

Curso Académico 2008/2009



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

Doctorado "Historia y Teoría del Arte Contemporáneo"  
M. Carmen Cabrejas Almena



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

**M. Carmen Cabrejas Almena**

**Directoras:**

**Carmen Bernárdez Sanchís  
M<sup>a</sup> de los Santos García Felguera**

**Doctorado “Historia y Teoría del Arte Contemporáneo”  
Curso Académico 2008/2009**

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

<b>Introducción.....</b>	<b>3</b>
<b>1. El retrato tradicional y su transformación con la invención de la fotografía. ....</b>	<b>6</b>
1.1. Introducción al concepto de retrato tradicional. ....	7
1.2. El retrato fotográfico: transformaciones operadas por la fotografía en la práctica del retrato. ....	10
1.3. Modelos de retrato mayoritarios en el siglo XIX: el retrato “de identidad” y el retrato social. ....	13
1.4. Modelos alternativos en el retrato fotográfico del siglo XIX: experimentación y reflexión identitaria. ....	19
<b>2. El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX.....</b>	<b>33</b>
2.1. Usos y valores asociados al disfraz y la máscara en el siglo XIX....	33
2.2. Usos del disfraz y la máscara en fotografía. ....	39
2.3. El disfraz y la máscara en el retrato comercial: la construcción de una imagen para presentar en sociedad. ....	46
- El disfraz como medio de epatar. ....	46
2.4. El retrato y el disfraz como reflexión privada y experimentación....	57
- La reacción contra los modelos de retrato estandarizados y otras prácticas. ....	57
<b>3. Continuidad de estas prácticas. ....</b>	<b>72</b>
<b>4. Conclusiones. ....</b>	<b>87</b>
<b>5. Bibliografía. ....</b>	<b>89</b>

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

“Aquí siempre hay una máscara delante del rostro.  
Y cuando has desenmascarado un objeto,  
no puedes estar seguro de estar mirando al objeto mismo,  
puede ser que sea una segunda máscara”.  
Émile Zola, carta a Paul Cézanne, 16 de junio de 1860.

### **Introducción.**

El tema de este trabajo, el análisis de la utilización del disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del periodo decimonónico, parte de un acercamiento a la fotografía del siglo XIX basado en el cuestionamiento de dos grandes supuestos que han dominado la historiografía que analiza la fotografía de este periodo. Por un lado, la consideración de que el éxito de la fotografía, y especialmente de su aplicación al retrato, en sus primeros momentos, se debió al realismo del medio y a su precisión en la reproducción de la realidad, siendo estas las únicas cualidades que se le atribuían (llegando incluso a considerar como una traición a la supuesta esencia de la fotografía aquellas escasas prácticas que trastocaban estos valores a las que se prestaba atención, fundamentalmente las recreaciones de escenas del pictorialismo). Por otro, la tendencia a considerar las experiencias fotográficas que ya en esa época transgredían o superaban este concepto de la fotografía como medio documental y absolutamente realista, como algo anecdótico y de poca importancia frente a las prácticas coetáneas que sí fomentaban este concepto y a las manifestaciones posteriores que lo rechazan.

No cabe duda que la invención de la fotografía se insertó en el contexto del positivismo científico y artístico que imperaba en Occidente en el segundo cuarto del siglo XIX, y que buena parte de sus aplicaciones se basaron en el aprovechamiento del lenguaje formal realista que ofrecía el medio. Pero también es cierto que ya desde los primeros momentos de su aparición surgieron toda una serie de prácticas que se basaban en el cuestionamiento de la reproducción de la realidad (cuando no decididamente en la puesta en cuestión de la propia noción de realidad y su percepción) y en la explotación de las posibilidades de modificación, manipulación o construcción de las imágenes que

permitía la nueva técnica. El análisis de los textos y revistas de la época revela que ya en ese momento se lanzó la idea de que la fotografía no era, ni debía ser, únicamente un medio mecánico con el que reproducir la realidad, abriendo el debate contra aquellos que, a veces movidos por intereses (los pintores que veían como enemiga a la fotografía, por ejemplo), fomentaban esta idea. Pero son sobre todo las propias imágenes (a menudo presentadas en los manuales de historia de la fotografía de forma aislada, como meras anécdotas destinadas a servir de acompañamiento para perpetuar una historia de la fotografía basada en las prácticas canónicas: retratismo convencional, fotografía de vistas, documentalismo y fotografía social) las que nos hablan de la importancia del alejamiento de la realidad e incluso la ficción como conceptos creativos e ideológicos en la fotografía del XIX. Sin embargo, al margen de estudios sobre autores y episodios concretos (Julia Margaret Cameron y otros fotógrafos ingleses; Eugène Appert y los fotomontajes realizados durante la Comuna de París; el movimiento pictorialista de fin de siglo en sus diversas vertientes nacionales...), y de textos recientes de historiadores como Quentin Bajac, Clément Chéroux o François Heilbrun, que han servido para reivindicar algunas tipologías<sup>1</sup>, estas manifestaciones han sido tradicionalmente objeto de escasa atención, no solo en comparación con el resto de prácticas de su época, sino también en comparación con la fotografía posterior, aún cuando muchas de las experiencias decimonónicas guardan relación, tanto conceptual como estéticamente, con muchas de las prácticas fotográficas de los siglos XX y XXI, y que, en muchos sentidos, podemos utilizar para leerlas hoy día parte de los mismos parámetros que utilizamos al analizar obras más recientes.

En la fotografía decimonónica se puede encontrar toda una variedad de prácticas fotográficas en las que, mediante diversos recursos, se rechaza la reproducción exacta de la realidad como la única función posible de la fotografía. En concreto, en el género del retrato, tradicionalmente considerado epítome del realismo fotográfico, pueden encontrarse una gran cantidad de prácticas, a menudo experimentales, que se oponen a

---

<sup>1</sup> BAJAC, Quentin, *Tableaux Vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)*, París, Réunion des musées nationaux, 1999; CHÉROUX, Clément, “Les récréations photographiques. Un répertoire de formes pour les avant-gardes”, en *Études photographiques*, nº 5, noviembre 1998; HEILBRUN, François, “Ouvrages de dame: un ‘art brut’ avant la lettre à l’usage de la bonne société”, en *Album de collages de l’Inglaterre victorienne*, París, Éditions du Regard, Réunion des musées nationaux, 1997. En general, son fundamentalmente autores franceses y anglosajones los que se han dedicado al estudio de este tipo de manifestaciones, algo lógico si tenemos en cuenta que la disciplina de la historia de la fotografía está ya bastante desarrollada en estos países, y continúa avanzando con la investigación de estas prácticas tradicionalmente poco estudiadas.

los modelos convencionales en la época de retrato y fotografía, y en las que puede verse un gran valor tanto artístico como identitario. Mi interés a la hora de analizar el retrato fotográfico del siglo XIX, y en concreto, ciertas prácticas experimentales que se dieron en él en esos momentos, se centra en cuatro puntos: examinar qué aporta el nuevo medio al afán del hombre de autoexploración e indagación identitaria a través del género del retrato; definir qué recursos y temas se introducen con este fin exploratorio ya en el siglo XIX; descubrir qué influencia tienen tanto en la pintura de su época como en el arte posterior; y explicar cómo muchos de estos modelos alternativos de retrato se oponen a la idea de la fotografía como un medio absolutamente realista, y a los modelos de retrato fotográfico dominantes en su época, el retrato llamado “de identidad” (derivado de experiencias científicas y policiales) y el retrato “social” difundido en primer lugar a través del formato “tarjeta de visita”. En el caso que nos ocupa en concreto, el de los retratos con disfraz, me interesa también comprobar cómo este modelo de retrato, y otros que hacen uso del recurso de la ocultación se oponen al concepto tradicional de retrato basado en la reproducción de los rasgos físicos del retratado.

Dentro de la subversión de las características tradicionales del retrato, y del deseo de diferenciación respecto a los modelos masivos de retrato fotográfico de la época, el uso del disfraz se presenta como un instrumento para ambos fines. Por un lado, subvierte la idea de que el retrato debe representar fielmente un parecido, y por otro, sirve para diferenciarse de los modelos mayoritarios de retrato, así como de los tipos sociales comunes (un deseo que parece ser clave en muchos de los modelos de retrato fotográfico experimental del XIX). Además, la utilización de disfraces fue un recurso que sirvió a muchos fotógrafos para mostrar su creatividad como autores, saliéndose de los modelos impuestos por las prácticas comerciales, y a los retratados para dar rienda suelta a reflexiones acerca de diferentes cuestiones identitarias, psicológicas, sexuales, sociales... Se trata, por tanto, de un modelo peculiar de retrato cuyo análisis puede servir para adentrarse en algunos aspectos creativos y sociales del retrato experimental del XIX.

## 1. El retrato tradicional y su transformación con la invención de la fotografía.

El siglo XIX es quizás, junto con los albores del Renacimiento en el siglo XV, uno de los momentos de la historia donde mayores modificaciones se produjeron en el género del retrato y su concepción. Generalmente, la historia del arte se ha centrado en las transformaciones vividas por el retrato pictórico, y ha dejado bastante de lado el análisis del retrato fotográfico, excepto para señalar su papel como auxiliar de los pintores retratistas, y que, con su aparición, los pintores fueron desprendiéndose de la obligación de reproducir miméticamente la realidad y pudieron encaminarse hacia un mayor formalismo que conduciría a la abstracción<sup>2</sup>. No obstante, pintura y fotografía no solo compartieron en esa época muchos de los nuevos recursos formales, iconografías y cuestiones que se aplicaron al género del retrato, sino que, en muchos casos, la fotografía se mostró como un instrumento más interesante para la innovación en este género.

Si concebimos el retrato como un género pensado para indagar en la identidad humana y un medio para el conocimiento de uno mismo y nuestros semejantes, debemos reconocer que la fotografía supuso desde el primer momento una aportación sin precedentes al género, ya que gracias a ella muchas personas pudieron por primera vez contemplar su imagen en un soporte externo diferente del espejo, con todas las implicaciones psicológicas que ello conlleva: tomar conciencia de la propia imagen; contemplarse desde puntos de vista insólitos hasta entonces; afirmar su identidad, e incluso su propia existencia; etc. Además, en el recién nacido retrato fotográfico se desarrollaron una serie de cuestiones y recursos formales que, por ser inherentes a su naturaleza técnica, no se dieron en el retrato pictórico (evidentemente, esto también

---

<sup>2</sup> Esta afirmación se encuentra en numerosos textos, tanto en los que se dedican al análisis de la evolución del género del retrato, (FRANCASTEL, Galiene y Pierre, *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1978, p.213; NOCHLIN, Linda, "Impressionist Portraits and the Construction of Modern Identity", en BAILEY, Colin B., *Renoir's Portraits. Impressions of an Age*, New Haven, Yale University Press, 1997, pp. 54-55; o WEST, Shearer, *Portraiture*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 191; por citar solo unos cuantos); como en libros canónicos de la historia del arte general (ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno*, Madrid, Akal, 1998, pp. 71-72). Sin embargo, en aquellos que analizan las relaciones entre fotografía y pintura (SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1994, p. 17), o son textos específicos sobre historia de la fotografía o del retrato fotográfico (SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara, 2007, p. 137; McCAULEY, Elizabeth Anne, *A. A. E. Disdéri and the carte de visite portrait photography*, Yale University, 1985, p. 27, especialmente en el apartado "The Carte de Visite and Portrait Painting during the Second Empire", pp. 137-203) trata de matizarse esa afirmación y profundizar en las conexiones entre ambos medios.

ocurrió al contrario), y que resultaron de una gran trascendencia, no solo para el retrato como medio de análisis de la identidad individual, sino para la práctica artística en general, relacionándose, con manifestaciones y teorías que surgirían posteriormente en la historia del arte.

Entre las innovaciones más sustanciales que aportó la fotografía a la práctica del retrato, destaca el realismo de la imagen obtenida con el nuevo procedimiento, y, a su vez, las diversas posibilidades de intervención e incluso manipulación que la nueva técnica permitía sobre dicha imagen. Igualmente importante a mi juicio, sería el nuevo papel que, tanto el retratista como particularmente el retratado, jugaban en la elaboración del retrato, pues el nuevo medio permitía al modelo una mayor capacidad de actuación, intervención y control de la imagen resultante. Estas nuevas posibilidades, junto con el carácter de producción masiva, la importancia de los conceptos de actuación, pose y del lenguaje corporal, así como la complicada relación que la fotografía consentía entre realidad y ficción, serán, como sabemos, aspectos fundamentales de reflexión para el arte posterior, aunque a mi juicio pueden encontrarse ya en una manifestación considerada a menudo poco relevante como son los retratos fotográficos decimonónicos.

### **1.1. Introducción al concepto de retrato tradicional.**

Resulta necesario introducir brevemente la cuestión de la concepción tradicional del género del retrato, para dilucidar en qué aspectos fundamentales innovan sobre ella algunos modelos del retrato fotográfico decimonónico. Sin embargo, hay que señalar que, aunque hay algunas notas fundamentales que parecen haberse mantenido a lo largo de la Historia y de las que podemos partir para analizar las concomitancias y diferencias con las aportaciones de la fotografía del siglo XIX, la cuestión del retrato es enormemente compleja, y ha sido y sigue siendo objeto de análisis variados en los que no podemos profundizar aquí, dada la proliferación de estudios que han aparecido sobre el tema en los últimos treinta años<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Algunos de los que han sido de mayor interés para este trabajo son BRILLIANT, Richard, *Portraiture*, Londres, Reaktion Books, 1991; FRANCASTEL, Galienne y Pierre, *op.cit.*; MARTÍNEZ ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*, Barcelona, Montesinos, 2004; WEST, *op. cit.*; WOODALL, Joanna (ed.); *Portraiture. Facing the Subject*, Manchester, Manchester University Press, 1997.

Aunque la definición de retrato y el establecimiento de sus límites con respecto a otras tipologías, como las escenas de género, o la mera representación de la figura humana, es bastante complicada<sup>4</sup>, tradicionalmente se han venido señalando una serie de elementos que definían el género del retrato en un sentido estricto. Los dos primeros, relacionados entre sí aunque no siempre presentes necesariamente a la vez, serían la presencia de un sujeto identificado (o al menos la posibilidad de identificarlo, es decir, la representación de una persona concreta, no un tipo ni una figura alegórica) representado con rasgos individualizados. Otros dos factores también considerados fundamentales y relacionados igualmente entre sí serían la intencionalidad por parte del autor y el consentimiento o voluntad por parte del retratado de realizar un retrato. Esta importancia de la intencionalidad y el consentimiento se debe a que al retrato, a lo largo de la historia, se le han atribuido una serie de funciones, eminentemente sociales (ya fuesen relativas al núcleo social básico de la familia como a grupos sociales más amplios en el caso de los retratos de gobernantes o poderosos), pero también de reconocimiento personal y satisfacción en la contemplación de la propia imagen, de la que carecían otro tipo de obras artísticas. La conciencia de estar realizando un retrato requería de una participación activa por ambas partes, ya que un retrato, lejos de ser únicamente una imagen basada en el parecido físico, era también una imagen cifrada con la que se transmitían valores morales, sociales e incluso políticos asociados a la persona, y esta serie de funciones, diversas pero específicas, que adquiriría el género formaban parte de su definición, dado que eran su razón de ser.

La presencia ideal simultáneamente de estos cuatro factores, además de los componentes funcionales, nos indicaría con toda seguridad que nos encontramos ante un retrato en sentido estricto. Sin embargo, la experiencia nos dice que la abrumadora mayoría de las obras que los historiadores del arte analizamos como retratos no reúnen las cuatro características que hemos mencionado como fundamentales. No siempre conocemos la identidad del sujeto representado, en ocasiones porque el paso del tiempo nos ha privado de esos datos, o porque el sujeto representado, que probablemente era

---

<sup>4</sup> Este tema ha sido igualmente tratado en numerosos textos. Para una aproximación a los límites del género y su superación por la fotografía véase PERMANYER, Lluís, "Ceci est un portrait", en *Retratos. Fotografía española, 1845-1995*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1996, pp. 29-33, donde el autor hace un inteligente análisis de los presupuestos canónicos que se atribuyen al género del retrato y cómo la mayoría de estos supuestos son subvertidos por las particularidades de la fotografía, abogando por una concepción abierta que me parece una forma acertada de enfocar el acercamiento al género del retrato fotográfico.

identificable para sus contemporáneos, había sido objeto de una representación alegórica, de un enmascaramiento o caracterización. En ciertos casos, la intencionalidad del autor de elaborar un retrato como tal, con cualquiera de las funciones que hemos mencionado anteriormente (sociales, de reconocimiento, conmemoración, etc.) está ausente, y a veces tampoco se encuentra el consentimiento por parte del sujeto representado, la “negociación” entre retratista y retratado que muchos autores señalan que debe estar presente en todo retrato para ser considerado como tal.

Si a lo largo de la historia del arte se encuentran numerosos ejemplos de la falta de estos atributos del retrato, no será menos en la historia de la fotografía: la mayoría de los retratos de estudio elaborados en el siglo XIX y principios del XX (momento que se considera cómo el “clásico” para el género en fotografía<sup>5</sup>) han llegado hasta nosotros sin la identificación del retratado; la intención por parte del autor de elaborar un retrato como tal, con una de las funciones sociales o de reconocimiento de la imagen personal del retratado, no está presente, por ejemplo, en las instantáneas tomadas a menudo por reporteros o fotógrafos sociales, y sin embargo, sus fotografías son también en cierto modo retratos; el consentimiento y cooperación por parte del retratado no se encuentran en este tipo de fotografías, como tampoco en las fotografías policiales, ni en las instantáneas de los fotógrafos humanistas, por ejemplo, lo cual no impide que estas imágenes sean consideradas también retratos.

Parecería *a priori* que la única característica esencial, que nunca debería faltar para que una obra pueda ser considerada un retrato, es la representación mimética de los rasgos individualizados del sujeto inmortalizado (aunque hay algunos casos en los que la presencia de la identificación del personaje representado puede anular este requisito, Galienne Francastel menciona el ejemplo canónico de la paleta del rey Narmer, que es representado con los rasgos esquemáticos propios del arte egipcio de ese periodo), y efectivamente, ya desde la Antigüedad grecorromana, ha sido una constante en el arte occidental del retrato no solo el esfuerzo de representación individualizada, sino el interés por la perfecta definición de los rasgos físicos, especialmente del rostro, siendo probablemente este el elemento que más nos influye a la hora de calificar una obra como retrato. Por ello, la postura lógica de un retrato parece ser de frente o de perfil,

---

<sup>5</sup> YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel, *Diccionario histórico de conceptos, tendencias y estilos fotográficos (desde 1839 hasta nuestros días)*, Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1994, p. 118.

mostrando claramente las facciones del rostro sin ningún elemento que pueda dificultar su contemplación o que incluso pueda ocultarlo parcial o totalmente. Sin embargo, en la fotografía del siglo XIX, proliferaron los ejemplos que podemos considerar retratos (pues hay un personaje identificado, o al menos identificable, cuya intencionalidad, junto con la del autor, es realizar un retrato, con alguna de las funciones sociales o de reconocimiento personal que antes se han señalado) en los que se procede a la subversión de este elemento básico del retrato mediante diversos recursos de ocultación: girarse de espaldas, oscurecer o cubrirse parte del rostro, etc. (es lo que se ha dado en llamar en ocasiones “antirretrato”<sup>6</sup>), entre los que se incluye la utilización de máscaras y disfraces.

El retrato con disfraces y máscaras es solo un ejemplo (quizás el más significativo, por lo que tiene de subversión de un principio que hasta entonces se había considerado indiscutiblemente ligado a este género como es la reproducción de los rasgos físicos) de las transformaciones que en el concepto y la tipología del retrato se operaron en la fotografía del siglo XIX, y que afectaron también a la intencionalidad del autor y del sujeto representado, a las ideas de representación realista y construcción de una imagen, y a los recursos formales empleados para la reflexión sobre la propia apariencia e identidad, modificando los parámetros asociados durante siglos a ese género y expandiéndolo fuera de los límites que tradicionalmente se le habían asignado.

## **1.2. El retrato fotográfico: transformaciones operadas por la fotografía en la práctica del retrato.**

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<sup>7</sup>. Especialmente importante fue el hallazgo al inicio de la década de 1850 de nuevas técnicas que abrieron múltiples perspectivas para la explotación

---

<sup>6</sup> FONTANELLA, Lee, *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso, 1981, p. 127.

<sup>7</sup> El más importante sería el de FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976. Cabe mencionar que los historiadores de corte marxista consideran lo contrario, que la fotografía y su aplicación al género del retrato no nacieron de las necesidades de la clase burguesa, puesto que en ese momento esta clase no estaba formada como tal, sino que fueron elementos que contribuyeron precisamente a la configuración y unificación de esta clase social (PULTZ, John, *La fotografía y el cuerpo*, Madrid, Akal, 1995, p. 17).

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. La difusión de la fotografía, por el impacto de su producción industrial, así como por sus características técnicas y estéticas, modificó para siempre el concepto y la formulación del género del retrato, introduciendo elementos formales y cuestiones que llegan hasta nuestros días, siendo un factor fundamental en la evolución de este género.

Durante mucho tiempo, ya desde el propio siglo XIX, el elemento más destacado del medio fotográfico, en concreto en su aplicación al retrato, fue el supuesto realismo de la imagen resultante. Es esta una cuestión que estudios de diversa índole (filosóficos, psicológicos, perceptivos, ópticos...) se han encargado de matizar<sup>8</sup>, pero merece la pena señalar que los análisis respecto al retrato fotográfico ponen de manifiesto la singular importancia que el realismo formal que permite la fotografía tiene para el desarrollo de este género, ya que produce que el espectador tenga la sensación de que la imagen, aunque esté compuesta o manipulada de alguna forma (desde las manipulaciones más sencillas, de las condiciones lumínicas de la escena por ejemplo, hasta retoques, fotomontajes u otro tipo de intervenciones técnicas más complejas), procede de la realidad. Esto es especialmente cierto en el caso del retrato fotográfico del siglo XIX, donde, pese a la existencia de numerosas prácticas que transgreden este realismo de la imagen fotográfica, se consideraba fundamental que la imagen resultante, aunque representase una escena inverosímil (personajes que sostienen su propia cabeza entre sus manos, bañistas “nadando” en el interior del estudio...), mantuviese un fuerte efecto de realidad.

El realismo de la imagen fotográfica, y las posibilidades de manipulación de la realidad que al mismo tiempo ofrecía la nueva técnica, fueron dos de los aspectos que aportó la fotografía al género del retrato en el siglo XIX que más trascendencia tuvieron para su desarrollo, tanto en tipologías que se movían más o menos dentro de los cánones tradicionales atribuidos al género como en modelos más alternativos y experimentales. Pero además, la fotografía aportó otros aspectos singulares que supusieron una

---

<sup>8</sup> Para un resumen de estas teorías véase YÁÑEZ POLO, *op. cit.*, pp. 108-110.

innovación respecto a la práctica del género y se tradujeron en la creación de nuevos recursos formales e iconografías.

El más importante, como ya se ha comentado anteriormente, fue el hecho de que el nuevo medio, al requerir de la presencia del retratado durante casi todo el proceso de realización del retrato, permitía a este ejercer una participación más activa y decisiva para el resultado final. El propio proceso técnico de generación de la imagen en fotografía, y el realismo formal del que hablábamos antes, que permitía predecir el resultado final de la imagen en mayor medida que en la pintura u otras artes plásticas (en las que ese resultado dependía en mayor grado de la mediación del artista), otorgaban una gran capacidad de control al retratado durante el momento de realización de la imagen, pues podía estar casi seguro de que el efecto conseguido en el retrato iba a ser muy similar al que se había buscado en el momento de realizar la toma, por ejemplo, mediante la adopción de una pose concreta. Como señalaba Roland Barthes: “Importa poco la duración física de dicha pose; incluso si el tiempo ha sido de una millonésima de segundo (...) ha habido siempre pose, pues la pose no es (...) sino el término de una ‘intención’ de lectura”<sup>9</sup>. Esta “intención de lectura”, es la que la fotografía permite al retratado introducir en su retrato con mayor facilidad que otras artes plásticas.

