

# APUNTES DE FOTOGRAFÍA

## Cuaderno 3

### Del retrato (Rev 1.1)

*(c) Francisco Bernal Rosso, 2004*

## COPYRIGHT

Del retrato (Rev 1.1). Correspondiente al Cuaderno 3 Cuaderno 3, sobre la visión. Noviembre 2004.  
Copyright, del cuaderno N° 3, Francisco Bernal Rosso, 2004.  
Copyright, de la colección, Francisco Bernal Rosso, 2000.

Edita: FBR. 31332525Q. El Puerto de Santa María, Cádiz, 2004.

La colección Apuntes de fotografía es una colección de cuadernos sobre técnica fotográfica que pretende servir para la formación, consulta y referencia técnica en fotografía en sentido amplio. La distribución o simple copia de la misma está sujeta a las siguientes

### LICENCIA DE USO

**1** Quedan reservados todos los derechos según dicta la ley de protección de la propiedad intelectual con las excepciones referidas más adelante allí donde fuera aplicable, así como las correspondientes leyes donde no lo fueran. Caso de no existir una ley sobre protección de la propiedad intelectual, el único documento limitador del uso de los cuadernos de fotografía será la presente licencia.

**2** La versión electrónica de la colección puede ser distribuida libremente sin necesidad de requerir permiso del autor ni del propietario del copyright siempre y cuando dicha distribución se haga de forma gratuita. Por la versión electrónica se refiere exclusivamente a los ficheros en formato PDF, quedando las versiones impresas y en otros formatos a tenor de la ley correspondiente. Este permiso sobre la versión en formato PDF se debe entender en el sentido de que se puede realizar una copia impresa personal pero esta copia no puede a su vez distribuirse ni copiarse.

**3** Los derechos de venta quedan reservados exclusivamente por el propietario del copyright.

**4** Ninguna parte de esta publicación puede ser copiada o modificada, ni distribuida, por sí sola o formando parte de alguna otra colección, de manera que se obtenga una contraprestación económica por la misma sin permiso expreso del propietario del copyright. Quedando por tanto totalmente prohibida la venta de los cuadernos en cualquier formato, medio o soporte sin la debida autorización.

**5** Así mismo el propietario del copyright se reserva el derecho de modificación de los textos, ilustraciones o cualquier otro material de que se componga la obra, así como de la apariencia de la misma.

**6** Cualquier duda sobre la interpretación de la presente licencia será resuelta sobre la base del texto en español. Estableciéndose como árbitro internacional al respecto la Cámara de Comercio de Cádiz, España.

Quedan reservados todos los derechos.  
Francisco Bernal Rosso.  
Noviembre 2004.  
e-mail: pacorosso@ono.com

## Índice

# Rudimentos de lectura fotográfica..... 5

## – Forma, orden y sentido..... 5

### – Nivel formal..... 5

*Morfológico..... 5*

*Sintáctico..... 5*

*Semántico..... 6*

### – Ejemplo..... 6

*Forma..... 6*

*Orden..... 6*

*Sentido..... 7*

### – Nivel objetual..... 7

## – Iconografía..... 7

*Motivo..... 8*

*Tema..... 8*

*Contexto..... 8*

### – Ejemplos..... 8

*Motivos..... 8*

*Tema..... 8*

*Contexto..... 8*

*Otro ejemplo..... 9*

*Motivos..... 9*

*Temas..... 9*

*Contexto..... 9*

## – Originalidad y canon..... 10

# Un acercamiento al retrato..... 12

## – El objeto..... 13

*Rol privado..... 14*

*Rol público..... 14*

*Rol idealizado..... 14*

<b>– Fisonomía.....</b>	<b>14</b>
<b>– El gesto.....</b>	<b>15</b>
<b>– El atrezzo.....</b>	<b>16</b>
<b>– La relación con el espacio.....</b>	<b>17</b>
<i>El retrato integrado.....</i>	<i>17</i>
<i>Yuxtapuesto.....</i>	<i>17</i>
<i>Retrato exento.....</i>	<i>17</i>
<b>– Actitud.....</b>	<b>18</b>
<i>La actitud activa.....</i>	<i>18</i>
<i>La actitud contemplativa.....</i>	<i>18</i>
<i>La actitud atenta.....</i>	<i>18</i>
<b>– Ejemplos.....</b>	<b>20</b>

# Rudimentos de lectura fotográfica

Estas notas son solo un recordatorio de algunos conceptos a tener en cuenta a la hora de escribir o leer una fotografía. Sobre composición hablaremos en otras. Probablemente esta sección desaparezca en una futura edición de los apuntes sobre retrato.

Hay muchas maneras de acercarse al problema de leer un cuadro. Cada manifestación del saber hace su propia aproximación y contribuye a comprender porqué en unas manchas de colores vemos la representación de un objeto conocido o entendemos una idea.

