

*Curso de fotografía*

# Retrato

# Capítulo 1 - Retrato

Original:28/08/13 Copia:15/09/18 (c) Francisco Bernal Rosso, 2012

## 1.1 El retrato como género

*«Un artista concibe la forma que quiere representar de acuerdo con la obra de otra persona que ha sido contemplada con anterioridad» Santo Tomás de Aquino, citado por Stefano Zuffi en «El retrato, obras maestras entre la historia y la eternidad»*

### 1.1.1 3.1 Definiciones de retrato

«La imagen de una persona realizada con las artes del dibujo» (Littre)

«El retrato es una evocación de ciertos aspectos de un ser humano particular, visto por otro» (Enciclopedia británica).

Definición de retrato en el RAE:

m. Pintura o efigie principalmente de una persona.

m. Descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona.

m. Aquello que se asemeja mucho a una persona o cosa.

Los conceptos claves son entonces: que el retrato no se limita a la reproducción de las facciones, sino que se amplía con la figura (cuerpo entero) y el carácter. No se limita a la reproducción sino a la descripción y, sobre todo, que también se puede llamar retrato a cualquier obra que se parece a una persona o cosa. Por tanto el retrato no es privativo, en sentido amplio, de la persona.

La definición de la Enciclopedia británica añade un aspecto que no está en la de la RAE y es que el retrato consiste en la *evocación de ciertos aspectos, visto por otro*. También contempla que el retrato no es solo la imagen fidedigna, parecida a la persona sino que incluye aspectos no solo físicos. Lo importante de su definición es que introduce la figura del retratista. No son las cualidades o los rasgos de la persona solamente, sino en tanto que están referidos por otra persona.

*Pasamos de la imagen fiel a la evocación de ciertos aspectos*

Hay dos maneras de entender el retrato. Por un lado retrato es la fotografía de una persona, por otro el retrato es la representación de un ente con personalidad propia y que nos permitiría reconocer en la foto, su recuerdo.

Esta segunda manera de entender el retrato tiene dos implicaciones: la primera es que un retrato no tiene por qué ser el de una persona. La segunda es que el retrato, aún de una persona, no tiene por qué ser la fotografía de su figura.

Ambos casos tienen ilustres ejemplos en la historia del arte. Si el orden de preferencias de un caballero inglés era su caballo, su hacienda y su esposa no faltan retratos de caballos, o de perros que tuvieron su importancia para sus dueños. Del segundo tipo tenemos toda una serie de pintura de Goya en los que los retratados «no aparecen» en los cuadros, solo objetos que los evocan.

Así mismo la fotografía de la figura de una persona no siempre es retrato. Lo es cuando tiene nombre, cuando rememora para alguien su presencia. El retrato se basa en dos ideas que son la verosimilitud y la memoria: que la imagen sea capaz de recordarnos a la persona.

Para lo que toca a este capítulo limitaremos el concepto de retrato a la fotografía de personas, a la de figura humana identificable, dejando claro que somos partidarios del significado amplio del retrato dado en primer término: no solo personas y no necesariamente la de un cuerpo.

Sin entrar en los tipos de retrato que hay tenemos que estudiar el cuerpo humano como objeto a iluminar. Como un conjunto de dibujo, volúmenes y texturas que podemos mostrar con la luz, pero que además acarrea una serie de elementos significativos propios que no aparecen en otros objetos.

## 1.2 El retrato en el arte

~~(Por desarrollar)~~

## 1.3 La fotografía en el retrato

**El retrato estático:** Los años del daguerrotipo

Debido a la escasa sensibilidad el retrato es estático.

**El retrato de carácter:** Nadar, Carjat

**El retrato etnográfico:** Thomson, Curtis, Emerson

**El retrato comercial:** el retrato familiar: Disderi.

**El retrato forense:** Julián de Zugasti.

**El retrato artístico:** Octavius Hill, Margaret Cameron

**El retrato espontáneo:** Dr Salomon

**El retrato de glamour:** Los estudios de cine, Steichen,

**El retrato publicitario:** El retrato testimonial, el retrato imaginario, el personaje del cuento fantástico, modelo con producto, la figura abstracta.

### 1.3.1 Tipos de retrato

Hay numerosas maneras de clasificar los retratos.

Por su uso:

1. Corporativo-Aparato
2. Privado-comercial
3. Editorial
4. Publicitario
5. Personales

#### **Corporativo-Aparato**

Tema: Retrato del puesto, del cargo más que de la persona que lo ocupa.

Cliente: La entidad para la que sirve.

#### **Privado-comercial**

Tema: Retrato para uso personal.

Cliente: La persona que se retrata.

#### **Editorial**

Tema: Retrato de la persona como figura de interés.

Cliente: La editorial interesada en la persona.

#### **Publicitario**

1. **Retrato testimonial:** una celebridad asegura que usa el producto.
2. **Retrato imaginario:** retrato de una persona inexistente asociada al producto.

3. **Figura de género:** figura humana que representa a un individuo genérico, sin concretar la identidad.

**El cuerpo como forma:** la figura humana como juego de formas.

## 1.4 El retrato como género de la fotografía

### 1.4.1 Retrato y figura humana

En fotografía a menudo se confunde, como en otras artes, el retrato con la representación de la figura humana. Pero una fotografía en la que aparezca una persona, aunque sea reconocible, no la convierte en retrato. Por ejemplo, no es retrato el desnudo, aunque haya una figura humana. No es retrato el paisaje. En lo que a iluminación concierne deberíamos diferenciar cuando debemos centrarnos en la personalidad de la figura humana y cuando debemos hacerlo en la figura independientemente de su identificación. En el planteamiento práctico que quiero hacer aquí hablaremos de iluminación para retrato cuando nos interese la representación de la persona primordialmente y no la de su figura, como en el desnudo, la vestimenta, centro de atención de la moda, o la labor o circunstancias de la escena, tema del reportaje.

### 1.4.2 Retrato y fotografía de género

Se llama *género* a la imagen, ya sea pintura o fotografía, en la que las figuras humanas realizan alguna labor pero su identificación es inconsecuente. Trabajadores haciendo su labor, campesinos recogiendo la cosecha, niños en la playa, gente en bailando en la feria. Todo esto es fotografía de género, interesan las circunstancias, la escena, no las personas por si sino tan solo como agentes de una acción o un acontecimiento.

### 1.4.3 Retrato y reportaje

El reportaje sería, en cierto modo, género, si no fuera por el tono ciertamente peyorativo que a menudo tiene este término mientras que el de reportaje trata de ser ganarse la imagen de fotografía que merece la pena hacerse y verse junto a la artística. Por lo demás no hay mucha diferencia entre lo que muestra el género y el reportaje, las únicas dos diferencias serían, a parte de lo dicho de la consideración, que el reportaje nunca se expresa a través de una única fotografía, sino a base de una serie y que el reportaje siempre tiene un tono de transmisión de un mensaje.

La concepción del retrato clásico insiste en que el centro de atención debe ser el rostro de la persona y dentro de él, los ojos, por lo que considera que cualquier atrezzo o acción que lleve a cabo el comitente y que no sea estrictamente mirar a la cámara es un fallo que distrae la atención del motivo principal.

Pero en un retrato más moderno, más libre, la figura se expresa a través de sus actos, de sus gestos. Una manera del retrato psicológico consistiría en tratar, precisamente de generar los gestos espontáneos con que se reconoce al retratado o bien contar con el ambiente y la acción de la persona que fotografiamos algo sobre ella, su profesión, sus gustos, sus aficiones, sus temores.

Por tanto llegamos a un punto en el que podemos dudar de lo que estamos mostrando ¿Contamos una historia con un personaje (reportaje) o creamos un retrato seriado en el que la persona que retratamos se muestra a través de una serie de imágenes que nos sugiere, cada una, una parte de lo que queremos decir sobre ella?

Hay dos planteamientos para el reportaje. El que se centra en la captación de un momento único y que tiende a valorar lo extraordinario de lo cotidiano y que a menudo emplea un discurso grandilocuente y que se resume en el término *momento decisivo* de Cartier-Bresson y el reportaje que se centra en lo banal, en el lugar común por el que pasamos sin prestar atención y que se resume en el término *momento intersticial* de Robert Frank.

El reportaje, concebido como obra fotográfica basada en un conjunto de imágenes, puede servir como retrato en su conjunto. Así como un poema se construye a base de varios versos el reportaje puede dar cuenta de la persona con varias fotografías, ninguna de las cuales deberíamos, por tanto, considerarlas

como un retrato completo, así como no consideramos nunca un verso aislado como una obra completa. El reportaje como estrofa y el retrato de foto aislada como refrán.

Un retrato en reportaje de momento decisivo debería tratar sobrevalorar la persona, buscar sus grandes momentos. Es un retrato en mármol, en bronce, lo que hemos llamado áulico. La figura posada, estilizada, en su uniforme, quizá artificial en el mejor de los casos y artificiosa en el peor. Un retrato, en cierto modo, de *realidad suspendida* en la que comitente y fotógrafo acuerdan dejar de lado la realidad para crear una imagen del retratado para la posteridad.

Por contra el retrato como reportaje del momento intersticial consiste en un retrato de apariencia robada, de momentos ausentes, no atentos. Donde quizá juguemos con una ropa más real, más cotidiana. Un retrato en reportaje del que estilo del que habla Paul Auster en su *Leviatan*, en el que la fotógrafa persigue a la persona, sin que ésta le preste atención, durante todo un día sin que el comitente llegue nunca a posar ni darse por enterado, aunque claro está, el reportaje se ha realizado de común acuerdo.

#### **1.4.4 La figura anónima**

La figura anónima es una forma de retrato que cae en dos categorías: la del estudio o la del nombre perdido. El primer caso es el tipo de fotografía que se realiza cuando lo que interesa es aprender, investigar el trabajo del retrato. El segundo, simplemente, es el caso en el que hemos perdido el nombre. Pero lo importante aquí, aunque parezca contradictorio con la definición que hemos querido dar de retrato, es que la persona no se puede identificar. Lo cual significa solamente que nosotros no podemos hacerlo, pero que, a buen seguro, quien lo conozca si lo haría. Por tanto aun anónima identidad, su imagen si que es un retrato.

#### **1.4.5 Planteamientos del retrato**

El retrato clásico es el heredero de la tradición retratística del arte y parte de los postulados y maneras afianzados desde el siglo XVI dentro del retrato del régimen. Es un retrato aburrido pero eficaz. No es la única manera de realizar un retrato, pero si una forma segura de trabajarlo.

En el retrato clásico nos centramos en el rostro de la persona. Especialmente en su mirada. El retrato del régimen trata de representar un equilibrio entre la persona y su lugar social dejando de lado la materialización de los sentimientos. Para salirnos de los envaramientos de este tipo de retrato podemos tratar de indagar en la personalidad del modelo a través del gesto. Ya sea capturándolo espontáneamente o bien forzando su aparición.

El retrato del régimen que sirve de modelo a retrato clásico codifica la personalidad y situación social del retratado con ciertas normas que pasaremos por alto y con las que solo contaremos en tanto nos sirvan para crear la imagen de la persona que fotografiamos. Algunos de los aspectos que vamos a mantener de la tradición pictórica son los siguientes:

La iluminación suele venir la izquierda del cuadro y de arriba.

La luz figura suele estar mostrar el lado derecho. Estos dos aspectos podemos modificarlos a voluntad.

La figura nunca se apoya en ambos pies. Siempre sobre uno, normalmente el del mismo lado del cuerpo que tiene adelantado.

La mano del lado adelantado sujeta algo o mantiene la tensión. La otra está retrasada o apoyada.

Estos son los elementos que vamos a mantener pero adecuándolos a la persona que vamos a fotografiar.

Los pintores mantenían la dirección de la luz por la sencilla razón de que empleaban una ventana. Dado que nosotros podemos cambiar la posición de los focos no tenemos por qué mantener la regla de que la

luz venga de la derecha de la figura (nuestra izquierda). La posición del cuerpo la haremos de acuerdo al estudio facial que realicemos eligiendo aquél lado que mejor dibuje las líneas de la persona.

Olvidaremos por tanto muchas de las reglas sobre la pose y el atrezzo. Por ejemplo, que cuando la mano trasera se apoya sobre una mesa o una silla es signo de mando, que el papel en mano significa que es el retrato de un intelectual, que la iluminación mayor en la frente indica meditación, etc...

##### **1.4.5.1 Realista-expresivo**

Hay dos maneras de plantear la iluminación de un retrato: realista o expresiva. En la iluminación realista tratamos de mantener un estilo que podemos encontrar en una escena real.

Para conseguirlo puedes hacer tres cosas: Buscar una localización y usarla tal cual. Buscar una localización y adaptarla a tus necesidades, o bien recrear en un estudio la luz que te gustaría encontrar. Para dominar las técnicas de recreación de la iluminación están los capítulos de este libro dedicados a iluminación de potencia y retrato en estudio. Para la adaptación, los capítulos dedicado a la luz de refuerzo. Para el uso de la luz ambiente, los capítulos dedicados al reportaje y el retrato en localización.

#### **1.4.5.2 Dibujado-fundido**

Otras dos consideraciones a hacer son: ¿Dibujas la figura dando separándola del fondo haciéndola surgir de él? Se trata en este caso de dos maneras totalmente diferentes de entender el retrato y que tienen tanta antigüedad como el propio género. Junto a la regla de separar siempre la figura del fondo está la de no querer hacerlo. En el manual de la ASC puede leerse que para conseguir profundidad en la imagen hay que separar ambos, que la separación solo se consigue mediante el contraste de formas claras y oscuras, y que la única forma de conseguir este contraste consiste en trazar las líneas de los perfiles de la figura mediante focos a contraluz. Matiza el manual que esto debe hacerse tanto en blanco y negro como en color, y resulta curiosa la aclaración porque pone de manifiesto el prejuicio bastante extendido de que la separación es propia de los tiempos del cine en blanco y negro.

Sin embargo el dilema entre si separar o no separar no tiene nada que ver con los usos de los primeros años del cine ya que tiene bastante tradición en la historia de la pintura. Leonardo D'Avinci promociona y emplea la técnica del sfumatto consistente en desdibujar los perfiles de las figuras para que se mezclen con el fondo. Es decir, totalmente lo contrario de lo que dice la regla del contraluz. El lado contrario lo representa un pintor como Botticelli quien trabazaba el dibujo de sus figuras que rellenaba posteriormente de pintura. La regla de dibujar las formas en realidad viene ya de Giotto y la expresa perfectamente Cennino Cennini en su tratado libro de pintura ¡Escrito en 1349! Un pelín antes de que se inventara el cine y surgiera el mito de que hay que separar las formas porque la película cinematográfica así lo exige.

La reclamación del requisito de separar figura y fondo viene de establecer la necesidad de que hay, obligatoriamente que dar sensación de espacio. Lo cierto es que tu imagen solo depende de lo que quieras expresar. Está bien saber cómo separar las formas y crear profundidad, pero no estás obligado a hacerlo si crees que no es el momento adecuado. Aprende las técnicas pero úsalas en la medida que las necesites.

Miguel Angel, como escultor, hacía surgir las formas de la piedra. Los retratos de Leonardo salen del fondo. No es cierto que el borde desdibujado no manifieste el espacio, antes bien, proporcionan un relieve a la figura que se hace aparente a la vista como surgiendo del mismo plano del fondo y elevándose sobre el papel de la ampliación.

Lo cierto es que creada la regla de la separación con contraluces, creada la contrarregla de negarse a emplearla. De cualquier manera, si lo que pretendes con tus retratos es ganar concursos de fotoclubs, pon contras y sigue sus anquilosados decálogos. Para lo demás, sigue tu propio juicio sobre cuando usar qué técnica. En resumidas cuentas: dos formas de operar, usa contraluces lo que te proporciona imágenes poco realistas -se dice «creativas»- y con cierta sensación de profundidad o no los uses con lo que obtienes imágenes algo más planas -dependiendo siempre del contraste de medios tonos que hayas conseguido con la exposición- pero con una iluminación mucho más realista.

#### **1.4.5.3 Estilizado-realista**

La exposición que demos proporciona dos imágenes diferentes de la misma persona. En las personas blancas la piel es más clara que el gris medio que ve el fotómetro, en las negras es prácticamente del mismo valor. Al medir sobre una persona de piel clara -o morena, pero no negra- la exposición que recomienda el fotómetro oscurece los tonos. Debido a la particular forma en que están fabricados los materiales sensibles<sup>1</sup> y la manera en que nuestra mirada interpreta las variaciones espaciales de tono<sup>2</sup> al exponer con el diafragma indicado por el fotómetro damos más volumen a la piel acentuando el detalle que contiene y por tanto resaltando sus imperfecciones. Al exponer dando un diafragma de menor valor

que el indicado por el medidor aclaramos los tonos acercándolos a lo que ven nuestros ojos y aplanando los volúmenes y los relieves y reduciendo el efecto de las imperfecciones.

A exponer según el fotómetro se le suele llamar hacer un retrato en zona cinco mientras que a aclarar el tono hacerlo en zona seis ya que es donde caerían los tonos en el sistema de zonas.