Cabe pensar, contemplando las imágenes de la época, que en los primeros momentos de la invención de la fotografía, la mayoría de los retratados, a los que muchas imágenes (pero también testimonios de la época) representan como presumiblemente asustados y nerviosos, no tuviesen los conocimientos ni la capacidad de reacción suficiente para ejercer un verdadero control sobre la imagen que quería conseguir, pero una vez que la práctica de la fotografía se difundió, convirtiéndose en costumbre habitual entre las clases medias urbanas, los retratados no solo comenzaron a sentirse más cómodos delante del objetivo sino que además se sintieron capacitados para controlar la imagen que de sí mismos querían proyectar, pasando a participar, en mayor o menor medida (en algunos casos incluso completamente) del proceso de producción de la imagen en el momento de su toma en el estudio, e incluso antes, controlando no sólo las poses, ropas y actitudes con las que iban a ser representados, sino también en algunos casos ideando la composición de la escena.

---

<sup>9</sup> BARTHES, Roland, *La cámara lúcida (Nota sobre la fotografía)*, Barcelona, Paidós, 2007, pp. 187-192.

Quizás el caso más representativo de esto en el siglo XIX sea el de Virginia Oldoini, Condesa de Castiglione (1835-1899), que entre 1856 y 1895 colaboró asiduamente con el fotógrafo Pierre-Louis Pierson (1822-1913), con quien elaboró una serie de retratos que se cuentan entre los más originales y significativos de ese periodo, los cuales parecen responder no solo a la iniciativa de la propia condesa por hacerse retratar, sino también a sus propias ideas sobre la composición y los motivos a representar, hasta el punto de que a menudo se califican estas obras de autorretratos<sup>10</sup>. Esta polémica de la autoría ha surgido a lo largo de la historia de la fotografía en diversas ocasiones, sobre todo cuando se produce una estrecha colaboración entre el personaje retratado y el fotógrafo (otro caso famoso es el de Marcel Duchamp y Man Ray). Sin menospreciar el papel del fotógrafo en la realización de las imágenes, esta cuestión sería extrapolable a muchos de los retratos que se desarrollan ya en el propio siglo XIX, incluidos los retratos comerciales, en los cuales era sin duda esencial la voluntad del retratado (algo que en algunos casos disgustaba a los fotógrafos, ansiosos de expresar su creatividad más allá de los modelos convencionales que se habían extendido como una moda y que se repetían sin cesar). También en algunos de los modelos que veremos como manifestaciones alternativas u originales en este periodo parece haber sido fundamental el deseo del retratado, pues en esos momentos, el factor que promovió la experimentación en el género del retrato en fotografía fue fundamentalmente la voluntad de exploración identitaria del modelo (en ocasiones, la del fotógrafo convertido en modelo en el género del autorretrato), y no tanto la voluntad de exploración artística promovida por el fotógrafo en tanto que autor, en su búsqueda de nuevas soluciones formales, que será un fenómeno que se dé ya a finales de siglo y, sobre todo, en el siglo siguiente con la autonomía artística conseguida por las vanguardias.

### **1.3. Modelos de retrato mayoritarios en el siglo XIX: el retrato “de identidad” y el retrato social.**

Como se señaló antes, la aparición de la fotografía en 1839 supuso una revolución en su aplicación al género del retrato, pero no fue hasta la década de los

---

<sup>10</sup> APRAXINE, Pierre, DEMANGE, Xavier (dir.), *La comtesse de Castiglione par elle-même*, París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999, pp. 14-18. En el capítulo “Le modèle et le photographe”, Pierre Apraxine comenta incluso cómo la condesa fue incorporando un mayor grado de intervención personal en sus fotografías, hasta el punto de aprender ella misma la técnica del coloreado, que era una de las especialidades del estudio que Pierson compartía con Ernest Mayer (1817-1865), p. 27.

cincuenta, cuando los avances técnicos permitieron la multiplicación y propagación de las imágenes entre las clases medias urbanas (pues no olvidemos que en los núcleos rurales, el contacto con la fotografía se daba en esos momentos de forma más puntual, gracias a la presencia de fotógrafos ambulantes, o al desplazamiento ocasional a las ciudades para hacerse retratar, como un acontecimiento singular), cuando comenzó a desarrollarse en toda su plenitud el retrato fotográfico. Desde ese momento, la utilización de la fotografía como medio de exploración identitaria a través del retrato se bifurcó en dos direcciones mayoritarias: 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<sup>11</sup>.

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 ambos tipos de retrato se mantenían algunas de las premisas fundamentales que hemos señalado como tradicionalmente ligadas al género: representación nítida de los rasgos físicos, especialmente del rostro; adopción de posturas convencionales y de determinadas condiciones de iluminación que permitiesen la correcta contemplación de esos rasgos físicos, etc. Sin embargo, estos modelos de retrato subvertían ya algunas de las características antes mencionadas, y en ellos se hacían evidentes las transformaciones que analizamos antes.

Tanto el retrato como método de identificación como el retrato como instrumento para diversas ciencias (médica, psiquiátrica, etnográfica, etc.) se basaban en la concepción de la fotografía como medio documental, cuyas cualidades más excepcionales eran su fidelidad en la reproducción de la realidad, el detallismo y nitidez de sus imágenes, y el carácter que la imagen fotográfica podía tomar como “prueba”, como “huella” de unos hechos o unas personas. Estas cualidades de la fotografía habían

---

<sup>11</sup> SAGNE, Jean, “Le portrait carte de visite”, en *Identités. De Disdéri au photomaton*, París, Centre National de la Photographie, 1985, p. 12.

sido ya resaltadas por el propio François Arago en la primera presentación pública del invento, y desde época muy temprana el nuevo medio se aplicó a estas labores. Ya desde la década de 1840 la fotografía se había venido utilizando para la identificación de criminales, aunque habría que esperar a la década de 1880 para que Alphonse Bertillon (1853-1914) sistematizara los métodos con los que resultaba más conveniente realizar estas fotografías (doble fotografía del retratado, de frente y de perfil, para recoger con mayor exactitud los rasgos del rostro, siempre tomados en un primer plano, y acompañadas de una ficha en la que constasen todas las mediciones y datos relativos a su constitución física, de modo que se favoreciese un sistema de identificación basado en la exactitud del conocimiento del rostro y el cuerpo del sujeto). Igualmente, desde los años cincuenta, la fotografía se venía proponiendo como sistema de identificación en pasaportes y cartillas de identidad, y era frecuente su utilización en proyectos médicos de diversa índole, o tareas de cierto carácter



Fig. 1. Alphonse Bertillon, *Ficha signalética de Henri-Leon Scheffer*, 1902. Musée de la Préfecture

etnográfico o etnológico, en las que habían ido surgiendo métodos similares a la de Bertillon. No es lugar aquí para repasar las peculiaridades e implicaciones de cada una de estas aplicaciones<sup>12</sup>, pero cabe señalar que estos modelos de retrato fotográfico operaban una subversión en uno de los factores fundamentales del género como había

<sup>12</sup> Existen excelentes resúmenes de estas cuestiones en EWING, William A., *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Madrid, Siruela, 1996; PHÉLINE, Christian, "Portraits en règle", en *Identités...*, *op. cit.*, pp. 53-59; PULTZ, John, *op.cit.*, Madrid, Akal, 1995; o VEGA, Carmelo, "Reconocimientos del mundo", en SOUGEZ, Marie-Loup (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 117-181. Para un estudio más completo de algunas de estas aplicaciones véase HAMILTON, Peter, HARGREAVES, Roger, *The beautiful and the damned: the creation of identity in nineteenth century photography*, Hampshire, Lund Humphries, 2001; NARANJO, Juan (ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006; o PHILLIPS, Sandra S., HAWORTH-BOOTH, Mark, SQUIERS, Carol, *Police pictures: the photograph as evidence*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, Chronicle Books, 1997.

sido el del consentimiento por parte del retratado, que se pierde en la mayoría de estos casos al someter obligatoriamente al sujeto a la cámara como medio para someterlo al control social. Lo más importante para nosotros en estos momentos, es que basaban todo su valor en el realismo que permitía la fotografía, y que difundían una noción de identidad basada únicamente en parámetros físicos y datos cuantificables, que debió resultar muy reduccionista ya en la época.

Muy distintas eran las implicaciones y las transformaciones operadas sobre el concepto tradicional del género que podemos encontrar en la práctica del retrato social, la otra corriente mayoritaria de la utilización del retrato fotográfico en la época. Con la invención de la “tarjeta de visita”, patentada por André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) 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 (“Anheló poseer un recordatorio así de todos los seres que me son queridos en el mundo. No es sólo la semejanza lo precioso en tales casos, sino la asociación y la sensación de proximidad”, comentaba una dama inglesa en 1843<sup>13</sup>). 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,

---

<sup>13</sup> “(...) El hecho que la sombra misma de la persona esté allí fijada para siempre me parece la santificación misma de los retratos, y no me parece monstruoso, pese a las protestas vehementes de mis hermanos, pensar que preferiría tener un recordatorio así de alguien a quien amé entrañablemente antes que la obra de arte más noble jamás producida”. Carta de Elizabeth Barrett a Mary Russell Mitford, fechada en 1843; citado en NARANJO, Juan, “El retrato en Europa: del registro de la memoria a la ficción”, en *Retratos. Fotografía española, 1848-1995, op. cit.*, p. 36.

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. Estos modelos, por su simplicidad y aceptación popular, se extendieron rápidamente por los estudios de retrato de todo el mundo, dando lugar a una proliferación de imágenes repetitivas que fue criticada sobre todo por los intelectuales de corte antipositivista, que veían en ellas un ejemplo de la despersonalización a la que estaba llevando la nueva sociedad industrial de masas.

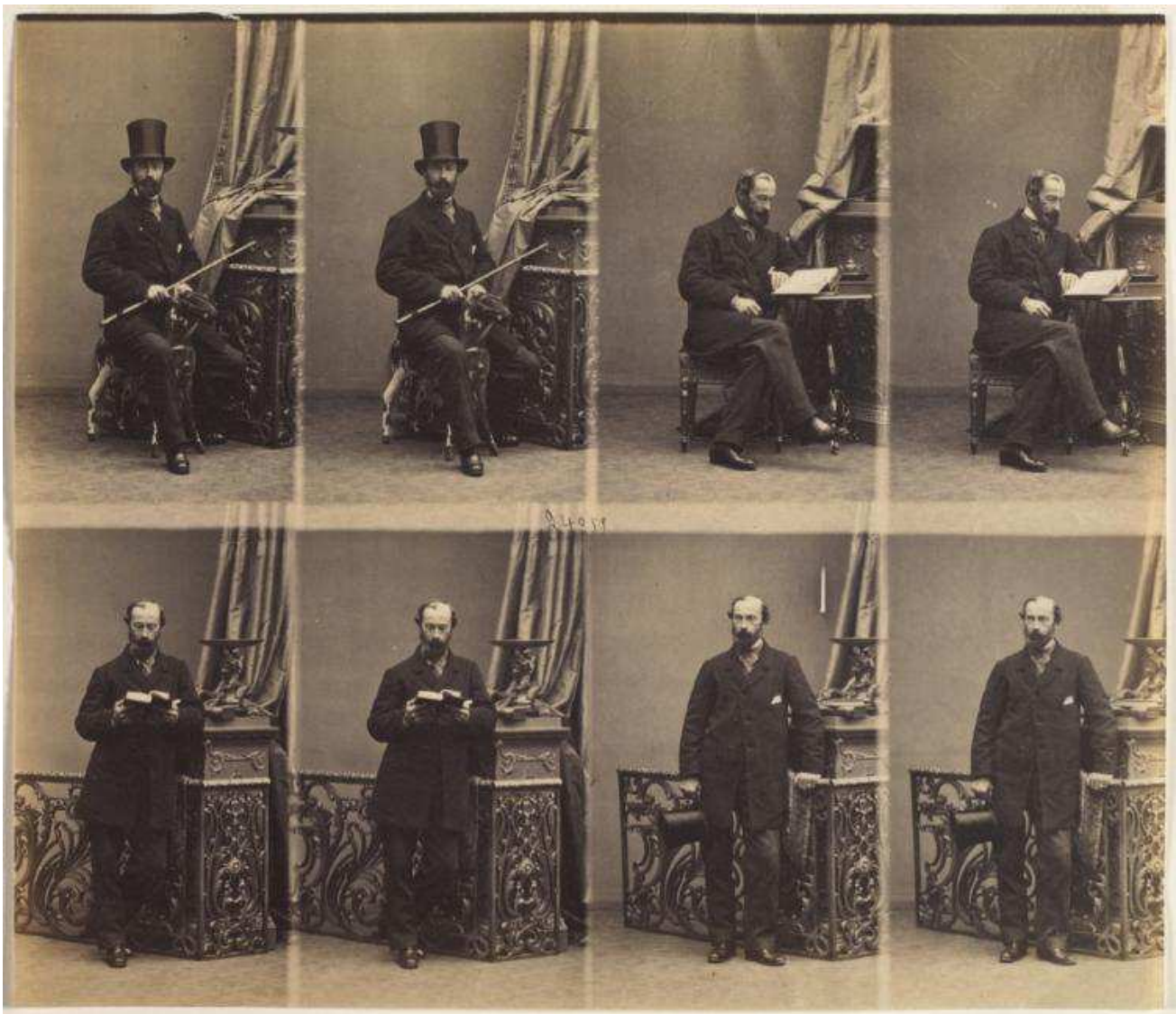


Fig. 2. André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Retratos de Monsieur Merlen*, ocho retratos en tarjeta de visita sin cortar, 1861. Cleveland Museum of Art.

Se produjo así un curioso fenómeno, y es que, por primera vez desde la consolidación del género del retrato en el Renacimiento, se abandonaba el que había sido uno de los principales postulados del retrato moderno: el afán por conseguir hacer del retrato no solo la representación de un miembro de una determinada clase social, en un determinado contexto cultural e histórico, sino también la representación de un individuo, del que se trataba de reflejar tanto sus rasgos físicos diferenciados como su personalidad. En la mayoría de los retratos de estudio pensados para el intercambio o exhibición en sociedad se dejaba de lado la representación de aquellos aspectos que pudieran contribuir a diferenciar al retratado, a resaltarlo como un individuo único y especial, para pasar a ser la principal pretensión de los sujetos representados señalarse a sí mismos como miembros de un determinado grupo social (burguesía y clases altas), buscando una total integración, e incluso una disolución, en la masa del grupo social burgués. Una vez superados los primeros momentos de éxito de estas tipologías y formatos del retrato social, se buscaron nuevas fórmulas pensadas para epatar al espectador, ya habituado a las imágenes y retratos que, para entonces, habían invadido las calles y las casas, introduciendo decorados más complejos, escenificaciones más elaboradas, e incluso recurriendo a la utilización de disfraces, generándose unos modelos de retrato en los que resulta aún más evidente el carácter de construcción y ficcionalización que tenían estas imágenes y que se difundieron también masivamente, llegando a convertirse igualmente en modelos convencionales del retrato fotográfico de la época.

Frente a los modelos de retrato llamados “de identidad” (judicial, científico, etc.) que hemos mencionado anteriormente, el modelo de retrato “de sociedad” viene a demostrar que 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* de 1882<sup>14</sup>, 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

---

<sup>14</sup> Citado en SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, “De la Restauración a la Guerra Civil”, en SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, KURTZ, Gerardo, FONTCUBERTA, Joan, ORTEGA, Isabel, *Summa Artis. Vol. XLVII. La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, pp. 267-268.

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 otras ocasiones, de un modo generalmente más privado, el retrato se utilizaba como medio con el que reflexionar sobre aspectos identitarios de diversa índole, e incluso con el que poner en cuestión las prácticas mayoritarias dentro del retrato fotográfico de la época, tanto en estética como en concepto, y luchar contra la homogeneidad del género y de la sociedad, una modalidad de retrato en la que también será muy importante, como veremos, el empleo de disfraz.

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 (tanto el retrato como construcción de una imagen social como el retrato como reflexión privada) 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. Dentro del propio modelo de retrato social, por su carácter de construcción de una imagen, estaba implícita la trascendencia de la búsqueda del parecido físico y la posibilidad de desarrollar experimentaciones con los conceptos de identidad, rol social, significación del cuerpo, etc.

#### **1.4. Modelos alternativos en el retrato fotográfico del siglo XIX: experimentación y reflexión identitaria.**

Como una forma de reacción ante los modelos convencionales del retrato fotográfico (ya sea contra el concepto de identidad basado meramente en la representación exacta de los parámetros físicos, o contra la estandarización y despersonalización de los retratos “de sociedad”) comenzaron a surgir en el retrato fotográfico de la época una serie de cuestiones y recursos novedosos que reflejaban la inquietud identitaria de las gentes de su época, así como una modificación de la concepción del género del retrato, cuando no decididamente una subversión de algunos de sus rasgos más significativos (como es el caso de la utilización de recursos de ocultación, y en concreto, del uso de disfraces y máscaras en los retratos, que

representan elocuentemente ese afán de trascendencia e incluso negación de la búsqueda del parecido físico en el retrato).

La aparición de algunos de estos temas y recursos, se dio tanto en la pintura como en la fotografía, pues en muchos casos eran fruto del momento histórico y no de las cualidades intrínsecas de cada medio de expresión plástica, y se correspondían con las tendencias en el campo filosófico, literario y social. Pero, dado que la fotografía se convirtió desde su nacimiento, y por las características que ya hemos mencionado, en el principal medio para la mayor parte de la sociedad con el que representar y cuestionarse su propia imagen, estos recursos tuvieron mayor importancia en el retrato fotográfico de la época, e incluso surgieron algunos que estuvieron intrínsecamente ligados a las posibilidades técnicas de la fotografía. Resulta difícil dilucidar hasta qué punto estos recursos recogieron la influencia de las ideas que flotaban en el ambiente de la época, o si fueron otros campos, desde la filosofía hasta la ciencia, los que se vieron estimulados por las reflexiones que se estaban dando en las artes visuales<sup>15</sup>, pero sea como fuere, un análisis exhaustivo de la fotografía de la época revela al estudioso que la fotografía se mostró desde tempranos momentos bastante avanzada en la reflexión, más o menos consciente, sobre determinados temas.

Uno de los recursos plásticos más significativos, que sin duda se vio estimulado por la aparición de la fotografía (al tiempo que venía a poner en cuestión el supuesto realismo de la misma) fue el de la multiplicación. La idea de multiplicación y repetición estaba implícita en la fotografía desde sus primeros momentos: ya con el retrato en daguerrotipo las gentes del siglo XIX descubrieron que el nuevo medio les proporcionaba una imagen bastante exacta de sí mismos, de modo que parecían casi “desdoblarse” (en palabras de Roland Barthes, la fotografía supuso “el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad”<sup>16</sup>). No fueron pocos los comentarios que en la época expresaron el impacto que supuso la fotografía en este sentido, atribuyéndole incluso un carácter “mágico” y blasfemo, a causa de la reproducción tan exacta que conseguía del parecido físico, que en ocasiones

---

<sup>15</sup> Esa es la hipótesis de Catherine M. Soussloff, que en *The Subject in Art. Portraiture and the Birth of the Modern* (Durham, Duke University Press, 2006) sugiere que la teoría y la práctica del retrato en la Viena de finales del siglo XIX y principios del siglo XX fueron determinantes en el desarrollo de la concepción del sujeto moderno propuesta por el psicoanálisis y la filosofía existencialista, y no al revés.

<sup>16</sup> BARTHES, *op. cit.*, p. 40.

se temía que pudiese llegar a ser un duplicado real de la propia persona<sup>17</sup>. De hecho, la aparición de la fotografía vino a estimular la inquietud que en la época existía por el tema del “doble”, un motivo que venía cobrando importancia en la literatura y la filosofía ya desde finales del siglo XVIII, pero que se vio incrementado por el impacto que supuso la fotografía en su época<sup>18</sup>.

Con las posibilidades de reproducción que permitieron a mediados de siglo las nuevas técnicas fotográficas como el colodión, la multiplicación de las imágenes se hizo por primera vez de forma masiva, afectando fundamentalmente al género del retrato, que se convirtió en objeto de intercambio a nivel social y de exhibición pública en álbumes, escaparates, etc.. Como afirma el historiador John Pultz, “El *status* del cuerpo humano en la sociedad cambió a medida que los retratos se tornaban más accesibles y más comunes. Gracias a la invención de la tarjeta de visita se produjo otro cuerpo, distinto al que definía como individual el retrato de daguerrotipo y de calotipo: el cuerpo colectivo de la clase media”<sup>19</sup>. La multiplicación de las fotografías no solo vino a acentuar la inclusión del sujeto en la sociedad de masas y su despersonalización, sino que ayudó a concebir la imagen de uno mismo como algo múltiple y variable sometido a la incidencia de varios factores, imbricándose de este modo con las teorías filosóficas que desde en esos momentos estaban cuestionándose la noción tradicional de identidad como una unidad fija e inmutable.

Vemos, por tanto, que la fotografía, por su propia esencia, suponía una inevitable reflexión sobre las ideas de multiplicación, desdoblamiento y carácter poliédrico de la identidad del sujeto, pero además, a nivel técnico permitía también la experimentación con recursos formales que venían a ahondar en estas cuestiones. Ya desde los primeros momentos de su invención proliferaron los retratos y autorretratos en los que el sujeto se desdoblaba e interactuaba consigo mismo, y con el paso del tiempo y los progresos técnicos, este tipo de imágenes se fueron volviendo más sofisticadas, e

---

<sup>17</sup> Para este tema, y en general para la cuestión del impacto que supuso la fotografía a nivel psicológico en las gentes de la época, resulta interesantísimo el trabajo de MARY, Bertrand, *La photo sur la cheminée: naissance d'un cult moderne*, París, Editions Métailié, 1993.

<sup>18</sup> Para el tema del doble en literatura véase la tesis de MARTÍN LÓPEZ, Rebeca, “Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea”, Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Filología Española, 2006, que hace un repaso a la evolución de este motivo desde el siglo XVIII, centrándose particularmente en el caso español, y que recoge la influencia de la fotografía como elemento de duplicación en la literatura de la época.

<sup>19</sup> PULTZ, *op.cit.*, p.17.

incluso se fue ampliando el número de “dobles” que podían incluirse en una misma escena. Generalmente, la historiografía ha calificado a estas prácticas de “entretenimientos” y bromas fotográficas”, pero, aunque es evidente que en muchos de los casos, sobre todo en los retratos comerciales, estas manifestaciones tienen mucho de divertimento, también es cierto que suponen una reflexión interesante acerca de la percepción del sujeto sobre su propia identidad y la forma de enfrentarse a la realidad, reflexión que en muchos casos sabemos que se relacionaba con las ideas filosóficas o espirituales del retratista o el retratado.



Fig. 3. Hippolyte Bayard, *Autorretrato doble*, s. f. Château-musée de Nemours.

Otro recurso sugerido por las características intrínsecas de la fotografía que se comenzó a aplicar al retrato en el siglo XIX fue el recurso de la fragmentación. Al igual que ocurría con el concepto de multiplicación, la fragmentación podía darse en el retrato fotográfico de varias maneras. En primer lugar, dos características del producto fotográfico a partir de los años del colodión (la baratura y el hecho de que no fuese una obra única, sino susceptible de reproducción) animó a la gente desde muy temprano a “jugar” con las fotografías, a intervenir sobre ellas de diversas maneras entre las que se incluía la posibilidad de recortarlas y reensamblarlas junto con otras fotografías o dibujos en álbumes caseros, un divertimento que hubiese sido impensable practicar con otro tipo de técnica. Esta costumbre, que daba lugar a una asociación de imágenes de un carácter muy particular, que hoy día calificaríamos de surrealista (pues permitía la unión de varias realidades aparentemente inconexas o incluso contradictorias), no solo se dio en el ámbito doméstico, sino que fue pronto un recurso empleado por los fotógrafos de estudio haciendo uso de las posibilidades de manipulación que permitía la existencia de negativos y copias, aplicándolo al género del retrato en diversas modalidades: desde la composición de retratos caricaturescos (por ejemplo, al superponer una cabeza humana a un cuerpo animal, o intercambiar los sexos del rostro y el cuerpo de sendos retratados) y otro tipo de picardías fotográficas (que fueron acogidas con gran entusiasmo por la clientela de los estudios comerciales, que buscaba ansiosamente nuevos modelos de retrato con los que epatar en sociedad), hasta el formato de “tarjetas mosaico”, en el que se recurría a la fragmentación pero también a las ideas de multiplicación y repetición, al acumular una serie de rostros o fragmentos del cuerpo en una composición a modo de mosaico. Al igual que ocurría con las prácticas que hacían uso del recurso de la multiplicación, además de este tipo de experiencias podemos encontrarnos en esta época



Fig. 4. Fotógrafo no identificado, *Fotomontaje*, c. 1875. Col. particular (publicada en *La fotografía a España al siglo XIX*, p. 22).

con ejemplos que revelan el gran calado conceptual y filosófico de este tipo de prácticas.

