

Mujer y fotografía estereoscópica: retos sociales, comerciales y expresivos de las «escenas de género»

Women and stereoscopic photography: social, commercial and expressive challenges of the «gender scenes»

Stéphany Onfray

Doctoranda en Historia del Arte. Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El objetivo de esta comunicación es investigar la compleja relación que une a las mujeres con la fotografía estereoscópica durante el siglo XIX, mediante el estudio de un tipo de fotografías estereoscópicas hasta ahora un tanto descuidada en la historia de la fotografía española: las escenas de género. Gracias al análisis de dos colecciones españolas compuestas en parte por vistas narrativas –el Fondo Hermenegildo Montero, custodiado en el Museo Nacional del Romanticismo, y la colección del Museo Frederic Marès de Barcelona– se tratará de destacar los aportes sociales, comerciales y expresivos posibilitados por la fuerte atracción de las mujeres por este nuevo ocio.

Palabras clave: Fotografía estereoscópica, mujer y fotografía, escenas de género, siglo XIX en Madrid, Fondo Hermenegildo Montero, Museo Frederic Marès.

ABSTRACT

The objective of this paper is to investigate the complex relationship that united women with stereoscopic photography during the 19th century, by studying a type of stereoscopic photographs hitherto somewhat forgotten in the history of Spanish photography: the gender scene. Thanks to the analysis of two Spanish collections composed in part of narrative views –the Hermenegildo Montero Fund kept in the Museum of Romanticism in Madrid, and the collection of the Frederic Marès Museum in Barcelona– the aim will be to highlight the social, commercial and expressive contributions made possible by the strong attraction of women towards this new form of leisure.

Keywords: Stereoscopic photography, woman and photography, gender scenes, 19th century in Madrid, fondo Hermenegildo Montero, Frederic Marès Museum.

Introducción

Desde los inicios de la fotografía, las mujeres han sido unas aliadas indispensables, tanto para su impulso comercial como para su desarrollo expresivo y artístico. Conquistaron los estudios, exigiendo daguerrotipos y *cartes de visite*; se hicieron con cámaras, abriendo sus propios establecimientos, pasando a ser fotógrafas (algunas de ellas itinerantes); se volvieron coleccionistas de tarjetas y álbumes así como artistas precursoras del collage, como bien ilustran los

ejemplos victorianos. Inconscientemente o no, las mujeres ofrecieron profundidad a la fotografía, transformándola en un signo capaz de expresar la vida, el amor, la pérdida, la vanidad o el deseo más allá de las palabras.

A pesar de ello, en numerosas ocasiones las mujeres han sido omitidas de los relatos que contribuyeron a construir la historia de la fotografía tal y como la conocemos hoy, y no resultaría muy equivocado afirmar que, en este sentido, se acercaría a otra gran olvidada de esta misma historia: la fotografía estereoscópica.

Existen a día de hoy aún demasiado pocos estudios dedicados exclusivamente a la fotografía estereoscópica¹ y, cuando existen, se suelen ceñir al estudio historiográfico de una de sus vertientes: las vistas geográficas y reproducciones de obras artísticas o arquitectónicas.

El objetivo de esta comunicación es doble: reivindicar el análisis de otros tipos de fotografías estereoscópicas –las llamadas «escenas de género»²– y, en segundo lugar, asociar dichas imágenes con el consumo femenino de las mismas, sin el cual probablemente no hubiesen podido difundirse con tanto entusiasmo. Para ello, se tendrá un especial cuidado en resaltar algunas colecciones españolas, que merecerían estudios propios por el potencial artístico, sociológico e histórico del que se benefician.