Personalmente prefiero hablar de dejar la piel en la medida o en la primera luz. El retrato en la medida permite realzar el carácter de la persona, son imágenes enérgicas y fuertes que expresan la voluntad y el ánimo de quien retratas. Pero también afean sus rasgos resaltando defectos que a menudo son circunstanciales, no duran más allá de unos días, o siendo perennes no siempre son de buen recibo verlos para quien los lleva. Se trata de retratos realistas para los que hemos de informarnos previamente del grado de aceptación que los propios rasgos tienen para la persona que retratamos. Recordemos esta máxima: cuando alguien te dice que qué mal lo has sacado en realidad está diciendo que qué diferente es de como cree ser. En tu mano está el acercar la imagen de la persona a lo que ella quiere ver o a lo que ella resulta ser. Sobre esto recuerda lo dicho en el primer capítulo sobre la manera en que Cartier Bresson definía los tipos de retrato según quien lo ve. Recuerda el retrato de perfil de Montefeltro, la deformación de su nariz era motivo de orgullo y pedía los retratos de perfil.

Las vías para estilizar un retrato son variadas. Con tus luces puedes elegir la que mejor le va al rostro según indicamos en los capítulos de iluminación. Con la exposición ubicas los tonos en la escala afectando al relieve, volumen y textura. Con el objetivo estableces la distancia de tiro que afecta a la distorsión que el punto de vista produce en las formas:

1. Tanto los sensores químicos como los de estado sólido exageran la separación tonal en los tonos medios y comprimen las luces y las sombras.
2. Los tonos planos se ven como superficies planas paralelas a la imagen, los degradados continuos como planos inclinados, los degradados de velocidad variable como volúmenes.
3. La imagen que el comitente quiere dar, la imagen que el fotógrafo ve, la imagen que obtenemos, la imagen que el espectador ve.

Además puedes echar mano del maquillaje y el estilismo. Siempre en manos de un buen profesional. Y del retoque fotográfico que acabará de pulir y estilizar los rasgos de la persona. Sobre estos aspectos hablamos en los capítulos correspondientes.

#### **1.4.6 Posado o robado**

Los términos vienen de la práctica periodística. Un retrato posado es aquél en el que la persona sabe que le están haciendo una foto y actúa para la cámara. Un retrato robado es cuando la persona está ajena a la cámara. Hay, naturalmente, un estado intermedio en el que la persona, buena actriz, sabe que están haciéndole la fotografía pero posa simulando estar ajena a ella.

El problema del posado consiste en que nos hace pasar por ese estado artificial de la realidad suspendida en la que la modelo deja de ser quien es para convertirse en persona-haciéndose-un retrato. Las poses hacen aparecer a personas muy diferentes muy parecidas uniformando la imagen y revelando más sobre el fotógrafo y las modas de la época que de la persona en sí.

Existe cierta leyenda acerca de las posibilidades de la fotografía -o del retrato pintado- de revelar la psicología, la personalidad del modelo. Como si la cámara fuera una especie de test automático al estilo de esos pasatiempos de los periódicos en los que te dicen cómo eres con cinco preguntas tontas. La ventaja del posado está en que, bien llevado, puede proporcionar una imagen aceptablemente establecida de lo que un retrato debe mostrar, lo que nos proporciona un mecanismo para plantear y resolver la fotografía de retrato como si de un problema de matemáticas fuera: Aquí los datos -la persona- allí el resultado -tiene que salir guapa- y aquí los procedimientos: pose, iluminación, etc. Un sistema mecánico que permite ofrecer una buena rentabilidad y fotos mortalmente aburridas.

El robado, o su simulación, recibe diversos nombres: fotografía espontánea, cámara indiscreta. Suele necesitar disparar bastante material y trabajar en la selección. Proporciona imágenes naturales que dan buena cuenta de cómo la persona se mueve, actúa, sonrío, mira, de lo que los demás ven en ella cuando la miran. El problema es que no todo el mundo está conforme con lo que ve en el espejo. La cámara

espontánea debe estar siempre lista para captar el gesto fugaz característico de la persona y por el que todo el que la conoce la identifica aún en malas condiciones de visión. La cuestión es si a quien retratamos le parece que es así como quiere que se le vea en los años venideros. En esto hay que tener en cuenta quien es tu cliente: ¿Es un retrato familiar, dirigida a la persona que retratas y su entorno íntimo? ¿Es un retrato encargado por el retratado para ilustrar su persona profesional, su cargo público? ¿O es un encargo de un tercero para presentar la figura profesional o artística o vaya usted a saber qué del modelo? Piensa en estos tres estados para el retrato profesional: el retrato de una persona para dárselo a su familia. El retrato de esa misma persona para la contraportada de su último libro. El retrato de esa persona encargado por una revista literaria para ilustrar un artículo sobre ella.

#### **1.4.6.1 La persona sola o en su ambiente**

La diferencia entre estas dos maneras de entender el retrato es tan abismal que hay quienes consideran que el segundo tipo no es propiamente un retrato. Cartier Bresson decía que retrato es cuando miran a la cámara, cuando son conscientes de que están siendo fotografiados y actúan como tal. Para Joe Zeltmann el retrato es cuando la persona posa y centramos la atención en ella, pero no cuando la fotografía la recoge en su trabajo, rodeado de su ambiente habitual de vida. Sobre esto mismo, Cartier Bresson decía que había que ir a por la fiera a su cubil -a propósito de unos retrato de Cocó Chanel ¿Tan mal se llevaban?- Así pues, elige.

La idea es que si el retrato debe centrarse en la atención a la persona, al rostro, a su mirada, el ambiente distrae. La contraidea, naturalmente, es que no hay existe el retrato psicológico y podemos revelar a la persona pero no la personalidad por lo que el ambiente, el gesto, es del todo necesario para identificar y dar la dignidad merecida a quien retratamos.

#### **1.4.7 ¿Simbolismo?**

El simbolismo consiste, en lo que estamos hablando, en añadir o seleccionar de la escena, aquellos elementos que pueden dar información extra sobre quien retratamos. El caso más extremos de simbolismo son los retratos de Goya en los que la persona quedaba identificada por objetos de uso común que eran reconocidos por los allegados al retratado de manera que en el cuadro no apareció nunca la persona, pero sí sus cosas.

La virtud del simbolismo está en su capacidad para hablar de quien retratamos más allá de la mera reproducción de sus facciones. El problema, que los símbolos pasen desapercibidos o, peor aún, mal interpretados. Gran parte de la pintura de retrato de otras épocas queda en silencio debido a que le espectador de hoy ya no comparte las claves de lectura que aquellos tiempos. Hablamos un lenguaje diferente que nos hace sordos a los discursos sobre la persona del retrato pintado histórico. Y aún al moderno.

## **1.5 Análisis de un retrato**

### **1.5.1 Elementos figurativos y expresivos de un 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 ella es 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 un retrato de 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. Fotógrafo 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 quisiéramos hacer. Este es uno de los aspectos que hemos de superar y al que, sin embargo, no suele presentársele la debida atención en los manuales de retrato que tratan siempre de imponer una pose natural, relajada, pero pose de estar haciéndose una foto al fin y al cabo.

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

1. Objeto
2. Fisonomía
3. Gesto
4. Atrezzo
5. Relación con el espacio
6. Actitud

### **1.5.2 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. Una manera que prefiero, más compleja pero a la vez más realista, proviene de la sociología y es la del rol. Una persona adopta diferentes roles. 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 verle a ella, y no a otra. Se interpreta la foto para ese público. El que llamamos anteriormente el público original. Tenemos dos extremos, la persona en uno, que es la presencia física que podemos conocer y el personaje, la presencia conceptual que quiere representar.

En lo fotográfico tenemos tres grupos de roles principales y uno un tanto accesorio.

1. El privado.
2. El público.
3. El idealizado.
4. El alegórico puro.

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.

### **1.5.3 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 constancia de lo que hicimos para los lejanos.

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

#### **1.5.4 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 maremagno 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 dejamos.

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.

#### **1.5.5 Rol idealizado**

El modelo aparece representando un personaje de cuyos valores se supone que supone que es depositario o con los que quiere investirse

#### **1.5.6 La alegoría**

En la alegoría 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.

#### **1.5.7 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 se 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 si 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 los rasgos de la persona. Ya hemos visto como las vírgenes y santos aparecen idealizados. Con facciones limpias, de edad ausente, mientras que en los mismos cuadros las personas vivas aparecen con su propia cara. Savonarola, a finales del siglo XV, pediría que en las iglesias dejaran de pintarse personas reconocibles. Algo que también Miguel Ángel o Leonardo defendían.

Hay dos ideas centrales en el manejo de la fisonomía: Ocultar los defectos y destacar las virtudes.

Aunque tanto defectos como virtudes son fruto de un convenio 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 esta característica del comitente haciéndole adoptar una pose que disimula la disposición de su mirada.

## **ILUSTRACIÓN: Tomasso Inghirami por Rafael**

## **ILUSTRACIÓN: Federico de Montefeltro**

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 recuérdese 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 ocultar 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.

### **1.5.8 El gesto**

Nuestra pregunta es ¿Qué hace el modelo? ¿Qué 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.

En el gesto se ha querido ver la personalidad del modelo. En la representación del gesto, la genialidad del artista.

Que el retrato pueda ser arte es algo bastante moderno. Siempre ha sido un género denostado y que solo adquiriría ciertos reconocimientos cuando la persona retratada era un personaje importante. El retrato, hasta finales del siglo XIX era un género menor, apto para ganar dinero pero no reconocimiento. Hoy día esto ha cambiado y la diferencia que se aduce ahora para establecer qué es mero retrato rutinario y qué es obra de arte es la pretendida 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 estado en que se suponía que el carácter imprimía los rasgos de la persona y establecido 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 ve en el comitente.

El fotógrafo tiene dos vías para hablar de la persona 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 fotografiado. La tira de contactos es el cuaderno 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.

### **1.5.9 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. Mesa reservada, por cierto, a los estadistas. 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.

### **1.5.10 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.

#### **Foto-Leireancha.tif**

Hay dos maneras de trabajar el retrato respecto al fondo: separarlo con un trazo perfilador o incrustarlo en el fondo. Y no se trata de formas de la fotografía, su rastro se encuentra en toda la historia de la pintura. Aquí Leire esta incrustada en el fondo. Su figura sale de las tinieblas gracias al efecto moldeador de la luz. Este tipo de retrato tiene su propio campo de significados referidos a como el alma trata de liberarse de la materia. Aunque los decálogos de la foto perfecta para aficionados no lo admitan esta forma de retratar es una elección del autor, no una mala praxis.

#### **Foto-leireestrecha.tiff**

Esta es la segunda manera de tratar el retrato con el fondo: perfilarlo para dar profundidad y separarlo. La luz de contra que perfila tiene sus momentos de aplicación y no deberíamos fiarnos de quienes nos dicen que es la única manera de realizar un retrato. La luz de contra acaba siendo rutinaria y aburrida de tanto verla. En un retrato realista debe estar justificada. También esta manera de retratar tiene su tradición en la historia del arte, donde los retratistas se dividen entre los que difuminan los bordes para incrustar la figura en el fondo y los que las perfilan con una delgada línea para separarlos. Tanto una como otra son opciones validas entre las que no deberíamos obligar a elegir mas que siguiendo nuestra intención creadora.

### **1.5.11 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 haciéndola 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.

#### **FOTO-starbucks1.tif**

El contexto proporciona un espacio para el retrato. El retrato integrado es el que se hace con la figura en una escena real, en la que vive, en contraposición al retrato separado del fondo. Habrá quien diga que en este tipo de retrato el contexto retira la atención sobre la figura. Atención que es la que determina que

es un retrato y que no lo es.

### **1.5.12 Yuxtapuesto**

En el retrato yuxtapuesto hay 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 más antiguo. La persona sobre un fondo al que es ajeno. El recurso del fondo tiene una larga tradición como elemento discursivo para hablar de la persona. 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 que exige un duro esfuerzo alcanzar. 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 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 niños vestidos de comunión repiten los gestos de los donantes del siglo XIII.

### **1.5.13 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 todos los elementos superfluos 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 fotografien 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 de los anuncios, se ha convertido en una especie de religión de la aproximación al retrato 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.

### **1.5.14 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.

### **1.5.15 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.

### **1.5.16 La actitud ausente**

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 en la escena pero fuera de cuadro. Es el retrato de mirada ensimismada de la comunión, o de la novia sobre la que, horror de los horrores, el fotomontaje sobrepresionará la carita de ángel 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 la categoría de gesto y a la de actitud.

### **FOTO: ~~actitudausente.tiff~~**

Actitud, 1, ausente. Me interesa en esta foto ilustrar la dirección de la mirada. Aquí Sara tiene la mirada propia de la actitud ausente: mira fuera del cuadro, está ensimismada, con la vista perdida en la escena pero fuera del cuadro.

#### **1.5.17 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.

### **FOTO: ~~actitudatenta.tiff~~**

Actitud, 2, atenta. Contacto visual se llama a esta manera de mirar. Cuando la persona retratada mira directamente al espectador. Su atención se centra en la cámara. Para muchos solo este tipo de actitud puede considerarse un retrato.

#### **1.5.18 Ejemplos**

Veamos estos tres ejemplos de los tipos de retrato.

### **ILUSTRACIÓN: ~~El cardenal infante de caza~~**

El primero es obra de Velázquez. Es un retrato del Cardenal Infante de caza. 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.

### **ILUSTRACIÓN: ~~Felipe IV en Fraga~~**

El segundo cuadro es también de Velázquez. En este caso es el Rey Felipe IV vestido de general. El retrato fue 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 pie, 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 cambié la cabeza que lleva la corona, también cambiarán esas fotos.

### **ILUSTRACIÓN: ~~Andrea Doria como Neptuno~~**

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.

## ILUSTRACIÓN: Venus de Cranach

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.

## 1.6 El retrato como producto comercial

### 1.6.1 Mercados del retrato

Primero, recordemos que retrato no es la fotografía de la figura humana, sino de aquella en la que resulta importante la identificación de la figura retratada. Por tanto no siempre que haya una persona en una fotografía entenderemos que se trata de un retrato. De hecho esta definición ni siquiera requiere que se trate de un ser humano a quien retratamos, no son extraños los retratos de animales (véanse el premio Lux de retrato del año 2008) e incluso los *retratos ausentes*, un género específico, del que Goya es el ejemplo paradigmático, en el que la identificación de la persona se establece a partir de sus objetos personales: un retrato en el que no aparece, por ningún sitio, la figura de quien retratamos. El retrato que nos interesa en este apartado es el comercial. La fotografía de retrato como producto comercial. En lo que respecta al terreno comercial hay tres mercados para el retrato: el retrato privado, el editorial y el publicitario. Para cada mercado hay que considerar quien es cliente, cómo se presupuesta, qué se entrega al cliente y cómo se manifiesta el retrato entregado al final de la cadena de producción de la que el fotógrafo es solo el origen.

Para establecer las características de cada mercado hemos de fijarnos en los siguientes aspectos:

1. Quien compra (quien es el cliente).
2. Qué entregamos al cliente.
3. Qué vendemos.
4. Para qué sirve el retrato (Cual es el producto elaborado a partir de nuestro retrato).
5. Cómo presupuestamos.

Como es normal en fotografía, las fotos no se venden, se ceden los derechos. En el retrato hay clientes que conocen este hecho y otros que lo ignoran por completo.

### 1.6.2 Retrato privado

El retrato privado se caracteriza por trabajar con clientes directos. El cliente normalmente es la misma persona fotografiada. El producto entregado es una ampliación fotográfica. El destino de este tipo de retrato es la exhibición privada. Un retrato privado sirve para regalar a los allegados, para colgar en la pared, para enmarcar sobre un mueble. Normalmente éste tipo de trabajo no sale del entorno privado del cliente, por lo que no suele haber conflictos con los derechos de autor. Se entiende que el cliente no puede realizar copias del retrato, porque violaría el derecho de reproducción. Durante los primeros años en que se popularizaron las fotocopiadoras a color hubo un gran debate sobre los perjuicios que causaban al permitir la reproducción y distribución indiscriminada de fotografías. Las limitaciones de derechos de autor imponen que el cliente no pueda ni duplicar ni utilizar comercialmente el retrato. Por ejemplo darlo a publicar sin permiso expreso de quien ostente los derechos, que suele ser el fotógrafo. A

su vez, el fotógrafo no puede emplear el retrato para un propósito diferente del que motivó su realización. No puede publicarlo, ni vender copias a terceros sin el permiso de la persona retratada. No obstante sí puede utilizarlo como muestra de su trabajo. Este punto es algo problemático porque habría que entenderlo en el sentido en que permite mostrar fotos a posibles clientes directamente pero no realizar productos publicitarios, como carteles o anuncios, con él. De hecho la costumbre inocente de colgar fotos en los foros en internet se topa con las limitaciones establecidas en la ley sobre la protección al honor. Un acto tan aparentemente inofensivo como colgar un retrato, sin permiso, en un foto puede acarrear un buen disgusto con juez de por medio.

El retrato privado tiene dos subgéneros que atienden principalmente a la intencionalidad artística de la fotografía entregada. En lo que respecta al uso, el retrato realizado en un comercio de fotografía de barrio para uso familiar no se diferencia esencialmente del retrato realizado por un fotógrafo con cierto renombre en los medios artísticos. Ambos acabarán colgados en la pared del salón. Es la distinta consideración de la obra, y el precio resultante, el que establece la categoría del retrato. Pero hay un aspecto comercial interesante. Mientras que ambos retratos, el «de barrio» y el «artístico», reciben la denominación de *obra fotográfica* según la legislación española, en contraposición a la *mera fotografía* que en justicia solo debería aplicarse a los retratos de los fotomatonos, y por tanto no hay ningún criterio objetivo para diferenciarlos, la posibilidad de la reventa los diferencia. Dentro del mercado del arte hay una regla más o menos general que dice que una obra aumenta su precio con cada venta. El retrato de barrio queda dentro de la familia (en sentido amplio) y no se revende. El retrato artístico, por su parte, se revaloriza con el tiempo, ya sea debido a la consideración que merece el autor o a la del retratado. La ley española establece un derecho de autor que es el de *participación* por el que el tres por ciento del precio de reventa es para el autor de la fotografía siempre que éste precio sea superior a los mil ochocientos euros.