Estas prácticas, basadas en la fragmentación de la imagen, la yuxtaposición y la reelaboración, se relacionan nuevamente con el contexto filosófico y las nuevas teorías acerca de la fragmentación de la anterior unidad de la identidad del sujeto. Pierre Francastel, en su contribución al estudio sobre la historia del retrato, afirmaba que la noción misma de retrato se había basado tradicionalmente (según él, desde hacía milenios), en “un mismo principio, que era la unidad de la persona”, y que al desaparecer ese principio en la edad contemporánea, desaparecía también inevitablemente el género del retrato<sup>20</sup>. No obstante, a mi juicio, las nuevas teorías filosóficas acerca de la noción de identidad encontraron su correspondencia en la práctica del retrato, que expandió sus recursos y modelos en consonancia con las ideas de los nuevos tiempos. Probablemente, Francastel tenía razón en el sentido de que la concepción tradicional y estricta del género del retrato estaba muriendo en aquellos momentos del siglo XIX, pero, si, como él mismo dice, la finalidad de un retrato es reflexionar sobre la identidad del hombre y su posición en el mundo, no cabe duda que los nuevos modelos de retrato y representación de la figura humana nacidos en ese periodo continuaron funcionando con esa premisa. La fragmentación se convirtió así en un eje central del pensamiento y el arte moderno, que tendría un mayor desarrollo e importantes repercusiones en época posterior.

Por otra parte, además de la fragmentación en base a una manipulación técnica (ya sea más o menos sofisticada, o incluso casera) que hemos visto hasta ahora, en el retrato fotográfico del siglo XIX también se dio el recurso de la fragmentación mediante la creación de sinécdoques, imágenes de porciones del cuerpo humano que tomaban el valor de un retrato completo tradicional. Fue este un recurso que partió también de la fotografía, pues en la pintura de la época (o de épocas anteriores) no se encuentran ejemplos de sinécdoques de este tipo, en los que la representación de una parte del cuerpo cobre el valor de una representación total, más allá de su valor como estudios preparatorios para detalles de un retrato convencional, de los que sí se conservan ejemplos a lo largo de toda la historia. Esto se debió probablemente al extraordinario

---

<sup>20</sup> FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 231.

realismo formal de la fotografía y su carácter indicial, que sirve, en palabras de Roland Barthes, como “un certificado de presencia”<sup>21</sup> que garantiza que el elemento representado (sean, por ejemplo, los ojos o las manos de una persona) pertenece indudablemente a esa persona, y por lo tanto puede ser válido como sustituto de la imagen total de ese sujeto.



Fig. 5. Fotógrafo no identificado, *Ojos del fotógrafo*  
*Eusebio Juliá*, s. f. Col. Manuel Castellano  
(Biblioteca Nacional de España, Madrid).

Contra el supuesto realismo de la fotografía actuaron también otra serie de recursos variados en los que, el realismo formal del medio era utilizado para componer retratos en los que se alteraba el cuerpo del sujeto representado, creando imágenes inverosímiles, pero con un convincente grado de realismo, una práctica que, en estos momentos se desarrolla con cierta inocencia (como es natural que se enfrenten sus contemporáneos a las posibilidades de un medio apenas recién inventado), pero que tiene su correspondencia en manifestaciones y teorías filosóficas y estéticas posteriores, donde la idea de hibridación se convierte en un motivo central que explica la visión del ser humano de sí mismo y su posición en el mundo. En esos momentos, la principal pretensión de estas manifestaciones (que van desde el tratamiento de las imágenes para

---

<sup>21</sup> BARTHES, *op. cit.*, p. 151. Para el valor indicial de la fotografía véase también DUBOIS, Phillipe, *El acto fotográfico. De la representación a la percepción*, Barcelona, Paidós, 1986.

que el retratado parezca una estatua clásica hasta la adición de prótesis como terceras piernas o brazos) parecía ser el deseo de componer una imagen sorprendente de uno mismo, con la que epatar a sus coetáneos, lo cual nos indica nuevamente un cierto hastío, un hartazgo de los retratos convencionales difundidos a través del formato tarjeta de visita y sus derivados, que habían generado una sobreabundancia de imágenes casi idénticas repartidas por toda la sociedad.

Un recurso interesante, derivado de la necesaria presencia del retratado durante la ejecución de la imagen, es la experimentación con el lenguaje corporal y las poses. La importancia del lenguaje corporal en estos retratos era tan importante que, a mediados de la década de 1850, Disdéri, al lanzar el modelo de retrato en tarjeta de visita, sistematizó también las posturas que los sujetos debían adoptar para transmitir una determinada imagen de sí mismos, de modo que Disdéri difundió no solo un formato fotográfico, sino todo un sistema de representación estandarizado, ya que la adopción de su método se popularizó entre los fotógrafos comerciales de todo el mundo, pues la existencia de estas actitudes estereotipadas facilitaba la toma mecánica y rápida de estos retratos, agilizando la práctica en los estudios fotográficos. Estas actitudes y posturas se basaban en lo que Michel Frizot llama “neutralidad expresiva”<sup>22</sup>: estaban pensadas para transmitir una imagen de decoro y dignidad social, de fingida naturalidad controlada, sin grandes estridencias, por lo que pronto los sujetos que deseaban escapar a esta uniformidad del retrato y de la sociedad encontraron dos recursos relacionados con la expresión corporal: la escenificación o la excesiva espontaneidad.

Las ideas de escenificación y posado habían sido elementos importantes en el retrato a lo largo de la historia, pero su trascendencia se acentuó en la fotografía, aparte de por las razones ya mencionadas (la expresión corporal como medio de control de la representación posterior), porque en un primer momento las necesidades técnicas de los primeros procedimientos obligaban a un elevado grado de estatismo durante un amplio periodo de tiempo. Este intervalo de tiempo era en los primeros años (1839-1841) de varios minutos, pero ya en 1842 pasó a ser de entre 20 y 40 segundos, para reducirse

---

<sup>22</sup> FRIZOT, Michel, *Histoire de voir: une histoire de la photographie. 1. De l'invention à l'art photographique (1839-1880)*, París, Centre National de la Photographie, 1989, p. 74. Véase también SAGNE, Jean, “Portraits en tout genre”, en FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse, 2001, p. 112; y el concepto de estética del “término medio” en FREUND, *op. cit.*, pp. 60-64.

aún más en la época de la tarjeta de visita. Esta reducción de los tiempos de exposición fue otro de los factores que contribuyó al éxito y expansión de los retratos fotográficos a mediados del siglo XIX, y permitió a Disdéri y el resto de fotógrafos comerciales construir sus imágenes a partir de esas poses estereotipadas en las que se pretendía una sensación de espontaneidad e incluso de relajación en el retratado.

Contra esta “neutralidad expresiva”, el posar exagerando gestos y actitudes, o incluso escenificando pequeñas tareas y acciones, se convirtieron en recursos empleados por fotógrafos y clientes para ir más allá del retrato convencional. En algunos retratos de la época, su utilización parece ser una manera de transgredir los códigos del retrato fotográfico estandarizado: si la mayoría de los retratos con finalidad social seguían las pautas de fingida naturalidad marcadas por Disdéri (incluso los manuales de la época se encargaron de difundir estas pautas, que el propio Disdéri había puesto por escrito en su texto *L'Art de la photographie*, de 1862), parece claro que el hecho de posar con una marcada actitud teatral, o incluso representar una pequeña ficción era un intento de desmarcarse de ese tipo de retrato.

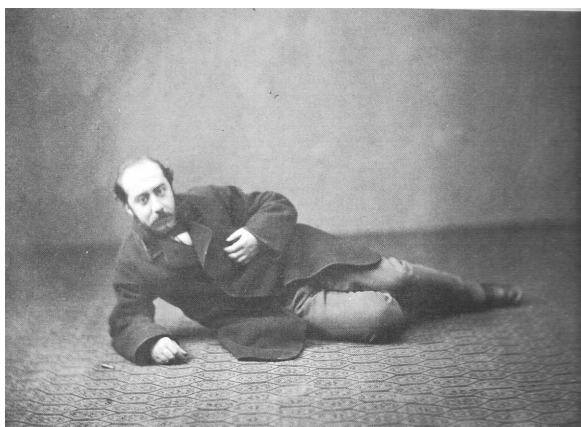


Fig. 6. Fotografía no identificado, *Retrato de Manuel Castellano*, s. f. Col. Manuel Castellano (Biblioteca Nacional de España, Madrid).

Además del recurso a la escenificación y el posado, otra manera de responder al catálogo de posturas y actitudes estereotipadas difundido a través de los retratos “sociales” sería precisamente la opuesta, buscar una excesiva naturalidad y espontaneidad. Como se ha comentado anteriormente, los modelos del retrato comercial y sus correlatos teóricos buscaban transmitir una sensación de naturalidad controlada, de neutralidad y decoro. La reducción de los tiempos de exposición, había permitido ciertamente una espontaneidad en el retrato fotográfico mayor que en la época del daguerrotipo, y la invención de los clichés múltiples con la tarjeta de visita, había consentido al modelo experimentar con diversas poses, algunas de las cuales podían

pretender ser bastante naturales. Pero, en contra de lo que pudiera parecer en un primer momento, la existencia de los clichés múltiples no favoreció, a nivel general, que los retratados pudiesen desarrollar una verdadera espontaneidad en sus actitudes y posturas, sino que también estas poses “más naturales” se estereotiparon.

Frente a esta codificación que iba en contra de la propia idea de naturalidad que se pretendía, hubo otros clientes que sí buscaron sacarle partido a la existencia de los clichés múltiples, y en algunos casos puntuales podemos encontrarnos con un gesto o una postura verdaderamente original o espontánea que se sale de los cánones establecidos, y que contrasta con la uniformidad del resto de las imágenes. En muchos de estos ejemplos, los retratados adoptan posturas poco decorosas, lo cual iba en contra no solo de los modelos de retrato fotográfico mayoritarios de la época, sino que rompía con uno de los aspectos tradicionales del género. Este recurso fue usado no solo por algunos clientes que acudían a los estudios comerciales a retratarse y aprovecharon la posibilidad que les brindaban los clichés múltiples para componer al menos una o dos imágenes en las que reivindicasen su diferenciación frente a los estereotipos extendidos, sino también, y sobre todo, en los círculos íntimos de los fotógrafos, donde la espontaneidad se veía favorecida por la relación de intimidad existente entre fotógrafo y retratado.

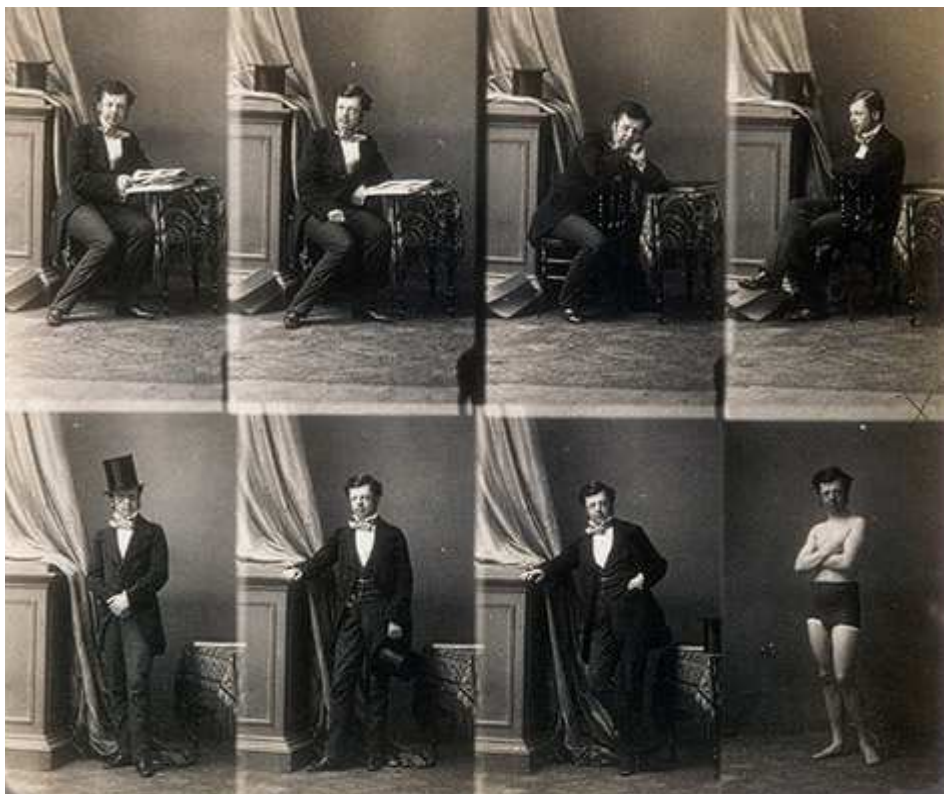


Fig. 7. A-A-E. Disdéri, *Retratos del príncipe Lobkowitz*, ocho retratos en tarjeta de visita sin cortar, 1858. Metropolitan Museum of Art (Nueva York).

Por último, uno de los recursos más significativos que se utilizaron en este tipo de retratos experimentales, con una fuerte carga especulativa y crítica hacia los modelos de retrato mayoritarios, fue el de la ocultación, dentro del cual podemos encuadrar los retratos con disfraz. La perfecta presentación de los rasgos físicos, especialmente del rostro, había sido el elemento definidor del retrato a lo largo de la mayor parte de su historia, y en ciertos modelos de retrato fotográfico que se estaban difundiendo en aquellos momentos del siglo XIX era el factor básico con el que se pretendía representar la “identidad” del retratado. En los modelos de retrato social, la cuestión del parecido físico era más controvertida, pues, como ya se ha comentado antes, al expandirse el circuito de difusión de estos retratos del círculo familiar a un nivel social, el énfasis en el realismo y el parecido disminuyó, y fue cobrando fuerza la idea de construcción de una imagen pública, no solo mediante los elementos que ya se han comentado (actitudes, vestimentas, decorados) sino también mediante la utilización del fotógrafo del procedimiento del *retoque* del negativo, introducido hacia 1855, por el cual se disimulaban los defectos, arrugas, etc., del retratado. Pero, pese a esta tendencia general, la definición de los rasgos del rostro y la obtención de un cierto parecido, aunque fuese idealizado, seguía siendo uno de los objetivos de muchos de los clientes que acudían a retratarse, e incluso se conservan testimonios de pleitos y reclamaciones de personas que no habían quedado satisfechas con su retrato, porque no se reconocían en él<sup>23</sup>. Y más allá de la representación de un mayor o menor parecido, o una imagen más o menos idealizada, lo que sí predominaba en estos retratos era una perfecta definición y visibilidad del rostro. Ya fuese de frente o de perfil, el rostro aparecía perfectamente iluminado, con una iluminación uniforme clásica (como señalaba un cronista de la época: “Lo que sobre todo asusta a los burgueses son las sombras del modelo: solo ven en ellas una negrura que oscurece y entristece el rostro... No quieren medias tintas, sino una encarnación uniformemente blanca como el correa de un soldado”<sup>24</sup>), sin nada que entorpeciese o dificultase su observación. No en vano, el detallismo y la nitidez general eran dos de los seis aspectos sobre los que Disdéri había construido su noción de

---

<sup>23</sup> En muchos casos, esta falta de reconocimiento no se debía a que el fotógrafo hubiese realizado un retrato carente de parecido, sino a la falta de correspondencia entre la imagen mental que la persona retratada tenía de sí misma y la imagen que reflejaba la fotografía, donde probablemente la persona de aquella época se estaba contemplando a sí misma por primera vez en un retrato, pero de cualquier modo estos testimonios vienen a ahondar en la idea de preocupación por la representación de los rasgos físicos.

<sup>24</sup> Citado en FREUND, *op. cit.*, p. 195, tomado de FOURNEL, Victor, *Le qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, 1858, p. 390.

retrato<sup>25</sup>. Por contradictorio que parezca, los testimonios que conservamos de la época nos hacen pensar que la polaridad entre representación realista de los rasgos físicos y construcción de una imagen social y física idealizada, convivía en los retratos comerciales de la época, en un equilibrio que debía ser complicado para los fotógrafos mantener.

Frente a estos modelos basados en mayor o menor medida en la representación nítida de los rasgos físicos, surgieron en la época modelos experimentales en los que el juego con la ocultación del rostro era fundamental. En primer lugar, podemos destacar la corriente denominada “rembrandesca”, que buscaba una representación del carácter moral, y no social, del individuo, basándose en fuertes contrastes lumínicos que ayudaban a crear una “atmósfera” psicológica en detrimento de la nitidez de la percepción de los rasgos físicos. Elizabeth McCauley<sup>26</sup> califica a esta escuela de retrato fotográfico como “atmosférica”, en oposición a una escuela “materialista”, cuya concepción del retrato como representación basada en el realismo



Fig. 8. David O. Hill y Robert Adamson, *Retrato de Willie Liston, pescador de New Haven (Redding the Line)*, junio de 1845. Scottish National Portrait Gallery (Edimburgo).

y la precisión de los detalles traduciría las ideas filosóficas de la época sobre la

<sup>25</sup> YÁÑEZ POLO, *op. cit.*, p. 41. De hecho, Disdéri, en su texto *L'Art de la photographie* (1862), profería duras críticas contra los fotógrafos que se atrevían a utilizar la luz de modo distinto: “No multiplicaremos más estos ejemplos –refiriéndose a los consejos sobre iluminación que ha dado-, ya hemos dicho suficiente para encaminar a los artistas inteligentes y sinceros. En cuanto a los otros, aquellos que no están dotados del sentido delicado de la belleza o que no ven en la fotografía más que el lado industrial, que continúen acomodando todos sus retratos a lo Rembrandt, con la misma sombra, los mismos reflejos y el mismo rayo de luz sobre la frente; que continúen infligiendo esta moda del claroscuro a graciosos niños, a la jovencita delicada, ¡que persistan en meter en el mismo molde los tipos más diversos! El público instruido acabará algún día por hacer justicia de estos errores o de este abandono del arte” (DISDÉRI, Eugène, *Essai sur l'art de la photographie*, Biarritz, Séguier, 2003, p. 83). Las traducciones de textos en otro idioma son siempre propias.

<sup>26</sup> McCAULEY, Elizabeth Anne, *Likenesses: Portrait Photography in Europe 1850-1870*, Albuquerque, Art Museum, University of New Mexico, 1980, pp. 10-11.

identidad como algo unitario, fijo e inmutable, y por tanto fácilmente conocible, mientras que la escuela atmosférica reflejaría las nuevas ideas sobre la identidad como un elemento variable y subjetivo, sometido a diversas condiciones de presentación y percepción, difícilmente representable mediante una imagen que se concentrase únicamente en los rasgos físicos. Este uso contrastado de la iluminación, además de ayudar a la creación de esta particular atmósfera, se convirtió en algunos casos en un elemento con el proceder a la significativa ocultación del rostro del retratado.

Pero además de la utilización de juegos lumínicos, que podían entorpecer la visión del rostro, en la fotografía de este periodo se encuentran otros modelos de retrato en los que la idea de ocultación es todavía más evidente. Uno de los recursos más curiosos y frecuentes en los retratos del momento fue representarse de espaldas, un recurso que en ocasiones podía estar motivado por el afán de obtener una imagen completa de uno mismo (ya antes se comentó la idea de que la fotografía proporcionaba la posibilidad al ser humano de contemplarse desde puntos de vista que normalmente no



Fig. 9. Fotógrafo no identificado, *El fotógrafo José Mon, el conde de Santa Olalla y Manuel Castellano, de espaldas*, s. f. Col. Manuel Castellano (Biblioteca Nacional de España, Madrid).

podía) o incluso de inmortalizar un determinado peinado o vestuario (recordemos las palabras de Felipe Picatoste citadas anteriormente), pero que también se utilizó para reflexionar sobre la propia noción de retrato, el componente de exhibición pública de la imagen personal que había conllevado la divulgación de la fotografía, y la importancia otorgada en la sociedad de la época a la interpretación y medición de los rasgos físicos como supuesto medio de indagación identitaria. La crítica teñida de parodia hacia los modelos convencionales de retrato y el carácter de exhibición de la fotografía está también muy presente

en algunos de estos retratos en los que el sujeto aparece representado de espaldas, contemplando el paisaje pintado en el forllo como si de una naturaleza real se tratase.

Otro recurso transgresor de los valores habituales asociados al retrato, y en concreto al retrato fotográfico, cercano en algunos aspectos al uso del disfraz y la máscara, es el “tapado”, un recurso que quizás revela más explícitamente que ningún otro la reflexión acerca de la exhibición de la propia imagen que suponía la fotografía. Por un lado, existen multitud de retratos, tanto de personas, fundamentalmente de países árabes, como de sujetos en celebraciones tradicionales o religiosas (nazarenos, en el caso de España) que se hacen retratar con atuendos tradicionales que no dejan ver el rostro, un fenómeno sorprendente e interesante que refleja, a mi juicio, la pasión por el retrato fotográfico, que lleva incluso a querer retratarse en situaciones o actitudes que van en contra de los elementos clásicos que había definido el retrato a lo largo de la historia, y de la propia esencia de la fotografía. Pero por otro lado, se da un tipo de retrato en el que el sujeto recurre al tapado sin ninguna justificación social, religiosa o de costumbres, como un recurso de experimentación con su propia imagen y el significado de la fotografía.



Fig. 10. Fotógrafo no identificado, *Retrato de una tapada*, s.f. Col. Carlos Teixidor.

Por último, centrándonos ya en el tema que nos ocupa en este trabajo, dentro de los recursos de ocultación empleados en el retrato fotográfico del siglo XIX, destaca la utilización de disfraces y máscaras, con diversas intenciones, que, como tendremos ocasión de ver en profundidad, pueden ir desde el afán de crear una imagen sorprendente dentro de los retratos destinados al intercambio social, hasta el deseo de transgredir los estereotipos sociales y su representación en el retrato fotográfico de la época. Lo más significativo en estos casos, es que un elemento de ocultación, como

había sido tradicionalmente el disfraz, al vincularse con la fotografía, un medio cuya esencia es la transmisión de una información visual, pasó a ser paradójicamente un instrumento con el que *hacer visibles* aspectos de la propia personalidad o con el que *mostrarse* en un determinado contexto social. Esta función de “visibilizar” 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.

El uso de disfraces y máscaras en el género del retrato muestra además una correspondencia con las nuevas nociones filosóficas acerca de la identidad, pues las transformaciones a las que se someten los retratados mediante la utilización de disfraces explicitan mejor que ningún otro recurso la negación de la anterior unidad e inmutabilidad del sujeto, y ponen de manifiesto la importancia de las ideas de actuación y representación en la conducta humana, especialmente al construir la imagen de uno mismo que se quiere transmitir al exterior.

## **2. El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX.**

### **2.1. Usos y valores asociados al disfraz y la máscara en el siglo XIX.**

Al igual que la costumbre de vestirse, la práctica de disfrazarse y enmascararse es casi tan antigua como el hombre mismo, y constituye además, uno de los rasgos culturales más universalmente difundidos. Ya desde las culturas antiguas y primitivas, disfraces y máscaras tuvieron un importante papel social y cultural, respondiendo a diferentes finalidades y valores, fundamentalmente espirituales (ritos funerarios, ceremonias con las que afrontar la relación con las fuerzas sobrenaturales, celebraciones religiosas, etc.), pero también de protección en combates o de camuflaje<sup>27</sup>. A lo largo de los siglos, el papel de estos dos elementos fue desligándose de las prácticas religiosas o rituales y quedando reducido a ciertos ámbitos: representaciones teatrales, fiestas, juegos... En estas manifestaciones modernas del uso del disfraz se conservan muchos de los aspectos vinculados a este elemento desde sus orígenes, como su relación con el

---

<sup>27</sup> Para un repaso de los valores y funciones de máscaras y disfraces a lo largo de la Historia véase ALLARD, Geneviève, LEFORT, Pierre, *La máscara*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988; y PALAVECINO, Enrique, *La máscara y la cultura*, Buenos Aires, Ediciones de la Municipalidad, 1954.

teatro y la personificación de un determinado rol ajeno al individuo real que lleva el disfraz, o el sentimiento de libertad que otorga el transformarse u ocultarse tras una máscara. Pero además, como veremos, en época moderna se añaden otros valores que serán fundamentales en el uso de estos elementos, como el afán de igualación social, de transgresión de los códigos establecidos, o la necesidad de creación de universos de ficción. Al unirse a las prácticas fotográficas en el siglo XIX, y en concreto al retrato, el disfraz acentuará algunas de estas funciones, y modificará otras.

