

# LA IMAGEN PREVISIBLE

Identidad femenina en la fotografía amateur  
de ámbito familiar, 1890-1914



# LA IMAGEN PREVISIBLE

Identidad femenina en la fotografía amateur  
de ámbito familiar, 1890-1914

MANUELA ALONSO LAZA



**CDIS**



Centro de  
Documentación  
de la Imagen  
de Santander

GOBIERNO  
de  
CANTABRIA  
CONSEJERÍA DE PRESIDENCIA  
Y JUSTICIA  
  
DIRECCIÓN GENERAL DE IGUALDAD  
MUJER Y JUVENTUD



AYUNTAMIENTO DE  
**SANTANDER**



## Sala Ángel de la Hoz (CDIS)

Comité de Honor  
Sr. D. Íñigo de la Serna Herráiz  
Alcalde de Santander

Sr. D. César Torrellas  
Concejal del Excmo. Ayuntamiento  
de Santander

Dirección técnica  
Manuela Alonso Laza  
Guiomar Lavín Gómez

Dirección artística  
Raúl Hevia García

## Exposición

Organización, producción y gestión  
Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)  
Ayuntamiento de Santander

Coordinación CDIS  
Manuela Alonso Laza  
Guiomar Lavín Gómez

Diseño y montaje  
Raúl Hevia García  
  
Asistencia montaje  
Talleres municipales, Ayuntamiento de Santander

## Catálogo

Foto de portada  
*Guadalupe de la Mora y Arena*  
**Casto de la Mora y Arena**  
1908  
Negativo estereoscópico de vidrio a la gelatina  
Fondo Ángel de la Mora  
Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)  
Ayuntamiento de Santander

2

Edición  
Dirección General de Igualdad, Mujer y Juventud,  
Gobierno de Cantabria

Impresión  
J. Martínez

© Edición: Dirección General de Igualdad, Mujer y Juventud,  
Gobierno de Cantabria  
© Textos: sus autores  
© Fotografías: CDIS

Depósito Legal: SA-92-2014

Prohibida la reproducción total o parcial  
por cualquier medio o procedimiento, sin la  
autorización expresa y por escrito de los  
titulares del copyright.

## Índice

3

5

Presentación

Íñigo de la Serna  
*Alcalde de Santander*

7

Leticia Díaz Rodríguez  
*Consejera de Presidencia y Justicia  
Gobierno de Cantabria*

9

La imagen previsible.  
Identidad femenina en la fotografía  
amateur de ámbito familiar,  
1890-1914  
Manuela Alonso laza

29

Bibliografía

31

Fotografías



Bajo el sugerente título *La imagen previsible. Identidad femenina en la fotografía de ámbito familiar, 1890-1914*, el Ayuntamiento de Santander, a través del Centro de Documentación de la Imagen (CDIS), lleva a cabo un proyecto expositivo cuyo resultado podemos también contemplar en este libro. De esta forma, el Ayuntamiento de esta ciudad se suma a la conmemoración del Día Internacional de la Mujer.

Se han seleccionado una treinta de imágenes que resumen 24 años de fotografías femeninas que trascienden a la mujer santanderina y se proyectan en una mujer universal. Imágenes que evidencian el rastro secundario de aquellas mujeres de entresiglos que los fotógrafos aficionados convirtieron en protagonistas al captarlas con sus cámaras: “Una imagen previsible” de tiempos distintos y distantes.

Las fotografías que forman parte de la muestra y que aparecen en esta publicación se han seleccionado de once fondos y colecciones fotográficas custodiados por el CDIS gracias a que sus propietarios confiaron sus imágenes a esta institución para su custodia y conservación.

Íñigo de la Serna  
Alcalde de Santander



Las imágenes de cada época proyectan un modelo social y cultural precedente, que nos ayuda a entender mejor el camino recorrido hasta el momento presente. Las fotografías que integran este libro nos permiten detenernos en mucho más que rostros de mujeres, para adentrarnos en la música, la palabra, el arte, el deporte, el hogar, la familia, el vestido, el mobiliario, la apariencia, el entorno, los fríos muros de las casonas de piedra, las miradas sinceras o fingidas... durante los años seleccionados en la muestra, en el cambio del siglo XIX al XX.

Buscar algo más allá de “la imagen previsible” es la propuesta que formulamos desde la Consejería de Presidencia y Justicia del Gobierno de Cantabria. Intentar descubrir la identidad escondida bajo los estereotipos de una época nos acerca al pensamiento de Carmen de Burgos (1867-1932), conocida en el mundo periodístico como Colombine, para quien “en el momento en que la mujer tuviera la igualdad educativa, política y legal con los hombres cesarían las diferencias en los logros artísticos e intelectuales”.

Hoy seguimos trabajando para que la mujer pueda superar el “papel secundario” que continúa existiendo en distintos ámbitos, un siglo después de que se tomaran las imágenes de este libro. El camino hacia la igualdad real pasa también por conocer los porqués de la identidad femenina del pasado que esta muestra nos acerca.

**Leticia Díaz Rodríguez**  
*Consejera de Presidencia y Justicia  
Gobierno de Cantabria*



# LA IMAGEN PREVISIBLE

Identidad femenina en la fotografía amateur  
de ámbito familiar, 1890-1914

MANUELA ALONSO LAZA

El origen de este trabajo es la ponencia del mismo título, presentada a las V Jornadas sobre fotografía/**Fotografía e Identidad**, celebradas durante los días 23, 24 y 25 de noviembre de 2009 en Montevideo, y organizadas por el CMDF.



Fotografía y mujer forman un binomio que hasta hace poco tiempo poseía un carácter secundario en la investigación y la bibliografía especializada, a pesar de que algunas mujeres ejercieron la profesión fotográfica y vivieron alrededor de ella desde los orígenes de la misma. Actualmente la nómina de fotógrafas históricas conocidas no es demasiado extensa; en algunos lugares, porque no hubo y, en otros casos, porque la bibliografía oficial se ha olvidado de ellas.

La historiadora argentina Alejandra Niedermaier ha recogido en su interesante y novedoso trabajo *La mujer y la fotografía* las diferentes formas de participación de la mujer en el contexto fotográfico. Desde las aventureras (geógrafas, botánicas, escaladoras y viajeras cuyo deseo era conocer otras culturas y a las que la fotografía acompañó en sus viajes), pasando por la fotografía como oficio y como afición, hasta el desempeño de tareas afines como iluminación, retoque y laboratorio; trabajos que concentraban el mayor número de mujeres. La fotografía ayudó así a que se produjera el cambio social que desde mediados del siglo XIX sacó, aunque fuera relativamente, a la mujer de su casa. En palabras de la propia Niedermaier “La casa era el límite y la frontera femenina. El espacio doméstico otorgaba una identidad y una pertenencia a la mujer. Los esbozos de ruptura de la asociación casa/mujer (...) han generado profundas transformaciones en la organización social” (Niedermaier, 2008: 71).