El presupuesto se centra en el número de copias a entregar y su tamaño. Aunque hay una discusión abierta sobre la conveniencia de cobrar «por centímetros cuadrados de papel» o por obra.

Este retrato artístico es susceptible de utilizarse dentro del mercado editorial, con lo que todas las condiciones aplicables, especialmente las referentes a la publicación y comunicación pública, deberían tenerse en cuenta. Pero las ocasiones en que esto puede suceder no siempre podemos preverlas y, como regla general, no resulta conveniente soltar a un padre de familia un contrato de limitación de derechos que, probablemente ni estará en ocasión de violar, ni entenderá para qué sirve, y solo nos servirá para asustar al posible cliente. En las *Jornadas de Contratación en fotografía* realizadas por la Asociación de Fotógrafos Profesionales en octubre de 2007 se mencionó que algún asociado empleaba el contrato de cesión de derechos elaborado por la AFP para quitarse a los clientes que no quería. No se trata de que el contrato sea malo, es demasiado perfecto, y tantas limitaciones asustan.

### **1.6.3 Retrato editorial**

El retrato editorial por su parte se caracteriza porque el cliente final no es la persona fotografiada y además utilizará la fotografía entregada como materia prima para un producto elaborado por él. El retrato editorial es el que hacemos para ilustrar un artículo sobre una personalidad, o el del autor para la contraportada de su última novela. El retrato editorial presenta ciertas libertades creativas al fotógrafo y, todo hay que decirlo, no exige que la persona retratada se identifique con la imagen que de ella damos; aunque sí conviene que sea la que el cliente, el editor, espera. Por tanto el producto a entregar no es una ampliación, sino un objeto a partir del que pueda realizarse la impresión. Por regla general, ampliaciones en blanco y negro, diapositivas o ficheros digitales. El presupuesto se centra por tanto en la cesión de los derechos de autor. Los derechos lógicos a ceder son el de reproducción, porque si no no podrían publicarse las fotos y el de distribución. La cesión del derecho de comunicación pública debería acordarse por separado ya que es poco probable que una editorial lo necesite. El último derecho de autor, el de modificación, no debería cederse nunca a no ser que el editor tenga especial interés en él. Hay que recordar que éste derecho es el que permite reencuadrar la foto, cambiar sus colores o sobrepresionar gráficos o texto sobre ella. Nada de esto deberíamos dejar que hicieran con nuestras fotos.

Las tarifas de cesión para una publicación se establecen a partir de tres puntos: la duración de la cesión, la extensión territorial y el uso.

Según la ley española de propiedad intelectual, en caso de que no se especifique la duración de la cesión, éste se sobreentiende que es de cinco años.

La extensión territorial es la de la distribución de la obra final de la publicación. En caso de no especificarlo la ley establece que se limita al país donde se publique.

El uso tiene a su vez dos aspectos, la tirada y el uso dentro de la publicación. La tirada es el número de ejemplares impresos, no se debería cobrar lo mismo por quinientos ejemplares que por diez mil. El uso dentro de la publicación se refiere a la importancia que ocupa la imagen dentro de la obra impresa. No es lo mismo una foto a octavo de página que una portada.

#### **1.6.4 El retrato publicitario**

El mercado publicitario tiene unas reglas parecidas a las del editorial y se caracteriza porque el cliente no es la persona retratada pero la imagen pasa a un tercero, que es cliente del nuestro. En publicidad nosotros no trabajamos para el anunciante, sino para la agencia. El cliente final es el anunciante, pero ese no es el nuestro, que es la agencia. Dentro de la campaña publicitaria el encargo del retrato está muy elaborado. El fotógrafo tiene poco margen de acción y casi todo éste es técnico. Nos limitamos a resolver el problema de cómo fotografiar la idea del director de arte. La autoría del retrato es del fotógrafo, pero la del anuncio está compartida con el director de arte. Es muy importante recordar que los derechos de autor de las fotografías entregadas a la agencia son del fotógrafo, porque lo que protege la ley es la realización, no la concepción. Pero los derechos de autor del anuncio son de la agencia (los que pueden ser de una entidad, claro). Por lo demás el presupuesto debe reflejar los gastos de producción, nuestros honorarios como fotógrafos y la cesión de derechos que hacemos. El mundo de la publicidad presenta la dificultad de que quien usa las imágenes no es nuestro cliente, sino el anunciante y por tanto la agencia, que se encuentra entre su cliente (el anunciante) y el productor (nosotros) tiene que conseguir poner de acuerdos los distintos intereses en juego. El cliente querrá cesión total, sin limitaciones territoriales, de tiempo ni de uso. Pero nosotros no tratamos con ellos, sino con la agencia. Además, mientras que las agencias suelen estar muy al tanto de todo lo referente a las cesiones a menudo los clientes no tienen muy claro qué es lo que compran. Nuevamente insistimos: no vendemos fotos, cedemos derechos. En el caso de la fotografía publicitaria, además, cedemos los derechos a la agencia que a su vez debe cederlos al anunciante.

Los derechos a ceder aquí son el de reproducción y el de distribución pero conviene establecer en qué grado se empleará el de modificación. Al fin y al cabo una foto no es un anuncio, sino parte de él. El fotógrafo es solo un eslabón de la cadena de producción publicitaria y su producto precisa de modificaciones para integrarse en el producto final elaborado.

#### **1.6.5 El retrato corporativo**

Este es un mercado del retrato en el que el cliente es una empresa o institución interesada en disponer de retratos de su personal. El producto final suele ser el informe interno y algunas veces la publicidad «institucional». Como es natural deben pactarse los derechos de explotación, algo especialmente difícil en esta especialidad porque el cliente no suele estar al tanto de las peculiaridades de las leyes de autor. A medio camino del retrato publicitario en el que se explotará nuestra fotografía y del mercado privado el corporativo es un mercado en el que siempre cabe la incógnita de cual será el futuro de la imagen. Es normal hacer contratos con una cesión de derechos por dos años, aunque no es una norma escrita. Restringir mucho el uso puede hacernos impopulares pero dar demasiada libertad a las imágenes es contraproducente para nuestro futuro y para el de nuestros colegas.

#### **1.6.6 Derechos de autor y derechos de imagen**

En la legislación española no existe nada que se llame «derechos de autor», si que existe la *propiedad intelectual* que es el nombre oficial de lo que normalmente damos ese nombre.

La Ley de Protección de la Propiedad Intelectual define este tipo de propiedad como las obras realizadas por el esfuerzo intelectual. Son objeto de propiedad intelectual los relatos, las pinturas, los programas informáticos, las fotografías, las obras plásticas en general, los diagnósticos clínicos, etc. No son propiedad intelectual las patentes, ni las marcas, que son propiedad industrial. Es importante esta

diferencia porque a menudo se oye hablar de «la patente de la foto». La fotografía está bajo la protección de la Ley de Protección de la Propiedad Intelectual (LPI), no por la relativa a las patentes y marcas. La ley establece dos tipos de derechos, los patrimoniales y los personales. La diferencia entre ambos es que los derechos personales son irrenunciables e intransferibles, mientras que los patrimoniales sí pueden cederse. Los derechos patrimoniales son de dos tipos, los que podríamos llamar normales (la ley no les da un nombre especial) y los de remuneración simple. Los primeros son cuatro, los segundos, dos.

Los derechos patrimoniales normales son cuatro, de reproducción, distribución, exhibición y modificación. La principal característica de estos cuatro derechos es que en principio corresponden al autor, pero este puede cederlos. Esta cesión debe realizarse de forma explícita. Debe declararse bajo contrato. Los derechos patrimoniales tienen vigencia durante toda la vida del autor y pasan a sus herederos (o a quien se hayan cedido) por un tiempo de setenta años posteriores a su muerte. Pasado estos setenta años la obra pasa a dominio público. Es muy importante resaltar que al dominio público solo pasan las obras tras estos setenta años establecidos y que cabe que entren en él antes. Por tanto no tienen sentido las pretensiones de que las obras mostrada en internet están «en dominio público» a no ser que el autor haya muerto al menos setenta años antes. Los derechos patrimoniales nos dicen quien gestiona la explotación de la obra. Hay cuatro aspectos que generan estos derechos:

1. **Reproducción.** La copia de una obra está reservada al autor o a quien él designe. Este derecho ha de cederse si queremos ver publicadas nuestras fotos, ya que si no la editorial no podría realizar los fotolitos para imprimir la publicación.
2. **Distribución.** La distribución consiste en la realización de múltiples copias de una obra original que se distribuyen entre el público. Muchas copias cada una destinada a un único lector. Es el derecho que hemos de ceder para poder publicar en una revista, un libro, tarjetas postales. En música sería el derecho a ceder por el compositor para poder publicar un disco con su obra.
3. **Exhibición.** El nombre oficial del derecho de exhibición es *comunicación pública*. La comunicación pública consiste en poner un único ejemplar de una obra a disposición de un público numeroso. Es el complemento del de distribución. Si allí poníamos muchos ejemplares cada uno para una única persona el de exhibición permite que muchas personas vean una única foto. Este derecho es el aplicable para hacer una exposición, donde una única fotografía puede ser vista por un cierto número (esperamos que elevado) de personas. En música sería el derecho que ha de ceder el compositor para que pueda realizarse un concierto. En literatura, para montar una obra de teatro o realizar una lectura poética.
4. **Modificación.** El derecho de modificación dice quien puede alterar la obra. En fotografía hay tres violaciones reiteradas de este derecho que son el recuadro de la imagen, el paso a blanco y negro y la superposición de elementos gráficos y textos.

La cesión de los derechos debe ser lógica y atenerse a razones. Así como no vamos al supermercado y nos traemos todo lo que allí venden porque no tenemos muy claro qué haremos para la cena, tampoco hay que ceder todos los derechos de una tacada. Los fotógrafos no vendemos fotos, cedemos derechos y cobramos por los derechos cedidos. Hay que pensar en cada ocasión qué nos conviene ceder. En el ejemplo del supermercado, si al pretender comprar todo nos parece elevado el precio, hay que hacer comprender al cliente que la adquisición de todos los derechos, incluso los que no va a emplear no es una opción viable.

Por ejemplo, para publicar una revista tenemos que ceder los derechos de reproducción y distribución, pero no los demás.

Para hacer una exposición en una galería lo lógico es ceder el derecho de comunicación pública. Pero para poder realizar los *affiches* publicitarios habría que ceder los de reproducción y distribución de las obras concretas con las que se realizará esta publicidad.

Los derechos de remuneración simple son dos, el de copia privada y el de participación. El de participación consiste en que el autor de una obra tiene derecho al tres por ciento del precio de reventa de ésta siempre que se realice por un importe superior a los mil ochocientos euros.

El derecho de copia privada es una remuneración que reconoce la ley por la realización de la copia de su obra que realiza el comprador para uso privado. La copia privada es una de las excepciones al derecho de reproducción establecidas por la ley. Esta copia privada consiste en una reproducción de la obra que se le permite al comprador (o a quien haya adquirido la obra por medios legales) para uso personal. Por ejemplo, el libro que se fotocopia para no manosear el original, o el duplicado que se hace de un álbum musical para no arriesgar el original. La ley reconoce este derecho, digamos a realizar una copia de seguridad, al comprador, pero no dice que sea gratuito. El beneficiario, económico, de la realización de las copias es el proveedor del soporte. Cuando se hace la fotocopia de un libro es el fabricante de la fotocopidora quien se beneficia de que el comprador pueda realizar las fotocopias. Cuando se pasa a mp3 y CD de música es el fabricante del reproductor de mp3 el que se beneficia de que pueda realizarse esta copia. La gestión de estos derechos se encomienda a una organización legalmente reconocida por el estado. Los fondos recaudados por estas organizaciones se reparten entre los autores según criterios establecidos por ellas mismas. Existe una organización por cada área de creación. A los fotógrafos nos corresponde VEGAP que engloba a todos los autores plásticos: pintores, ilustradores, escultores, fotógrafos, videocreadores, etc. La organización correspondiente a los músicos, de triste fama por su avaricia recaudatoria, tiene el muy confuso nombre de Sociedad General de Autores Españoles. Contra lo que dice su nombre ésta organización no representa a todos los autores, sino solo a los de obras audiovisuales: músicos, autores teatrales, etc. El confuso nombre de este organismo hace que a nivel de público se confundan todas las entidades de gestión de derechos de autor con la de los músicos. Los fotógrafos estamos en VEGAP, no en SGAE, los escritores en CEDRO.

## 1.7 El retrato como motivo fotográfico

### 1.7.1 La estructura del rostro

La estructura del rostro, en lo que a la iluminación fotográfica corresponde, está dividido en cuatro partes verticales modeladas por los huesos, dos son laterales, las mejillas hasta el mentón, los pómulos el arco externo de los ojos y las sienas. Y otras dos frontales, que van desde esta línea indicada hasta el centro de la nariz y los labios.

Así tenemos cuatro bandas verticales que iluminar. Las dos frontales forman la careta. Al iluminar tenemos por tanto cuatro facetas que recogen la luz revelando las formas de la cara.

Horizontalmente el rostro tiene tres partes: la frente, que va del nacimiento del cabello hasta las cejas, la parte media que va desde las cejas hasta la base de la nariz y la parte inferior que abarca desde la base de la nariz hasta la barba.

Al mirar un rostro hay que buscar como esta doble división de tres bandas verticales y tres horizontales se combinan para darle forma.

Bajo los ojos, los carrillos suponen una elevación que recoge la luz horizontal, siendo la luz vertical la que nos revela las mejillas.

### 1.7.2 El rostro como objeto de atención

El hombre es un animal social, nuestra necesidad de relacionarnos con otras personas ha hecho que desarrollemos unas formas de enfocar la atención sobre nosotros que es muy diferente de la manera en que la enfocamos sobre otros motivos.

De forma general el ojo atiende a la luz. Aquello que sea más luminoso será lo que atraiga nuestra atención. Lo más claro de la escena engancha nuestra mirada y los colores de las cosas cambian para hacer que lo más parecido al blanco, se vea blanco. Pero cuando hay una persona en escena nuestra atención cambia. De hecho cambia siempre que haya algún objeto, algún motivo que interpretemos como interesante. Si te gustan las motos verás antes el modelo aparcado al fondo de la foto antes que el tema principal que no te supone ningún interés.

En una persona tendemos a buscar tres cosas: los ojos, la boca y las manos. ¿Las razones? Solo hay conjeturas. Puedes pensar que el hombre evolucionó aprendiendo a conocer y evitar los peligros y que quizá aprender a leer la mirada de quien tenía enfrente hizo que quedara escrito en nuestros genes esa búsqueda de los ojos que siempre denotamos. Si el retrato mira en una dirección, nosotros seguimos la

mirada, siendo los ojos puntos están dotados de una propiedad que es la tensión y que suele aparecer en las líneas. El ojo, aunque punto, marca una línea, la de su mirada, que está implícita y nos hace seguir esa dirección y crear tensiones compositivas en el cuadro. Quizá fuera que el hombre primitivo que conocía la mirada del traidor sobrevivía y que esa desconfianza sea la que ha hecho que la naturaleza, a través de la evolución, nos haya creado dándole tanta importancia la dirección en la el otro mira.

Otro aspecto que atrae la atención es la del gesto de las manos. Acaso sea la misma razón y quien estaba pendiente de las manos del de enfrente acababa anticipándose a su violencia y sobrevivía. Sea cual fuera, lo cierto es que el gesto de las manos es otro de los factores de atracción de nuestra atención con los que contamos.

Pero existen otros, quizá el más curioso sea el del pecho femenino, que atrae tanto al hombre como a la mujer y que probablemente no tenga ninguna connotación sexual, como a menudo se supone, sino que no sea más que el recuerdo que queda del cachorro de mamífero que si no bebe de la lecha materna no sobrevive a la primera infancia. O quizá no tenga nada que ver ¿Quién sabe?

Sea cual sea la razón, lo cierto es que un retrato se escribe con cuatro elementos de atención: tono, ojos, boca y manos.

# Capítulo 2 - Realización del retrato

## 2.1 Recapitulación de técnica fotográfica

La parte «realización de un retrato» es el desarrollo de todos los ejercicios realizados en la parte «hacer una foto»

1. **Enfocar.** Ejercicio de enfoque y encuadre de «Hacer una foto»
2. **Exponer.** Ejercicios de exposición de «Hacer una foto».
3. **Enfoque selectivo.** Ejercicios de «enfoque selectivo».
4. **Cámara y tiempo.** Ejercicios de «cámara y tiempo».
5. **Perspectiva en profundidad.** Ejercicios de «perspectiva en profundidad».
6. **3 perspectivas.** Ejercicio de las tres perspectivas.
7. **Revelado en cámara.** Ejercicio «Revelado en cámara».

## 2.2 Rostro y pose

### 2.2.1 Estructura del rostro

Seis son los aspectos morfológicos de las figuras: Línea, volumen, textura, color, transparencia y brillo. El uso inteligente de la luz permite destacar estos aspectos y representar adecuadamente el objeto en su imagen.

El rostro, como cualquier otro objeto, responde también a este esquema de seis aspectos. El rostro está formado por cuatro franjas verticales que son las dos mejillas y los dos lados simétricos de la careta. La luz permite trazar líneas que definan adecuadamente el retrato como si lo dibujaran y materializar los volúmenes de manera que se vea como los pómulos ascienden, el cuello recede, la frente se alza. La luz modela las formas solo cuando sabemos emplearla.