En la sociedad decimonónica, la presencia de disfraces y máscaras era algo habitual, especialmente entre las clases acomodadas, aficionadas desde hacía varios siglos (especialmente desde el siglo anterior) a la representación de obras teatrales caseras, la escenificación de “cuadros vivos” o la celebración de fiestas de disfraces, como puede verse en muchos cuadros, especialmente del siglo XVIII o comienzos del XIX, y como se verá también en la fotografía de la época<sup>28</sup>. También entre las clases populares eran frecuentes este tipo de prácticas, y la celebración del Carnaval, así como de otras festividades asociadas al uso del disfraz, seguía gozando de una gran importancia.

Muchas de estas prácticas guardaban una estrecha relación con el mundo del teatro, una de las aficiones favoritas de la sociedad de la época, cuya valoración fue creciendo a lo largo del siglo<sup>29</sup> hasta el punto de convertirse en un auténtico fenómeno del que también participará la fotografía, a través de las imágenes de representaciones teatrales y, sobre todo, mediante los retratos de actores y bailarines, frecuentemente caracterizados en alguno de sus roles dramáticos (esto es, disfrazados y congelados ante la cámara realizando algún gesto o expresión significativa, dos aspectos que tuvieron gran influencia en el retrato de personajes anónimos), que se comercializaban en los estudios de todo el mundo, dando lugar a uno de los negocios más lucrativos (y duraderos) relacionados con el coleccionismo de imágenes fotográficas. La mayoría de

---

<sup>28</sup> Un texto muy interesante que recoge la importancia de las prácticas teatrales en el ámbito doméstico a través del ejemplo concreto de la ciudad de Madrid es el de Ana María Freire, *Literatura y sociedad: los teatros en casas particulares en el siglo XIX*, Ciclo de conferencias *Revolución y Restauración en Madrid (1868-1902)*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1996. En la prensa de la época aparecen con frecuencia noticias acerca de representaciones caseras y celebraciones de bailes de disfraces, que son comentados también en las memorias de personajes como el marqués de Valdeiglesias o Jacinto Benavente, por citar solo el caso español.

<sup>29</sup> Véase THATCHER GIES, David, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, en concreto el capítulo “El teatro español en el siglo XIX: visión panorámica”, pp. 8-56.

los usos decimonónicos del disfraz, y en concreto, el uso del disfraz en fotografía, respondería en general a esta función teatral que las máscaras habían tenido desde la Antigüedad<sup>30</sup>, tanto por las implicaciones con las que se utilizaban estas prendas en los retratos como por la propia vinculación que comentamos anteriormente de la fotografía, en concreto del retrato fotográfico, con las ideas de escenificación y actuación<sup>31</sup>.

En relación con esta cuestión de la vinculación de fotografía y disfraz con el mundo del teatro, un aspecto que estudios de diversa índole (antropológicos, sociológicos, psicológicos...) coinciden en señalar a propósito del uso de máscaras y disfraces es la importancia del espectador, ante el cual el sujeto se disfraza y para el cual escenifica la mascarada, que solo así cobra sentido, algo que es especialmente evidente cuando esa mascarada se representa ante una cámara fotográfica. La polaridad entre exhibición y ocultación, implícita en el uso de disfraces y máscaras, se hace especialmente patente al vincularse con la fotografía, un medio cuya esencia es la visualidad, y en concreto con el género del retrato, tradicionalmente basado como ya dijimos en la reproducción fiel de los rasgos físicos, especialmente del rostro. En estas manifestaciones, el uso del disfraz cumple con su función de transformación y ocultación, transgrediendo las normas básicas asociadas al género del retrato y poniendo en cuestión la idea de una identidad única e inmutable, tal como ya comentamos anteriormente; pero a la vez, el disfraz y la máscara a menudo pierden o dejan en un lugar secundario su función de ocultación, convirtiéndose en elementos a través de los cuales visibilizar estas reflexiones identitarias, y experimentar con la percepción que uno tiene de sí mismo y la imagen exterior que uno transmite a los demás.

---

<sup>30</sup> Enrique Palavecino (*op.cit.*, p. 36) señala cuatro funciones básicas de las máscaras occidentales desde sus orígenes: funerarias, religiosas, de protección, y teatrales, de las cuales la teatral es la que pervive especialmente en el mundo moderno.

<sup>31</sup> La fotografía, precisamente por su particular relación con lo real, es un medio ideal para los ensayos con la construcción de ficciones y la representación de escenas, y han sido muchos los teóricos y fotógrafos que desde Roland Barthes (*La cámara lúcida, op. cit.*) hasta Jeff Wall ("Marks of Indifference. Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art", en GOLDSTEIN, Ann, RORIMER, Anne, *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1995, pp. 246-267) han puesto de manifiesto la especial relación de la fotografía con lo teatral y el desarrollo de *performances*. Pero además, hay que señalar que, empezando por el propio Daguerre, una considerable cantidad de los fotógrafos que se dedicaron a esta profesión en sus orígenes, estuvieron vinculados de un modo a otro al mundo teatral, como escenógrafos, directores, actores (este fue el caso de Disdéri o Rejlander, por ejemplo), etc. Esta circunstancia ha sido bastante común también entre los fotógrafos posteriores, como Claude Cahun, Cindy Sherman o Yasumasa Morimura.

Otro factor a tener en cuenta en muchos de los usos decimonónicos del disfraz es la posibilidad de dar rienda suelta a los impulsos y comportamientos mal vistos en sociedad a través de la ocultación de la verdadera identidad que supone su utilización. Este componente de liberación y catársis había sido fundamental ya en algunos de los usos antiguos del disfraz, y había pervivido en las celebraciones populares en las que había persistido la presencia del disfraz, siendo paradigmático de este aspecto el carnaval. También entre las clases acomodadas, el uso de disfraces y máscaras había contribuido a una serie de conductas más libres, especialmente desde el siglo XVIII, jugando un papel importante en las intrigas amorosas, o permitiendo a las damas de alta sociedad desembarazarse de la rigidez que se esperaba de su comportamiento en sociedad disfrazándose de mujeres de clase popular (una costumbre que, por cierto, también tendrá cabida en la fotografía decimonónica)<sup>32</sup>. Eugénie Lemoine-Luccioni, en su *Ensayo psicoanalítico del vestir* comentaba, a propósito del rostro: “Esta máscara puede convertirse en un suplicio, mientras que la máscara propiamente dicha, que se pone y se quita, tiene una función liberadora”<sup>33</sup>. En los retratos y autorretratos fotográficos veremos a menudo que el disfraz da la oportunidad a quien lo lleva de expresar libremente una reflexión sobre su propia identidad, una crítica hacia diversos aspectos de la sociedad o una reacción ante las innovaciones y modificaciones producidas por la divulgación de la fotografía.

En relación con esta idea de liberación, se encuentra también el carácter lúdico que toman en época moderna la mayoría de los usos asociados al disfraz, siendo este uno de los factores que más contribuyó a la pervivencia de los disfraces y las máscaras en la sociedad una vez abandonada su función religiosa. Diversos análisis<sup>34</sup>, presentan

---

<sup>32</sup> En el caso de las mujeres, cuyo comportamiento se veía más constreñido por los convencionalismos sociales, el uso del disfraz cobraba un especial valor liberador, y por ello eran grandes aficionadas a disfrazarse, al igual que también eran las principales participantes en los entretenimientos teatrales caseros. Ello se reflejará en la fotografía del XIX, con la abundancia de obras de mujeres que buscan este carácter liberador en el uso del disfraz.

<sup>33</sup> LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie, *El vestido. Ensayo psicoanalítico del vestir*, Valencia, engloba, 2003, p. 61. En el capítulo cuarto, “La máscara”, la autora habla del vestido y el maquillaje como disfraces o máscaras sociales (un concepto muy querido al psicoanálisis, especialmente de corte feminista, desde los años 1920-1930, con textos como el de Joan Rivière, *La feminidad como mascarada*, aparecido por primera vez en 1929). El uso de auténticos disfraces en los retratos fotográficos podía ser, entre otras cosas, un medio para escapar a la categorización social, que era el objetivo de los retratos comerciales ya desde los tiempos de la tarjeta de visita, en los que gracias al formato de retrato de cuerpo entero se favorecía esa utilización de la ropa como elemento de definición social.

<sup>34</sup> Para este concepto de lo lúdico me he basado fundamentalmente en CAILLOIS, Roger, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, que a su vez contrasta

lo lúdico como uno de los estadios primeros y fundamentales en la evolución de toda persona y sociedad, y no cabe duda que en muchos de los retratos fotográficos en los que se utiliza el disfraz, hay presente un fuerte componente de juego, de broma, de divertimento (de hecho, en la mayoría de los textos sobre historia de la fotografía, estas imágenes son tratadas como meros entretenimientos fotográficos, sin concederles mayor profundidad o analizar otros valores implícitos en ellas. Habrá que esperar al siglo XX, especialmente a su segunda mitad, para que el uso del disfraz en fotografía sea visto como algo más trascendente). Este uso del disfraz en fotografía responde perfectamente a la descripción que Roger Caillois hacía de una categoría específica de juego, los juegos de mimesis o simulacro, una tendencia que según él se originaba en la infancia (de ahí la afición de los niños a imitar a los adultos, sus profesiones, etc.) y que pasaba a la edad adulta a través del gusto por disfrazarse, un gusto que además revelaba un deseo de destacarse del mundo habitual, “una conciencia específica de la realidad secundaria o de franca irrealidad en comparación con la vida corriente”<sup>35</sup>, idea de subversión de la realidad que en el caso de la utilización de disfraces en conjunción con la fotografía, afectaría también al supuesto realismo fotográfico. Caillois concluía que este tipo de actividades prefiguraban las artes del espectáculo, entre las que podríamos incluir el teatro y el cine, pero también las *performances* y ciertas fotografías, y hablaba de la necesaria “ilusión de realidad” por parte del espectador para que el juego funcionase, el mismo término que Roger Odin utilizaría años más tarde para definir el efecto psicológico de realismo que las fotografías y el cine provocaban en el espectador<sup>36</sup>.

Por último, en relación con este tema del disfraz como elemento de liberación, hay que señalar que el disfraz frecuentemente se utilizaba como elemento de transgresión de los roles sociales establecidos, e incluso de los géneros sexuales. Este elemento de igualación entre clases sociales será fundamental en el siglo XIX, con el desarrollo de la revolución industrial y las nuevas formas económicas que acentuaron las desigualdades sociales. En su estudio antropológico sobre el carnaval, Manuel Gutiérrez Esteve señalaba que uno de los rasgos esenciales de esta celebración consistía en “realizar numerosas acciones rituales que tienen en común el representar una

---

sus ideas con las de Johan Huizinga (*Los límites del juego y de la seriedad en la cultura*, 1933; *Homo ludens*, 1938).

<sup>35</sup> CAILLOIS, *op.cit.*, p. 38.

<sup>36</sup> ODIN, Roger, “Cinema, photographie et *effect fiction*”, en *Pour la Photographie*, tomo II, París, Germs, 1987, p. 47. Citado en YÁÑEZ POLO, *op.cit.*, pp.37-38.

inversión, o al menos una transformación, de la identidad social de los individuos. Los disfraces con los que se cambia el sexo o el oficio, la elección de falsas autoridades que parodian con su conducta el ejercicio habitual de las autoridades verdaderas, la exaltación fingida de los más humildes a las posiciones más altas de la jerarquía social, son algunos de los procedimientos expresivos empleados por las fiestas carnavalescas”<sup>37</sup>. Este factor de transgresión de las normas de conducta y los roles asignados por la sociedad será uno de los más presentes en los usos fotográficos del disfraz, desde buena parte de los retratos decimonónicos (el caso del fotógrafo español Pau Audouard, que tendremos ocasión de ver) hasta las manifestaciones de algunos fotógrafos postmodernos.

A menudo, el disfraz se empleaba en el retrato fotográfico como un modo de transgresión de las categorías de clasificación creadas artificialmente por la sociedad y que no bastaban para definir la auténtica identidad de un ser humano, mucho más compleja de los que esos roles daban a entender. Entre esas categorías se encontraban las categorías sexuales o de género, que fueron objeto de un incipiente cuestionamiento en la época. Al uso de disfraces que implicaban un cambio de género en fiestas y celebraciones de carácter lúdico (que tienen su correlato fotográfico en algunos retratos de estudio, concebidos fundamentalmente como bromas o imágenes ingeniosas), se suman en la época manifestaciones de diverso tipo en las que se reflexiona sobre cuestiones como la confusión o eliminación de los géneros, la androginia, el travestismo, o los diversos convencionalismos impuestos por la sociedad a los comportamientos sexuales y de género, desde la literatura (empezando por el *Sarrasine* de Honoré de Balzac, 1830, o la *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier, 1835) hasta la ciencia y la filosofía (*De la mujer*, de Schopenhauer, 1851, que abrió el camino a reflexiones posteriores) pasando por supuesto por experiencias fotográficas de mayor

---

<sup>37</sup> GUTIÉRREZ ESTEVE, Manuel, “Una visión antropológica del Carnaval”, en HUERTA CALVO, Javier (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Serbal, 1989, p. 35. En el libro *El carnaval en Europa* (edición, selección, prólogo y notas de José Luis Sánchez, Madrid, Miraguano, 1997), una selección de textos de los siglos XVIII y XIX sobre el carnaval, encontramos varios ejemplos que inciden en este aspecto concreto del uso del disfraz, y nos dan una pista de cómo se percibían estos elementos de transgresión e igualación social como unos de los más atractivos de su uso en época moderna. El disfraz como recurso para expresar una crítica social será también utilizado por los escritores simbolistas de fin de siglo para narrar algunas de sus historias de personajes que atentan contra los convencionalismos de su sociedad o cuestionan la despersonalización de la misma (este tema fue muy importante sobre todo en la literatura francesa, véase, por ejemplo, “Un crimen desconocido” y “Los agujeros de la máscara”, de Jean Lorrain, de 1895, en *Cuentos de un bebedor de éter*, Madrid, Miraguano, 1998; o “La máscara”, de Guy de Maupassant, de 1889, en *La máscara y otros cuentos fantásticos*, Madrid, EDAF, 2007).

calado conceptual en las que la ropa del sexo opuesto utilizada como disfraz tiene un papel importante.

El disfraz era, pues, un elemento muy presente en el contexto cultural y social de la época, como atuendo propiamente dicho y también como metáfora que ayudaba a plantear cuestiones identitarias o sociales. Su unión con dos elementos aparentemente antagónicos, por su asociación con las ideas de realismo y representación fiel, como el retrato y la fotografía, respondía tanto a los usos populares como a motivaciones psicológicas más profundas (liberación, necesidad de expresión personal, etc.), por lo que a pesar de ese aparente antagonismo fue un elemento bastante abundante en la fotografía de la época.

## **2.2. Usos del disfraz y la máscara en fotografía.**

Como se ha venido comentando, al igual que en otros ámbitos de la sociedad decimonónica, el disfraz jugó un papel importante en la fotografía de la época. Diversas tipologías fotográficas, al margen del retrato, hicieron uso de él con distintas finalidades, y algunas de ellas tuvieron también su influencia o su vinculación con este género, por lo que resulta interesante hacer un breve repaso sobre ellas.

En primer lugar, se debe mencionar la llamada fotografía “artística” o “pictorialista”. Se denomina así a la fotografía decimonónica en la que sus autores expresan una intención creativa y una vocación por participar en el mundo del arte de la época, valorando la imagen fotográfica por sus cualidades estéticas y no como parte de la industria, el comercio o la ciencia<sup>38</sup>. La fotografía artística, como el resto de manifestaciones artísticas de la época, respondió a diferentes tendencias, temas y conceptos, pero una parte muy importante de los autores (al igual que hicieron por los mismos años la mayoría de los pintores), eligió una determinada estética y temática, basada en las recreaciones de escenas alegóricas o costumbristas, en las cuales era inevitable el uso de disfraces y caracterizaciones. Este tipo de recreaciones de escenas se dieron desde los orígenes del medio fotográfico (la primera escena fotográfica de ficción, el *Autorretrato como ahogado* de Hippolythe Bayard, 1801-1887, data de 1840,

---

<sup>38</sup> Véase el análisis de Marc Mélon, “Más allá de lo real: la fotografía artística”, en LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLE, André (dir.), *Historia de la fotografía*, Barcelona, Martínez Roca, 1988, pp. 82-104, sobre los conceptos de “artístico” y “pictorialista” aplicados a la fotografía de esta época.

y a lo largo de esa década comienzan a surgir ejemplos, como el del aristócrata francés Louis-Adolphe Humbert de Molard, 1800-1874, o los *calotype days* celebrados en el entorno de los fotógrafos David Octavius Hill, 1802-1870, y Robert Adamson, 1821-1848, que dan inicio a la costumbre de la composición de escenas fotográficas en el ámbito privado, que será uno de los pasatiempos domésticos favoritos de las clases acomodadas a lo largo del siglo), aunque los primeros ejemplos con marcada intención de participar en el circuito artístico se dieron ya en los años cincuenta, con casos como el de John Jabez Mayall (1810-1901) y su recreación del *Padre Nuestro* (realizada en 1845, pero expuesta en la Exposición Universal de Londres de 1851), o el de William Lake Price (1810-1896) y sus escenas presentadas en 1855 en la London Photographic Institution. Inglaterra y Francia fueron pioneras en el intento de dar a la fotografía una valoración artística, de modo que sus fotógrafos fueron también pioneros en esta corriente de recreación de escenas que alcanzaría difusión mundial a finales de siglo con el llamado “pictorialismo”, una denominación tomada del libro del también fotógrafo Henry Peach Robinson (1830-1901), *Pictorial Effect in Photography* (1869), y que se convirtió en un auténtico cajón de sastre en el que fotógrafos profesionales y aficionados de todo el mundo con intención de elaborar una fotografía específicamente artística se vieron reunidos, a pesar de cultivarse diversos estilos fotográficos, entre los que se encontraban este tipo de composiciones de escenas, que fueron especialmente frecuentes en el pictorialismo de algunos países europeos como Francia o España<sup>39</sup>.



Fig. 11. Henry Peach Robinson, *La dama de Shalott*, 1861. The Harry Ransom Humanities Research Center (Universidad de Texas).

<sup>39</sup> Para un repaso general del panorama del pictorialismo europeo véase el catálogo *La photographie pictorialiste en Europe, 1888-1918*, Rennes, Musée des Beaux-Arts, 2005. Para los casos concretos del pictorialismo en países donde abundan las recreaciones de escenas, véase *La fotografía pictorialista en España*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1996; o POIVERT, Michel, *Le pictorialisme en France*, París, Bibliothèque Nationale, 1992.

Otro uso del disfraz en la fotografía decimonónica relacionado con el mundo del arte, es su utilización como auxiliar para los pintores, a través de imágenes de modelos caracterizados que servían como ayuda a la composición de escenas históricas, mitológicas o exóticas. Los casos mejor conservados y estudiados de esta tipología son franceses (especialmente algunos ejemplos concretos de colaboración, como los de Delacroix y el fotógrafo Eugène Durieu, o Courbet y Julien Vallou de Villeneuve, pero también todo el sistema en general de relaciones entre fotógrafos y pintores<sup>40</sup>). Cabe señalar que en algunos casos, bajo la tipología de estas “academias”, se escondía un comercio de fotografías eróticas, que se encubrían bajo caracterizaciones similares (de tintes exóticos o mitológicos), o que incluso recurrían al uso de máscaras o elementos similares para ocultar la identidad de la mujer fotografiada.



Fig. 12. Fotógrafo no identificado, *Odalisca*, s.f.  
Musée d'Orsay (París).

<sup>40</sup> Un buen acercamiento a las relaciones entre fotografía y arte en el siglo XIX, ya sea como auxiliar para los pintores o como forma artística en sí misma, se da en el texto de M<sup>a</sup> de los Santos García Felguera, “Arte y fotografía (I). El siglo XIX”, en SOUGEZ (coord.), *op. cit.*, pp. 215-264. El tema de la utilización de la fotografía por parte de los pintores en esta época, con especial atención a los casos franceses, se trata más en profundidad en COKE, Van Deren, *The Painter and the Photographer from Delacroix to Warhol*, Albuquerque, New Mexico University Press, 1975, y en SCHARF, *op. cit.*

Dentro de estas diferentes tipologías fotográficas que hacen uso del disfraz, hay una vertiente documental, en la que la fotografía se utiliza para inmortalizar fiestas de disfraces, representaciones teatrales caseras, etc. Estas manifestaciones son un buen ejemplo del carácter lúdico y liberador de las prácticas asociadas al disfraz (el historiador de la fotografía Quentin Bajac señalaba, a propósito de los *tableaux vivants* ingleses de los años centrales del siglo, que “estos entretenimientos representaban, para la buena sociedad victoriana, un espacio de libertad, favorecido por el uso del disfraz, incluso del travestismo”<sup>41</sup>). Aunque en principio no se trataba de actividades específicamente fotográficas (su origen se remonta al siglo XVII), la fotografía irá cobrando cada vez mayor protagonismo en ellas. Estos eventos ejercieron gran influencia en las puestas en escena de la fotografía artística (Bajac menciona ejemplos concretos de fotógrafos como Hill y Adamson o Lewis Carroll, que se inspiraron en determinadas representaciones para algunas de sus fotografías), y a su vez, la composición de estas mascaradas se vio cada vez más determinada por la fotografía, convertida igualmente en una afición entre las clases acomodadas que les llevaba a inmortalizar estas y otras prácticas. Esto se incrementaría a finales de siglo, llegando incluso a utilizarse las fotografías de este tipo de acontecimientos para ilustrar las noticias sobre ellos aparecidas en prensa, bien a través de grabados realizados a partir de las fotografías, o bien directamente con las propias fotografías a partir de la década de 1880, cuando las técnicas de impresión lo permitían. Estas prácticas tienen además, en ocasiones, vinculación con el género del retrato, ya que además de las fotografías tomadas *in situ* durante la celebración de estos actos, a menudo los participantes acuden a los estudios a hacerse retratar con los disfraces empleados para su caracterización (un interesante ejemplo que veremos serán los retratos de los participantes en los bailes de disfraces de la Sociedad de La Paloma tomados en Barcelona entre 1861-1864), o se hacen inmortalizar privadamente (como en algunos casos hacía la condesa de Castiglione recreando los disfraces usados en determinadas fiestas).

---

<sup>41</sup> El texto de Quentin Bajac, *op. cit.*, 1999, es quizás el análisis más completo dedicado específicamente a estas prácticas. En España, destaca el artículo de M<sup>a</sup> de los Santos García Felguera, “Don Quijote en el estudio del fotógrafo” (en *Cervantes y el mundo cervantino en la imaginación romántica*, Madrid, Dirección General del Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, 1997, pp. 5-23), en el que se aborda el tema de las recreaciones de escenas y las fotografías de celebraciones y representaciones caseras.



Fig. 13. Ángel Alonso Martínez, *Baile de disfraces en el palacio de los duques de Fernán Núñez*, 1862. Palacio Real de Madrid.

Por último, hay que señalar que dentro de las prácticas comerciales desarrolladas en los estudios, el uso de disfraces y caracterizaciones también fue bastante frecuente. Al margen de otras tipologías (la fotografía erótica que ya mencionamos, o las recreaciones de escenas con finalidad comercial, muy frecuente por ejemplo en formato estereoscópico y que acabaría derivando en el formato de la “fotonovela”, por ejemplo), hubo dos modalidades que tuvieron particular influencia en el género del retrato: las recreaciones de tipos y las imágenes de actores caracterizados en determinados roles.

Las recreaciones de “tipos”, tanto exóticos como regionales, fue una constante en la fotografía comercial ya desde los inicios de la tarjeta de visita, siendo Disdéri el que, como en tantos otros casos, dio comienzo a este negocio fotográfico a gran escala. El comercio de este tipo de imágenes respondía al gusto de la época por los elementos exóticos y costumbristas, por lo que tuvo un prolongado éxito, sobre todo en las últimas décadas del XIX y primeras del XX, gracias a la tipología de la tarjeta postal. El gusto por estos elementos exóticos o regionalistas, así como la afición por el disfraz, llevó a muchos individuos a acudir a los estudios comerciales a retratarse de esta guisa

(también a algunos aficionados a hacerlo en privado), recogiendo en muchos casos la influencia de estas fotografías tan exitosas, como veremos un poco más adelante.