El acercamiento que propongo aquí, sin ser completo ni exhaustivo, está orientado a la comprensión de algunos mecanismos de lectura fotográfica dentro del curso de retrato

## **Forma, orden y sentido**

La primera idea sobre la que trabajamos es la de los niveles de comprensión del cuadro. Aquí hablamos de un nivel formal y otro iconográfico, siendo el formal el que atiende a las formas reconocibles (que no a la sujeción a unas normas) y el iconográfico al sentido en que podemos considerar lo visto. Los dos niveles se interrelacionan para crear los signos de la composición

En el nivel formal podemos hacer tres divisiones, tres aspectos de lectura que crean el signo:

- Morfológico (Qué formas veo)
- Sintáctico (Como están dispuestas las formas)
- Semántico (Qué significan las formas)

Estos tres aspectos aparecen recursivamente a un nivel más alto, creando un nuevo signo a partir del significado de otro inferior, dando lugar a una nueva triplete de niveles.

En el primero tendríamos lo que podríamos denominar la geometría, en el segundo el objeto. Veámoslo

## **– Nivel formal**

### ***Morfológico***

La pregunta a responder es ¿Qué formas veo?

Atiende a las formas que usamos en la composición. En un primer estrato el nivel morfológico trata con las líneas y colores que identificamos como un elemento geométrico. Se trata pues de la línea, el arco, los círculos, triángulos, formas más o menos deformes, etc.

### ***Sintáctico***

La pregunta a responder para conocer los elementos sintácticos es ¿Como están ordenadas las formas del nivel anterior?

Es decir, tenemos un cuadrado y un círculo ¿Como están colocados? El rectángulo abajo y el círculo encima, el rectángulo fuera y el círculo dentro...

### ***Semántico***

La pregunta en este caso es ¿Que es lo que forman esas formas?

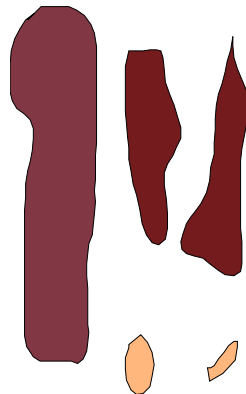
Un rectángulo vertical con un círculo encima puede parecer una persona. Un rectángulo fuera con un círculo dentro puede ser un marco con una circunferencia en su interior.

El interpretación del nivel semántico da como resultado un nuevo signo que reconocemos como forma para el nivel superior de comprensión. Por supuesto sobre la forma y el orden podrían escribirse libros enteros, ya que suele ser el tema central de los tratados de composición. Podríamos extendernos sobre esto o hablar de como el signo adquiere su significado y mencionar la división de signos, iconos e índices. Pero realmente no nos interesa ahora mismo para este resumen. Sí, hablaremos de ello en las notas sobre composición. En estas que estamos nos atendremos solo a lo interesante para el retrato. Pienso que todos sabemos por qué en la fotografía de una figura humana reconocemos una figura humana.

### **= Ejemplo**

#### ***Forma***

En la figura tenemos una serie de manchas de color.



#### ***Orden***

Reajustemos las manchas colocándolas en su sitio.



### ***Sentido***

En las disposición de manchas de colores y líneas anteriores reconocemos la figura de una mujer.

### **– Nivel objetual**

Una vez establecido el primer nivel, geométrico, podemos subir a un segundo, en el que la forma comprendida en el estado previo adquiere la categoría de forma del nuevo nivel. El significado que puede tener una disposición de líneas y tonos adquiere un el valor de forma por si misma y la empleamos en un nuevo nivel de comprensión en el que volvemos a jugar con la misma tripleta de forma, orden y sentido dado por los niveles morfológico, sintáctico y semántico.

Por ejemplo, un rectángulo con formas en su interior nos sugiere el marco del a foto, los límites del cuadro. Unas formas nos sugieren una mujer, otras unas estrellas, otras una media luna.

Pero en realidad no nos interesa este tipo de análisis. El porqué sabemos que unas figuras representan las cosas no es de nuestro interés. Quiero que hablemos de las cosas ya reconocidas y como se relacionan, sobre todo en el retrato.

Una vez hemos reconocido los objetos que componen el cuadro, tenemos que ver la relación que pueda haber entre ellos y lo que puede significar. Entramos en el terreno de lo iconográfico.

Decir, antes de pasar a ver lo iconográfico, que los niveles de recursión pueden ser ilimitados. Las palabras son las formas que, ordenadas en la frase, crean el sentido de la oración. Pero a su vez cada oración es forma que da lugar al párrafo, de sentido propio y distinto al de la pieza. Los párrafos son las formas que hacen la novela. La novela la pieza que contribuye al sentido de la obra de un autor. Cada autor aporta un elemento que forma la cultura de una sociedad. El esquema de recursión es siempre el mismo: las piezas, ordenadas, son el medio del discurso, que su vez es pieza de un discurso más amplio.

### **– Iconografía**

La iconografía es, en palabras de Panofsky “la rama de la historia del arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte”. Nosotros

vamos a ampliar el ámbito de aplicación de esta definición de manera que abarque cualquier obra gráfica, independientemente de sus valores artísticos.

Hay tres niveles: contenido temático natural o primario, contenido temático secundario y significado intrínseco. Para una descripción mas completa de lo que hagamos aquí puede acudir a la obra “Estudios sobre iconología” del citado Erwin Panofsky. En estas líneas voy a cambiar los nombres para adoptar la nomenclatura procedente del estudio de los cuentos populares. Vamos a llamar a estos tres niveles de contenido de la iconografía:

- Nivel de motivo.
- Nivel de tema.
- Nivel de contexto.

