

RETRATADAS

FOTOGRAFÍA, GÉNERO Y MODERNIDAD
EN EL SIGLO XIX ESPAÑOL

STÉPHANY ONFRAY

RETRATADAS

FOTOGRAFÍA, GÉNERO Y MODERNIDAD
EN EL SIGLO XIX ESPAÑOL

GRANDES TEMAS
CÁTEDRA

1.ª edición, febrero de 2025

Ilustración de cubierta: Autor desconocido, *Retrato de mujer jugando con el espectador*, Colección Castellano (Fotografías), tomo 4, 17-LF/49-60.8, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Stéphany Onfray, 2025
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2025
Valentín Beato, 21. 28037 Madrid
Depósito legal: M. 23.707-2024
I.S.B.N.: 978-84-376-4858-3
Printed in Spain

À la mémoire de ma mère.

À mes grands parents, qui n'ont jamais douté.

A Gonzalo, mon île.

Así iba yo mirando, solo en el apartamento donde ella acababa de morir, bajo la lámpara, una a una, esas fotos de mi madre, volviendo atrás poco a poco en el tiempo con ella, buscando la verdad del rostro que yo había amado. Y la descubrí.

ROLAND BARTHES, *La cámara lúcida*, 1980

Agradecimientos

Narciso historiador proyecta sus energías hacia el exterior, pues su búsqueda no puede concluir sino tras un largo trabajo de investigación del pasado, un trabajo expuesto en primera persona que le permite, después de haber analizado la vida de los otros, comprender finalmente quién es y de dónde viene.

(Traverso, 2022: 21)

Este libro, a pesar de referirse a la historia de un pasado lejano, ha sido escrito en primera persona, desde el aquí y el ahora. Es el fruto de un largo viaje generacional, de complejas historias familiares y, sobre todo, de un despertar feminista llegado demasiado tarde. Brota del deseo de comprender, pero sobre todo de perdonar, y en este sentido, ha sido una forma catártica de entender y escribir la historia. Por ello, en primer lugar, lo quiero dedicar a mi añorada madre. De una manera u otra, ella sola ha generado el hilo que sostiene todo este trabajo.

* * *

Si durante mucho tiempo he pensado que la investigación era una experiencia solitaria—más aún si se elabora en un país de acogi-

da—, hoy la entiendo como una aventura profundamente humana y colectiva. Por ello, temiendo dejarme algunas personas en el camino, quisiera agradecer a aquellas y aquellos que, conscientemente o no, me animaron a seguir avanzando ante la adversidad.

En primer lugar, quiero expresar mi admiración y más sincero agradecimiento a los que fueron mis directores de tesis, Concha Casajús Quirós y Juan Miguel Sánchez Vigil, por la confianza que me otorgaron con gran generosidad, y por el compromiso que siempre tuvieron conmigo y con mi trabajo. Les doy gracias infinitas por introducirme en un mundo académico diferente al que entonces conocía, donde reina la benevolencia, la amistad y la pasión por la investigación, dándome a conocer a muchas de las personas que se mencionarán en el presente texto y, en particular, a los diferentes pro-

fesionales que contribuyeron al proceso de defensa de mi tesis y a la maduración de este trabajo: Estrella de Diego, María Dolores Jiménez-Blanco, María de los Santos García Felguera, Carmen Agustín Lacruz, Asensio Martínez Jódar y José Antonio Hernández Latas. Evidentemente, no dejaré atrás a Raúl García Bravo, editor de este libro, así como a todo el equipo de la editorial Cátedra por creer en este proyecto, llevarlo a buen puerto y, de alguna manera, prolongar esta labor de dirección académica. Por último, me es importante manifestar mi profunda gratitud a Jesusa Vega, María Rosón y Álvaro Molina, por ayudarme a orientar mi investigación en los momentos más cruciales.

De igual modo, quiero expresar mi reconocimiento a todas las personas e instituciones que me han apoyado de manera desinteresada, tanto durante el doctorado como durante la elaboración del libro resultante. En primer lugar, me refiero a todo el equipo de la Sala Goya de la Biblioteca Nacional de España y, con una especial efusión, a Isabel Ortega, Belén Palacios, Amparo Beguer, Isabel Chacón del Pino y Ángeles Díaz Sánchez. También he de mencionar a Carolina Miguel Arroyo, directora del Museo Nacional del Romanticismo; Carlos G. Navarro, conservador de Pintura del siglo XIX del Museo Nacional del Prado; Reyes Utrera Gómez, conservadora del Departamento de Fotografía de la Real Biblioteca de Patrimonio Nacional y Noelia Olmedilla Milla, técnica ayudante de Museos de la Dirección de las Colecciones Reales del Palacio Real de Madrid; Carlos Teixidor, conservador de las Colecciones de Fotografía del Instituto del Patrimonio Cultural de España; Ignacio Miguéliz Valcarlos, responsable de Colecciones y Exposiciones del Museo Universidad de Navarra; María José Rodríguez Molina, archivera del Archivo de la Plaza de Toros de Valencia; Ernest Ortoll Martín, conservador