Para modelar los volúmenes nos valemos de la gradación tonal que se produce cuando la superficie iluminada se inclina a la luz. El tono más claro aparece siempre cuando la luz cae perpendicularmente, cualquier inclinación produce un oscurecimiento de la figura. Para materializar los volúmenes del rostro hay que inclinar las luces y no dejar que sean demasiado extensas para que las distintas facetas que forman la cara puedan recoger la luz con diferentes ángulos y así aparecer a nuestra vista con diversidad de tonos. El pentágono que forma la frente, los pómulos por la parte de la nariz y la zona de la boca mejora su presencia con luces algo altas e iluminación vertical. Las mejillas, por debajo de los pómulos, se muestran mejor con luz lateral. La separación entre las dos partes delimitada por los pómulos depende en gran manera de la dureza de la luz y de la respuesta al color de la película. Tanto es así que este dibujo y contraste de las facetas puede alterarse en el laboratorio actuando sobre el contraste de los colores. Por ejemplo, pasando la imagen a blanco y negro y modificando el matiz del color.

Para dibujar las líneas podemos hacer tres cosas: trazarlas en negro, trazarlas en claro o materializarlas por contraste.

Para trazar en blanco aprovechamos los reflejos especulares que forman los brillos y que suelen aparecer allí donde el volumen es más alto y recoge la luz más directamente. El trazado en blanco puede hacerse mediante brillos o mediante luces perfiladoras, es decir, contras a tres cuartos que dejan ver una fina línea brillante sobre el perfil de la figura.

Para trazar en negro cruzamos las luces donde haya un cambio de dirección de las facetas del rostro; porque cuando dos luces se cruzan sobre una superficie alabeada aparece una línea oscura que dibuja la curva que adquiere el volumen. Podemos trazar el perfil del rostro en un plano de frente utilizando la línea de máxima inclinación que forman las mejillas al encontrarse con la careta. Esta línea aparece bien

por facetas o cruzando luces. En este tipo de iluminación dibujamos sobre la cara una línea oscura que nos deja ver como queda el rostro en un tiro de tres cuartos.

La textura aparece con luces laterales. Pero no siempre queremos que sea muy patente ya que la textura en la piel suele responder a imperfecciones. El oscurecimiento de los tonos también ayuda a dibujar las texturas, por lo que por regla general evitaremos subexponer prefiriendo dejar pieles claras y luminosas abriendo el diafragma algo más de lo indicado por el fotómetro. Algo que haremos incluso con personas de piel oscura.

### **2.2.2 Los tiros**

Un retrato nunca se hace con los hombros frontalmente a la cámara. Siempre uno está algo más adelantado que el otro. Para colocar el cuerpo en esta posición no hay que girar la cintura, sino mover los pies. Pediremos a la persona que se sitúe frontalmente a la cámara y apoyándose sobre las dos piernas. A continuación le haremos girar el torso diciéndole que pase uno de los pies por detrás del otro. Si queremos que gira hacia su izquierda, mostrándonos el hombro derecho le diremos que retrase ligeramente el pie izquierdo por detrás del derecho. Así damos el giro adecuado al cuerpo. Ahora hay que colocar la cabeza. Dado que los hombros están en diagonal la cabeza puede estar girada levemente en el mismo sentido que los hombros o en el contrario. El giro en el mismo sentido que los hombros se llama pose masculina y se emplea con hombres y mujeres. El giro de la cabeza en sentido contrario al de los hombros se llama pose femenina y se emplea con mujeres y niños.

El rostro está dividido en tres partes: dos mejillas y la careta frontal. A su vez esta careta tiene dos mitades simétricas. Hay tres tiros para el retrato: el perfil, frontal y el escorzo.

El perfil muestra el rostro solo desde un lado. Solo se ve una mejilla y una de las dos mitades de la careta. El escorzo muestra tres de las cuatro partes del rostro. También se le llama tres cuartos o dos tercios a este tiro. En un escorzo el rostro muestra una mejilla a la cámara y el frontal pero no deja ver la mejilla más lejana. La dirección de la nariz marca el eje del retrato. La mejilla que se ve queda del mismo lado del eje que la cámara, la otra mejilla queda del otro lado del eje. El lado que está hacia la cámara se llama lado ancho y el otro lado estrecho. En el escorzo podemos dibujar perfectamente el rostro sobre el fondo ya que elegimos siempre que se muestre la línea que diferencia la mejilla del frontal.

Pocos rostros muestran la misma línea dibujada cuando se miran desde un lado que desde el otro.

Elegimos siempre para tirar aquella dirección en la que la línea de dibujo del escorzo sea la más suave y mejor trazada.

### **2.2.3 Encuadres del rostro, Friné y la Venus de Cnido**

A decir del fotógrafo Van Moore la Venus de Cnido mantiene la pose ideal de la que podemos sacar siempre un buen tiro de retrato. Esta escultura, debida a Praxíteles y realizada en el siglo IV AC, es un retrato de la top model de la época Friné. El giro dado a la cabeza se considera un modelo fiable para realizar un retrato natural y elegante. Si nuestra intención es realizar un retrato con el que la persona fotografiada pueda identificarse, que pueda sentir que es así como es y que no se vea extraña (la razón última del tan temido «salgo mal») la venus de Cnido es nuestra referencia. Es el modelo del retrato fotográfico clásico.

Lo interesante de la idea de Van Moore es que a partir de una única composición pueden conseguirse cinco tiros diferentes de cámara obteniendo cinco retratos distintos. Si tenemos en cuenta que hay seis planos posibles (busto, medio cuerpo, imperial, cuerpo entero, medio cuerpo sentado y cuerpo entero sentado) tenemos seis por cinco, treinta fotos diferentes. Si añadimos que hay cuatro iluminaciones básicas, frontal, tres cuartos ancha frontal, tres cuartos ancha trasera y tres cuartos estrecha, tenemos treinta por cuatro, ciento veinte fotografías diferentes. Añadiendo seis estilos de composición tonal (clave alta, clave baja, cromática fuerte, cromática débil, claroscuro y por intensidades luminosas) llegamos a las setecientas veinte fotografías diferentes partiendo de una única pose. Entre setecientas veinte posibilidades al menos una responde a lo que la persona representada espera de su imagen. Encontrar cual es la imagen adecuada es cuestión de método. La idea detrás de la venus es que podemos acortar el camino hasta el retrato perfecto (y en el contexto en el que se define el problema, el retrato comercial, es perfecta la fotografía que logra la satisfacción de la persona retratada) siendo metódicos en su búsqueda en vez de confiarla al azar de la prueba y error.

~~FOTO-venus01.tif~~

~~FOTO-venus02.tif~~

~~FOTO-venus03.tif~~

~~FOTO-venus04.tif~~

~~FOTO-venus05.tif~~

### ~~FOTO-5tirosmeli01.tif~~

Al componer la figura según la venus el rostro está ligeramente girado sobre el torso. El primer tiro de la Venus es un perfil desde detrás del cuerpo que deja ver la espalda. La cara está perfectamente perpendicular a la cámara, no se ve la mejilla del lado contrario

### ~~FOTO-5tirosmeli02.tif~~

Tres cuartos trasero. El rostro gira de manera que solo muestre tres de las cuatro partes pero los hombros están casi alineados con la cámara. La nariz no sale del perfil de los pómulos.

### ~~FOTO-5tirosmeli03.tif~~

Frontal. Vemos las dos mejillas, las dos orejas.

### ~~FOTO-5tirosmeli04.tif~~

Tres cuartos delantero. Es el retrato simétrico del tres cuartos trasero. El tiro solo enseña tres de las cuatro partes en que se divide el rostro.

### ~~FOTO-5tirosmeli05.tif~~

Perfil delantero. La cámara vuelve a mostrar solo un lado del rostro, pero su posición deja ver la espalda y no el torso.

## 2.2.4 Planos

Los nombres de los planos en retrato son diferentes de los nombres de los planos en cine. Vamos a usar los siguientes:

- **Busto**, en cine *primer plano*.
- **Medio cuerpo**, en cine *plano medio*.
- **Imperial**, en cine *plano americano*.
- **Cuerpo entero**, en cine *plano entero*.

## 2.2.5 Busto

El busto es un retrato en el que encuadramos la cabeza y, como mucho, los hombros. Todo lo más que bajamos es hasta el pecho. El busto en cine se denomina *primer plano*. Para que un busto tenga unas proporciones adecuadas en la imagen debe dispararse como muy cerca a metro y medio. Más cerca el primer plano quedaría desproporcionado, con una nariz prominente y orejas alejadas. No es un asunto de objetivo sino de distancia de la cámara a la figura. Los teles no comprimen la perspectiva, los angulares no la acentúan. Lo que marca la distancia entre los planos en fondo, lo que comprime la perspectiva, no es la distancia focal del objetivo, sino la de cámara a figura.

De igual manera, la profundidad de campo de la imagen no depende de la distancia focal del objetivo, sino de la relación de ampliación. Un primer plano hecho con un angular o con un tele tienen la misma profundidad de campo cuando se hacen con el mismo diafragma. No es correcta la idea de que el

angular proporciona mayor profundidad, a igual tamaño figura en la imagen, igual profundidad de campo.

En pintura el primer plano se emplea para cuadros de pequeño tamaño.

El busto puede ser frontal, en perfil o en escorzo. El perfil tiene su tradición en la numismática, en las monedas y las medallas. El escorzo proporciona una representación tridimensional, volumétrica de los rasgos.

### **2.2.6 Medio cuerpo**

El medio cuerpo corta la figura por la cintura. No conviene que las manos queden fuera del plano y, menos aún, que las cortemos por las muñecas. Nunca deberíamos cortar los miembros por las articulaciones. Al medio cuerpo en cine se le llama plano medio.

En pintura el medio cuerpo se emplea con cuadros de tamaño medio.

### **2.2.7 Imperial**

El plano que en retrato se denomina imperial consiste en cortar el cuerpo a la altura de las piernas. Corresponde a lo que en cine se llama *plano americano*. El nombre de imperial proviene de su formulación durante el periodo llamado del retrato del régimen por ser el encuadre adecuado para representar al emperador Carlos V.

### **2.2.8 Cuerpo entero**

El cuerpo entero ofrece un encuadre de toda la figura. Corresponde al denominado *plano entero* en cine. En pintura el retrato de cuerpo entero se emplea para realizar cuadros de grandes dimensiones.

### **2.2.9 Poses**

Joe Zeltmann, el gran fotógrafo norteamericano de retrato que ha establecido escuela en la forma de trabajar, diferencia dos tipos de composiciones según la posición de la cabeza respecto de los hombros. Los hombros forman un triángulo en cuyo ápice se encuentra la esfera de la cabeza. La cabeza está en equilibrio inestable sobre el triángulo y puede rodar «visualmente». En parte el trabajo de componer la figura para el retrato consiste en hacer que las formas visuales (las de la ampliación) mantengan un equilibrio figurado que sea compatible con el equilibrio de las formas figuradas de la escena. La línea de hombros debe soportar la cabeza sin que de la impresión de que pueda rodar sobre ellos. Zeltmann define dos composiciones para el retrato a las que llama *composición masculina* y *composición femenina*. La masculina mantiene la cabeza perpendicular a la línea de hombro mientras que la femenina no. La composición masculina se emplea con hombres y mujeres mientras que la femenina con mujeres y niños (obviamente niñas = niños).

## **2.3 Exposición para retrato**

### **2.3.1 Valores de corrección tonal para la exposición**

La piel caucásica y oriental es algo más clara que el tono medio; entre medio y un paso entero. La piel negra es del mismo tono que el medio. Para la correcta coloración podemos mirar la foto con un medidor en modo CMYK, el color «correcto» tiene el magenta igual que el amarillo y la mitad de cian. Las diferencias entre las distintas razas no varían mucho dentro de este esquema. La piel negra se caracteriza por tener un valor K más alto que con las otras pieles, pero no difiere del equilibrio de colores dado.

Si medimos con un fotómetro de reflexión sobre la piel blanca tendremos una media que la oscurece, ya que esta piel, como hemos dicho, está en las medias tintas claras. Por su parte la piel negra, al estar mucho más cerca del gris medio estándar del 18% queda correctamente expuesta (fotométricamente hablando).

### **2.3.2 El retrato en tono medio**

Por tanto con la piel blanca caben dos posibilidades, exponer según la medición del fotómetro o hacerlo corrigiendo esta exposición. Al exponer según la medida del fotómetro oscurecemos la piel blanca, lo que intensifica el carácter del retrato y puede avejentarlo. Marca más el volumen y las formas de la piel, lo cual puede ser tanto adecuado como la mayor de las insensateces según sea el tipo de retrato que queremos hacer. La exposición en el tono medio, además, marca todas las marcas que el tiempo escribe en el rostro. Sería la opción para un retrato fiel y naturalista (en el sentido literario del término). Para la piel negra el retrato en tono medio da cuenta del tono natural de la piel.

### **2.3.3 El retrato en primera luz**

La otra manera de exponer la piel blanca es abriendo un paso el diafragma respecto de la medición reflejada por la piel. Los tonos conseguidos son luminosos y la piel queda natural y no oscurecida. Se aprecian menos las marcas y nos acercamos al retrato idealizado de la fotografía de belleza y del retrato alegórico. Abriendo algo más el diafragma (o bajando la velocidad de obturación) damos aún más luminosidad a la piel ganando en idealización. Buena parte de la fotografía de moda se hace sobreexponiendo la piel para lograr ese efecto de belleza tan característica del género.

John Alonzo, en la entrevista publicada en el libro de Schaefer y Salvato *Maestros de la luz*, aconseja que para rodar con personajes de piel blanca y negra en el mismo plano es preferible iluminar para el negro en vez de hacer lo contrario, sobreiluminarlo con la falsa idea de que así se verá mejor. En un plano en el que aparecen personajes de piel blanca y negra es mejor iluminar partiendo de la piel oscura, dejándola en zona V aunque demos más luz a la piel blanca que, no obstante, no resultará excesivamente sobrepuesta. El problema de fondo está en la distinta coloración de los brillos producidos por la piel blanca. Mientras hay pieles que reflejan manchas de luz azuladas (lo que queda plenamente de manifiesto cuando hay un cielo abierto sobre el personaje) otras personas tienen la piel más ocre, o más castaña. Al sobreiluminar exageramos los brillos, al iluminar en bajo dejamos los tonos de la piel naturales y minimizamos los brillos, especialmente en las situaciones de las que estamos hablando: personajes blancos y negros en un mismo plano.

# Capítulo 3 - Retrato en estudio

© Paco Rosso, 2010.

info@pacorosso.com

Original: (11/10/10), versión: 15/09/18

**Objetivos:** *1 Conocer la organización de un estudio de retrato. 2 Conocer cómo funciona un flash de estudio. 3 Aprender a realizar un retrato en un estudio.*

## 3.1 El estudio fotográfico

### 3.1.1 Del tamaño del estudio

Un retrato de primer plano no debería nunca hacerse a menos de un metro y medio del rostro, a no ser que nos dediquemos a hacer caricaturas fotográficas.

El estudio de grandes dimensiones, el plató, equivale a un estudio oscuro en lo concerniente al control de la luz, pero el entorno puede dotar de color ambiente a la figura (recordemos que el color ambiente es el que adoptan las partes de la figura a las que no llega la luz directa de los focos). Para reducir la influencia de la luz de paso, la propia del estudio, en las fotos nuestros focos deben proporcionar al menos tres pasos más que la ambiente, aún así podemos tener coloraciones no deseadas en las áreas de sombra de la escena.

Tanto o más importante que el fondo del estudio es el ancho. Si el estudio es demasiado estrecho los focos acaban muy cerca de la cámara y su luz es frontal, para mejorar la iluminación conviene que el estudio sea ancho, más ancho que hondo.

El estudio pintado de blanco devuelve mucha luz y aclara las sombras, hace la luz incontrolable en cierto punto, pero da una luminosidad propia a la piel debido a la iluminación de entorno. El estudio oscuro, negro, no devuelve nada de luz, nos proporciona mucho control sobre la distribución de la luz y crea un entorno que da carácter al retrato. Para mantener lo mejor de ambos mundos podemos pintar de blanco las paredes y taparlas con cortinas negras o viceversa. El estudio blanco es ideal para las fotos de clave alta a condición de que la iluminación horizontal no sea excesiva en comparación con la vertical. Cuando esto sucede el rostro se vuelve sombrío y se envejece. Para remediar una excesiva luz desde el techo debemos añadir luz frontal suave. No hay que confiar la iluminación del fondo, especialmente cuando es blanco a la luz rebotada desde el techo.

### 3.1.2 El fondo

El estudio debe disponer de un fondo lo suficientemente largo como para poder hacer un tiro de cuerpo entero y dejar aún espacio para situar el fondo a distancia conveniente. Bernstein recomienda que la distancia de la figura al fondo sea al menos la mitad de la distancia de la cámara a la figura. El largo mínimo de fondo es de 2,7 metros. Aunque una persona con los brazos abiertos no alcanza esta envergadura, debido a que siempre la figura debe estar bien separada del fondo, la perspectiva hace que estos fondos acaben siendo pequeños. Lo mismo puede decirse de su altura, que no basta con que sea algo más alta que la persona. El fondo no debería colgarse a menos de 3 metros. La altura del fondo debe ser lo suficiente como para que no aparezcan el extremo superior sobre las cabezas.

El fondo estándar consiste en un rollo de papel o tela de algo menos de tres metros de largo colocado horizontalmente a unos tres metros de alto sobre dos ménsulas. Al eje del fondo se le inserta unas piezas alargadas de diámetro variable que se sujeta por fricción en el interior hueco del tubo. El fondo se coloca sobre unas horquillas escalonadas de manera que pueden colocarse varios de ellos en paralelo.