### ***Motivo***

Cada uno de los elementos, ya reconocido, que forman la composición pueden adquirir un cierto valor expresivo. Es el motivo. Carece de significado por sí, pero es la pieza fundamental con la que escribimos el discurso. Motivo es, por ejemplo, la clava de Hércules, la espada que lleva Judith, el zapato de la cenicienta. De la composición de los motivos deducimos un cierto sentido en la composición.

### ***Tema***

El tema es el significado, ya establecido, que adquieren los motivos. Es importante resaltar que el significado es previo al mensaje, conocido por el público que reconoce lo que queremos decir con esos motivos. Si el lector no conoce el tema el cuadro fracasa en su intento de contar algo.

### ***Contexto***

Los dos aspectos anteriores dotan de significado completo al cuadro. Sin embargo aún podemos leer más cosas en él. La fotografía no solo nos cuenta una historia, además nos dice cosas sobre el mundo en que se realizó; sobre el autor, sobre la sociedad en que nació. Y aún más, nos habla sobre la sociedad en la que se muestra, diferente y lejana de aquella que la motivó.

## **– Ejemplos**

Veamos este cuadro:

### ***Motivos***

Los motivos son: una mujer vestida a la usanza romana, una corona de estrellas colocada encima de la cabeza y una media luna en el suelo.

### ***Tema***

El tema está claro, es una representación de la virgen de la Inmaculada. Por cierto, debida a Velázquez.

### ***Contexto***

Además de lo dicho, podemos averiguar que en la época en que se pintó el cuadro, primer quinto del siglo XVII en España, había un gran interés en el tema. Siendo el Rey devoto impulsor de una propuesta para que la iglesia





reconociera el misterio de la concepción de la virgen.

Además podemos fijarnos en la manera de entender el tema, los motivos que lo forman: una mujer joven, vestida con la ropa de una matrona romana -que se convierte en el uniforme oficial de santo- la corona de estrellas y la media luna. Podríamos hablar del origen de la representación y citar el Apocalipsis de San Juan donde describe la aparición de una mujer con una corona de estrellas en el cielo; o relacionar esta figura con la representación habitual de la diosa Tanit fenicia: una mujer con una corona de estrellas sobre la media luna.

Pero además podemos tratar de deducir algo sobre el autor. La modelo del cuadro es Juana Pacheco; hija de Francisco Pacheco, pintor sevillano en cuyo taller se aprendió Velázquez. El cuadro está realizado cuando aún estaba bajo la tutela del maestro ¿Hay por tanto solo una casualidad en que la hija del jefe pose para la pintura o no ha de extrañarnos que se conviertan en matrimonio en breve? ¿No es acaso el tipo de retrato (foto de niña mona) que hace todo fotógrafo masculino cuando empieza en estas artes?

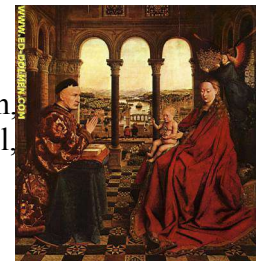
### **Otro ejemplo**

El cuadro es de Van Eyck, de mediados del siglo XV.

### **Motivos**

Representa a un señor, no sabemos exactamente quien, arrodillado, con las manos juntas. Una mujer, delante de él, sostiene a un niño. Al fondo se ve una ciudad.

La ropa de él denota una alta jerarquía.



### **Temas**

Hemos dicho que el lector debe tener conocimiento de los temas para poder reconocerlos. Aquí tenemos el tema del donante, de éxito durante el medievo. Un señor, que contribuye de alguna manera a la iglesia, se hace retratar adorando a la divinidad, en este caso la Virgen que sostiene a un niño Jesús, para que quede recuerdo de su devoción religiosa y de generosidad. El tema es habitual de la época. La ciudad del fondo indica probablemente de donde es señor el hombre. Aunque no se ha identificado.

Otro aspecto a tener en cuenta, mientras los rasgos del donante son realistas, con una fisonomía acertada, los de la virgen siempre están idealizados; algo común en la época. Los seres humanos, con su fisonomía. Las divinidades, idealizadas dejando patente que no son de este mundo, aunque si lo fueran las modelos que posaron para pintarlas.

### **Contexto**

El tema da un primer significado para la obra, pero hay unos segundos, algo más profundos, que se leen “entre líneas”. Por ejemplo, es normal que en cuadros de donantes quien hace la donación aparezca presentado ante la divinidad por otra divinidad. Si buscamos las pinturas de Jan Fouquet que realizó para Etienne Chevalier veremos que el señor comitente está acompañado siempre de San Esteban (Etienne = Esteban). Reconocible además de por los motivos propios de la saya monacal y el libro por tener el rostro limpio de rasgos terrenales.

No es normal que el donante se presente a si mismo, sin intermediarios ante la máxima autoridad de la época, como sucede en el cuadro del ejemplo.

Pero además, las vírgenes siempre aparecen en un pedestal, sin embargo esta está sentada en una silla que se apoya directamente en el suelo. Aunque la virgen oficia en el cuadro de trono para la figura del niño lo cierto es que se encuentra a la misma altura que el donante. O viceversa. La mirada de éste es directa: mira casi de igual a igual a la virgen. Por muy divina que sea, es una invitada en la casa del señor del retrato, quien se acomoda en un mueble, no en el suelo, vestido de gala. Por la ventana de la casa vemos el paisaje de fondo que representa la ciudad de donde es señor el hombre.