En la escasa bibliografía que existe sobre fotografía histórica en Cantabria no aparecen mujeres. Pero, como siempre ocurre, no sabemos si no existieron o no se han investigado. Tenemos noticia de dos casas que editaban postales dirigidas por mujeres: una a cargo de la Viuda de Fons y otra con el nombre de Visitación Poblador. Asimismo se conoce el nombre de algunas fotógrafas aficionadas como Encarnación Bustamante de Lloredo, Ramona Morán, Juanita Guerra, Sra. García de los Ríos y María García del Moral<sup>1</sup>.

Sin embargo, existió un gran número de mujeres que pasaron su vida bajo el cliché de “ángel del hogar”. Es a la configuración de su identidad a la que dedicamos el presente artículo. A la imagen femenina que el fotógrafo aficionado familiar (para diferenciarlo del fotógrafo amateur con pretensiones artísticas) construyó dentro de dicho límite: su tradicional posición en el ámbito privado y en ocasiones, en el social.

Se ha situado el ámbito cronológico de este estudio en el fin de siglo, entre 1890 -instalado ya el concepto de instantaneidad en lo fotográfico y el auge del fotógrafo familiar- y 1914 con el comienzo de la Primera Guerra Mundial. Se han utilizado como fuente de análisis, los fondos fotográficos de aficionados que conserva el Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS), del Ayuntamiento de Santander<sup>2</sup>.

Pero ¿quién creó esta imagen?



*Autorretrato de Casto de la Mora y María Pajares en el viaje de novios*

**Casto de la Mora y Arena**

Circa 1907

Negativo estereoscópico de vidrio a la gelatina

Fondo Ángel de la Mora

Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)

Ayuntamiento de Santander

## El burgués, fotógrafo aficionado de carácter familiar

El propietario de la cámara fotográfica era generalmente el hombre, el burgués que gracias a este nuevo objeto tecnológico alcanzaba la categoría de hombre moderno.

La afición fotográfica aumentó considerablemente desde que en 1888 la compañía Kodak lanzó el conocidísimo eslogan *you press the button, we do the rest*. Surge así un tipo de operador aficionado, el familiar, que no requiere de los conocimientos teóricos y técnicos de los aficionados de las décadas anteriores. Asimismo gana adeptos entre ellos un tipo de fotografía, que si bien existe desde el daguerrotipo, alcanza entonces su mayor auge, la imagen estereoscópica.

A este respecto, el acontecimiento decisivo fue el invento de un sistema estereoscópico creado por el francés Jules Richard, y que con el nombre genérico de veráscopo, tuvo gran clientela a finales del siglo XIX<sup>3</sup>. No obstante, se le consideraba un entretenimiento para ricos, frente a la estereoscopía tradicional que practicaban los amateurs con pretensiones artísticas<sup>4</sup>.

El veráscopo se convirtió, por tanto, en el tipo de fotografía estereoscópica elegida por los fotógrafos familiares. Así se confirma en las colecciones estudiadas en el CDIS cuya mayor parte se realizó con este sistema. Aunque se conservan también abundantes ejemplos de fotografía plana (denominada así para diferenciarla de la estereoscópica) en vidrio y plástico de diferentes tamaños.



12

*Autorretrato*  
Eugenio López-Dóriga Polanco  
1904-1910  
Negativo de vidrio a la gelatina  
Fondo Eugenio López-Dóriga Polanco  
Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)  
Ayuntamiento de Santander

Michelle Perrot menciona la importancia que la familia alcanzó en el siglo XIX: “Como principal teatro de la vida privada, la familia le proporciona al siglo XIX sus figuras y sus primeros papeles, sus prácticas y sus ritos, sus intrigas y sus conflictos. Además de ser la mano invisible de la sociedad civil, es a la vez nido y nudo...” (Perrot, 2003: 95).

La fotografía familiar concedía al burgués el privilegio de poder detener instantes familiares decisivos o irrelevantes. Era él quien elegía los actores y la escenografía. Era el mago que convertía “... el efecto alegórico de la fotografía como imagen instantánea en la que el momento efímero se transforma mediante la reproducción mecánica, en su opuesto: una imagen de la vida eternamente fija, inmovilizada en el tiempo, el equivalente moderno de la vanitas pictórica ...” (Kahng, 2000: 243).

13

Esta fotografía acogía un gran abanico de temas vinculados a la esfera privada: familia y amigos, sirvientes, propiedades (las residencias de la ciudad y las casas que poseían en el campo, la montaña, o la playa), automóviles, ocupaciones, aficiones, viajes, animales de compañía, fiestas y por supuesto, los acontecimientos más decisivos de su vida. En palabras de Guiomar Lavin (2008) “Los fondos y colecciones fotográficas generados por las familias burguesas, conforman la escritura abreviada de buena parte de sus vivencias. Como documentos que son, esas imágenes portan una valiosa información que permite elaborar el discurso de sus vidas”.

Sin embargo, ese “discurso” en ningún caso resultaba espontáneo, respondía más bien a estereotipos y convencionalismos que idealizaban la imagen familiar. Así, no existen fotos de momentos inadecuados, rostros tensos o enfadados. Se fotografiaban únicamente aquellos momentos y escenas que dictaban los valores burgueses. En palabras de John Mraz (1999) “... los practicantes de la

fotografía familiar se adhieren inconsciente e insistente a los códigos de posar establecidos hace mucho, en los cuales sólo el buen comportamiento que tiene la aprobación social se puede fotografiar...”.

Entre este abanico de temas, destacan los retratos de las mujeres: esposas, madres, hermanas e hijas, pero la identidad femenina que reflejan los aficionados -centrada esencialmente en la esposa- era el elemento clave de esta iconografía familiar.



*Retrato familiar*  
Autor desconocido  
Circa 1900  
Positivo de revelado químico  
Fondo Familia Zarandona  
Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)  
Ayuntamiento de Santander

La imagen de la mujer difundida mediante la fotografía familiar coincidía con la mentalidad burguesa de la época y responde a una sola visión, la aceptada: la imagen del “ángel del hogar”, “la mujer de interior” consagrada al cuidado de la casa y el hogar, que era la teoría predominante en el discurso cultural de finales del siglo XIX. El razonamiento, según Susan Kirkpatrick, era: “puesto que el sexo femenino estaba destinado para la maternidad, las mujeres estaban emocionalmente adaptadas para sacrificarse por los demás y hallar satisfacción dentro del hogar” (Kirkpatrick, 2003: 31). El propio Freud escribe a su esposa: “sabrás convertir una casa en un paraíso (...) te dejaré gobernar nuestro hogar con entera libertad”<sup>5</sup>.