Los colores más recomendables, que no deberán faltar en un estudio son blanco, negro y gris. Un fondo verde para cromas y todos los que uno quiera emplear para dar su propio estilo. Los fondos pueden ser de tela o papel. Los de tela pueden lavarse, los de papel simplemente se recortan y se tira la parte sucia. Para usar un fondo lo bajamos con ayuda de la cadena que hay en uno de los lados. El fondo debe extenderse por el suelo procurando que no forme un pliegue duro en el cambio de la vertical a la horizontal, sino que se curve. Para evitar ensuciarlo hay que procurar no pasar por encima con los zapatos puestos, aunque ésto no siempre será posible.

### **3.1.3 De la disposición de las luces atendiendo a la eficiencia**

En un estudio de retrato comercial la disposición de los focos para mejorar el rendimiento de nuestro trabajo sería:

1. Un foco frontal de potencia media (al menos 300 julios) con difusor para la luz de relleno.
2. Dos focos de potencia media (al menos 400 julios) para las luces principal. Uno a cada lado de la de relleno.
3. Dos focos con paraguas de potencia media (al menos 300 julios) para iluminar el fondo.
4. Un foco de potencia media (al menos 150 julios) para la contra. Preferentemente un foco abierto con reflector y viseras para controlar la distribución de la luz.

Una distribución para estudios pequeños y que podemos aprovechar para retratos en localización es:

1. Un foco de al menos 300J con un reflector de alto rendimiento (plateado y angular) con un ángulo de unos 65° junto al fotógrafo apuntando al techo para la luz base.
2. Un segundo foco directo de al menos 300J con un paraguas o softbox para la luz principal.
3. Un reflector blanco para rebotar algo de luz en caso de que el techo proporcione una iluminación excesivamente horizontal.

Los dos focos principales tienen como objeto poder cambiar de una iluminación ancha a otra estrecha tan solo apagando el adecuado. La intención no es usar los dos focos a la vez, a no ser que los usemos como kickers para una Y o para un pasillo. Resulta mucho más cómodo disponer dos focos a los lados que uno solo que haya que cambiar de posición cada vez que la forma de la figura nos lo pida. Para crear un ambiente de clave baja usamos fondos negros, entorno oscuro, principal lateral o de tres cuartos y contra a discreción. Una clave alta, como la empleada para una fotografía de estilo pinup consiste en siete focos colocados de la siguiente manera: Una frontal, dos tres cuartos frontales a ambos lados del relleno, dos kickers y dos focos para el fondo.

Para construir la luz de relleno disponemos de cuatro alternativas:

1. Un foco frontal suave. Esta solución es adecuada para estudios pequeños.
2. Dos focos a tres cuartos realmente grandes, como por ejemplo paraguas de dos metros con focos de potencia media-alta.
3. Una luz base creada a partir de rebotes en un techo blanco bajo.
4. Un circo de al menos cinco paneles de fluorescentes para luz día rodeando la escena.

Una manera de realizar una iluminación suave con una distribución de tonos, es decir, que no sea plana, consiste en rebotar dos focos de manera que cada uno esté ajustado a diferente potencia y procurando que los dos no cubran la misma área del techo. Si lo hicieran la iluminación resultaría plana. Si procuramos que las manchas de luz en el techo estén separadas el resultado será una iluminación suave sin uniformidad que crea un claroscuro que podemos controlar con la potencia de nuestros focos. Aunque hay que decir que para que el contraste sea acusado los flashes deben ser de bastante potencia, al menos que haya de cumplir la función de mayor iluminación.

### **3.1.4 El flash de estudio**

Ver sección de iluminación para retrato

### **3.1.5 Medir la luz**

Ver sección de iluminación para retrato

### **3.1.6 Los tiros del retrato**

Ver ejercicio de Venus

### **3.1.7 Los nombres de la luz**

Ver ejercicios sobre los nombres de la luz en la sección de iluminación para retrato.

### **3.1.8 Figura y fondo**

Ver ejercicios y tema de figura y fondo en la sección de iluminación para retrato.

### **3.1.9 Construir la luz**

Ver el tema y ejercicios de construcción de la luz en la sección de iluminación para retrato

## **3.2 La sesión fotográfica**

### **3.2.1 Estudio facial**

La idea de estudio facial la tomamos de Joe Zeltsman en su libro *The Zeltsman approach to traditional classic portraiture*. Aunque el esquema concreto que usaremos aquí, como la determinación del perfil bueno del retrato, es enteramente nuestra.

Según Zeltsmann, antes de comenzar con la sesión propiamente dicha de fotos debemos empezar con una evaluación de las características faciales en las que estudiamos las facciones y determinamos los puntos fuertes y débiles de la persona que queremos retratar.

El estudio facial se realiza bajo una luz general, no una iluminación elaborada. El objetivo es percatarnos de cual es el lado que mejor dibuja el rostro.

Las elecciones que debemos hacer son:

1. ¿Cual es el perfil bueno? ¿Colocamos la cámara para ver el lado derecho o el izquierdo de la figura?
2. ¿Iluminación ancha o estrecha?

### **3.2.2 Elección del perfil bueno**

Para elegir el mejor lado desde el que tirar piensa que el rostro no suele ser simétrico. Para percibir cual es el lado bueno coloca el rostro de tres cuartos sobre un fondo uniforme. Si puede ser, perfila la mejilla lejana con una contra. Verás que la mejilla más lejana se dibuja sobre el fondo como un perfil que traza una curva sinuosa. Observa bien esta curva. Observa su dibujo, si es tortuoso, o si es suave y elegante. Ahora dale la vuelta a la figura para ver el otro lado dibujado sobre el mismo fondo. Date cuenta de que en una de las dos vistas el trazo con que se perfila el rostro dibuja mejor la curva que desde el otro lado. La curva es más suave, está dibujada con mano segura, sin vacilaciones. Este es el tiro que deberías mantener para la figura.

### **3.2.3 Luz ancha o estrecha**

La iluminación ancha es la que tiene la luz principal del mismo lado que la cámara si tomamos como referencia el eje de simetría del rostro. La iluminación estrecha es la que tiene la luz principal del lado contrario del eje.

La luz ancha hace que el rostro se reproduzca con mayor volumen mientras que la estrecha lo hace más alargado.

La elección se hace de manera que la iluminación compense las características del rostro, no las potencien. Así, para las caras anchas usaremos luz estrecha y para las caras alargadas, luz ancha.

### **3.2.4 Dirección escénica, la pose**

Tras la fase del estudio facial tenemos una idea de cuales son los puntos fuertes y los débiles de la persona.

Para empezar los puntos a tener en cuenta son:

La cabeza es como una pelota sobre una estantería, que son los hombros. Hay que dar la impresión de que esa pelota no va a rodar hasta caer por un lado.

Cualquier giro que demos al cuerpo debe iniciarse con la posición de los piés, no con la rotación de la cadera ni del torso.

Lo que da verticalidad al torso no es la inclinación del cuello, sino la posición de los riñones.

La posición forzada de la boca se reduce relajando los músculos que rodean los labios y evitando apretar los dientes.

Las bolsas bajo los ojos pueden reducirse haciendo que la persona sea consciente de esta piel bajo los ojos y pidiéndole que la relaje.

Para construir un retrato seguimos los siguientes pasos:

1. Decide si vas a iluminar frontalmente o a cuartos. La luz de relleno siempre en el centro (si la usas en batería).
2. Decide cual es el mejor perfil y sitúa la cámara para ese tiro. A un lado u otro del foco de relleno.
3. Sitúa el foco principal en el mismo lado de la cámara si quieres hacer un retrato de luz ancha y en el lado contrario si quieres hacer uno estrecho.
4. Ilumina el fondo.
5. Ajusta el foco de relleno para que de la exposición que quieres en las sombras.
6. Ajusta el foco principal para que de el contraste con que quieres trabajar.
7. Ahora haz que la figura pose adecuadamente. Lo cual veremos en el epígrafe siguiente.

Para construir la luz conviene encender un foco cada vez de manera que podamos evaluar adecuadamente la dirección de las sombras, en esta fase no nos preocupamos de medir, solo de ver la dirección. Una vez en las posiciones adecuadas encendemos todas las luces y las medimos según lo dicho en el capítulo sobre medición y construcción de la luz.

En lo que viene a continuación vamos a seguir la exposición que hace Joe Zeltmann de las poses de pié y sentada.

### **3.2.5 La pose de pié**

Dado que Zeltmann se centra en el retrato clásico, cuyo centro de interés es la mirada, toda pose comienza por la elección de la posición para el rostro y, una vez decidida, se ajusta el cuerpo para que de cumplido soporte a la posición de la cabeza.

Primero hemos decidido si vamos a utilizar una iluminación paramount o rembrandt, si vamos a hacer un tiro ancho o estrecho y si preferimos tirar por la derecha o por la izquierda de la persona. Una vez tenemos esto claro comenzamos a colocar a la persona.

En primer lugar, el cuerpo nunca se coloca de manera frontal a la cámara, sino siempre algo girado. El giro no se realiza con una rotación de las caderas o del torso, sino haciendo que partiendo de una posición totalmente frontal y con las piernas algo separadas hacemos que la pierna del lado hacia que queremos que gire el cuerpo de un pequeño paso hacia atrás. Debe procurarse que el cuerpo acompañe este giro. La pierna que queda avanzada puede dejarse en la posición en que queda o rotarlo hacia fuera ligeramente de manera que el peso se apoye sobre la cadera retrasada. Esta posición, según la escuela de Zeltmann es la que debe emplearse con la figura de mujer... ¿Que hay de realidad y que hay de prejuicio en estas diferencias en la pose? Dejémoslo aquí a modo de opciones que podemos emplear a merced de nuestro albedrío.

Una vez colocado el cuerpo debe vigilarse que en el giro el hombro alejado no haya desaparecido de la vista. De hacerlo dejamos la cabeza sin soporte y en una situación algo inestable visualmente.

Si los brazos quedan demasiado rectos dan una apariencia rígida y encorsetada, «de foto», a la figura. Para mejorarla y hacer la imagen algo más dinámica hacemos que flexione algo los brazos, para lo que podemos aprovechar los bolsillos o las caderas o algún elemento de atrezzo como pueda ser una silla o una mesa. La ligera flexión de los codos rompe las líneas verticales cambiándolas por diagonales y como efecto secundario suaviza el ángulo de los hombros.

### **3.2.6 La pose sentada**

En lo que viene a continuación seguimos a Zeltsmann en su exposición de como posar a la figura sentada.

Para comenzar seguimos la misma regla que con la pose de pié: nunca colocamos la figura frontalmente a la cámara. Pero ahora lo hacemos girando la silla hacia el lado elegido. Por tanto, nunca pondremos la silla de manera que encare a la cámara. A no ser, claro, que estemos tratando de hacer un pantocrator o cronócrator.

Hay que evitar que al sentarse el cuerpo mire a la cámara, vigilar que la persona no cambie la silla de posición (tienen la manía de tocarla, pero clavar la silla al suelo tampoco es lo más recomendable, aunque a veces lo desearía). Intenta que estire el torso metiendo los riñones y que a continuación incline ligeramente el cuerpo hacia el lado en que mira. Procura que aleje del respaldo. Con todo el cuerpo, no inclinando el torso hacia delante.

Evita que las manos estén colocadas sobre las rodillas o cerca de ellas, lo que hace que el cuerpo quede encogido. Primero colocale los piés, después las manos. Vamos con los piés.

Para no tener que cruzar las piernas, si quiere posar con ellas separadas, debemos evitar mostrar la entrepierna. Dado que la silla está algo girada, pídele que retrase la pierna del mismo lado hacia el que rota la silla de manera similar a como hicimos con la pose de pié, pídele que la coloque algo detrás de la otra. Y procura que el pié adelantado caiga bajo la vertical del rostro. De esta manera la rodilla esconde los fondillos del pantalón.

Una vez colocados los piés pídele que retrase las manos sobre los muslos, de manera que el cuerpo no quede encogido y sobre todo que los brazos no formen líneas rectas sino que queden con cierto ángulo que de algo de dinamismo a la figura con sus diagonales.

Ahora termina de colocar la cabeza. Recuerda que si la colocas perpendicular a la línea imaginaria que une los dos hombros la composición es lo que Zeltsmann llama *masculina* mientras que si está algo inclinada es *femenina*.

### **3.2.7 El busto**

Cuando nos acercamos hasta un tiro de busto a tres cuartos la cabeza queda equilibrada con la línea de los hombros pudiendo dar varias sensaciones de estabilidad. Con un giro acusado en el que el hombro cercano se muestra de un tamaño muy superior al del hombro lejano puede parecer la cabeza como una escultura que avanza sobre su pedestal. Según la idea de escuela de Zeltsmann este retrato estaría mal realizado porque los hombros no dan suficiente soporte a la cabeza. Si entendemos que esto es un defecto, y no una opción expresiva, podemos corregirlo girando los hombros algo más hacia la cámara, para hacer aparecer el lejano y que no haya tanta diferencia de tamaño.

A veces, si el rostro no queda perpendicular sobre esa línea imaginaria pero mira en la dirección que queremos el ajuste no debe hacerse sobre la cabeza, que está bien colocada respecto de la cámara, sino con el cuerpo, que debe girarse para que la línea de hombros quede en la posición correcta bajo la cabeza (Recordemos que la línea del hombro no es la de las clavículas, sino la imaginaria que une un con otro).

Cuando se producen arrugas en el cuello normalmente es señal de que hemos colocado primero el cuerpo y después hemos girado la cabeza. La secuencia, para evitar este tipo de desperfectos es precisamente la inversa, partimos de saber en qué dirección queremos que mire el rostro y posteriormente colocamos el cuerpo para que se adecue a ella. Primero el perfil, después el giro de hombros, no al contrario.

### **3.2.8 Retrato por volumen y textura/retrato por línea y color: retrato y clave**

El fondo no resuelve la clave, es el entorno el que lo hace. El cambio de clave no se resuelve quitando un fondo negro y poniendo uno blanco, exige un cambio en la iluminación en la que es primordial el uso de la luz de entorno.

El retrato en clave alta se resuelve mediante línea y color. Al tratar de trabajar el volumen la piel tiende a oscurecerse y perdemos las cualidades de la clave alta. Este tipo de retrato necesita un entorno claro, paredes blancas, techos bajos, luces envolventes. Este retrato puede realizarse con un mínimo de siete focos: uno frontal, dos a tres cuartos, dos en tres cuartos traseros y dos sobre el fondo. Esta iluminación del fondo no debe pasarse por alto ya que de no utilizarla, por ejemplo por pensar que la luz rebotada del resto de los focos ya iluminan el fondo, solo conseguiremos un blanco de fondo que no queda tan sobreexpuesto como debiera, lo que se traduce en un fondo crema, no blanco, que no mantiene concordancia en todas las fotos. Esto es, presenta densidades distintas en diferentes fotos. La clave alta tiene una alta legibilidad, presenta todo a la vista, no oculta nada, a no ser que lo quememos.

El retrato en clave baja se traza por volumen y textura. Su luz conviene que sea direccional, no plana, para así dejar clara la dirección y mostrar solo lo que queremos enseñar. El entorno conviene que sea oscuro, para que no rellene nada las sombras y nos permita un control total sobre la luz. El retrato en clave baja arranca la figura del fondo. Puede perfilarse con una contra que separe algo la figura o bien dejarla incrustada en el fondo, del que sale solo por efecto del volumen.

### 3.3 El equipo fotográfico para retrato

Por desarrollar.

## 3.4 Preguntas a hacerse a la hora de realizar un retrato

1. *¿Para qué es el retrato?*
2. *¿Cual es el rol? ¿Privado, público, idealizado o se trata de un personaje?*
3. *¿Qué perfil vas a fotografiar? ¿El derecho, izquierdo, frontal? ¿En ancho o en estrecho?*
4. *¿Como es la luz principal? ¿Orto, cis o trans?*
5. *¿Como es la dureza de la luz? ¿Dura, semidura, suave, difusa? ¿Y como es el recorte? ¿La luz resbala, golpea o atraviesa?*
6. *¿Como es el contraste? 2:1, 3:1, 4:1, 5:1, 10:1.*
7. *¿Como es la exposición, en zona V o en zona VI?*
8. *¿Cual es el tiro de venus? ¿Cual es el plano?*
9. *¿La figura está sentada o de pié?*
10. *¿Como es la relación entre figura y fondo? ¿Exenta, yuxtapuesta o integrada? ¿El fondo es blanco para transparencia, para tono o coloreado?*
11. *¿Cuales son los accesorios? ¿Iconográficos, estructurales o justificados?*
12. *¿Cual es la actitud? ¿Activa, atenta, ausente o interpreta un papel?*
13. *¿Estás haciendo un robado o un posado?*
14. *¿Como es la composición de luz?*
15. *¿Como es la composición de color?*
16. *¿Qué equipo de cámara vas a usar?*
17. *¿Qué equipo de luces? ¿Continua, flash, luz natural o luz ambiente?*

# Capítulo 4 - El retrato en localización

## 4.1.1 Espacios para el retrato

Hay dos espacios para desarrollar el retrato, el estudio y la localización. Entendemos por tanto como localización todo lugar que no sea el estudio. Un lugar en el que aprovechamos el entorno que le es propio para acompañar y desarrollar nuestro retrato. Hay dos actitudes con la luz de la localización que son, emplearla tal cual o adaptarla a lo que queremos. Lo que no podemos hacer en una localización es cerrar las ventanas, apagar las luces, poner un fondo y encender nuestros flashes. Porque de hacer eso estaríamos convirtiendo la localización en estudio.