Como puede verse los elementos de la composición no son nada inocentes y parecen estar cuidadosamente seleccionados.

## **–Originalidad y canon**

Las imágenes que creamos deben tanto a las imágenes que ya conocemos como a la realidad que supuestamente reflejan.

Escribimos dentro de una sociedad en la que hemos crecido y que formula de una manera concreta la representación de la realidad. Aunque creamos que fotografiamos de la única manera posible, en realidad solo lo hacemos de una de las muchas maneras que podríamos; aquella que se pliega a las exigencias de lo que esperamos del tipo de fotografía que hacemos. Acaso podamos decir que esto no es así, que no tenemos capacidad de elección, que fotografiamos con una máquina que “es así” y “no puede ser de otro modo”. Pero lo cierto es que la máquina que usamos está construida de la manera que aprovecha la forma de ver que ella misma impone. Una cámara compacta que tiene una gama de focales concreta en realidad materializa la manera de ver que ha llevado a los diseñadores del aparato a hacerlo de esa manera y no de otra.

Hay una cierta idolatría en mantener el encuadre original, como si fuera una especie de realidad que no hay que alterar. Pero el formato de 2:3 del paso universal es una decisión industrial. El rectángulo en el que componemos la foto es una imposición industrial fruto de criterios económicos, no estilísticos: optimiza la cantidad de emulsión empleada.

La decisión de crear una imagen de una cierta manera corresponde a una serie de patrones aprendidos sobre como debería ser esa imagen que estamos construyendo.

Muchas de las reglas que a menudo se repiten solo son exposiciones mal aprendidas de una metafísica de la creación que nace del intento de hacerse valer el artista como trabajador intelectual, no manual y que procede de las formulaciones que sobre el arte se hicieron en la Italia del siglo XV.

En estos años las especulaciones teóricas nacidas de la práctica de los artistas del dibujo (pintores, escultores y arquitectos) son recogidas y formuladas por los teóricos de la época que exigen que la obra se pliegue a estas disposiciones.

Dos son los elementos de razón de esta manera de pensar:

El primero, que a la obra se le puede agregar belleza mediante la imitación de la naturaleza. El segundo, que los antiguos tenían las claves de este conocimiento. Conocimiento que hemos perdido y que debemos encontrar.

La idea que debemos retener sobre la creación de una fotografía es la de que la imagen no habla de lo que vemos, sino de las imágenes que conocemos. En

tiempos distintos, haríamos fotografías distintas. O mejor dicho, la misma, de distinta manera.

Unas palabras más sobre como interpretar mis clasificaciones. Yo soy de la escuela borrosa, que no es que desenfoque mis fotos, sino que concibe los grupos, no como conjuntos dentro de los que simplemente se está o no se está, sino como conjuntos en los que se está en parte, pudiendose estar también en el conjunto contrario. Cuando hable de clasificaciones tenemos que tener en cuenta esto. Las cosas pertenecen en grado a los conjuntos, no de manera absoluta. Una persona de 10 años es joven. Una de 80 es anciana, una de 30 es en parte joven, en parte anciana. Forma parte de ambos, incluso pudiendo parecer contradictorio.

Vamos a dejar aquí el tema de la lectura del retrato para entrar en detalle en cuales pueden ser los elementos propios de éste género.

# Un acercamiento al retrato

En esta sección trataremos de concretar los elementos figurativos y expresivos del retrato. No vamos a hacer un catálogo de motivos, ni contar la historia del género; solo trataremos de indicar cuales son las coordenadas desde la que podemos escribir y leer un retrato.

Para comenzar, un retrato es la representación de una persona en la que es la persona el tema principal.

Hay muchas definiciones que tratan de si representamos una parte, algo característico o una idea que podamos relacionar con una persona. Pero al fin y al cabo se trata de que el tema sea la persona.

Clásicamente hay, desde que fueran formulados por Petrarca en un soneto a su Laura, dos pilares básicos: la verosimilitud y el valor memoria.

La verosimilitud tiene que ver con el parecido, con la capacidad para reconocer a la persona retratada.

El valor memoria nos habla de los valores que aporta el retrato al espectador.

El retrato es un intermediario entre la persona y la sociedad. Como cualquier otro cuadro lo tomamos en unas condiciones y lo vemos en otras. Habiendo por tanto cuatro tipos de personas involucradas: el comitente, cuyo retrato realizamos. El autor, que trata de encerrar algún carácter dentro del cuadro. El espectador original, para el que va destinado el retrato. El espectador casual, que, sin ser el destinatario original, acaba viéndolo.

Cada persona hace una lectura distinta de la obra. Cada persona puede entender distintas cosas de los mismos motivos y temas.

Tener en cuenta que la imagen que creamos debe más a otras imágenes que conocemos que a la realidad que representa significa que el retrato que hagamos corresponde más a la idea de otros retratos que tenemos nosotros o nuestro comitente que a la realidad de la persona que se pone delante de nuestra cámara.

