

Más allá de la crueldad

Proyecto fotográfico pictorialista influenciado
por el prerrafaelismo y su relación con la
literatura

Marc Bonet Baños

Grau en Mitjans Audiovisuals

CURS 2022-23



Centre adscrit a la





Centre adscrit a la



**Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona**

Grado en Medios Audiovisuales

MÁS ALLÁ DE LA CRUELDAD

**Proyecto fotográfico pictorialista influenciado
por el prerrafaelismo y su relación con la literatura**

Memoria Trabajo Aplicado

MARC BONET BAÑOS

TUTORA: EVA PAREY

CURSO 2022-23



a todos aquellos que han hecho realidad

todo aquello que he propuesto

sin importar qué

Agradecimientos

a mi *familia*,

siempre presente en todo aquello que hago, vistiendo los trajes más lúgubres,
creando las escenas más imaginativas, sufriendo en la naturaleza.

a aquellos que me han ayudado, y sobretodo a *Eva*

por estar presente, por aceptar mis ideas,

por ayudarme a traer a la realidad

a los niños de mi cabeza.

gracias

Resum

Más allá de la crueldad és un projecte fotogràfic que parteix de la narrativa aportada per set contes, la temàtica dels quals és la crueltat. Visualment, la sèrie fotogràfica està inspirada en la Germandat Preraphaelita, tant en la metodologia de creació pictòrica com en el resultat estètic. El projecte pretén aportar una manera diferent de visualitzar la fotografia, ja que la seva vinculació amb la literatura és fonamental per comprendre l'obra al complet.

Paraules clau

Fotografia; crueltat; literatura; preraphaelisme; pictorialisme

Resumen

Más allá de la crueldad es un proyecto fotográfico que parte de la narrativa aportada por siete cuentos cuya temática es la crueldad. Visualmente, la serie fotográfica está inspirada en la Hermandad Preraphaelita, tanto en su metodología de creación pictórica como en su resultado estético. El proyecto pretende aportar una manera distinta de visualizar la fotografía, ya que su vinculación con la literatura es fundamental con tal de comprender la obra al completo.

Palabras clave

Fotografía; crueldad; literatura; preraphaelismo; pictorialismo

Abstract

Más allá de la crueldad is a photographic project that stems from the narrative provided by seven stories whose theme is cruelty. Visually, the photographic series is inspired by the Pre-Raphaelite Brotherhood, both in its methodology of pictorial creation and in its aesthetic outcome. The project aims to offer a different way of visualizing photography, as its connection with literature is essential to fully understand the work.

Keywords

Photography; cruelty; literature; Pre-Raphaelite; pictorialism

“Una mañana se levantó y fue a buscar al amigo, al otro lado de la valla.

Pero el amigo no estaba, y, cuando volvió, le dijo la madre:

«El amigo se murió. Niño, no pienses más en él y busca otros para jugar.»

(Matute, 1956)

Índice

Índice de figuras	V
Índice de tablas	IX
1. Introducción.....	1
2. Marco teórico	5
2.1 Marco conceptual	5
2.1.1 Movimiento prerrafaelita	5
2.1.1.1 Antecedentes y nacimiento	5
2.1.1.2 Prerrafaelismo y la literatura.....	7
2.1.1.3 Estética.....	11
2.1.2 La fotografía pictorialista	13
2.1.2.1 Bases históricas.....	13
2.1.2.2 Estética.....	14
2.2 Marco contextual.....	16
2.2.1. La crueldad en los relatos literarios	16
2.2.1.1 La figura de Ana María Matute	16
2.2.2 La percepción de la crueldad	17
3. Análisis de referentes	21
3.1 Pintura prerrafaelita	22
3.1.1 Estética y estilo de las obras de John William Waterhouse (1849 – 1917).....	22
3.1.2 Técnica alegórica en la obra <i>Ofelia</i> de John Everett Millais (1829 – 1896).....	24
3.2 Fotografía pictorialista.....	25
3.2.1 Estilo fotográfico de Julia Margaret Cameron (1815 – 1879).....	25
3.2.2 Técnica fotográfica de Alexander Muradas	29
3.3 Fotografía contemporánea	31
3.3.1 La calidez onírica de las obras de Vivienne Mok	31

3.3.2 El Renacentismo de A.J Hamilton	32
3.4 Crueldad literaria	33
3.4.1 Temática y estilo literario de la obra <i>Los Niños Tontos (1956)</i> de Ana María Matute (1925 – 2014).....	33
4. Definición de los objetivos y alcance.....	35
4.1 Principal.....	35
4.2 Secundarios.....	35
4.3 Alcance	36
5. Metodología.....	37
5.1 Preproducción.....	38
5.1.1 Moodboard.....	42
5.1.2 Caracterización	43
5.1.3 Localizaciones.....	44
5.2 Producción	44
5.3 Postproducción	45
5.4 Difusión	49
6. Análisis y resultados.....	51
6.1 Más allá de la crueldad: resultado fotográfico.....	51
6.2 El hijo del sacerdote	53
6.3 El zarzal	54
6.4 El adiós de la madre.....	55
7. Futuras ampliaciones.....	57
8. Conclusiones	59
9. Bibliografía.....	63
10. Estudio de viabilidad.....	69
10.1 Planificación	69
10.1.1 Planificación inicial	69

10.1.1.1 Preproducción	69
10.1.1.2 Producción y postproducción.....	69
10.1.2 Desviaciones	70
10.1.3 Cronograma.....	71
10.2 Viabilidad técnica y económica.....	71
10.2.1 Viabilidad técnica	72
10.2.2 Viabilidad económica	73
10.3 Aspectos legales	76
10.3.1 Propiedad intelectual: derechos de autor	76
11. Anexos.....	77
Anexo 1 – Capítulo 5.1.1.....	77
11.1 Moodboard.....	77
Anexo 2 – Capítulo 5.1.1.....	84
11.2 Bocetos.....	84
Anexo 3 – Capítulo 9.2.....	91
11.3 Tablas viabilidad técnica y económica	91
Anexo 4 – Capítulo 6.1.....	95
11.4 Fotografías “Más allá de la crueldad”	95
Anexo 5 – Capítulo 6.1.....	102
11.5 Cuentos “Más allá de la crueldad”	102
Anexo 6 – Capítulo 10.3.....	109
11.6 Solicitud derechos de imagen	109

Índice de figuras

Fig 2.1 <i>The Girlhood of Mary Virgin</i> (Rossetti, 1848).....	8
Fig 2.2 <i>Ofelia</i> (Millais, 1852).....	9
Fig 2.3 <i>The Awakening Conscience</i> (Hunt, 1853).....	10
Fig 2.4 <i>Lamia</i> (Waterhouse, 1909).....	12
Fig 2.5 <i>Fading Away</i> (Robinson, 1858).	15
Fig 3.1 <i>Nymphs finding the head of Orpheus</i> (Waterhouse, 1900).....	23
Fig 3.2 <i>Miranda – The Tempest</i> (Waterhouse, 1875).....	23
Fig 3.3 <i>Ophelia</i> (Millais, 1852).....	25
Fig 3.4 <i>Vivien and Merlin</i> (Cameron, 1874).....	26
Fig 3.5 <i>The Whisper of the Muse</i> (Cameron, 1865).	27
Fig 3.6 <i>The passing of Arthur</i> (Cameron, 1875).....	27
Fig 3.7 <i>The Rosebud Garden of Girls</i> (Cameron, 1868).....	28
Fig 3.8 <i>Henry Taylor</i> (Cameron, 1867).....	28
Fig 3.9 <i>Philip Stanhope Worsley</i> (Cameron, 1866).....	29
Fig. 3.10 <i>Cast the Fist Stone</i> (Muradas, 2019).....	30
Fig. 3.11 <i>Life and Death Celebration</i> (Muradas, 2019).....	30
Fig. 3.12 <i>Margaux & Tess</i> (Mok, 2018).....	31
Fig. 3.13 <i>Sky Deity</i> (Hamilton, 2019).....	32
Fig. 5.1 <i>Moodboard “Cuando la sangre se iluminó”</i>	42

Fig. 5.2 Posproducción RAW “El hijo del sacerdote”	46
Fig. 5.3 Posproducción licuado “Cuando la sangre se iluminó”	47
Fig. 5.4 Posproducción luces “El zarzal”	47
Fig. 5.5 Corrección selectiva “El día que enterraron al perro”	48
Fig. 5.6 Glow “La carta de la cuerda”	48
Fig. 5.7 Textura “El día que nació un ángel”	49
Fig. 10.1 Licencia Creative Commons	76
Fig. 11.1.1 Moodboard “El hijo del sacerdote”	77
Fig. 11.1.2 Moodboard “El zarzal”	78
Fig. 11.1.3 Moodboard “Cuando la sangre se iluminó”	79
Fig. 11.1.4 Moodboard “El día que nació un ángel”	80
Fig. 11.1.5 Moodboard “El adiós de la madre”	81
Fig. 11.1.6 Moodboard “El día que enterraron al perro”	82
Fig. 11.1.7 Moodboard “La carta de la cuerda”	83
Fig. 11.2.1 Boceto “El hijo del sacerdote”	84
Fig. 11.2.2 Boceto “El zarzal”	85
Fig. 11.2.3 Boceto “Cuando la sangre se iluminó”	86
Fig. 11.2.4 Boceto “El día que nació un ángel”	87
Fig. 11.2.5 Boceto “El adiós de la madre”	88
Fig. 11.2.6 Boceto “El día que enterraron al perro”	89
Fig. 11.2.7 Boceto “La carta de la cuerda”	90
Fig. 11.4.1 El hijo del sacerdote	95

Fig. 11.4.2 El zarzal.....	96
Fig. 11.4.3 Cuando la sangre se iluminó.....	97
Fig. 11.4.4 El día que nació un ángel	98
Fig. 11.4.5 El adiós de la madre.....	99
Fig. 11.4.6 El día que enterraron al perro.....	100
Fig. 11.4.7 La carta de la cuerda.....	101
Fig. 11.6.1 Cesión derechos de imagen Luis Garrido.....	109
Fig. 11.6.2 Cesión derechos de imagen Raquel Altisén.....	109
Fig. 11.6.3 Cesión derechos de imagen Olga Baños.....	110
Fig. 11.6.4 Cesión derechos de imagen Andrea Morera.....	110
Fig. 11.6.5 Cesión derechos de imagen Marina Segura.....	111
Fig. 11.6.6 Cesión derechos de imagen Mercé Domenech.....	111

Índice de tablas

Tabla 5.1 Ficha “El hijo del sacerdote”	38
Tabla 5.2 Ficha “El zarzal”	39
Tabla 5.3 Ficha “Cuando la sangre se iluminó”	39
Tabla 5.4 Ficha “El día que nació un ángel”	40
Tabla 5.5 Ficha “El adiós de la madre”	40
Tabla 5.6 Ficha “El día que enterraron al perro”	41
Tabla 5.7 Ficha “La carta de la cuerda”	41
Tabla 6.1 Visualización general “Más allá de la crueldad”	52
Tabla 10.1 Cronograma inicial.....	71
Tabla 10.2 Cronograma final.....	71
Tabla 10.3 Presupuesto total.....	74
Tabla 10.4 Presupuesto real.....	75
Tabla 11.3.1 Caracterización.....	91
Tabla 11.3.2 Recursos humanos.....	92
Tabla 11.3.3 Material técnico.....	93
Tabla 11.3.4 <i>Software</i>	94
Tabla 11.3.5 Aspectos legales.....	94

1. Introducción

El nacimiento de la corriente pictorialista sostiene la intención de elevar a la categoría de arte la fotografía. En un contexto de gran influencia pictórica como es el siglo XIX, la fotografía pretende ser un reflejo del academicismo de las corrientes artísticas de la época, como son el impresionismo y postimpresionismo (Irala-Hortal, 2017). El objetivo final de sus creaciones fotográficas era, a través de la manipulación durante la toma de la fotografía y el revelado de ésta, hacer que la obra final tuviese no solo la estética sino la técnica de las obras pictóricas, alejándose así del realismo y la mecanización de la fotografía. Como conclusión, los fotógrafos creaban composiciones teatrales naturalistas de forma poética, imitando a los pintores clásicos que les precedían (Irala-Hortal, 2017).

Las técnicas pictorialistas fueron desarrolladas por el fotógrafo y escritor Henry Peach Robinson (1830 – 1901), donde en su obra *Pictorial Effects in Photography* (1986) expone la idea de que los fotógrafos antes del pictorialismo tenían la posibilidad de pasar por alto los detalles del elemento fotografiado, evadiendo la necesidad de mostrar minuciosamente componentes que los artistas de las demás corrientes plásticas sí necesitaban exponer. El pictorialismo de Robinson nace de la influencia prerrafaelita que el artista poseía (Jiménez, 2002), movimiento artístico centrado en la literatura, el naturalismo, la belleza y la espiritualidad, oponiéndose al nuevo arte victoriano de mediados del siglo XIX (Pérez, 2014). Los precursores de lo que se conoce como Hermandad Prerrafaelita tienen como referentes a escritores y poetas que van desde William Shakespeare (1564 – 1616) hasta Dante Alighieri (1265 – 1321), los cuales poseen obras literarias en las que los pintores del prerrafaelismo basan temáticamente sus obras, representando pictóricamente parte de los relatos.

Es por ello que el presente proyecto plantea una mirada al pasado en términos de academicismo pictórico y pretende hacer una búsqueda en la poesía visual. Siguiendo las relaciones entre fotografía pictorialista con el prerrafaelismo y su vinculación con la literatura, el proyecto busca homenajear el legado pictorialista y a su vez tratar la literatura como guion que acompaña la fotografía. Por ello, el trabajo plantea una combinación de los tres artes, que son expuestos para ser percibidos como uno solo.

El proyecto parte de la idea de hacer uso de un método de trabajo similar a la forma en la que los artistas prerrafaelitas tenían a la hora de crear sus piezas. Para ello, se inicia con el estudio de una inspiración y referente literario clave para el desarrollo temático de las fotografías, el cual consiste en la novelista española Ana María Matute (1925 – 2014), concretamente su obra *Los Niños Tontos* (1956). En esta colección de cuentos, Matute explora la crueldad infantil a través de historias donde niños y niñas son destinados mayoritariamente a morir dada su condición de marginación, rechazo e incompreensión (Moyano, 2016).

Para mantener la relación entre literatura y fotografía, la temática y el estilo literario de los cuentos de la autora son el principal referente a la hora de la redacción propia de los cuentos. En el caso de este proyecto, se parte de la creación de siete cuentos propios previos al desarrollo de este trabajo. La crueldad es la temática que vertebra los siete cuentos, pues pese a que son independientes el uno del otro, mantienen atmósferas y maneras de redacción similares a las que posee Matute en su obra. Los cuentos están redactados con la finalidad de hacer de guion para las fotografías. Pese a ello, la redacción de los cuentos no se incluye en el alcance del presente proyecto, pues su creación es previa al inicio de este.

La finalidad y motivo principal por el que se opta por la propia redacción de los cuentos es para poder tener un eje común en la serie fotográfica, además de la completa adaptación visual de la obra literaria. La redacción propia del cuento ayuda a hacer de la serie una pieza más personal y al mismo tiempo a conocer más los detalles de la obra. Los cuentos están pensados para ser representados visualmente con las características de la estética prerrafaelita. Por lo tanto, se unen las características de las temáticas de Matute con las representaciones visuales de espacios de las obras prerrafaelitas. Pese a ello, la representación de los espacios y atmósferas de Matute no se alejan de los ideales prerrafaelitas, pues ambos tienen fascinación por la naturaleza, la cual mantienen como protagonista en todas las obras, además de la crueldad tratada románticamente también por las dos partes.

El número de obras de la colección es un total de siete fotografías acompañadas de sus respectivos siete cuentos, una fotografía por cuento. Pese a que se mantenga fuera del alcance, el destino del presente proyecto está enfocado a ser expuesto en una galería o sala de exposición de arte con las fotografías impresas en grandes dimensiones, compartiendo espacio junto a los cuentos. La finalidad de la creación fotográfica es que sean mostradas a través de una exposición, simulando el proceso de exhibición de cuadros u obras pictóricas. En cuanto a la

parte de presentación del producto para la entrega de este proyecto académico, la obra será expuesta de forma digital, acompañada también de los siete cuentos.

2. Marco teórico

2.1 Marco conceptual

2.1.1 Movimiento prerrafaelita

2.1.1.1 Antecedentes y nacimiento

En un contexto de tradición y normatividad artística, propagada e impuesta por la *Royal Academy of Arts* de Londres, nace de la rebeldía de tres estudiantes de pintura el rechazo a la imposición académica y el interés por transformar el discurso de Sir Joshua Reynolds (1723 – 1792), pintor y presidente de la academia durante los años 1768 – 1792. En su discurso academicista encontraron una cuestión que, según el autor Cecil Lang en su obra *The Pre-Raphaelites and Their Circle*, describe el motivo de la inconformidad con el arte de la época. La pintura había perdido la originalidad, la fuerza y esa frescura e independencia que caracterizaban las obras previas a Rafael Sanzio (1483-1520) (Lang, 2014). De la misma forma, Reynolds observó que el arte que los coleccionistas británicos preferían, eran aquellas piezas que se estaban realizando en otras partes de Europa (Naranjo, 2016).

Ante esta situación, el presidente de la *Royal Academy* promovió entre los artistas que estudiaban y exponían en los salones de la Academia la necesidad de inspirarse en el Renacimiento para imbuir a las obras británicas del espíritu de estos artistas, siendo Rafael Sanzio el pintor al que todo artífice debía aspirar a convertirse. (Naranjo, 2016, p.51).

Los esquemas compositivos de las obras de Reynolds recuerdan, según la autora May Hurlll, a la elegancia que poseían las pinturas de Rafael. El arte para Reynolds consistía en elevar el elemento retratado a la categoría de divinidad, dignificando a los sujetos retratados e ignorando el concepto de anatomía. Buscaba mostrar la esencia de la persona a través de la definición de las líneas, el color, y su posición en el cuadro (Hurlll, 1900). Por otro lado, las obras de Rafael se basaban en el estudio de la anatomía y la incorporación del movimiento dramático en los sujetos representados, dando protagonismo a la actitud y expresión de los personajes. Sus creaciones buscaban la profundidad a través del uso de escorzos, manteniendo siempre una paleta de color clara y composiciones espaciales (Triadó et al., 2016).

Los tres estudiantes, William Holman Hunt (1827 – 1910), Dante Gabriel Rossetti (1828 – 1881), y John Everett Millais (1829 – 1896) a través del estudio de los discursos del presidente de la academia, consideraron que las creaciones contemporáneas se habían estancado en el seguimiento de un dogma estipulado e impuesto por los artistas que seguían los pasos de los artistas que imitaban a Rafael, aquellos que se limitaban a seguir las reglas y pautas, y habían perdido el sentido de la visión de la naturaleza. Los estudiantes se opusieron a esta tradición que se estaba instaurando en la pintura británica del S.XIX, aquella que hacía el arte cada vez más banal (Lang, 2014).

Los tres jóvenes pintores emprendieron una búsqueda de referentes artísticos con la finalidad de huir de los estereotipos y de lo que consideraban calcos de obras que se producían de manera sistemática, reproduciendo siempre los mismos patrones, olvidando así la belleza y la importancia de la naturaleza. A través del estudio de los frescos de Campo Santo en Pisa (1464) y del arte de Benozzo Gozzoli (1420 – 1497), entendieron la necesidad de mirar hacia un periodo artístico anterior a Rafael. En ese tipo de arte vieron una minuciosa imitación de la naturaleza y una representación de las ideas religiosas que se habían abandonado en el arte actual. Consideraron que los artistas que procedieron a Rafael habían dejado de expandir nuevos conocimientos y se dedicaban a imitar las mismas técnicas consecutivamente (Bolen, 2004). Observando las piezas anteriores a Rafael, el color se representaba de una forma más brillante y fresca. Entendieron que una vinculación sincera entre el arte y la naturaleza era necesaria (De La Sizeranne, 2008).

All three of them had great natural abilities and a furious desire to succeed, and this trio made a perfect whole. Hunt had faith, Rossetti eloquence, and Millais talent. The Italian was more poetic, Millais was more of a painter, and Hunt was more Christian. (De La Sizeranne, 2008, p.105).

La Hermandad Prerrafaelita nació así el año 1848. A sus creaciones empezaron a añadir a continuación de sus firmas las siglas “P.R.B” (Pre-Raphaelite Brotherhood), hecho que llamó la atención de otros artistas, pues la Hermandad creció hasta ser siete miembros en su inicio durante aquel mismo año (Lang, 2014). William Michael Rossetti (1829 – 1919), Thomas Woolner (1825 – 1892), James Collinson (1825 – 1881) y F. G. Stephens (1828 – 1907) fueron los cuatro artistas que se incorporaron a la Hermandad, pese a que no todos eran pintores, los siete miembros procedían de un contexto artístico y literario (De La Sizeranne, 2008).

