

EL DISFRAZ Y LA MÁSCARA EN EL RETRATO FOTOGRÁFICO DEL SIGLO XIX

M. Carmen Cabrejas Almena
Universidad Complutense de Madrid

Tras la divulgación de la fotografía en 1839, una de sus primeras aplicaciones, y la más exitosa, fue su dedicación al retrato. Como se han encargado de señalar múltiples estudios, la demanda de retratos que existía en la sociedad burguesa decimonónica fue una de las principales causas del enorme y rápido desarrollo de la fotografía en sus primeras décadas. Especialmente importante fue el hallazgo al inicio de la década de 1850 de nuevas técnicas que abrieron múltiples perspectivas para la explotación comercial de la fotografía, posibilitando la reducción de los tiempos de exposición y la obtención de múltiples copias, aspectos ambos que fueron determinantes en el desarrollo del retrato fotográfico en todo el mundo.

Desde ese momento, la utilización de la fotografía como medio de exploración identitaria a través del retrato se bifurcó en dos direcciones fundamentales: la integración del retrato en el sistema institucional (policial, jurídico, etc.) como método de identificación, e incluso como instrumento para el análisis científico (aplicación en estudios psiquiátricos, antropológicos, etc.); y su implicación en la creciente red de relaciones sociales como elemento de participación en sociedad. Ambos usos del retrato revelaban, a grandes rasgos, dos concepciones distintas de la fotografía: una fotografía “realista”, que buscaba la máxima objetividad y precisión en la captación meramente fisonómica de los rasgos del retratado; y una fotografía que era fundamentalmente una “construcción” de una apariencia, con el fin de transmitir una determinada imagen pública y unos valores asociados a ella. En relación con este último concepto de retrato, y dadas las posibilidades de experimentación con la propia imagen que permitía desarrollar a los propios retratados la fotografía, pronto surgieron, además, otro tipo de prácticas de carácter privado, en las que, mediante las transformaciones de la apariencia, se efectuaba una reflexión más personal sobre el concepto de identidad como construcción social o individual.

Aunque tradicionalmente se ha venido señalando el realismo de la imagen obtenida con el medio fotográfico como la razón principal de su éxito en el campo del retrato, estas dos últimas modalidades del retrato fotográfico decimonónico demuestran que la fotografía abrió muchas otras posibilidades de experimentación con la imagen personal, tanto a nivel público como privado, que iban más allá de la perfección en la reproducción de la apariencia física. En ese sentido, el uso del disfraz se presenta como uno de los elementos más elocuentes de ese afán de trascendencia, e incluso negación, de la búsqueda del parecido físico en el retrato. El disfraz era un elemento muy presente en la sociedad y la cultura del siglo XIX: los bailes de máscaras, las representaciones teatrales caseras o la escenificación de “cuadros vivos” eran prácticas sociales habituales en la época, y pronto la fotografía se vinculó a ellas, generalmente con una función testimonial (en España se conservan notables ejemplos de eventos de este tipo fotografiados por figuras como Antonio Esplugas, Ángel Alonso Martínez o Fernando Debas, entre otros), aunque en algunas ocasiones la fotografía se convirtió en el elemento principal, ejecutándose las mascaradas o escenificaciones específicamente para ser fotografiadas. Al vincularse con la fotografía, un medio cuya esencia es la transmisión de una información visual, el uso del disfraz y los valores asociados a él se transformaron, pasando de ser un elemento de ocultación a ser un instrumento con el que hacer visibles aspectos de la propia personalidad o presentarse en un determinado contexto social. Esta función de “visibilizar”, paradójicamente, es fundamental en este tipo de prácticas fotográficas que recurren al uso del disfraz, hasta llegar a la utilización que en la actualidad se hace de ellas por parte de muchos artistas (desde Cindy Sherman a Yasumasa Morimura) con un sentido público y de crítica social.