Fotografo y modelo acuerdan suspender la realidad de la persona y reflejar en la imagen el aspecto que adopta el comitente, “la apariencia ficticia” que dice Francastel hablando de esto mismo, y que solo existe realmente en el momento de realizar la fotografía. Dejando fuera de lugar la capacidad para representar alguna “naturaleza íntima” que quisieramos hacer. Este es uno de los aspectos que hemos de superar y al que, sin embargo, no suele prestatarse la debida atención en los manuales de retrato que tratan siempre de imponer una pose *natural, relajada*, pero pose de estar haciendose una foto al fin y al cabo.

Fotográficamente hay seis aspectos a tener en cuenta a la hora de hacer un retrato. Estos aspectos son:

- Sujeto
- Fisonomía
- Gesto
- Atrezzo

- Relación con el espacio
- Actitud

## **– El objeto**

La pregunta que hemos de hacernos es ¿A quien representa el retrato? ¿A la persona? ¿Al cargo? ¿Al personaje?

El objeto es el propósito inicial del retrato. Cuando nos acercamos a una persona para plasmar su imagen tratamos de dejar constancia a los demás de unos aspectos de la persona y no de otros.

Una manera simple de verlo es dividir la persona aristotélicamente. Se es algo en esencia y se representa algo en potencia. Esta forma de ver el retrato puede leerse en bastante de la bibliografía sobre el tema sin embargo es de una simplicidad algo ingenua. La dualidad “que soy en mi fuero interno - qué soy para los demás” no es tan sencilla. Roland Barthes en su obra “la cámara lúcida” diferencia cuatro posibles aspectos de la persona: “*Ante el objetivo* (Barthes habla como modelo, no como fotógrafo) *soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy, y aquel de quien se sirve para exhibir su arte*”. De lo que habla Barthes es, al fin y al cabo, de la imposibilidad de conocer ese “yo mismo-yo para los demás” que tan ingenuamente se suele indicar como misterio y dificultad conceptual del retrato. Estos cuatro aspectos de Barthes: el quién piensa el modelo que es, qué quiere aparentar el modelo, qué ve el fotógrafo en la expresión de su ser y quién quiere expresar el fotógrafo, suponen que el modelo en realidad aparece como cuatro personalidades. Y es a esta complejidad a la que hemos de atender.

Para poder enfrentarnos a este retrato de grupo que supone la fotografía de una única persona prefiero entender al modelo desde el punto de vista del rol. El rol es el papel que representa la persona dentro de su sociedad. Es padre de familia, hijo, empleado, miembro de una asociación, amigo, etc. Cada papel que interpreta debe hacerse de acuerdo a un código de conducta que establece derechos y deberes, productos, normas y valores que pueden ser contradictorios entre varios roles.

Cuando fotografiamos, fotografiamos un rol. La persona vestida para la ocasión con el traje adecuado a su representación que se presenta ante el público del teatro que ha ido a verla a ella, y no a otra. Se interpreta la foto para ese público. El que llamamos anteriormente el público original. Tenemos tres extremos, tres vértices de un triángulo de figuración que suponen los casos límite que pueden aparecer. La persona posa haciendo que cada uno de esos cuatro aspectos de los que habla Barthes se integre dentro de una especie de triángulo de posibilidades. Los tres extremos serían:

- El privado.
- El público.
- El idealizado.

Cada uno representa una manera de aparecer ante el teatro de la vida. La persona en sí, el cargo que ocupa, lo que quisiera ser, y por último uno antojadizo, que no corresponde a la persona en si y que es mero instrumento

para la imagen de otra cosa.

### ***Rol privado***

El rol privado es el íntimo a la persona y familiar. Sus amigos más allegados, familia. El interior de su hogar. Es el reino de la foto familiar, del álbum de familia. La foto de boda está a medio camino entre este ámbito y el público, porque, aunque trata de ser un recordatorio para los cercanos, también es una manera de superar la vida dejando, para los lejanos, constancia de lo que hicimos.

En el rol privado es donde más puede expresarse el gesto, donde más puede emplearse la expresión del cuerpo para transmitir la persona.

### ***Rol público***

El rol público puede ser el más generalizado dentro de la profesión de fotógrafo. Aun cuando la mayor parte de la producción fotográfica corresponda a fotografía de álbum familiar, el rol público es un marmagnum de maneras de presentarse. Es el reino de la foto oficial, que da cuenta de que somos alguien dentro de un grupo; de la foto de carnet que da cuenta de que somos un ciudadano documentado.

El rol público es donde más aparente es la creación de la pose. De la aparición de esa persona que solo existe en el momento de acudir al estudio y que, sin embargo, es la imagen que parece ser preferimos legar.

El rol público corresponde a maneras a menudo muy formalizadas, muy normalizadas. Históricamente en Grecia el retrato en escultura correspondía a un modelo heroico. Áulico es la palabra correcta. De cuerpos perfectos y maneras estilizadas que tratan de infundir respeto y reconocimiento. A principios del siglo XVI el retrato adoptó una manera que ha llegado a nuestros días y aún sigue empleándose. Durante este tiempo se abolió la expresión de la persona, adoptando un gesto adusto que trataba de no transmitir ninguna emoción. Este tipo de retrato es el que aún hoy día mantenemos.