2.1.1.2 Prerrafaelismo y la literatura

El legado Prerrafaelita y sus logros han sido un eje de unión entre el arte de la poesía y la pintura. Como describe el autor Marek Zasempa (2008) en su tesis sobre el recorrido por las obras Prerrafaelitas inspiradas en la literatura, la Hermandad tuvo una gran influencia en la poesía de los autores Europeos del S.XIX y S.XX, y fue relevante para la posterior generación de pintores y poetas. La Hermandad allanó el camino a los nuevos artistas y es considerada un presagio del modernismo, pues la literatura y poesía que se creó durante la era prerrafaelita se encontraba en un periodo de transición entre el Romanticismo y el modernismo (Zasempa, 2008).

El artista de la Hermandad más destacado en aquello a lo que el autor Zasempa determina como *poem-painting*, fue Dante Gabriel Rossetti (1828 – 1881). Su vinculación con la literatura proviene del catedrático en Lengua Italiana Gabriele Pasquale Giuseppe Rossetti (1783 – 1854), padre del pintor y exiliado desde Italia (Naranjo, 2019). Durante los inicios de Rossetti, su vinculación con la poesía se vio aumentada por el interés que mostró en su adolescencia por las obras de Dante Alighieri (1265 – 1321), al mismo tiempo que por las tradiciones poéticas de los trovadores y por el medievalismo. Desde su infancia se deleitó por la literatura gótica, aquella que trataba el ocultismo y lo peculiar, y gracias a los estudios sobre Dante de su padre, tuvo acceso a la literatura arcana. Es por ello que, como comenta el autor Dr. Rodger Drew en su tesis el año 1996, el ocultismo tiene un gran peso en las creaciones de Rossetti. Además, sus primeras creaciones artísticas durante el año 1859 empezaron a mostrar alegorías simbólicas comunes en Europa, y su manera de escribir y de pintar se ve notablemente influenciada por el Romanticismo (Drew, 1996).

El concepto acuñado por el autor Zasempa *poem-painting* lo atribuye a la primera obra de Rossetti *The Girlhood of Mary Virgin* (1849). Esta pieza fue la primera gran creación del artista y es acompañada de dos sonetos escritos por el mismo autor mientras trabaja en la creación de la pintura. Zasempa describe en su tesis como Rossetti durante la exposición de la obra, mantuvo al lado del cuadro un papel dorado con los sonetos escritos (Zasempa, 2008). Continuó haciendo este procedimiento con obras posteriores, pues como comenta el autor Sanjuán Naranjo, el artista immortalizaba la mayoría de sus ideas en el cuadro, haciendo de sus creaciones literarias parte de la obra, creando pinturas en las que en los márgenes de la obra se podían apreciar partes del poema del cual estaba teniendo como referencia para la creación de

la pieza (Naranjo, 2016). La finalidad de Rossetti en la exposición de sus creaciones en lienzos y en papel, fue situar la pintura y la poesía en un mismo nivel de importancia, formando así una sola unidad que implica una diferente lectura por parte del receptor y un distinto significado de la obra final (Zasempa, 2008).



Fig 2.1 *The Girlhood of Mary Virgin* (Rossetti, 1848). Fuente: *Wikimedia Commons* (2015).

John Everett Millais (1829 – 1896) llegó a la *Royal Academy* con total apoyo familiar, siendo el alumno más joven habido en la academia con tan solo once años (Naranjo, 2019). Sus creaciones fueron mayoritariamente inspiradas por la literatura, añadiendo técnicas alegóricas y lo que el autor Allan Roy Life considera como simbolismo disfrazado. Ilustró los poemas de George Meredith (1828 – 1909), el cual consideró a Millais como un poeta después de ver su obra *Mariana* (1851), pintura inspirada en la obra *Measure for Measure* (1604) de William Shakespeare (1564 – 1616). La literatura de preferencia del pintor era aquella que proporcionaba sujetos a retratar. Es por ello que, como su compañero William Holman Hunt (1827 – 1910), se sentía atraído por temas literarios particulares. Millais buscaba en la literatura situaciones narrativas que fueran pictóricamente retratables (Life, 1974). En las obras de Shakespeare encontró la inspiración para la obra de *Ofelia* (1852), obra considerada por el autor

Sabel Gabaldón la representación más pura de la estética e ideales prerrafaelitas. En esta pintura Millais recoge los versos del acto IV de la obra *Hamlet* (1602) y retrata a la protagonista en posición horizontal sobre el agua del río rodeada de flores, convirtiendo los versos en una representación de los detalles de la naturaleza y un retrato del paso de la vida a la muerte.

Las flores, árboles y plantas que Shakespeare hace recoger a Ofelia en su delirio y que sirven de marco en su infeliz desenlace, conllevan un significado oculto, muy en relación con el trasfondo simbólico con el que los pintores prerrafaelitas caracterizaban sus lienzos. (...) El resultado es una obra cargada de poesía, en la que encontramos el naturalismo solicitado por los prerrafaelitas, alejándose de las tendencias académicas del arte oficial, tanto en los estilos como en los temas. (Sabel Gabaldón, 2014, p.3).



Fig 2.2 *Ofelia* (Millais, 1852). Fuente: *Wikimedia Commons* (2018).

La introducción de William Holman Hunt (1827 – 1910) en la *Royal Academy* fue cinco años antes que la de Millais, pero acontecida tras el rechazo familiar que le conllevó su afición a la pintura. Pese a ello, Hunt no se disuadió de su elección, pues desde una temprana edad sintió el arte como un poder y una responsabilidad que se le había asignado (Bolen, 2004). Durante sus primeros años destinó su producción artística a la creación de ilustraciones para libros de literatura y de poesía, principalmente con la finalidad de sacar beneficio económico de ellas a través de su publicación. Como comenta el autor Allan Roy Life, esta asociación constante entre la fuente literaria y la representación visual tuvo como consecuencia una nueva forma natural de expresión. En estas obras escritas encontró cualidades didácticas y simbólicas que

admiró, comenzando así a adornar los marcos de sus obras con citas bíblicas, las cuales mantuvo y amplió gradualmente durante su carrera.

En términos de composición y técnica, su paso de la ilustración a la pintura se mantiene con características similares, pues en todas sus creaciones el cuidado de Hunt al componer las obras es evidente al aplicar técnicas formales y simbólicas (Life, 1974). El pintor, con la finalidad de dar a entender al espectador la referencia del poema del que se está haciendo uso en la obra pictórica, hace un uso más pronunciado de los sentimientos y las pasiones de los sujetos retratados. El autor Sanjuán Naranjo, menciona en su tesis como Hunt, al observar sus ilustraciones y los elementos que son retratados en ellas, fue el artífice de ilustraciones altamente fieles a la fuente escrita (Naranjo, 2019). El pintor promueve la necesidad de encontrar en el arte una solución a la causa de la injusticia y la verdad, pues Hunt se posiciona en contra de la idea de que el arte no tiene conexión con la moral. Añade, que en la literatura se encuentran las fuentes filosóficas para los temas a los que se ha de dedicar el verdadero arte; aquello que ha de ser alabado, lo honesto, y aquello que tiene interés para la humanidad (Life, 1974).



Fig 2.3 *The Awakening Conscience* (Hunt, 1853). Fuente: *Wikimedia Commons* (2011).

2.1.1.3 Estética

La finalidad artística y los ideales prerrafaelitas se caracterizan por una inquietud a la fiel representación de la naturaleza y por el contenido moral de las obras. Aquello que empezó como un debate e imposición al arte impuesto por la academia, ha acabado siendo, como describe la autora Cristina Sanjuán, un elemento de repercusión nacional que desembocó en el nacimiento del esteticismo y el modernismo. Su propósito de la precisa representación naturalista, desembocó en un esteticismo que valora, por encima de la naturaleza, la belleza por sí misma (Alvarez, 1983).

Durante los inicios de la Hermandad, el ideólogo John Ruskin (1819 – 1900) fue una gran influencia para los ideales estéticos, pues en su libro *Modern Painters* (1846), indujo a los pintores a ver en el arte un refugio contra la fealdad de la vida (Escartín, 2001). En el segundo volumen del libro, aquel publicado el año 1846, se hallan algunas de las ideas principales del prerrafaelismo. En Ruskin encuentran el rechazo al industrialismo, promoviendo la idea de que la civilización de la época deteriora la condición humana, condenando la ciudad como lugar donde el individuo pierde el alma (Escartín, 2001). El escritor se posiciona en contra de la maquinaria y de la explotación laboral, pues defiende la idea de que la ignorancia viene impuesta por las autoridades que promueven el capitalismo esclavista. En definitiva, una modernidad que deja atrás el espiritualismo religioso y propaga las injusticias sociales. Ruskin perpetuaba una renovación del arte que sirviese de solución a la mediocridad que las sociedades burguesas habían creado. (Veloso, 2009).

Es por ello que, en el también prestigioso crítico de arte, pintor y escritor, encuentran una valoración espiritual del arte, rindiendo culto a la naturaleza y a su estudio. Ruskin promueve la sensibilización del artista a través de la educación de la vista y el oído mediante la visita a los lugares a retratar. Con ello, los pintores conseguirán la labor de todo artista, la cual consiste en la glorificación de la obra divina al reflejarla lo más realista posible (Álvarez, 1983). Pero, como describe la autora Isabel Veloso, Ruskin hace énfasis en la diferencia entre el hecho de copiar la naturaleza, cuyo resultado es una reproducción mecánica de la realidad que no es considerada arte, y el realismo. El realismo para Ruskin no se limita en manifestar aquello que se observa, sino que se trata de la interiorización personal de aquello que se estudia para poder representarlo adecuadamente (Veloso, 2009). El concepto acuñado por Ruskin “Dios-artista” describe la fidelidad a la naturaleza que los pintores debían tener. Es por ello que Rossetti,

manteniendo el trasfondo religioso, defiende la idea del universo interior de cada artista, donde el “alma” tiene el poder de la creación de elementos y símbolos auténticos. Añade así, que la belleza pictórica proviene de la expresión de la idea interior de cada artista, y que ésta se puede extrapolar a otras artes, como la poesía. Este pensamiento desemboca en una pintura poética cargada de simbolismo personal, reflejando un universo propio con un ambiente de evocación y ensueño, estilizando los objetos retratados y poniendo énfasis en el detalle y en el color (Álvarez, 1983). Prerrafaelitas y Ruskin mantienen la idea común de que el realismo debe ser representado de una forma espiritual, sosteniendo la vinculación con Dios, y cómo esta figura religiosa es la consecuencia del nacimiento de la belleza (Álvarez, 1983).

Durante el siglo XIX el retrato de la muerte del personaje de la obra *Hamlet*, Ofelia, ha sido un tema frecuente en la pintura y abordado reiteradas veces por la Hermandad. Con la plasmación de su figura, la finalidad de los pintores era, según el autor Sabel Gabaldon, despertar conciencias (Gabaldón, 2014). En un contexto de moral represiva propia de la época victoriana, la figura de la mujer y el género sexual adquiere gran importancia (Jiménez, 2015). Es por ello que, como sucedió en la Edad Media, pintores de la Hermandad perpetuaron un ideal femenino vulnerable, cuya representación física se caracteriza por matices que recuerdan a la cera y con un aspecto evanescente y mórbido, dado por la transparencia que se le creaba en la piel a través de la técnica pictórica. Este modelo de mujer, por su espiritualidad y vertiente mística, siempre se mantenía en un estado anímico melancólico, vinculado con la muerte y la tristeza (Gabaldón, 2014).



Fig 2.4 *Lamia* (Waterhouse, 1909). Fuente: *Wikimedia Commons* (2012).

2.1.2 La fotografía pictorialista

2.1.2.1 Bases históricas

La fotografía pictorialista aparece a finales de los años ochenta del s. XIX con la finalidad de irrumpir en el arte convencional de la época (Lupiani et al., 2017). El arte hasta aquel entonces era mayoritariamente artesanal, manteniendo unas bases plásticas donde la figura del artesano era la representación máxima del artista, aquel que crea piezas a través de la manipulación de elementos naturales y deja oír su mensaje a través de la creación de piezas físicas (Escartín, 2001). A lo largo de los siglos tras el asentamiento de las bases de la cámara oscura el año 1558, los procesos para la producción fotográfica eran manuales y daban como resultado una pieza única, manteniéndose vigente hasta el siglo XIX con el daguerrotipo, el primer registrador de imágenes a través de procedimientos químicos. Con la llegada de la primera cámara Kodak con película el año 1888, aparecen nuevos procesos de revelado que permiten al fotógrafo poseer nuevas herramientas para dar a la fotografía un nuevo resultado más personal, con imágenes más nítidas que el daguerrotipo. Es con esto, que la figura del fotógrafo pasa de limitarse a conocer los procesos químicos necesarios, a manipular nuevas herramientas como los diferentes tipos de papel, los productos y las nuevas fórmulas químicas (Lupiani et al., 2017). A este hecho es al que se refiere el autor Coronado e Hijón como “domesticación técnica” (p.3), someter a través de la mirada del hombre y sus intereses un mecanismo de gestación automática del dispositivo. Con el avance de la industria, la comercialización de la fotografía permite abastecer a todo aquel fotógrafo que desee capturar la detención del movimiento, haciendo de este proceso algo más dinámico, llegando a la era de la masificación de la fotografía gracias a que la empresa Kodak presentase su nuevo modelo Brownie el año 1900 (Coronado, 2001). A partir de este momento, es la figura del fotógrafo aficionado la que sustenta la industria fotográfica, pues a través de la comercialización de las cámaras instantáneas, el fotógrafo puede realizar la captura sin la necesidad de tecnicismos (Lupiani et al., 2017).

Con el avance tecnológico algunos fotógrafos empezaron a buscar formas de expresión artística a través de la fotografía. Es en la década del 1880 que aparece el pictorialismo como movimiento que se posiciona en contra de la fotografía documental y científica de la época. Este movimiento defiende la idea de que las nuevas obras habían eliminado el aura de la imagen, provocado por un contexto social donde la burguesía imperialista había, también, deshecho el aura de la sociedad (Benjamin, 1972). La producción masiva de fotografías abría las puertas a

un nuevo público alejado de la selecta burguesía, dando paso a la creación de nuevos temas a retratar de carácter costumbrista. Con la llegada de esta nueva tendencia, los fotógrafos academicistas y burgueses comenzaron a realizar reuniones para decidir que corrientes fotográficas habían de realizarse con la finalidad de mantener una relación con la pintura de la época. Con este movimiento se buscó elevar la fotografía a la categoría de la pintura y las demás artes plásticas, revolucionando el pensamiento social de la época. La ideología pictorialista defendía que, tras la nueva creciente forma de producción fotográfica, las imágenes mostraban una menor calidad tanto en el contenido como en la técnica y su resultado visual. Es a partir del año 1920 que el movimiento perdió popularidad, asentando así las bases del desarrollo de la fotografía artística (Coronado, 2001).

2.1.2.2 Estética

El movimiento pictorialista defiende los valores plásticos y estéticos de la fotografía, manteniendo una cierta distancia respecto a los usos comerciales que se pretendían dar (Albarrán, 2010). Este movimiento defiende el uso de las texturas a través de procesos artesanales, teniendo el negativo como materia prima, y haciendo de éste modificaciones para conseguir un desenfoque general, granulado, veladuras y usando papeles rugosos durante el revelado. En el pictorialismo se encuentra un predominio del movimiento artístico naturalista y realista, al mismo tiempo que, según la autora Pilar Irala, un uso de la simbología que se asocia con la estética y temática de la Hermandad Prerrafaelita (Irala-Hortal, 2017). La fotografía, marcada por su contexto de autonomización del arte, busca a través del estudio de la estética y temática pictórica posicionarse como categoría artística, al mismo tiempo que busca en la pintura asimilar su léxico estético y significado social (Albarrán, 2010). Para ello, hacían uso de una cuidada puesta en escena, donde las poses, gestos, fondos, composiciones teatrales y los colores de la escenificación eran parte de un conjunto que marcaba una diferencia técnica entre la pintura y la fotografía.

Además de la finalidad estética, los fotógrafos parten del estudio de obras de la historia del arte para saber cómo representar los significados creativos, sociales o políticos de sus piezas. Es a través de esta simbología o serie de alegorías que la fotografía pictorialista añade, que la interpretación final del espectador es relevante para el significado final. Los fotógrafos parten del hecho de que la pieza va a ser leída por un público que es considerado activo, y que a través

de la incorporación de más referencias, más significados la imagen obtendrá (Irala-Hortal, 2017). Las obras fotográficas de este movimiento generalmente parten de una temática ético-religiosa, añadiendo paisajes nebulosos potenciados con las técnicas de desenfoque, referencias mitológicas y literarias a través de la escenificación, la representación del paraíso a través de la evocación melancólica y el bucolismo (Martín, 2014). Una gran influencia estética es también el academicismo victoriano, cuya ideología se ve representada en la idealización de la belleza marcada principalmente en la figura de la mujer, además de la exaltación de ideales postrománticos como los sentimientos de heroísmo, romanticismo, religiosidad o sacrificio (Ramírez, 2016). Los fotógrafos pictorialistas defienden la idea de que las obras, a través de su composición y representación visual, deben conmover al espectador con la finalidad de que se involucre en la imagen. Es por ello, que diferentes artistas pictorialistas como Julia Margaret Cameron (1819 – 1879) o Henry Peach Robinson (1830 – 1901) han sido pioneros en el concepto de inmersión en la imagen, con la finalidad de iniciar un recorrido reflexivo que provoque en el público una personal simbolización psicológica (Irala-Hortal, 2017). Un claro ejemplo de ello es la obra de Robinson *Fading Away* (1858) inspirada en la obra de Shakespeare *Noche de Reyes* (1599). En ella, como defiende el autor Juan Albarrán, se hace alusión a la represión del deseo, al pecado y a un amor que no se corresponde, combinado con la idea de un mórbido erotismo. Robinson genera así la ficción de la muerte adolescente, hecho que provocó una reacción en los espectadores, pues pese a ser una falsa fotografía *post-mortem*, consiguió escandalizar al público y generar en ellos la duda del medio y la verdad (Albarrán, 2010).



Fig 2.5 *Fading Away* (Robinson, 1858). Fuente: *Wikimedia Commons* (2017).

2.2 Marco contextual

2.2.1. La crueldad en los relatos literarios

2.2.1.1 La figura de Ana María Matute

La novelista catalana nacida en Barcelona Ana María Matute (1925 – 2014), ocupó lugar en la Real Academia Española con la letra *K* y fue galardonada en el 2010 con un Premio Cervantes (Hervás, 2011). Al recorrer su listado de obras, los temas principales y de los que ha hecho más reiteraciones son la muerte, los niños, la crueldad, la huida, y la guerra como contexto personal o como trasfondo del reflejo de su época. Es por este contexto bélico vivido por la autora, que a través de la literatura refleja el sufrimiento humano, el aislamiento y la venganza. Pese a ello, Matute se adentró en lo imaginativo, creando relatos con atmósferas delicadas y emocionales, desarrollando así un estilo personal y lírico (Pérez, 2010). De los elementos que más destacan en sus obras son los personajes principales, los cuales son, según la autora María Luisa Pérez, niños prematuramente crecidos para el sufrimiento y adolescentes que añoran una infancia perdida o imposible (Pérez, 2010).

La infancia para Matute es imprescindible, afirmando que la vida del niño es completa y un mundo cerrado, y que cuando ésta acaba, el niño muere retóricamente para dar paso a otro ser al cual denomina adulto, caracterizándolo como cruel (Acevedo, 1979). La figura del niño no aparece de forma relevante en la literatura española hasta la generación posterior a la guerra civil, la cual el autor Mario Acevedo describe como “Generación herida” (p.33). El mundo de la infancia de Matute es la ventana a la amargura de la vida, compuesto por niños ariscos, caracterizados por la mediocridad de la época y por la crueldad. En su visión de la niñez no hay nostalgia, pues considera que es una etapa compleja llena de conflictos y con abundantes carencias afectivas (Pérez, 2010). Pese a ello, hay otro elemento que contrasta con el pesimismo de su visión de la infancia, la naturaleza, que al entrar en contacto con ella, enriquece al niño y a su mundo interior, obteniendo experiencia interna creándole consciencia estética. En sus obras, la naturaleza aporta un significado poético sobre la belleza, ayudando al niño a comprender la virtud y la concepción del hombre (Acevedo, 1979). El niño para Matute es un ser incomprendido por los adultos. En los jóvenes encuentra el dramatismo, la poesía, la tristeza y la generosidad.

Hallaremos, sobre todo, la ingenua sinceridad de los inocentes, siempre amenazados por una realidad que les es ajena y que los atenaza con su garra implacable: los adultos, habitantes de esa realidad tienen hecho un universo a la medida del egoísmo y de su insolidaridad y han levantado un muro de incompreensión que genera desdichas, perdiendo definitivamente su autenticidad (Pérez, 2010, p.50).

2.2.2 La percepción de la crueldad

Las obras pictóricas y la literatura pueden unirse para crear sensaciones que evoquen recuerdos del pasado y del presente a modo de expiación. Es por ello que la crueldad en el arte afecta a la sensibilidad y a la memoria, pues parte de una ficción cometida por el individuo que refleja actos realizados por el instinto de la violencia (Jiménez, 2017). Como comenta el autor Téllez, la crueldad es definida como una respuesta emocional al sufrimiento ajeno expresada a modo de indiferencia o placer.