del Gabinete del Coleccionista del Museo Frederic Marès de Barcelona; Enrique Sanz Ramírez, presidente de la Real Sociedad Fotográfica; Hortensia Barderas Álvarez, directora del Museo de Historia de Madrid, y Ana Costa Novillo, del Servicio Fotográfico del mismo; Carmen Peguero Moreno, jefa de Biblioteca y Archivo de la Fundación Lázaro Galdiano, y Rosa González, del departamento de Secretaría; Pablo González Tornel, director del Museo de Bellas Artes de Valencia, y David Gimilio Sanz, técnico de Arte Valenciano del mismo; Celia Álvaro Gómez, de la División de Gestión y Difusión de la Biblioteca del Banco de España, y Alejandra Solano Gómez, de la División de Conservaduría; Gabriel Betancor Quintana, técnico de Fondos Audiovisuales del Cabildo de Gran Canaria (FEDAC), y Jesús Urrea, académico secretario de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid. Sin olvidar a los que, desde el extranjero, también aportaron su grano de arena: Lee Fontanella, Thierry Herselin, Erika Lederman, Rose Teanby, Michael Pritchard. De la misma manera, debo mucho a los varios coleccionistas que colaboraron en este libro: Juan Antonio Fernández Rivero y Teresa García Ballesteros; Yolanda Fernández y Juan José Sánchez; Juan Naranjo; Baudoin Lebon; Jordi Barón; Albert Domènech Alberdi y Carlos Teixidor.

Asimismo, quiero dedicar un pensamiento especial a aquellos que conforman el futuro de la Historia, Conservación y Restauración de la Fotografía en España, que además son grandes compañeras y compañeros con los que me gustaría cruzarme tantas veces como sea posible. Pienso en Beatriz Sánchez Torija, Rachel Bullough, Marta López Beriso, Cristina Martínez, Manuela Alonso Laza, Gregorio Escalada Sardina, Albert Domènech Alberdi, Jordi Barón, Jep Martí, Nuria F. Rius, Maite Díaz Francés, Pablo Martínez Muñiz, Virginia Morant Gisbert, Laura Co-

varsí, Blanca Torralba, Susana Oñoro, Rebeca Pardo, Montse Morcate, Paco Gómez, Celia Vega y Javier Ortiz-Echagüe. Y, de manera más general, a todos y todas las que dan vida a la Asociación Fotoconnexió u otros grupos de estudiosos de la Historia de la Fotografía.

Por supuesto, quiero expresar mi eterna gratitud a María de los Santos García Felguera, verdadera madrina, pero también a Sara Brancato, Beatriz Sánchez Santidrián y Belén Palacios por haber conformado un verdadero remanso de paz en el que, en los peores momentos, pude descansar. También quiero dedicar un pensamiento cariñoso a Angélique Benoît, Cristina Martínez, Pablo García, Ana Amigo, Óscar Chaves, Marta Virseda, Sonia Taravilla, Zulima Solano Fernández-Sordo, Constantin Cojan, Enara Vázquez, Esther Abellán, María Alonso, Cristina Rodest, Ana Velasco Molpece, Irene Mendoza y Fernando Moya Berlanga. Mención especial merece todo el equipo de BCVLex Abogados, donde he trabajado desde los inicios de esta investigación, por su apoyo incondicional y permanente, sin el cual este largo recorrido no hubiese sido posible. Gracias por hacer de mis días una aventura donde reina la confianza, el aprendizaje y el buen humor.

Evidentemente, todo ello no hubiese sido posible sin el constante apoyo de mi familia, ya sea en Francia o en España. Por supuesto, quiero agradecer a mi abuela Nicole, que, junto a mi abuelo Guy, al que echo de menos cada día, me ha querido con todo su corazón, apoyando cada una de mis decisiones. También pienso en mis hermanos, Michaël, Dylan y Aaron, *compagnons de galère* de los que me enorgullezco mucho; en mis tíos abuelos, Michelle y René, por su curiosidad y sensibilidad; a mi tío Jean-François y a mi tía Fantine, por compartir conmigo su pasión por España.

Inolvidable es el apoyo brindado por mi familia que unos llamarían «política» cuando yo la considero más bien «adoptiva». Todos me han aportado la energía y el cariño necesarios para mantener el rumbo. Gracias a Isabel y Javier por acogerme como a una hija desde el primer instante; a Alicia, Alfonso, Gema, Sara y Carlos por seguir su ejemplo y, por supuesto, a Orson. Gracias a Gonzalo Hervás Crespo, por estar a mi lado contra viento y marea. La paciencia con la que ha revisado cada una de las frases que componen este libro merece ser destacada. Mi reconocimiento y amor hacia él van más allá de lo expresable...

Prólogo

A punto de acabar el primer cuarto del siglo XXI, y viviendo dentro del tsunami de los *selfies*, cuesta trabajo imaginar un tiempo en el que la mayoría de las personas no tomaban decisiones sobre su propia representación, y mucho menos si esas personas eran mujeres. Hoy nos hacemos quince *selfies* delante de la Sagrada Familia, el Palacio Real de Madrid, la torre de Comares, la playa de la Concha o un grafiti gracioso, y borramos los quince porque ninguno responde a la imagen que tenemos de nosotras. Precisamente de eso va *Retratadas. Fotografía, género y modernidad en el siglo XIX español* de Stéphanie Onfray, de cómo las mujeres se colocaron delante de la cámara fotográfica hacia 1850, y de cómo, sin alborotar, buscaron caminos para tomar parte en la elaboración de su propia efigie, evitando dejar todas las decisiones en manos de quien se encargaba de manejar la cámara fotográfica, casi siempre hombres, pero también algunas mujeres.