### ***Rol idealizado***

El modelo aparece representando un personaje de cuyos valores se supone que supone que es depositario o con los que quiere investirse. El caso límite es la alegoría, donde el modelo es un sujeto material para el auténtico fin de la imagen que es la de representar un personaje. El modelo es puramente circunstancial y carece de nombre, es la presencia física exigida para captar la luz que ve la cámara. Es la modelo que presta su fisonomía a la virgen, sin ser un retrato de la persona. Un caso ciertamente particular dado que el retrato es del personaje, no de la modelo.

### **Fisonomía**

La pregunta a responder es ¿Hasta que punto la imagen se asemeja al modelo? ¿Hemos de cambiar, destacar, ocultar algo?

La fisonomía hace mención al principio de verosimilitud de Petrarca.

Hablamos del parecido de la imagen con el modelo. Uno de los aspectos recurrentes de las conversaciones en fotografía es sobre su relación con la realidad, el otro es sobre su relación con el arte (Hasta que punto es real lo que muestra, hasta que punto es arte la fotografía) En pintura la fisonomía puede

resolverse o ser una pesadilla. Se pinta lo que el autor quiere o lo que procede según el canon establecido en el momento y lugar. La fotografía no puede seleccionar el rasgo, a no ser que actuemos con el retoque o con el maquillaje, pero sí puede destacar u ocultar mediante la acertada elección del tiro de cámara y de la iluminación.

El retrato clásico se ha debatido siempre entre dos extremos, la representación fiel, aunque a veces cruel, de los rasgos o la idealización. En la pintura egipcia, por ejemplo, el parecido se limitaba a los rasgos esenciales del cargo. Si era hombre, mujer o niño y algún objeto que permitiera reconocer el personaje representado: pero rara vez se insiste en el rasgo de la persona. Ya hemos visto como las vírgenes y santos aparecen idealizadas, con facciones limpias, de edad ausente, mientras que en los mismos cuadros las personas vivas aparecen con los signos de la edad en su propia cara. Savonarola, a finales del siglo XV pedía que en las iglesias dejaran de pintarse personas reconocibles. Algo que también Miguel Angel o Leonardo defendían.

Hay dos ideas centrales en el manejo de la fisonomía: Ocultar los defectos y destacar las virtudes. Aunque defectos y virtudes son fruto de un establecimiento fuertemente cultural. Por ejemplo, para algunos pueblos precolombinos el estrabismo era hermoso. Tanto es así que uno de sus artículos de belleza era una bola de tela que, colgando de la frente, caía sobre la nariz forzando los ojos a encontrarse al mirarlo. Sin embargo en la tradición europea es algo de lo que alejarse. Hay un cuadro de Rafael, un retrato del bibliotecario de la Santa Sede, Tomasso Inghirami, que resuelve el estrabismo del comitente haciéndole adoptar una pose que disimula la disposición de su mirada. En el lado contrario tenemos los retratos del duque de Urbino, Federico de Montefeltro, quien habiendo perdido el ojo derecho en combate se hizo mutilar parte de la nariz para que no obstaculizara la visión del ojo sano. Los retratos del duque realizados por Berruguete y Piero de la Francesca lo presentan siempre de perfil, con su característica nariz rota. Cualquier manual de fotografía diría que las narices peculiares han de fotografiarse de frente para disimular su forma. Pero en este caso, y recuerdese que el retratado es el que encarga el cuadro, por tanto el que decide qué ha de salir y qué no, prefiere el perfil al escorzo. No es solo presentar el ojo vacío a la vista de la posteridad, además es destacar la presencia de ánimo y el compromiso intelectual de Montefeltro de preferir la mutilación a perderse la mitad del mundo que se abre ante él. Motivo pues de orgullo que queda patente en el perfil retratado.

## **= El gesto**

Nuestra pregunta es ¿Que hace el modelo? ¿Que expresión mantiene, donde van sus manos, su mirada?

Solo la catalogación de los gestos o la simple mención de los trabajos realizados sobre el análisis gestual ocuparía un volumen de estos apuntes por sí solos.

En el gesto se ha querido ver la personalidad del modelo. En la representación del gesto, la genialidad del artista. A menudo la diferencia que se aduce para establecer qué es mero retrato rutinario y qué es obra de arte es la

representación del carácter “oculto” de la persona. La capacidad del autor para superar las normas del modelo a imitar que establece como retratar y preservar la imagen, no solo de las facciones, sino de la personalidad mediante el grabado del gesto.

El problema principal del gesto es que pertenece al tiempo más que al espacio. Y precisamente la fotografía consiste en detener el tiempo. Además está el hecho de que la expresión es una codificación cultural. La misma disposición de las facciones se leen de distinta manera en un lugar que en otro, en un pasado que en un presente. Superado el momento histórico en que se suponía que el carácter imprimía los rasgos de la persona y estableciendo que la expresión muestra el estado en que se encuentra alguien en un momento dado, nos queda como vía expresiva la captación inteligente del gesto. El pintor puede observar y decidir qué retratar que represente mejor lo que vé en el comitente. El fotógrafo tiene dos vías para hablar del modelo a través del gesto: puede esperar el momento adecuado y responder de forma conveniente. Esto es llevar a la cara, al cuerpo, la idea del momento decisivo de Cartier Bresson, ese instante en el que todo conforma la escena exacta y en el que debemos disparar. La segunda opción es la de seleccionar entre lo hecho. Son las tres maneras de fotografiar: Crear la escena, esperar a que aparezca y seleccionar entre lo hecho.