Presentación de los fondos estudiados

Las «escenas de género», también llamadas «grupos», «escenas», vistas «narrativas», «cómic», «románticas» o «de grupo» –dependiendo de la temática representada–, son imágenes que aparecieron hacia 1850 en Inglaterra y en Francia. Se trata de representaciones fotografiadas, muy cercanas a los *tableaux vivants* (BAJAC 1999: 19-20), pero sin conllevar referencias literarias u teatrales precisas (DAVIS 2015). Estas escenas de género, que en algunas ocasiones se comercializaban como series de imágenes, pruebas iluminadas (DARRAH 1977: 26-44) o en formato *tissue*³, tenían el afán de acercarse lo más posible –mediante decorados y artificios cercanos al ámbito teatral– a la representación de la realidad. En un primer momento, se aproximaban en particular a la sensibilidad de las clases medias adineradas, entrando en juego una infinitud de variaciones que dependían de la creatividad o del humor de los operadores (DARRAH 1977: 19).

Estas escenas parecían venderse mediante los mismos órganos de difusión que las vistas geográficas. Así, en 1860, en España se anunciaba en la prensa un «Gran surtido de vistas estereoscópicas y grupos ingleses desde 3rs a 20 rs. uno»⁴.

Hoy en día, resulta complejo localizar fondos que permitan investigar la historia de las escenas estereoscópicas de género en el ámbito español. Si bien existen piezas repartidas en varias instituciones del país, en muchas ocasiones los materiales estereoscópicos conservados

1 Véase no obstante los destacables estudios de (DARRAH 1977; PELLERIN 1995) y, en España, (FERNÁNDEZ RIVERO 2004).

2 Siguiendo el ejemplo de William C. Darrah que dedicó un capítulo a lo que llamó «Creative photography» y que representa todavía hoy una de las mayores aportaciones al estudio de las escenas de género (DARRAH 1977: 57-69).

3 Tarjetas estereoscópicas realizadas a partir de un papel translúcido, muchas veces iluminado o perforado, con el fin de incrementar el efecto visual o enfatizar algunos elementos de la escena. (DARRAH 1977: 11; FUENTES DE CÍA 1999: 13).

4 Diario de Córdoba, 24/06/1860.

son vistas de paisajes y ciudades, o testimonios de viajes⁵. Aun así, se han podido analizar dos fondos especialmente interesantes para el presente estudio.

El que aquí se denominará «Fondo Hermenegildo Montero», conservado en el Museo Nacional del Romanticismo y adquirido por subasta en 2016⁶, es un conjunto compuesto de 315 imágenes estereoscópicas fechadas entre 1859 y 1864⁷ (46 sobre cristal y 269 sobre papel), en el que se han localizado unas 26 escenas de género de origen inglés o francés. También conserva dos visores, dos espejos de reserva y dos libretas con inscripciones e inventarios parciales de la colección.

Las fotografías se conservaban en una cuidada caja de madera forrada con papel pintado con motivos florales⁸ (FIG. 1). En la tapa de la misma, se pintaron las iniciales H.M., que corresponderían con el nombre de «Hermenegildo Montero», cuya firma aparece en una de las libretas conservadas⁹. Los detalles de este objeto fueron extremadamente cuidados, hasta el punto de incluir un cierre de llave de metal en forma de corazón. El interior, a su vez forrado de papel y dividido en pequeños estuches de cartón, parece haber sido concebido expresamente para el material que la caja estaba destinada a conservar.

Es evidente que todo el conjunto demuestra un gran interés por el medio, y en este sentido toda la atención por este fondo se dirige hacia su coleccionista: Hermenegildo Montero. Por ahora no ha sido posible localizar más información sobre el mismo; simplemente sabemos, gracias una vez más a los listados presentes en las libretas, que poseía también una colección de tarjetas de visita en la que aparecería retratado¹⁰. También sorprende la meticulosidad con la



FIG. 1. Caja contenedora del Fondo Hermenegildo Montero, ca. 1859-1864, Museo Nacional del Romanticismo. Cortesía de la Sala de Subasta Soler y Llach.