Desde la segunda mitad del siglo XIX proliferaron las teorías de todo tipo que intentaban justificar la inferioridad de la mujer respecto al hombre: religiosas, legislativas e incluso científicas. Las leyes defendían la superioridad del varón: “el código civil establece la superioridad absoluta del marido en la pareja y del padre en la familia, así como la incapacidad de la mujer y de la madre. La mujer casada deja de ser un individuo responsable: célibe o viuda, lo es mucho más...”<sup>6</sup> (Perrot, 2003:126).

Consuelo Triviño plantea cómo bajo el auspicio del evolucionismo se equiparó a la mujer con la naturaleza, ya que su principal función era la misma que la de cualquier hembra animal: la reproducción y la maternidad, cita para ejemplificarlo un fragmento de la obra de Emilia Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa* de 1886: “A las mujeres se les da en la ciudad una educación más antihigiénica: corsé para volver angosto lo que debe ser vasto; encierro para producir la clorosis y la anemia; vida sedentaria, para ingurgitarlas y criar linfa a expensas de la sangre... mil veces mejor preparadas están las aldeanas para el gran combate de la gestación y el alumbramiento, que al cabo es la verdadera función femenina..” (Treviño, 2001: 61).

Respecto a los argumentos considerados científicos, cabe citar los del frenólogo Franz Joseph Gall con su obra *Recherches sur le système nerveux en general, et sur celui du cerveau en particulier*, publicado en París en 1809. “Una de las conclusiones a las que llegó Gall era que al estar el cerebro de la mujer menos desarrollado en su parte antero-superior, sus facultades intelectuales eran necesariamente inferiores a las de los hombres” (Gómez, 1988).



14

Amelia Landeras con su hija

Autor desconocido

Circa 1910

Negativo de vidrio a la gelatina

Fondo Familia Zarandona

Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)

Ayuntamiento de Santander

Todas estas teorías fueron rechazadas por algunas mujeres de la época, como sucedió con Carmen de Burgos (1867-1932), conocida en el mundo periodístico como *Colombine*. Ésta denunciaba todas las teorías que pretendían justificar la inferioridad femenina con respecto al hombre: “descarta como mitos las representaciones cristianas de la mujer como culpable de la caída del hombre, a la vez que señala que los argumentos positivistas contemporáneos de que la mujer es intelectualmente inferior debido al menor tamaño de su cerebro o su función reproductiva no resisten a la crítica científica. Atribuye sin vacilaciones la posición social desventajosa de la mujer a la cultura: La diferencia ha nacido de las diversas educaciones y ejercicios” (Kirkpatrick, 2003: 178). *Colombine* reivindicaba, por tanto, que en el momento en que la mujer tuviera la igualdad educativa, política y legal con los hombres cesarían las diferencias en los logros artísticos e intelectuales.

Todas estas circunstancias imponían una forma de vida en la que ser madre era el mayor don y fin que una mujer podía poseer, convirtiéndose en uno de los temas más fotografiados al igual que sucedía en la pintura y la literatura. Decía María López: “La mujer idealizada era la madre, fuerte, fecunda, transmisora de los valores esenciales” (López, 2003: 56). Todas las colecciones del CDIS del ámbito familiar conservan un gran número de fotografías de este tipo pero el Fondo Familia Zarandona es el más representativo en este sentido. El fotógrafo productor de este fondo ha querido plasmar, por encima de todo, la faceta mujer-madre. Los niños junto a su madre

y a las amas de cría pero también a sus abuelas y al resto de mujeres de la familia, es uno de los leitmotiv de la colección<sup>7</sup>. En ocasiones, también se fotografiaban a los niños con sus amas de cría.

Hay varios modelos iconográficos que se repiten en todos las imágenes de interior de la casa y que son el de madre, administradora y vigilante del hogar, mujer que toca el piano, lee y pinta, maniquí que muestra las tendencias de moda y su estatus a través de la misma.



*Encarnación de la Mora y su hijo José Casto de la Mora y Arena*  
Circa 1907  
Negativo estereoscópico de vidrio a la gelatina  
Fondo Ángel de la Mora  
Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)  
Ayuntamiento de Santander

Justificadas la maternidad y la educación de los hijos como objetivos principales de una buena esposa, la ligazón de la mujer burguesa a la casa, será absoluto. Hallará en la casa su límite y frontera, en palabras de Alejandra Niedermaier, y será por tanto, el fondo o escenario en el que se la fotografía, salvo en las ocasiones en que viaja junto a su esposo o acude a fiestas y obras benéficas. Sin embargo, y a pesar de ser la “dueña” del espacio doméstico, los lugares de la casa estaban perfectamente delimitados en función del sexo, careciendo en su caso de una *habitación propia* parafraseando a Virginia Woolf (1882-1941). De hecho, “aunque se halle fuera con frecuencia, el padre sigue dominando la casa. Tiene sus lugares exclusivos: la sala de fumar y el billar, a los que se retiran los caballeros para charlar, después de las comidas mundanas; la biblioteca, puesto que los libros -y la bibliofilia- sigue siendo cosas de hombres; o el despacho...” (Perrot, 2003: 131).

En relación a la frase de Virginia Woolf, esta misma escritora nos exhorta acerca de la dificultad que suponía para una mujer ser escritora en ese tiempo y en unas casas en las que no disponían de espacio propio, aunque algunas como la escritora Jane Austen o las Hermanas Brönte lo consiguieran: “Una mujer que escribía tenía que hacerlo en la sala de estar común. Y, como lamentó (...) Miss Nightingale, las mujeres nunca disponían de media hora... que pudieran llamar suya. Siempre se las interrumpía (...) Jane Austen escribió así hasta el final de sus días. Que pudiera realizar esto, escribe su sobrino en sus memorias, es sorprendente, pues no contaba con un despacho propio donde retirarse y la mayor parte de su trabajo debió de hacerlo en la sala de estar común, expuesta a toda clase de interrupciones. Siempre tuvo buen cuidado de que no sospecharan sus ocupaciones los criados, ni las visitas, ni nadie ajeno a su círculo familiar” (Woolf, 1929: 111-112).

Gracias a diferentes fuentes, entre ellas el artículo de Teresa Sauret “Familia e interiores burgueses. Una visión iconográfica”, se puede apreciar cómo la imagen del interior de las residencias burguesas que la fotografía refleja, repite con alguna variación, la iconografía pictórica.

Los hogares burgueses del cambio de siglo poseían una parte privada que alojaba el despacho, los dormitorios y el área de servicios. Si bien este espacio no solía representarse -ya que formaba parte del ámbito más íntimo-, se incluía en ocasiones. Así aparecen mujeres en sus dormitorios quizás para justificar la supuesta fragilidad de la esposa o su fin principal: la maternidad.