La tira de contactos es el muestrario de apuntes, el negativo elegido, la decisión expresiva, la copia, el cuadro final. Independientemente de lo que podamos entender hoy día por “tira de contactos”, claro está.

## **= El atrezzo**

¿Que hay en la escena además de la persona?

El retrato clásico es el que se centra en el modelo. Todo lo demás pasa a segundo plano. El retrato integrado es el que presenta al modelo en un entorno en el que se mueve, con objetos habituales que hablan de él. Quiero llamar atrezzo a los muebles y las ropas, los complementos de vestir y todo cuanto objeto pueda aparecer en escena. No quiero llamarlo *complementos* o *accesorios* porque estos términos llevan implícitos su carácter secundario, ya que a menudo son parte importante de la composición y no meras formas que tapan el fondo.

Pensemos por ejemplo en la ropa de los perfiles italianos del renacimiento. La pugna comercial entre escultores y pintores hizo que los retratistas -cuya tradición era la del perfil, para competir con los escultores de bustos que representaban a los comitentes en volumen- adoptaran una serie de soluciones que hicieran preferible el cuadro pintado. Una de las soluciones fue pasar del perfil al escorzo, esto comenzó a suceder en los países bajos. Pero en Florencia, el retrato aún se mantuvo durante varios años en el perfil. Solo que eran perfiles de ricas vestiduras, de telas complejas y hermosas, de peinados suntuosos. Cosas que al fin y al cabo no estaban tan al alcance del escultor.

Forma parte del atrezzo el perro doméstico, símbolo de fidelidad, el bastón de mando, símbolo de poder e indicador del cargo. La codificación del retrato oficial hace que los reyes adopten la postura de pié, con la mano sobre una mesa. Los intelectuales sentados, escribiendo o leyendo. Los religiosos



sentados, vestidos con las ropas prescritas. Los objetos son motivos que explican los temas. El desnudo de mujer con manzana en mano sabemos que es Eva. El bombín es de Charlot, es Charlot.

Cuando la fotografía de moda es el retrato de una persona vestida, el vestido es tan importante como la propia persona retratada.

## **– La relación con el espacio**

¿Como es el espacio en el que se mueve el personaje? ¿Es un vacío, interactúa dentro de él, es un fondo sobre el que se coloca la persona?

Básicamente el modelo puede adoptar tres relaciones con el espacio de su escena puede estar integrado, yuxtapuesto o exento.

### ***El retrato integrado***

En este tipo de retrato el modelo está en una escena que fotografiamos. El objeto de mantener la escena es poder hablar más de la persona aprovechando los objetos colocados al efecto, el atrezzo del sitio. El retrato integrado a menudo es tachado de poco efectivo ya que retrae la atención de la concentración debida sobre la persona haciendola divagar sobre las cosas. El retrato integrado es prácticamente el que da de si el reportaje. Podemos explotar el espacio simbólicamente, algo que hizo Irving Penn en su colección de retratos simbólicos para Vogue. Es el entorno que habla de la persona, de cualquiera de los roles que pueda representar. Es el escenario de la función que fotografiamos.

### ***Yuxtapuesto***

El retrato yuxtapuesto es el que muestra una clara diferencia entre figura y fondo. La persona está aquí, el fondo está allí. A menudo son escenas distintas. El fondo es solo un telón sobre el que colocamos al modelo. Históricamente este es el retrato inicial: la persona sobre un fondo al que es ajeno. El recurso del fondo tiene una larga tradición como elemento discursivo para hablar del comitente. En el fondo, que no interactúa con el modelo, aparecen elementos que dirigen la interpretación del cuadro. Un ejemplo son los paisajes morales: dos, situados a cada lado de la figura y que representan una ciudad o una fortaleza a la que se llega por un angosto sendero que representa la virtud, siempre fuerte pero de duro esfuerzo alcanzar y al otro lado un paisaje llano y de fácil acceso, a menudo una ciudad que invita al juego y el pecado, a la vida fácil. Otras veces el fondo representa las posesiones del retratado, su nombre en forma de objetos, símbolos admonitorios o representativos de la persona.

El fondo del estudio fotográfico, el de telón, no es solo un recurso económico para evitar el desplazamiento al lugar: es una uniformidad estilística que actúa según los cánones establecidos por el género. Piénsese en esos horrorosos ventanales pseudogóticos sobre los que hacemos que niños vestidos de comunión repitan los gestos de los donantes del siglo XIII.

### ***Retrato exento***

El retrato exento es el que no tiene fondo. El que hacemos sobre fondo neutro. Su origen tiene lugar nuevamente en el siglo XV, cuando el retrato baja del mural de las iglesias y se monta en el caballete. Tratando de desligar la representación de la persona de la ocasión de la ofrenda y de centrar la

atención en el comitente, el pintor elimina todo fondo dejando solo la figura del retratado.

Hoy día es un recurso habitual en el estudio fotográfico. Llega a tener una mística que hace que fotógrafos vayan de viaje a documentar las costumbres tribales a sitios apartados del mundo y fotografíen las vestimentas tradicionales in situ, pero sobre fondos neutros.