- 5 En este sentido, particularmente digna de mencionar es la extensa obra de Odette Lemaître, dividida entre placas fotográficas estereoscópicas y álbumes de viaje iluminados recopilando sus «impresiones de viaje» entre 1900 y 1937, conservada en el Museo Antropológico Nacional. Véase: (IZQUIERDO SALAMANCA 2015).
- 6 Véase Boletín Oficial del Estado, Núm. 63, 14 de marzo de 2016, Sec. III, Pág. 19828, párrafo 2557: Orden ECD/323/2016, de 4 de marzo, por la que se ejercita el derecho de tanteo sobre el lote n.º 1180, subastado por la Sala Soler y Llach en Barcelona. Se agradece a María Méndez de la Sala de Subasta Soler y Llach.
- 7 Según las propias libretas conservadas en el fondo. Véase FD4367 y FD4368, Museo Nacional del Romanticismo. Se agradece al Museo Nacional del Romanticismo, con especial atención a Carolina Miguel Arroyo y Laura González Vidales, por la gran ayuda prestada, y por facilitar el acceso al fondo y su descripción.
- 8 Caja de madera de pino de técnica ensamblaje, CE8752, Museo Nacional del Romanticismo.
- 9 Véase FD4367, Museo Nacional del Romanticismo.
- 10 Desgraciadamente este fondo de *cartes de visite* no se adquirió con la presente colección. El nombre de Hermenegildo Montero aparece junto al de Filomena Parra de Montero: «Hermenegildo Montero (Primer ejemplar, 24 rs),

cual organizó y catalogó su colección: en muchas de las tarjetas estereoscópicas apuntó las referencias de las mismas y señaló, en las libretas, el precio (entendemos que de compra) de muchas de ellas. Si bien en el BOE y en el catálogo de subasta (PIJUAN, MÉNDEZ, y MÉNDEZ 2016), Hermenegildo Montero aparece como «Fotógrafo/Comerciante», no se ha localizado ninguna información que pueda confirmar estos datos.

El segundo fondo sobre el que cabe interesarse forma parte del legado como coleccionista del escultor Frederic Marès (Portbou, 1893 - Barcelona, 1991). Marès reunió numerosos objetos muy variados por su contenido (MARÈS DEULOVOL 2000), y se interesó especialmente por la fotografía del siglo XIX y sus derivados (VÉLEZ VICENTE 2003). Así, constituyó una colección compuesta por más de 4.500 piezas, divididas entre daguerrotipos, ambrotipos, ferrotipos, *cartes de visite*, tarjetas, placas y visores estereoscópicos, álbumes fotográficos o cámaras (MAYNES TOLOSA 2003: 281). La colección de fotografía estereoscópica contiene unas 1.500 placas de vidrio, y 170 tarjetas de cartón¹¹, entre las cuales se encuentran escenas de género realizadas por varios autores como Adolphe Block, James Elliott o Ferdinand Drier.

Mujer y fotografía estereoscópica

Para entender plenamente la relación entre mujer y fotografía estereoscópica, conviene partir de un hecho básico: si tuvo un desarrollo tan fulgurante en los años medulares del siglo XIX es, antes que nada gracias al interés de una mujer: la reina Victoria I de Inglaterra (1819-1901). Así, lo cuenta David Brewster (1781-1868) en el manual que dedicó a la fotografía estereoscópica en 1856, refiriéndose al prototipo de visor presentado por su asociado Louis Jules Dubosq (1817-1886) en la Exposición Universal de 1851 (BREWSTER 1856: 31); (RIVERO 2004: 30). Como bien se sabe Victoria de Inglaterra y su esposo el Príncipe Alberto (1819-1861) fueron algunos de los mayores mecenas del medio fotográfico, lo cual no excluye su vertiente estereoscópica¹².

Tras el fervor de la exposición Universal, la fotografía estereoscópica se volvió un entretenimiento muy en boga en la Inglaterra victoriana, Francia, y pronto en Europa o Estados Unidos, impulsado por la llegada del colodión que permitía el abaratamiento de la técnica y la producción en serie sobre tarjetas de cartón (FERNÁNDEZ RIVERO 2004; FUENTES DE CÍA 1999: 11-12).