Fig. 14. Félix Bonfils, *Almée o Bailarina egipcia*, 1870. Col. particular.



Fig. 15. Fotógrafo no identificado, *Recreación de la figura de un bandolero*, c. 1845. Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra.

Por otra parte, los retratos de actores caracterizados en un determinado rol, de los que ya se habló anteriormente, fueron otra modalidad que encontró un gran éxito entre el público de todo el mundo. Los retratos de celebridades fueron, junto a las vistas y los retratos de personas allegadas, el principal objeto de coleccionismo en los álbumes de la época. Entre esos retratos de personas célebres, las imágenes de los actores fueron quizás las más populares, por la gran afición que los espectáculos escénicos despertaban en aquella época, así como por el carácter fantasioso o erótico que estas fotografías tomaban en muchos casos, dando lugar con el paso del tiempo a la aparición de fotógrafos y prensa especializados en temas escénicos. Los retratos de actores caracterizados suponían además una curiosa modalidad, a medio camino entre el retrato

de una persona concreta y el retrato alegórico<sup>42</sup>, y ejercieron una gran influencia sobre los retratos de personas anónimas, tanto porque sirvieron como fuente de inspiración para la adopción de una postura o un vestuario concreto, como por ese carácter a medio camino entre el retrato y la representación alegórica.



Fig. 16. Autores varios, *Actores del Liceo de Barcelona en distintos papeles*, 1863-1869. Col. Miguel Nicolau Puig.

Una vez que se ha hecho mención de estas tipologías y de la relación existente a menudo entre ellas, podemos centrarnos en la utilización del disfraz y la máscara en

<sup>42</sup> Elizabeth Anne McCauley, en su texto *Likenesses...* (*op. cit.*, p. 4) habla de la escasa distinción que existía en la época entre retrato y alegoría, y cómo muchas obras fotográficas que se consideran retratos más bien deberían considerarse como alegorías.

relación con el retrato, tanto en su modalidad pública como privada, y en los valores que adquieren estos elementos al vincularse con este género.

### **2.3. El disfraz y la máscara en el retrato comercial: la construcción de una imagen para presentar en sociedad.**

#### **- El disfraz como medio de epatar.**

Con la aparición del proceso del colodión húmedo y sus ventajas técnicas (reducción de los tiempos de exposición, posibilidad de hacer copias de notable calidad), y la invención de la tarjeta de visita como primer formato que permitía un abaratamiento de los costes y la obtención de múltiples imágenes, se produjo el salto definitivo de unos modelos de retrato fotográfico destinados fundamentalmente al consumo privado, de un círculo íntimo, al modelo de retrato público, que a partir de entonces se convirtió en objeto de intercambio y exhibición en sociedad<sup>43</sup>. Este cambio en las funciones y el circuito de los retratos fotográficos se reflejó en la estética de los mismos, acentuándose las ideas de actuación, de construcción de una determinada imagen personal basada en la conciencia de la existencia de un espectador, y de ficción, cuestiones que estaban presentes ya en la fotografía desde los primeros momentos pero que ahora se convirtieron en parte fundamental de la mayoría de los retratos comerciales.

Los primeros estudios fotográficos dedicados al retrato habían aparecido hacia 1840-1841, cuando los tiempos de exposición se redujeron a unos escasos minutos y poco después segundos. Se trataba de espacios sencillos cuyo único requisito era recibir una considerable cantidad de luz que facilitase la toma del retrato en el menor tiempo posible, por ello la mayoría estaban situados en azoteas o pisos altos (los patios o jardines eran mucho más caros, por lo que fue menos frecuente la instalación de los

---

<sup>43</sup> Este cambio está relacionado también con los nuevos modos de vida propiciados por el desarrollo industrial: el éxodo masivo a las ciudades, que comienzan a experimentar en estos momentos un gran crecimiento, conlleva el paso de un círculo social bastante estrecho, limitado a la familia y unos pocos allegados, a un círculo social más amplio, que se nutre de conocidos adquiridos en los nuevos espacios de ocio (café, tiendas, teatros, etc.) típicamente urbanos, que serán los destinatarios fundamentales de los retratos en la nueva modalidad de la tarjeta de visita. Como señalaba un comentarista de la época: “Hoy (...) todos tenemos un álbum, o dos, o tres, o los que podamos llenar de retratos de nuestros amigos; y cada uno de ellos tiene a su vez el nuestro. Porque de ese cambio recíproco prescinden ya pocas personas” (Antonio Flores, “La sociedad de 1850”, de su libro *Madrid, ayer y hoy*, citado en LÓPEZ MONDÉJAR, *Madrid, laberinto de memorias (cien años de fotografía: 1839-1936)*, Barcelona, Lunwerg, 1999, p. 54).

estudios en ellos) en los que se construía una galería acristalada. No obstante, a pesar de la fuerte cantidad de luz recibida y de los avances a los que se iba sometiendo el procedimiento, en esos primeros momentos (hasta la aparición del colodión en 1851), la toma del retrato precisaba de una pose prolongada por parte del sujeto, para lo cual se utilizaban a menudo aparatos que garantizasen la inmovilidad de la figura, como ya venían haciendo los pintores, lo cual llevó a sus contemporáneos a comparar el estudio fotográfico con la consulta del dentista o la sala de torturas<sup>44</sup>.



Fig. 17. Honoré Daumier, *Le Bon Bourgeois*, “La posición considerada más cómoda para obtener un bonito retrato en daguerrotipo”, *Le Charivari*, 24 de julio de 1847.

<sup>44</sup> Véase SAGNE, *op. cit.*, 1984, capítulo I, “La chambre de tortures”, pp. 9-18. En él, Sagne recoge, entre otros, los comentarios de Marcelin (“A bas la photographie”, *Journal amusant*, 6 de septiembre de 1856) y Gaston Tissandier (*Les merveilles de la photographie*, París, 1874) sobre las incomodidades de la realización de retratos en los primeros momentos, que les llevan a hacer sendas comparaciones con el sillón del dentista y el potro de torturas.

Sin embargo, la sencillez de la composición de los estudios acompañó durante poco tiempo a la sencillez en la estética de las imágenes. En los primeros retratos, las figuras se recortaban sobre fondos neutros, pero pronto se incluyó una tela pintada o un panel de decoración, conocido como forillo, nombre tomado del argot teatral<sup>45</sup>. Igualmente, se comenzó a introducir un ligero *atrezzo* en los retratos, fundamentalmente veladores o columnas que además de cumplir un cometido funcional (ayudar al retratado a mantenerse inmóvil en una posición medianamente cómoda durante el tiempo de ejecución de la fotografía), contribuían a ennoblecer la imagen del personaje mediante la asociación con los modelos del retrato pictórico, tradicionalmente reservado a una élite aristocrática o incluso de la realeza.

Esta presencia de decorados y objetos pronto pasó de ser un adorno y complemento a ser parte fundamental en los retratos, lo cual se acentuaría aún más al tomar estos una finalidad social más amplia gracias a la industrialización de los procesos fotográficos. Desde la temprana iniciativa tomada por Claudet, la presencia de estos elementos en los estudios había ido creciendo (y con ellos la idea de actuación, haciéndose frecuente las escenificaciones de personajes sentados a una mesa tomando una copa o jugando a las cartas, entre otras actividades cotidianas), pero fue ya en la década de 1860 cuando se convirtió en norma habitual en los estudios la existencia de fondos pintados y de elementos decorativos destinados a expresar el nivel de vida y las cualidades asociadas a las clases altas y emergentes. Fue una vez más Disdéri el que generalizó el uso de determinados elementos de decorado (recordemos que la tarjeta de visita patentada por Disdéri no fue solo un formato, sino que el fotógrafo asoció a ella una determinada estética que afectaba sobre todo a la actitud del retratado y el entorno en el que se ubicaba para posar). Desde 1855 fue introduciendo accesorios cada vez más sofisticados y variados, pero fue sobre todo a partir de la remodelación de su estudio en 1860 cuando Disdéri se hizo con un repertorio de complementos (columnas, fondos paisajísticos, cortinajes, sillas y sillones, mesas de escritorio, balaustradas, bibelots, etc) que convirtió su taller, y el de los fotógrafos del todo el mundo que lo emularon, en “el almacén de accesorios de un teatro”, en palabras de Gisèle Freund<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> El francés Antoine Claudet (1798-1867) los patentó en diciembre de 1841 y fue el primero en usarlos en su estudio de Londres. GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, “Expansión y profesionalización”, en SOUGEZ (coord.), *op. cit.*, p. 74.

<sup>46</sup> FREUND, *op. cit.*, p. 62. Para la cuestión del decorado del estudio de Disdéri y la remodelación de su estudio véase McCAULEY, *op. cit.*, 1985, pp. 43 y 51.

De este modo, los estudios fotográficos pasaron de ser “consultas de dentista” a “palacios de hadas” o “templos de la fotografía”<sup>47</sup>. 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. Cocodrilos, momias, pájaros disecados..., eran algunos de los ejemplos de ambientaciones más extraordinarios que se podían encontrar en los estudios de la época<sup>48</sup>, pero en general predominaban ambientaciones menos fantásticas y de corte más elegante (decorados estilo Luis XV, esculturas, lujosas porcelanas), y otras que reproducían escenas de exterior o actividades que en el interior de un estudio solo podían ser ficticias (entornos de caza, ríos por los que navegar, e incluso fondos marinos). 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 sólo a las similitudes entre las estructuras del estudio de fotografía y del escenario teatral. Como ya se ha comentado antes, 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

---

<sup>47</sup> Ernest Lacan se refería en 1855 como “palacios de hadas”, por su lujo y elegancia, a los estudios de Estados Unidos (cit. en BAJAC, Quentin, *L'image révéle: l'invention de la photographie*, París, Gallimard, 2001, p. 52.). “Templo de la fotografía” o “Templo del Arte” era la denominación que se adjudicaban algunos estudios fotográficos (entre ellos los de Charles D. Fredericks y Claudet). Hay que tener en cuenta que el lujo y la modernización no solo afectó al decorado del retrato, sino también a la organización interna del estudio y en especial a la sala de espera, que se convirtió en un importante lugar de socialización para las clases urbanas del siglo XIX, tal y como puede verse en algunos textos de la época y como recoge Raymond Lecuyer en su *Histoire de la Photographie*, París, Baschet et Cie, 1945: “Llegó a ser una moda entre los *boulevardiers* el ir a charlar por la noche, y fumar un puro en los salones de aquellos profesionales que pronto se hicieron tan célebres como los tenores de renombre”.

<sup>48</sup> GARCÍA FELGERA, *op. cit.*, 2007, p. 88, tomado de BADEN PRITCHARD, H., *The Studios of Europe*, Londres, Piper & Carter, 1882.

estudios, (que mantuvieron esta tipología y su estructura comercial, originadas a mediados de los años cincuenta, durante casi cien años, simplemente enriqueciendo o modernizando el mobiliario y el atrezzo, e introduciendo novedades como la iluminación eléctrica). La revista *La Fotografía* anunciaba en 1906 la adquisición por parte del más prestigioso fotógrafo del Madrid de la época, Antonio Canovas, *Kaulak* (1874-1933), 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<sup>49</sup>, 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. Además de disfraces propiamente dichos, empleados generalmente en retratos de fantasía, la polaridad entre realidad y ficción implícita en estos retratos fotográficos, hace que, en este contexto del estudio, vestimentas cotidianas que habitualmente tendrían un determinado uso (el traje de baño, la ropa de caza, etc.) tomen el carácter de un disfraz, pues su uso en estas situaciones no estaba definido por su funcionalidad sino por la intención de representar un rol. En general, al escoger un determinado atuendo para acudir a retratarse, este siempre se carga de intencionalidad, y toma un carácter de “disfraz social”, pero en algunos casos, la pérdida de toda funcionalidad, e incluso de toda lógica, de determinados atuendos en el estudio del fotógrafo, hace que los podamos considerar como disfraces en sentido estricto.

---

<sup>49</sup> LÓPEZ MONDÉJAR, *op. cit.*, 1999, pp. 93-94.

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, 1852-1929, 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. Los manuales de la época dedicados a este tipo de prácticas, denominadas fantásticas (recordemos los

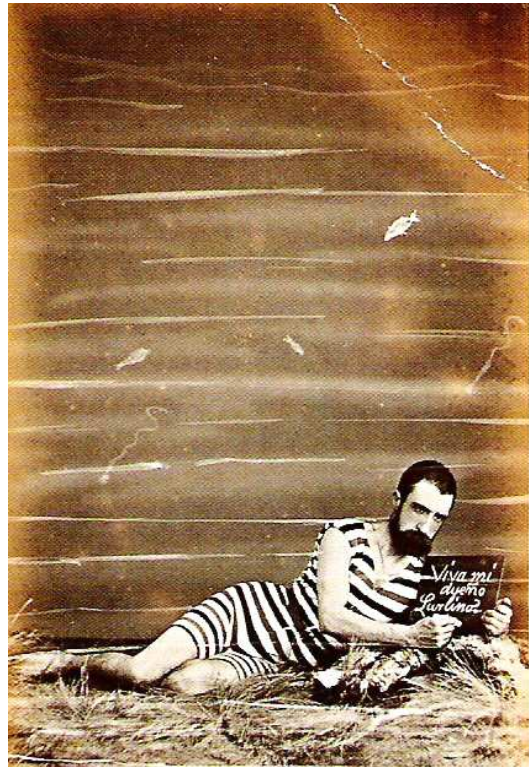


Fig. 18. Antonio Esplugas, *Sin título*, c. 1876. Col. photoarte.com.

textos ya mencionados de Bergeret y Drouin, de 1891, y de Chaplot, de 1904), hacían hincapié en esta idea de sorprender a los amigos, al margen de que en algunos casos estas prácticas pudiesen tener una mayor significación. 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. También aquellos que habían desarrollado estas labores en la vida real se caracterizaban de esta guisa con la única finalidad de hacerse retratar en los estudios y

difundir su imagen. Es el caso del explorador Henry Morton Stanley, que en 1872 recreó en un estudio londinense sus andanzas por África en busca del desaparecido David Livingstone, con ayuda de un esclavo que había traído tras su periplo africano, que ayudaba a dar una mayor sensación de realismo a las escenas, las cuales fueron comercializadas por la London Stereoscopic Company, acompañadas de la leyenda “Mr. Stanley / con el traje que llevaba cuando encontró a Livingstone en África”. Su caso, como el de muchos otros, guarda relación con la fotografía de celebridades.



Fig. 19. Fotografía no identificado, *Mr. Stanley (in the dress he wore when he met Livingstone in Africa)*, c. 1872. National Portrait Gallery (Londres).

El tipo del explorador fue uno de los más exitosos en los retratos de la época, y uno de los que nos ha proporcionado los ejemplos más elocuentes de este papel de disfraz que las vestimentas cotidianas toman en este tipo de retratos, gracias a la facilidad con la que los aventureros de la época se prestaron a fotografiarse. El taller de Nadar conserva dos ejemplos muy ilustrativos: la serie de retratos que se realizó del explorador Camille Douls, en unos con su traje burgués, y en otros ataviado como si verdaderamente se encontrase en medio de una de sus expediciones, que nos permiten ver la facilidad con la que en la misma sesión se pasaba de un concepto de retrato realista a uno escenificado; y el retrato tomado del aristócrata y explorador Pierre

Savorgnan de Brazza, fotografiado con ropas sucias y harapientas en un modelo de retrato totalmente ajeno a las ideas de elegancia y poder asociadas a los retratos comerciales de las personas de su estatus social.



Figs. 20 y 21. Taller de Nadar, *Retratos de Camille Douls*, s. f. Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (París).



Fig. 22. Taller de Nadar, *Retrato de Pierre Savorgnan de Brazza*, s. f. Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (París).

Entre los tipos cotidianos más frecuentes en este tipo de retratos comerciales con disfraz, además del explorador, se encuentran las figuras del bañista, el soldado, o el cazador, de las que se conservan numerosos ejemplos en todo el mundo. Respecto a la costumbre de hacerse representar en traje de baño, en 1881 aparecía en el periódico francés *Le Caricature* un artículo en el que se comentaban esta y otras curiosas prácticas similares: “Se va por grupos a hacerse fotografiar en traje de excursión, o en traje de pescador de camarones. Los audaces van incluso en traje de baño. Cuándo se tiene las piernas irreprochables y las curvas suficientes, ¿por qué no hacerlas pasar a la posteridad?”<sup>50</sup>.



Fig. 23. Fotógrafo no identificado, *El bañista*, c. 1880-1890. Col. particular.



Fig. 24. Van Loan y Retzer, *Retrato de John Daugherty*, c. 1850. Col. David H. Crane.

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 del momento. En España, uno de los modelos de ambientación más abundante y exitoso, particularmente entre los turistas que nos visitaban, pero

<sup>50</sup> Robida, “Dieppe et Le Tréport”, *Le Caricature*, 3 de septiembre de 1881; citado en SAGNE, *op. cit.*, 1984, p. 142.

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), en los que habitualmente los retratados posaban caracterizados para la ocasión. El caso más importante fue el del estudio de Rafael Garzón (1863-1923) y Rafael Señán (1864-1911), abierto en 1898 en Granada. Su éxito en el campo de la fotografía turística de esta ciudad motivó que sus propietarios se separarían, abriendo sendos estudios propios en Granada, y extendiéndose más tarde con sucursales en Córdoba, y también en Sevilla en el caso de Garzón<sup>51</sup>. Pero la pasión por la recreación del pasado hispanomusulmán también llegó a otras regiones. El más conocido quizás sea el caso del estudio montado en Toledo por Abelardo Linares en 1914, al que, según indica López Mondéjar<sup>52</sup>, acudían varios fotógrafos de la ciudad a retratar a los turistas disfrazados.



Fig. 25. Rafael Garzón, *Retrato "morisco"*, c. 1910. Archivo Municipal (Córdoba).

Fig. 26. Abelardo Linares, *Retrato de inspiración nazarí*, 1914. Col. particular.

<sup>51</sup> Antonio Jesús González, en *La mezquita de plata: un siglo de fotógrafos y fotografías de Córdoba (1840-1939)*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2007, ofrece la información más actualizada sobre estos dos fotógrafos. Transcribe además el texto perteneciente a una postal publicitaria del estudio cordobés de Garzón, llamado *La Casa del Califa*, que nos sirve como fuente para saber que los disfraces generalmente formaban parte del *atrezzo* de los estudios comerciales: "Esta casa posee un precioso estudio árabe cuyo adorno es de lo más rico y delicado que se conoce. El señor Garzón tiene un salón guardarropa árabe surtido de preciosos trajes, con los cuales unos se hacen fotografiar al lado de su bella sultana, aquel recostado fumando en pipa, en una palabra, el recuerdo más bonito, más seductor y sorprendente" (p. 294).

<sup>52</sup> LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Crónica de la luz. Fotografía en Castilla-La Mancha (1855-1936)*, Madrid, El Viso, Fundación Cultural de Castilla La-Mancha, 1984, p. 37.

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.

Dentro de estas modas, quizás la de los trajes regionales fue la que mayor presencia tomó en los retratos fotográficos de la época. Tanto la recreación de tipos locales con una finalidad comercial (desde el formato tarjeta de visita hasta la modalidad de la tarjeta postal, donde estas escenas conocieron su mayor éxito) como los retratos en los que el sujeto, por diferentes razones (ya sea la reivindicación de tradiciones, el interés por la recuperación del pasado, la moda, o la voluntad de asociarse a determinados valores populares y tradicionales), se hace representar ataviado con el traje típico de su región fueron modalidades que se cultivaron en todo el mundo. En Europa, la moda del costumbrismo, unida a fenómenos como las reivindicaciones nacionalistas o el auge del



Fig. 27. Julián Laserna, *Retrato de María de la Concepción Schwartz de Franchy*, 1919. Col. particular.

historicismo, tuvo una especial importancia, y en todos los países encontramos este tipo de imágenes en las que las figuras aparecen retratadas con estas vestimentas<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Un rápido repaso a los manuales generales de historia de la fotografía de los países europeos permite encontrar, además de recreaciones comerciales de tipos costumbristas, ejemplos de esta clase de retratos. En España fue un fenómeno muy frecuente, y encontramos diversos casos por todo el territorio nacional, a menudo publicados en las historias de la fotografía por regiones. Algunos de los ejemplos más interesantes pueden encontrarse en RAMÍREZ COPEIRO DEL VILAR, Jesús, *Valverde a través de la*

Entre estos retratos, hay algunos casos en los que el uso del traje regional o de labores tradicionales está justificado y corresponde a un uso real, al igual que entre la fotografía de “tipos” hay algunos ejemplos que tienen un marcado carácter realista, de tintes sociales o antropológicos. Es el caso de muchos retratos realizados en el ámbito rural, por los fotógrafos ambulantes desplazados hasta allí. Sin embargo, hay que señalar que fue bastante frecuente que personas de las clases acomodadas acudiesen al estudio a hacerse retratar de esta guisa, siguiendo una costumbre muy extendida entre la aristocracia en los siglos anteriores, de la que se conocen casos tan famosos como los de María Antonieta o la duquesa de Alba en España.

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”, y de epatar al espectador, puede considerarse el elemento definitorio de estas manifestaciones. En general, no hay en ellas intención crítica (ni artística ni reflexiva), como en los retratos privados que veremos a continuación, en los que al carácter lúdico y sorprendente que a menudo tienen estas prácticas se suma un afán de experimentación y reflexión que les da un carácter muy significativo, de gran alcance posterior.

#### **2.4. El retrato y el disfraz como reflexión privada y experimentación.**

##### **- La reacción contra los modelos de retrato estandarizados y otras prácticas.**

En el siglo XIX 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

---

*fotografía (1840-1940)*, Valverde del Camino, J. Ramírez, 1987; VEGA, Carmelo (ed.), *La voz del fotógrafo. Textos y documentos para la Historia de la Fotografía en Canarias (1839-1939)*, Santa Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2000.

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”, pronosticaba Kierkegaard respecto al retrato fotográfico ya en 1843<sup>54</sup>; y poco después Jules Michelet le comentaba a los Goncourt que los retratos de las personas de su tiempo le parecían más los retratos de una colectividad que los de unos individuos<sup>55</sup>). La creciente despersonalización de la sociedad industrial y la masificación de la vida en las grandes ciudades era ya 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: ya vimos anteriormente que algunos de los recursos utilizados para la exploración de la identidad y la imagen personal, como las iluminaciones contrastadas, las poses espontáneas o informales, o los propios retratos con disfraz, eran también un intento de

---

<sup>54</sup> Citado en NARANJO, Juan, *op. cit.*, 1996, p. 37.

<sup>55</sup> Entrada del *Diario* de los Goncourt del 23 de noviembre de 1863, citada en ORTEL, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2001, p. 318. Los propios Goncourt narraron en su diario su visita al estudio del fotógrafo Thompson en 1856, y cómo percibieron sus fotografías, pertenecientes al modelo tarjeta de visita, como un elemento de deshumanización y despersonalización (“un fúnebre retrato de la vida”, citado en *Ibid.*, p. 57).

romper con la uniformidad de los retratos con finalidad social, masivamente difundidos. 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*<sup>56</sup>, pero no era el único, también Nadar llamaba la atención con su atuendo rojo, su hermano Adrien Tournachon y Pierre Petit con sus largas barbas, etc. En España, se conservan retratos que reflejan este aspecto extravagante de fotógrafos como José Martínez Sánchez o José Albiñana<sup>57</sup>). 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 como vimos 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 muchos casos, los fotógrafos escogían disfraces exóticos (Nadar se autorretrató como indio americano en 1863; Charles Nègre, Roger Fenton y Francis Frith, entre otros, como árabes en la década de 1850) o que evocaban tiempos pasados (Adam-Salomon como sabio medieval, en 1860; Frank

---

<sup>56</sup> Émile Faure, "Chronique", *Diogène*, 1 de septiembre de 1860; citado en *Ibid.*, p. 236. Ese mismo año, el *Journal Amusant* publicaba una caricatura de Disdéri, obra de Van den Acker (reproducida en McCauley, *op. cit.*, 1985, p. 48) que parodiaba el curioso aspecto del fotógrafo, algo que sería bastante frecuente en la prensa de la época (McCauley comenta también las caricaturas de Cham y Marcellin realizadas entre 1860 y 1861 para distintos periódicos cómicos).