Ya desde los primeros momentos de la invención del medio, podemos encontrar ejemplos del uso del disfraz por parte de algunos de los pioneros de la fotografía, como Fox Talbot o Humbert de Molard. Además, el disfraz fue un elemento fundamental en algunas tipologías fotográficas que se cultivaron a lo largo del siglo XIX, como las escenas de género que se recreaban en los estudios con finalidad comercial, protagonizadas por modelos profesionales, o los retratos de actores caracterizados en alguno de sus personajes, así como en la composición de escenas con intención artística que realizaron los pictorialistas. Nos interesa, sin embargo, la utilización del disfraz y la máscara en relación con el retrato, tanto en su modalidad pública como privada, por lo significativo de la unión de estos dos elementos aparentemente antagónicos y la modificación de los valores tradicionalmente atribuidos a ambos.

El disfraz en el retrato comercial: la construcción de una imagen para presentar en sociedad

Con la invención de la “tarjeta de visita”, patentada por Disdéri en 1854, la fotografía de retrato, gracias a su bajo coste, su pequeño tamaño y la posibilidad de multiplicación, se convirtió en una moda, un auténtico ritual social basado en el intercambio y coleccionismo de imágenes que coincidió en los países occidentales con la fiebre del positivismo y el realismo literario y pictórico. Sin embargo, el parecido entre el retratado y la imagen fotográfica fue solo uno de los aspectos que fascinó a los contemporáneos del invento, sobre todo en un primer momento, cuando con el daguerrotipo el intercambio se limitaba al círculo afectivo. Pero cuando el intercambio y la contemplación de fotografías se convirtieron en una costumbre extendida a nivel social, el principal aliciente debió ser precisamente que la fotografía, justamente por el realismo de su imagen, se prestaba a experimentar con las transformaciones de la apariencia, y permitía fabricarse una imagen, en mayor o menor medida falseada, destinada en la mayoría de los casos a epatar en sociedad.

El grado de construcción e invención que tenían estos retratos pensados para el intercambio en sociedad era tal, que pronto, hacia la década de 1860, se codificaron los elementos y actitudes destinados a transmitir determinados valores y significados, conduciendo a la estandarización de los modelos del retrato fotográfico: predominio de la tipología de cuerpo entero, modalidad que facilitaba la categorización social al incluir en el retrato vestimentas y complementos; inclusión de elementos decorativos tomados del retrato pictórico, tradicionalmente reservado a las clases acomodadas (columnas, fondos paisajísticos, cortinajes, mesas de escritorio); utilización de poses estereotipadas para transmitir una idea de dignidad y elegancia, etc. La gente del siglo XIX tenía puestas variadas expectativas en la fotografía, y concretamente en el retrato fotográfico, que iban más allá de la reproducción exacta de la realidad o el parecido físico. De hecho, Felipe Picatoste, en su *Manual de fotografía* (1882: 42; citado en Sánchez Vigil, 2001: 267-268), afirmaba: “Son pocas las personas que van a retratarse con el exclusivo objeto de tener una copia exacta de su fisonomía. Cada una lleva otro objeto distinto y principal: recordar un peinado, un traje, una fiesta, una actitud y tal vez un adorno, un regalo”. Estas diversas funciones y usos que se atribuían a la fotografía, en ocasiones iban más allá de la construcción de una imagen realista con la que presentarse en sociedad, y pasaban por una total ficcionalización de la apariencia mediante el uso del disfraz.

En los estudios fotográficos de todo el mundo dedicados al retrato, desde la iniciativa tomada en fecha temprana (hacia 1845) por Antoine Claudet, se introdujeron decorados, que pronto pasaron de ser un adorno y complemento a ser parte fundamental en la definición de los retratos con finalidad social. En los años de la industrialización del retrato, hacia 1860, ya era norma habitual en los estudios la existencia de fondos pintados y de los elementos decorativos antes mencionados, destinados a expresar el nivel de vida y las cualidades asociadas a las clases altas y emergentes. Con los años, esta práctica se haría más sofisticada, y el repertorio de ambientaciones que era posible encontrar en los estudios se hizo cada vez más amplio y variado, sustituyéndose los escasos complementos habituales en los primeros momentos por complejos decorados. De hecho, los manuales y tratados de fotografía de la época comentaban que las galerías fotográficas debían estar concebidas como escenarios teatrales, haciendo referencia tanto a los distintos decorados como a la iluminación y la posibilidad de incluir “efectos especiales” (fenómenos atmosféricos como la nieve, puestas de sol, etc.) en las fotografías. Esta relación entre el retrato fotográfico y el teatro no es una cuestión que se limite solo a las similitudes entre las estructuras del estudio de fotografía y del escenario teatral. Conceptualmente, la realización de un retrato fotográfico tenía mucho de representación: el hecho de colocarse ante un telón o un decorado, la importancia de la gestualidad y el posado, la elección de ropas, peinados y actitudes, etc., eran elementos que asemejaban la ejecución de un retrato a la representación de un papel, lo cual debió contribuir a que se viese como algo natural la inclusión de ambientaciones y disfraces.