Sin embargo, otras iniciativas personales –también atribuidas a mujeres– permitieron el inicio de distintas prácticas algo más reflexivas y relacionadas con vivencias diarias, facilitando la entrada de las tarjetas en el ámbito privado. Lady Clementina Hawarden (1822-1865) fue un referente a la hora de desarrollar un lenguaje íntimo en sus imágenes estereoscópicas, inmortalizando momentos comunes de la vida de sus hijas¹³, es decir de la vida cotidiana de una mujer en la época (DODIER 1999: 24).

Filomena Parra de Montero (El primer ejemplar - 24 rs), en la página 4 de la primera libreta conservada: FD4367, Museo Nacional del Romanticismo.

- 11 Piezas consultables en el catálogo online del Museo: <https://catalog.museumares.bcn.cat/colleccio>. Se agradece la amable atención y colaboración del Museo Frederic Marès y, en particular, del conservador del «Gabinete del coleccionista», Ernest Ortoll i Martin.
- 12 El Museo de Londres conserva dos piezas tempranas, en las que se ve retratada a la reina de frente y de perfil. Antoine Claudet, *Daguerrotype of Queen Victoria*, c. 1850, ID nº D56, Museum of London.
- 13 Véase por ejemplo *Isabella Grace Maude and Clementina Maude, 5 Princes Gardens*, ca. 1861-1862, 457:499-1968, Victoria & Albert Museum. Según Virginia Dodier, el propio uso de la cámara estereoscópica por Hawarden en sus inicios como fotógrafa, podría estar relacionado con el fácil manejo de la misma (DODIER 1999: 24) mien-

Es importante mencionar que el siglo XIX fue testigo de grandes cambios identitarios para las mujeres que, si bien seguían subordinadas al poder masculino, adquirieron nuevas responsabilidades, muy a menudo relacionadas con la familia, su buena conducta moral y su proyección social en el nuevo Estado contemporáneo (CRUZ VALENCIANO 2014: 74).

A la vez, fueron testigo y grandes partícipes del alzamiento de una nueva sociedad de consumo en la que la fotografía –y con ella el creciente interés por el individuo y su representación (CRUZ VALENCIANO 2014: 156)– ocupaban un lugar privilegiado. Muy temprano, se transformaron en una fuerza económica para el desarrollo del medio –algo que se confirmó con la llegada de la *carte de visite*– disfrutando a cambio de las nuevas posibilidades expresivas que aportaba (ONFRAY 2018: 28).

De alguna manera, la afinidad entre mujer y fotografía estereoscópica puede verse como la simple prolongación de una larga simpatía, que ya llevaba más de una década desarrollándose (ONFRAY 2018 y 2019). Esta conocida atracción de las mujeres por el medio llevó a los editores de tarjetas a centrar su producción sobre temáticas y valores en las que se apoyaba su nueva identidad y distinción, muy cercanos al universo del hogar y del salón (DAVIS 2015: 5).

No sorprende pues encontrar, tanto en el fondo Hermenegildo Montero como en la colección del Museo Frederic Marès, innumerables imágenes representando algunas de las convenciones familiares más habituales como los bautizos¹⁴, paseos¹⁵ o momentos de relax colectivo en el hogar¹⁶.

En otro registro, igualmente abundan escenografías relacionadas con la agenda social de la clase burguesa, entonces controlada por las mujeres. Así, bailes¹⁷, escenas cortesananas¹⁸, juegos entre adultos (FIG. 2) y actividades de salones no faltaban en las series comercializadas¹⁹.

Asimismo, el predominio de escenas de boudoir o «gabinete decorado con elegancia para el uso particular de estas damas» (NODIER y ACKERMANN 1836; CRUZ VALENCIANO

tras que Carol Mavor teorizó sobre el protagonismo de la imagen estereoscópica –en su calidad de agente duplicado y duplicador– como parte del discurso metafórico de la obra de Lady Hawarden (MAVOR 1999).