La elección del tono justo del fondo que apoye la obtención de la imagen es toda una ciencia de arcanos principios que ejercen algunos fotógrafos. En particular el fondo blanco -originalmente solución de la fotografía de productos con diapositiva para evitar recortar al montar en la página los anuncios- se ha convertido en una especie de religión de la aproximación al retratado en la que se intenta exorcizar cualquier elemento referencial que pueda procurar una lectura del cuadro que no sea exclusivamente la que procede de la figura. Lo cual, de por sí, es una actitud que queda recogida en la obra, y por tanto significado añadido al posible sentido puro que pudiera tener la mera presencia de la imagen de la persona.

## **- Actitud**

¿Que hace el retratado? ¿Con quien se comunica?

Hay tres grados de comunicación de la imagen del modelo. Una es interior a la escena y al cuadro, otra interior a la escena pero exterior al cuadro, la tercera es la mirada atenta al espectador.

### ***La actitud activa***

El modelo está en relación con los objetos de la escena. El modelo hace algo. Escribe, lee, juega con sus perros. Para Cartier Bresson el retrato de una persona que hace algo no es retrato. Es fotografía de una figura humana, pero no retrato. La persona que hace algo en realidad es algo relativamente nuevo. Por primera vez aparece en un cuadro de Quentin de Metsys, en el siglo XVII que presenta a Erasmo de Rotterdam escribiendo. Es la pintura de un momento en el que el modelo estaba ahí y el autor ha tomado nota de su actividad. Para muchos esto no es retrato, es reportaje y lo que hace el modelo distrae la atención de lo que debiera ser un retrato puro, la comunicación de la personalidad exclusivamente a través de la propia persona.

### ***La actitud contemplativa***

En esta la comunicación es exterior al cuadro pero interior a la escena. El modelo está ahí, probablemente haya un cierto atrezzo, pero está pendiente de algo que pasa fuera de la escena. Es el retrato de mirada ensimismada de la comunión, o de la novia sobre la que, horror de los horrores, el fotomontaje sobreimpresionará la carita de angel en frac del novio. Es el retrato del santo en éxtasis contemplativo. Es la solución que adopta Rafael en el retrato de Tomasso Inghirami, la pausa en la lectura en la que eleva los ojos al cielo para aclarar las ideas. Gesto, pero relación con el espacio, y no se olvide lo que quedó dicho sobre los grados de pertenencia de las cosas a los distintos conjuntos: toda actitud conlleva un gesto, pero si éste es comunicativo pertenece a las dos categorías de gesto y actitud.

### ***La actitud atenta***

En esta, la comunicación del comitente es con el fotógrafo, o con el espectador, que tanto monta es el tema que quiere transmitirse al realizar el retrato de esta manera.

Es la fotografía de quien mira a cámara estableciendo una comunicación exterior a la escena-set del estudio y exterior al cuadro al hablar directamente con el lector que mira el cuadro en un tiempo lejano a su realización.

## -Ejemplos

De izquierda a derecha tenemos tres ejemplos de los tipos de retrato. El primero es obra de Velázquez. Es un retrato del Cardenal Infante deaza. El hermano del rey Felipe IV y Cardenal de Toledo, plaza que nunca llegó a ejercer, aficionado a la caza y al ejercicio militar aparece en una escena propia de álbum familiar. Pasando el rato con una de sus aficiones y con su perro.

El segundo cuadro es también de Velázquez. En este caso es el Rey Felipe IV vestido de general. El retrato fué realizado durante la reconquista de la ciudad de Fraga, ocupada por los franceses. El rey aparece con los atributos de su cargo, el bastón de mando, el uniforme de gala, la banda de general. Su pose es la normalizada, de pié, la mano derecha sobre una mesa o silla. El plano está cortado por las rodillas, es el plano llamado imperial precisamente porque se estableció para representar al emperador Carlos I, aunque muchos llamen a este plano "americano" porque así se denomina en el cine. Allí donde la figura real era de necesaria presencia pero de imposible estancia se enviaba un retrato que, destacado en la sala, representaba al rey y sobre el que se dictaba y juraba. Aún hoy día vemos la foto del rey actual en las salas oficiales, cuando cambie la cabeza que lleva la corona, también cambiarán esas fotos.

La tercera foto representa a Neptuno, el dios del mar. En realidad es un retrato del almirante genovés Andrea Doria. Claro ejemplo de la idealización. El gran almirante genovés como personificación del dios de los mares. Es obra de Agnolo Bronzino, padre del retrato de estado y codificador del género.

Por último una venus, de Cranach. Independientemente de quien pueda ser la mujer pintada el retrato no es de la modelo, sino del personaje, en este caso mitológico. Las mujeres de Cranach son un buen ejemplo de lo dicho sobre la creación de tipos. Corresponde a la mujer típica de la pintura alemana. De silueta frágil, cuerpo estrecho, hombros caídos, pecho alto y pequeño, cara puntiaguda, frente amplia. No solo está en Cranach, está en gran parte de la pintura alemana. Y lo más sorprendente es que en los bocetos que se conservan del pintor las mujeres no son así, son más naturales, se respeta más la fisonomía, pero a la hora de pasarla a la pintura estiliza los rasgos para acercarlos a los de perversa mirada característicos de este autor.