La zona pública era el territorio de la casa que se podía difundir tanto en el ámbito pictórico como fotográfico. En ella se llevaban a cabo los encuentros sociales y se



Nacimiento del primer hijo  
Casto de la Mora y Arena

1905

Negativo estereoscópico de vidrio a la gelatina  
Fondo Ángel de la Mora  
Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)  
Ayuntamiento de Santander

dividía principalmente en salón, comedor, gabinete y salón de juego/fumadores. En estos lugares es donde se situaban todos los elementos que representaban la clase social a la que pertenecía el burgués. Este hecho, potenció el colecciónismo ya que las casas se llenaban de los objetos más dispares con los que presumir frente a los invitados. De esta forma, “cuanto más se avanza a lo largo del siglo, más se va pareciendo el apartamento burgués, en su mobiliario, a un almacén de antigüedades en el que la acumulación parece ser el único principio director de la composición interior del espacio. Las épocas y las civilizaciones más diversas se mezclan con el comedor Renacimiento junto a la alcoba Luis XVI...” (Perrot, 2003: 325). Cualquiera de las colecciones estudiadas, refleja este aspecto, pero hemos elegido como muestra la imagen, en la que una joven aparece retratada entre objetos, cuadros, alfombras de diferente índole que crean una extraña sensación de *horror vacui*.

Queda por tanto claro que la imagen de la mujer que nos muestran las fotos de aficionados la sitúan en el interior del domicilio o en lugares cercanos y dentro del terreno propio de la vivienda. De hecho, al igual que en la pintura de fin de siglo más lumínica, se encuentran a veces en el invernadero, en el jardín o delante de la casa, mostrando las propiedades familiares.



*Encarna de la Mora en el interior de la residencia familiar en Valladolid*

**Casto de la Mora y Arena**

1900

Negativo estereoscópico de vidrio a la gelatina

Fondo Ángel de la Mora

Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)

Ayuntamiento de Santander

## La fotografía como nexo familiar: ellas ven fotos y leen cartas

Los retratos de grupo en los que se nos muestran los miembros de una familia, tanto en sus residencias como en lugares de veraneo, requerirían un estudio concreto acerca de la fotografía de familia en general que excede el objetivo de este trabajo, cuyo fin es centrarse no tanto en la fotografía de familia, si no en la imagen de la mujer que se crea a través de ésta. Sin embargo, sí nos parece interesante, mostrar algunos ejemplos del valor de nexo, de unión familiar que la fotografía poseía y que hasta entonces había protagonizado exclusivamente la correspondencia escrita.

Así surge uno de los tipos iconográficos, el de mujeres fotografiadas en el ámbito doméstico (galerías, salas, jardines) leyendo la tarjeta postal o la carta de un ser querido o contemplando fotografías que les recuerdan otro tiempo, otro lugar u otras personas. Servían para recordar los momentos vividos juntas, permaneciendo el gusto por el recuerdo: la infancia, el verano, las navidades, la boda...

Entre las fotografías estudiadas, podemos destacar una en que el fotógrafo nos muestra de fondo una salita con papel pintado y fotografías colgadas en la pared en convivencia con los lienzos y grabados. En un torpe encuadre (ya que se ha cortado la figura de una mujer en el lado derecho) aparece un sofá con dos mujeres sentadas; una sostiene un visor estereoscópico de mano con un positivo en vidrio creado por el propio aficionado. En la misma línea, se ha elegido una escena en una galería en la que unas jóvenes cosen y dos observan fotografías a través de un visor óptico de madera de gran tamaño que sostiene una de ellas en su mano.

Esta iconografía de personajes contemplando fotografías, en sus diferentes maneras, y especialmente en formato estereoscópico, no es muy usual, pero debemos mencionar al menos, un correspondiente cinematográfico. En la

primera versión de *Ha nacido una estrella* (dirigida en 1937 por William A. Wellman y protagonizada por Janet Gaynor) el padre de la protagonista, de edad avanzada, aparece en la secuencia inicial de la película, sentado con un visor estereoscópico entre sus manos y se dedica, mientras habla con su hijo a observar diferentes albúminas estereoscópicas. No obstante, este elemento cambia aquí de significado. Si en los fondos estudiados, este tipo de fotografía es sinónimo de modernidad, en la película de William A. Wellman nos sugiere todo lo contrario, el lenguaje cinematográfico se convierte aquí en lo novedad frente al ya clásico lenguaje estereoscópico.



18

Javiera Urquidi con un visor estereoscópico en la mano (detalle)

Antonio Echevarría o José María Urquidi

1901-1903

Negativo de vidrio a la gelatina

Fondo Familia Echevarría

Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)

Ayuntamiento de Santander



19

*Con el libro en las manos*  
**Eugenio López-Dóriga Polanco**  
1904-1910

Negativo de vidrio a la gelatina  
Fondo Eugenio López-Dóriga Polanco  
Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)  
Ayuntamiento de Santander



20

*De excursión*  
**Julián Fresnedo de la Calzada**  
1895-1897  
Negativo de vidrio a la gelatina  
Fondo Julián Fresnedo de la Calzada y familia  
Centro de Documentación de la Imagen de Santander  
(CDIS), Ayuntamiento de Santander

Carmen de Burgos publicó en 1916 *El arte de ser mujer*, uno de sus exitosos manuales prácticos dirigidos a mujeres. Con títulos como éste o similares (*¿Quiere usted ser amada?*, *Arte de la elegancia*, *El arte de seducir...*), “... desarrolló la audaz propuesta de que todas las mujeres son sujetos estéticos, no a pesar de, si no en virtud de su identidad femenina” (Kirkpatrick, 2003: 183). Para Colombine la belleza y perfección están en la mujer que, además de inteligente, culta y maternal, es elegante.

Las colecciones fotográficas estudiadas muestran retratos de hermosas mujeres elegantemente vestidas a la moda de la época que bien pudieran ilustrar el manual de Colombine. Al verlas, vienen a nuestra memoria las palabras de Kracauer cuando se refiere a las fotos de nuestras abuelas, “la misma abuela de la fotografía es un maniquí arqueológico que sirve para presentar el traje de época” (Kracauer, 2008: 21). Se convierten así las mujeres de estas fotos en maniquíes que nos muestran la evolución de la moda.

Cuanto más antiguas son las fotos, más se convierte el traje en un elemento inmovilizador que las impide realizar cualquier trabajo, cualquier movimiento, que las encadena, convirtiéndose así la ropa en un elemento más que las recluye a la propia casa. En esta misma idea redonda Michelle Perrot cuando menciona: “A la mujer le corresponde el monopolio del perfume, del adorno, del color, de las maneras suaves, del encaje, y sobre todo de una *body sculpture* torturante que la sitúa ya desde el principio por encima de cualquier sospecha de trabajo” (Perrot, 2003: 422).

La moda se convierte por otro lado, en uno de los principales componentes del estatus de una familia burguesa. Los exquisitos vestidos de las mujeres burguesas de influencia francesa que mostraban en los actos públicos, definían su posición social. Éstos se copiaban de las revistas ilustradas

dedicadas a la moda como *La Ilustración de la mujer* o *La moda elegante ilustrada. Periódico de las familias*, cuando no se viajaba a Francia para adquirirlos allí. Las prendas principales evolucionan convirtiéndose a veces en fetiches como el miriñaque, el polisón y el corsé.