<sup>57</sup> Se sabe que, al menos en Francia, algunos fotógrafos como Disdéri, explotaban esta imagen excéntrica como un medio de publicitarse, comercializando o exhibiendo algunos retratos, generalmente autorretratos, en formato tarjeta de visita (AUBENAS, Sylvie, "Moi intime/Moi public", en *Le Photographe photographie. L'Autoportrait en France 1850-1914*, París, Maison européenne de la Photographie, Somogy, 2004, p. 25), aunque la mayoría se hacían generalmente con vocación privada.

Eugene en armadura, en 1898) como un medio de oponerse a la sociedad de su tiempo<sup>58</sup>. En otras ocasiones, parodiaban los roles sociales contemporáneos (Disdéri como militar en 1858, Dubois de Nehaut como juez, recreando su vida anterior a dedicarse a la fotografía, hacia 1854)<sup>59</sup>.



Fig. 28. Nadar, *Autorretrato como indio americano*, 1863. Los Angeles County Museum of Art.



Fig. 29. A-A-E. Disdéri, *Autorretrato con ayudante vestidos de militares*, c. 1858. Bibliothèque Nationale de France (París).

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<sup>60</sup>, 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

<sup>58</sup> Véase SAGNE, Jean, “L’exotisme dans le portrait photographique au XIXe siècle”, en *Revue de la Bibliothèque nationale*, nº 1, septiembre 1981, pp. 27-36.

<sup>59</sup> Para estos y otros ejemplos de experimentación de los fotógrafos con su propia imagen véase BILLETER, Erika (ed.), *L’autoportrait à l’âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Berna, Benteli, 1985; *Le Photographe photographie...*, op. cit.; y LINGWOOD, James; *Staging the Self. Self-Portrait Photography 1840s-1980s*, Londres, The Gallery, 1986.

<sup>60</sup> Véase *Amadeu i Audouard: fotografies d’escena*, Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, 1998.

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”<sup>61</sup>.



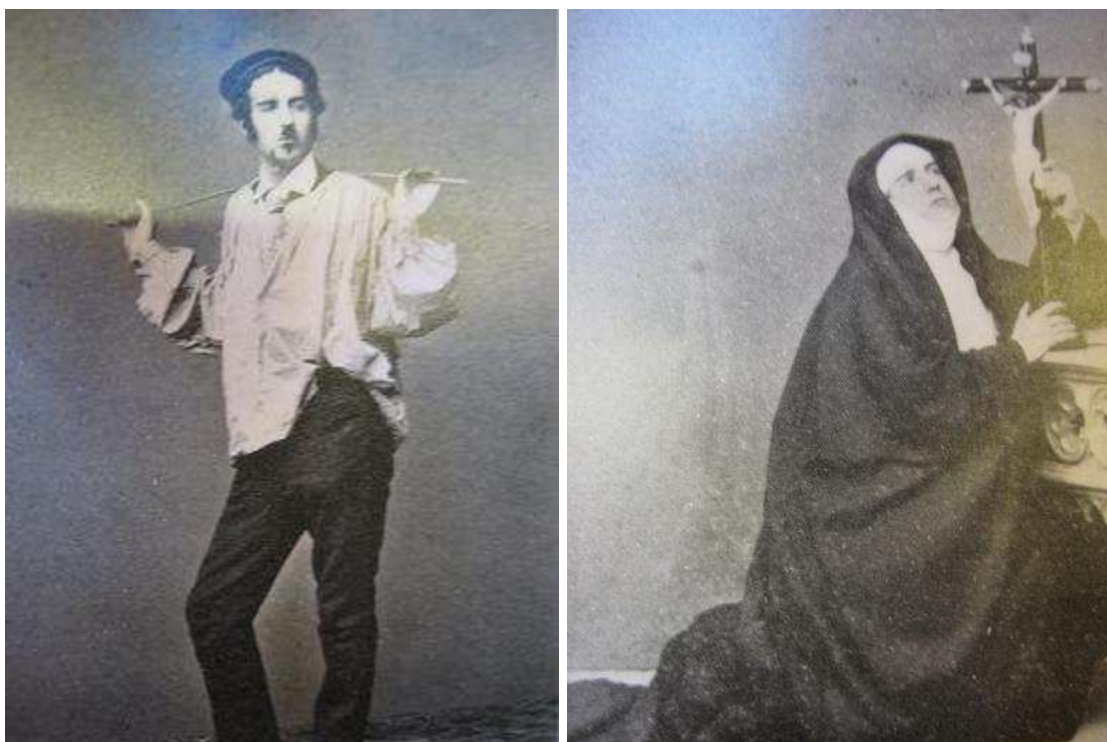
Figs. 30 y 31. Pau Audouard, *Autorretratos disfrazado*, c. 1880. Col. Rafael Marquina.

Audouard realizó sus autorretratos disfrazado en calidad de aficionado, al margen de su labor profesional. Como él, 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

---

<sup>61</sup> Citado en COLOMA MARTÍN, Isidoro, *La forma fotográfica: a propósito de la fotografía española desde 1839 hasta 1939*, Málaga, Universidad de Málaga, Colegio de Arquitectos, 1986, p. 123.

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<sup>62</sup> 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.



Figs. 32 y 33. Taller Rovira y Durán, Ricard Rovira como “El pinxo” (tipo popular) y como monja, c. 1871. Col. Rosina Rovira.

---

<sup>62</sup> El operador del estudio Rovira y Durán era el fotógrafo D. Corbin (MAAS, Ellen, *Foto-Álbum. Sus años dorados 1858-1920*, introducción a la edición castellana y recopilación del material español y latinoamericano a cargo de Glacy Fatorelli y Cristina Zelich, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 85), por lo que cabe pensar que las fotografías de Ricard Rovira fueran tomadas por este bajo la dirección del propio Ricard o su padre.

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), los socios Manuel Moliné y Rafael Albareda, y el estudio Fotografía Aérea, pertenecientes a los círculos más inconformistas de la burguesía catalana del momento, 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<sup>63</sup>), 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<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> NARANJO, Juan, “L’impacte de la fotografia en la societat espanyola del segle XIX”, en *La fotografia a Espanya al segle XIX*, Barcelona, Fundació La Caixa, 2001, p. 23. Además de aportar estos datos, Naranjo publica en el catálogo los dorsos de las fotografías de estos estudios así como fotografías muy interesantes que recogen estos aspectos de su práctica del retrato, especialmente las de los bailes de disfraces relatados a continuación.

<sup>64</sup> La subversión de la manera habitual de interactuar con el entorno típico del estudio fotográfico fue un recurso utilizado por muchos retratados que buscaban una imagen más divertida y espontánea en lugar de las actitudes codificadas de los retratos comerciales: sentarse en la balaustrada, columpiarse en la silla, asomarse por detrás de la cortina... Algunos ejemplos interesantes pueden verse en la obra de Disdéri o en la colección de Manuel Castellano.



Fig. 34. Cric y Cram, *Sin título (Baile de disfraces de la sociedad La Paloma)*, 1861-64. Col. Juan Naranjo.

Fig. 35. Fotografía Aérea, *Sin título (Baile de disfraces de la sociedad La Paloma)*, 1861-64. Col. Juan Naranjo.

Igualmente, entre los más de 16.000 retratos conservados en la colección del pintor Manuel Castellano (1826-1880), 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 (Pedro Antonio de Alarcón, Manuel Fernández y González), miembros de la aristocracia (la marquesa del Salar, el marqués de Villaseca), y también algunos de los propios fotógrafos (Rafael Castro Ordoñez, José Albiñana) o sus familiares. De hecho, 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<sup>65</sup>.



Fig. 36. Fotógrafo no identificado, *Alejandrina Alva enmascarada*, s. f. Col. Manuel Castellano (Biblioteca Nacional de España, Madrid).

Como hemos visto, muchas de las experimentaciones más significativas con el género del retrato fotográfico en el siglo XIX pertenecieron al género del autorretrato, o se desarrollaron en círculos privados donde la intimidad y cercanía entre los participantes favorecían este tipo de ensayos e innovaciones. Al margen de la crítica a los modelos de retrato comercial masivamente difundidos, se dieron también otros modelos de retrato fotográfico desarrollados en círculos íntimos en los que el disfraz se empleaba con otra intencionalidad.

---

<sup>65</sup> Sobre la colección Castellano puede consultarse el catálogo de la Biblioteca Nacional, dirigido por Gerardo Kurtz e Isabel Ortega, *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional : guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1989; así como los textos de Lee Fontanella, *op. cit.*, 1981, y de Publio López Mondéjar, *op. cit.*, 1999. En mi caso, además he tenido la ocasión de consultar la colección completa (a través de sus reproducciones en diapositivas, por motivos de conservación), pudiendo constatar que la mayoría de los retratos que la componen caen dentro del concepto de retrato experimental, tanto por las actitudes de los retratados, las tipologías poco comunes o la utilización de disfraces en alguno de ellos.

En Inglaterra, en las décadas de 1860 y 1870, encontramos varios ejemplos de fotógrafos, más o menos *amateurs*, que cultivaron un tipo de retrato alegórico utilizando como modelos a sus familiares y personas de su entorno más íntimo. Son prácticas influidas por las actividades teatrales caseras, y por la estética y temática de la incipiente fotografía artística británica de la época que comentamos anteriormente, vinculada a las recreaciones históricas y literarias, y a la que a menudo se califica de prerrafaelista, no solo por la similitud temática y formal sino porque ciertamente, algunos de los fotógrafos más importantes que cultivaron este tipo de fotografía, formaron parte del entorno de los artistas prerrafaelistas.

El ejemplo más importante y más conocido es el de la fotógrafa Julia Margaret Cameron (1815-1879), un caso a medio camino entre la aficionada (comenzó a practicar la fotografía a los 48 años, acondicionando parte de su casa de campo en la isla de Wight, utilizando como modelos a sus allegados) y la profesional (comercializó muchas de sus fotografías, incluso en formato tarjeta de visita, a pesar de que su estética era completamente opuesta al tipo de fotografía asociada a este formato, y realizó ilustraciones fotográficas para libros de sus amigos, siendo el caso más famoso el del libro de poemas de G. F. Watts, *Los Idilios del Rey*, en 1874). Cameron se dedicó fundamentalmente a las recreaciones de escenas literarias y religiosas<sup>66</sup>, (a veces con una intención artística o comercial, otras simplemente como un modo de experimentar con composiciones con figuras), y a los retratos alegóricos o en los que la figura presenta algún tipo de caracterización. En su libro *Annals of my Glass House* (1874) Cameron afirmaba que su principal intención al cultivar la fotografía era expresarse artísticamente, lo cual se percibe en su estética (voluntariamente imperfecta, basada en los grandes contrastes lumínicos y en el aspecto desenfocado) y también en la elección de los temas, de modo que los retratos de esta índole que realizó pueden ser considerados experimentos artísticos, en los que utilizó frecuentemente a los niños y mujeres de su entorno (en parte porque serían los más accesibles, al ser los que pasarían la mayor parte del tiempo en casa, donde ella realizaba sus fotografías, pero también porque este tipo de representaciones alegóricas, imbuidas a menudo de connotaciones

---

<sup>66</sup> Un repaso al catálogo de Julian Cox y Colin Ford, *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs*, Los Angeles, Getty Publications, 2003, revela que de las más de 1200 fotografías catalogadas, aproximadamente la mitad son composiciones de escenas. El resto son mayoritariamente retratos alegóricos (en los que las figuras, generalmente mujeres y niños, aparecen representados bajo alguna caracterización), algunos ejemplos de retratos convencionales (la inmensa mayoría masculinos), y fotografías pseudoantropológicas tomadas en sus últimos años en India.

moralizantes, tenían en estas figuras a sus principales modelos<sup>67</sup>). Los retratos masculinos, en cambio, suelen ser convencionales, aunque se conservan algunos ejemplos destacados, especialmente de miembros del círculo prerrafaelista, como el del pintor William Holman Hunt en traje oriental, o los de Dante Gabriel Rossetti o el poeta Tennyson, pues los artistas de este círculo fueron bastante aficionados a materializar con su propio cuerpo los temas y épocas que recreaban en sus pinturas.



Fig. 37. Julia Margaret Cameron, *Kate Keown como Beatrice Cenci*, 1868. The Wilson Centre for Photography (Londres).

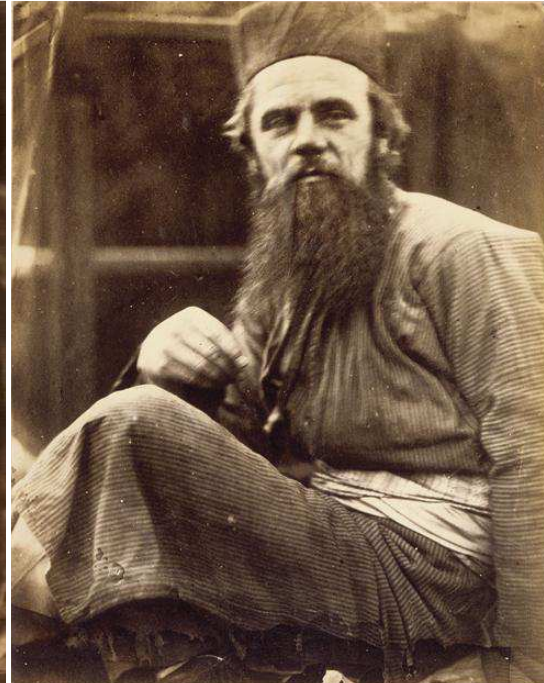


Fig. 38. Julia Margaret Cameron, *William Holman Hunt en traje oriental*, c. 1865. George Eastman House (Nueva York).

En una línea muy similar a la de Cameron, trabajaba David Wilkie Wynfield (1837-1887), perteneciente al mismo círculo que ella (de hecho, Wynfield fue quien le

<sup>67</sup> Shearer West (*op. cit.*, Capítulo “Gender and Portraiture”, pp. 145-162) comenta que a lo largo de la historia del retrato ha sido frecuente la representación alegórica de las mujeres (como figuras mitológicas o religiosas, personificación de valores como la “Belleza” o la “Castidad”, etc.), en contraposición a la representación de las figuras masculinas, que tendía a resaltar sus valores como individuos. Señala que esto se acentuó en países como Francia e Inglaterra en los siglos XVIII y XIX, convirtiéndose en una auténtica moda. Aunque cree que este tipo de retratos alegóricos son en general una negación de la individualidad femenina, apunta que en algunos casos también pueden interpretarse como un modo de transgredir las constricciones sociales impuestas a las mujeres y fabricarse una imagen distinta. En fotografía, este puede ser el caso de las imágenes realizadas por Clementina Hawarden (1822-1865), fotógrafa coetánea de Cameron que construyó, en el interior de su hogar y con la colaboración de sus hijas, unas sugerentes imágenes que mediante el uso de disfraces, espejos y otros elementos evocan esta idea de transgresión de la posición de la mujer en la sociedad victoriana (véase DODIER, Virginia, *Clementina, Lady Hawarden: Studies from life, 1857-1864*, Londres, Aperture, 1999).

enseñó la técnica fotográfica a Cameron, quien le reconocía como su mentor: “a mis sentimientos sobre su hermosa fotografía debí todos mis intentos, y por consiguiente todo mi éxito”), aunque mucho menos conocido, a pesar de que realizó una de las series de retratos de este tipo más interesantes del siglo: imágenes de escritores y pintores de su entorno ataviados en trajes de épocas antiguas (en algunos casos evocando a personajes concretos, como Dante, personificado por John Everett Millais) que fueron publicadas desde 1864 en una serie de entregas bajo el título *The Studio: A Collection of Photographic Portraits of Living Artists, Taken in the Style of Old Masters, by an Amateur*<sup>68</sup>.



Fig. 39. David Wilkie Wynfield, *John Everett Millais como Dante*, 1862. National Portrait Gallery (Londres).



Fig. 40. David Wilkie Wynfield, *Frederic Leighton en traje renacentista*, c. 1860. Royal Academy of Arts (Londres).

Muchos otros autores de este entorno cultivaron este tipo de retratos, dentro de su afición por la recreación de escenas y las prácticas teatrales. Es el caso de Lewis Carroll (Charles Lutwige Dogdson, 1832-1898) o Clementina Hawarden, además de multitud de fotógrafos aficionados desconocidos o de profesionales como Oscar

<sup>68</sup> Véase HACKING, Juliet, *Princess of Victorian Bohemia*, Londres, National Portrait Gallery, 2000. Las webs de la National Portrait Gallery de Londres, [www.npg.org.uk](http://www.npg.org.uk), y de la Royal Academy of Arts, [www.racollection.org.uk](http://www.racollection.org.uk), disponen de una serie importante de retratos elaborados por Wynfield digitalizada.

Gustave Rejlander (1813-1875). Las caracterizaciones de este tipo se dieron también en otros países, aunque sería décadas después cuando contarán con una representación considerable a la altura del círculo inglés.

Además de este tipo de retratos, de tintes alegóricos o intención artística, el disfraz también fue usado a nivel privado por otros aficionados para reflexionar sobre su propia imagen e identidad, en imágenes con una fuerte carga personal, anticipando claramente algunos usos y valores que tomarán estas prácticas más decididamente en el arte posterior.

El caso más famoso, y también el más importante, tanto por la cantidad como por la calidad de las fotografías realizadas, es el de la Condesa de Castiglione, que mantuvo una estrecha colaboración durante casi 40 años (entre 1856 y 1895) con el fotógrafo Pierre-Louis Pierson, para quien posó en más de 400 ocasiones. Su colaboración fue especialmente prolífica entre 1861-1867, momento en que la condesa se trasladó a Passy, donde Pierson era su vecino, y donde trabajaron constantemente en la creación de nuevas puestas en escena e iconografías, elaborando composiciones cada vez más originales y personales. La intimidad entre fotógrafo y modelo dio como resultado una de las experiencias más interesantes y complejas de la historia de la fotografía, un conjunto de retratos que permite varios niveles de lectura y que están llenos de sugerencias y ambigüedades. Por un lado, los retratos son fruto de una gran preparación de las escenas, a menudo plagadas de referencias extrafotográficas, pero a la vez tiene cabida en ellos una fuerte espontaneidad, fruto del trabajo continuado de fotógrafo y modelo en prolongadas sesiones. Por otra parte, el conjunto de imágenes es sumamente personal, en el que la condesa reflejó sus obsesiones y experiencias vitales, pero en el que la pericia técnica de Pierson dotó a las imágenes de una calidad que le hacen compartir autoría con la condesa, auténtica ideóloga de las fotografías.

En estas sesiones fotográficas, la ropa, y sobre todo la actitud y uso que la condesa hace de ella, tiene una gran importancia<sup>69</sup>. En muchos de sus retratos, recurrió a disfraces para representar tanto roles concretos, como estereotipos o conceptos, en imágenes en las que se da una complicada red de referencias, desde el teatro de la

---

<sup>69</sup> Véase DEMANGE, Xavier, "Roman-photo d'une vie", en APRAXINE, Pierre, DEMANGE, Xavier (dir.), *op. cit.*, pp. 53-73

época, las fiestas y la vida de la corte en las que la condesa había participado, y las alusiones personales (por ejemplo, se conoce la influencia de la interpretación y las fotografías de Adelaida Ristori como Medea, tomadas en el estudio de Mayer y Pierson, en algunas imágenes, como *La vengeance*, que además representa un mensaje cifrado para su marido durante un momento de especial tensión en sus relaciones<sup>70</sup>; o la referencia a su relación adúltera con el Emperador Napoleón III en sus imágenes de *Le dame de coeurs*, que recrean el traje usado por la condesa años atrás en una fiesta de disfraces a la que acudió la pareja imperial). También utilizó máscaras o elementos de ocultación similares, componiendo algunos de los retratos más significativos del siglo en cuanto a la reflexión sobre el concepto de exhibición y la polaridad entre *ver* y *ser visto* implícita en la fotografía.



Fig. 41. Pierre-Louis Pierson, *La Reina de Etruria*, 1863. Metropolitan Museum of Art (Nueva York).



Fig. 42. Pierre-Louis Pierson, *Un domingo*, c. 1861-67. Col. Richard Avedon.

El caso de la Castiglione es emblemático, pero no supone un hecho aislado en su época. Fueron numerosas las personas que aprovecharon la oportunidad que les

<sup>70</sup> Tras el escándalo provocado por la aparición de la condesa en un baile de disfraces caracterizada como *La reine d'Étrurie*, durante el cual se rumoreaba que se había mostrado semidesnuda, el conde de Castiglione, que vivía en Italia, amenazó con quitarle al hijo de ambos. La condesa respondió enviándole esta foto, con la dedicatoria "Au comte de Castiglione/ La reine d'Étrurie", que puede apreciarse en la imagen. Más tarde la condesa recrearía ante la cámara de Pierson el disfraz de la polémica fiesta. *Ibid.*, p. 156.

brindaba la fotografía para reflexionar sobre su propia identidad, que trataban de reconstruir (o deconstruir) a través de series de imágenes, en las que ocasionalmente se introducía el elemento del disfraz. Fue este el caso del conde Robert de Montesquiou (1855-1921). Personaje polifacético de la vida cultural y social francesa del fin de siglo, considerado como un representante modélico de la figura del dandi, Montesquiou recogió el testigo de la condesa de Castiglione (no en vano fue un apasionado coleccionista de sus fotografías, además de biógrafo) y se hizo retratar en numerosas ocasiones, dando lugar a un conjunto de álbumes fotográficos, denominado por él “Ego Imago”, entre cuyas numerosas imágenes tiene cabida puntualmente el disfraz<sup>71</sup>. También la norteamericana Alice Austen (1866-1952), dedicada profesionalmente a la fotografía documental, fue en sus años de juventud aficionada a autorretratarse en compañía de gente de su entorno, y se conservan varias fotografías en las que aparece disfrazada<sup>72</sup>. Un caso particular que merece destacarse es el de la británica Hannah Cullwick (1833-1909), sirvienta doméstica que mantenía una particular relación con su amante y posterior marido, Arthur Munby, quien encargó numerosos retratos de ella escenificando diversos roles y actividades, generalmente relacionados con las tareas de limpieza y otras actividades consideradas denigrantes entre la clase alta victoriana, incluso con la esclavitud. La propia Cullwick en muchas ocasiones pagaba a los fotógrafos ambulantes que llegaban a la casa donde trabajaba para que la fotografiasen recreando estas actividades, siendo un temprano ejemplo de persona que experimentó fotográficamente definiendo su identidad a través de la escenificación de cuestiones sociales y sexuales<sup>73</sup>.

---

<sup>71</sup> *Robert de Montesquiou ou l'art de parâitre*, París, Réunion des musées nationaux, 1999.

<sup>72</sup> Algunas de estas imágenes pueden encontrarse en BLESSING, Jennifer (ed.), *Rose is a rose is a rose. Gender performance in photography*, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1997; y en LINGWOOD, *op. cit.*

<sup>73</sup> Véase DAWKINGS, Heather, “The Diaries and Photographs of Hannah Cullwick”, en *Art History*, 10, junio 1987, pp. 154-187.

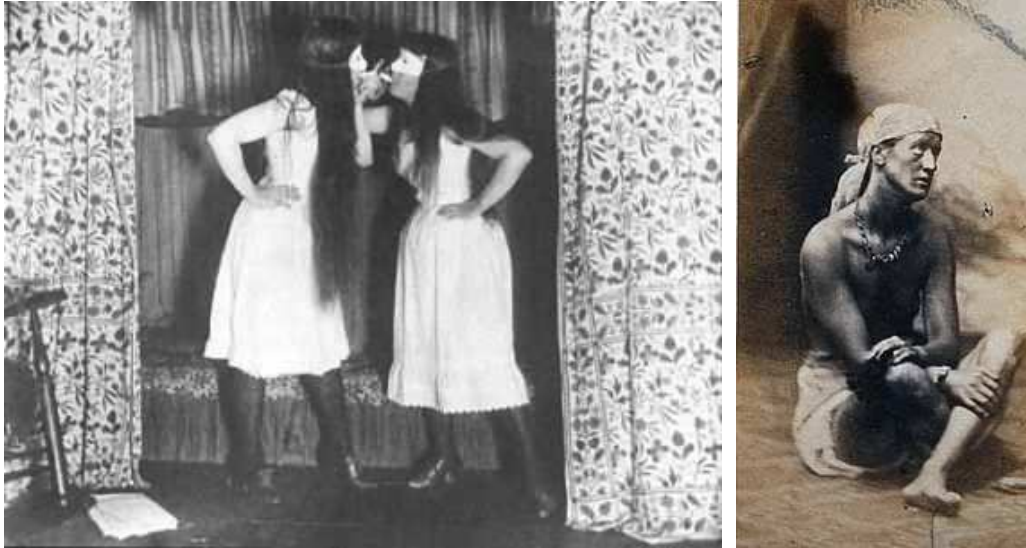


Fig. 43. Alice Austen, *Autorretrato (Gertrude Tate y yo enmascaradas, en faldas cortas)*, 1891. Staten Island Historical Society.