El artículo «The Legs of the Countess» de Abigail Solomon-Godeau, publicado en 1986 en la revista *October*, nos hizo empezar a pensar en estos temas. En España hace todavía pocos años una jovencísima María Rosón (discípula de Jesusa Vega) sentó las bases de una nueva

manera de acercarse a las relaciones entre las mujeres y la construcción de su imagen con un libro modélico, *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*, publicado también por la editorial Cátedra (2016). Ahora el libro de Stéphanie Onfray plantea el papel que las mujeres desempeñaron como agentes activos en el proceso de construcción de su propia imagen —y por tanto de su identidad— durante la segunda mitad del siglo XIX, precisamente durante los años en que la fotografía (a través de la *carte de visite* o tarjeta de visita) se estableció como una nueva forma de comunicación y un medio de representación personal. *Retratadas* también habla de la importancia que tuvieron estas mujeres, hoy anónimas, para el desarrollo técnico, comercial, expresivo —y por lo tanto artístico— del medio fotográfico. Visibilizarlas es también un gesto político.

Lejos de la actitud pasiva habitualmente atribuida a las modelos (a las mujeres que posaron ante la cámara), Stéphanie Onfray indaga sobre la importancia de la negociación entre las retratadas y los operadores, adentrándose por un camino que estaba sin desbrozar en España hasta su tesis doctoral *Mujeres y fotografía en el*

siglo XIX español. El ejemplo madrileño de la Colección Castellano 1850-1870, defendida en la Universidad Complutense de Madrid en el año 2022 y que está en el origen de este libro. La autora rastrea también las grietas del sistema por las que las mujeres podían escapar de una imagen estereotipada y así desarrollar estrategias para intentar construir otras imágenes diferentes.

Stéphany Onfray construye su libro a partir de las reflexiones de la historiografía del arte feminista occidental, de Griselda Pollock a Linda Nead, pasando por Naomi Rosenblum, Federica Muzzarelli, Nicole Hudgins o Estrella de Diego. Y, lejos de quedarse en un asunto que nos lleva dos siglos atrás, algunos de los problemas que plantea *Retratadas*, como son las posibilidades de expresión de las mujeres a través de la fotografía o la construcción y el uso de su imagen, siguen todavía vivos y nos interpelan hoy, en el siglo XXI.

Para llegar hasta aquí han sido necesarios numerosos estudios anteriores que realizaron una labor de recuperación y justicia con las fotógrafas a nivel internacional, como los de Naomi Rosenblum y Peter Palmquist en los años noventa del siglo XX. En lo que va del XXI han aparecido obras esenciales como la exposición y el catálogo *Qui a peur des femmes photographes? 1839-1945*, dirigido en 2015 por Thomas Galifot, Ulrich Pohlmann y Marie Robert, o el libro *Une histoire mondiale des femmes photographes*, editado en 2020 por Luce Lebart y Marie Robert. En este último figuran más de trescientos nombres, que son muchos más si tenemos en cuenta a todas las que desempeñaron algún papel en este ámbito. Además, de esas trescientas fotógrafas solo un número muy pequeño corresponde a fotógrafas españolas o a mujeres que trabajaron en nuestro país.

Cuando yo empecé a estudiar la historia de la fotografía en España, las primeras mujeres que conocí eran las que aparecían mencionadas en el libro de Lee Fontanella, *Historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900* (1981). Hoy, más de cuarenta años después, la nómina ha crecido considerablemente gracias a las investigaciones que se han ido realizando desde los años noventa, y por ello conocemos un buen número de profesionales y aficionadas, fotógrafas estables y viajeras/ambulantes, jefas de galería y empleadas, retocadoras, iluminadoras y operadoras.

Pese a que afortunadamente cada vez son más abundantes los trabajos sobre fotógrafas, todavía en España, como en otros países, las mujeres siguen sin existir si no son las que aprietan el botón. En este sentido, *Retratadas* introduce un estatus intermedio entre la «modelo» (y su visión como pantomima/objeto) y la fotógrafa, que controlaba todo el proceso técnico: el de la retratada. Esta, a través de sus acciones y de sus intenciones, adquiere la condición de sujeto que la historiografía reservaba solo a las fotógrafas.

Como Marie-Loup Sougez (una de las fundadoras de la disciplina en nuestro país), Stéphany Onfray nació en Francia y se ha afincado en España, donde está haciendo su carrera profesional. Ella pertenece a una generación de jóvenes investigadoras, serias y rigurosas, con una formación profunda que sin duda logrará lo que las generaciones anteriores no hemos sido capaces de conseguir: internacionalizar los estudios de la fotografía que se ha hecho en España e incluir a nuestras fotógrafas (profesionales y aficionadas, famosas y desconocidas, operadoras y retratadas) en el relato general de la historia de la fotografía y de las nuevas historias de la fotografía.