Los seres humanos primitivos poseían lo que es considerado crueldad primaria o instinto violento, cuya finalidad era la supervivencia y ha sido clave para la evolución de la especie, pues ha permitido la dominación de territorios y la lucha por los recursos naturales. La racionalidad es lo que permite al ser humano mantener al margen los límites de la crueldad primaria y al mismo tiempo implementarla de manera razonada en la sociedad (Téllez, 2013).

La crueldad, con relación al hombre, se mantiene como un concepto en caso de no ser percibida, pues ésta no adquiere dimensión si no es con la consciencia del hombre. Cuando el individuo, como comenta el autor Barreda, se somete a la crueldad, ésta le lleva a lo que es considerado como inhumano, descargando la agresividad y escandalizando la consciencia contemporánea. La crueldad consciente remite a la animalidad, visto socialmente como una patología, clasificándose fuera de la naturaleza humana. Ésta es perseguida porque defiende una moral distinta a la popular, ya que permite al sujeto salir de sí mismo y ofender a la consciencia, posibilitando una alternativa ética (Barrera, 2017).

Como comenta Nietzsche en “La genealogía de la moral” (1887) el sufrimiento tan solo causa repulsión cuando es producido sin motivo o razón. La sociedad necesita aportar un sentido y un porqué de ser a los actos producidos contra los individuos. Con la finalidad de erradicar la crueldad carente de sentido y con la intención de justificar los actos que se producen contra el

ser humano, el hombre sintió la necesidad de crear dioses y seres centrados en el dolor, justificando el mal con la idea de que un ser divino lo está aprobando (Nietzsche, 2000). Con la llegada del Dios cristiano, la crueldad ha podido manifestarse teniendo a este como excusa a través de la creación del Santo Oficio, cuya función ha sido castigar e instaurar el seguimiento de un dogma a favor de las creencias religiosas. Las opiniones o creencias consideradas erróneas por los ideales cristianos eran objeto de persecución inquisitorial, castigos y penas cuyo resultado podía finalizar en la muerte del acusado. La crueldad se ha expresado en nombre de Dios para aportar un sentido a la necesidad del hombre de expresar la violencia. Esta crueldad recae en los castigos que suponían los pecados una vez el acusado caía en los calabozos inquisitoriales, los cuales variaban desde penas corporales, haciendo uso de la violencia física y la tortura, y espirituales, trastocando la moral del acusado a través de oraciones, misas, y hasta destierros y secuestros. El mayor temor de la cristiandad recae en el tormento eterno del alma, aquel que se da en lo que se conoce como infierno (Alberro, 1987).

Arte, cristiandad y crueldad encuentran su punto de conexión en el siglo XIV con aquello a lo que gracias a Dante Aligheri (1265-1321) es determinado como infierno Dantesco en *La Divina Comedia* (1304). En esta obra se representa de forma precisa el sufrimiento físico y espiritual a través del paso por los nueve círculos del infierno, donde los suplicados sufren escarmientos que les deshumanizan y les producen crueles cambios, tanto físicos como morales. La obra se inicia con un protagonista, el propio Dante, cuando al perderse entre la selva aparece el espíritu de un poeta llamado Virgilio, enviado por su enamorada fallecida Beatriz, con la intención de conducirlo a través de los reinos eternos. Al poner en marcha el viaje por los diferentes círculos, Dante y su guía conocen a los individuos más nocivos de la sociedad que murieron tiempo atrás, llegando a detenerse para conversar con ellos. Los sujetos castigados son principalmente pecadores por distracción, traición, indiferencia o aquellos que dañan intencionadamente. Entre ellos se encuentran figuras claves en la religión cristiana como Judas y conspiradores contra el asesinato de Julio César como Junio Bruto y Casio Longino. Con esta obra, como comenta el autor González, Dante se basa en una evidencia ética donde aboga por una reforma social y religiosa, promoviendo la renuncia a placeres materiales con la finalidad de perfeccionar la moral, adquiriendo hábitos para mejorar la espiritualidad (González-Torres, 2021).

A través de la historia, la crueldad en el arte ha sido concebida como un elemento que permite el reconocimiento del ser humano en los hechos representados, con el fin de que el propio individuo se posicione ante lo sucedido. A modo de víctima o victimario, la crueldad artística

se mantiene como un catalizador para que el testigo se visualice reflejado a sí mismo, afectando a la propia moral y ética (Jiménez, 2017).

3. Análisis de referentes

El siguiente análisis de las obras de artistas cuya aportación ha sido de gran valor para el posible desarrollo del trabajo, ha sido clasificado en cuatro categorías principales. Manteniendo el objetivo principal, el cual consiste en la realización del proyecto fotográfico pictorialista siguiendo la estética de las obras prerrafaelitas y basado en los relatos literarios teniendo como temática la crueldad, el trabajo ha sido dividido de la siguiente forma:

- Pintura prerrafaelita.
 - Estética y estilo de las obras.
 - Técnica alegórica de las obras.
- Fotografía pictorialista.
 - Estilo fotográfico.
 - Técnica fotográfica.
- Fotografía contemporánea
 - Onirismo.
- Crueldad literaria.
 - Temática y estilo literario.

Para el análisis de referentes, se han seleccionado los siete autores más relevantes los cuales presentan diversas obras a analizar. En el caso de la categoría literaria se analizará una sola obra de la autora, pero el análisis envuelve en conjunto todos los relatos que ésta contiene, tratando el conjunto como una sola unidad. Además, en este caso la obra es analizada a partir de la creación de una sinopsis propia, con la finalidad de envolver el conjunto de relatos que la obra contiene. Para la explicación de las demás obras tanto fotográficas como pictóricas, se hará uso de una descripción personal de los elementos a observar y valorar a modo de definición de la imagen, además de la exposición de la fotografía o cuadro.

3.1 Pintura prerrafaelita

3.1.1 Estética y estilo de las obras de John William Waterhouse (1849 – 1917)

De la obra de Waterhouse se pretende extraer la manera en la que se retratan las composiciones, así como la manera en la que las figuras se posicionan en el cuadro y sus gesticulaciones. Waterhouse es un referente para la creación propia en cuanto a estética, pues su obra está principalmente protagonizada por la armonía entre la figura humana y naturaleza, colores de una misma paleta cromática y sin hacer uso de grandes contrastes.

Las obras de Waterhouse están cargadas de melancolía en la representación de la figura de la mujer. Además de su fijación por el mundo literario de los cuentos, el pintor basa sus cuadros en la representación de escenas protagonizadas por figuras femeninas donde su existencia es enigmática, cautivando al espectador por el misterio que esconde su existencia. Waterhouse se apropia de la actitud romántica, uniendo el ánimo del sujeto retratado con la naturaleza. Este hecho se contempla en el cuadro *Nymphs finding the head of Orpheus* (1900) donde aparecen dos ninfas observando desconcertadamente la llegada por el agua la cabeza de Orfeo. La representación de las dos figuras femeninas es un ejemplo de como Waterhouse trata la belleza y la muerte; con la mirada perdida, los rostros pálidos, retratando posiciones poéticas que indican que, pese a la muerte de Orfeo, el cuerpo de aquel que lo observa se mantiene relajado y distante. En sus obras la divinidad de la actitud de los sujetos retratados es un motivo recurrente, mostrando así una despreocupación por aquello que rodea a la figura. Este individualismo que concierne a los sujetos de Waterhouse, simboliza una crueldad romántica que se mantiene en las obras donde hay más de una figura retratada (Iglesias, 2018).

Otra cuestión relevante en la obra de Waterhouse, pero que es común en la Hermandad Prerrafaelita, es la estetización de la muerte. Esto se debe a que las obras de Waterhouse son principalmente inspiradas literariamente por narraciones que tratan, de forma superficial, sobre el fin de la vida. Pese a ello, el pintor va más allá con este concepto y capta en sus obras la melancolía de quién fue ese cuerpo, qué vivió y cómo fueron sus últimos momentos, captando todos esos recuerdos en una sola imagen. Es ejemplo de ello la obra *Miranda – The Tempest* (1875). En ella vemos la unión de la protagonista con su paisaje, a través de los colores claros la figura se funde con la arena. Es mediante su contexto literario que la escena y la composición

cobra sentido, pues la escena sitúa a la mujer mirando la tormenta marina en la que está naufragando una embarcación fuera de plano. El cuadro trata este hecho desde la melancolía, con un desenlace que aún no ha ocurrido pues no aparece ningún barco, pero que aquel conocedor del texto escrito puede aportar más significado a la obra (Iglesias, 2018).



Fig 3.1 *Nymphs finding the head of Orpheus* (Waterhouse, 1900). Fuente: *Wikimedia Commons* (2011).



Fig 3.2 *Miranda – The Tempest* (Waterhouse, 1875). Fuente: *Wikimedia Commons* (2015).

3.1.2 Técnica alegórica en la obra *Ofelia* de John Everett Millais (1829 – 1896)

Esta obra de Millais está cargada de elementos alegóricos y es uno de los máximos exponentes en la pintura prerrafaelita. Las alegorías, en este caso, son la simbolización de ideas abstractas o significados ocultos arraigados a elementos representados en el cuadro. Esta idea se vincula a objetos, seres vivos o elementos naturales que simbolizan un significado de manera no literal, a la espera de ser decodificado por el espectador (Marina, 2012).

El uso de alegorías en las obras es un aspecto relevante a la hora de desarrollar el proyecto propio. Son elementos que añaden contexto a la pieza, enriqueciendo su significado y que a la hora de vincular el texto con la imagen, hace que la obra obtenga un sentido más metafórico. Es por ello, que basándome en el análisis que realizó Sabel Galdón sobre la obra de Millais, se puede observar como cada detalle del cuadro tiene un significado vinculado a la obra escrita por Shakespeare, *Hamlet* (1603). A través del análisis del cuadro se pretende tener a Millais como referente a la hora de añadir alegorías, utilizando al pintor como guía para la creación propia.

En esta obra se observa a Ofelia colocada horizontalmente flotando en el agua estancada del río y rodeada de elementos naturales. Prácticamente todos los elementos de esta obra plantean la importancia prerrafaelita de mostrar gran detallismo por la naturaleza. Las plantas y la vegetación, sobre todo las ortigas y el sauce, que indican dolor, tristeza y llanto. Las flores que acompañan a la naturaleza, como las margaritas, que simbolizan fidelidad e inocencia. El lirio, que representa la virginidad, y las orquídeas, que por el contrario expresan la sexualidad. El peligro en esta obra es representado por los ranúnculos rosados. Como describe el autor Sabel Gabaldón en su análisis de la obra, la figura de Ofelia y todos los elementos que la rodean son un enlace entre el amor y la muerte, reafirmado por su expresión facial con una mirada fría e ida, angulada hacia arriba con la boca entreabierta. La figura tiene las manos abiertas y extendidas hacia la naturaleza. Además, el lienzo con forma de bóveda hace referencia a una cripta que se ubica en mitad de la naturaleza. Todos los elementos en esta obra están perfectamente casados; las formas del cuerpo y los ropajes, confundidos y disueltos entre la flora y el agua, y la diversa vegetación, que acoge desde el árbol caído hasta el río con musgo (Gabaldón, 2014).



Fig 3.3 Ophelia (Millais, 1852). Fuente: Wikimedia Commons (2011).

3.2 Fotografía pictorialista

3.2.1 Estilo fotográfico de Julia Margaret Cameron (1815 – 1879)

El análisis de la obra de la fotógrafa está basado en la manera en la que Cameron tiene de retratar al sujeto y en construir las composiciones. De la obra de la autora se pretende extraer la forma en la que se retrata al sujeto y la manera en la que trata fotográficamente las composiciones, así como el estilo fotográfico. Se trata de un análisis de los elementos que se ubican principalmente en el plano y el resultado de la conjunción de estos. Para ello, además del análisis de carácter personal, se hará uso del estudio realizado por María del Mar Ramírez sobre las obras de la fotógrafa.

La visión fotográfica de Cameron es propia de su contexto victoriano y de la época del nacimiento del pictorialismo. En sus obras personifica a través de la teatralización de las poses, escenografía, caracterización y vestuario temas alegóricos, dando como resultado cuadros fotográficos asociados al Renacimiento. Son ejemplos las obras de *Vivien and Merlin* (1874), *The Whisper of the Muse* (1865) o *The Passing of Arthur* (1875), donde en ellas aparecen diversas alegorías, principalmente religiosas, creadas a través de una composición clasicista en la que centra al sujeto en el foco del cuadro, además de una caracterización, escenificación y teatralidad de las posiciones. La mayoría de obras de Cameron están protagonizadas por

mujeres con una belleza idealizada característica de la época, donde las sonrisas están alejadas del patrón de belleza y los cabellos están peinados con cuidado y perfectamente colocados. En *The Rosebud Garden of Girls* (1868) encontramos un claro ejemplo de la representación femenina en la obra de Cameron, retratando una belleza delicada, mujeres con ondulaciones en su cabello largo, figuras altas y alargadas, con una mirada perdida hacia el más allá. El virtuosismo que destaca en las mujeres de las obras de la fotógrafa, contrasta con la sabiduría en los rostros de los hombres que la fotógrafa refleja. La mayoría de hombres retratados son hombres adultos entrados en años, como podemos ver *Henry Taylor* (1867) o en *Philip Stanhope Worsley* (1866), reflejando confianza y autoridad sin ser figuras anónimas, como pasa en el caso de las mujeres.

La poca nitidez, la originalidad y creatividad a la hora de componer las escenas religiosas, mitológicas y alegóricas son uno de los rasgos característicos de la obra, también mística, de Cameron. Sus obras son ambiguas en lo que a las caracterizaciones de los sujetos se trata, como comenta la autora María del Mar Ramírez. Cameron crea confusión entre la identidad de las vírgenes y las Magdalenas retratadas, así como con la intencionalidad de sus ángeles, al ser caídos o no. Es gracias a su estilo teatral que Cameron, pese al anonimato de las mujeres representadas en su obra, las fotografía con la finalidad de asociarlas a grandes heroínas de la historia y de la literatura, con conocimiento y poder (Ramírez, 2016).



Fig 3.4 *Vivien and Merlin* (Cameron, 1874). Fuente: *The Metropolitan Museum of Art* (2015).

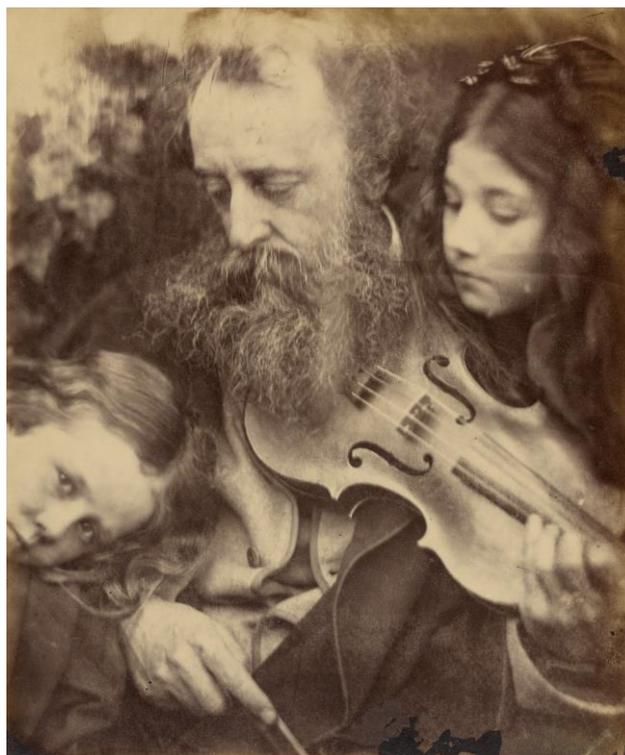


Fig 3.5 *The Whisper of the Muse* (Cameron, 1865). Fuente: Getty Museum (1996).

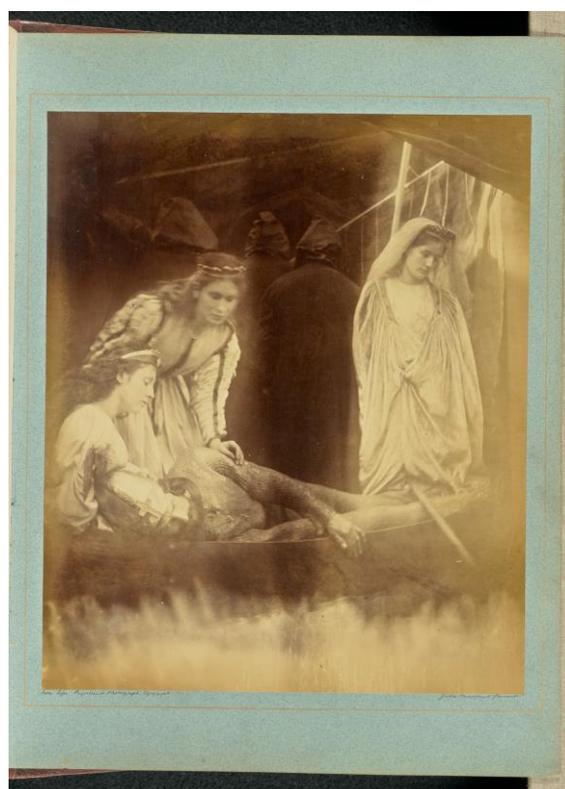


Fig 3.6 *The passing of Arthur* (Cameron, 1875). Fuente: Getty Museum (1984).



Fig 3.7 *The Rosebud Garden of Girls* (Cameron, 1868). Fuente: Getty Museum (1984).

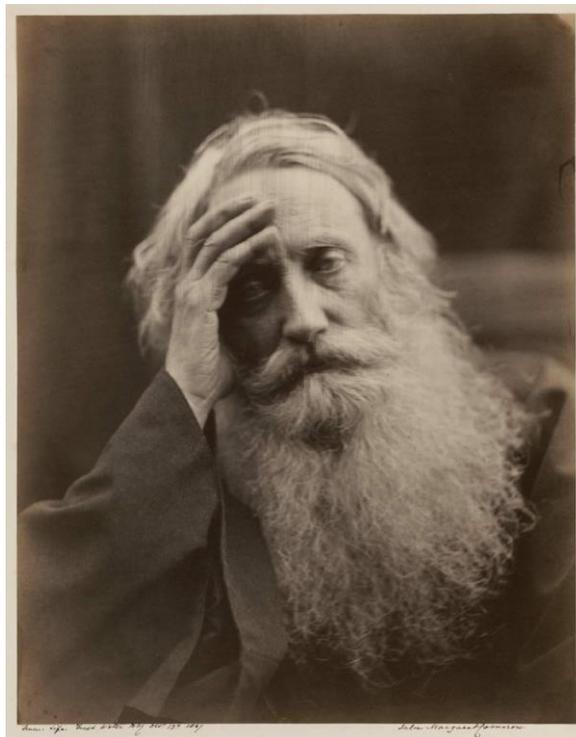


Fig 3.8 *Henry Taylor* (Cameron, 1867). Fuente: MFA Boston (2010).



Fig 3.9 Philip Stanhope Worsley (Cameron, 1866). Fuente: *The Metropolitan Museum of Art* (1980).

3.2.2 Técnica fotográfica de Alexander Muradas

Las obras de Alexander Muradas son un referente en cuanto a la técnica que emplea para su realización, las cuales tienen un aspecto analógico pese a estar hechas con una cámara digital. Este aspecto característico de la obra del autor, es el elemento que se pretende extraer para mantenerlo como referente a la hora de la creación propia. En este análisis, se hará uso de la entrevista realizada al fotógrafo en la revista de arte *Liceo Magazine* el año 2020, además de un análisis personal de los aspectos destacables de su obra que son relevantes para la propia aplicación.

El brasileño Alexander Muradas inició su trabajo como fotógrafo el año 1990 tras sus estudios en fotografía y arte en Manhattan. Muradas expone como el pintor Caravaggio (1571-1610) ha sido un referente para los tecnicismos de sus piezas, inspirado por su manera de reflejar la luz a través del claroscuro. El fotógrafo combina la estética analógica con tecnología contemporánea, haciendo uso de herramientas digitales para hacer modificaciones de contenido y de representación visual. Para conseguir este efecto analógico, Muradas hace uso de la degradación de la imagen, añadiendo texturas y ruido digitalmente. Además de un tratamiento

de color y lumínico, resaltando los contrastes y eliminando en la mayoría de sus obras el color, dejando tan solo una tonalidad sepia. La composición digital está muy presente en su trabajo, pues en diversas obras hace aparecer a un mismo personaje múltiples veces en la misma fotografía con diferentes actuaciones y gestos. En general, la obra de Muradas es un referente en cuanto a edición fotográfica, ya que consigue un efecto analógico y un resultado que se asemeja estéticamente a las obras pictorialistas vistas anteriormente. Son ejemplos de ello la Fig. 3.10 o la Fig. 3.11. (Roiz, 2020)



Fig. 3.10 *Cast the Fist Stone* (Muradas, 2019). Fuente: *Liceo Magazine* (2020).



Fig. 3.11 *Life and Death Celebration* (Muradas, 2019). Fuente: *Liceo Magazine* (2020).