Por otro lado, en estas fotografías abundan elementos iconográficos que aparecen también en los retratos burgueses pictóricos. Cobran importancia en los mismos, elementos como el sombrero, los guantes, el abanico, la mantilla, y por supuesto las joyas familiares, que nos indican el estatus alcanzado por su esposo. La necesidad de aparentar y de lucir elegante y costosa ropa lleva en ocasiones, en palabras de Rosa E. Ríos, “a realizar gastos que para muchas están fuera de sus posibilidades, por lo que para sufragarlos, pueden llegar hasta su propia corrupción” (Ríos, 2006: 96).



A la moda de París  
Carlos Hoppe  
Circa 1900

Negativo de vidrio a la gelatina  
Colección Carlos Hoppe



22

*Al piano*  
**Autor desconocido**  
1913-1918  
Negativo de vidrio a la gelatina  
Fondo Antonio Mallavia  
Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)  
Ayuntamiento de Santander

En la literatura del siglo XIX y el cine inspirado en la misma, abundan las historias de mujeres que con un trasfondo amoroso, nos reflejan cómo era su vida cotidiana. Sería interminable mencionar aquellas en las que el piano es el refugio y su huida de la realidad. Michelle Perrot reproduce la ya conocida cita de Gounourt que da título a este capítulo: “Edmond de Goncourt no exagera demasiado al bautizar el piano como ‘el hachís de las mujeres’; de hecho es así como el instrumento aparece a la imaginación. Danièle Pistone ha reseñado en la literatura novelesca de esta época dos mil escenas en las que interviene. La mitad se refiere a muchachas; y una cuarta parte a mujeres casadas” (Perrot, 2001: 459).

La escena en que una mujer joven toca pequeñas piezas al piano para sus familiares y amigos está dentro de nuestras retinas, al igual que los momentos en que abandonadas por la suerte o el amor, utilizan el piano como única fuente de expresión. Tocar bien el piano es la base de una reputación juvenil, demuestra públicamente la buena educación. Se convierte, por tanto, para muchos escritores y pintores en uno de los símbolos femeninos más destacados del hogar burgués. En este sentido, mencionaba Teresa Sauret dos obras clave de la pintura romántica en España en lo que a la representación de la familia y el orden burgués se refiere y en las que una mujer tocando el piano resulta el elemento clave: *Escena de familia: el pintor carlista* (1859), de Valeriano Domínguez Bécquer y *La familia del banquero Flaquer* de Joaquín Espalter (Sauret, 1992-1993: 205).

Por tanto, el piano se convierte en uno de los principales elementos que conforman la identidad femenina de la joven burguesa, cuando los estrechos límites del hogar le impiden desarrollar otras actividades y debe aceptar su destino por monótono o impuesto que fuera. Este es el argumento, entre muchas otras novelas, de *Sentido y*

*Sensibilidad* (1811), de la conocida escritora Jane Austen o del film con homónimo título, *El piano* (1993), que dirigido por Jane Champion, eleva a este instrumento musical y a su relación con la protagonista femenina al principal argumento de una historia de amor situada en la Nueva Zelanda de 1851. Algunas imágenes de ambas obras y también de las fotografías del CDIS, se podrían comparar con lienzos de los más destacados pintores del XIX, como el de Santiago Rusiñol, *Una romanza* (1894) o *Mercedes al piano* (s.f.) de Ramón Pichot que recuerda desde un punto de vista compositivo a la fotografía del fondo Zarandona u otra de similares características de la colección de Sixto Córdova o Ángel de la Mora.

En definitiva, el piano “según Hippolyte Taine, ayuda a la pianista a resignarse a la nulidad de la condición femenina” (Perrot, 2001: 460-461). Nulidad que se hace soportable tocando al piano, pero que nunca concebiría la posibilidad de que una mujer compusiera. Así Cecil Gray (en *Survey of Contemporary Music*) ironiza en 1924 al respecto “una mujer que compone es como un perro que anda sobre sus patas traseras. No lo hace bien, pero ya sorprende que pueda hacerlo en absoluto”.



24

*La lectora*

**Autor desconocido**

1900-1910

Negativo de vidrio a la gelatina  
Fondo Eugenio López-Dóriga Polanco  
Centro de Documentación de la Imagen de Santander  
(CDIS), Ayuntamiento de Santander

Además de tocar el piano, las mujeres burguesas bordaban, pintaban y leían y en ocasiones estudiaban algún idioma. Carlos Reyero apunta cómo la pintura y la literatura del siglo XIX recoge a mujeres que tenían interés por el arte y acudían a museos y exposiciones, y aunque poseían gran sensibilidad, carecían de erudición a diferencia del hombre (Reyero, 2008: 213 y 214).

En la mayoría de los casos el interés por el arte en general y la pintura en concreto no pasaba de ser un entretenimiento más que formaba parte de la educación que debían poseer las jóvenes burguesas que incluía tocar el piano o la lectura. Las que fueron artistas eran muchas menos, como nos comenta Carmen Baroja en sus memorias, al incidir en lo difícil que les resultaba a las mujeres poder dedicarse a sus aspiraciones artísticas:

“Entonces, en esta época, yo debí haber seguido estudiando y trabajando en esto, haber ido a un taller o por lo menos a una escuela de Artes y Oficios... Yo tenía una cultura artística deficiente; no sabía dibujo, no sabía el oficio, no sabía nada, pero lo peor era que no sabía a quién dirigirme. Por otro lado, mi vida de señorita burguesa, o acaso mi timidez y mi falta de arrestos, me impedía desenvolverme, haber ido a una Escuela de Bellas Artes, a una academia, al museo a copiar yeso...” (Kirkpatrick, 2003: 53).

Así se desprende también del estudio de Estrella de Diego, en el que se plantea que a pesar de que las mujeres fueron aceptadas por primera vez en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado en 1870, dos décadas después, de 132 alumnos, solo 17 eran mujeres.

Las fotografías estudiadas de mujeres que pintan abordan más la imagen de aficionada diletante, que de verdadera artista. Poseen el mismo espíritu que Ramón Casas concedió a *La pintora* (1900), en la que el traje y el propio velo la limitan para poder pintar e incluso ver bien el lienzo. Entre las pintoras fotografiadas destacan las retratadas en la colección Monar González, en las que dos mujeres pintan al *plein air*, o las del fondo Ángel de la Mora que se encuentran dibujando unos estudios de retratos en su propia casa.