Acabaré con unas palabras de Ilse Hempel Lipschutz (Böningheim, Alemania, 1923, Poug-

keepsie, Estados Unidos, 2005), que era profesora en Vassar College —donde enseñaba también Linda Nochlin cuando publicó su ensayo fundacional, *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* (1971). Ilse, que fue una de las grandes hispanistas del siglo xx y una suerte de madrina bondadosa para mí, me regaló en 1989

estas palabras que yo dedico a Stéphanie Onfray en 2024: «Resulta tranquilizador ver cómo jóvenes investigadoras se unen al equipo de las que vamos envejeciendo, y a quienes este libro da la satisfacción de saber que la antorcha pasa a manos de colegas jóvenes, sólidas y sensibles, que la llevan alta y firme».

MARÍA DE LOS SANTOS GARCÍA FELGUERA
Barcelona, 8 de marzo de 2024

Introducción

Contra la espontaneidad, la pose. Contra el azar, la voluntad y la elección (Dubois [1983], 1986: 40).

La única y auténtica memoria es material (Ernaux [2000], 2019: 69).

Desde época temprana, la fotografía se ha posicionado en la cultura popular como una herramienta democrática, aliada de la modernidad, capaz de proporcionar nuevos instrumentos de representación a los estratos más humildes de la población. Sin embargo, no se ha destacado tanto la relevancia que pudo tener ante la configuración de los roles de género en el siglo XIX.

En efecto, la fotografía desplazó las fronteras entre los sexos hasta desencadenar una novedosa capacidad de acción para las mujeres. Así, por primera vez, *ellas* tuvieron acceso a un medio de expresión cuyo alcance no se ceñía al ámbito privado, sino que se transformó en el catalizador de una nueva subjetividad femenina, cada vez más orientada hacia la construcción de la sociedad contemporánea.

No obstante, el fervor que las mujeres sintieron por la fotografía también fue importante para la propia expansión del medio. Seguir obviando el papel fundamental que ellas desem-

peñaron en su desarrollo técnico, social, cultural y artístico deja de lado uno de los aspectos más relevantes de su historia, pues la relación entre mujeres y fotografía refleja un combate análogo frente a un mundo en constante cambio, especialmente preocupado por la búsqueda de un nuevo orden social.

Cada vez más investigadores se están centrando en documentar el importante papel que las fotógrafas desempeñaron en la implantación de la técnica fotográfica en España. Mediante este libro, hemos tratado de ofrecer otra visión de los inicios de esta conexión que, desde muy temprano, las mujeres mantuvieron con la cámara, ya no tanto como operadoras sino como retratadas, coleccionistas o simples consumidoras.

Para ello, nos hemos centrado en los primeros años de sedentarización de la fotografía comercial, entre 1850 y 1870. Estas dos décadas son centrales para la inclusión de España dentro de una dinámica común al conjunto de paí-

ses europeos, tratándose de una época de transición entre el fin del Antiguo Régimen y la llegada de la modernidad. El reinado de Isabel II, que se prolongaría hasta septiembre de 1868 al exiliarse la soberana a Francia, fue el impulsor de las primeras reformas estructurales del país, además de testigo de numerosos cambios relativos al género femenino y a su desenvolvimiento en el espacio público.

Este periodo también está vinculado con la llamada «edad de oro» de la *carte de visite* (tarjeta de visita o retrato-tarjeta), un formato que, a partir de 1854 y sobre todo en la década de los años 1860, se vio impulsado por la expansión de la fotografía sobre papel. El éxito de esta tarjeta de visita se debió en particular a su coste reducido, que favoreció el acceso a su efigie a un cada vez mayor número de personas (Gil-Díez, 2013: 28).

En este sentido, la tarjeta de visita nos ofrece una cartografía muy detallada del vínculo que el pueblo empezó a mantener con su propia imagen, pero también de la influencia que tuvo esta sobre la construcción de unas identidades individuales y colectivas en Occidente (Holland, 1997: 108). De nuevo, este aspecto concernió muy particularmente a la población femenina, cuyo papel en la sociedad se vio cada vez más estrechamente relacionado con un perpetuo culto a las apariencias.

Sin embargo, el carácter seriado y sobre todo comercial de la tarjeta de visita reforzó la visión superficial que se tenía de esta aplicación de la fotografía, considerada por la historiografía como una imagen repetitiva, vacía de sentido individual, en la que ni destacaba el talento del fotógrafo ni los deseos del retratado (Di Bello, 2007: 16). A pesar del incontestable carácter estereotipado de la *carte de visite* y del conjunto de signos sociales que esta vehiculaba, a nuestro juicio, el retrato de estudio fue en realidad un

medio de representación tremendamente personal, gracias al cual cada individuo se inscribía voluntariamente en un conjunto de normas sociales afines a las clases dominantes, lo que, al fin y al cabo, permitía desarrollar una identidad mejor adaptada a sus propios intereses públicos y privados.

Esta estrategia de «asimilación al grupo» era, en realidad, una forma de caracterizarse individualmente como formando parte de un mundo en construcción, por lo que las tarjetas de visita que se exponían públicamente en los escaparates madrileños o se intercambiaban en reuniones sociales son sin duda muestra de la relevancia que llegó a alcanzar la (auto)representación dentro de la configuración de los diferentes núcleos sociales contemporáneos.

Ante ello, es primordial interesarse por esta necesidad, plasmada de manera especial en los retratos de mujeres, de considerar su propio cuerpo como dispositivo expresivo y, por lo tanto, como vehículo significativo, es decir, como obra. El retrato-tarjeta se asoció a este proceso, erigiéndose como emblema de un mundo en profundo cambio en el que las minorías llegarían a disponer de cada vez más herramientas para asimilar la ideología hegemónica, de la que hasta entonces se habían visto totalmente excluidas (Solomon-Godeau, 2016a: 231).