La fiebre por los retratos de este tipo con finalidad social pervivió hasta bien entrada la década de 1920, y con ella la creciente sofisticación de los decorados de los estudios. La revista *La Fotografía* anunciaba en 1906 la adquisición por parte del más prestigioso fotógrafo del Madrid de la época, Antonio Canovas, *Kaulak*, de ocho forillos nuevos (que venían a sumarse a los nueve con los que ya contaba el estudio), con los que el fotógrafo trataba de satisfacer la demanda de una clientela que en esos momentos estaba ya más que acostumbrada a hacerse retratar y buscaba ambientaciones cada vez más novedosas y epatantes con las que satisfacer su necesidad de contemplar su propia imagen y sorprender a sus allegados (el caso de *Kaulak*, citado por López Mondéjar, 1999: 93-94, es significativo de esta situación, que era generalizada entre los fotógrafos de principios del siglo XX: el autor menciona también los casos semejantes de Charles Franzen en 1908 y Alfonso en 1920, que eran anunciados a bombo y platillo en las

revistas especializadas, por lo que cabe suponer que en esos momentos continuaba habiendo una gran demanda y expectación ante este tipo de adquisiciones).

En ocasiones, la utilización de ambientaciones iba acompañada del empleo de disfraces, con los que la ilusión de realidad de la imagen obtenida era total. En este tipo de retratos comerciales con disfraz, la motivación más frecuente era el deseo de conseguir una imagen sorprendente, con la que impresionar al receptor o eventual espectador de la fotografía (es el caso de una fotografía de Antonio Esplugas, en la que el retratado, ataviado en traje de baño, finge encontrarse debajo del mar), fundamento que también estaba detrás de otro tipo de imágenes de ficción o bromas fotográficas frecuentes en la época, como los retratos en los que el personaje aparecía desdoblado, descabezado, fingiendo ser un busto escultórico, etc. En estas imágenes, era especialmente importante el juego que se creaba entre el realismo de la imagen obtenida con la cámara fotográfica y lo irreal de las situaciones recreadas, ya fuese por su imposibilidad, como en el caso anterior o por lo sorprendente del escenario recreado (como el decorado caribeño que desde 1870 se reproducía en el estudio castellano-manchego de Juan José Muñoz, por ejemplo). En otras ocasiones, la escena recreada era más verosímil, y en algunos casos, además del componente de divertimento, también estaba presente en ellas la intención habitual de transmitir una determinada imagen de uno mismo para su difusión en sociedad. Representarse a sí mismo como aventurero o explorador en países lejanos, o como soldado, aunque en la mayoría de los casos nunca se hubiese desempeñado ese rol fuera del estudio, suponía una asimilación con los valores que se asociaban a esas figuras.

Otros elementos que se reflejaron en el desarrollo de este tipo de retratos comerciales fueron los gustos literarios o artísticos de la época: la moda romántica del exotismo, por ejemplo, fue uno de los aspectos que más influyó en los retratos y las recreaciones de estudio de la época. En España, uno de los modelos de ambientación más abundante y exitoso, particularmente entre los turistas que nos visitaban, pero también entre los propios clientes locales, fue la simulación de interiores árabes, concretamente de inspiración nazarí, tomando como referencia la Alhambra de Granada (una moda que iba pareja a la de la arquitectura historicista, que pobló de interiores inspirados en la arquitectura islámica muchos interiores burgueses y de la alta sociedad). El caso más importante fue el del estudio de Rafael Garzón Rodríguez, abierto en 1875 en Granada, con posteriores sucursales en Córdoba y Sevilla, pero la pasión por la recreación del pasado hispanomusulmán también llegó a otras regiones

