentido que sus horarios eran más llevaderos (que los de las fábricas, por ejemplo), y que para ejercerlo era recomendable disponer de una educación mínima, preferiblemente saber leer y escribir»¹⁴⁵. Por ejemplo, como señala Carmelo Vega es posible acceder a artículos como el de Estudios sociales de 1870, escrito por Ceferino Tresserry, que se lamenta de que las mujeres españolas solo fuesen instruidas para el hogar y para coser¹⁴⁶. De esta forma, hace una lista de diferentes oficios que pueden ejercer como:

[...] la *maitresse de comptoir*, de la tenedora de libros, de la telegrafista, de la dibujante en piedra litográfica, de la grabadora en boj, de la lapidaria o joyera, de la tipógrafa (cajista), de la fotógrafa, de la iluminadora de láminas y de tantas otras, en fin, como echamos de menos en nuestra madre patria¹⁴⁷.

Consecuentemente, la incorporación de las mujeres a los estudios fotográficos empezó a normalizarse y, aunque desconocemos a las mujeres que ayudaron e

135 Agustín Lacruz y Tomás Esteban, «Las primeras mujeres fotógrafas en Aragón: pioneras y modernas», 627.

136 Onfray, «Mujeres y fotografía en el siglo XIX español.», 257.

137 Gonzalo Leiva Quijada, «Mujeres y fotografía, la visibilidad de lo femenino» en *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, núm.36 (2003), 138, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7009788>

138 Onfray, «Mujeres y fotografía en el siglo XIX español.», 272-275.

139 Vega, *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estéticas*, 702.

140 Vega, *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estéticas*, 701-702.

141 Onfray, «Mujeres y fotografía en el siglo XIX español.», 262-264.

142 Onfray, «Mujeres y fotografía en el siglo XIX español.», 258.

143 Agustín Lacruz y Calvero Galofré, «Las primeras mujeres fotógrafas en Aragón: pioneras y modernas», 627.

144 Onfray, «Mujeres y fotografía en el siglo XIX español.», 271.

145 Onfray, «Mujeres y fotografía en el siglo XIX español.», 269.

146 Vega, *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estéticas*, 703.

147 Ceferino Tresserry en *Estudios sociales*, 1870, como se citó en Vega, *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estéticas*, 706-707.

hicieron posibles esas fotografías, sabemos que ellas siempre estuvieron presentes en su elaboración.

5. Conclusiones

En definitiva, hemos podido comprobar que, a pesar del intento de omitir y ocultar a las mujeres del ámbito fotográfico en España durante el siglo XIX por buena parte de los estudios académicos de arte del siglo XX, se ha podido verificar el papel que tuvo en dicho oficio a partir de los cuatro objetivos señalados al principio de este trabajo.

De esta manera, se ha constatado cómo el nuevo modelo de conducta burgués se ve reflejado en la propia fotografía, como hemos podido examinar a partir de no solo fuentes secundarias, sino también a partir de imágenes de la época y su comparación entre ambos géneros (véanse, como ejemplo significativo, la Figuras 3 y 5) que hallamos en este documento. Consecuentemente, las mujeres a partir de dichas poses, escenografía y decorados pretendían dar la imagen del «ángel del hogar». Es así como en las poses se mostraba a una mujer sumisa, que debía proteger las tradiciones y costumbres, mostrándose sentadas o de pie, pero modestas y delicadas en sus gestos, pasivas y en una jerarquización menor a los hombres. Además, portaban sus mejores galas, objetos femeninos o cotidianos como abanicos o libros religiosos. Todo esto, se difundió a través de la tarjeta de visita como podemos poner de ejemplo en las Figuras 3, 4 o 5.

El segundo objetivo pretendía constatar la presencia de fotógrafas profesionales españolas. Para ello se ha relatado la biografía de cuatro operadoras, Anaïs Napoleon, Juana Bañón, Amalia López Cabrera y Dolores Gil, pertenecientes a diferentes partes de España que llegaron a regentar gabinetes fotográficos junto con sus maridos o tras la muerte de éste. Si hubiera alguna duda, podemos observar su firma en el reverso de las fotografías o en las tarjetas de visita. Del mismo modo encontramos anuncios en prensa, iniciados por fotógrafas profesionales extranjeras como Madame Fritz al publicitarse en España u operadoras españolas como Dolores Gil. Sin embargo, en comparación con otros fotógrafos profesionales españoles, el número de operadoras es inferior debido a las restricciones sociales que tuvieron las mismas.