Este nuevo panorama transformó el cuerpo femenino y su representación en el depositario de todo un cúmulo de signos íntimamente relacionados con la mirada ajena y, sobre todo, con unos intereses favorables a la comunidad masculina; un aspecto que se hizo cada vez más patente tras el auge de la fotografía y, posteriormente, del cine (Mulvey, 1989). Por ello, analizando el material fotográfico del siglo XIX desde una perspectiva contemporánea y feminista, es crucial plantear la feminidad, cuyas bases se asentaron en esta época, como un rol interpre-

tado por las mujeres, o lo que vino a ser caracterizado como una *mascarada*, «propios de un personaje, y no tanto de una persona» (Solomon-Godeau [1986], 2016b: 178).

Así, veremos que, a través de sus efigies, una gran mayoría de mujeres quiso adherirse a la ideología de la diferenciación sexual planteada desde las más altas esferas del poder patriarcal. Para ello, algunas asumieron el papel de guardianas del orden establecido, transformándose en las principales representantes de la denominada sociedad de «buen tono»; mientras que otras, generalmente de condición más humilde, sufrieron las consecuencias de este papel angelical, capitalizando sus encantos para el cada vez más ávido ojo del espectador.

No obstante, tampoco omitiremos los beneficios de este *quid pro quo*, que necesariamente secundó a unas mujeres deseosas de acelerar un ya imparable proceso de emancipación. Por todo ello, a través de este libro, queremos exponer las diferentes dinámicas que se generaron en torno a la cámara y al escenario del estudio fotográfico con el fin de mostrar cómo estas, a pesar de encerrar a las mujeres en un papel de representación eterno, posibilitaron una cada vez mayor igualdad de derechos entre los sexos.

En el primer capítulo, expondremos las principales problemáticas que condicionaron la vida de las mujeres en el siglo XIX. Siempre con el fin de comprender con más facilidad las costumbres que posteriormente se introdujeron en los estudios fotográficos, analizaremos brevemente el contexto histórico, social y artístico español desde el prisma del género. Nos interesaremos por las transformaciones sociales y políticas que propiciaron el advenimiento de una nueva clase burguesa y el nacimiento de una identidad española moderna.

En este marco, también nos centraremos en el ambiente de renovación que afectó a los roles

de género tras la caída del Antiguo Régimen y, en particular, en ciertos conceptos primordiales para entender el papel que empezaron a desempeñar las mujeres dentro de la construcción de una renovada nación española. De esta manera, nos acercaremos al muy comúnmente llamado «ángel del hogar», figura representativa del papel conferido a las amas de casa dentro de una sociedad especialmente influenciada por instituciones conservadoras, como la familia o la Iglesia.

También analizaremos ciertos fenómenos más innovadores, como el gusto cada vez más marcado por la presencia de imágenes en el espacio público, un aspecto favorecido por el desarrollo de una cada vez más potente cultura del consumo. Describiremos el siglo XIX como un siglo de oportunidades para las mujeres, pues tuvieron un acceso cada vez más firme a la educación y al trabajo, es decir, a la libertad y a la independencia.

En el segundo capítulo, centrándonos en el contexto fotográfico, ofreceremos una visión sociológica de la historia de la fotografía española, siguiendo los planteamientos llevados a cabo en Francia a partir de los años 1980. Para ello, estudiaremos la importancia que tuvo el medio para el contexto de cambio social que, en la segunda mitad del siglo XIX, se hizo sentir en España. Se tratará de observar las condiciones de acceso al retrato antes de la aparición de la fotografía para, a continuación, entender todas las consecuencias que tuvo la implantación de la imagen fotográfica en el mundo hispano. El análisis del fenómeno de la democratización del retrato, particularmente favorecido por el auge de la *carte de visite*, también tendrá una especial importancia dentro del examen de la sistematización de la representación en España.

Finalmente, apreciaremos la coyuntura de control social favorecida por unas clases domi-

nantes deseosas de mantener su poder político, económico y cultural, caracterizando a la fotografía como un aliado de este proceso «civilizador» llevado a cabo en toda Europa. A este propósito, y a la luz de los trabajos desarrollados por Michel Foucault sobre los efectos psicológicos de ciertas estructuras «panópticas», entenderemos el estudio fotográfico como un espacio controlado pero, sobre todo, controlador.

A lo largo del tercer capítulo, reflexionaremos acerca del lugar que paulatinamente fue ocupando la imagen fotográfica en la vida cotidiana de las mujeres, mientras estas se iban convirtiendo en una de las principales consumidoras de este tipo de servicios. Se tratará de examinar el proceso que rápidamente las convirtió en «retratadas», sin que ello implique ninguna presunción de pasividad ante la cámara y el fotógrafo. Pondremos en relieve la sistemática negociación que tenía lugar en las galerías fotográficas entre una visión masculina y colectiva —materializada por el ojo de fotógrafo— y el creciente deseo de emancipación expresiva de las féminas.