- 14 Anónimo, *Bautizo*, ca. 1860, MFM S-24416, Museo Frederic Marès y Anónimo, *El bautizo en Francia*, ca. 1860, CE8787, Museo Nacional del Romanticismo (MIGUEL ARROYO 2017: 50).
- 15 Anónimo, *Grupo de personas y niño en cochecito*, ca. 1855, MFM S-24410, Museo Frederic Marès.
- 16 Anónimo, *Pareja echando leña a la chimenea*, ca. 1860, CE8836, Museo Nacional del Romanticismo (MIGUEL ARROYO 2017: 46); Anónimo, *Grupo de mujeres y niños*, ca. 1860, MFM S-24417, Museo Frederic Marès.
- 17 Anónimo, *Baile de Carnaval*, ca. 1860, MFM S-24400, Museo Frederic Marès; Anónimo, *Baile de Disfraces*, ca. 1860, MFM S-24415, Museo Frederic Marès.
- 18 Anónimo, *Escena cortesana*, ca. 1860, MFM S-24413, Museo Frederic Marès; Elliott James, *Very pretty indeed*, ca. 1860, MFM S-24385, Museo Frederic Marès; Anónimo, *Mujer en un balcón y hombre*, ca. 1860, MFM S-24435, Museo Frederic Marès.
- 19 El salón, considerado como uno de los únicos espacios de la casa en el que se unían e interactuaban ambos géneros, era un lugar lleno de signos visuales cuyos único propósito era la demostración de los valores de domesticidad encargados entonces a la mujer (DAVIS 2015: 43). En este sentido, la decoración del mismo era muy deudora de un cierto culto de las emociones y del sentimiento familiar, algo más que enfatizado gracias a la fotografía. No sorprende en absoluto que haya sido una de las estancias domésticas más representada en las imágenes estereoscópicas. Véase: Anónimo, copia de Charles Gaudin. *Reunión en una estancia*, ca. 1860, CE8826, Museo Nacional del Romanticismo (MIGUEL ARROYO 2017: 24); Anónimo, copia de Charles Gaudin. *Grupo de Señoras y Caballeros*, ca. 1860, CE8826, Museo Nacional del Romanticismo (MIGUEL ARROYO 2017: 22); Anónimo, *Prestidigitador*, ca. 1860, CE8769, Museo Nacional del Romanticismo (MIGUEL ARROYO 2017: 36) y Adolphe Block, *Interior de palacio*, ca. 1860, MFM S-24353, Museo Frederic Marès.



FIG. 2. Anónimo, *La Gallina Ciega*, copia iluminada de la pieza conservada en el Museo Nacional del Romanticismo (CE8828) (MIGUEL ARROYO 2017: 38), ca. 1860, colección de la autora.



FIG. 3. Anónimo, *Mujeres leyendo una carta*, ca. 1860, MFM S-24409, © Museu Frederic Marès.

2014: 155), en las que se presenciaban escenas de intimidad femenina (FIG. 3), no deja de ser sugestivo²⁰. Es más, este motivo, en el que se incluían a menudos visores estereoscópicos, fue muy popular entre las representaciones pictóricas o fotográficas en esta época²¹.

20 El Fondo Hermenegildo Montero consta de varias imágenes de este tipo: véase Anónimo, *Damas con Joyero*, ca.1860, CE8825 (MIGUEL ARROYO 2017: 60); Anónimo, copia de Charles Gaudin, *Mujeres cosiendo*, ca.1860, CE8827 (MIGUEL ARROYO 2017: 62).

21 Véase: Achille Bonnuit, *La Séance de stéréoscopie*, ca. 1865, PHO 1984 69 7, Musée d'Orsay, o la obra de Jacob Spoel: *Grupo de mujeres mirando fotografías estereoscópicas*, 1868, Rijksmuseum. Se agradece efusivamente a Sara Brancato por mencionarnos esta última imagen.