(López Mondéjar, 1984: 37, menciona el estudio montado en Toledo por Abelardo Linares en 1914). Otros tópicos románticos asociados a nuestro país (gitanos, toreros, bandoleros, etc.) fueron también frecuentemente explotados, particularmente en las escenas comerciales desarrolladas en estudio, pero también en los retratos. Esta moda romántica fue dando paso a lo largo del siglo a otras, que se reflejaron igualmente en la fotografía: el costumbrismo de los tipos regionales, el exotismo de los países orientales, etc., también tuvieron cabida en los retratos de estudio, al igual que la tenían en otras manifestaciones artísticas e incluso en las fiestas de disfraces y escenificaciones caseras.

Las motivaciones y factores que se reflejaban en este tipo de retratos comerciales eran variados y complejos, pero el denominador común era la conciencia que existía en el retratado del papel que estas imágenes iban a jugar en sociedad. La apariencia adoptada se pensaba para transmitir una determinada información sobre uno mismo, verdadera o falsa, a los demás, y el deseo de mostrarse de una cierta manera, de “aparentar”, puede considerarse el elemento definitorio de estas manifestaciones.

El retrato y el disfraz como reflexión privada. La reacción contra los modelos de retrato estandarizados

Por otro lado, en la época se dieron otro tipo de prácticas dentro del retrato fotográfico en las que predominaba el carácter de reflexión íntima, y en las que el uso del disfraz adquiría el carácter de broma privada o se vinculaba a cuestionamientos identitarios de varios tipos (sociales, de género, sexuales). Se trataba de manifestaciones que no estaban pensadas para participar en el juego social del intercambio y coleccionismo de imágenes, y que quedaban en un ámbito íntimo, reducido, a menudo el de los propios fotógrafos y sus allegados. Dentro de estas prácticas (que en el género del retrato tienen abundantes y variados representantes por todo el mundo) resultan particularmente interesantes aquellas en las que además de una reflexión de carácter individual acerca de la noción de identidad, se efectúa también una crítica sobre el concepto de retrato fotográfico difundido a nivel social.

La expansión de la producción industrial de fotografías hacia la década de 1860, junto con la estandarización de los modelos de retrato destinados al intercambio social, hizo que en todo el mundo se multiplicasen por esos años el mismo tipo de retratos casi idénticos, indiferenciados, en los que se repetían una y otra vez los mismos esquemas (“Con el daguerrotipo todos podrán hacerse retratar, antes solo lo hacían los notables, y al mismo tiempo se hace todo lo posible para que todos tengamos exactamente el

mismo aspecto, de modo que necesitaremos un solo retrato”, escribía Kierkegaard respecto al retrato fotográfico ya en 1843; citado en Naranjo, 1996: 37). La creciente despersonalización de la sociedad industrial y la masificación de la vida en las grandes ciudades era ya, además, una realidad incipiente de la que se ocuparon muchos filósofos y escritores a lo largo del siglo. Desde los pensadores englobados bajo el irracionalismo hasta los escritores finiseculares simbolistas y decadentistas, pasando por las figuras contraculturales del dandi y el bohemio, en la sociedad y la cultura del siglo XIX se hizo presente en muchos sectores la preocupación por la falta de individualización y la despersonalización, creciendo la fascinación por lo excéntrico, por las figuras que sobresalían de un modo u otro sobre el grueso de la sociedad.