3.3 Fotografía contemporánea

3.3.1 La calidez onírica de las obras de Vivienne Mok

El onirismo que envuelve las obras de la fotógrafa neoyorkina Vivienne Mok es el principal referente en cuanto a fotografía contemporánea. Sus obras se caracterizan por un efecto visual cálido y de en sueño, principalmente conseguido a través del trabajo de la luz natural y de una edición que potencia la creación de halos lumínicos que envuelven a los sujetos retratados. Su fotografía está muy centrada en el cuerpo y en las prendas de ropa, pues tiene un pasado en la industria del diseño de moda. De Mok se extrae la manera en la que de todas sus obras se percibe una misma estética, una misma paleta de colores y una misma sensación visual. Sus obras están inspiradas en la pintura, hecho que se puede apreciar en la manera en la que tiene de dirigir a las modelos, pues la calidez en las poses evoca a una sensación pictórica similar al prerrafaelismo. Sus obras también son principalmente creadas en espacios naturales, haciendo una simbiosis entre el cuerpo humano, los ropajes y elementos naturales como las flores, el campo o el agua. Las características de la obra de Mok recuerdan a los principales atributos prerrafaelitas, la mayoría de las obras están protagonizadas por figuras femeninas de largos cabellos claros con matices rojizos, hacen uso de telas blancas y ropajes vaporosos con la finalidad de dejar ver el cuerpo y piel de la figura retratada, la luz y los espacios naturales se mantiene constantemente presentes y son igual de protagonistas que el sujeto. Por estas similitudes con el prerrafaelismo, además del toque personal que Mok añade a su fotografía, cuyo sello de identidad recae en la calidez que todas las obras mantienen y utiliza como punto de unión para crear una estética que unifica la obra, la fotografía de Mok es un pilar fundamental para la inspiración y creación propia.



Fig. 3.12 *Margaux & Tess* (Mok, 2018). Fuente: *Vivienne Mok Photography* (2023).

3.3.2 El Renacimiento de A.J Hamilton

Al contrario de Vivienne Mok, el fotógrafo Hamilton hace uso de una iluminación completamente artificial, influenciada por el clasicismo del arte, principalmente el periodo Renacentista. De la obra de Hamilton se extrae la utilización de una técnica lumínica cálida y de aspecto artificial, creando imágenes donde la relación entre el estado anímico y el color son representados de una forma pictórica. Para la propia creación, la obra de Hamilton es relevante en cuanto a las obras donde se busque representar escenas más duras, alejándose de la calidez onírica de la obra de Mok. La caracterización de Hamilton es similar a las obras prerrafaelitas, implementando el color rojo en las prendas y haciendo uso de telas blancas vaporosas con transparencias, así como figuras femeninas con largos cabellos rojizos. Pese a que sus espacios son completamente artificiales, pues son compuestos por un fondo pintado, representan elementos y espacios naturales como son el cielo, paisajes boscosos y escenas naturales nocturnas.



Fig. 3.13 *Sky Deity* (Hamilton, 2019). Fuente: *Meggophoto* (2023).

3.4 Crueldad literaria

3.4.1 Temática y estilo literario de la obra *Los Niños Tontos (1956)* de Ana María Matute (1925 – 2014).

El libro *Los Niños Tontos* recoge veintiún cuentos sobre la crueldad infantil. Los microrrelatos están protagonizados por niños y niñas sin nombre que viven en un contexto de marginación por el mundo infantil y adulto. Los protagonistas, dada su condición de pobreza, rechazo social, enfermedad o deformidad, tienen finales trágicos donde la muerte acaba estando presente en la mayoría de ellos.

El estilo literario que Matute emplea para la redacción de los cuentos, además de la brevedad de los textos, son el principal referente a la hora de la creación propia. De la obra de la autora se pretende extraer la manera en la que redacta los cuentos, así como la forma en la que trata la crueldad en la literatura. A través del análisis que el autor Claudio Moyano realiza sobre la forma en la que Matute crea este mundo cruel e inocente, se pretende adaptar el estilo de la escritora a la hora de la creación temática de los cuentos propios.

La degradación que sufren los niños durante su corta historia es la temática que vertebra cada uno de los cuentos. Casi todos los niños morirán en el intento de avanzar con su vida, pues se encuentran en el umbral que separa la edad infantil de la adulta, pagando así su inocencia con la muerte. La incomunicación que Matute condena a sus protagonistas al hacerlos anónimos es debido a la generalización que la autora pretende hacer con estos cuentos, alargándolos en el tiempo y no centrándolos en un lugar concreto. La incompreensión en los niños y su cruel final enseña que el mejor destino para ellos es, a veces, descubrir que este no es su mundo. La figura adulta es siempre un sujeto que no muestra compasión por el niño, manteniendo presente la idea del abandono y el rechazo a sus vivencias o palabras. Respecto al lenguaje de Matute, Claudio Moyano en su análisis hace mención a la adjetivación de la autora, la cual es calificada como romántica, y que su prosa recuerda a la poesía, manteniendo un lenguaje sencillo como si del habla de un niño se tratara. Con este estilo, Matute presenta una realidad cruel que contrasta con su romanticismo literario (Moyano, 2016).

4. Definición de los objetivos y alcance

Por medio del conocimiento y el estudio de la historia del arte centrada en el prerrafaelismo y la fotografía pictorialista, aquella que pretende imitar pinturas, la finalidad de este proyecto es hacer uso de una metodología clásica, propia de la ideología prerrafaelita. Para ello, es imprescindible partir de una obra literaria para poder realizar la creación fotográfica.

4.1 Principal

El objetivo principal del proyecto es la creación de una serie fotográfica inspirada en la forma estética y compositiva de la Hermandad Prerrafaelita y su vinculación con la literatura. Es por ello que la creación fotográfica basada en obras literarias es el principal tema abordado en el proyecto.

4.2 Secundarios

Con la finalidad de poder realizar correctamente el proyecto fotográfico, los objetivos secundarios que complementan al principal y aportan el conocimiento necesario para su desarrollo son:

- Adaptar la estética pictórica a la fotografía. La investigación en la etapa histórica en la que está centrado el proyecto es clave para hacer que las fotografías parezcan cuadros prerrafaelitas. Principalmente a través del estudio de sus composiciones y al mismo tiempo a través del análisis de las técnicas de los fotógrafos pictorialistas.
- Representar la crueldad como temática principal. Adaptar el referente literario con la finalidad de reflejar la narrativa de cada cuento en cada fotografía a modo de reinterpretación.
- Desarrollo personal en fotografía artística, caracterización de época y adquisición de conocimientos sobre la historia del arte.
- Iniciar la fase de difusión de las obras resultantes de la parte aplicada.

4.3 Alcance

El presente proyecto pretende abarcar las tres fases planteadas a la hora de la realización de un trabajo audiovisual: preproducción, producción y postproducción. Se plantea el inicio con la investigación y documentación previa para el posible avance, finalizando en el momento en el que las fotografías quedan correctamente exportadas después de haber pasado por el proceso de postproducción. Quedan exentas del trabajo las etapas de redacción de los cuentos, comunicación y distribución de la obra, siendo objetivos primordiales pero que quedan fuera de las fases intencionales del trabajo.

5. Metodología

Para el posible desarrollo de la serie fotográfica *Más allá de la crueldad*, cuyo resultado es la creación de obras que ilustran siete cuentos, inspiradas visualmente en la estética prerrafaelita, se ha partido de un estudio previo realizado a través del análisis de referentes pictóricos, literarios y fotográficos.

El proyecto parte del análisis de los siete cuentos, los cuales son la base de la narrativa de cada fotografía. Éstos tienen como tema principal la crueldad expuesta de diferentes formas, las cuales varían desde maltratos físicos, psicológicos, abandonos, la propia tortura y la muerte. El estilo que se emplea a la hora de redactar los cuentos es similar al que utiliza la autora Matute, manteniendo la inocencia y evitando las descripciones explícitas sobre lo que está ocurriendo, permitiendo así una mayor interpretación personal. Los cuentos tienen una corta extensión, permitiendo una lectura ágil, pensados con la finalidad de ser leídos en su lugar de exposición junto a las fotografías. En algunos casos, los finales son ambiguos y se tiende a la abstracción. Manteniendo las características formales de los cuentos de Matute, los protagonistas no tienen nombre ni se expone con detalle las ubicaciones exactas donde ocurren los hechos. Las siete obras resultantes son independientes las unas de las otras, así como los personajes representados y las ubicaciones planteadas, pues las narrativas que se ilustran plantean un inicio y un final distinto en cada cuento. Pese a ello, los temas que mantienen en común y hacen que las obras sean consideradas una serie fotográfica son la crueldad, su estética y su ubicación temporal.

Con la finalidad de cumplir el objetivo principal, el cual consiste en la creación fotográfica inspirada estéticamente en la Hermandad Prerrafaelita, se ha planteado una metodología dividida en tres fases diferenciadas: preproducción, producción y postproducción. La redacción de los cuentos no se incluye en las etapas del proyecto, pero su análisis, comprensión y desarrollo con la finalidad de crear un guionaje temático para las fotografías sí se incluye en la fase de preproducción y se mantiene presente hasta la finalización del proyecto. Además, siguiendo uno de los objetivos secundarios, posterior a la postproducción se inicia la fase de difusión.

5.1 Preproducción

El proceso de preproducción se inicia con la lectura analítica de los siete cuentos. Este análisis consiste en comprender cuál es el significado real del cuento, que se pretende transmitir narrativamente, cómo y quién es el sujeto principal del cuento y cuál es su verdadero final. Estos, que dan nombre a las siete obras, son los siguientes:

1. El hijo del sacerdote
2. El zarzal
3. Cuando la sangre se iluminó
4. El día que nació un ángel
5. El adiós de la madre
6. El día que enterraron al perro
7. La carta de la cuerda

A continuación, se detalla una ficha técnica con la preproducción de cada fotografía. En cada tabla se indica el momento a transmitir de la narrativa de cada cuento, así como su lugar de captación, el horario de convocación y las horas estimadas desde el inicio. Las fotografías que tienen distintos días de captación indican la necesidad de realizar pruebas, tanto de actuación, vestuario y localización. En cuanto a las casillas de recursos humanos, se indican los modelos necesarios y el personal técnico para cada sesión fotográfica. La casilla de contratiempos indica posibles factores a tener en cuenta el día de la captación, ya sea por causas naturales, permisos o la adecuación de un espacio interior.

El hijo del sacerdote						
Elementos de la narrativa	Localización	Planificación	Actor	Conceptualización técnica	Contratiempos	Personal técnico
Niño en la misa que realiza su padre. Sale al claustro, transformándose en el demonio. Cristianos se espantan y el padre le rechaza.	Santuari de Santa Maria de Montserrat de Pedralbes	Días 15, 19 y 26 de Marzo. 15:00h Duración: 03:30horas	Luis Garrido	Luz natural de contra. Iluminación del rostro con reflector lumínico.	Permisos en las localizaciones secundarias: Basilica de la Purísima Concepción y Monasterio de Pedralbes.	Albert Folch

Tabla 5.1 Ficha “El hijo del sacerdote”. Fuente: elaboración propia (2023).

El zarzal						
Elementos de la narrativa	Localización	Planificación	Actriz	Conceptualización técnica	Contratiempos	Personal técnico
Interior zarzas. Niña a punto de morir. Muerte infantil por abandono.	Parque natural de Sant Llorenç de Munt	Días 28, 29 de Marzo. 18:00h 2 de Abril. 14:00h Duración: 02:30horas	Raquel Altisen	Erradicar la luz natural de la composición con tal de dirigirla con el reflector lumínico al rostro.	Causas meteorológicas al tratarse de un espacio natural abierto.	Joel Bonet Carmen Dorador Javier Bonet

Tabla 5.2 Ficha “El zarzal”. Fuente: elaboración propia (2023).

Cuando la sangre se iluminó						
Elementos de la narrativa	Localización	Planificación	Actrices	Conceptualización técnica	Contratiempos	Personal técnico
Sangre saliendo al exterior. La sangre y la luz son contrarias. La sangre ha de huir de la luz con tal de existir.	Montaña Montpedrós, Santa Coloma de Cervelló	Día 10 de Mayo 14:00h Duración: 02:00horas	Mercé Domenech Andrea Morera	Luz natural general, acentuada en los rostros a través del reflector lumínico.	Causas meteorológicas al tratarse de un espacio natural abierto.	Albert Folch

Tabla 5.3 Ficha “Cuando la sangre se iluminó”. Fuente: elaboración propia (2023).

El día que nació un ángel						
Elementos de la narrativa	Localización	Planificación	Actores	Conceptualización técnica	Contratiempos	Personal técnico
Niño ciego se escapa con un hombre desconocido. Pedofilia. Homicidio. Religión.	Parque natural de Sant Llorenç de Munt	Día 27 de Mayo 19:00h Duración: 02:30horas	Javier Otero Manel González	Luz natural general, puesta de sol.	Causas meteorológicas al tratarse de un espacio natural abierto.	Albert Folch

Tabla 5.4 Ficha “El día que nació un ángel”. Fuente: elaboración propia (2023).

El adiós de la madre						
Elementos de la narrativa	Localización	Planificación	Actriz	Conceptualización técnica	Contratiempos	Personal técnico
Nacimiento de una niña que va a ser abandonada en el bosque por la madre.	Sant Boi de Llobregat	Día 15 y 16 de Abril 20:00h Día 18 y 23 de Mayo 18:00h Duración: 02:00horas	Olga Baños	Luz artificial dirigida al rostro. Luz natural redirigida con el reflector	Caracterización del espacio conforme la estética prerrafaelita.	Joel Bonet

Tabla 5.5 Ficha “El adiós de la madre”. Fuente: elaboración propia (2023).

El día que enterraron al perro						
Elementos de la narrativa	Localización	Planificación	Actriz	Conceptualización técnica	Contratiempos	Personal técnico
Hombre entierra vivo el perro de la niña.	Montaña Montpedrós, Santa Coloma de Cervelló	Día 27 de Abril 15:00h Duración: 02:30horas	Marina Segura	Luz natural general, acentuada en los rostros a través del reflector lumínico.	Causas meteorológicas al tratarse de un espacio natural abierto.	Albert Folch

Tabla 5.6 Ficha “El día que enterraron al perro”. Fuente: elaboración propia (2023).

La carta de la cuerda						
Elementos de la narrativa	Localización	Planificación	Actor	Conceptualización técnica	Contratiempos	Personal técnico
Personas acuden a la cuerda para quitarse la vida.	Parque natural de Sant Llorenç de Munt	Día 27 de Mayo 15:00h Duración: 01:30horas	Joel Garrido	Luz natural general, acentuada en los rostros a través del reflector lumínico.	Causas meteorológicas al tratarse de un espacio natural abierto.	Javier Bonet

Tabla 5.7 Ficha “La carta de la cuerda”. Fuente: elaboración propia (2023).

5.1.1 Moodboard

Con la finalidad de poder visualizar mejor el concepto a transmitir, la estética, las poses y referencias de caracterización para cada personaje de cada fotografía, se ha realizado un *moodboard* con los cuadros prerrafaelitas que más se acercan a las ideas que quieren transmitir los cuentos. Junto a la selección de cuadros, se ha escrito el momento a transmitir en cada fotografía. El *moodboard* consiste en la recopilación de imágenes que sirven como referencia e inspiración a la hora de crear una obra propia, permite plasmar las ideas claves y visualizar una estética común (Meraz, 2017). En este caso, se han seleccionado un máximo de seis obras por fotografía de los distintos pintores prerrafaelitas. Entre ellos se encuentran los fundadores y artistas añadidos posteriormente como Ford Madox Brown (1821-1893), Edmund Leighton (1852-1922), John Collier (1850-1934), Edward Robert Hughes (1851-1914) y Thomas Cooper (1854-1931). Con la finalidad de escoger las obras para la recopilación, se ha hecho un visionado de todos los cuadros creados por cada artista a través de libros de recopilación prerrafaelita como *The Pre-Raphaelites* de Robert de la Sizeranne (2008) o *The Art of Pre-Raphaelites* de Elizabeth Prettejohn (2007) y la web de imágenes Wikimedia Commons.



Fig. 5.1 Moodboard “Cuando la sangre se iluminó”. Fuente: elaboración propia (2023).

Una vez creado el *moodboard* (ver Anexo 1), se inicia el proceso de composición fotográfica, donde a través de la ilustración de bocetos, se visualiza la idea compositiva de la obra final, retratando las posiciones de los personajes y determinando la ubicación donde estarán colocados. En estos bocetos se determina el momento del cuento que se pretende representar, así como los detalles de cada elemento retratado con la finalidad de tener clara la posición de cada elemento en el encuadre (ver Anexo 2). La relevancia en el estudio del estilo y estética de la Hermandad Prerrafaelita se inicia durante el proceso de la creación compositiva, ya que se hará uso de los conocimientos estéticos para que los elementos retratados se asemejen a las obras características de la Hermandad.

5.1.2 Caracterización

La caracterización de cada sujeto retratado viene condicionada por la búsqueda de modelos, los cuales son seleccionados siguiendo los criterios de belleza aplicados en la era victoriana en la que transcurre el movimiento prerrafaelita. Los personajes retratados por la Hermandad Prerrafaelita se caracterizan por poseer largos cabellos generalmente claros y sueltos, mandíbulas marcadas, pieles claras caucásicas sin manchas y cuerpos mayormente delgados, con músculos definidos. Además de las obras pictóricas, también se tienen en cuenta las descripciones aportadas por los cuentos a la hora de describir a los protagonistas, los cuales son mayormente jóvenes con aspecto añorado. Para el proyecto, se han seleccionado cinco personajes femeninos y cuatro masculinos a retratar. Para su caracterización, no se ha hecho una gran distinción en cuanto a género ya que en las obras prerrafaelitas tanto hombres como mujeres hacen uso de vestimentas monocromáticas holgadas, principalmente con colores claros, telas satinadas y con transparencias. Añaden mínimos accesorios, como velos en el pelo, telas para ajustar la cintura y colgantes poco destacables.

Para llevar a cabo la creación de las vestimentas, se ha partido de la compra de las telas con la finalidad de coserlas a la medida de cada modelo. Además, se ha hecho uso de piezas que ya se poseían y se han comprado de nuevas. Los colores principales son las distintas tonalidades de blanco y de rojo. Esta elección es debida a que el rojo es un color común en el prerrafaelismo, así como el blanco. Ambos colores contrastan con el verde, color también común en las obras de la Hermandad, ya que los fondos retratados se ubican en la naturaleza. La importancia del color en la vestimenta recae en el hecho de separar al sujeto del fondo y que se mantenga el protagonismo en la figura. El maquillaje empleado es mínimo, pues su función principal es

corregir marcas de la piel y aportar brillo natural, aplicando productos principalmente líquidos y eliminando el uso de polvos matificantes.

5.1.3 Localizaciones

La ubicación en la que las fotografías tienen lugar son principalmente espacios naturales, como prados y bosques. Las localizaciones seleccionadas para los exteriores han sido la montaña de Montpedrós, situada en el Baix Llobregat y el parque natural de Sant Llorenç de Munt ubicada en la comarca del Bages. Para los interiores, en el caso de “El hijo del sacerdote”, se ha recurrido al claustro del Santuari de Santa Maria de Montserrat de Pedralbes. Para la escena interior de *El adiós de la madre*, se ha caracterizado el interior de una habitación de una casa ubicada en Sant Boi de Llobregat. La razón de esta selección se debe a que los exteriores cuentan con espacios frondosos en cuanto a vegetación y a su vez con las llanuras necesarias para cumplir con los espacios descritos en el planteamiento compositivo de cada fotografía. Además, influye la época del año en la que se crea la serie fotográfica, ya que es en la primavera el momento en el que se encuentra la flora más abundante, la cual es necesaria para seguir el planteamiento estético prerrafaelita. En el caso del Santuari de Santa Maria de Montserrat de Pedralbes, su claustro es completamente luminoso y cumple con la estética que se pretende obtener, además es abierto al público y es un espacio poco transitado, lo cual facilita la sesión fotográfica. En el caso del interior de la habitación, al ser un espacio cuyo estado natural va a ser modificado, es menos relevante su selección. Los elementos principales a tener en cuenta son la distribución y colocación de los elementos decorativos con la finalidad de la recreación de un espacio de época distinta a la actual. Para este interior se necesita una cama con una mosquitera, un cabezal ornamentado, una mesa de noche de madera, candelabros y flores con el fin de colocarlos por el espacio.

5.2 Producción

La segunda etapa se basa principalmente en la captación fotográfica. De ésta se espera obtener como resultado una serie de siete fotografías habiendo aplicado correctamente las pautas marcadas durante la preproducción. A través del planteamiento compositivo de las figuras y elementos retratados y habiendo hecho un planteamiento técnico sobre dónde colocar los materiales necesarios para el correcto desarrollo de la fotografía, se realizará la captación fotográfica durante los días especificados en el calendario de producción.