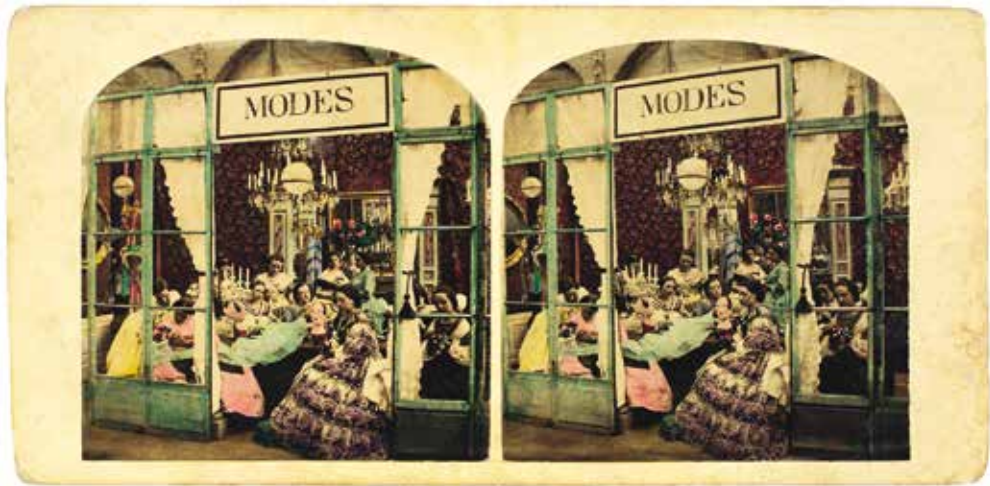


FIG. 4. Anónimo, *Obrador de costureras*, ca. 1860, CE8821, Museo Nacional del Romanticismo. Fotógrafo: Javier Rodríguez Barrera.

En otras ocasiones, son escenarios dedicados a actividades exclusivamente femeninas que se aprecian, muy a menudo relacionadas con la moda o la industria de la belleza (FIG. 4)²².

Todas estas imágenes bastan para definir a la fotografía estereoscópica como un medio profundamente insertado dentro de la cotidianidad del hogar y la cultura familiar²³, pues «no hay casa medianamente acomodada, no hay tertulia donde el estereoscopio no forme parte de las distracciones a que se entregan las familias en las noches de invierno»²⁴ (FIG. 5).

No obstante, más allá de su efecto visual y de su carácter ocioso, las escenas de género aportaban cualidades adicionales especialmente acordes con las necesidades imperantes de las mujeres: la valoración unánime de quehaceres cotidianos que, por ser asociados a sensibilidades femeninas, nunca habían sido considerados más allá del ámbito doméstico.

A pesar de que dichas escenografías se llevaban a cabo a través de una rutina de producción semiindustrial y con la participación de actores en escenarios perfectamente diseñados, creemos que llegaba a realizarse una cierta identificación por parte de las mujeres, favoreciendo su unión como grupo social homogéneo. Les propiciaba además, gracias a la intimidad que favorecía el formato estereoscópico, la posibilidad de una cierta introspección colectiva sobre sus propias vivencias.

Por lo tanto, estas fotografías estereoscópicas se transformaron en la demostración pública y visual de la ascendencia de la mujer dentro de su universo social y familiar, conllevando la esperada aprobación de la domesticidad y del punto de vista femenino (DAVIS 2015: 46).

22 Véase la serie Anónimo, *Obrador de costureras*, ca. 1860, CE8766, CE8820 y CE8821, Museo Nacional del Romanticismo o Anónimo, *Damas con joyero*, ca. 1860, CE8825, Museo Nacional del Romanticismo. Bryan May y Denis Pellerin trataron la relación entre fotografía estereoscópica y moda en (MAY y PELLERIN 2016).

23 Para investigar la relación infantil con la estereoscopia, dignos de intereses son los ejemplares conservados en el Museo Nacional del Romanticismo (CE8831; CE8832 (MIGUEL ARROYO 2017: 54); CE8833 (MIGUEL ARROYO 2017: 56); CE8824; CE8819) y en el Museo Frederic Marès (MFM S-24411; MFM S-24417).