Dentro del retrato fotográfico también comenzaron a surgir modelos alternativos y prácticas que diferían de los prototipos estandarizados difundidos comercialmente: los propios retratos con disfraz realizados en estudio eran en algunos casos un intento de romper con la uniformidad de la mayoría de los retratos con finalidad social, al igual que el recurso a poses más espontáneas e informales por parte de algunos retratados. En la misma línea hay que situar los retratos que buscaban una representación del carácter moral, y no social, del individuo, basándose en un fuerte contraste lumínico, que ayudaba a crear una atmósfera “psicológica” en detrimento de la nitidez en la percepción de los rasgos (McCauley, 1985: 10-11); o el desarrollo de lo que se ha dado en llamar “antirretrato” (Fontanella, 1981: 194-195), un subgénero en el que se rompía con la idea de que el retrato debía ser una fiel representación de los rasgos físicos, especialmente del rostro. Esta ruptura se producía de muy diversas maneras, a menudo procediendo a la ocultación parcial o total de los rasgos del rostro, por lo que los retratos “disfrazados” o “enmascarados” pueden considerarse como pertenecientes a esta modalidad, ya que subvierten los valores tradicionalmente asociados al género del retrato.

Los propios fotógrafos fueron los primeros en sentir esa necesidad de diferenciarse, de experimentar con su propia imagen como un medio de escapar de los estereotipos de la sociedad burguesa. Esto era algo que podía verse en muchos casos ya desde la propia vestimenta cotidiana que adoptaron algunos fotógrafos: una vestimenta extravagante mediante la cual buscaban asimilarse con la bohemia, no solo por afán de equipararse con buena parte de los intelectuales y artistas del momento, sino como un medio de situarse al margen del grueso de la incipiente sociedad de masas (el caso más famoso es el de Disdéri, que era comentado por uno de los cronistas de la época en el

periódico *Diogène*, citado en McCauley, 1985: 236. En España, se conservan retratos que reflejan este aspecto de fotógrafos como José Martínez Sánchez o José Albiñana). Pero además, los fotógrafos pronto comenzaron a experimentar con el género del autorretrato, ensayando modelos que diferían de los estándares del retrato social que ellos mismos practicaban profesionalmente. El disfraz (que se había convertido en un motivo habitual en el arte y la literatura de la época con el que expresar el descontento con los roles adoptados en la sociedad) fue uno de los recursos más usados por ellos en estas prácticas, en las que, además de dar rienda suelta a su creatividad de un modo que generalmente no era posible en los retratos comerciales, ponían en cuestión aspectos sociales o identitarios.

Son numerosos los ejemplos que encontramos entre los fotógrafos más importantes de la época (Bayard, Disdéri, Adam-Salomon, Nadar, Nègre, Rejlander, y muchos otros) de este tipo de prácticas. En España, destaca el caso de Pau Audouard (1856-1919), que a lo largo de su vida realizó varias series de autorretratos, en las que generalmente utilizaba disfraces que hacían referencia a los tipos más característicos de la sociedad del momento (el militar, el cura, etc., pero también el bohemio o el pintor), ironizando sobre los estereotipos identitarios y los modelos estandarizados de representación. Esta vertiente de la obra de Audouard, que bebe en parte de su experiencia como fotógrafo teatral, supone también una expresión de su descontento con algunos aspectos de su labor como fotógrafo comercial. A este respecto, resulta interesante recordar lo que el propio Audouard comentaba acerca de la profesión de fotógrafo retratista en un artículo en la revista *Graphos Ilustrado* en junio de 1906:

“Mi profesión es sumamente personal y monótona al mismo tiempo. Empieza el día con el retrato de la rubicunda doña Josefa; luego con el niño de teta en camisita; la niña de primera comunión; el clásico grupo de familia, el papá, la mamá y los cuatro chiquillos, el más pequeño de dos meses. Luego la pareja de novios, y así sucesivamente transcurre el día, y al siguiente otra tanda de trabajos por el estilo. A todo esto haga usted obras de arte y enseñe pruebas de todos cuantos clichés obtenga. En cambio, el amateur elige sus modelos, trabaja cuando se siente artista, hace sus clichés cuando y donde quiere. Enseña solo los buenos y rompe los malos. Nada, que a mí me gustaría mucho más ser aficionado” (citado en Coloma Martín, 1986: 123).