Comprobaremos que, al fin y al cabo, las mujeres y la fotografía conformaban dos caras de una misma moneda; algo muy evidente en la cultura visual de la época, donde ellas suelen aparecer como alegorías de la fotografía, pero también como verdaderas «tarjetómanas». En realidad, la imagen fotográfica se posicionó como una inversión femenina, idónea para cumplir con los preceptos impuestos por la sociedad decimonónica.

Todas estas transformaciones fueron acompañadas por una verdadera revolución del panorama visual del «bello sexo», patente en la esfera doméstica pero también en entornos más públicos. Gracias al estudio de la prensa, haremos hincapié en la relación existente entre la fotografía y la moda, pues ambas materias actuaban como marcadores ideológicos en un mun-

do cada vez más orientado hacia una economía capitalista.

Asimismo, interesándonos por la cuestión de los salones —reuniones sociales organizadas por los estratos más favorecidos de la población—, comprobaremos la importancia que tuvieron algunas técnicas, como la fotografía estereoscópica, para fundamentar y sustentar las dinámicas de sociabilidad que originaban estos eventos elitistas. Posteriormente, observaremos la verdadera «invasión» del hogar llevada a cabo por la fotografía, apoyada por una nueva generación de aficionadas, deseosas de registrar y destacar la riqueza de sus diversas experiencias domésticas, confiriéndoles nuevos significados, tanto estéticos como artísticos.

Al fin y al cabo, nos acercaremos a la experiencia fotográfica desde el punto de vista de las retratadas, entendiendo por qué la fotografía llegó a ser considerada por las mujeres como una novedosa herramienta ideológica, crucial para llevar a cabo la construcción de una identidad basada en la diferenciación sexual entonces en vigor y, por lo tanto, en la cristalización de los conceptos de «masculino» y «femenino».

Conscientemente o no, una gran parte de este proceso se trataba en realidad de una estrategia performativa empleada por las féminas para incluirse dentro del espectro sociopolítico contemporáneo, simulando justamente su exclusión del mismo. Entenderemos cómo, mediante esta actitud sistemática, ellas acabaron por alcanzar una libertad inusual, que no haría más que fomentar este deseo de independencia perceptible en Europa desde la caída del Antiguo Régimen.

En el cuarto capítulo, nos acercaremos a la dimensión afectiva que pronto encarnó la fotografía, refiriéndonos a algunos objetos concebidos a partir de retratos. Introduciremos por ejemplo la cuestión de los álbumes fotográficos, ana-

lizando sus configuraciones prefotográficas (conocidos como «Álbumes de Señoritas») y considerando estos volúmenes como objetos múltiples en cuyas páginas se concretó el nacimiento de una novedosa libertad expresiva para las mujeres.

En esta misma línea, nos concentraremos en lo que hemos calificado de «manifestaciones metafotográficas», en las que se perciben las cualidades trascendentales que poco a poco las poblaciones fueron asociando a la imagen fotográfica. Nos referiremos a los usos emocionales que caracterizaron las efigies fotográficas, en el contexto de una demostración sentimental o, incluso, de una comunicación *post mortem*. Tanto en España como en el resto de Europa, muchos objetos personalizados con el rostro de un ser querido estaban considerados verdaderos talismanes por sus poseedores.

En el quinto capítulo, analizaremos ciertas representaciones fotográficas de mujeres concebidas en el ámbito español. Reflexionaremos acerca de la repetición de algunos estereotipos visuales, puesto que, en realidad, dichos patrones ofrecían una cierta autonomía expresiva a las mujeres, siempre y cuando estas siguieran las pautas marcadas por la sociedad burguesa. De este modo, elaboraremos un corpus que caracterice con precisión las formas de representación y autorrepresentación empleadas por las retratadas durante la segunda mitad del siglo XIX español.

En el sexto capítulo, constataremos que la fotografía se impuso como un medio al servicio de las clases más privilegiadas, instaurándose ciertos juegos de poder especialmente vivaces en el seno de la aristocracia. En unas imágenes en las que se podrá percibir la necesidad de ostentar su belleza, buen gusto, educación, e incluso devoción, observaremos las características del ideal femenino colectivo que paulatinamente se impuso ante la cámara.

También compararemos estas efigies con el conjunto de la cultura visual nacional e internacional de la época. Se tratará de delimitar cuáles fueron las estrategias fotográficas empleadas por las españolas con el fin de reivindicar la influencia que tuvieron en la proyección de su propia imagen y, por lo tanto, en la conformación de una identidad cada vez más consciente de sus propios deseos y aspiraciones.

El estudio de las influencias y prácticas exportadas desde Francia e Inglaterra servirá de punto de partida para comprender qué papel desempeñaron las mujeres, y en particular las procedentes de las clases dominantes, en la difusión de modelos de representación fotográficos femeninos. Investigaremos el fenómeno del baile, especialmente presente en los gabinetes de fotografía, en particular debido al fervor generado en torno a los trajes y disfraces. También resultará imprescindible acercarse a la figura de Isabel II, de la que se conserva una abundante muestra de fotorretratos, y comparar su consumo fotográfico con el de otras soberanas contemporáneas.