La luz que incide en las fotografías, y por lo tanto la hora del día, es uno de los factores más relevantes a la hora de la captación. En las localidades exteriores se busca que la luz rellene completamente el espacio, iluminando tanto a los sujetos como a sus alrededores. Es por ello que se han escogido días completamente soleados en el mediodía, pues es el momento en el que el sol incide con mayor intensidad al estar colocado más verticalmente. En el caso de los interiores, se han escogido franjas horarias con luz menos dura, en este caso para crear otro tipo de atmósfera más sombría. Para enfatizar la iluminación de los sujetos y dar protagonismo al rostro, se ha hecho uso de un reflector, en el caso de los exteriores, éste refleja la luz solar, evitando trabajar con luces artificiales para enfatizar la naturalidad de la escena. El proyecto busca hacer uso de una metodología de trabajo similar a la que la Hermandad Prerrafaelita empleaba: partiendo de un referente literario, se procede a hacer un análisis compositivo de la escena a retratar y un estudio de la naturaleza en la que el sujeto iba a ser integrado. Se emplea únicamente una iluminación producida por el sol y se enfatiza a través de la suavidad de la luz el rostro del retratado.

En el caso de los espacios interiores, se trabaja la luz a partir del reflejo de la luz solar que incide en la escena. Para la realización del “El adiós de la madre”, con la finalidad de añadir naturalidad, se añade luz de vela, reforzando la calidez y evitando la artificialidad de las luces. En el caso de “El hijo del sacerdote” no se añade de nuevo ningún refuerzo extra, pues se pretende jugar con la luz natural que incide por la espalda y rebota hacia el sujeto a través del reflector.

5.3 Postproducción

La última etapa consiste en la postproducción fotográfica. Es en este momento en el que el estudio de la estética pictorialista y el análisis de la técnica de los referentes fotográficos se vuelven relevantes. La imagen obtenida durante la producción es una fotografía digital. A través de Adobe Photoshop se pretende proporcionar a la imagen una estética y forma visual similar a la fotografía analógica propia del pictorialismo. La elección del *software* viene determinada por el hecho de que éste cuenta con herramientas de corrección cutánea de alto detalle, además de la posibilidad de la modificación de los colores y las luces, siempre manteniendo la calidad inicial e incluso mejorándola. Al contrario de Adobe Lightroom, cuya función también está centrada en la edición y retoque de luminosidad y color en la imagen, pero que tiene cualidades distintas a Adobe Photoshop las cuales se prefieren para este tipo de edición. La finalidad de la

postproducción es crear una serie de fotografías que mantengan una relación estética entre ellas. También es relevante mantener una conexión con la fuente escrita que da contexto a la imagen, los cuentos. A través de la edición se pretende destacar y ocultar elementos con la finalidad de corregir la imagen y al mismo tiempo con la finalidad de mantener la temática de cada fotografía en vinculación con el cuento. Una vez se ha realizado la captación fotográfica, se realiza una selección de las mejores fotografías con tal de escoger una para su edición. Los elementos a tener en cuenta para la selección es principalmente la emocionalidad que transmite el sujeto retratado, así como su gesticulación, posición y el encuadre.

Se inicia el proceso de postproducción abriendo la imagen RAW en Adobe Photoshop, donde aparece la sección de corrección de imagen RAW, previa a la corrección principal. En ésta se corrigen luces en el caso de que la imagen esté sobreexpuesta o subexpuesta, y se ajustan los colores con la finalidad de hacer un balance de blancos. En esta primera etapa no se aplica ninguna estética, tan solo se corrige la imagen con el fin de que se vea como se ha retratado en su espacio.

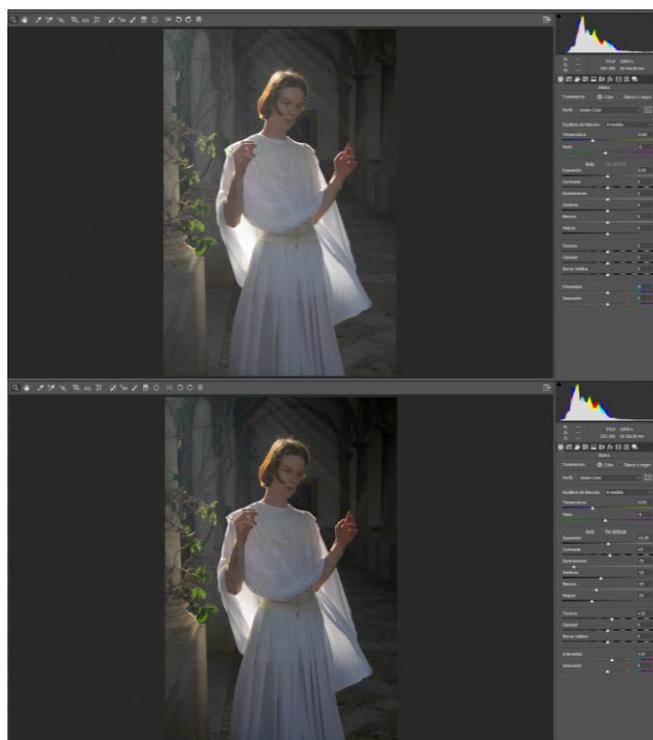


Fig. 5.2 Posproducción RAW “El hijo del sacerdote”. Fuente: elaboración propia (2023).

Una vez abierta la imagen en la pantalla principal de edición de Photoshop, se procede a hacer una edición por capas. La primera de ellas es la capa de corrección, principalmente cutánea, donde se eliminan todas las posibles marcas de la piel con el fin de hacerla completamente lisa.

Si es necesario, se emplea la herramienta de licuado, cuya función consiste en la modificación de las expresiones faciales para potenciar más la emocionalidad.

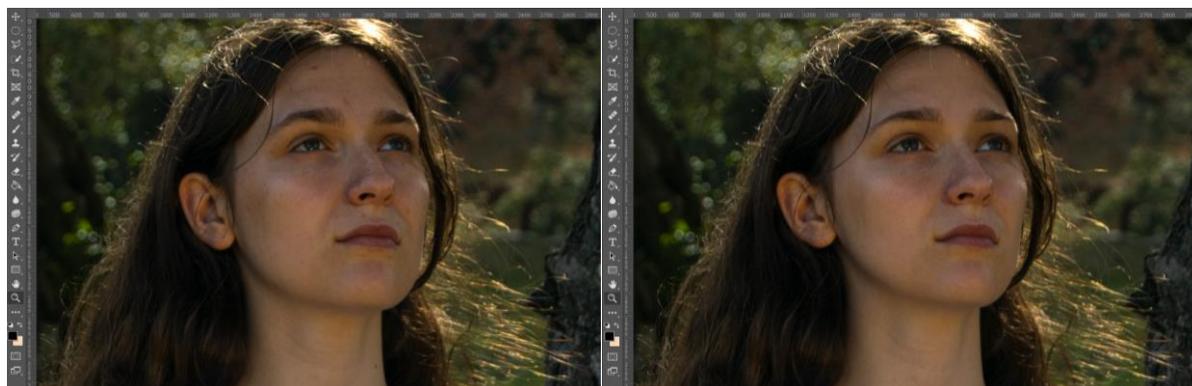


Fig. 5.3 Posproducción licuado “Cuando la sangre se iluminó”. Fuente: elaboración propia (2023).

La segunda capa consiste en las iluminaciones, la cual se emplea haciendo uso del pincel lumínico con la finalidad de potenciar y ocultar partes de la piel y el rostro. Iluminando con tonos claros se consigue potenciar partes de la piel, aportando brillos y generando volúmenes, también se eliminan arrugas y posibles manchas o despigmentaciones que no se hayan podido corregir en la capa anterior. Aportando oscuridad se permite dar más profundidad a ciertas partes del rostro y cuerpo con la finalidad de hacerlos menos destacables o potenciar algunos contrastes, principalmente en las zonas de la mandíbula y los ojos.



Fig. 5.4 Posproducción luces “El zarzal”. Fuente: elaboración propia (2023).

La corrección de color se aplica en la tercera capa, haciendo uso de la herramienta “corrección selectiva”, la cual permite potenciar, resaltar y modificar todos los colores de la imagen. En ella se trabaja color por color modificando sus parámetros hasta conseguir corregir cada elemento de la imagen como se busque. En este caso, se busca resaltar los verdes y mantener un tono uniforme en el rostro, además de potenciar los colores cálidos rojizos con la finalidad de exaltar la luz y darle protagonismo a la vestimenta.



Fig. 5.5 Corrección selectiva “El día que enterraron al perro”. Fuente: elaboración propia (2023).

En la etapa final de postproducción, se añaden las últimas capas correspondientes al “glow” y a las texturas. El “glow”, más bien conocido como desenfoco, se añade con el fin de suavizar la imagen y aportar una estética más analógica. Su función principal es reducir las tonalidades de negros, eliminando parte del contraste de la imagen, y aportar un halo a los elementos retratados. En este caso, se modifica los modos de fusión y se selecciona el modo “luz fuerte”, aportando calidez a la imagen a su vez que resalta las bajas luces.

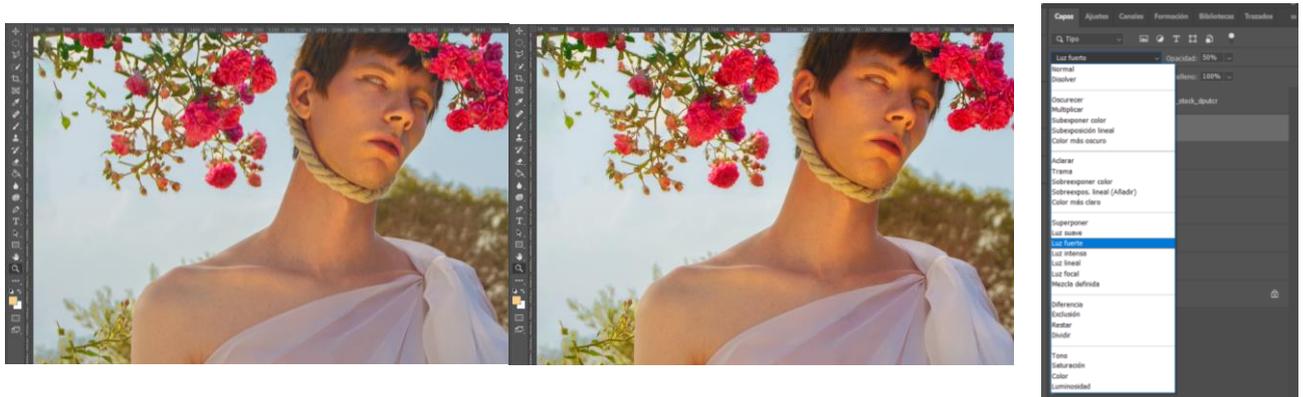


Fig. 5.6 Glow “La carta de la cuerda”. Fuente: elaboración propia (2023).

En la última capa, que corresponde a la textura, ésta se realiza únicamente para la exposición digital de la fotografía, con el fin de asemejarla a la textura que tendría si ésta fuese impresa y

visualizada en su lugar de exposición. Para ello, cada fotografía cuenta con una textura diferente, ya que no todas favorecen de la misma forma a la fotografía. A través de la digitalización de un tipo de papel, ya sea lienzo, papel de gramaje alto, o papel viejo de tonalidad cálida, se fusiona con la imagen a través de los distintos modos de fusión. En este caso, se opta por el modo “Multiplicar”, ya que se busca que no altere ni luces ni color, tan solo se añada los detalles del papel de lienzo.

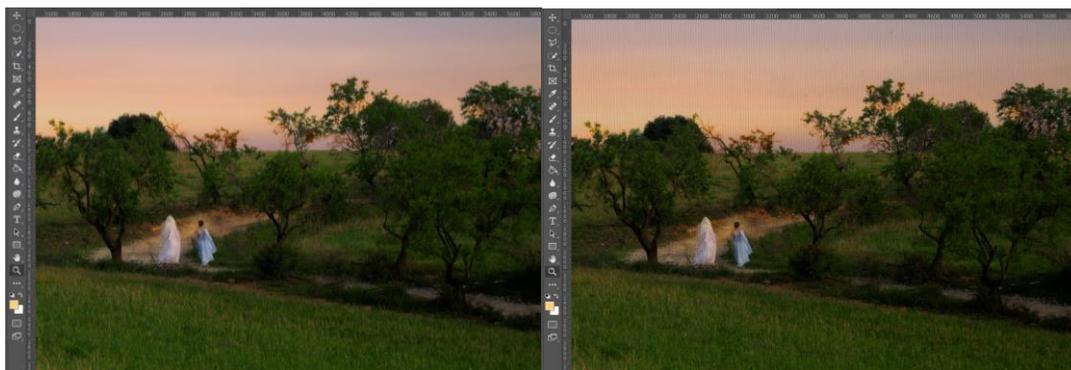


Fig. 5.7 Textura “El día que nació un ángel”. Fuente: elaboración propia (2023).

5.4 Difusión

Uno de los objetivos secundarios consiste en iniciar el proceso de difusión de las obras, con el fin de que tanto obra fotográfica como su cuento sea expuesto a un público diverso. Como punto de partida, se ha querido mostrar una de las siete obras antes de la difusión completa de la serie fotográfica. Para ello, se ha presentado la obra “El zarzal” al concurso fotográfico y literario *Textografía* impulsado por el Ayuntamiento de Horta, Barcelona. Los requisitos consisten en presentar una imagen y un microrrelato de máximo 300 palabras, de temática libre. Las doce obras finalistas forman parte de una exposición en el Espai RAW, del 17 de mayo al 14 de julio en el centro cívico Matas i Ramis. El descubrimiento de este concurso es debido a que la universidad Tecnocampus facilitó la información sobre las bases el pasado 1 de abril del 2023. Semanas después de la presentación de la obra al concurso, el 10 de mayo se informó que la obra “El zarzal” había sido seleccionada con el primer premio de 174 propuestas. Actualmente, tanto fotografía como cuento se encuentran expuestos en el espacio de exposición.

Con tal de difundir la serie fotográfica al completo para poder presentarla a diferentes centros artísticos y culturales, se ha realizado una recopilación digital de las siete obras con sus siete respectivos cuentos. Esto permite a las instituciones poder visualizar la serie de forma rápida y efectiva. Pese a ello, esta recopilación no está pensada para ser mostrada a un público general, sino a modo de *portfolio* con tal de que las personas encargadas de aprobar la exposición en soporte físico visualicen el trabajo ofrecido. Además, esta presentación digital sirve también como forma de exposición académica, ya que el resultado de la parte aplicada ha de presentarse de forma *online*. Como se ha mencionado en el apartado de postproducción, las fotografías digitales tienen añadida la textura que aportaría el formato físico, con tal de que las personas que la visualicen puedan hacerse una idea de cómo ésta se vería en su lugar de exposición.

6. Análisis y resultados

Una vez las fases de la metodología han sido realizadas, se procede a hacer una descripción detallada de los resultados obtenidos. Para ello, se valorará de forma selectiva las producciones más destacadas de las fotografías, incluyendo los pasos previos y posteriores a la captación fotográfica. Inicialmente, se realizará un análisis del conjunto de las obras junto a la exposición de las obras finales.

6.1 Más allá de la crueldad: resultado fotográfico

Partir del conocimiento e indagación por las obras prerrafaelitas, así como la aplicación de los estilos visuales de los referentes fotográficos, en especial Vivienne Mok, ha sido el punto de partida que ha hecho posible la realización de la serie fotográfica. De carácter naturalista, y con el trasfondo cruel que aporta la narrativa inspirada en los cuentos de Ana María Matute, el resultado que se obtiene al visualizar las obras individualmente es un paseo por aquel pictorialismo fotográfico deseado, añadiendo el color en la composición como elemento principal (ver Anexo 4).

Esta serie fotográfica requiere de una continuidad visual, hecho que se ha mantenido al tratar cada fotografía como una pieza aislada pero al mismo tiempo conservando siempre unos patrones comunes. Las sensaciones transmitidas por cada sujeto, y la forma en la que se ha dirigido a cada uno de ellos durante la captación fotográfica ha sido similar: aportar tristeza, desconsuelo y dolor con la mirada y expresión. La relación entre sujetos retratados es también clave para la continuidad mencionada. Cada personaje es diferente en cada historia con el fin de mantenerlos desvinculados los unos de los otros. Pese a ello, y como pasa en las obras de la Hermandad, los sujetos son similares entre ellos, tanto desde su estructura facial, sus gesticulaciones, sus miradas y sus estilismos. La serie vista en conjunto podría definirse como verde, roja, blanca y negra; una paleta que evoca a la naturalidad de las obras del prerrafaelismo con el predominio del verde, una espiritualidad e inocencia que aporta el blanco a los sujetos, los cuales se convierten en etéreos, y la calidez del rojo, aportando el contraste y la fuerza necesaria para romper la armonía de la escena. La parte de postproducción es esencial para el correcto desarrollo de la serie. Esta etapa es la que aporta la identidad que cada fotografía necesita, tratando cada detalle para que éste resalte, incluso añadiendo nuevos. Todas las

fotografías han sido modificadas drásticamente desde su captación, pues es lo que conlleva asemejar fotografías digitales a analógicas, añadiendo además la voluntad pictórica que el proyecto requiere. Cabe destacar que la opción de añadir más de una fotografía por cuento ha sido valorada durante todo el proceso, tanto de producción como de postproducción. Durante los contratiempos en la etapa de captación, dados por fenómenos meteorológicos o de personal, se han captado diferentes momentos de cada cuento. Mostrar dos momentos de una misma narrativa implica proporcionar más información al espectador en cuanto a desarrollo y mensaje de cada cuento, hecho que entra en contradicción con la finalidad de la serie, la cual pretende ser bastante abstracta e imaginativa en cuanto a narración.

			
El hijo del sacerdote	El zarzal	Cuando la sangre se iluminó	El día que nació un ángel
			
El adiós de la madre	El día que enterraron al perro	La carta de la cuerda	

Tabla 6.1 Visualización general “Más allá de la crueldad”. Fuente: elaboración propia (2023).

6.2 El hijo del sacerdote

Al iniciar el proceso de la producción de esta fotografía, se redactó un documento a modo de *moodboard* con las indicaciones necesarias para que la fotografía mantuviese las características que el cuento describe. En este caso, el relato está protagonizado por un único sujeto masculino y se sitúa en un entorno eclesiástico. El momento escogido para fotografiar ha sido el punto de inflexión en el cuento, donde el protagonista sale de la misa realizada por el padre para marcharse unos minutos al claustro y volver dentro transformado en demonio. Para poder reproducir esta escena, es necesaria una localización eclesiástica donde se ubique un claustro que acceda a un exterior natural. La importancia de la incorporación de elementos naturales en la escena recae en la idea prerrafaelita del estudio de la naturaleza y de integrarla en las creaciones.

Las primeras ideas de localizaciones han sido la Basílica de la Purísima Concepción, el claustro del Monasterio de Pedralbes y el Santuari de Santa Maria de Montserrat de Pedralbes. Se ha realizado un proceso de localización en las tres ubicaciones, para finalmente realizar la fotografía definitiva en el Santuari de Santa Maria de Montserrat de Pedralbes. El principal impedimento del claustro de la basílica era la luz, pues pese a situarse en un exterior, el claustro y la vegetación creaban un entorno demasiado oscuro. Al tratarse de recreaciones de cuadros prerrafaelitas, es importante que la luz sea principalmente natural y abundante. Es por ello que la fotografía debía construirse lumínicamente con luz solar y el reflector. Otro elemento que aporta luminosidad a la fotografía es la vestimenta blanca que compone la caracterización del personaje con la finalidad de recrear unos ropajes de época. Ésta está compuesta por dos partes principales, una túnica superior acompañada de un cuello redondo con motivos bordados en la parte exterior y unos pantalones anchos que simulan una falda, ajustados a través de una tela a modo de cinturón con motivos florales rojos para aportar color a la vestimenta. En la normativa del Monasterio de Pedralbes indica la imposibilidad de realizar fotografías a modelos que vistan con intención de recrear trajes de época, por lo que no se concedió el permiso para poder realizar la fotografía. La luz del santuario, su entorno y la facilitación del espacio para poder ejecutar la fotografía ha sido lo que ha permitido finalizar la fotografía con éxito. En esta fotografía, se busca que el sujeto vestido completamente de blanco se integre con la profundidad del espacio, el claustro, y muestre una mirada perdida con emocionalidad interna. La luz del espacio es

trasera con la finalidad de crear una silueta en el sujeto, aportando divinidad. Los reflejos de los rayos de luz son complementarios a la linealidad de la composición de la fotografía, pues se marcan líneas que van de izquierda a derecha, tanto con la pose de los brazos, la mirada, el movimiento de los ropajes y los rayos solares. Inicialmente se planteó una expresión corporal distinta a la fotografía final, pues se requería que el modelo posase con más dramatismo, sujetándose en la columna con las rodillas agachadas, mirando hacia arriba con los brazos en alto. Pese a que esta posición se fotografió, la obra final seleccionada ganaba en cuanto a contenido general, expresividad y emocionalidad. Es con este cambio que en fotografía, en términos de indicar una expresión durante la dirección a las personas retratadas, la simpleza aporta más.