Hay dos tipos de localización, el exterior y el interior. Las diferencias entre uno y otro tienen más que ver con la producción de la sesión que con su realización. Diferenciar ambos por el tipo de luz es quedarnos a medias. Un exterior día está iluminado por la luz natural pero un exterior de noche puede ser tanto una escena a la luz de la luna -si, puede fotografiarse un retrato solo con la luz de la luna- como con farolas.

Cuando decimos que la diferencia atañe más a la producción nos referimos a que en exterior dependemos del estado del tiempo, del público que pueda congregarse a nuestro alrededor, del tráfico... mientras que un interior suele ser más íntimo, más constante en sus condiciones, da más oportunidades para organizar la sesión. Aunque claro, siempre podemos elegir como exterior la parcela tranquila de un amigo o para interior el bullicio incontrolable del hall de un hotel...

En lo que concierne a nuestra obra vamos a entender por exterior la calle y por interior la casa. Lo importante del retrato en localización es la necesidad de emplear la luz propia del lugar para realizar nuestro trabajo. Luz que no siempre será la más idónea y que podremos aprovechar tal cual o modificar para acercarla a lo que necesitamos o queremos.

## 4.1.2 El espacio

El retrato en localización plantea dos problemas con la cámara: es un retrato, pero un retrato dentro de un espacio. Una figura en un ambiente. Un retrato en localización es retrato y es arquitectura. Por tanto hay que cuidar no solo el tiro para la persona sino además el fondo sobre el que se ubica y los primeros términos que podamos emplear.

Al mirar por tu cámara divides el espacio de la escena en tres regiones. Aquella que ves desde tu visor y que entra en plano. Aquella que rodea a esta primera y que entrará en plano a poco que modifiques tu posición y por último aquella otra que no tienes ninguna intención de sacar en tus fotos. Son el espacio en cuadro, el espacio posible y el espacio rechazado. Al final solo querrás una foto, pero tirarás bastantes más -las fotos no se hacen, las fotos, se tiran- por lo que conviene tener en cuenta esta región intermedia para iluminarla y adecuarla en el sentido que necesitamos por si acaso decides moverte un poco más a la izquierda y meter en cuadro algo que antes no estaba. Recuerda que hay un efecto del objetivo, que no aparece en una foto aislada pero que puede observarse en una secuencia -y que de hecho es un problema en cine- denominado respiración del objetivo y que consiste en que al cambiar el enfoque el encuadre se modifica ligeramente. Esto no debería suceder si el enfoque mantuviera el punto nodal posterior del objetivo en el mismo sitio, pero las cámaras de cuerpo rígido que empleamos mueven este punto nodal al enfocar, por lo que cambia el punto de vista dejando caer algo más, o menos, del campo dentro del cuadro.

## 4.1.3 Interacción figura entorno

Al mirar por la cámara, en una localización, tenemos una figura enmarcada dentro de una serie de elementos arquitectónicos y paisajísticos. Estos elementos pueden interactuar con la figura o ser independientes de ella. En el retrato clásico tratamos de centrar la atención en la persona, por lo que

tratamos de evitar cualquier elemento que pueda distraer esta atención. En un estilo de retrato de reportaje podemos trabajar una interacción entre la figura y su entorno de manera que centremos la atención no tanto en la mirada de la persona como en el acto que realiza. Pero debemos tener la precaución de que el acto que realiza la modelo no prime sobre su identificación porque entonces no estaríamos haciendo un retrato sino una fotografía de género. Es decir, fotografía de persona desconocida que hace algo interesante. Aunque donde dice «desconocida» deberíamos leer «cualquiera». También hay que evitar que el entorno fagocite a la persona, porque entonces tampoco estaríamos haciendo un retrato, sino un paisaje con figura.

#### **4.1.4 La atención**

La atención se dirige mediante dos mecanismos diferentes. Por un lado hay una reacción natural, podríamos decir que fisiológica consistente en que nuestro sistema de visión tiende a buscar lo blanco para establecer una referencia. Por otro lado nuestra educación, nuestros gustos, nuestros intereses hacen que el ojo se centre en un motivo que varía de un espectador a otro.

#### **4.1.5 Elección de la posición para fotografiar un retrato**

La escena: alguien se te acerca y te pide una foto ¿Levantas la cámara y disparas? No, primero buscas una buena luz. Una buena luz no es donde más fuerte de, sino donde estés más conforme con el resultado, tu foto.

Primero mira la escena. A menudo buscar el sitio se limita a encontrar un fondo que no sea descaradamente feo. El fondo bonito de paisaje detrás de la ventana nos impone una figura a contraluz con el rostro iluminado por los feos fluorescentes de la sala. El fondo será muy mono pero el frente es penoso.

Localiza una luz que produzca un claroscuro atractivo. Las ventanas, laterales y frontales a la figura, son la mejor opción que solo queda relegada por un buen portal con bastante cielo. Si colocas la figura bajo el portal o junto a la ventana examina tres cosas: el contraste de iluminación, el nivel de iluminación y el modelado vertical horizontal. Saca tu fotómetro incidente, ponle la calota y apunta hacia fuera y mide la luz incidente. Ahora sin desplazar el fotómetro giralo para que la calota apunta hacia adentro, a 180 grados de la medida anterior. Ya tienes el contraste, ahora mide en dirección a la cámara, Si has elegido luz lateral entonces gira la calota hacia la posición en la que quedaría la cámara, a 90° de las posiciones anteriores. Ese sería el diafragma de trabajo del que partirías para determinar el diafragma que de verdad vas a emplear y que determinará la posición de las luces y las sombras en la foto.

Ahora mide con la calota hacia arriba y hacia abajo. Este es el factor de modelado vertical/horizontal. Muevete a lo largo del dintel hasta que este modelado esté entre dos tercios de paso y paso y medio. Una vez localizada esa posición, que es donde obtienes el mejor modelado, mide el contraste de nuevo. Una posibilidad consiste en moverte hacia dentro, alejándote del dintel hasta que el contraste sea el que buscabas. Aunque quizá no lo sea el nivel.

En definitiva son tres las cosas que debes buscar, por su importancia: Un buen modelado, un contraste adecuado y un nivel de luz suficiente para exponer la figura.

## **4.2 La ventana**

*Por desarrollar*

## **4.3 El flash de reportaje**

Por desarrollar

## **4.4 Luz disponible**

Por desarrollar

# Capítulo 5 - Retrato y laboratorio digital

© Paco Rosso, 2010. [info@pacorosso.com](mailto:info@pacorosso.com) Original: (11/10/10), versión: 15/09/18

*De como los controles de la cámara traducen los tonos de la escena en la imagen.*

**Objetivos:** *1 Aprender a ajustar la exposición siguiendo el fotómetro de la cámara en modo manual. 2 Adquirir criterio para decidir el ajuste de la cámara cuando medimos con el fotómetro incorporado.*

## Retrato y laboratorio digital

1. *Preparación del puesto de trabajo*
2. *Organización del trabajo en lightroom*
3. *Revelado en lightroom*
4. *Revelado en capture one*
5. *Photoshop*
6. *Retoque digital de retrato*
7. *Retoque de formas*
8. *Ampliación*
9. *Retrato y material sensible*

## 5.1 Preparación del puesto de trabajo

Por desarrollar

## 5.2 Organización del trabajo en lightroom

Por desarrollar

## 5.3 Revelado en lightroom

Por desarrollar

## 5.4 Revelado en capture one

Por desarrollar

## 5.5 Photoshop

Por desarrollar

## 5.6 Retoque digital de retrato

### 5.6.1 Fases de un retoque

1. Carga de perfiles
2. Equilibrio de color
3. Control de tono y color
4. Retoque de fallas pequeñas
5. Retoque de ojeras

6. Retoque de ojo
7. Retoque de arrugas
8. Retoque de piel
9. Retoque de formas

### 5.6.2 Carga de perfiles

1. Abre la foto
2. Asigna a la foto el perfil de la cámara
  1. Edición->asignar perfil.
  2. Busca el perfil de la cámara en la lista.
  3. Si no lo tienes asigna el perfil de trabajo (EciRGB o si no queda más remedio AdobeRGB).
3. Convierte al perfil de trabajo
  1. Edición->Convertir perfil
  2. Busca el perfil de trabajo (Que debería ser EciRGB o si no queda más remedio AdobeRGB).

### 5.6.3 Equilibrio de color

1. ¿Hay algún tono neutro en la foto?
  1. **SI:**
    1. Crea una capa de ajuste de niveles.
    2. De los tres cuentagotas que hay a la izquierda coge el de en medio (el de tonos neutros).
    3. Pincha con el cuentagotas sobre el objeto que sea gris muy claro, gris o negro.
  2. **NO:**
    1. Determina si hay una dominante de color.
    2. Pon una capa de ajuste *Filtro de fotografía*. Hay dos posibilidades para escoger el color del filtro.
      1. Puedes coger un color predeterminado. Simplemente elige el color de la lista, que sea el complementario del de la dominante.
      2. Puedes coger un color cualquiera. Para escoger el color complementario de uno dado:
        1. Pulsa sobre el cuadro de color de la ficha de la capa de filtro de color. Con esto se abre el selector de color.
        2. Con el cuentagotas elige en la foto el color que quieres anular. En el selector aparecen los datos del color.
        3. En el selector, en el modo HSL:
          1. Si la H del color elegido es menor de 180, sumale 180.
          2. Si la H del color elegido es mayor de 180, restale 180.
        4. El color que tienes ahora es el complementario del seleccionado y por tanto lo anula.
      3. Aumenta la densidad del filtro hasta que veas que te has pasado en la corrección.
      4. Reduce la opacidad de la capa hasta que veas que el color se corrige a tu gusto.

### 5.6.4 Confirma los colores mientras trabajas

1. Configura la vista de prueba
  1. Vista->A medida.
  2. Busca el perfil de tu salida (impresora, imprenta o laboratorio)
2. Confirma los colores de impresión con Control-Y (en mac Comando-Y).
3. Confirma que te puedes fiar del Control-Y y que no hay colores que aparecen en pantalla pero no pueden aparecer en el papel con Control-May-Y (en mac Comando-May-Y). Los colores con los que vas a tener problemas están marcados en un gris plano.

### 5.6.5 Control de tono y color: con capas de curvas

1. Crea una capa de curvas en modo de fusión luminosidad y llámala «densidad»
2. Crea una capa de curvas en modo de fusión color y llámala «color»
3. Crea un grupo y mete ambas capas dentro.

1. Selecciona las dos capas de curvas.
2. En el desplegable que aparece en la esquina superior derecha de la paleta de capas selecciona «crear nuevo grupo a partir de capas».
3. Cambia el nombre del grupo a «control de tonos»
4. Para cada curva, juega con las curvas de cada canal.
5. Añade una capa de tono y saturación en modo color dentro del grupo.

### **5.6.6 Retoque de fallas pequeñas**

1. Crea una capa vacía.
2. Selecciona el pincel corrector (el tampón de clonar con forma de tiritita).
3. Selecciona «Todas las capas» en el desplegable de las opciones de configuración que aparecen en la pantalla arriba.
4. Colocate en la capa de vacía.
5. Con alt selecciona el tono que quieres copiar.
6. Coloca el ratón encima de la falla que quieres arreglar (granos, cicatrices, marcas pequeñas).
  1. No frotes, ve dando pequeños golpes.

### **5.6.7 Retoque de ojeras**

1. Crea una capa en blanco.
2. Selecciona el tampón de clonar en modo luminosidad al 5%.
3. Ajusta la opción de «Todas las capas».
4. Colócate en la capa vacía.
5. Con alt selecciona el tono que tenga la claridad que quieres copiar.
6. Da pequeños toques sobre las ojeras. No desesperes, el proceso es lento.

### **5.6.8 Retoque de ojo**

Igual que el de ojeras pero selecciona el blanco para eliminar las rojeces del ojo.

### **5.6.9 Retoque de arrugas**

**Procedimiento 1:** Igual que el de ojeras pero con un pincel mucho más pequeño y tocando en el interior de la arruga.

#### **Procedimiento 2:**

1. Crea una capa vacía
2. Elige como color frontal un gris con R=G=B=128.
3. Con el bote de pintura llena la capa vacía con este gris.
4. Ajusta el modo de fusión de la capa gris a «luz suave».
5. En la capa gris y con la herramienta de sobreexponer y un pincel pequeño y suave repasa las arrugas por la parte más oscura.
6. En la capa gris y con la herramienta de subexponer repasa las arrugas por la parte más clara y las manchas oscuras.

En vez de sobreexponer y subexponer puedes usar el pincel con una opacidad (de pincel) pequeña en modo «oscurecer» y «aclamar».

### **5.6.10 Retoque de piel**

#### **Primer procedimiento: Por desenfoque y ruido**

1. Haz una copia del estado de la imagen con todos los ajustes de color y retoques iniciales. Para esto puedes trabajar sobre una copia acoplada de la imagen o bien en la misma imagen trabajando sobre una capa combinada de todo lo realizado. Así:
  1. Selecciona todas las capas de retoque y revelado que llevas hecha.
  2. Pulsa Alt-Control-Mayúscula-E.
  3. Apaga todas las capas que estén por debajo de la imagen copiada.

2. Duplica la copia que acabas de hacer. Por ejemplo arrastrándola la capa sobre el icono de capa nueva. Ahora tienes que tener dos copias de la misma foto ya con el tono bien revelado.
3. A la nueva copia, que debe estar encima de la pila de capas, aplícale un filtro de desenfoque gaussiano con un radio tal que se acaben de difuminar los detalles de la piel.
4. Aplica a esta capa desenfocada una máscara negra.
  1. Para aplicarla, si tienes una máscara blanca tírala a la papelera.
  2. Pulsa alt y la herramienta para hacer máscaras, que está en la parte de abajo de la ventana de capas y tiene la forma de un rectángulo con un círculo dentro en tono continuo.
5. Haz una máscara para que solo pase el desenfoque en las partes de piel dejando las líneas y los perfiles de los rasgos visibles y nítidos.
  1. Para ello, pincha en la máscara de la capa desenfocada. Debe marcarse un rectángulo alrededor.
  2. Trabaja con un zoom 100% o 200% pero ni menor ni mayor que estos.
    1. Para trabajar con el zoom recuerda que:
    2. Para mover la foto pulsa el espacio.
    3. Para ampliar pulsa el espacio con el control (comando en mac).
    4. Para reducir pulsa el espacio con el alt.
  3. Coge la herramienta de pincel (Letra B).
  4. Pon los colores de frente y fondo en blanco y negro (Letra D).
  5. Pinta en blanco para quitar máscara y ver la piel desenfocada.
  6. Si te equivocas borra la máscara cambiando el color de frente por el de fondo (Pulsa la X).
6. Crea una capa de gris 128 en modo luz suave
  1. Crea una capa nueva que solo actúe sobre la capa desenfocada
    1. Vete al menú desplegable (arriba) de capas.
    2. Capa nueva y en la ficha que aparece marca la casilla de la opción que dice usar la capa anterior como máscara de recorte.
  2. Llénala de gris 128
    1. Pon como color frontal un gris con R=G=B=128
      1. Abre el selector de color pinchando dos veces rápidamente sobre el color frontal, que es el cuadrado de encima de los dos que aparece en la parte baja de la paleta de herramientas.
      2. Cambia los valores R, G y B a 128
    2. Selecciona la herramienta del bote de pintura.
      1. Si no aparece, pincha sobre la herramienta de degradado durante unos segundos para que se despliegue el resto de las herramientas.
      2. Selecciona del desplegable que aparece el bote de pintura que no tiene ninguna marca.
    3. Selecciona la capa vacía que acabas de hacer.
    4. Pincha con el ratón para verter el color y llenar la capa.
  3. Cambia el modo de fusión a luz suave.
7. Aplica un filtro de ruido a la capa gris medio.
  1. Abre filtros->añadir ruido->Ruido gaussiano.
  2. Selecciona ruido monocromático y lineal.
  3. Elige un radio tal que el granulado sea un poco más exagerado que el punto en el que aparece la textura.
8. Cambia la opacidad de la capa de ruido que acabas de hacer para que la textura de la piel se recupere.
9. Mete en un grupo de capas la de ruido y la de desenfoque. Para ello:
  1. Selecciona las dos capas con el control y el botón izquierdo del ratón.
  2. En el desplegable de opciones que hay en la ventana de capas, arriba a la derecha elige «Crear grupo a partir de capas seleccionadas».
10. Aplica el efecto de retoque con la opacidad del grupo.

## Segundo procedimiento: Polvo y rascaduras

1. Tras retocar las fallas, ojeras y arrugas combina todo el trabajo y duplícalo bien en una capa nueva (selecciona todas las capas y Alt-Control-May-E) o trabaja sobre una copia de la foto original con las capas acopladas.
2. Duplica la capa de la imagen.
3. Aplica un filtro de polvo y rascaduras.
  1. Pon a cero los dos controles.
  2. Aumenta el radio hasta que acaben de desaparecer los fallos de la piel.
  3. Aumenta el radio hasta que se recupere la textura de la piel.
4. Selecciona la imagen de la capa filtrada.
5. Guarda un «motivo».
  1. Edición->Guardar motivo
6. Borra la capa filtrada
7. Duplica la capa con la foto original.
8. Toma la tirita («Pincel de corrección»)
9. Ajusta la configuración a:
  1. «Todas las capas».
  2. «Motivo» y selecciona como motivo el que acabas de realizar.
  3. Marca la opción «alineado»
10. Sobre la capa duplicada aplica el tampón de la tirita en la piel. Prueba con modo normal y el trama. No frotes, da toques.