*Alas! A woman that attempts the pen,/Such a presumptuous creature is esteemed,/ The fault can by no virtue be redeemed*<sup>8</sup>. Estos versos de la poetisa inglesa del siglo XVII Lady Winchilsea, indican cómo de la misma forma que a la mujer no se la perdona si en algún momento intenta escribir música o ser artista, tampoco se acepta de buen grado que pueda escribir. La propia Virginia Woolf reivindica el derecho a poder escribir y menciona refiriéndose a la escritora Jane Austen “Y denota estrechez de miras por parte de sus semejantes más privilegiados el decir que (las mujeres) deberían limitarse a hacer postres y hacer calcetines, a tocar el piano y bordar bolsos. Es necio condenarlas o burlarse de ellas cuando tratan de hacer algo más o aprender más cosas de las que la costumbre ha declarado necesarias para su sexo” (Woolf, 1928: 116).

Sin embargo, se consideraba bien visto que leyeron, no en exceso, pero sí para adquirir el barniz cultural que toda mujer burguesa debía poseer. Ya en 1903 José Prat “denunciaba la superficial educación que recibían las mujeres de clase alta: “Basta con aprender a leer y escribir, un poco de historia y geografía, pintura, un par de idiomas, música, baile, algo de bordado y de arte y una gran dosis de religión” (Gómez, 1988).

Las imágenes analizadas de mujeres que aparecen leyendo responden a dos iconografías: las que leen libros y las que leen prensa. En ambas el contexto suele ser la casa. En algunos casos, aparecen en un ambiente íntimo, iluminado por una lámpara de gas (o en algunas ya eléctrica), en silencio, sin que nadie las vea. Son momentos en que el resto de la casa duerme. Se sobreentiende que ésta es una de las pocas situaciones en que la mujer puede leer. En ella vemos a una mujer que ojea un periódico o una revista ilustrada bajo luz artificial. El tema es similar al que reflejaron algunos de los pintores simbolistas que eligieron “la vida íntima y solitaria; la mujer pensativa dentro de su casa, leyendo un libro bajo la luz velada de la lámpara, haciendo costura, descansando en la fresca sombra de su patio” (Litvak, 2003: 60).

Este tipo de mujeres que leen la prensa, conceden a la visión de la mujer un talante más moderno, en el mismo sentido que “la dama de *Esperando el ómnibus*, de Casas, que resultaba masculina aunque fuera vestida como una verdadera parisienne. Parece como si, por el hecho de leer el periódico -hecho simbólico del poder masculino- adquiriera plena inmunidad -la inmunidad del varón- para estar sola en la calle sin ningún peligro. El lienzo *Dama leyendo* de Casas o *Dama con lentes en la mano*, de Menéndez Pidal, deberíamos interpretarlas en la misma línea...” (López, 2003: 297).

Esta pequeña concesión a una visión moderna de la mujer quizás esté mejor reflejada en las fotos de mujeres practicando deporte, en las *sportswoman*. Si bien no existe ninguna referencia gráfica en el CDIS a mujeres practicando uno de los más modernos, considerados ya feministas (como montar en bicicleta que requería utilizar pantalones), sí aparecen jugando al tenis, y otros más tradicionales como montar a caballo o jugar al croquet.

Al practicar algún deporte, la mujer se libera de la opresión de los trajes, vistiendo prendas *ad hoc* y consigue en ocasiones atravesar el límite que la recluye en su propio hogar.



26

Jugando al croquet  
Julio García de la Puente  
1906-1910  
Negativo de nitrato a la gelatina  
Colección Cavia  
Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)  
Ayuntamiento de Santander

Teresa Gómez Trueba analiza en su revelador artículo “Imágenes de la mujer en la España de finales del XIX: santa, bruja o infeliz ser abandonado”, y en la línea de otras historiadoras como Erika Bornay o Lily Litvak, el enfrentamiento que el fin de siglo supuso para la imagen de la mujer ya que frente a las voces tradicionales señaladas surgieron otras que abogaron por la liberación.

En Cantabria hubo una serie de mujeres extraordinarias que rompieron de alguna manera con el arquetipo de “ángel del hogar”. Fueron burguesas que compusieron además de tocar, escribieron además de leer y ejercieron profesiones tradicionalmente femeninas (maestras y enfermeras principalmente) y otras que no lo eran. Algunas que además de hacer fotos con la cámaras de sus maridos o hermanos, fueron también fotógrafas aficionadas como María García del Moral que llegó a abrir un estudio fotográfico durante la Guerra Civil en la calle Castelar de Santander. Reproducimos por su gran interés, la imagen de la única mujer que aparece fotografiada en esta región en el ejercicio de una profesión “poco femenina para la época”. Se trata de una química trabajando en el laboratorio del Balneario de Liérganes (Cantabria) que se publicó en la *Guía del Bañista* de 1914.

Muchas de estas mujeres fueron rescatadas del olvido gracias al magnífico trabajo de investigación que Aída Herreros, Marta Mantecón, José Ramón Saiz Viadero y Raquel Sordio publicaron bajo el sugerente título *Damas ilustres y mujeres dignas. Algunas historias extraordinarias del siglo XX en Cantabria*. Pintoras como Clara Trueba y Cosío, Rosa Ruiz de Prada -académica de San Fernando en 1815- o la retratista Cristina Cagigal Toca; escritoras como Concha Espina, Hermelinda Ormaeche, Elisa de Córdoba y Oña, la periodista Rosario de Acuña, la pianista y cantante Ana Gutiérrez de Cueto y la profesora y pedagoga Aurelia Gutiérrez Cueto entre muchas otras. Me gustaría finalizar

con una frase de Maureen Murdock que el equipo de investigación de *Damas ilustres*, utilizó en su presentación: “Ser mujer es habitar en reinos invisibles”. Por ello, nuestra obligación es concederles la luz.



Química en el laboratorio del Balneario de Liérganes  
Autor desconocido  
1914  
Publicada en *La Guía del Bañista*

# NOTAS

1.

La Viuda de Fons, Carmen Diestro Gener, se hace cargo desde 1897 del negocio de su marido, tras el fallecimiento de éste. Editó dos series de postales sobre Santander de gran calidad. La Casa Fons fue galardonada en la Exposición Provincial de Artes e Industrias de 1905 con diploma de honor y bajo la denominación de Visitación Poblador se editaron ocho series de postales (ALONSO et als, 1997, pp.183-184 y 241-243). Los nombres de las fotógrafas aficionadas han sido recogidos de la publicación *La Montaña* editada a partir de 1917 por la comunidad de montañeses en La Habana. La excepción la constituye María García del Moral.

2.