6.3 El zarzal

La creación de esta fotografía es la que más se asemeja compositivamente a uno de los cuadros y referentes prerrafaelitas. En la pieza original se muestra un sujeto masculino con los ojos abiertos rodeado de flores y zarzas con tonalidades frías azuladas. En esta fotografía, se ha querido hacer un uso de los contrastes tonales con el uso de ropajes rosados junto a un fondo verde, colores opuestos en la paleta cromática. Además, la principal diferencia es que está protagonizada por un sujeto femenino, pues la descripción del cuento lo requiere. En esta fotografía, además de la pieza de Edward Robert Hughes (1851-1914) “Oh What’s That in the Hollow...?” (1893), se ha querido mantener una relación con la gesticulación de la obra de Ofelia (1851) de John Everet Millais (1829-1896). Una expresión facial donde se muestre el dolor principalmente con la boca entreabierta y el mentón elevado. La primera localización ubicada en el Baix Llobregat, en la que se realizó la primera captación fue interferida por causas medioambientales, causando problemas lumínicos, ya que la luz del sol no tenía la intensidad necesaria por las nubes. Además, el fondo ubicado era demasiado denso en cuanto a vegetación, perdiendo detalle en la silueta de la modelo. La fotografía final ha sido realizada en otro espacio natural, en la comarca del Bages, donde se erradica la frondosidad del fondo y se aporta detalle a las pequeñas flores y hojas que se encuentran bajo la modelo. La fotografía ha sido realizada técnicamente gracias a un reflector que con la parte cálida refleja la luz del mediodía directamente a la cara de la protagonista, aportando la divinidad pictórica de luz irreal. El uso de una gran cortinilla impide que el sujeto se ilumine por completo, creando una falsa idea de nocturnidad pero con el rostro iluminado. En cuanto a la caracterización de la localización, ésta

se define por no tener profundidad, añadiendo zarzas por encima de la modelo con la finalidad de transmitir la idea principal del relato: la protagonista había caído por un barranco y la encuentran muerta. La colocación de las zarzas es un factor relevante en cuanto a la transmisión del mensaje. Las zarzas forman una cruz encima de su pecho, cuyo significado recae en el sentimiento de atrapar a la niña, envuelta en las zarzas, aportando un sentimiento de prohibición. Por otro lado, la zarza que pasa por su cuello y la divide en dos mitades, pretende simbolizar la muerte producida por el desgarramiento de la caída. El simbolismo, la delicadeza y la belleza son factores importantes a la hora de transmitir los mensajes de la crueldad de la narrativa del cuento y a su vez mantener una relación directa con la estética prerrafaelita. Aquello explícito no tiene cabida en la crueldad de las obras de la Hermandad, no se muestran escenas donde se representen malformaciones o heridas, es por ello que en esta obra se representa la muerte de una manera simbólica e incluso alegórica. El movimiento prerrafaelita tiene una relación directa con la representación de Dios y la religión. En concreto, las espinas en Jesús representan el dolor y el sufrimiento, siendo un símbolo de derrota y humildad (Sebastián, 1990). En el caso de la obra “El zarzal”, la niña es abandonada por aquellos que la ven y la dejan morir, pues en el cuento se relata como todos se santiguan al verla, pero rápidamente se giran y se marchan. Dada esta representación tan clara de la mortalidad infantil, la fotografía está inspirada por la corriente fotográfica *post-mortem*, un movimiento cuyo objetivo recae en la representación fotográfica de difuntos con la finalidad de perdurar en la memoria y en el recuerdo de sus seres queridos (González et al., 2016).

6.4 El adiós de la madre

Para realizar esta fotografía, se ha tenido en cuenta una serie de anotaciones descritas por el cuento. En el fondo de la fotografía debía aparecer una cesta de mimbre con telas blancas abultadas para representar el momento en el que la madre abandona a la hija recién nacida en la oscuridad del bosque. La escena debía ocurrir en un ambiente oscuro y poco luminoso, pues en el cuento se plantea la escena donde ha habido niebla y ha estado lloviendo. La posición de la madre debe dar la espalda a la cesta, pues se pretende mostrar el rechazo que ésta tiene por la niña. Pese a ello, la expresión facial y gesticulación contrasta con la idea de rechazo, pues se pretende mostrar una calidez en la mirada con la finalidad de hacer de esta escena algo más onírica.

Esta fotografía ha sido disparada en tres espacios diferentes y en horas distintas. Pese a que las tres mantienen en común el hecho de que suceden en un espacio completamente natural, las otras dos fotografías transcurren por la mañana con los primeros rayos de luz. La fotografía seleccionada es aquella realizada durante la puesta de sol en el momento donde el sol ya se ha marchado. El motivo por el cual estas fotografías no han sido seleccionadas para el conjunto de las siete obras finales, es porque se ha optado por realizar otro momento del cuento, cuya narrativa sucede en un interior.

En cuanto a las fotografías de interior, se ha querido representar el momento del inicio del cuento, el momento en el que nace la niña y la madre decide abandonarla. La inspiración principal son las dos obras de John Collier (1850-1934) “All Hallowe’en” (1895) y “Fire” (1900), donde se representan dos habitaciones con luz tenue y cálida de vela. Se plantea una paleta de colores similar, así como un vestuario y caracterización inspirado en el vestuario nocturno de la época. Como sucede en la obra “All Hallowe’en”, se captaron fotografías a través del reflejo del espejo de la habitación a través de un espejo con marco egipcio, el cual aportaba una silueta sombreada que envolvía la figura de la madre. Esta prueba daba como resultado una fotografía cargada de elementos, los cuales distraían al espectador del foco principal, que son la figura de la madre y su expresión. Por lo tanto, se decidió recrear de nuevo la escena, esta vez sin el uso del espejo, recreando la composición de “Fire”: el cabezal de forja, la mesita de noche de madera con el candelabro, los cojines blancos y las sábanas con motivos florales.

7. Futuras ampliaciones

Más allá de la crueldad está realizada con la finalidad de que sea expuesta en una galería de arte, visualizada por los espectadores en un soporte completamente físico, tanto fotografía como cuento. Pese a evitar la digitalización de las obras, ésta es necesaria para su correcta difusión a modo de presentación a las diferentes entidades artísticas y culturales. Aunque los espacios expositivos no están determinados en el momento en el que se presenta el proyecto académicamente, es intención del autor la indagación por los distintos centros, principalmente de la ciudad de Barcelona.

El motivo principal de la necesidad de exponerla en un soporte físico, tiene que ver con la manera en la que las obras del pictorialismo y las pinturas clásicas poseen texturas originadas por el soporte donde se encuentran. La obra digital no tiene ningún tipo de textura de manera natural, a no ser que se le añada posteriormente durante la etapa de postproducción. Es por ello que las obras de la serie fotográfica necesitan ser impresas en un soporte de papel de gramaje alto, entre 200 y 300 gramos por metro cuadrado, con la finalidad de que se asemeje a la textura del lienzo. Con ello, la obra completará su fase final de exposición y mantendrá una clara relación con el pictorialismo fotográfico y con la pintura, cuya relación es uno de los objetivos secundarios.

Como se ha mencionado anteriormente, el proyecto trata de asemejarse a una metodología de trabajo similar a la empleada por la Hermandad Prerrafaelita, cuyas obras son enmarcadas y expuestas en museos, como puede ser el Tate Britain. Para que la fase final de la metodología se cumpla, la obra fotográfica ha de ser difundida de la misma manera en la que las obras de la Hermandad se han expuesto, haciendo de ésta una experiencia más allá de lo digital y manteniendo las costumbres clásicas de exposición artística. Este enfoque artesanal de la visualización del arte es uno de los objetivos planteados en cuanto a la exposición.

8. Conclusiones

Tras la creación de la serie fotográfica, la investigación e indagación por las obras de la Hermandad Prerrafaelita, la escritura y análisis de los cuentos, y la contemplación constante hacia los referentes fotográficos, se pueden extraer diversas conclusiones. *Más allá de la crueldad* surge como una forma de expresar visualmente aquellos relatos inocentes creados a través de la admiración hacia el mundo de Ana María Matute, así como una aportación a la reivindicación sobre la creación de un arte clásico. Esto fue uno de los primeros objetivos pensados durante la primera indagación sobre un futuro proyecto, ya que desde un inicio se ha pretendido contribuir a la creación de unas piezas de carácter academicista, haciendo un estudio de la figura y sobre todo obtener un resultado que se adecuase a la época en la que se pretende situar la narrativa.

En cuanto a la creación de fotografía de época, una de las principales conclusiones que se pueden obtener una vez realizada la serie fotográfica, es la importancia y la dificultad que comporta el atrezzo y el vestuario. Previamente a la preproducción, se pensaba destinar un periodo limitado de tiempo a la caracterización de cada personaje, pues realizar los estilismos no parecía ser tan complicado como ha acabado siendo. Plantear nueve creaciones diferentes ha involucrado la costura a máquina y la compra tanto de telas como de vestimentas ya creadas. Se ha dado importancia a los detalles en cuanto a la figura del cuerpo, añadiendo telas a modo de corsé para ceñir la cintura, así como cuellos de encaje. Además de la costura a máquina, algunas piezas han sido tejidas con ganchillo. Como resultado de esta dificultad añadida, se ha detectado que la preproducción ha estado constantemente activa, y que tan solo la etapa de caracterización ha ocupado más espacio temporal que toda la etapa de producción. Esta conclusión plantea como algunas tipologías de fotografía tienen más dificultades que otras. En este caso, se ha detectado que la fotografía de moda, aquella que involucra una fuerte presencia de vestuario, requiere más atención al detalle y a sus características visuales que no la fotografía que se dedica a captar la realidad, como podría ser la de reportaje. En cuanto a futuros proyectos que involucren una caracterización compleja, se planteará desde un inicio una dedicación mucho mayor en cuanto a temporalidad para su elaboración.

Con tal de mantener presente la metodología de la Hermandad a la hora de producir las obras, se han planteado diversas conclusiones e ideas. El contraste actual provocado por la era de la

digitalización, provoca que las piezas creadas tengan una atención mínima y se les dedique el menor tiempo posible a ser observadas. Al plantearse el proyecto, este fenómeno actual se ha tenido en cuenta y se ha pretendido ir completamente en contra de ello. *Más allá de la crueldad* es una serie fotográfica que lucha por la calma en la observación. Es la antítesis de las creaciones dadas en la era de la digitalización y apuesta por el clasicismo tanto en la manera de ser visualizado como en su forma interior. Por ello es relevante la figura de la Hermandad en la creación de la serie fotográfica. El prerrafaelismo apuesta por una aportación artística distinta a la de su época, posicionándose en contra de las tendencias actuales y creando nuevos métodos de trabajo. Su relación con el mundo de la literatura y poesía aporta a esta idea de la indagación en la obra y evitar el mero hecho de la visualización rápida, pues su principal referente son también obras literarias, desde William Shakespeare hasta Dante Alighieri. Posicionarse en contra de las tendencias actuales supone una menor audiencia o generar un ventanal diverso de ideas por parte de los espectadores. Por ello, la serie fotográfica está pensada para aquellos que pretendan visualizar y leer cada pieza de manera voluntaria y que quieran entender cada una de las obras creadas. El resultado fotográfico depende de la lectura de cada cuento, es por ello que el objetivo principal se ha cumplido.

Siguiendo con esta idea, representar el referente literario para reflejar la narrativa de cada cuento es uno de los objetivos del proyecto. Al plantear la creación de piezas fotográficas con un cuento como guión, se pretendió que la obra resultante fuese estéticamente atrayente para un público general y que visualmente cualquier persona pudiese disfrutarla. Pero la importancia de la vinculación con el cuento es que tan solo aquellas personas que leen y entienden la fuente escrita son capaces de entender al completo la obra. Sin el cuento la obra no es completa, no funciona narrativamente por ella sola, y éste es el objetivo principal. La forma de luchar contra la digitalización, entendiendo ésta como la tendencia a la rápida observación, es no aportar de forma directa y rápida al espectador toda la información necesaria. Cada obra necesita su tiempo de observación, un análisis e incluso una aportación propia de cada espectador. Otro aspecto que contribuye a esto es su forma de exposición. La obra principalmente está pensada para ser expuesta al público en soporte físico con tal de que sea interpretada y leída de una forma concreta. La serie pretende imitar la exposición del arte clásico, es por ello que este medio también condiciona al espectador a la hora de interpretar cada obra. El medio en el que se visualiza es importante, pues el valor que se le otorga a una obra visualizada en redes sociales no es el mismo que al que se le da a una obra expuesta en una galería de arte o museo.

Conforme a la representación de la crueldad, como se ha comentado, la serie fotográfica no pretende tratar la crueldad de manera explícita. Es una crueldad generada a través de la suma de elementos tanto literarios como compositivos, cuya comprensión recae en la indagación. Las obras de la Hermandad Prerrafaelita hacen uso de esta idea para representar la crueldad de las obras literarias en las que se inspiran a través de la belleza y la sutileza. Es por ello que este objetivo se ha realizado, pues es a través de la expresividad de cada sujeto retratado, así como de la gesticulación y posición, que cada personaje hace una clara referencia a la narrativa que pretende referenciar.

Durante la creación de la serie fotográfica, se han planteado diversas dudas en cuanto a la aplicación del pictorialismo fotográfico. En un principio esta estética pretendía estar presente en cada obra pero el problema principal era la erradicación del color. Esto es algo que contrasta con las obras de la Hermandad, cuyo fuerte estético es el uso del color aportado por la naturaleza. Pese a ello, del pictorialismo se mantienen dos factores muy relevantes. El primero y el más importante es representar obras fotográficas que estéticamente y compositivamente parezcan cuadros pictóricos. El segundo, que tiene que ver con el aspecto visual, es la utilización de textura en la fotografía con el fin de aportar un aspecto envejecido a la obra final. Durante la postproducción de cada fotografía, y teniendo presente que la exposición académica de la serie fotográfica es de forma digital, se ha aportado diferentes texturas a cada obra. Las características de la fotografía analógica son bien distintas a la fotografía digital, por lo tanto la postproducción ha tenido un papel muy relevante en el proyecto. Sin la etapa de postproducción esta serie no podría tener el resultado deseado al ser realizado a través de fotografía digital.

Como conclusión general, el resultado obtenido tras la investigación ha permitido un desarrollo personal tanto en caracterización como en planificación. Ha permitido el trabajo artesanal, la indagación en la historia del arte, y al mismo tiempo la mejora en la aplicación de diversas técnicas digitales durante la postproducción. La gestión de la resolución de problemas ha sido clave para poder obtener el resultado, ya que pese a la correcta planificación en la etapa de preproducción, diversos imprevistos han tenido que ser solucionados, principalmente respecto a recursos humanos durante la convocatoria de los modelos. Pese a ello, la creación de la serie ha permitido un desarrollo personal en cuanto a la dirección a los sujetos retratados. Las indicaciones y la comunicación han sido completamente necesarias para poder hacer entender a cada personaje la emoción que debe transmitir. En cuanto a resultado estético, las obras han cumplido su función al tratar la naturaleza como un elemento principal más, incorporándola en

todas las fotografías. Para futuras creaciones, se dedicará más tiempo a la reproducción, principalmente a la etapa de caracterización, y se aplicarán los conocimientos adquiridos tanto de dirección como técnicos. Además, los conocimientos adquiridos sobre la historia del arte permitirán que futuros proyectos tengan unas bases más sólidas en cuanto a referentes, contexto y ambientación.

9. Bibliografía

- Acevedo, M. A. (1979). *La creación literaria infantil de Ana María Matute* (Doctoral dissertation, Texas Tech University).
- Alberro, S. (1987). Herejes, brujas y beatas: mujeres ante el tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en la Nueva España. *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, 79-94.
- Álvarez, C. S. (1983). El movimiento prerrafaelista: de la fidelidad a la naturaleza a una religión del arte. *Cuadernos de investigación filológica*, 9, 171-182.
- Arellano, C. M. Tremendismo y existencialismo en Los niños tontos, de Ana María Matute. *EL CUENTO HISPÁNICO NUEVAS MIRADAS CRÍTICAS Y APLICACIONES DIDÁCTICAS*, 293.
- Benjamín, W. (1972). A short history of photography. *Screen*, 13(1), 5-26. Disponible en: https://melbournecameraclub.org.au/wp-content/uploads/2020/07/Benjamin_Walter_1931_1972_A_Short_History_of_Photography.pdf
- Bernardo, M. L. P. (2010). Infancias desgraciadas en Primera memoria de Ana María Matute. *Verba Hispánica*, 18(1), 47-57.
- BOE. (2021). Resolución de 10 de mayo de 2021, de la Dirección General de Trabajo, por la que se registra y publica el Acta del acuerdo relativo a la revisión salarial y actualización de dietas, para el período abril a diciembre de 2021, del II Convenio colectivo de la Industria de la Producción Audiovisual (Técnicos). Disponible en: [https://www.boe.es/eli/es/res/2021/05/10/\(3\)/dof/spa/pdf](https://www.boe.es/eli/es/res/2021/05/10/(3)/dof/spa/pdf)
- Bolen, A. E. (2004). *From verse to visual: An analysis of Alfred Tennyson and William Holman Hunt's The Lady of Shalott* (Doctoral dissertation, Ohio University). Disponible en: https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=ohiou1087832766&disposition=inline

- Coronado, D. (2001). Arte, fotografía e ideología. El falso legado pictorialista. *ZER: Revista de Estudios de Comunicación= Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, 6(10). Disponible en: <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/40780/6112-22486-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Creative Commons. (s.d.). About CC Licenses. Disponible en: <https://creativecommons.org/about/ccllicenses/>
- Creative Commons. (s.d.). Frequently Asked Questions. Disponible en: <https://creativecommons.org/faq/>
- De La Sizeranne, R. (2008). *The Pre-Raphaelites*. Parkstone International.
- Diego, J. A. (2010). Mise en scène: fotografía y escenificación en los albores de la modernidad. *Discursos Fotográficos*, 6(9), 193-209. Disponible en: <https://pdfs.semanticscholar.org/fdab/d2eaa1fb84f49840fe9acf581596251fce30.pdf>
- Drew, R. (1996). *Symbolism and sources in the painting and poetry of Dante Gabriel Rossetti* (Doctoral dissertation, University of Glasgow).
- Gabaldón, S. (2014). “Ofelia” de John Everett Millais (1852). *Temas de psicoanálisis*, 7.
- Gómez, S. G., & Motilla, X. (2016). La fotografía postmortem infantil y su papel en la evocación del recuerdo y la memoria. *Mors certa, hora incerta. Tradiciones, representaciones y educación ante la muerte*, 39-66.
- González-Torres, A. (2021). Dante y el castigo lenitivo. *FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN*, 3(1), 69-75. Disponible en: <https://revistafiguras.acatlan.unam.mx/index.php/figuras/article/view/180/409>
- Gual, M. E. (2001). El prerrafaelismo y los autores del 98. In *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX: [I Congreso Nacional Literatura y Sociedad]* (pp. 119-134). Universidad de a Coruña.
- Hervás Fernández, G. (2011). Ana María Matute, un merecido Cervantes 2010'. *B/Ilustre Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias*. Disponible en:

<https://redined.educacion.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/37714/01420113012092.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Iglesias, L. A. (2018). Melancolía, arte y literatura Usos y apropiaciones en los prerrafaelitas y en John William Waterhouse. Disponible en: https://ffyh.unc.edu.ar/coda/wp-content/uploads/sites/32/2018/12/IGLESIAS_Colaboraciones.pdf

Irala-Hortal, P. (2017). Nuevas estéticas. Viejas poéticas. Aproximación al rastro de la influencia de la historia de la pintura en la fotografía actual. *VISUAL REVIEW. International Visual Culture Review/Revista Internacional de Cultura Visual*, 4(2), 75-83. Disponible en: <https://journals.eagora.org/revVISUAL/article/view/1551/1058>

Jiménez Monsalve, S. (2017). Arte y literatura de la crueldad: tríptico de la memoria como olvido en la enseñanza de la literatura.

Jiménez-Varea, J. (2002). El sujeto efímero: la fotografía como culminación del lugar de la muerte en la imagen popular. *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1 (1), 149-160. Disponible en: https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/11699/file_1.pdf?sequence=1

Lang, C. Y. (Ed.). (2014). *The Pre-Raphaelites and Their Circle*. University of Chicago Press.

Life, A. R. (1974). *Art and poetry: a study of the illustrations of two pre-raphaelite artists, William Holman Hunt and John Everett Millais* (Doctoral dissertation, University of British Columbia).

López, A. M. M. (2014). En torno a los fondos pictorialistas de la colección de la Real Sociedad Fotográfica. *Oppidum: cuadernos de investigación*, (10), 225-236. Disponible en: http://www.oppidum.es/oppidum-10-pdf/opp10.11_martin.pdf

López, S. S. (1990). La originalidad iconográfica de la " Coronación de espinas" del Bosco. *Ars Longa. Cuadernos de arte*, (1).

Lupiani Sanz, C., & Novoa Montero, M. (2017). El Pictorialismo: el arte de hacer fotografía [proyecto fotográfico y memoria].