Fig. 44. Fotógrafo no identificado, *Hannah Cullwick como deshollinadora, c.* 1862. Trinity College (Cambridge).

A través de esta enumeración de ejemplos puede verse que fueron muchos los aficionados y profesionales que a lo largo del siglo XIX utilizaron la fotografía, en un contexto privado, para reflexionar acerca de diversas cuestiones, generalmente relacionadas con la noción de identidad o los nuevos roles desempeñados en la sociedad industrial, ayudándose para ello del uso del disfraz. Además de estos ejemplos destacados, son innumerables los casos puntuales que se conocen de retratos en los que se utilizan máscaras y disfraces (algunos de personajes tan conocidos como la escritora George Sand o el pintor Toulouse-Lautrec), y seguramente hubo muchas más experiencias importantes que se perdieron por la escasa valoración que la fotografía (y en concreto este tipo de prácticas) tuvo a lo largo de muchos años, o que, en el mejor de los casos, están todavía esperando a ser descubiertos.

### 3. Continuidad de estas prácticas.

A lo largo del siglo XX, muchos de los modelos y recursos del retrato experimental ensayados durante el siglo XIX, se convirtieron, por obra y gracia de los nuevos parámetros artísticos aportados por las vanguardias y las corrientes artísticas sucesivas, en modelos firmemente establecidos, desbancando a los modelos del retrato

tradicional como medio de reflexión identitaria, y extendiéndose hasta el punto de llegar a influir incluso en la fotografía publicitaria y de moda.

Durante los siglos XX y XXI, el disfraz fue cobrando importancia fotográficamente, tanto en las recreaciones de escenas como en los retratos, proliferando este tipo de manifestaciones, que fueron ganando en complejidad, y también en valoración por parte de los historiadores (a pesar de que, de forma más o menos consciente, muchas de estas prácticas se relacionan con los ejemplos decimonónicos que acabamos de ver).

En las primeras décadas del siglo XX, entre 1910-1940, el empleo de disfraces y máscaras en fotografía cobró una gran significación artística, más allá de las recreaciones de escenas pictorialistas. En algunos aspectos, las prácticas fotográficas de este periodo mostraban una continuidad con las del siglo XIX. En ese sentido, uno de los aspectos más destacados fue la vinculación de la fotografía con las costumbres sociales asociadas al uso del disfraz. La tradición de los bailes y fiestas de disfraces siguió siendo una costumbre frecuente en algunos países hasta la II Guerra Mundial, y ello siguió repercutiendo en la fotografía durante este periodo. Es el caso de las fiestas de disfraces que se celebraban en París en el entorno de los aristócratas relacionados con los surrealistas (como los vizcondes de Noailles o los condes Pecci-Blunt), y de las que se conservan numerosas fotografías tomadas por Man Ray (Emmanuel Radnitsky, 1890-1976), quien también fue muy aficionado a desarrollar escenificaciones y retratos con disfraz; o de una serie de fotografías de damas de la alta sociedad británica (*Goddesses*, 1935) realizadas por Madame Yevonde (Yevonde Cumbers Middleton, 1893-1975) en las que las retratadas aparecen caracterizadas como personajes mitológicos, inspirándose en un baile de disfraces (la *Olympian Party*), celebrado por Miss Olga Lynn en Londres por aquellos años, y que destacan por su atrevida y moderna estética, especialmente debido a su vanguardista uso del color.



Fig. 45. Madame Yevonde, *Goddesses: Lady Milbanke como Penthesilea, reina de las amazonas*, 1935. Yevonde Portrait Archive.



Fig. 46. Madame Yevonde, *Goddesses: Lady Bridget Poulett como Aretusa*, 1935. National Portrait Gallery (Londres).

Por otra parte, la irrupción en el panorama artístico de los movimientos de vanguardia, supuso un gran empujón para la fotografía como medio de expresión artística, porque en ella estas corrientes encontraron, entre otras cosas, una técnica de uso popular que no había logrado, pese a sus esfuerzos, colocarse entre las Bellas Artes, y que además, por sus peculiaridades técnicas, ayudaba a transgredir los conceptos tradicionales de autoría, obra de arte y creación. Precisamente por eso, muchos artistas y fotógrafos de la vanguardia recibieron la influencia de la fotografía del periodo anterior, y a menudo se fijaron en algunas de sus manifestaciones más populares y lúdicas: las tarjetas postales, que tanto gustaron a Paul Éluard y Salvador Dalí; los fotomontajes y collages que fueron la base de la que partieron los dadaístas para su experimentación con esta tipología; las recreaciones de escenas, etc.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Véase CHÉROUX, Clément, “Les récréations photographiques...”, *op. cit.*, (<http://etudesphotographiques.revues.org/index167.html>) sobre la influencia de este tipo de prácticas fotográficas lúdicas en las vanguardias. Para la cuestión de los fotomontajes populares como fuente de

En algunos círculos vanguardistas, además, el uso del disfraz tuvo bastante importancia. Es el caso de las actuaciones dadaístas celebradas en los distintos núcleos dadá, especialmente en Zúrich y París, y también de las frecuentes fiestas de disfraces celebradas en el seno de la Bauhaus, que se concebían como experimentaciones artísticas y como parte del programa pedagógico y del proceso de socialización de la escuela. Además de la vinculación de estas fiestas con los talleres de textil, teatro y danza de la Bauhaus, el uso del disfraz tuvo también repercusiones a nivel fotográfico entre los alumnos de la escuela (que documentaron con su cámara estos eventos y los disfraces, auténticas creaciones artísticas, que sus compañeros habían diseñado y lucido), siendo el caso más destacado el de Gertrud Arndt (1903-2000) y su serie de fotografías *Autorretrato enmascarado*, realizada hacia 1930, en las que la artista, con gran escasez de recursos, y eludiendo cualquier identificación concreta, se presenta caracterizada de diversas maneras.



Figs. 47 y 48. Gertrud Arndt, Dos imágenes de la serie *Autorretrato enmascarado*, c. 1930. Bauhaus-Archiv (Berlín).

En el círculo surrealista de París, el uso del disfraz fue frecuente no solo en las fiestas, sino también como parte de la obra de los fotógrafos, tanto profesionales como aficionados, vinculados al grupo. Además de Man Ray, que recurría a menudo a

---

inspiración para los dadaístas véase ADES, Dawn, *Fotomontaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 19-20.

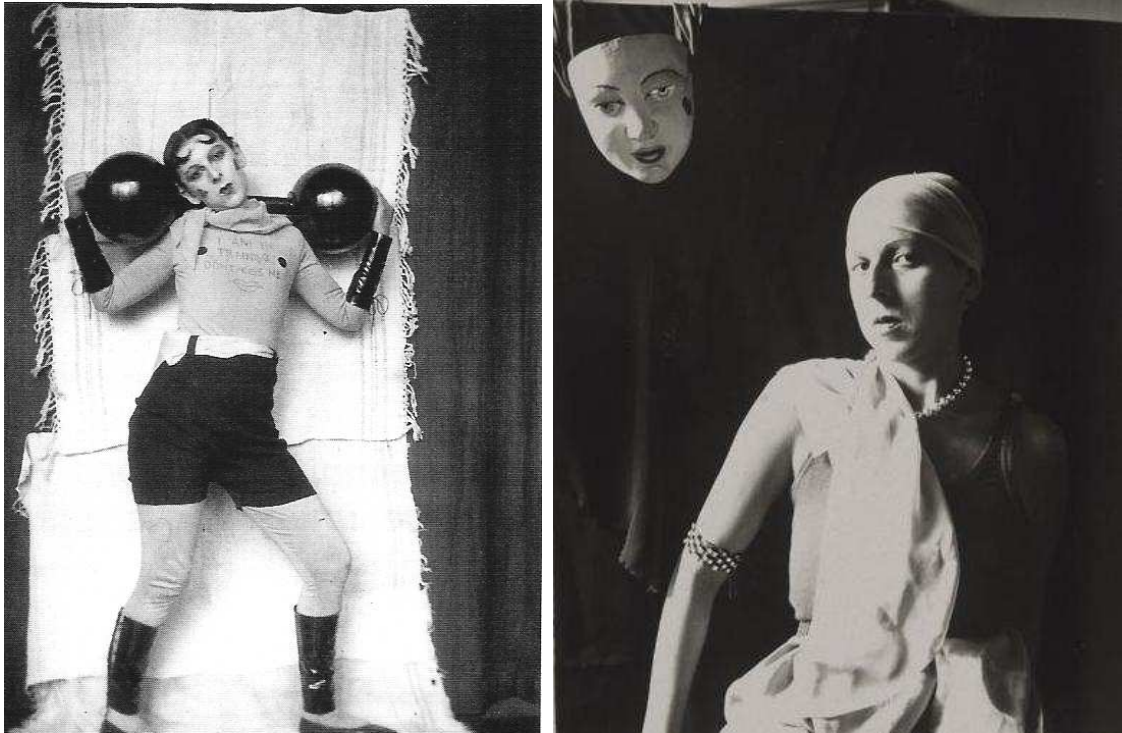
disfraces para autorretratarse o desarrollar retratos escenificados (en los años del surrealismo lo hizo sobre todo con Kiki de Montparnasse), también Jacques-André Boiffard (1902-1961, que en 1930 desarrolló una serie de retratos con el retratado enmascarado, a menudo utilizando máscaras de carnaval) o Salvador Dalí (1904-1992, que realizó varias escenificaciones ante la cámara de fotógrafos amigos, como Man Ray, para ser publicadas en la revista *Minotaure* como ilustración de sus artículos), entre otros, utilizaron la máscara y el disfraz ocasionalmente como elementos en sus fotografías.

Dos son las experiencias más significativas que podemos encontrar en este periodo en cuanto al uso del disfraz en el retrato fotográfico. En el círculo surrealista destaca Claude Cahun (Lucia Schwob, 1894-1954), y dentro de las prácticas dadaístas Marcel Duchamp (1887-1968). Claude Cahun, escritora y fotógrafa, muy influida por la tradición simbolista (en la que se encuadra su tío, el también escritor Marcel Schwob), desarrolló una importante obra fotográfica, centrada fundamentalmente en el género del autorretrato, en la que reflexionó sobre el concepto de identidad, especialmente sobre la identidad concebida como disfraz, utilizando este elemento como parte central de muchos de sus autorretratos<sup>75</sup>. Aunque lo cierto es que su obra versa en general sobre la noción de identidad individual, el hecho de ser mujer y lesbiana, y la valentía con la que hacía gala de ambas situaciones en una época en la que los prejuicios hacia ambas condiciones estaban muy extendidos, han hecho que en la mayoría de las ocasiones se entienda su trabajo únicamente como una reflexión sobre el género y la sexualidad<sup>76</sup>. La cuestión de los géneros tuvo un lugar destacado en su obra literaria y fotográfica, e incluso fue la traductora al francés del texto de Henry Havelock Ellis, *Estudios de psicología social. La higiene social, tomo I, La mujer en la sociedad*, un texto pionero en materia sexológica de gran repercusión en la época.

---

<sup>75</sup> La metáfora del disfraz, así como la idea de convertirse en otro, es muy importante también en muchos de sus textos (véase la selección publicada en el catálogo *Claude Cahun*, Valencia, IVAM, 2001, pp. 155-277. En este catálogo se incluye además el artículo “El espejo de las palabras” de François Leperlier, sobre la correspondencia entre la obra literaria de Cahun y su obra fotográfica, pp. 140-148. Su obra literaria completa está publicada en *Écrits*, ed. de François Leperlier, París, Jean-Michel Place, 2002).

<sup>76</sup> François Leperlier, el mayor especialista en Cahun y al que se debe en gran medida la recuperación de su figura, es sin embargo un ejemplo de este punto de vista (LEPERLIER, François, *Claude Cahun. L'ecart et la métamorphose*, París, Jean-Michel Place, 1992). Uno de los textos que más profundiza en esta perspectiva es el de SOLOMON-GODEAU, Abigail, “The equivocal I: Claude Cahun as Lesbian Subject”, en RICE, Shelley (ed.), *Inverted Odisseys: Claude Cahun, Maya Deren and Cindy Sherman*, Londres, The MIT Press, 1999.



Figs. 49 y 50. Claude Cahun, *Autorretratos*, c. 1927 y c. 1928 respectivamente.  
Musée des Beaux-Arts (Nantes).

El desarrollo de la ciencia psicoanalítica no solo contribuyó al cuestionamiento de la noción de identidad al poner en valor aspectos del inconsciente y los deseos más ocultos, sino que además, al basar buena parte de sus teorías en elementos de la sexualidad y el género, ayudó a convertir estos aspectos en materia de reflexión artística. Ya anteriormente estas ideas, y temas relacionados con la confusión o eliminación de los géneros, como la androginia o el travestismo, habían aparecido como vimos en la literatura y también en la fotografía. En el periodo de entreguerras, con la aparición de textos como el de Havelock Ellis, o los de Joan Rivière (*La feminidad como mascarada*, 1929) y Freud (*La feminidad*, 1933), la cuestión del género como rol social cobró importancia en la cultura, y por ende en la fotografía, del momento. Esto se debió no solo a las investigaciones psicoanalíticas, sino también a la incorporación a gran escala de las mujeres a la vida laboral originada por el estallido de la I Guerra Mundial. Las transformaciones en el concepto de lo que podía ser materia artística, unido a la labor del psicoanálisis y a este creciente papel de la mujer en la vida pública, fueron factores determinantes para que estas prácticas fotográficas, que aún en el caso de Cahun eran de carácter privado, fueran convirtiéndose en actividades consideradas específicamente artísticas y con un valor público.

Pionero en aspectos como el apropiacionismo, la reflexión sobre los medios visuales de masas, y la conversión en materia artística de elementos antes relegados al ámbito íntimo o a la baja cultura (cuestiones que serán fundamentales a partir de los años sesenta) fue Marcel Duchamp. Duchamp estuvo muy interesado en las cuestiones de género, que están presentes en buena parte de su obra y de sus textos (especialmente en sus escritos y notas personales hay muchas referencias a estos asuntos, sobre todo en forma de juegos de palabras<sup>77</sup>), y por ello llegó a crearse un *alter-ego* femenino, Rose Sélavy, con el que firmó varias obras, y a la que llegó a dar forma física en varias ocasiones. Duchamp se retrató como Rose Sélavy ante la cámara de Man Ray en dos ocasiones: en 1921, para una campaña dadaísta llevada a cabo en Nueva York, se hizo retratar vestido de mujer (en principio no era una caracterización como Rose Sélavy, pero una de las fotografías fue usada para el *ready-made Belle Haleine*, firmado con el seudónimo de Rose, por lo que pasó a identificarse con este personaje<sup>78</sup>); y en 1924 hizo otra serie de imágenes en las que jugaba con referencias a la fotografía de moda y de actrices, buscando una exagerada feminidad (en una de ellas, llegó a posar utilizando las manos de Germaine Everling, la entonces pareja de Francis Picabia). El hecho de que Duchamp utilizase a su *alter-ego* femenino a nivel público es un precedente de la conversión de estas prácticas fotográficas, centradas en la reflexión sobre las nociones de identidad, género o sexualidad a través de la utilización de la propia imagen (él mismo las calificaba como “un pequeño juego entre el yo y el *mi*”<sup>79</sup>), en materia artística y cuestiones públicas, anticipando prácticas posteriores como el *body art* o el conceptual<sup>80</sup>.

---

<sup>77</sup> Véase JONES, Amelia, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

<sup>78</sup> ADES, Dawn, “Duchamp’s Masquerades”, en CLARKE, Graham (ed.), *The Portrait in Photography*, Londres, Reaktion Books, 1992, p. 107.

<sup>79</sup> JONES, Amelia, *op. cit.*, p. 154.

<sup>80</sup> En este sentido, son también interesantes las fotografías tituladas *Tonsure*, tomadas por Man Ray en 1920, que muestran la tonsura en forma de estrella realizada por Georges de Zayas en la cabeza de Duchamp, o los retratos de Duchamp enjabonado que hizo también Man Ray en 1924, y que fueron utilizados por Duchamp para las *Obligaciones para el casino de Monte Carlo*.



Fig. 51. Man Ray, *Marcel Duchamp como mujer* (fotografía utilizada para el *ready-made Belle Haleine*), 1921. Col. particular.



Fig. 52. Man Ray, *Marcel Duchamp como Rose Sélavy*, 1924. Philadelphia Museum of Art.

En las décadas siguientes, entre 1940 y 1960, muchos artistas siguieron experimentando con las escenificaciones fotográficas y el género del retrato, utilizando para ello en ocasiones disfraces y máscaras: Man Ray, por ejemplo, continuó haciendo escenificaciones con su nueva esposa, Juliet Browner, al igual que Claude Cahun siguió autorretratándose disfrazada hasta su muerte en 1954. No obstante, la verdadera eclosión de este tipo de prácticas llegará ya en el último cuarto del siglo XX. Será a partir de 1965, con la aparición de nuevas corrientes artísticas, como el conceptual o el *body art*, cuando estas manifestaciones reciban un impulso y se reencuadren dentro de un nuevo marco teórico y artístico.

La eclosión de este tipo de prácticas fotográficas en ese periodo, y su creciente importancia hasta hoy, estuvo motivada por varios factores. Por una parte, el uso de la fotografía como medio artístico se intensificó en general dentro de las diferentes corrientes que surgieron en esos años, con sentidos y usos muy distintos, dentro del *pop-art*, el conceptual, etc. Al mismo tiempo, a finales de los años 60 y principios de los 70, comenzaron a aparecer prácticas artísticas en las que el propio cuerpo y la actuación eran los elementos fundamentales de la experiencia artística, como el arte de acción, el

*body art* o las *performances*<sup>81</sup>. Son corrientes influidas fundamentalmente por la filosofía fenomenológica de Merleau-Ponty, y su concepción del cuerpo como el principal vehículo de conocimiento del mundo y de posicionamiento en él. La fotografía jugó desde el principio un papel importante en ellas, fundamentalmente como documentación, dado que se trataba de prácticas efímeras (en cierto sentido, de un modo similar a cómo en el siglo anterior se immortalizaban las escenificaciones de *tableaux vivants* o las fiestas de disfraces, y más adelante las acciones dadaístas o surrealistas), pero en algunos casos la fotografía se convirtió en parte fundamental de las propuestas desarrolladas (que cobraban así un carácter multidisciplinar), y además surgieron una serie de experiencias fotográficas que podían ser consideradas como fotografía performativa o *fotoperformance*<sup>82</sup>.

Por otro lado, a partir de los años setenta se acentuó la transformación en el concepto de lo que se consideraba arte o materia artística, y la reflexión sobre cuestiones de identidad, género o sexualidad, que en fotografía se venía realizando desde sus primeros momentos, aunque generalmente, como hemos visto, en un contexto privado y a menudo a nivel aficionado (incluso entre los propios profesionales), se convirtió en una de las principales, sino la principal, materia para el arte postmoderno. Esta situación se vio acompañada por el contexto social e histórico: la emancipación de la mujer y el movimiento feminista, la descolonización, las reivindicaciones raciales y sexuales, los movimientos contraculturales, etc., fueron factores que hicieron que cobrase valor artísticamente lo que se ha dado en llamar “el discurso de las minorías” (uno de los textos claves en ese sentido sería el artículo de Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, aparecido en *Art News* en enero de 1971, que abrió la puerta a las reivindicaciones feministas, pero también de otros colectivos que

---

<sup>81</sup> Aunque no es el tema específico del trabajo, estas prácticas artísticas tienen gran relación con el tipo de fotografía que estamos estudiando, por lo que algunos textos han sido de gran utilidad para el desarrollo del trabajo: AZNAR, Yayo, “No todo es desvestirse. Traje y comportamiento en el arte de acción”, en *Actas del Curso “Traje, identidad y sujeto en el arte contemporáneo”*, Madrid, Museo del Traje, 2007 (publicación electrónica); GOLDBERG, Roselee, *Performance Art: desde el futurismo hasta el presente*; Barcelona, Destino, 1996; JONES, Amelia, *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

<sup>82</sup> El término fue acuñado por Hannah Wilke, que calificaba sus autorretratos (por ejemplo, *Portrait of the Artist in his Studio*, 1971, en el que aparece disfrazada de hombre) como *Performatist self-portraits* (SPECTOR, Nancy, “Performing the Body in the 1970’s”, en BLESSING, Jennifer (ed.), *Rose is a rose is a rose. Gender performance in photography*, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1997, p. 169); posteriormente el término parece haberse extendido y David Campany lo utiliza para denominar en general este tipo de manifestaciones en *Arte y fotografía*, Londres, Phaidon, 2006, en relación a artistas como Jo Spence o la propia Wilke.

hasta entonces habían tenido poco peso en el sistema del arte oficial). Muchas de las escenificaciones fotográficas desarrolladas a partir de los años setenta ahondan en la utilización paradójica del disfraz como medio para visibilizar determinadas cuestiones (como hemos visto que había sido utilizado ya en el XIX), pero tomando ahora un carácter público y artístico, dentro de los nuevos parámetros del arte, expresando reivindicaciones o haciendo una crítica de ciertas situaciones de la sociedad actual. Es un tipo de fotografía que podríamos encuadrar dentro de los usos “activistas” de la fotografía que surgen en este periodo, y que cuentan con representantes muy dispares que utilizan el medio de muy diversas formas<sup>83</sup>.

Dentro de la fotografía “activista” que recurre al disfraz como medio de hacer visibles ciertas situaciones, dos son los principales asuntos que se han abordado. Por un lado, las cuestiones de género y sexualidad, que, como hemos comentado, habían tenido cabida en la fotografía casi desde sus inicios, y que se habían visto estimuladas por el contexto de entreguerras, se desarrollaron extraordinariamente a partir de los años setenta, coincidiendo con el desenvolvimiento de la historiografía y teoría del arte de corte feminista y homosexual<sup>84</sup>. Por otro, la descolonización y el posterior proceso de “globalización”, a menudo muy relacionados con las cuestiones raciales y la creciente multiculturalidad de nuestras sociedades. La aparición de textos como *El fin de la historia y el último hombre* (1992) de Francis Fukuyama o *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial* de Samuel Huntington (1996), y la evolución de fenómenos como las telecomunicaciones o la inmigración, son factores que han estimulado el debate sobre estas cuestiones a todos los niveles, y que, como es lógico, han repercutido en el ámbito artístico y fotográfico.

Dado su carácter activista, en la mayoría de las prácticas de los últimos treinta o cuarenta años que utilizan disfraces y máscaras, el carácter de reflexión individual que tenían los ejemplos decimonónicos se pierde en pos de una crítica que afecta a una colectividad. Es el caso de las famosas recreaciones de escenas o *fotoperformances* realizadas por Cindy Sherman (1954) o Yasumasa Morimura (1951), por citar dos de los ejemplos más famosos. En la mayor parte de su obra fotográfica, ambos utilizan su

---

<sup>83</sup> Véase MARZO, Jorge Luis (ed.), *Fotografía y activismo: textos y prácticas (1979-2000)*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

<sup>84</sup> La principal fuente para este tipo de manifestaciones, su base teórica y los artistas que las cultivan ha sido el catálogo *Rose is a rose is a rose. Gender performance in photography*, op.cit.

propio cuerpo y su imagen para escenificar una crítica a los estereotipos de género y raciales, pero, como ambos se han encargado de señalar, sus obras no pueden considerarse retratos<sup>85</sup>, aunque en algunos casos concretos, su trabajo se vincule a este género, realizando una reflexión sobre su presencia en la historia del arte (*History Portraits*, de Sherman, 1989-1990; *History of Art*, de Morimura, serie iniciada en 1986) o la fotografía publicitaria y de celebridades (*Fashion*, serie de Sherman con varias entregas en los años ochenta y noventa; *Actresses*, serie de Morimura terminada en 1996).



Fig. 53. Yasumasa Morimura, Serie *Actresses: Autorretrato como Ingrid Bergman*, 1996. The Saatchi Gallery (Londres).