Pese que en otros países como Reino Unido la fotografía fue un pasatiempo que se incorporó en la vida de las mujeres y los viajes realizados con sus familias gracias al Aparato Dubroni o la cámara Kodak, en España ese fenómeno es escaso, debido a que las fotografías domésticas no se firmaban en la mayoría

de las veces y las aficionadas utilizaban dichos aparatos de manera anónima para su puro entretenimiento. No obstante, podemos confirmar que había interés en que las mujeres fueran fotógrafas como se observa en el texto de Emily Raymond de la revista *La Moda Elegante* de 1866, pero también en cómo se emplea la figura de la mujer como operadora en las portadas de revistas como *La fotografía práctica* o *Arte Fotográfico* que corresponden con las Figuras 10, 11 y 12¹⁴⁸. Por otra parte, aunque hubiera un conocido número escaso de aficionadas a la fotografía, hemos podido examinar y demostrar la presencia de algunas como Eulalia de Abaitua y Adela Crooke.

Durante el siglo XIX las mujeres pudieron salir de sus hogares para acceder a la vida laboral en fábricas o comercios por el hecho de que el empresario podía pagarles menos por ser mujeres, ahorrando dinero a partir del sueldo de sus empleadas. Por ello, las que podían, trabajaron dentro de los estudios fotográficos como retocadoras, auxiliares, iluminadoras y recepcionistas, llegando a dar prestigio al gabinete, aunque muchas de estas mujeres eran familiares de los operadores. Esto lo podemos verificar gracias al artículo de Ceferino Tresserry, el cual anhelaba que la mujer española se incorporase a diversos trabajos, entre ellos a ser fotógrafas¹⁴⁹, aunque igualmente lo hemos podido revisar con el operador Quintín Toledo, el cual menciona que sus sobrinas son simplemente empleadas a diferencia de sus sobrinos¹⁵⁰. Ahora bien, el hecho de estar presentes en dicho estudio fotográfico permitió a muchas de ellas aprender e incluso a realizar fotografías y conocer todo el proceso químico que conlleva posteriormente. Un gran ejemplo es Dolores Gil, de la cual se teoriza que tras su retiro se dedicó a revelar, positivar, iluminar, entre otras diversas labores para ayudar a su marido¹⁵¹.

Por último, aunque este trabajo ha intentado demostrar que durante el siglo XIX en España existieron fotógrafas profesionales y *amateurs*, la presencia de las mujeres en los estudios fotográficos y como los nuevos roles de géneros burgueses se ven reflejados en las fotografías, el género femenino nunca ha podido tener las mismas oportunidades que los hombres, siendo ignoradas durante mucho tiempo. A pesar

148 Vega, *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estéticas*, 706-707.

149 Vega, *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estéticas*, 702-703.

150 Onfray, «Mujeres y fotografía en el siglo XIX español», 258.

151 Agustín La Cruz y Clavero-Galofré, «Bernardino Pardo y su señora Dolores Gil, fotógrafos», 486.

de que cada día hay más estudios sobre las mismas, debido a la ignorancia establecida desde hace siglos, mucha documentación se ha perdido, teniendo los historiadores del arte la labor de rescatar y reconstruir la historia desde el punto de vista femenino para dar voz a dichas mujeres.