## Tercer procedimiento, separación de frecuencias

1. Duplica la capa dos veces.
2. A la copia de en medio llámala *baja*
3. A la copia de encima llámala *alta*
4. Mete alta y baja en un grupo
5. Desenfoca la capa baja con un filtro de desenfoque gaussiano con un radio de 5 a 10 pixels.
6. Selecciona la capa alta
7. Imagen->Aplicar imagen
8. Fuente: capa baja, invertir, modo de fusión añadir, escala 2 y desplazamiento 0
9. Coloca la capa alta en modo de fusión lineal.
10. Apaga la capa alta
11. Coge la herramienta de pincel corrector, en capa actual y alineado.
12. Ve a la capa base donde está la imagen original.
13. Toma una muestra con alt.
14. Ve a la capa baja.
15. Retoca con el pincel corrector los fallos de la capa baja
16. Apaga la baja y enciende la alta
17. Retoca con el pincel corrector los fallos de la capa alta (pelos, arrugas finas, etc).

## Cuarto procedimiento: dodge and burn por curvas

1. Crea una capa de curvas que aclare todos los tonos, pero más los oscuros. Llámala «aclarar»
2. Crea una capa de curvas que oscurezca todos los tonos, pero más los claros. Llámala «oscurecer»
3. Añade máscaras negras a ambas capas.
4. Pinta en cada máscara con un pincel muy suave con una opacidad de entre 3% y 15%

Hay dos versiones: en una pintas con un pincel grande, en la otra pintas con un pincel muy pequeño, de 1 pixel de ancho con una ampliación al 400%.

## Quinto procedimiento: dodge and burn por capa gris

1. Crea una capa de gris medio digital (R=G=B=128) en modo luz suave.
2. Pinta sobre la capa con un pincel muy diluido (5-14%) en blanco para aclarar las partes oscuras.
3. En negro para oscurecer las partes claras.

Pinta en blanco las partes oscuras de la piel, por ejemplo el interior de las sombras y en negro las partes claras que quieres oscurecer.

#### **Sexto procedimiento: dodge and burn por capa blanca y negra**

1. Crea una capa rellena de blanco con máscara negra en modo luz suave.
2. Crea una capa rellena de negro con máscara negra en modo luz suave.
3. Aclara con un pincel muy diluido (5 al 15%) y muy suave pintando en la máscara de la capa blanca.
4. Oscurece pintando la máscara de la capa negra.

#### **5.6.11 Retoque de formas**

Por desarrollar

#### **5.6.12 Bleech by pass**

1. Crea una capa de ajuste de mapa de degradado en blanco y negro.
2. Selecciona la máscara de la capa de ajuste creada.
3. Imagen->Aplicar imagen. Capa combinada. Canal RGB (o probar alguno suelto). Invertir. Fusión normal.

Si se deja sin invertir el aspecto es más el de una acuarela.

## **5.7 Ampliación**

### **5.7.1 Películas para retrato**

El retrato es uno de los mercados más importantes de la fotografía comercial. Los fabricantes de película ofrecen varios tipos de material sensible específicos para este tipo de trabajos.

Las características con que se dota a estas emulsiones son: colores naturales, buena nitidez, aunque no demasiada, y contraste suave. Una película para paisaje, de colores vivos y contraste alto, deja la piel fea, llena de parches de color y que muestra demasiado las irregularidades de la piel.

Kodak estableció el canon con su película Vericolor III en los años setenta y ochenta. Ésta película era una emulsión de color para luz día con una sensibilidad «oficial» de 160 asa pero que casi todos los fotógrafos preferían emplear a 125. Tenía muy poca tolerancia a la subexposición y una gran capacidad hacia la sobreexposición. Su fórmula de trabajo fué copiada por los dos principales fabricantes de material sensible, agfa y fuji. Agfa hoy día ha dejado de fabricar película, aunque podemos encontrar numerosos negativos de su Optima portrait 160.

Las emulsiones de kodak a la fecha de redacción de este capítulo son cuatro, denominadas Kodak Portra y destinadas al mercado del reportaje social y el retrato. Estas son la Portra 160 NC, Portra 160 VC, Portra 400 NC y Portra 400 NC. El número indica la sensibilidad, 160 o 400 asa. Las letras indican si se trata de película para colores vivos (VC) o de colores naturales (NC). La película para retrato es la NC. La 160 NC es la película pensada para el estudio. Una sensibilidad media-alta, con una buena definición, colores naturales y contraste moderado. La 400 NC también se emplea para retrato, aunque preferentemente para localización. Tiene una gama de colores y contraste semejante a la 160 NC pero con algo menos de definición debido a su mayor sensibilidad. La Portra 160 NC es hoy por hoy el caballo de batalla del fotógrafo de retrato con película.

### **5.7.2 Retrato en blanco y negro**

Hoy día, desaparecida agfa, las películas más idóneas para retrato en blanco y negro que quedan son la kodak TriX, la Plus X Pan, la Tmax 100 y Tmax 400, las ilford HP5 y FP4 y las fuji Neopan.

TriX, Tmax 400 y HP5 son películas de 400 asa. Películas nítidas, con una buena gama tonal, contraste moderado pero granuladas. Especialmente la HP5. La Tmax 400 de kodak tiene bastante más definición, más contraste y menos grano que la TriX lo que hace que sea una película que despierta pasiones

encontradas: mientras que muchos fotógrafos la consideran lo mejor fabricado hasta la fecha muchos otros le ven demasiados defectos para un retrato y prefieren la TriX.

La plus X y la FP4 son películas de 125 asa, de gran definición y contraste medio. Adecuadas para uso general pero con un gran rendimiento en retrato.

### **5.7.3 Digital y retrato**

El retrato no es amigo de los colores vivos, el contraste alto ni la mucha definición. Para conseguir con una cámara digital un rendimiento semejante al de una película Vericolor III, la referencia durante decenios para el retrato, ajustamos la cámara de esta manera:

1. Nitidez media
2. Saturación media o baja
3. Contraste medio o bajo.

Debemos recordar que los ajustes «parecidos» entre marcas de cámaras diferentes en realidad producen resultados muy distintos. El contraste «normal» de una canon es bastante más alto que el «normal» de una nikon. Canon suele predeterminar unos ajustes destinados a fotografía de paisaje y de vivos colores, fotos destinadas a un uso inmediato. Por su parte nikon deja los ajustes de procesado muy suaves de manera que facilite la posterior manipulación para su ampliación o retoque.

Por tanto, para retrato, con una canon debemos reducir la intensidad de los ajustes mientras que con nikon podemos emplearlos tal cual vienen de fábrica.

### **5.7.4 Color y retrato**

El material sensible para retrato, tal como lo diseñan los fabricantes, produce imágenes de contraste medio y colores suaves. El término clave para es *colores naturales*.

Del mundo editorial, con imágenes en CMYK, nos llega una ayuda para estimar las variaciones de color en un retrato. La cantidad de amarillo y magenta debe ser más o menos igual y el doble que la de cian. Las variaciones pequeñas alrededor de estas igualdades son las que diferencian los diferentes tonos de piel. Los valores bajos reflejan pieles oscurecidas mientras que los colores de valores altos indican pieles luminosas. La oscuridad propia de la piel depende de la cantidad de tinta negra. Una persona de piel negra y otra de piel blanca no se diferencian en el equilibrio de colores que hemos expuesto, sino en la cantidad de negro K.

### **5.7.5 Cruzado y retrato**

El cruzado es una técnica de revelado que consiste en emplear el proceso de diapositiva para revelar el negativo y viceversa: emplear el proceso de negativo al revelar la diapositiva.

Al revelar la película negativa en el proceso de diapositiva su sensibilidad se reduce en un paso. La sensibilidad depende a partes iguales de la fabricación de la emulsión tanto como del procesado al que la sometamos. El resultado es una imagen muy contrastada, de colores muy saturados. Si exponemos la piel en su tono resulta sucia y de textura muy marcada, apropiada para un retrato de carácter pero no para uno de belleza. Pero si sobreexponemos entre uno y dos pasos la piel el resultado es una piel sobreexpuesta que desaparece en una imagen marcada por el dibujo de los rasgos más que por el contraste y el volumen.

Al revelar la diapositiva como negativo perdemos de 3 a 5 pasos de sensibilidad. El resultado es un negativo de muy poco contraste y mucho velo, de colores sucios y turbios con muy poca diferencia entre las luces y las sombras.

# Curso de fotografía

# Los tiros de venus

Paco Rosso El Puerto de Santa María, a 8 de agosto de 2011

Fecha actual:8/08/11 Fecha revisión: 15/09/18

**Objetivos:** *1 Adquirir criterio para decidir el tiro de cámara en un retrato. 2 Reconocer los tiros clásicos del retrato. 3 Aprender a realizar los cinco tiros de Venus.*

## La venus de Cnido

Según los fotógrafos Van Moore y Joe Zeltmann un retrato se puede componer según el modelo de la [Venus de Cnido](#).

La venus de Cnido es una escultura del siglo IV AC obra de Praxíteles. Es una de las obras más populares en la antigüedad. Representa a Venus quitándose la ropa para entrar en el baño. Se encontraba en un santuario dedicado a Afrodita en la [ciudad de Cnido](#).

Moneda del siglo IV con la imagen de la Afrodita de Cnido grabada en ella.



La cabeza está girada levemente sobre los hombros, de manera que rompe la frontalidad de la pose. Los hombros sostienen la cabeza como si fuera una pelota en una estantería, no rueda hacia ningún sitio.



Al buscar esta escultura hay que tener cuidado porque hay numerosas copias reconstruidas con cabezas que no corresponden con los cuerpos. La venus Cnidia es un modelo para muchas otras esculturas, como la Capitolina, Máxima o la Venus Medici.

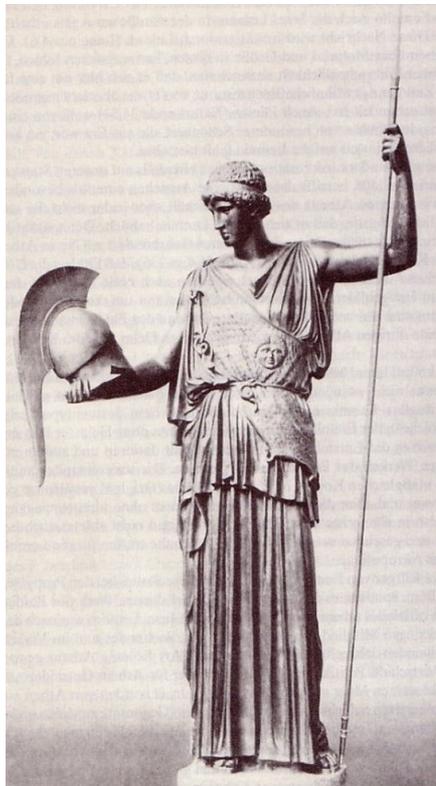


A la izquierda, venus capitolina, en el centro, Medici, a la derecha, Maxima.  
La cabeza más perfecta que existe de la Venus Cnidia es la conocida como *cabeza Kaufman*.

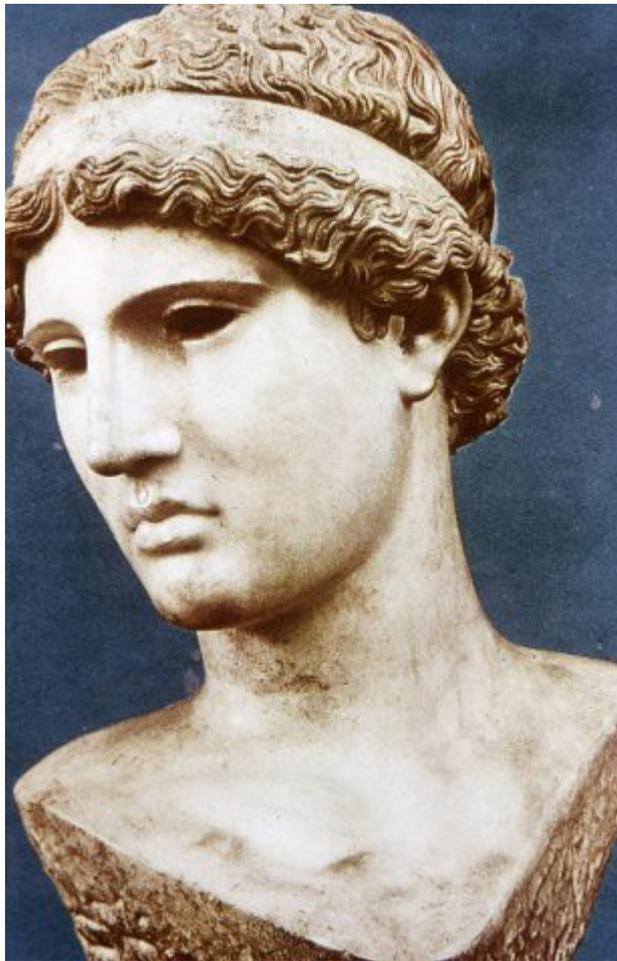


*Cabeza Kaufman*

Pero probablemente Moore se equivocó de modelo y confundió la [Atenea Lemnia](#) con la Venus de Cnido. La Atenea Lemnia fué un regalo de los atenienses a los lemnios, es obra de Fidias y representa a la protectora de Atenas de pié, con la lanza en la mano izquierda y en la derecha el casco, lo que significa que la guerra ha terminado y viene la paz. La cabeza de la Atenea Lemnia se conoció en la antigüedad con el sobre nombre de *la belleza*.



*Ateña Lemnia, regalo de los atenienses a los lemnios para celebrar el fin de la guerra.*



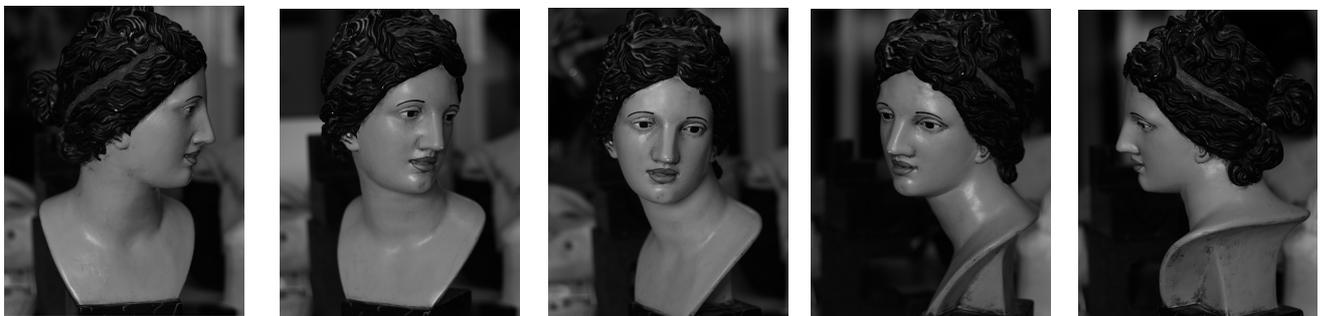
Cabeza de Atenea Lemnia *La belleza*

La Atenea Lemnia fija su mirada en el casco que tiene en la mano estirada.

### Los cinco tiros de Venus

Según Moore, hay cinco tiros posibles que siempre funcionan.

1. El perfil delantero.
2. Tres cuartos frontal.
3. Frontal.
4. Tres cuartos alejado.
5. Perfil trasero.



*Los cinco tiros de venus ordenados según la lista de izquierda a derecha.*

De una sola pose, la de la venus-atenea podemos obtener cinco fotos diferentes que siempre van a funcionar.

### Los cinco tiros sobre un rostro real

Según Joe Zeltmann la elección del modelo de la venus-atenea nos permite ir directos al grano y sacar un retrato siempre irreprochable.