Por supuesto, prestaremos una atención particular a las consecuencias que tuvo la aparición de la imagen fotográfica en ámbitos más humildes, es decir, en las clases trabajadoras. Constataremos que la fotografía, y sobre todo la tarjeta de visita, fueron rápidamente empleadas como herramientas de promoción profesional de una manera cada vez más asumida. Este aspecto está especialmente presente en la cultura escénica y, por ello, será preciso concentrarse en algunos ejemplos de actrices, bailarinas, cantantes o amazonas, disociando las diversas estrategias de representación empleadas en función de las intenciones reales de las mismas. Además, nos fijaremos en otras profesiones mixtas en las que las mujeres solían ser

identificadas como «señoras», «hijas», «hermanas» o «viudas de».

Del mismo modo, nos aproximaremos a una de las instituciones más potentes de la organización sociocultural española: la familia. Se tratará de demostrar cómo, gracias a su representación fotográfica, los poderes públicos la transformaron en uno de los principales pilares de una sociedad entonces enfrentada a una profunda regeneración. Mediante la santificación de la figura de la madre, cada vez más inspirada en el modelo de la Virgen María, era la familia entera la que recibía el beneplácito colectivo; de aquí el creciente control organi-

zado en torno a ella, ostensible en los retratos comerciales.

En el séptimo y último capítulo, a modo de conclusión, terminaremos analizando en profundidad todo el proceso que se desarrolló ante la cámara, tratando de averiguar si gracias a la fotografía las mujeres adquirieron una nueva libertad expresiva o si, en cambio, no acabaron por reforzar el dominio que la sociedad patriarcal tenía sobre ellas. Evocaremos la creciente sexualización de la imagen femenina potenciada por la reproductibilidad fotográfica, entendiendo este nuevo poder expresivo como una suerte de «jaula dorada».

CAPÍTULO PRIMERO

El siglo XIX español desde el prisma del género

CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y ARTÍSTICO

Transformaciones políticas, tecnológicas y sociales

El XIX es un siglo lleno de ambigüedades y conflictos, muy en consonancia con el clima de evolución y reconstrucción propio de la modernidad. Ingenuamente, podríamos considerarlo un siglo «intermedio», a mitad de camino entre la Edad Moderna —el Antiguo Régimen— y el desarrollo de la época contemporánea. Digno heredero de un siglo XVIII en el que ya se habían planteado inmensos cambios estructurales en la sociedad europea, el siglo XIX acaba de asentar el mundo occidental dentro de una lógica moderna (VV.AA., 2012: 17).

Por su parte, España empieza el siglo con grandes perturbaciones derivadas del conflicto napoleónico. Si bien no es este el espacio apropiado para relatar una historia que ha sido y sigue siendo estudiada por numerosos investigadores, conviene esbozar el marco histórico, po-

lítico, artístico y socioeconómico en el que, de pleno, la fotografía hizo su entrada en 1839.

Es frecuente encontrar teorías que sitúan a la España decimonónica dentro de una óptica de subordinación hacia sus vecinos franceses e ingleses. A mediados del siglo XIX, España había perdido gran parte del atractivo colonial de los siglos anteriores (un fenómeno que seguirá ampliándose hasta culminar en 1898). Se desenvolvía con dificultad en Europa a pesar de haber derrotado, con la participación de Inglaterra, al ejército francés en 1812.

Dentro de sus fronteras, la situación no era más apacible; las consecuencias del conflicto que duró más de cuatro años fueron colosales. Además, la vuelta de Fernando VII «el Deseado» (1784-1833), lejos de favorecer la creación de un sentimiento de unidad nacional constructivo —en torno a la nueva ideología liberal progresista o, al contrario, a una cierta «unidad católica», como llegarían a defender los carlistas (Fusi, 2012: 191)—, dividió más a la población y al cuerpo político, militar e intelectual. De

este modo, el Estado español vaciló entre cortos periodos de reformismo moderado o constitucional y largas décadas de absolutismo que aniquilarían su desarrollo económico y cultural. La gran pobreza intelectual de Fernando VII, su deficiente interés por los asuntos de gobierno y las escasas políticas puestas en marcha durante su reinado dejaron un trabajo considerable a su heredera Isabel II (1830-1904), quien, tras la regencia de la reina María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1779-1849) de 1833 a 1840 y del general Baldomero Espartero (1793-1879) de 1840 a 1843, accedió al trono con tan solo trece años.

En un mundo patriarcal y coartador para las mujeres como lo era la sociedad occidental del siglo XIX, resulta especialmente contradictorio encontrar la máxima autoridad española en la figura de una mujer —una paradoja que se debía al hecho de que no existiese heredero varón directo al trono. A pesar de sus esfuerzos por involucrarse en los asuntos políticos españoles, la educación escasa y superficial de Isabel II, una mujer poco aficionada a las artes y a la cultura, llevó una vez más el país a un progreso limitado, aunque este resultó mucho mayor que el que se había alcanzado durante el reinado de su antecesor.

Antes de mencionar los diferentes avances tecnológicos, su influencia sobre las infraestructuras españolas y sus consecuencias sobre las poblaciones, es necesario reiterar que, indudablemente, España se encontraba entonces en una posición de atraso si la comparamos con algunos de sus vecinos (Shubert [1991], 1999: 22). Lo mismo puede decirse de Madrid, que, al empezar el reinado de Isabel II, no alcanzaba el nivel de industrialización requerido a una capital, por ser todavía una villa cuya prosperidad se basaba en el pequeño comercio, la propiedad o el empleo jornalero. Carecía tanto de las vías de comunicación terrestres o fluviales necesarias

para su desarrollo mercantil como del parque de fábricas del que sí disponían otras metrópolis. Como anotaba Benito Pérez Galdós (1843-1920): «Fue preciso que todo Madrid se transformase; que la desamortización edificara una ciudad nueva sobre los escombros de los conventos» ([1887], 2016: 30).