- Naranjo, S. D. J. S. (2016). *La Hermandad Prerrafaelita y el mercado del arte: estado de la cuestión*. Disponible en: <https://mdc.ulpgc.es/utills/getfile/collection/coloquios/id/2455/filename/2424.pdf>
- Nietzsche, F. W. (2000). *La genealogía de la moral* (Vol. 251). Edaf.
- Nieves Jiménez, E. (2015). Arte y cultura durante la época Victoriana. Los prerrafaelitas. Disponible en: https://tauja.ujaen.es/bitstream/10953.1/1929/1/Nieves_Jimnez_Esperanza_TFG_HistoriaDelArte.pdf
- Marina, T. (2012). Alegoría. Disponible en: <http://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle/123456789/26993/20-21.pdf?sequence=1>
- Meraz-Aguilar, M. M. (2017). Re-diseño gráfico de la Red de Monitoreo del Medio Ambiente. Disponible en: <https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/4934/Re-dise%C3%B1o%20gr%C3%A1fico%20de%20la%20Red%20de%20Monitoreo%20de%20Medio%20Ambiente.pdf?sequence=3>
- Ministerio de Cultura y Deporte. (s.d.). Sujetos de Propiedad Intelectual. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/propiedadintelectual/la-propiedadintelectual/sujetos.html>
- Paul, J. Getty Museum. Disponible en: <https://www.getty.edu/museum/>
- Pérez Lozano, A. (2014). Literaturas románicas: el prerrafaelismo en las literaturas castellana y catalana. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/25957/1/T35420.pdf>
- Ramírez Alvarado, M. D. M. (2016). Las miradas turbadoras: La obra de la fotógrafa Julia Margaret Cameron en el marco de la Historia de la Comunicación y de los Estudios de Género. *Observatorio (OBS*)*, 10 (1), 181-200. Disponible en: <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/57135/859-3607-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Reynolds, S. J., & Baldry, A. L. (1903). *Sir Joshua Reynolds*. G. Newnes. Disponible en: https://www.ebooktakeaway.com/ebta/titles/sir_joshua_reynolds/sir_joshua_reynolds_pdf.pdf

Robinson, H. P. (1869). *Pictorial Effect in Photography: being hints on composition and chiaroscuro for photographers, to which is added a chapter on combination printing*. Piper & Carter.

Disponible en: http://www.fotomanifeste.de/user/pages/manifeste/1869-Robinson-PictorialEffectInPhotography/dokumente/2_transkription_robinson_pictorial-effect-in-photography_final_ks.pdf?g-bd986df0

Roiz, I. *El arte de Alexander Amuradas*. (2020, Febrero 1). Liceo Magazine. Disponible en: <https://www.liceomagazine.com/post/el-arte-de-alexander-muradas>

Sánchez, O. B. (2017). La crueldad como posibilidad de una vida ética y estética. *Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, 12(23), 165-183.

Sanjuán Naranjo, S. D. J. (2019). *La Hermandad Prerrafaelita y el mercado del arte (1990-2017)* (Doctoral dissertation).

Santamaría, I. V. (2009). Naturalismo y prerrafaelismo/Naturalisme et préraphaélisme/Naturalism and preraphaelism. *THÉLÈME: Revista Complutense de Estudios Franceses*, 24, 217-229.

Téllez Muñoz, G. C. (2013). *El arte de la crueldad*.

The Metropolitan Museum of Art. Disponible en: <https://www.metmuseum.org/>

Triadó, J. R., García, M. P. & Subirana, X. T. (2016). *Arts, història de l'art*. Vicens Vives.

Zasempa, M. (2008). *The Pre-Raphaelite Brotherhood: painting versus poetry*. Disponible en: https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/5148/1/Zasempa_The_Pre_Raphaelite_Brotherhood.pdf

10. Estudio de viabilidad

10.1 Planificación

10.1.1 Planificación inicial

En este apartado se determina de manera inicial como se ha desarrollado la planificación temporal de la serie fotográfica para la etapa de la preproducción, producción y postproducción. La división se ha hecho siguiendo un proceso lineal, englobando en cada apartado las diferentes fases necesarias a llevar a cabo durante los meses.

10.1.1.1 Preproducción

- Octubre – Marzo. Durante los primeros meses se hace un estudio de los referentes y fuentes necesarias para la coherencia del proyecto y la adquisición de los conocimientos necesarios. Durante estos meses también se inicia el proceso del estudio de los cuentos escritos previamente, con la finalidad de decidir qué mostrar y cómo representarlo. Se crean los documentos necesarios para la preproducción, siendo éstos el *moodboard*, los bocetos compositivos y se dejan preparadas las tareas de los demás roles. Se detalla la ambientación y caracterización de cada cuento para que encaje con su narrativa y se mantenga en una misma estética general, a través del planteamiento de las ubicaciones, los estilismos y caracterizaciones en cuanto a maquillaje y peluquería. La creación de los esquemas necesarios para el planteamiento fotográfico, principalmente las decisiones lumínicas, deben ser finalizadas la cuarta semana de marzo, cerrando así la etapa de preproducción. Estas tienen que ajustarse a las necesidades de cada obra y mantener una similitud pese a las diferentes características: en esta fase se determina que fotografías son interiores y cuáles exteriores, la hora del día en la que deben ser tomadas y como debe incidir la luz en ella, además del material técnico necesario.

10.1.1.2 Producción y postproducción

- Marzo – Mayo. La etapa de producción consiste en la realización y captación de la serie fotográfica, así como la postproducción consiste en la edición de las fotografías

resultantes. La razón por la que la producción y la postproducción forman parte de un mismo conjunto es que sucede de forma simultánea. Se ha planteado la realización de una fotografía por semana, iniciándose la última semana de marzo y terminando con la séptima fotografía la última semana de mayo. Se pretende que la captación fotográfica dure un día por fotografía, es por ello que el resto de la semana se procederá a la postproducción de ésta. La decisión de realizar una fotografía por semana es para poder tener margen en caso de posibles percances, ya que puede existir la posibilidad de tener que repetir la fotografía en caso de adversidades climáticas, insatisfacción personal, problemas técnicos o contratiempos por parte de los sujetos retratados. En cuanto a la postproducción, se realiza a través de Adobe Photoshop con la finalidad de hacer todas las correcciones necesarias durante la semana de producción. Una vez finalizada totalmente la captación fotográfica, se procederá a una segunda postproducción con el fin de editar cada fotografía aportando una estética conjunta.

10.1.2 Desviaciones

La producción de la serie fotográfica *Más allá de la crueldad* ha presentado diversas variaciones desde su planteamiento inicial. En un inicio se buscaba comenzar la captación de la primera fotografía la primera semana de marzo, así como dejar completada todas las fases de preproducción antes del inicio de ésta. En relación con la producción, el plazo establecido fue alargado un total de tres semanas, iniciando la captación la última semana de marzo. Además, por imprevistos por parte de los sujetos retratados, la idea principal de realizar una fotografía por semana se ha visto alterada. Algunas de las fotografías han sido capturadas con más de dos semanas de diferencia, y otras han sido tomadas la misma semana. Por lo tanto, la fase de preproducción en cuanto a casting, estilismo y caracterización, se ha mantenido activa durante la producción, pues se ha necesitado reajustar los esquemas iniciales. Por otro lado, el planteamiento inicial de la fase de postproducción se ha mantenido con éxito y se ha realizado según se han ido adquiriendo las fotografías, manteniendo un buen resultado en cuanto a seguimiento temporal del calendario.

10.1.3 Cronograma

En las siguientes tablas se muestran las desviaciones temporales que se han llevado a cabo a causa de contratiempos, principalmente dados en la etapa final de la preproducción.

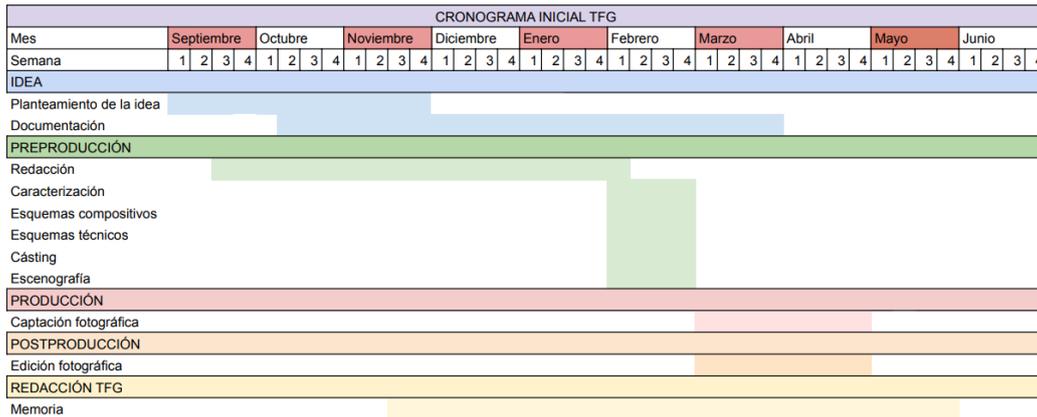


Tabla 10.1 Cronograma inicial. Fuente: elaboración propia (2023).

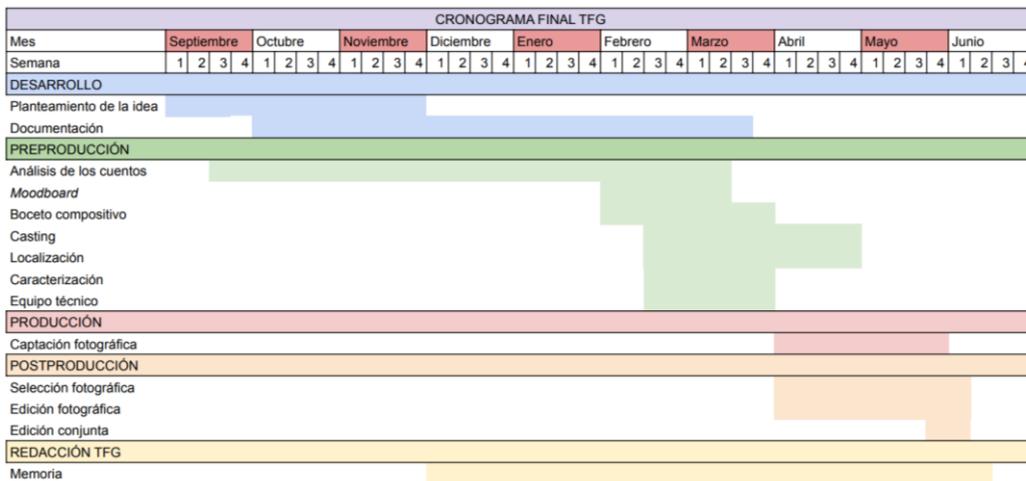


Tabla 10.2 Cronograma final. Fuente: elaboración propia (2023).

10.2 Viabilidad técnica y económica

En cuanto a la viabilidad del proyecto, los costes de la creación de la serie fotográfica serán asumidos sin la necesidad de financiación externa, principalmente a través del uso del material

personal. Los costes de transporte por parte del equipo tanto técnico y de modelaje no son contemplados pues no ha supuesto gasto. Por otro lado el coste de la caracterización completa, así como el uso de *software* también será asumido por parte del autor del proyecto.

10.2.1 Viabilidad técnica

Caracterización

Con tal de poder realizar la sesión fotográfica que pretende recrear una época distinta, el peso de la caracterización, y por lo tanto los estilismos, son un factor relevante de importancia destacable. Al tratarse de nueve estilismos distintos, se debe plantear una búsqueda de las diferentes piezas que mantengan una similitud con las que se representan en las obras de la Hermandad Prerrafaelita. Además del vestuario, se necesita el maquillaje con tal de corregir las imperfecciones de los modelos, así como una persona que se encargue del estilismo del pelo de cada sujeto retratado.

Requisitos humanos

Con tal de completar todos los roles para la producción de la serie fotográfica, se ha planteado un seguido de perfiles necesarios para el desarrollo profesional. La figura del fotógrafo, el cual va dirigido por el director de la producción, cuya función consiste en dirigir al fotógrafo con la finalidad de que las obras se realicen tal como han sido descritas en la etapa de preproducción. La dirección de casting, encargado de la selección de los modelos. Un perfil técnico encargado de la iluminación. Un director de arte, encargado de seleccionar las ubicaciones, corregirlas y adaptarlas con el fin de aportar a la narrativa. La figura del estilista, encargado de seleccionar cada pieza de ropa para cada modelo. Maquillaje y peluquería para la etapa de producción. Y los nueve actantes, cuya aparición está distribuida a través de la etapa de producción.

Materiales

Para la realización de las fotografías es necesario el uso de un equipo fotográfico así como lumínico. Principalmente el equipo fotográfico consiste en la cámara junto a sus complementos necesarios como tarjetas de memoria, baterías y trípode. En el apartado lumínico el reflector y banderas negras. Además, para la postproducción es necesario el uso de un ordenador, así como un adaptador de la tarjeta de memoria a la entrada USB del ordenador.

Software

Para el desarrollo del proyecto es necesario la posesión del paquete ADOBE, donde principalmente se hará uso de Adobe Photoshop para la postproducción de las fotografías, así como Adobe InDesign para la maquetación de los cuentos y la creación del *moodboard*. Además, para el desarrollo escrito del proyecto, es necesario Microsoft 360, principalmente Word. Para la creación de las tablas, se hace uso de Canva Pro.

Espacios

Las ubicaciones donde se realiza la serie fotográfica son mayormente exteriores de acceso libre y gratuito al tratarse de espacios naturales. En cuanto a la habitación interior, ésta es propiedad del autor, por lo que no es necesario ningún permiso ni alquiler.

10.2.2 Viabilidad económica

A continuación se detalla el presupuesto y el coste profesional con tal de poder realizar la serie fotográfica. Éstos están divididos principalmente en material técnico, recursos humanos, caracterización, *software* y aspectos legales.

Respecto al material técnico, se ha determinado el precio de los meses de producción así como el coste del material diario con tal de conocer la amortización. Ésta ha sido dividida en noventa días, tiempo establecido de duración para la etapa de producción y postproducción del proyecto. El material empleado ha sido calculado teniendo presente el precio de compra, no el de alquiler. Por lo tanto, teniendo en cuenta que el material tiene una vida útil de cuarenta y ocho meses, se ha dividido el precio de cada material entre los cuatro años y su resultado se ha multiplicado por los tres meses de producción. Conociendo el coste total de cada material para los noventa días, se obtiene el precio total de los materiales técnicos necesarios para el cumplimiento de la etapa de producción y postproducción (ver Tabla 11.3.3)

En cuanto a los recursos humanos, se ha establecido una serie de roles con tal de realizar la serie fotográfica de forma profesional. Para conocer el salario por hora se ha consultado la tabla del Boletín Oficial del Estado establecida por el ministerio de trabajo y economía social el año 2021. Con este dato se pretende conocer el precio total de cada rol tanto diariamente como tras la suma de los días de producción (ver Tabla 11.3.2).

Para la caracterización, así como con el material técnico, se ha clasificado como amortizable y a su vez como gasto. En este caso se ha destinado un total de 549,89 € a la caracterización, sin tener en cuenta la amortización de la máquina de coser ni del material de costura empleado. El gasto principal viene dado del vestuario, cuyas veintinueve piezas tienen un coste de 269 € (ver Tabla 11.3.1).

Los *software* utilizados tienen un coste total de 94,55 €, los cuales están divididos en el paquete ADOBE, el cual se emplea para la postproducción con Adobe Photoshop y para la preproducción con Adobe InDesign. Por otro lado, con el fin de redactar la memoria del proyecto es necesario Microsoft 360, en especial Word. Finalmente, con la función de crear las tablas, se hace uso de la web Canva Pro. Tanto éste como ADOBE, su licencia es mensual, por lo que se aplica a los tres meses de duración de la parte de producción y postproducción. En el caso de Microsoft 360 es anual, pero su duración se extiende durante las tres etapas del proyecto. Tras la suma de las diferentes categorías, la creación de la serie fotográfica tiene un presupuesto de 10.785,94 € (ver Tabla 9.3).

PRESUPUESTO TOTAL	
DESCRIPCIÓN	TOTAL
Material técnico	127,81 €
Recursos humanos	10.227,75 €
Caracterización	320,86 €
Software	94,55 €
Aspectos legales	14,97 €
PRECIO TOTAL	10.785,94 €

Tabla 10.3 Presupuesto total. Fuente: elaboración propia (2023).

Cabe destacar que, pese a que el creador del proyecto asume los costes completos de la producción, gran parte de los costes incluidos en el presupuesto total no se han efectuado en la creación actual del proyecto fotográfico.

Partiendo del coste elevado de recursos humanos, cuyos servicios se considera que son fundamentales para un desarrollo profesional de la serie, éstos no han sido ni impartidos por diferentes personas ni remunerados. Para el actual proyecto, distintos roles han sido desarrollados por una misma persona, especialmente los que involucran a la parte de preproducción. En el caso de la caracterización propia, como es el rol de maquillaje y peluquería, también se han solapado y han sido efectuados por una misma persona. En cuanto al material técnico empleado, todo está en posesión del creador de la serie fotográfica, por lo tanto no se ha tenido ni que proceder a la compra específicamente para la serie ni alquilarlo en casas de material audiovisual. Este hecho reduce destacablemente el coste del proyecto. En cuanto al uso de *software* y el registro de la propiedad intelectual, sí que son costes que han de asumirse por parte del creador.

Por lo tanto, tras analizar el coste real de la producción, el resultado obtenido es de 558,19 € (ver Tabla 9.4).

PRESUPUESTO REAL	
DESCRIPCIÓN	TOTAL
Material técnico	127,81 €
Recursos humanos	10.227,75 €
Caracterización	320,86 €
Software	94,55 €
Aspectos legales	14,97 €
PRECIO TOTAL	558,19 €

Tabla 10.4 Presupuesto real. Fuente: elaboración propia (2023).

10.3 Aspectos legales

10.3.1 Propiedad intelectual: derechos de autor

La obra ha de ser registrada por parte del autor de la serie fotográfica con la finalidad de conservar los derechos de las imágenes. El Ministerio de Cultura y Deporte de España permite registrar la Propiedad Intelectual con tal de que los derechos sean irrenunciables, intransferibles ni prescriban con el paso de los años ni pase a ser de dominio público (Ministerio de Cultura y Deporte, s.d.).

Esto es necesario pues se pretende conservar la autoría de las imágenes una vez se expongan públicamente. El coste del registro en el año actual 2023 es de 14'97 € por obra.

Otro aspecto a tener en cuenta, aplicado a todas las personas retratadas en el proyecto, es la documentación de cesión de derechos de imagen y a su vez el permiso para que la obra sea expuesta públicamente. En este documento se expone como los modelos retratados dan consentimiento para que su fotografía se distribuya.

Para la correcta exposición, las licencias *Creative Commons* permiten a los propietarios de las obras compartirlas y otorgar permisos para que externos las usen para distintas finalidades (Creative Commons, s.d.). En el caso de este proyecto fotográfico, la licencia escogida es la “Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)”. Indicando los siguientes términos: en cuanto a reconocimiento, siempre que se haga uso de las fotografías se tiene que dar el crédito correspondiente al autor, indicando que la obra está sujeta a una licencia de clara visualización y correctamente expuesta. En cuanto a fines comerciales, éstos están completamente prohibidos. Tampoco está permitida la transformación, remezcla o modificación de la fotografía por externos. Las licencias *Creative Commons* no tienen coste, por lo tanto al ser gratuita no se ve reflejada en el presupuesto de la creación de la serie fotográfica (Creative Commons, 2023).



Fig. 10.1 Licencia Creative Commons. Fuente: Creative Commons (2023).

11. Anexos

Anexo 1 – Capítulo 5.1.1

11.1 Moodboard



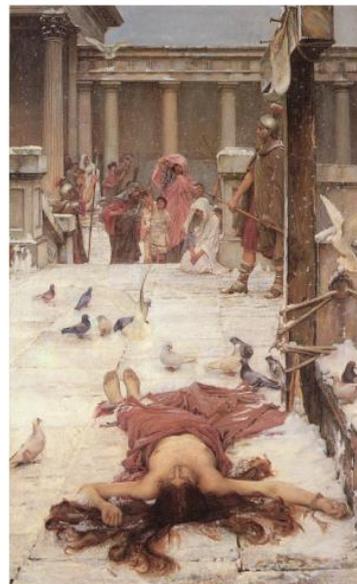
Dawn Of Womanhood
Thomas Cooper Gotch (1854-1931)



The Woman Taken in Adultery
William Holman Hunt (1827-1910)



Circe Offering the Cup to Odysseus
John William Waterhouse (1849-1917)



Saint Eulalia
John William Waterhouse (1849-1917)

Fig. 11.1.1 Moodboard “El hijo del sacerdote”. Fuente: elaboración propia (2023).



'Oh, What's That in the Hollow...?'

Edward Robert Hughes (1851–1914)

Fig. 11.1.2 Moodboard “El zarzal”. Fuente: elaboración propia (2023).



Stages of Cruelty
Ford Madox Brown (1821-1893)



The Accolade
Edmund Leighton (1852-1922)



The Sleeping Beauty
John Collier (1850-1934)



The Garden of the Hesperides
Frederic Leighton (1830-1896)



The Charity of St. Elizabeth of Hungary
Edmund Leighton (1852-1922)



Lear and Cordelia
Ford Madox Brown (1821-1893)

Fig. 11.1.3 Moodboard “Cuando la sangre se iluminó”. Fuente: elaboración propia (2023).



Hay Clark
Edward Robert Hughes (1851–1914)



Saint Stephen
John Everett Millais (1829–1896)



Waiting: an English fireside
Ford Madox Brown (1821–1893)



Annunciation
John William Waterhouse (1849–1917)

Fig. 11.1.4 Moodboard “El día que nació un ángel”. Fuente: elaboración propia (2023).