24 «El Estereoscopio», *El Museo universal*, 25/11/1860, pp. 5 a 8.



FIG. 5. *Journal des Demoiselles*, diciembre de 1866, colección de la autora. Publicado en: (PELLERIN y MAY 2016).

Más allá de las escenas de género

Sin embargo, el consumo de fotografías estereoscópicas también favoreció otras cuestiones que, a largo plazo, quizá no llegaron a ser del todo favorables para el sexo femenino y que, sin lugar a duda, merecerían un estudio algo más desarrollado.

Como es lógico pensar, los hombres también consumían este tipo de imágenes, pero probablemente se interesaban por otras escenas, algo más permisivas y lujuriosas. Prueba de ello es que, en la década de los 50 del siglo XIX, ya se comercializaban clandestinamente tarjetas estereográficas eróticas que, ocasionalmente, las propias mujeres ayudaban a difundir, escondiéndolas bajo sus amplias faldas (MAY y PELLERIN 2016: 43; DARRAH 1977: 19). En este sentido, algunas escenas favorecían una doble lectura, apoyándose sobre conceptos universalmente aceptados —como podría ser la maternidad (FIG. 6) o el instante de la *toilette*²⁵— para desvestir sutilmente a sus protagonistas²⁶.

De este modo, se producían *Tableaux* variados jugando con la ambigüedad de las situaciones —tanto íntimas como más colectivas— pero siempre basándose sobre una cierta tensión erótica²⁷. La serie *Cupid's restaurant private rooms*, atribuida a The London Stereoscopic Company, cuyos ejemplares se conservan tanto en el Museo Nacional del Romanticismo como en el Rijksmuseum²⁸, es muy característica de la tensión erótica que paulatinamente se fue imponiendo en ciertas escenas de género.

- 25 La colección del Museo Frederic Marès es especialmente interesante para estudiar este fenómeno. Véase: Atribuido a Ferdinand Drier, *Mujer medio desnuda sentada*, ca. 1870, MFM S-24372; Anónimo, *Mujer*, ca. 1880, MFM S-24419; Anónimo, *Mujer con liga*, ca. 1870, MFM S-24412; Museo Frederic Marès.
- 26 Carol Mavor, citando un artículo del *London's Photographic News* de 1865, defiende la idea según la cual las propias mujeres tenían acceso a estas imágenes, que en numerosas ocasiones llegaban a difundirse en los escaparates fotográficos (MAVOR, 1999: 121 y 125).
- 27 Anónimo, *Mujeres lavando*, ca. 1880, MFM S-24407, Museo Frederic Marès; Anónimo, *Mujer lavando*, ca. 1880, MFM S-24422, Museo Frederic Marès.
- 28 El ejemplar conservado en el Museo Nacional del Romanticismo queda en muchos aspectos algo más llamativo. Véase: Atribuido a The London Stereoscopic Company, *Cupid's restaurant private rooms*, ca. 1856-1859, CE8823,



FIG. 6. James Elliott, *My first*, ca. 1860, MFM S-24386, © Museu Frederic Marès.

Conclusión

El combatir la visión androcéntrica de la historia de la fotografía permite a veces señalar las lagunas de la misma, y redescubrir tipologías algo desatendidas. Más allá de la información sobre el ocio y el consumo fotográfico, las escenas de género nos proporcionan un verdadero mapa de los deseos y aspiraciones femeninas en el siglo XIX.

Sin embargo, no se puede dejar de pensar que estas tarjetas eran productos comerciales, imaginados y contruidos por editores que, con el fin de alcanzar la mayor clientela posible, jugaban con situaciones estereotipadas y en muchas ocasiones exageradas. De este modo, conviene preguntarse si las escenas de género no han podido ser, al igual que el fenómeno del retrato fotográfico en la misma época, causantes de la difusión de numerosos tópicos sobre conductas femeninas y masculinas, acabando por encerrar a las mujeres en roles de género predeterminados, en muchas ocasiones relacionados con la imagen física y social, o la sexualidad.