Es solamente a finales de la década de los años 1840 cuando se pusieron en marcha una serie de medidas urbanísticas dirigidas a la modernización de la ciudad, entre las cuales destacan la racionalización y reorganización del espacio urbano (numerando por ejemplo las calles, extendiendo las instalaciones de gas o reformando el sistema de recogida de basuras), pero también la construcción de infraestructuras indispensables para cumplir con el ideal de la ciudad burguesa: hospitales y organismos de beneficencia, cárceles, mercados y mataderos, etc. De la misma manera, se empezaron a diseñar nuevos espacios urbanos dedicados principalmente al ocio de las clases privilegiadas (café, teatros, ateneos o espacios verdes y jardines).

Al igual que podría ocurrir en otros países europeos, la modernidad española buscaba el movimiento «de personas, bienes, fondos, aguas y del aire» (Nead, 2000: 13). Tras el esfuerzo de construcción de líneas de tren, puestas en marcha desde 1848, y la Ley de Ferrocarriles de 1855 (Shubert [1991], 1999: 29), España se había vuelto más pequeña, en el sentido de que era más rápido y factible cruzarla. En la década de los años 1860, dichas mejoras tecnológicas incluso se mencionaban en el extranjero, pues periódicos como *Le Monde Illustré* se hacían eco de ellas:

España, celosa de ocupar su lugar entre los pueblos más favorecidos de la civilización, ya nos ha enseñado a acoger su despertar a la vida industrial y artística. Nos ha complacido ser tes-

tigos de las transformaciones que el espíritu moderno ha provocado en su sistema de locomoción y transporte, teniendo en cuenta los ferrocarriles que las compañías ya habían abierto¹.

Aun así, es todavía por carretera y mediante tracción animal como los españoles y viajeros se desplazaban en la mayoría de las ocasiones, de modo que el gobierno también se centró en ampliar el alcance de estos medios de transporte. La remodelación del espacio urbano esculpió paulatinamente la imagen moderna de las grandes ciudades españolas (más allá de Madrid y Barcelona), acentuándose el proceso gracias a la vuelta de parte de los intelectuales exiliados tras las épocas absolutistas de Fernando VII. Su familiarización con costumbres o gustos provenientes de Inglaterra o Francia permitió algunos reajustes en las estructuras hispanas.

Todos estos cambios incentivaron la llegada de familias provenientes del ámbito rural en busca de ofertas laborales y de mejores condiciones de vida. Aunque sus posibilidades económicas seguían siendo muy limitadas y los beneficios de su migración solían ser escasos (Fernández García y Bahamonde, 2008: 476), estas poblaciones sí se veían influenciadas por diferentes aspectos culturales o simbólicos.

El advenimiento de la burguesía

Madrid también se convirtió en tierra de oportunidades para la clase media procedente de las diferentes provincias españolas, lo que, a su vez, propició la transformación de la capital. En realidad, una gran parte de los desarrollos mencionados se debe a la aparición, a partir del siglo XVIII, de una nueva organización social que facilitó el fortalecimiento de ciertos grupos como la burguesía (Molina Martín, 2013: 12).

Aunque tradicionalmente se ha puesto en duda la existencia de semejante clase social en España, por culpa del atraso industrial que sufrió el país en comparación con otras naciones europeas, se seguirán aquí los planteamientos de historiadores que han demostrado la necesidad de recontextualizar el estudio de la clase media dentro de un marco esencialmente español, alejándose de ideas preconcebidas a menudo basadas en contextos muy ajenos a la realidad del país (Fusi y Palafox, 1997).

El término «burguesía» —que asimilaremos aquí al de «clase media»— ofrece una visión un tanto abstracta de los estratos intermedios de la sociedad. Aglutina grupos tan dispares como la alta burguesía o los conjuntos industriales y colectivos de propietarios y sectores más humildes, como la pequeña burguesía o los comerciantes adinerados. De esta manera, es importante considerar a la clase media un grupo dispar, cuyo nivel de vida podía variar mucho pero cuyas ambiciones tenían un carácter decididamente homogéneo (Valis, 2010: 27). Así, a pesar de esta heterogeneidad, una característica unía a toda la burguesía: el afán de construir una identidad universal partiendo de diversas clasificaciones, cuyos mayores ejemplos son la división de clase o de roles sexuales.

En este sentido, Aby Warburg definió muy justamente el «burgués» como «un tipo humano que, sin adoptar una actitud heroica, comprende lo nuevo sin, por ello, renunciar a lo antiguo» (Warburg [1902], 2005: 152). Por ende, el siglo XIX español vio implantarse todo un conjunto de normas de comportamiento y de moralidad, y se intensificó la atención prestada a los gestos, a las actitudes, a los tonos y expresiones, es decir, al cumplimiento de las leyes que caracterizaban el buen gusto (Aranguren, 1966). Pese a que estos cánones se inspiraban en antiguas tradiciones nobiliarias, eran lo