Audouard realizó sus autorretratos disfrazado en calidad de aficionado, al margen de su labor profesional. Muchos otros fotógrafos comerciales de la época actuaron también como aficionados, en un contexto privado, para desarrollar más libremente una

actividad fotográfica específicamente creativa y una reflexión sobre los modelos convencionales de representación en el retrato fotográfico. Es el caso de Juan Rovira y Ruiz de Osuna, socio fundador del estudio barcelonés Rovira y Durán, que hacia 1871 realizó una serie de más de cien fotografías con su hijo Ricard como protagonista, en las que el retratado adoptaba, mediante el uso de disfraces, diversos roles que remitían tanto a la sociedad contemporánea como a la fotografía comercial (retratos de estudio, pero también fotografía de tipos y escenas de género) e incluso a modelos clásicos de la historia del arte. El carácter irónico y la reflexión crítica, teñida de sentido del humor y de divertimento familiar, hacia los cánones estandarizados del retrato fotográfico se hace especialmente presente en algunos de los retratos, en los que se recurre al collage para superponer el rostro de Ricard Rovira sobre fotografías de retrato comercial, probablemente tomadas en el estudio familiar.

La intimidad y cercanía entre retratistas y retratados fue uno de los factores que dio pie al desarrollo de propuestas innovadoras dentro de este género en distintos círculos fotográficos de todo el mundo (el caso más conocido es el de Julia Margaret Cameron y el entorno de artistas prerrafaelitas). En España, se conocen dos ejemplos destacados de círculos en los que fotógrafos y miembros de su entorno llevaron a cabo experimentaciones de diversa índole con el género del retrato. En el ámbito barcelonés, varios estudios representaron de diversas maneras un espíritu transgresor respecto a la fotografía de retrato comercial: los fotógrafos Cric y Cram (pseudónimos del caricaturista y pintor José Parera Romero y del editor y librero Inocencio López Bernagossi), Manuel Moliné y Rafael Albareda, y el estudio Fotografía Aérea, fueron los más importantes. Además de utilizar otro tipo de recursos (como estampar direcciones falsas en los dorsos de las fotografías, o propiciar la espontaneidad de los retratados con poses poco ortodoxas), también buscaron la subversión de los modelos convencionales de retrato fotográfico con una serie de imágenes, relacionadas con los bailes de disfraces de la Sociedad La Paloma, realizadas entre 1861-1864, en las que inmortalizaron a los miembros de su círculo ataviados con todo tipo de elaboradísimos disfraces. En algunas de estas imágenes, tomadas aparentemente en estudio (no *in situ* en las propias fiestas, como era habitual cuando se utilizaba la fotografía únicamente como instrumento para documentar estas prácticas), la presencia de elementos habituales en los retratos comerciales, destinados a transmitir una determinada imagen de elegancia y dignidad (mesas, sillas, columnas), así como la forma en que los retratados interactúan con estos elementos y con el entorno (en una imagen, uno de los

retratados, disfrazado de torero, “entra a matar” sobre la silla como si de un toro se tratase; en otra, el retratado se vuelve de espaldas a contemplar el paisaje pintado en el forillo), y el hecho de que el disfraz impida cualquier posibilidad de forjarse una imagen social atribuible a uno mismo, suponen una subversión irónica de las expectativas puestas por la gente en el retrato fotográfico.

Igualmente, entre los más de 16.000 retratos conservados en la colección del pintor Manuel Castellano, encontramos ejemplos de este tipo de manifestaciones practicadas en el entorno de algunos fotógrafos madrileños de mediados del siglo XIX. La cercanía del coleccionista con algunos de los mejores fotógrafos del Madrid de la época (Eusebio Juliá, José Martínez Sánchez, José y Salvador Albiñana, entre otros), así como la abundancia de fotografías conservadas, convierten a esta colección en un muestrario completísimo de las corrientes del retrato fotográfico decimonónico, destacando, por su abundancia y calidad, las muestras de antirretrato o retratos experimentales: sinécdoques fotográficas, en las que elementos parciales del rostro, o del cuerpo, adquieren, por su significación, el valor de un retrato completo; pequeñas escenificaciones a modo de bromas íntimas; y retratos con utilización de disfraces, en los que participaron escritores e intelectuales de la época, y también algunos de los propios fotógrafos o sus familiares.