*Perfil trasero. El rostro se ve exactamente de perfil, medio ojo, media nariz, media boca. Como la cabeza está ligeramente girada hacia el hombro, la espalda queda visible a la cámara.*



*Tres cuartos en avance. Una mejilla queda completamente a la vista mientras que la otra queda a medias. La nariz no sale del perfil. La elección del lado depende de la posición de las luces y de la forma de la cara. De eso hablamos más adelante. La mirada directa es hacia la cámara.*



*Frontal. Se ven los dos ojos y la boca completa, se ven las dos mejillas frontalmente. El hombro hacia el que se gira la cabeza queda levemente adelantado y retrasado el otro.*



*El segundo tres cuartos presenta la cara ligeramente girada hacia el hombro lejano, si la mirada queda frontal al rostro se aleja de la cámara, si la mirada se hace hacia la cámara aparece como de soslayo.*



*Perfil delantero. El rostro se muestra de perfil, medio ojo, media nariz, media boca, solo una mejilla. El hombro visible es hacia el que no gira el rostro, lo que deja el torso frontal a la cámara.*

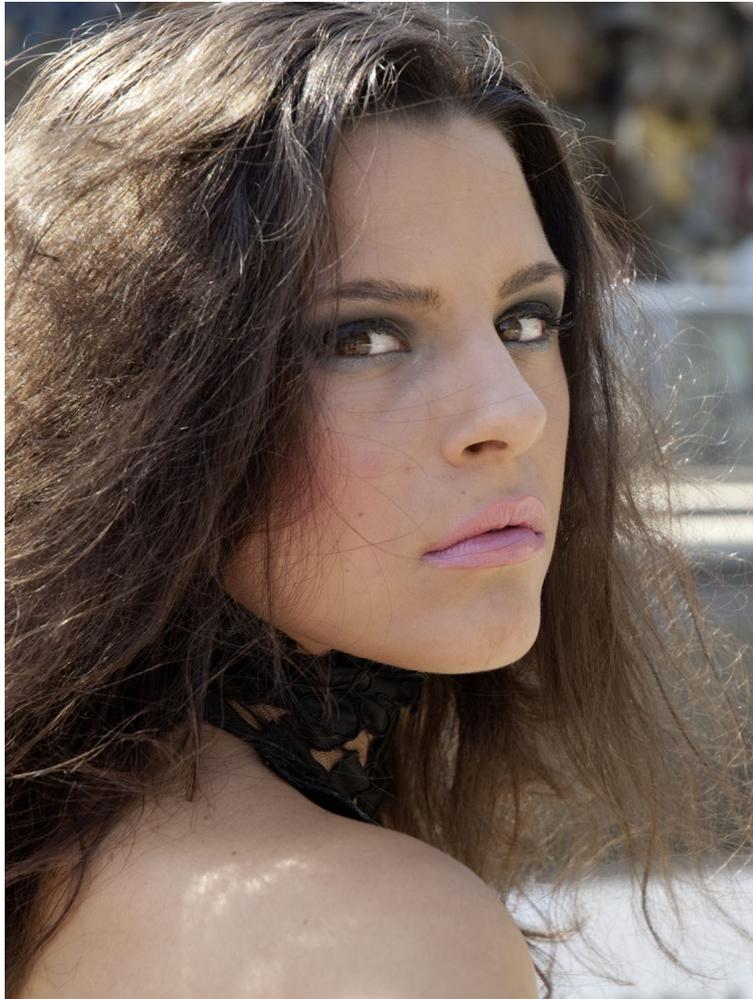
### Errores, realización no académica



*Perfil correcto. Solo se aprecia media boca, media nariz, medio ojo.*



*Perfil mal hecho. La cámara está demasiado adelantada y se ve más de media boca y se aprecian las pestañas el ojo lejano.*



*Tres cuartos correcto, la nariz no llega a salir del óvalo de la cara y el ojo lejano se ve casi por entero. El perfil lejano se dibuja perfectamente.*



*Tres cuartos mal echo. La nariz sale del perfil y no deja dibujar el rostro. El ojo está demasiado ocultado por la nariz y la boca está casi a medias.*

# Los tiros de Venus

## *Ejercicio*

*Original:10/11/11 Copia:15/09/18 (c) Francisco Bernal Rosso, 2011*

*Objetivo: aprender los tiros principales del retrato. Motivo: fotografiar un rostro con los cinco tiros de la Venus-Atenea.*

### **Ejercicio principal**

Todo retrato puede hacerse a partir de una sola pose, la que tiene la escultura de Praxíteles «Venus de Cnido». Los cinco tiros son: perfil trasero, tres cuartos primero, frontal, tres cuartos segundo y perfil delantero.

Busca a una persona y haz los cinco tiros de venus con ella.

Emplea luz preferentemente difusa o con una relación de contraste no muy alta. Bien con luces de estudio a 3:1 o en localización con luz de ventana, con flash rebotado al techo o en exterior con sol o cielo cubierto.

Busca un sitio que permita o bien que tu te muevas a su alrededor o bien que la persona gire sobre si misma. En el primer caso mantendrás la luz principal en el mismo lugar, en el segundo, la irás cambiando, por eso es preferible que hagas el ejercicio sin darle muchas vueltas a la persona que fotografíes.

No uses angulares, no uses normales. Tira preferiblemente con un tele corto y mantente siempre a más de un metro y medio de distancia. Encuadra el busto. Mide en puntual sobre la frente o la mejilla más iluminada y usa un diafragma un paso más abierto (para dejar la piel en zona VI y no en zona V) o mejor aún emplea un fotómetro de mano para medir la iluminación que llega a su mejilla.

Intenta ajustar el diafragma sobre un f:2 a f:4 para desenfocar el fondo con lo que conseguirás centrar la atención en el rostro.

### **Para los muy torpes:**

1. Coloca los focos de manera que te den una luz envolvente. Por ejemplo Dos a las cinco y las siete, o tres a las cuatro, seis y ocho, etc. La dirección de la luz no es importante para este ejercicio. También sirve un local con techo blanco y luces rebotadas o con luz natural por completo.
2. Sienta la modelo en el asiento giratorio. Compón la cabeza según el modelo de la escultura. El torso ligeramente rotado y la cabeza girada unos 30 grados hacia el lado contrario. Para cambiar el tiro de las foto no muevas la cámara, sino gira la banqueta.
3. Coloca la banqueta de manera que el rostro quede de perfil y se vea desde la espalda.
4. Foto 1. Perfil trasero.
5. Gira la banqueta hasta que el rostro quede de tres cuartos. La nariz no debe salir de la mejilla cuyo perfil debe verse al fondo. Deben verse la mejilla y los dos lados de la careta, pero no la segunda mejilla.
6. Foto 2. Tres cuartos primero.
7. Gira la banqueta hasta que el rostro quede frontal a la cámara. Deben poder adivinarse las dos orejas, aunque el pelo las tape.

8. Foto 3. Frontal.
9. Gira la banqueta hasta que el rostro quede de tres cuartos en el lado contrario al anterior. No debe verse la oreja lejana ni la nariz debería salir de la mejilla.
10. Foto 4. Tres cuartos segundo.
11. Gira la banqueta hasta que el perfil se dibuje claramente. Mira como ahora en este perfil el torso es visible.
12. Foto 5. Perfil delantero.

## **Resumen**

### **Qué necesito**

Una persona que fotografiar.

Una cámara, preferentemente digital.

Un lugar en que fotografiar que no tenga fondos que puedan distraer.

### **Fotos a hacer**

Los cinco tiros de la Venus-Atenea:

**Foto 1:** Perfil trasero

**Foto 2:** Tres cuartos viniendo.

**Foto 3:** Frontal.

**Foto 4:** Tres cuartos yéndose.

**Foto 5:** Perfil delantero.

### **Material a entregar**

Una copia de cada foto al tamaño que tengamos de impresión establecido en el curso.

Mantente dentro de los indicadores establecidos en la teoría.

## **Para el profesor**

### **Errores a evitar:**

En el perfil se ve el pómulo alejado. (Demasiado frontal, retrasa la cámara).

En el perfil se ve demasiado el pómulo cercano, aparece como un bulto que se dibuja sobre la nariz. Se ve menos de media boca.

En el perfil la cabeza se ha movido quedando frontal al cuerpo, se nota en que el perfil del rostro coincide con el perfil del torso, cuando deberíamos ver o bien algo de la espalda o algo del pecho.

En el tres la nariz sobre sale del perfil lejano. (Cámara demasiado atrasada).

En el tres la cara se ve casi por entero, demasiado frontal.

Frontal con los hombros perpendiculares, debe mantenerse el giro de la cabeza.

# Curso de fotografía

## Estudio de retrato nº1-Estudio de fotogenia

Original:30/05/13 Copia:15/09/18 (c) Francisco Bernal Rosso, 2017

### Estudio de fotogenia

Fotos a hacer: Todas las del estudio más 3 fotos finales, que no sean ninguna de las demás y usando lo aprendido.

#### **Decidir el perfil** (2 fotos)

1. Foto 1, perfil derecho
2. Foto 2, perfil izquierdo

#### **Decidir el tiro de venus** (5 fotos)

*venus.pdf*

1. Foto 1, perfil trasero.
2. Foto 2, tres cuartos trasero.
3. Foto 3, frontal.
4. Foto 4, tres cuartos delantero.
5. Foto 5, perfil delantero.

#### **Altura de la paramount** (4 fotos)

*“Los nombres de la luz, ejercicio variación n 3, serie 1 o 3” en ril2\_losnombresdelaluz.pdf*

1. Foto 1, frontal baja.
2. Foto 2, frontal dura alta.
3. Foto 3, frontal dura correcta.
4. Foto 4, frontal suave correcta.

#### **Tres cuartos** (4 fotos)

*En ril2\_losnombresdelaluz.pdf la variación nª4 (tres cuartos). Series 5 a 8 con el tiro de cámara solo del lado elegido para el perfil correcto.*

1. Foto 1, paramount dura
2. Foto 2, paramount suave
3. Foto 3, lazo duro
4. Foto 4, lazo suave

#### **Fondo** (3 fotos)

*Realizar las tres primeras fotos del ejercicio “Fondo 1, distancias” del documento en ril5\_figurayfondo.pdf*

1. Foto 1, fondo blanco
2. Foto 2, fondo negro
3. Foto 3, fondo medio

#### **Contrastes** (4 fotos)

Ejercicio “Variación nº1” del documento ril6\_ejcontrastes.pdf

1. Foto 1, doble principal

2. Foto 2, luz base y principal a 3:1
3. Foto 3, luz base y principal a 5:1
4. Foto 4, luz base y principal a 10:1

### **Plano**

(15 fotos)

*3-espacioenextension.pdf, ejercicio "Encuadres del retrato, Variación n°2"*

1. Foto 1, 2, 3, cuerpo entero en compas alto, medio y bajo
2. Foto 4, 5, 6, cuerpo entero en ballesta alto, medio y bajo
3. Foto 7, 8, 9, primer plano con angular, normal y tele.
4. Foto 10, 11, 12, medio cuerpo con angular, normal y tele.
5. Foto 13, 14, 15, cuerpo entero con angular, normal y tele.

### **Ventana**

(6 fotos)

1. Foto 1, 2. Luz sur frente a la ventana y de lado.
2. Foto 3, 4, luz norte frente a la ventana y de lado.
3. Foto 5, 6. Luz norte de lado compensado con flash frontal y al techo.

Curso de fotografía

# Estudio de retrato nº2-Estudio de retrato en reportaje

Original:30/05/13 Copia:15/09/18 (c) Francisco Bernal Rosso, 2012

## Retrato en reportaje

### Qué:

Un reportaje es una obra fotográfica constituida por varias fotos individuales con una unidad temática.

Un retrato fotográfico es la representación de una persona identificable.

Un retrato en reportaje consiste en un conjunto de fotografía que tratan de dar la imagen de una persona identificable.

El ejercicio consiste en realizar un seguimiento de una persona a la que fotografías durante su actividad cotidiana sin dirigirlo, sin hacerle posar.

Hay tres maneras de llevar adelante un reportaje humano. Posado, momento decisivo y momento intersticial. El posado vas a evitarlo, consiste en dirigir y posar, componer. El momento decisivo consiste en estar atento a los grandes momentos en los que el mundo se ordena delante de tu cámara y rápidamente se desordena de nuevo. Para captarlo tienes que estar mirando en el momento que suceda. El momento intersticial es el de la fotografía de lo que pasa entre los grandes momentos, el de la mirada íntima, no el de la pintura gloriosa.

### Cómo:

Tienes que acordar un seguimiento con la persona que vayas a retratar. Convertirte en su sombra y fotografiar sus actividades diarias sin dirigir a la persona, sin importunar, sin hacerle posar.

Buscate un zoom corto o mejor un objetivo angular medio (35mm en paso universal, 24mm en APS-C) o un normal (50mm en paso universal o 35 en APS-C). Si quieres un tele vas a necesitar mucho espacio que no siempre tendrás. Para utilizar un tele lleva dos cámaras, una con el angular corto-normal y otra con el tele.

Intenta olvidarte del flash, a no ser que sepas usarlo sin que cante su presencia. Para no usarlo ajusta una sensibilidad entre 320 y 800 asa.

Alejate de la persona. No te metas en medio ni hables con ella, no la dirijas. Que no pose.

Estate atento a los gestos. Trata de fotografiar los que le sean representativos, sus tics por los que se le conoce. Estate atento a los movimientos de las manos y los gestos de la cara, a la manera en que mira.

La decisión de si vas a presentar un reportaje de momento decisivo o intersticial se toma durante la edición de las fotos, no durante la realización. La edición es cuando pones todas las fotos delante tuya y eliges las que vas a usar.

### Qué presentas:

El catálogo en lighthouse completo con todas las fotos.

Una selección de 20 a 30 fotos finales a 1200pixels.

5 a 10 fotos finales en tiff totalmente reveladas y con el encuadre final.

### Qué valoramos:

-Intensidad del trabajo. Elección del momento. Trabajo de edición fotográfica. Corrección técnica adecuada a la intención expresiva. Corrección técnica de la copia final para su uso editorial.

Curso de fotografía

# Estudio de retrato nº3-Estudio de retrato en localización

Original:30/05/13 Copia:15/09/18 (c) Francisco Bernal Rosso, 2012

## Retrato en localización

### Qué:

Un retrato fotográfico es la representación fotográfica de una persona identificable.

Una foto en localización es la que se realiza fuera del estudio y con los medios disponibles en el sitio.

El objetivo del ejercicio es realizar un retrato con los medios disponibles en un entorno adecuado que hable de la persona que retratas. Su casa, su trabajo, su lugar de paseo, etc...

Para justificar el estilo estudia los apuntes con las 20 pautas para crear el propio estilo fotográfico.

### Cómo:

Acuerda con la persona un lugar para fotografiarla. Lleva luces de estudio si quieres pero respeta la iluminación del lugar. Mejor aún si empleas la luz disponible.

Trata la figura como si estuvieras en un estudio, controla el contraste, la luz principal con lo que haya en el sitio o te lleves. Haz que pose.

Realiza entre 60 y 200 fotos de las que poder elegir 3 fotos finales.

### Qué presentas:

El catálogo en lightroom con todas las fotos.

Una selección de 10 fotos a 1200 pixels sin retocar.

Las 3 fotos finales perfectamente acabadas (revelado, retoque, encuadre). En tiff a tamaño completo para uso editorial y en jpg a 1200 pixels para visión en pantalla.

Una explicación por escrito de las decisiones tomadas para realizar las fotos (Por qué esa luz, por qué esa composición, por qué ese estilo)

### Qué valoramos:

Elección de la composición de luz, color e imagen.

Corrección técnica de la copia final.

Justificación del estilo y de las decisiones tomadas.

Curso de fotografía

# Estudio de retrato nº4-Estudio de retrato iconográfico

Original:30/05/13 Copia:15/09/18 (c) Francisco Bernal Rosso, 2012

## Retrato iconográfico

### Qué:

Un retrato fotográfico es la representación fotográfica de una persona identificable.

La iconografía consiste en el uso de símbolos, que pueden ser tanto objetos como situaciones o actitudes, para dotar de significado a la imagen.

Por tanto un retrato iconográfico es el que emplea la iconografía para hablar de la persona que representa.

En una iconografía hay dos elementos, el *motivo* que es el objeto y el *tema* que es de lo que habla. Todo en lo que puedas pensar puede representarse iconográficamente, esto es, mediante un objeto que habla del tema.

### Cómo:

Analiza a la persona que vas a retratar y busca qué aspecto de su persona quieres trabajar. Por ejemplo su profesión, su manera de ser, su manera de pensar, su manera de comportarse, sus ideales, etc.

Cuando hayas decidido aquello con que quieres representarlo, busca como se ha representado eso en la tradición artística. Puedes basarte en cualquier mitología o personaje histórico. Cuando digo mitología quiero decir tanto las obvias (clásica y nórdica en Europa) como en cualquier otra mitología de cualquier etnia o en las mitologías modernas del cine fantástico, la literatura, el cómic, los juegos de rol, etc.

Recuerda que no estás escogiendo un personaje mitológico sino los valores que ese personaje representa. No me cojas superman porque te gustan los superheroes, busca los valores que representan.

Es decir:

- 1º Decide el tema con que quieres investir a tu retratado.
- 2º Busca los motivos con que ese tema se ha representado en alguna mitología.
- 3º Actualiza los motivos a la época actual.
- 4º Haz la foto.

### Qué presentas:

Un catálogo de lightroom con todas las fotos.

El catálogo de capture one si lo usas para revelar.

Una selección de tres fotos en jpg a 1200 pixels por el lado grande.

La copia final en tiff, en jpg y en papel.

Una explicación por escrito que justifique el estilo escogido para el retrato y la iconografía empleada.

### Qué valoramos:

Composición de luz, color y formas.

Corrección técnica de la copia para uso editorial.

Justificación del estilo y de la iconografía empleada.

# Estudio de retrato nº5-Estudio de retrato del gesto

Original:30/05/13 Copia:15/09/18 (c) Francisco Bernal Rosso, 2012

## Retrato del gesto

### **Qué:**

Una persona es fácilmente reconocible por los gestos que adopta. Vamos a hacer un retrato en el que tienes que captar los gestos característicos de quien retratas.

### **Cómo:**

En primer lugar ten una charla larga sin cámara de por medio con la persona, para estudiar cuales son sus gestos. Ya en lugar del tiro intenta que gesticule, por ejemplo hazle que charle con alguien. O bien haz un seguimiento sin que pose, con robados.

Dispara rápido, usa ráfagas si puedes. El gesto debe ser pleno, no insinuado. Haz muchas fotos para tener donde elegir. No hagas menos de 100 fotos.

### **Qué presentas:**

El catálogo en lightroom con todas las fotos.

Una selección de 3 fotos a 1200 pixels sin retocar.

Las 3 fotos finales perfectamente acabadas (revelado, retoque, encuadre). En tiff a tamaño completo para uso editorial y en jpg a 1200 pixels para visión en pantalla.

Una explicación por escrito de las decisiones tomadas para realizar las fotos (Por qué esa luz, por qué esa composición, por qué ese estilo)

### **Qué valoramos:**

Elección de la composición de luz, color e imagen.

Corrección técnica de la copia final.

Justificación del estilo y de las decisiones tomadas.