Dentro de estas prácticas fotográficas que, sin ser específicamente retratos, reflexionan sobre este género, y a través de él, sobre el arte del pasado, un ejemplo particularmente interesante es el de Eleanor Antin (1935), que ha realizado varias series fotográficas en las que recrea las biografías de personajes inventados por ellas, a menudo con una estética que remite a la fotografía decimonónica (es el caso de *Recollections of My Life with Diaghilev 1919-1929*, 1977-1978, inspirada en las fotografías de celebridades de finales del XIX y principios del XX; o *The Angel of*

---

<sup>85</sup> Si tradicionalmente el género del retrato tendía a confundirse con otro tipo de representaciones (escenas de género, alegorías, etc.), en la actualidad a menudo se da una gran cercanía con manifestaciones como las *performances* fotográficas, que a menudo tienden a ser consideradas como autorretratos.

*Mercy: The Nightingale Family Album*, de 1977, inspirada en la figura de Florence Nightingale, un trabajo multidisciplinar, como es habitual en Antin, cuyas fotografías emulan los retratos decimonónicos y el álbum familiar).



Fig. 54. Eleanor Antin, Serie *The Angel of Mercy. The Nightingale Family Album: Yo-1854*, 1977. Ronald Feldman Gallery (Nueva York).

Sin embargo, en este mismo periodo, se dan también los retratos en los que mediante el uso del disfraz, se proyectan las inquietudes o la situación personal del autor, aunque en ocasiones esta esté contaminada por una crítica social más amplia y a menudo se sitúe a medio camino entre el retrato y la *performance*. Es el caso de Pierre Molinier (1900-1976), uno de los más prolíficos cultivadores de este tipo de prácticas, quien además de recurrir a disfraces y máscaras utilizaba prótesis y acudía a la

manipulación de las imágenes para expresar sus concepciones sobre el género y la sexualidad; Lucas Samaras (1939) y sus *Auto Polaroid* de los años 1969-71; Adrian Piper (1948) en las fotografías para *The Mythic Being* (1974); o Robert Mapplethorpe (1946-1989) y sus autorretratos de principios de los ochenta, por citar solo unos cuantos ejemplos.



Fig. 55. Pierre Molinier, *Sin título*, c. 1967.  
Clamart Gallery (Nueva York).

Estos ejemplos mencionados son representativos por lo abundante de su obra fotográfica, pero hay muchos otros artistas que en un determinado momento de su trayectoria han recurrido a prácticas similares (pues la interdisciplinariedad es una nota esencial del arte actual, y son numerosos, por no decir incontables, los artistas que en los últimos años han recurrido a la fotografía como forma de expresión, aunque fuese solo puntualmente), o que dentro de una abundante obra fotográfica han utilizado ocasionalmente disfraces y máscaras: Catherine Opie (1961, serie de retratos *Being and Having*, de 1991); Janine Antoni (1964, *Mom and Dad*, de 1994); Joel Peter Witkin

(1939, *Self Portrait*, 1984); Gillian Wearing (1963, serie *Album*, de 2003, en la que mediante sofisticadas caracterizaciones se transforma en todos los miembros de su familia); o el mismísimo Andy Warhol (1928-1987), que recurrió al travestismo en varias ocasiones (en la serie *Altered images*, elaborada en colaboración con Christopher Makos, o en la serie *Self-Portrait in Drag*, ambas de 1981) para completar la reflexión sobre su imagen e identidad que componen los cientos de retratos y autorretratos fotográficos que se tomaron de él a lo largo de los años, siendo uno de los artistas que mejor supo aprovechar las posibilidades de exploración personal que la fotografía ofrece.



Fig. 56. Gillian Wearing, *Autorretratos para la serie Album: Gillian como su madre, su tío, su hermana, su hermano, ella misma, y su padre*, 2003. Albright-Knox Art Gallery (Buffalo).



Fig. 57. Christopher Makos, *Andy in Make-Up* (fotomontaje de diversos retratos de Andy Warhol tomados por el fotógrafo en los años 80), 2002. Ronald Feldman Gallery (Nueva York).

#### **4. Conclusiones.**

A través de los ejemplos examinados, se ha podido constatar que el retrato con disfraces y máscaras, no fue una práctica aislada y anecdótica, sino que fue bastante habitual en la fotografía del siglo XIX. Este tipo de retrato se inserta en un contexto donde el uso de disfraces era bastante frecuente y tenía un importante papel en la vida social, pero esta importancia del disfraz no había sido trasladada al mundo del arte, con la excepción de algunos escasos ejemplos y del subgénero del retrato alegórico, que no se corresponden con los ejemplos que se han analizado dentro de este trabajo. La peculiaridad del uso de disfraces y máscaras en el retrato fotográfico reside en que, en la mayoría de los casos, su utilización reflejaba una serie de cuestiones sociales e identitarias de diverso tipo, que se expresaban de manera novedosa en el retrato a través de disfraces, elementos de ocultación que tomaban así un carácter de exhibición. El modelo de retrato nacido de la unión de estos dos elementos aparentemente antagónicos (el disfraz que oculta y la fotografía que exhibe) revela el agotamiento de los modelos de retrato tradicional y la búsqueda de nuevos parámetros para la expresión de la identidad, y conecta estas manifestaciones decimonónicas con toda una serie de prácticas fotográficas (y extrafotográficas) posteriores, relacionándose además con teorías manifestadas por la sociología, el psicoanálisis o la fenomenología.

El retrato fotográfico con disfraces, por su importancia tanto cuantitativa como cualitativa, viene a demostrar algunas de las cuestiones que nos planteábamos en la introducción. Por un lado, ejemplifica que el realismo no fue el único valor que la gente del siglo XIX encontró en la fotografía, y que ya desde los primeros momentos de su invención, fotógrafos y clientes se vieron estimulados por las posibilidades de transgresión de la realidad que permitía el nuevo medio, no solo mediante las manipulaciones técnicas que ofrecía, sino también por su capacidad de simulación, de hacer pasar por real una imagen ficticia. Algo que aplicado al género del retrato posibilitaba experimentar con la idea de apariencia y la proyección exterior de la propia identidad.

Este tipo de retrato es un buen ejemplo, además, de las posibilidades de reflexión identitaria que el público y los profesionales de la época encontraron en la fotografía. Posibilidades que, si bien en muchos casos fueron explotadas con cierta inocencia (la

que corresponde a los primeros momentos de desarrollo de un nuevo medio), se revelan de una gran trascendencia, tanto por su relación con las inquietudes de su época acerca del sujeto (de las que el retrato fotográfico, a través sobre todo de modelos experimentales como este, participa plenamente), como por su anticipación de teorías y prácticas posteriores, lo que se demuestra por la pervivencia hoy en día de este tipo de prácticas fotográficas, siendo el disfraz uno de los elementos más recurrentes entre los fotógrafos actuales. La identidad como algo susceptible de transformación, la disociación entre la imagen que se transmite y lo que uno es en realidad, el papel de la mirada ajena en la definición de la personalidad, o la importancia de lo lúdico como elemento creativo y de expresión personal, son algunos de los conceptos que están ya presentes en los retratos con disfraces y máscaras que se han analizado en este trabajo, y que serán fundamentales para el arte posterior.

Por último, esta tipología refleja mejor que ninguna otra el cambio que iba a producirse en época contemporánea en el concepto de retrato, en relación con el cambio que en la noción de sujeto e identidad se estaba produciendo, fruto de las demandas que el nuevo contexto histórico y social obligaba a plantearse. Cambios que se traducen en la pérdida de validez del modelo de retrato tradicional, que basaba su capacidad de representar al ser humano principalmente en la reproducción del parecido físico. Aunque en muchos estudios acerca del género del retrato se sitúan los orígenes de esta transformación en la pintura de finales del siglo XIX, o incluso principios del XX, a través de modalidades como el retrato con disfraz puede constatarse que este fenómeno se daba ya desde fechas más tempranas en la fotografía, que se presenta por tanto como un elemento fundamental a la hora de interpretar la evolución del género del retrato en la historia del arte.

## 5. Bibliografía.

### 5.1. El retrato tradicional y su transformación con la invención de la fotografía.

- BAJAC, Quentin, *L'image révélée: L'invention de la photographie*, París, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 2001.
- BAJAC, Quentin, FONT-RÉAULX, Dominique de (comisarios), *Le daguerréotype français: un objet photographique*, París, Réunion des musées nationaux, 2003.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida (Nota sobre la fotografía)*, Barcelona, Paidós, 2007.
  - BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
- BERGER, John, *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Barcelona Gustavo Gili, 2006.
- BILLETTER, Erika (ed.), *L'autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Berna, Benteli, 1985.
- BRILLIANT, Richard, "Portraits: The Limitations of Likeness", en *Art Journal*, septiembre de 1987, Vol. 46, nº 3, (número monográfico dedicado al retrato), pp. 171-172.
  - *Portraiture*, Londres, Reaktion Books, 1991.
- CARNEIRO DE CARVALHO, Vânia, FERRAZ DE LIMA, Solange, "Individuo, género y ornamento en los retratos fotográficos, 1870-1920", en AGUAYO, Fernando, ROCA, Lourdes (coord.), *Imágenes e investigación social*, México, Instituto Mora, 2005, pp. 271-291.
- CLARKE, Graham (ed.), *The portrait in photography*, Londres, Reaktion Books, 1992.
- COLOMA MARTÍN, Isidoro, *La forma fotográfica: a propósito de la fotografía española desde 1839 hasta 1939*, Málaga, Universidad de Málaga, Colegio de Arquitectos, 1986.
- DARRAH, William C., *Cartes de Visite in Nineteenth Century Photography*, Gettysburg, W. C. Darrah, 1981.
- DISDÉRI, André-Adolphe-Eugène, *Essai sur l'art de la photographie*, Biarritz, Séguier, 2003.
- *Espejos de la imagen. Una historia del retrato en España. 1900-2000*, Salamanca, Caja Duero, Explorafoto, 2002.

- FONTANELLA, Lee, *La historia de la fotografía en España: desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso, 1981.
- FORD, Colin, “Le portrait photographique”, en *Le Portrait*, París, Bordas, 1984, pp. 7-20.
- FRANCASTEL, Galiene y Pierre, *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1978.
- FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- FRIZOT, Michel, *Histoire de voir: une histoire de la photographie. I. De l'invention a l'art photographique*, París, Centre National de la Photographie, 1989.
  - (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse, 2001.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, “Expansión y profesionalización”, en SOUGEZ, Marie-Loup (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007.
- HAMILTON, Peter, HARGREAVES, Roger, *The beautiful and the damned: the creation of identity in nineteenth century photography*, Hampshire, Lund Humphries, 2001.
- HENISCH, Heinz K. y Bridget A., *The Photographic Experience 1839-1914. Images and attitudes*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1993.
- *Identités. De Disdéri au photomaton*, París, Centre National de la Photographie, 1985.
- *La voz del fotógrafo. Textos y documentos para la Historia de la Fotografía en Canarias (1839-1939)*, selección, introducción y notas por Carmelo Vega, Santa Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2000.
- LABASTIE, François, “El fotógrafo como observador, actor y director en el retrato fotográfico”, tesis inédita, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo II, Madrid, leída el 29 de marzo de 2003.
- LECUYER, Raymond, *Histoire de la Photographie*, París, Baschet et Cie, 1945.
- LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLE, André (dir.), *Historia de la fotografía*, Barcelona, Martínez Roca, 1988.
- LINGWOOD, James; *Staging the Self. Self-Portrait Photography 1840s-1980s*, Londres, The Gallery, 1986.

- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, Barcelona, Lunwerg, 1989.
- MAAS, Ellen, *Foto-álbum. Sus años dorados 1858-1920*, (introducción a la edición castellana y recopilación del material español y latinoamericano a cargo de Glacy Fatorelli y Cristina Zelich), Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- MARTÍNEZ ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*, Barcelona, Montesinos, 2004.
- MARY, Bertrand, *La photo sur la cheminée: naissance d'un cult moderne*, París, Editions Métailié, 1993.
- McCAULEY, Elizabeth Anne, *Likenesses: Portrait Photography in Europe 1850-1870*, Albuquerque, Art Museum, University of New Mexico, 1980.
  - A. A. E. Disdéri and the carte de visite portrait photography, Yale University, 1985.
- NARANJO, Juan, “El retrato en Europa: del registro de la memoria a la ficción”, en *Retratos. Fotografía española, 1848-1995*, Barcelona, Fundación Caixa de Cataluña, 1996, pp. 35-45.
  - “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, Lunwerg, 2000, pp. 11-31.
  - “L’impacte de la fotografia en la societat espanyola del segle XIX”, en *La fotografia a Espanya al segle XIX*, Barcelona, Fundació La Caixa, 2001, pp. 15-24.
  - “Las tarjetas de visita. Del retrato privado a la imagen pública”, en *De París a Cádiz. Calotipia y colodión*, Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2004, pp. 188-191.
- NOCHLIN, Linda, “Impressionist Portraits and the Construction of Modern Identity”, en BAILEY, Colin B., *Renoir’s Portraits. Impressions of an Age*, New Haven, Yale University Press, 1997.
- ORTEL, Philippe, *La littérature à l’ère de la photographie. Enquête sur una révolution invisible*, Nimes, Jacqueline Chambon, 2002.
- OWENS, Craig, “Posar”, en RIBALTA, Jorge (ed.), *Efecto Real. Debates postmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp. 194-215.
- PULTZ, John, *La fotografía y el cuerpo*, Madrid, Akal, 1995.

- SAGNE, Jean, “L’exotisme dans le portrait photographique au XIXe siècle”, en *Revue de la Bibliothèque nationale*, nº 1, septiembre 1981, pp. 27-36.
  - *L’atelier du photographe (1840-1940)*, París, Presse de la Renaissance, 1984.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (coord.), KURTZ, Gerardo, FONTCUBERTA, Joan, ORTEGA, Isabel, *Summa Artis. Vol. XLVII. La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- SIDLAUSKAS, Susan, *Body, Place and Self in Nineteenth-Century Painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- SMITH, David R., “Irony and Civility: Notes on the Convergence of Genre and Portraiture in Seventeenth-Century Dutch Painting”, en *The Art Bulletin*, 1987, Vol. LXIX, nº 3, pp.407-430.
- SOBIESZEK, Robert A., *Ghost in the Shell. Photography and Human Soul, 1850-2000. Essays on Camera Portraiture*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1999.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara, 2007.
- SOUSSLOFF, Catherine M., *The Subject in Art. Portraiture and the Birth of the Modern*, Durham, Duke University Press, 2006.
- WEST, Shearer, *Portraiture*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- WOODALL, Joanna (ed.), *Portraiture. Facing the Subject*, Manchester, Manchester University Press, 1997.
- YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel, *Diccionario histórico de conceptos, tendencias y estilos fotográficos (desde 1839 hasta nuestros días)*, Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1994.

## **5.2. El disfraz y la máscara.**

- ALLARD, Geneviève, LEFORT, Pierre, *La máscara*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- CAILLOIS, Roger, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- CARO BAROJA, Julio, *El carnaval (análisis histórico-cultural)*, Madrid, Taurus, 1989.
- *El carnaval en Europa*, edición, selección, prólogo y notas de José Luis Sánchez, Madrid, Miraguano, 1997.

- FREIRE, Ana María, *Literatura y sociedad: los teatros en casas particulares en el siglo XIX*, Ciclo de conferencias *Revolución y Restauración en Madrid (1868-1902)*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1996.
- HUERTA CALVO, Javier (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Serbal, 1989.
- LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie, *El vestido: ensayo psicoanalítico del vestir*, Valencia, Engloba, 2003.
- PALAVECINO, Enrique, *La máscara y la cultura*, Buenos Aires, Ediciones de la Municipalidad, 1954.
- THATCHER GIES, David, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- TSEELON, Efrat (ed.), *Masquerade and Identities: essays on gender, sexuality and marginality*, Londres, Nueva York, Routledge, 2003.

### **5.3. El disfraz y la máscara en la fotografía del siglo XIX.**

- BAJAC, Quentin, *Tableaux Vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)*, París, Réunion des musées nationaux, 1999.
- BENJAMIN, R. Brent, RIBEMONT, Francis (comisarios), *La photographie pictorialiste en Europe, 1888-1918*, Rennes, Musée des Beaux-Arts, 2005.
- COKE, Van Deren, *The Painter and the Photographer from Delacroix to Warhol*, Albuquerque, New Mexico University Press, 1975.
- FOLIE, Sabine, GLASMEIER, Michael, *Tableaux vivants: lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, Viena, Kunsthalle, 2002.
- GARCÍA Felguera, María de los Santos, “Don Quijote en el estudio del fotógrafo”, en *Cervantes y el mundo cervantino en la imaginación romántica*, Madrid, Dirección General del Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, 1997, pp. 5-23.
  - “Arte y fotografía (I). El siglo XIX”, en SOUGEZ, Marie-Loup (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007.
- HAWORTH-BOOTH, Mark, *La photographie britannique des origines au pictorialisme*, París, Centre National de la Photographie, 1998.
- *La fotografía pictorialista en España*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1996.
- POIVERT, Michel, *Le pictorialisme en France*, París, Bibliothèque Nationale, 1992.

- SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1994.

#### 5.4. El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX. Teoría y ejemplos concretos.

- APRAXINE, Pierre, DEMANGE, Xavier (dir.), *La comtesse de Castiglione par elle-même*, París, Éditions de la Reunion des musées nationaux, 1999.
- BLESSING, Jennifer (ed.), *Rose is a rose is a rose. Gender performance in photography*, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1997.
- COX, Julian, FORD, Colin, *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*, Los Angeles, Getty Publications, 2003.
- DAWKINGS, Heather, “The Diaries and Photographs of Hannah Cullwick”, en *Art History*, 10, junio 1987, pp. 154-187.
- DÍAZ BURGOS, Juan Manuel (comisario), *Fotografía en la región de Murcia*, Murcia, Murcia Cultural, 2003.
- DODIER, Virginia, *Clementina, Lady Hawarden: Studies from life, 1857-1864*, Londres, Aperture, 1999.
- *Galeria de retrats de l'Arxiu Nacional de Catalunya*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2000.
- GONZÁLEZ, Antonio Jesús, *La mezquita de plata: un siglo de fotógrafos y fotografías de Córdoba (1840-1939)*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2007.
- GONZÁLEZ, Ricardo, *El asombro en la mirada: 100 años de fotografía en Castilla y León (1839-1939)*, Salamanca, Consorcio Salamanca 2002, 2002.
- HACKING, Juliet, *Princess of Victorian Bohemia*, Londres, National Portrait Gallery, 2000.
- KURTZ, Gerardo, ORTEGA, Isabel (dir.), *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional : guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1989.
- *La Jara en el tiempo (1870-1940)*, Villanueva de la Jara, Ayuntamiento, 1993.
- LASSAM, Robert E., *Portrait and the camera: a celebration of 150 years of photography*, Londres, Studio Editions, 1989.
- *Le Photographe photographié*, París, Maison européenne de la Photographie, Somogy, 2004.

- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Crónica de la luz: fotografía en Castilla-La Mancha (1855-1936)*, El Viso, Fundación Cultural de Castilla La-Mancha, 1984.
  - *Madrid, laberinto de memorias (cien años de fotografía: 1839-1936)*, Barcelona, Lunweg, 1999
- MURO, Matilde, ZUBIZARRETA, M<sup>a</sup> Teresa P. *La fotografía en Trujillo hasta 1936*, Barcelona, César Viguera, 1987.
- RAMÍREZ COPEIRO DEL VILAR, Jesús, *Valverde a través de la fotografía (1840-1940)*, Valverde del Camino, J. Ramírez, 1987.
- *Registres: fotografies de Pau Audouard i Antoni Esplugues*, Barcelona, Fundació Caixa Barcelona, 1990.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, DURÁN BLÁZQUEZ, Manuel, *Madrid en Blanco y Negro (1875-1931). De la Restauración a la Segunda República*, Madrid, Espasa Calpe, 1982.
- SOBIESZEK, Robert, IRMAS, Deborah, *The camera i. Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sidney Irmas Collection*, Los Angeles, Los Angeles County Museum, Harry N. Abrams, 1994.
- THIÉBAUT, Philippe (comisario), *Robert de Montesquiou ou l'art de parâitre*, París, Réunion des musées nationaux, 1999.
- VEGA, Carmelo (ed.), *La voz del fotógrafo. Textos y documentos para la Historia de la Fotografía en Canarias (1839-1939)*, Santa Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2000.
- VV.AA., *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*, Barcelona, Lunweg, 2000.
- YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel, *Retratistas y fotógrafos. breve historia de la fotografía sevillana*, Sevilla, Repiso, 1981.
  - *Historia general de la fotografía en Sevilla*, Sevilla, Soc. Nicolás Monardes, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1997.

### 5.5. Continuidad de estas prácticas.

- *Absolute Windstille: Jürgen Klauke. Das Fotografische Werk. Eine Retrospective*, Otsfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2001.
- ADES, Dawn, "Duchamp's Masquerades", en CLARKE, Graham (ed.), *The portrait in Photography*, Londres, Reaktion Books, 1992, pp. 94-114.
- ALIAGA, Juan Vicente (comisario), *Claude Cahun*, Valencia, IVAM, 2001.

- AZNAR, Yayo, “No todo es desvestirse. Traje y comportamiento en el arte de acción”, en *Actas del Curso “Traje, identidad y sujeto en el arte contemporáneo”*, Madrid, Museo del Traje, 2007 (publicación electrónica).
- BERGER, Maurice, *Adrian Piper. A Retrospective*, Baltimore, University of Maryland Fine Arts Gallery, 1999.
- BONITO OLIVA, Achille, ECCHER, Danilo (eds.), “*Appearance: Mariko Mori, Yasumasa Morimura, Luigi Ontani, Andrés Serrano, Pierre & Gilles, Tony Oursler*”, Milán, Charta, 2000.
- BUTLER, Judith, “Lacan, Riviere, and the Strategies of Masquerade”, en BUTLER, Judith, *Gender trouble: feminism and the subversión of identity*, Nueva York, Londres, Routledge, 1990
- CAMPANY, David (ed.), *Arte y fotografía*, Londres, Phaidon, 2006.
- CHÉROUX, Clément, “Les créations photographiques. Un répertoire de formes pour les avant-gardes”, en *Études photographiques*, nº 5, noviembre 1998 (<http://etudesphotographiques.revues.org/index167.html>).
- CORTÉS, José Miguel G., *El rostro velado: travestismo e identidad en el arte*, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1997.
- DIEGO, Estrella de (comisaria), *Warhol sobre Warhol*, Madrid, La Casa Encendida, 2007.
- DURAND, Regis, DABIN, Veronique (dir.), *Cindy Sherman*, París, Flammarion, Jeu de Pamme, 2006.
- GARCÍA YELO, María, “Historia del Arte. Yasumasa Morimura”, en *Anales de Historia del Arte*, 2001, 11, pp. 357-375.
- GIBSON, Robin, ROBERTS, Pam, *Madame Yevonde: Colour, Fantasy and Myth*, Londres, National Portrait Gallery, 1990.
- GOLDBERG, Roselee, *Performance Art: Desde el futurismo hasta el presente*, Barcelona, Destino, 1996.
- HOT, Anne H., *Fabrications: staged, altered and appropriated photographs*, Nueva York, Abbeville Press, 1987.
- JONES, Amelia, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
  - *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

- KENT, Rachel (ed.), *Masquerade. Representation and the Self in Contemporary Art*, Sydney, Museum of Contemporary Art, 2006.
- KÖHLER, Michael (ed.), *Constructed Realities. The Art of Staged Photography*, Zürich, Stemmler, 1995.
- KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.
- LEPERLIER, François, *Claude Cahun. L'écart et la métamorphose*, París, Jean-Michel Place, 1992.
- *Máscaras, camuflaje y exhibición*, Sevilla, Fundación El Monte, 2003.
- MAZO, Jorge Luis (ed.), *Fotografía y activismo: textos y prácticas (1979-2000)*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- RICE, Shelley (ed.), *Inverted Odisseys: Claude Cahun, Maya Deren and Cindy Sherman*, Londres, The MIT Press, 1999.
- *To be and not to be*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Lunwerg, 1990.
- VALDIVIESO, Mercedes (comisaria), *La Bauhaus se divierte: 1919-1933*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1995.
- *Yasumasa Morimura. Historia del Arte*, Madrid, Fundación Telefónica, 2000.