Conclusión

Una de las imágenes más significativas de la colección Castellano, y quizás la más descriptiva de la subversión operada en el concepto tradicional de retrato mediante la utilización del disfraz, es la fotografía de Alejandrina Alva, esposa del fotógrafo José Martínez Sánchez, cubierta de pies a cabeza y sosteniendo una máscara con la que oculta su rostro. La imagen de Alejandrina Alva ilustra perfectamente cómo, con la inclusión del disfraz y la máscara, tanto fotografía como retrato renuncian a su proverbial realismo, y participan de un juego entre lo que se muestra y se oculta, poniendo de manifiesto explícitamente la ficción de las apariencias, susceptibles de construcción y modificación.

La aparición de la fotografía supuso un choque para las gentes del siglo XIX, en un momento en que las transformaciones sociales les obligaban a cuestionarse el concepto de identidad individual y su relación con los otros. El nuevo medio les proporcionaba una imagen aparentemente exacta de sí mismos, pero al mismo tiempo les desdoblaba, acentuando la disociación entre lo que uno es y la imagen que proyecta,

reforzando así las demandas que el contexto histórico les obligaba a plantearse. La conciencia de la propia imagen y el dominio que la nueva técnica permitía ejercer sobre ella al propio retratado, junto al hecho de que el aparente realismo de la fotografía pudiera ser alterado de diversas maneras, supusieron un estímulo para que nuestros antepasados experimentasen transformando su apariencia y, por ende, construyendo una identidad con la que presentarse ante sí mismos y los demás. El uso del disfraz, tanto en los retratos con finalidad social como en los que tenían un carácter de reflexión privada, ejemplifica el entusiasmo con el que los contemporáneos de la fotografía recibieron las posibilidades de transformación que les ofrecía el nuevo medio, y, lo que es más importante, cómo su necesidad de autodefinición no se limitaba únicamente a una reproducción exacta, realista, del parecido físico, sino que en ocasiones se ayudaba de elementos ficcionales con los que paradójicamente se servían para mostrarse en sociedad o revelar cuestiones esenciales de su personalidad.

BIBLIOGRAFÍA

COLOMA MARTÍN, I. (1986), *La forma fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*, Málaga.

FONTANELLA, L. (1981), *La historia de la fotografía en España: desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid.

FREUND, G. (1976), *La fotografía como documento social*, Barcelona.

FRIZOT, M. (1985), “Idem ou le visage de l’autre”, en *Identités. De Disdéri au photomaton*, París, pp. 7-10.

HAMILTON, P., HARGREAVES, R. (2001), *The beautiful and the damned: the creation of identity in nineteenth century photography*, Hampshire.

KURTZ, G., ORTEGA, I. (dir.) (1989), *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional : guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*, Madrid.

LINGWOOD, J. (ed.) (1987), *Staging the Self. Self-Portrait Photography 1840s-1980s*, Londres.

LÓPEZ MONDÉJAR, P. (1984), *Crónica de la luz: fotografía en Castilla-La Mancha (1855-1936)*, Madrid.

(1989), *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, Barcelona.

(1999), *Madrid, laberinto de memorias: Cien años de fotografía, 1839-1936*, Madrid.

MAAS, E. (1982), *Foto-Álbum: sus años dorados, 1858-1920*, Barcelona.

McCAULEY, E. A. (1980), *Likenesses: Portrait Photography In Europe, 1850-1870*, Albuquerque.

(1985), *A.A.E. Disdéri and the carte de visite portrait photograph*.

NARANJO, J. (1996), “El retrato en Europa: del registro de la memoria a la ficción”, en *Retratos. Fotografía española, 1848-1995*, Barcelona, pp. 35-45.

(2000), “Nacimiento, usos y expansión de un nuevo medio. La fotografía en Cataluña en el siglo XIX”, en VV.AA., *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*, Barcelona, pp. 11-31.

(2001), “L’impacte de la fotografia en la societat espanyola del segle XIX”, en *La fotografia a Espanya al segle XIX*, Barcelona, pp. 15-24.

SAGNE, J. (1985), “Le portrait carte de visite”, en *Identités. De Disdéri au photomaton*, París, pp. 11-17.

SÁNCHEZ VIGIL, J. M., KURTZ, G., FONTCUBERTA, J., ORTEGA, I. (2001),
Summa Artis. Vol. XLVII, La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI,
Madrid.