6. Bibliografía

- Agustín Lacruz, Carmen y Manuel Clavero Galofré. «Bernardino Pardo y su señora Dolores Gil, fotógrafos». *Revista General de Información y Documentación* 29, núm.2 (2019): 467-502. https://www.researchgate.net/publication/337972992_Bernardino_Pardo_y_su_senora_Dolores_Gil_fotografos
- Agustín Lacruz, Carmen y Manuel Clavero Galofré. «Pioneras de la fotografía en Aragón: Dolores Gil de Pardo y las primeras mujeres fotógrafas en Calatayud», en *Actos del X Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Zaragoza: Centro de Estudios Bilbilitanos, 2020. https://www.academia.edu/43731727/Pioneras_de_la_fotografia_en_Arag%C3%B3n_Dolores_Gil_de_Pardo_y_las_primeras_mujeres_fot%C3%B3grafas_en_Calatayud
- Agustín Lacruz, Carmen y Sandra M^a del Tomás Esteban. «Las primeras mujeres fotógrafas en Aragón: pioneras y modernas». *Revista General de Información y Documentación* 28, núm.2 (2018): 621-658. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6806335>
- Anderson, Bonnie S. y Judith P. Zinsser. *Historia de las mujeres una historia propia*, volumen 2. Barcelona: Editorial Crítica, 1991.
- Aresti Esteban, Nerea. «El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, Religión y Género en la España del Siglo XIX». *Historia contemporánea*, núm.21 (2000): 363-394. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=150038>
- Ballarín Domingo, Pilar. «La educación de la mujer española en el siglo XIX». *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, núm.8 (1989): 245-260. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=87422>
- Belmonte Rives, Paloma. «Sobre la situación de las mujeres en España (1800-1930). Un ejercicio de microhistoria». Tesis doctoral, Universidad Miguel Hernández de Elche, 2017. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=123659>
- Cantero Rosales, M. Ángeles. «El ángel del hogar y la feminidad en la narrativa de Pardo Bazán». *Revista electrónica de estudios filológicos*, núm.21 (2011). <https://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/estudios-6-%20pardo.htm>
- Castroviejo Sáenz, Juan. «La imagen fotográfica del patrimonio monumental declarado en La Rioja hasta 1936. El Fondo Fotográfico del Instituto de Estudios Riojanos» Tesis doctoral, Universidad de la Rioja, 2023. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=309447>
- Chéroux, Clément. *La fotografía vernácula*. México: Serieve, 2014.
- Cruz Valenciano, Jesús. *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*. Madrid, España: Editores Siglo XXI de España, 2014.
- Fandiño Pérez, Roberto Germán. «De la fascinación privada a la agitación pública. Fotografía, mentalidad y vida cotidiana en el tránsito del siglo XIX al XX». *Berceo*, núm.149 (2005):109-134. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2229428>
- Fontanella, Lee. «Andanzas y visiones de los Tenison». En *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/29/13fontanella.pdf>
- García Felguera, María de los Santos. «Expansión y profesionalización», en *Historia General de la Fotografía*. Coord. Marie-Loup Sougez. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 2007.
- García Felguera, María de los Santos. «Anaïs Tiffon, Antonio Fernández y la compañía fotográfica ‘Napoleon’». *Locus amoenus*, núm.8 (2005-2006): 307-335. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2314746>
- García Felguera, María de los Santos. «Viajeras, fotógrafas y turistas en el siglo XIX». *Estudis baleàrics*, núm.94-95 (2008-2009): 23-43. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3616953>
- Gómez-Ferrer, Guadalupe. «Introducción» en *Historia de Las Mujeres En España Y América Latina III*. Madrid: Ediciones Catedra, 2006.
- Jiménez Ochoa de Alda, Maite. «Eulalia de Abaitua y Allende-Salazar, pionera de la fotografía en el Bilbao del 1900». *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, núm.21 (2010): 153-165. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3403318>
- Lara López, Emilio Luis y María José Martínez Hernández. «Historia de la fotografía en España. Un enfoque desde lo global hasta lo local». *Revista de Antropología Experimental*, núm.3 (2003): 1-23. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3100114.pdf>