Las fuentes de estudio para este trabajo han sido las fotografías de los siguientes fondos y colecciones del CDIS: Colección Fossemalle, Colección Sixto Córdova, Colección Víctor del Campo Cruz, Fondo Ángel de la Mora, Colección Cavia, Fondo Julián Fresneda de la Calzada y familia, Fondo Familia Zarandona, Fondo José Uzcudun, Colección Lucía Lainz, Colección Monar González, Colección Palacio de la Magdalena, Fondo Eugenio López-Dóriga, Fondo Familia Echevarría, Fondo Antonio Mallavia. Quiero aprovechar para agradecer la generosidad de todos aquellos donantes que han confiado al CDIS sus imágenes para su conservación y difusión. Para mayor información acerca de los fondos y colecciones del CDIS puede consultar el portal web [www.cdis.es](http://www.cdis.es) y el propio Facebook del CDIS.

3.

El sistema inventado por Jules Ricard creaba un nuevo tamaño, 45x107 mm, de placas de cristal que positivaba en placas también de cristal y que se contemplaban con un nuevo visor, el Taxiphote. El lote llevaba también una nueva cámara, denominada Vérascope. Sobre este tema ver (FERNÁNDEZ RIVERO, 2004).

4.

Así queda constatado en la revista dedicada a los aficionados *La Fotografía*, dirigida por Antonio Cánovas (Kaulak), en la crítica a la primera exposición organizada por la entonces Sociedad

Fotográfica de Madrid en 1901 (coincidiendo con un artículo publicado sobre el mismo tema en el rotativo *La Época*). Se pedía -comentando las obras presentadas a la sección estereoscópica del concurso- que se trazara una línea divisoria entre la estereoscopia en general, a la que se concedía mayor valor artístico, y “a los que se divierten con el admirable juguete de Richard, más conocido como veráscopo” (ALONSO, 2004: 218).

5.

Citado por (BORNAY, 1990: 68).

6.

Teresa Gómez menciona los diferentes artículos del Código Civil de 1889 que subordinaba a la mujer casada al marido (artículos 75, 58, 59 y 60). Ver (GÓMEZ 1988 s/p). Se convirtió en 1903 en la primera mujer en plantilla en un periódico, *El Universal*. Carmen de Burgos representa, en muchos aspectos, una encarnación de la Nueva Mujer que surgió en España en las décadas de 1910 y 1920. Abogaba por un feminismo con base en la tradición “la maternidad es la función natural y social de las mujeres” (*Misión social de la mujer*, 1911) pero reivindicaba la igualdad social para poder conseguirlo de forma eficaz.

7.

Las imágenes originales que tuvieran formato estereoscópico se han reproducido en nuestro trabajo fraccionadas para una mejor lectura iconográfica. Hay que tener en cuenta, por tanto, que en origen tienen otra parte de características similares.

8.

“Ay, la mujer que prueba la pluma se la considera una criatura tan presuntuosa que ninguna virtud puede redimir su falta”. (Cit. WOOLF, 1929: 99).

# BIBLIOGRAFÍA

29

- Alonso Laza, M.**, (2005) *Julio García de la Puente (1868-1957)*. Santander, Cantabria Tradicional.
- Alonso Laza, M.**, (2004) *La fotografía artística en la prensa ilustrada (España, 1886-1905)*. Madrid, Tesis doctoral Universidad Autónoma de Madrid, edición digital.
- Alonso Laza, M.**, (coord.) (1997) *Santander en la tarjeta postal (1897-1941). Historia, colecciónismo y valor documental*. Santander, Fundación Botín.
- Astor Landete, M.**, (2006) “La memoria del vestido a través de las fuentes gráficas” en *Folklore, literatura e indumentaria. La representación del vestido en la literatura y en la tradición oral*. Madrid, Museo del Traje, 2006, pp. 5-27.
- Bornay, E.**, (1990) *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra.
- Burgos, C.**, (1916) *El arte de ser mujer. Belleza y Perfección*. Madrid, Sociedad Española de Librería.
- Cabrera Bosch, M<sup>a</sup> I.**, (1988) “Las mujeres que lucharon solas: Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán” en VVAA, *El feminismo en España: dos siglos de historia*. Editorial de Pilar Folguera, Madrid, 1988, pp. 29-50.
- Catálogo** (2008) *La mujer en las fotografías*. Bilbao, Archivo Municipal de Vitoria.
- Catálogo** (2003) *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España, 1890/1914*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida.
- Diego, E.**, (1987) *La mujer y la pintura del XIX español*. Madrid, Cátedra.
- Fernández Rivero, J.A.**, (2004) *Tres dimensiones en la historia de la fotografía: La imagen estereoscópica*. Málaga, Editorial Miramar.
- García Felguera, M. de los S.** (coord.) (2003) “Fotógrafas en la España del siglo XIX: estado de la cuestión” en *Las mujeres en el ámbito de la creación y la comunicación contemporánea*. Madrid, II Jornadas abiertas, Facultad de Ciencias de la Información.
- García Felguera, M. de los S.** (2004) “De Olot a Málaga: la fotógrafa Sabina Muchart Collboni”, en *Imatge i Recerca*. 6<sup>a</sup> jornadas Antoni Varés, 2004.
- García Felguera, M. de los S.** (2005-2206 ) “Anaïs Tiffon, Antonio Fernández y la compañía fotográfica Napoleón” en LOCVS AMOENVS. 8, 2005-2206, pp.307-335.
- García Felguera, M. de los S.**, (2008) “Investigación sobre una fotógrafa que trabajó en España en el siglo XIX, la señora Luodivisi” en *Imatge i Recerca*. 10<sup>a</sup> jornadas Antoni Varés, 2008. Véanse en [http://www.ajuntament.gi/sgdap/cat/jornades\\_actes.php](http://www.ajuntament.gi/sgdap/cat/jornades_actes.php)
- Gómez Trueba, T.**, (1988) “Imágenes de la mujer en la España de finales del XIX: “santa, bruja o infeliz ser abandonado” en *Historia 16*. nº 145, 1988.
- Herreros Ara, A.; Mantecón Pérez, M.; Saiz Viadero, J.R., Serdio Díaz, R.**(2007) *Damas ilustres y mujeres dignas. Algunas historias extraordinarias del siglo XX en Cantabria*. Santander, Dirección General de la Mujer.
- Kahng, E.**, (2000) “La instantánea como vanitas, Bonnard y su Kodak” en *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*. Navarra, Dallas Museum of Art y Museo Guggenheim Bilbao, pp.243-253.
- Kirkpatrick, S.**, (2003) *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid, Feminismos, Cátedra.
- Kracauer, S.**, *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. Barcelona, Editorial Gedisa.
- Lara López, E.L.**, (2004) “Historia de la fotografía en España. Un enfoque desde lo global hasta lo local” en *Clío*, nº 30, 2004.
- Laver, J.**, (1995) *Breve historia del traje y la moda*. 5<sup>o</sup> edición, Madrid, Cátedra.
- Lavín Gómez, G.**, “Taquigrafía de una familia burguesa: el fondo Familia Zarandona del Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)” en *Imatge i Recerca*, 10<sup>a</sup> jornadas Antoni Varés, 2008.Véase en [http://www.ajuntament.gi/sgdap/cat/jornades\\_actes.php](http://www.ajuntament.gi/sgdap/cat/jornades_actes.php)
- Litvak, L.**, (1979). *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antonio Bosch.