Bibliografía

- BAJAC, Quentin (1999), *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)*, París: Editions de la Réunion des musées nationaux.
- BREWSTER, David (1856), *The Stereoscope; Its History, Theory, and Construction, with Its Application to the Fine and Useful Arts and to Education*, Londres: J. Murray.
- CRUZ VALENCIANO, Jesús (2014), *El Surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, Madrid: Siglo XXI España.
- DARRAH, William C. (1977), *The World of Stereographs*, Gettysburg, PA: W.C. Darrah, Publisher.

- DAVIS, Melody (2015), *Women's Views. The Narrative Stereograph in Nineteenth Century America*, University of New Hampshire Press.
- DODIER, Virginia. (1999), *Lady Hawarden. Studies from life 1857-1864*, Londres: V&A Publications.
- FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio (2004), *Tres dimensiones en la historia de la fotografía: la imagen estereoscópica*, Málaga: Miramar.
- FUENTES DE CÍA, Ángel de (1999), «Notas sobre la fotografía estereoscópica» en *Los Hermanos Faci. Fotografías*, Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza.
- IZQUIERDO SALAMANCA, María (2015), «El archivo fotográfico de la viajera francesa Odette Lemaître» en *Anales del Museo Nacional de Antropología*, XVII: 136-59.
- MARÈS DEULOVOL, Frédéric (2000), *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*, Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona.
- MAVOR, Carol (1999), *Becoming. The photographs of clementina, Vicountess Hawarden*, Durham: Duke University Press.
- MAYNES TOLOSA, Pau (2003), «La conservación de la colección fotografías del museo Frederic Marès» en *Retrat del passat: la col·lecció de fotografies del Museu Frederic Marès* [catálogo de exposición], Quaderns del Museu Frédéric Marès - Exposicions, Barcelona: Museu Frederic Marès.
- MIGUEL ARROYO, Carolina (coord.) (2017) *Se va mi sombra pero yo me quedo. Ilusión y fotografía en el Romanticismo*, Madrid: Ministerio de Cultura.
- NODIER, Charles y ACKERMANN, Paul (1836), *Vocabulaire de la langue Francaise. Extrait de la dernière édition du dictionnaire de l'Académie publié en 1835*, París: Firmin Didot frères et cie.
- ONFRAY, Stéphanly (2018), «Ellas: de modelo a fotógrafa. La mujer como impulsora de nuevas formas retratísticas en los estudios fotográficos madrileños (1860-1880)» en *Área Abierta. Monográfico: Tras la cámara. Estudios sobre mujeres fotógrafas*, vol.18-1: 13-37.
- (2019), «Mujeres fotógrafas en el siglo XIX español: de lo profesional a lo doméstico», en *Fotografía [Femenino; plural]. Visiones, ensayos y otros escritos sobre mujeres fotógrafas*, Madrid: Editorial Fragua, 17-40.
- PELLERIN, Denis (1995), *La photographie stéréoscopique sous le Second Empire* [Catálogo de exposición], París: Bibliothèque nationale de France.
- PELLERIN, Denis y MAY, Brian (2016), *Crinoline: Fashion's Most Magnificent Disaster*, Londres: The London Stereoscopic Company.
- PIJUAN, Marta, MÉNDEZ, Raquel y MÉNDEZ, María (2016), *Subasta de libros antiguos. Sección especial: Fotografías encuadernaciones ilustradas* [catálogo de subasta del 18/02/2016], Barcelona: Soler y Llach.
- VÉLEZ VICENTE, Pilar (coord.) (2003) *Retrat del passat: la col·lecció de fotografies del Museu Frederic Marès* [catálogo de exposición], Quaderns del Museu Frédéric Marès - Exposicions, Barcelona: Museu Frederic Marès.