- Leiva Quijada, Gonzalo. «Mujeres y fotografía, la visibilidad de lo femenino». *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, núm.36 (2003): 138-149. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7009788>
- Marchant Rivera, Alicia. «Escritura femenina y viajera visiones de Lady E. Grosvenor, Louise M. A. Tenison, M.C. Jackson y Olive Patch sobre el cementerio inglés de Málaga», en *Estudios sobre el patrimonio literario andaluz*, coord. Antonio A. Gómez Yebra. España: AEDILE, 2008 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4120602>
- Martínez Jódar, Asensio. *Carte de visite, los orígenes del oficio fotográfico en la Región de Murcia (1860-1910)*. España: Tres Fronteras Ediciones y Archivo General de la Región de Murcia, 2022.
- Martos Causapé, José Félix. «Del daguerrotipo al colodión húmedo: la imagen de España a través de la fotografía del siglo XIX». *Berceo*, núm.149 (2005): 9-34. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2229422>
- Mondéjar, Publio López. *150 años de fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1999.
- Muñoz-Muñoz, Ana M., y María Barbaño González-Moreno. «La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía». *Arte, Individuo y Sociedad* 26, núm.1 (2014): 39-54. <https://www.redalyc.org/pdf/5135/513551290003.pdf>
- Nochlin, Linda. *Situar en la Historia: Mujeres, Arte y Sociedad*. Editado por Isabel Valverde. Madrid: Ediciones Akal, 2020.
- Onfray Stéphan. «Ellas: de modelo a fotógrafa. La mujer como impulsora de nuevas formas retratísticas en los estudios fotográficos madrileños (1860-1880)». *Área abierta* 18, núm.1 (2018): 13-37. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6325940>
- Onfray, Stéphan. «Mujeres fotógrafas en el siglo XIX español: de lo profesional a lo doméstico», en *Fotografía (femenino; plural): visiones, ensayos y otros escritos sobre mujeres fotógrafas*, edis. Francisco José García Ramos y Uta Felten, España: Fragua, 2019. https://www.researchgate.net/publication/342049742_Mujeres_fotografas_en_el_siglo_XIX_espanol_de_lo_profesional_a_lo_domestico
- Onfray, Stéphan. «Mujeres y fotografía en el siglo XIX español. El ejemplo madrileño de la Colección Castellano (1850-1870)». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2022.
- Parker Rozsika y Griselda Pollock. *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*. Madrid: Akal, 2021.
- Pérez Fernández, Francisco. «Evolución del pensamiento sobre la mujer en España desde finales del siglo XIX al siglo XXI. Romanticismo, mercado de trabajo, violencia e igualdad». *Pensamiento Americano* 9, núm.16 (2016): 121-142. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8713826>
- Plinio el Viejo. *Textos de Historia del Arte*. Madrid, España: Antonio Macado Libros, 1987.
- Ríos Lloret, Rosa E. «Sueños de moralidad. La construcción de la honestidad femenina», en *Historia de Las Mujeres En España Y América Latina III*. Madrid: Ediciones Catedra, 2006.
- Rosón Villena, María. «Madres enmarcadas: La mujer española en la fotografía decimonónica de familia», en *Actas de las Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología celebradas el 4, 5 y 6 de julio de 2005 en la Universidad Carlos III de Madrid*, editado por Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo y Rosario Ruiz Franco. Madrid: Editorial Archiviana, 2006. <https://earchivo.uc3m.es/entities/publication/87c14ec5-0253-4b44-a3e9-255b662ab0ae>
- Salvador Benítez, Antonia y Juan Miguel Sánchez Vigil. «Adela Crooke en dos versiones: de la pintura a la fotografía y viceversa». *Archivo español de arte* 93, núm.372 (2020): 391-408. <https://xn-archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/1128>
- Salvador Benítez, Antonia y Juan Miguel Sánchez Vigil. «Adela Crooke en dos versiones: de la pintura a la fotografía y viceversa» en *Archivo español de arte* 93, núm.372, (2020): 391-408, <https://xn-archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/1128>
- Salvador Benítez, Antonia. «Entre la fotografía y la imprenta. Tras las huellas de Amalia López Cabrera y su gabinete fotográfico». *Documentación de las Ciencias de la Información* 44, núm.2 (2021): 279-291. https://www.researchgate.net/publication/353240800_Entre_la_fotografia_y_la_imprenta_a_Las_huellas_de_Amalia_Lopez_Cabrera_y_su_gabinete_fotografico
- Salvador Benítez, Antonia. «Mujeres tras la cámara. Fotógrafas en la Andalucía del siglo XIX», en *Homenaje a Isabel de Torres Ramírez: estudios de documentación dedicados a su memoria*, eds. Concepción García Caro, Josefina Vilchez Pardo y Isabel de Torres Ramírez, Granada: Universidad de Granada, 2009. https://www.academia.edu/27456784/Mujeres_tras_la_c%C3%A1mara_Fot%C3%B3grafas_en_la_Andaluc%C3%ADadel_siglo_XIX_38
- Solà, Angels. «Las mujeres y sus negocios en el medio urbano», en *Historia de Las Mujeres En España Y América Latina III*. Madrid: Ediciones Catedra, 2006.

- Sougez, Marie-Loup. «La Aparición de la fotografía. Inventores y primeros procedimientos», en *Historia General de la Fotografía*. Coord. Marie-Loup Sougez. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 2007.
- Vega, Carmelo. *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estéticas*. España: Manuales Arte Cátedra, 2017.