- Litvak**, L., (2003) “El reino interior. La mujer y el inconsciente en la pintura simbolista” en *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España, 1890/1914*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003, pp 58-77.
- López Fernández**, M., (2003) “Mujeres pintadas: la imagen femenina en el arte español de fin de siglo (1890-1914), y “Mujeres de papel: la ilustración gráfica y la imagen de la mujer en el fin de siglo” en *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España, 1890/1914*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003, pp.12-58 y 288-297.
- Maas**, E., (1982) *Foto-Álbum. Sus años dorados: 1858-1920*. Barcelona,.
- Martínez**, L., (2000 )“Antes que los dulces de platón, las placas de colodión” en *Alquimia*. México, nº 8, 2000, pp.32-33.
- Mraz**, J., (1999) “Fotografía y familia” en *Desacatos. Revista de antropología social*, nº 2, 1999.  
[http://www.ciesas.edu.mx/Desacatos/02%20Indexado/Testimonio\\_1.pdf](http://www.ciesas.edu.mx/Desacatos/02%20Indexado/Testimonio_1.pdf)
- Niedermaier**, A., (2008) *La mujer y la fotografía. Una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*. Buenos Aires, Leviatán.
- Pablos Hamon**, S., (2006) “No mancha la ropa, ni ensucia las manos” en *Actas del Primer Congreso de Historia de la Fotografía*. Zarauz, Photomuseum, 2006, pp.197-215.
- Parreño Arenas**, E., (2004) “La imagen de la mujer en la fotografía” en *I Encuentro de Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real, 2004, pp.158-164.
- Perrot**, M., (dir.) (2003) “4. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial” en Ariès, P., y Duby, G., (dir.) (2003) *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus.
- Reyero**, C., (2008) *Observadores. Estudiosos, aficionados y turistas dentro del cuadro*. Barcelona, Memoria artium, nº 6.
- Ríos Lloret**, R. E., (2006)“Vestidas para Dios, vestidas para el diablo: ropa y modelos femeninos en la España de la Restauración” en *Folklore, literatura e indumentaria. La representación del vestido en la literatura y en la tradición oral*. Madrid, Museo del Traje, pp. 86-104.
- Rodríguez**, J.A., (2013) *Fotógrafas en México (1872-1960)*. Madrid, Turner.
- Saborit**, A., (2000) “Algunas fotografías extranjeras y sus sorprendentes imágenes mexicanas” en *Alquimia*. México, nº 8, 2000, pp.17-23.
- Sauret Guerrero**, T., (1992-1993) “Familia e interiores burgueses. Una visión iconográfica” en *Boletín de Arte*. nº 13-14, 1992-1993, pp201-210.
- Sougez**, M.L., (1997) “La mujer en la fotografía española” en *La mujer en el arte español*. Madrid, C.S.I.C., 1997, p.533.
- Triviño Anzola**, C., (2001) “El lugar de la mujer en la narrativa decimonónica” en *Cuadernos hispanoamericanos*. nº 613-614, julio-agosto 2001, pp-57-66.
- Woolf**, V., (2008) *Una habitación propia*. Primera edición, 1929, Barcelona, Editorial Seix Barral.





32

*Retrato de familia*  
**Autor desconocido**  
1905-1915  
Negativo de vidrio a la gelatina  
Fondo Antonio Mallavia  
Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)  
Ayuntamiento de Santander



33



*En el banquete. Boda de Encarnación de la Mora y Fernando Larrucea  
Casto de la Mora y Arena*  
1906  
Negativo estereoscópico de vidrio a la gelatina  
Fondo Ángel de la Mora  
Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)  
Ayuntamiento de Santander



34

*A la entrada de la casa*  
**Autor desconocido**  
Circa 1910  
Negativo de vidrio a la gelatina  
Fondo Antonio Mallavia  
Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)  
Ayuntamiento de Santander



35

*En el comedor*  
**Autor desconocido**  
Circa 1915  
Positivo de revelado químico  
Fondo Sixto Córdoba  
Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)  
Ayuntamiento de Santander



36

*Amelia Landeras y Antonio Zarandona*

**Autor desconocido**

Circa 1910

Negativo de vidrio a la gelatina

Fondo Familia Zarandona

Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)

Ayuntamiento de Santander



37

*Adela Mallavia y Santos González*

**Autor desconocido**

Circa 1912

Negativo de vidrio a la gelatina

Fondo Antonio Mallavia

Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)

Ayuntamiento de Santander



38

*El bautizo*  
**Autor desconocido**  
Circa 1910  
Negativo de vidrio a la gelatina  
Fondo Familia Zarandona  
Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)  
Ayuntamiento de Santander



*De paseo por Chapultepec, México*  
**Echevarría Urquidi**  
1901-1903  
Negativo estereoscópico de vidrio a la gelatina  
Fondo Familia Echevarría  
Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)  
Ayuntamiento de Santander



40



*Unas jóvenes cosen y otras ven fotos en un gran visor de madera*

**Casto de la Mora y Arena**

Circa 1901

Negativo estereoscópico de vidrio a la gelatina

Fondo Ángel de la Mora

Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)

Ayuntamiento de Santander



*Dibujando*  
**Casto de la Mora y Arena**

1899-1900

Negativo estereoscópico de vidrio a la gelatina

Fondo Ángel de la Mora

Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)

Ayuntamiento de Santander



*Ellas leen*  
**Casto de la Mora y Arena**  
1899-1900  
Negativo estereoscópico de vidrio a la gelatina  
Fondo Ángel de la Mora  
Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)  
Ayuntamiento de Santander



*En el patio de casa*  
**Casto de la Mora y Arena**  
1899-1900  
Negativo estereoscópico de vidrio a la gelatina  
Fondo Ángel de la Mora  
Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)  
Ayuntamiento de Santander



44



*Maria Pajares*  
**Casto de la Mora y Arena**  
1907  
Negativo estereoscópico de vidrio a la gelatina  
Fondo Ángel de la Mora  
Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)  
Ayuntamiento de Santander



*Lupe interpreta en el arpa*  
**Casto de la Mora y Arena**  
1907  
Negativo estereoscópico de vidrio a la gelatina  
Fondo Ángel de la Mora  
Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)  
Ayuntamiento de Santander



46

*Por las dunas*  
**Autor desconocido**  
Circa 1910  
Negativo de vidrio a la gelatina  
Fondo Familia Zarandona  
Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)  
Ayuntamiento de Santander



*Paseo en automóvil*

**Autor desconocido**

Circa 1900-1905

Negativo de vidrio a la gelatina

Fondo Familia Zarandona

Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)

Ayuntamiento de Santander





Centro de  
Documentación  
de la Imagen  
de Santander