Diana's Maidens
Edward Robert Hughes (1851-1914)



To the Land Unknown
Edmund Blair Leighton (1852-1922)



Dew-Drenched Furze
John Everett Millais (1829-1896)



Solitude
Frederic Leighton (1850-1896)



A Widow's Mite
John Everett Millais (1829-1896)



The Gipsy
John Everett Millais (1829-1896)

Fig. 11.1.5 Moodboard “El adiós de la madre”. Fuente: elaboración propia (2023).



The Proscribed Royalist
John Everett Millais (1829–1896)



Psyche Entering Cupid's Garden
John William Waterhouse (1849–1917)



A Wife - Face in Both Hands She Kneels on the Carpet
John Everett Millais (1829–1896)



Spring Spreads One Green Lap of Flowers
John William Waterhouse (1849–1917)



Effic Deans
John Everett Millais (1829–1896)



The Nosegay
Ford Madox Brown (1821–1893)

Fig. 11.1.6 Moodboard “El día que enterraron al perro”. Fuente: elaboración propia (2023).



The Bower Meadow

Dante Gabriel Rossetti (1828–1882)



Cymon and Iphigenia

John Everett Millais (1829–1896)



The Daphnephoria

Frederic Leighton (1830–1896)

Fig. 11.1.7 Moodboard “La carta de la cuerda”. Fuente: elaboración propia (2023).

Anexo 2 – Capítulo 5.1.1

11.2 Bocetos



Fig. 11.2.1 Boceto “El hijo del sacerdote”. Fuente: elaboración propia (2023).



Fig. 11.2.2 Boceto "El zarzal". Fuente: elaboración propia (2023).

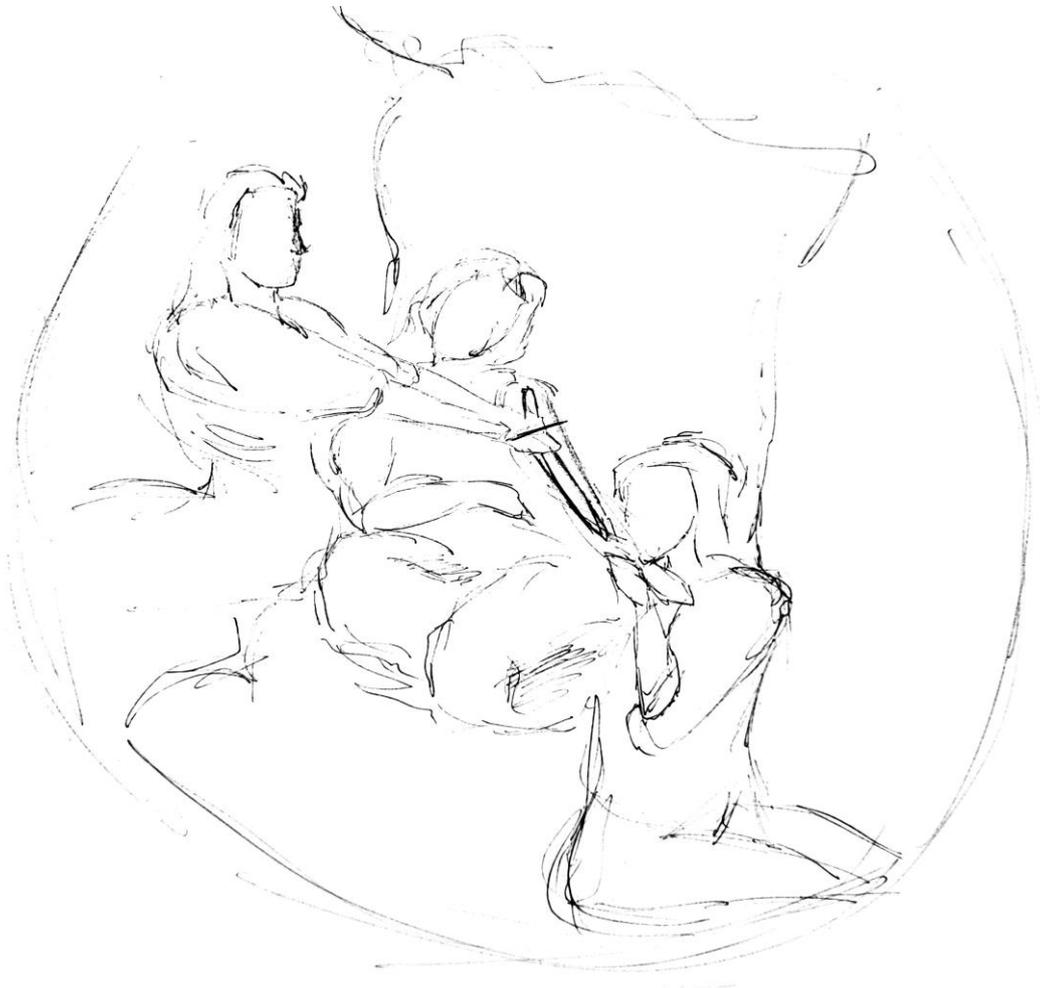


Fig. 11.2.3 Boceto “Cuando la sangre se iluminó”. Fuente: elaboración propia (2023).



Fig. 11.2.4 Boceto “El día que nació un ángel”. Fuente: elaboración propia (2023).



Fig. 11.2.5 Boceto “El adiós de la madre”. Fuente: elaboración propia (2023).



Fig. 11.2.6 Boceto "El día que enterraron al perro". Fuente: elaboración propia (2023).



Fig. 11.2.7 Boceto "La carta de la cuerda". Fuente: elaboración propia (2023).

Anexo 3 – Capítulo 9.2

11.3 Tablas viabilidad técnica y económica

CARACTERIZACIÓN					
DESCRIPCIÓN	PRECIO	UNIDAD	CATEGORÍA	VIDA ÚTIL (MESES)	AMORTIZACIÓN MATERIAL (90 DÍAS)
Vestuario	269 €	29	Gasto	-	-
Maquillaje	103 €	16	Amortizable	12	25,75 €
Máquina coser Singer SM024-RD	159 €	1	Amortizable	48	9,93 €
Materiales costura	6 €	1	Gasto	-	-
Rollo de lana blanca	10 €	4	Gasto	-	-
Ganchillo	2,89 €	1	Amortizable	48	0,18 €
PRECIO TOTAL	549,89 €				35,86 €
PRECIO PROYECTO	320,86 €				

Tabla 11.3.1 Caracterización. Fuente: elaboración propia (2023).

RECURSOS HUMANOS					
ROL	TARIFA POR HORA	NÚMERO DE HORAS AL DÍA	NÚMERO DE DÍAS	PRECIO TOTAL DÍA	PRECIO TOTAL
Director de producción	25,96 €	5	15	129,8 €	1.947 €
Fotógrafo	9,62 €	5	15	48,1 €	721,5 €
Director de casting	13,22 €	5	15	66,1 €	991,5 €
Gaffer	9,86 €	5	15	49,3 €	739,5 €
Director de arte	19,65 €	5	15	98,25 €	1473,75 €
Estilista	12,11 €	5	15	60,55 €	908,25 €
Maquillaje	13,22 €	5	15	66,1 €	991,5 €
Peluquería	12,11 €	5	15	60,55 €	908,25 €
Modelo	20,62 €	5	15	103,1 €	1.546,5 €
PRESUPUESTO TOTAL					10.227,75 €

Tabla 11.3.2 Recursos humanos. Fuente: elaboración propia (2023).

MATERIAL TÉCNICO						
DESCRIPCIÓN	PRECIO / UNIDAD	UNIDADES	PRECIO	VIDA ÚTIL (MESES)	AMORTIZACIÓN MATERIAL (90 DÍAS)	TOTAL DÍA
Cámara Nikon D3300	389 €	1	389 €	48	24,31 €	0,27 €
Objetivo ED 18-55 mm 1:3.5-5.6	189,99 €	1	189,99 €	48	11,87 €	0,13€
Ordenador MSI GF THIN 9SD 2020	1.299 €	1	1.299 €	48	81,18 €	0,90 €
Reflector 80cm	18,99 €	1	18,99 €	48	1'18 €	0,01 €
Trípode Neewer 177cm	73,65 €	1	73,65 €	48	4,60 €	0,05 €
SanDisk Tarjeta Micro SD Extreme Pro Tarjeta 64GB	13,62 €	1	13,62 €	48	0,85 €	0,01 €
UGREEN USB-C/USB-A Lector de tarjetas	15,99 €	1	15,99 €	48	0,99 €	0,01 €
D3300 Batería 1100 mAh	34,24 €	1	34,24 €	48	2,14 €	0,02 €
PRECIO TOTAL					127,81 €	

Tabla 11.3.3 Material técnico. Fuente: elaboración propia (2023).

SOFTWARE		
DESCRIPCIÓN	PRECIO/UNIDAD TEMPORAL	COSTE RESPECTO AL PROYECTO
Licencia ADOBE	19,62 € / mes	58,98 €
Microsoft 360	69 € / año	17,25 €
Canva Pro	9,16 € / mes	18,32 €
PRECIO TOTAL		94,55 €

Tabla 11.3.4 Software. Fuente: elaboración propia (2023).

ASPECTOS LEGALES			
DESCRIPCIÓN	PRECIO/UNIDAD TEMPORAL	UNIDAD	PRECIO
Registro propiedad intelectual	14,97 €	1 obra	14,97 €

Tabla 11.3.5 Aspectos legales. Fuente: elaboración propia (2023).

Anexo 4 – Capítulo 6.1

11.4 Fotografías “Más allá de la crueldad”



Fig. 11.4.1 El hijo del sacerdote. Fuente: elaboración propia (2023).



Fig. 11.4.2 El zarzal. Fuente: elaboración propia (2023).



Fig. 11.4.3 *Cuando la sangre se iluminó.* Fuente: elaboración propia (2023).



Fig. 11.4.4 El día que nació un ángel. Fuente: elaboración propia (2023).



Fig. 11.4.5 El adiós de la madre. Fuente: elaboración propia (2023).



Fig. 11.4.6 El día que enterraron al perro. Fuente: elaboración propia (2023).



Fig. 11.4.7 La carta de la cuerda. Fuente: elaboración propia (2023).

Anexo 5 – Capítulo 6.1

11.5 Cuentos “Más allá de la crueldad”

El hijo del sacerdote

En el templo del culto todos se arrodillaban, juntaban las palmas de las manos y susurraban extrañas palabras que el niño no comprendía. Acostumbrado pues, el niño ya no miraba ni escuchaba los murmullos de la gente de cabeza agachada. Se sentaba en el suelo a escuchar las palabras de su padre, que presidía la ceremonia y vestía graciosos ropajes blancos que decía no gustar. No le agradaba el blanco, sucio, roto, tonto. Prefería el negro, y eso el niño lo sabía. Salió al atrio y miró el borde de las cosas, donde se puso una luz de color distinto a todo. El niño cerró los ojos y caminó hacia su padre, que le negaba, que rechistaba. «Vete, niño tonto, la gente te mira». Pero el niño empezó a hacerse pequeño en el centro del presbiterio. Con ojos blancos miraba al frente, a los cristianos espantados, que se santiguaban y apartaban la vista a la vez que corrían. Una señora se acercó y dijo «Pobre niño, es una desgracia». Pero todos le dieron la espalda, excepto el padre, que lloraba. Lloraba al ver al niño entrar en la piedra, en el sedimento rojo. El templo ya no era blanco, mas ahora estaba vacío. Todos salieron ignorando al niño puro con cuernos en la cabeza, de cara triste y solitaria, lleno de fuego que sonreía por última vez al padre que se santiguaba.

El zarzal

Despertaba entre mí una cálida voz de cuerpo frío, cabellos enredados, abandonados. Aquella mañana de la luz de oro dejó en el olvido el rastro de las voces nocturnas. Mi soledad parecía abandonarme aquel día. Sorprendida pues, escuchaba desde mis profundidades los últimos hilos de voz de la que parecía haber sido una tragedia más en la noche. Mi cielo seguía intacto, blanco y azul, pero ahora la tierra desprendida me rodeaba y yo ya no era marrón. Daría cobijo al abandono, un cuerpo frío que nadie buscó. Ya no salían hilos cálidos, y cuando mi interior se calló, las cabezas desde arriba empezaron a asomar. Me miraban y, con las manos en el pecho, se santiguaban. –Pobre niña, enterrada en el zarzal– decían las cabezas de blancos trapos largos, que con indiferencia se daban la vuelta. Ni el sonido de las lágrimas alcanzó la soledad eterna que ahora había dentro de mí, un cuerpo que lejos de la nostalgia ajena, sería hospedado en la oscura y húmeda tierra de la paz.

Cuando la sangre se iluminó

El día que vi la luz no habían nubes ni una eternidad azul. Triste o despiadado, no quería verla. Jamás me habían hablado de ella e ignoraba su existencia, ¿Para qué quería yo la luz? Fuerte viento que la acompaña, la luz tiene un sonido. El sonido del llanto, el sonido de las puertas que se abren, el sonido de caer. La luz era deshacerse y desaparecer en la húmeda fría tierra que nadie quiere tocar. Si me llegaba la hora no tenía más nada que hacer, y cuando las puertas se abrieron, la diminuta luz empezó a entrar, y yo, salí. Recorría tímidamente la carne, caliente, sudorosa. ¿Y te vas? Me preguntaba. Mi final era incierto, acabaría en las colinas o en las raíces, volvería a alejarme de la luz tal vez, y, con suerte, me reuniría conmigo de nuevo. Cuando mi tumba quedó vacía ya no quedaba nada de oscuridad en mí. Melancolía en mí. Me llegó la hora cuando empecé a caer, y miles de gotitas comenzaron a llorar.

Me descubrieron. Descubrieron mi color, azul, negro, gris. Rojo con rojo.

Cuando se acabó la luz empecé a ver de nuevo, la felicidad rebosaba por los agrietados labios y la tumba estaba llena de nuevo. Mi final no estaba en las raíces de los árboles ni en lo alto de las nubes, mi final estaba donde pertenecía, en la otra tumba.

El día que nació un ángel

De la crueldad humana partió al cielo el niño que nada veía. Su soledad era blanca como las flores del peral, refugiado siempre del sol y de los otros niños. La madre lo mantenía sentado en su sillita de madera acolchada, estampada en cuadrados verdes y negros, para que nadie le tirase piedras ni se burlasen de sus ojos perdidos. Pero el niño añoraba el calor y el viento, y al llegar el día que el árbol perdió sus hojas, un pequeño filamento de luz se coló por la ventana y rozó sus blanquecinas manos. Despertó la tristeza en él, que abrió la ventana y asomó la cabeza. -“Si tan solo pudiera ver el color de la luz”. Aquel deseo se lo llevó el viento hacia los oídos tontos del hombre que pasaba frente a la casa, que le invitó a conocer el color del cielo y la luz. El niño, asombrado, caminó sin miedo hacia el hombre de los colores. El hombre cogió sus manos y le explicó cómo se veían las cosas, y una luz comenzó a chispear del interior del niño sin ojos. El hombre, que con envidia miraba el resplandor, cogió el cuerpo del niño y se lo llevó a su casa. Aquella oscuridad de las paredes sin ventanas ni rendijas desapareció con la llegada del niño, que iluminó la mugre de los muebles y la decadencia de las maderas. -Tienes un ángel dentro- dijo el hombre. Y con la delicadeza de un suspiro abrió la dulce camisa del niño, que iluminó su vieja cara arrugada. Acercó el cuchillito enrobinado a la suave piel del niño y comenzó a deslizarlo hasta que la luz iba haciéndose cada vez más grande. El rojo caía por las piernecitas del niño que no conocía los colores, y cuando el amarillo apareció, nació un ángel.

El adiós de la madre

Bajo las copas de los árboles, entre sus ramas y grietas, se escondía una niebla tan densa y blanca como la piel de la niña que miraba el mundo por primera vez. Abría los ojos en la oscuridad de las velas, bajo el sonido de la lluvia y gritos curiosos de los otros niños, hermanos fugaces. No lloraba la niña, no lo hacía porque en aquella casa nadie la quería. La madre la miró por primera vez y se la colocó en un lado del pecho, agarrando su cabecita de pollito despellejado y frunciendo el entrecejo. No dijo palabra al verla y los niños del otro lado de la puerta preguntaban –¿Ha nacido madre? ¿Ha nacido ya la criatura?- pero la madre dejó a la niña en un costado de la cama y respondió –¡Que tragedia! ¡Nació muerta la niña!- Y los hermanos fugaces se marcharon de la puerta, tristes, desconsolados. La niña miró a la madre con sus ojitos verdes y comenzó a llorar, era tan pequeña como las crías de cerdo y tenía los brazos como dos melindros, cubiertos en un manto de polvo azucarado. La madre hastiada tapó la boca de la niña –No es lugar este para ti- y la cubrió en sábanas blancas, dejando a la niña en una oscuridad blanca que le hizo detener el llanto. Bajo el escándalo de los hermanos la niña viajó por la casa en una cesta de paja cubierta aún por telas, triste escuchaba a la madre caminar entre los pasillos estrechos y despedirse de todos. La niña pensó que se marcharían madre e hija en busca de un nuevo hogar, sin el ruido de los niños, pero grata fue su sorpresa al encontrarse sola en la cesta de paja bajo la niebla, oyendo aún los pasos que se alejaban de la madre entre las ramas y grietas de los árboles. A la niña la salvaron sus llantos, que atrajeron a las aves de picos largos y a roedores de dientes afilados, llevándosela de nuevo allá de donde venía, el cielo de los niños tontos.

El día que enterraron al perro

Entre gritos de los hermanos y el aleteo de las alas en el corral, apareció un perro de negro pelaje sin avisar. Nadie sabía cómo aquel perro, de cortas patas y cuerpo alargado, había llegado a este mundo. Ni siquiera la más pequeña de los hermanos, que entre la paja y los sacos de maíz se escondía para vigilar todo aquello que se movía en el frondoso bosque que había frente al cortijo. La niña cogió al perro por las orejas y lo escondió junto a ella en un lugar que ni las hormigas ni el dueño de aquellas tierras conocían, alejado de la maldad del mundo y de los hermanos. Crecía feliz el perro con la comida que la niña saqueaba de la cesta de los cerdos. Higos, manzanas, y a veces de la cocina traía los huesos del pollito despellejado, que fortalecía sus dientes y le hacía ladrar. Escondido entre azadas y picos, cuando caía la noche el perro salía como las estrellas a correr por los campos. La niña, que vigilaba de cerca, le veía saltar como a los grillos y volar entre las hierbas como las polillas. Cuando el perro cumplió el mes, la niña regaló su secreto a la madre, que gritó al ver la mancha negra que se ocultaba entre los sacos del corral. El perro tonto, pequeño y frágil no podía seguir más en aquel mundo. La madre llamó a la maldad del terrateniente, que se acercó al perro con sus manos agrietadas y le cogió por las orejas, dejándolo en medio de la tierra húmeda del huerto. La niña miró quieta al perro mientras el hombre cogía enfurecido la azada, retirando poquito a poquito la tierra hasta hacer el hueco para el mes de vida que el perro tenía. Celebró el aniversario cuando, con fuerza, le cogió por el lomo y lo dejó caer en su huequito, y sus ojos se iban llenando de una tierra cada vez más profunda. La tierra caía y caía sobre la cabeza negra del perro, y cuando los ladridos dejaron de escucharse, la azada cayó sobre la tierra.

La carta de la cuerda

Nadie me ha tocado sin querer hacerme daño. Olvidada en la soledad del árbol nacía yo, agrietada y rota. Melancólica y triste. Nadie se acuerda de mí, colgada en la cruel eternidad. A veces, en los días de poca luz, cuando no hay luna, las cabezas me visitan. Me susurran su crueldad y lloran. Baños de lágrimas entre mis hilitos, que inundan mis nudos y mis penas. A veces lloro con ellos, cabezas tontas. Sus cuentos son oscuros y reales, pobres niños. Sin quererlo me llevo la inocencia y las palabras, alejando la tristeza y dejando entrar la luz. Cuando llega la noche de las estrellas grandes, se abre el telón allá en el bosque de mi árbol.

Aparecen nuevas cabezas, y, se muestran extrañamente agradecidas. Abrazo con ternura al nuevo susurro. Los demás, celebran. Giran el cuerpo al ritmo de los pájaros y me miran desde la lejanía. -Su momento de cruzar el puente- decían los niños de trajes blancos, mientras bailaban. La cabeza a la que abrazaba me susurraba su crueldad, la verdad de su mundo y los demás dejaron de mirar. Los ojos del niño se cerraban, mis nudos se empapaban de nuevo. El final del espectáculo se acercaba y los niños seguían bailando, y cuando mi cabecita tonta me dejó de susurrar, todos me miraron. -¡Ya se fue! ¡Ya se fue!- gritaron todos.

Sola de nuevo en la eternidad, desgastada, perdiendo fuerza y a mí misma. ¿Es esta mi condena? La vía de las cabezas entre su vida y mi final. ¿Me rompería yo algún día?

Anexo 6 – Capítulo 10.3

11.6 Solicitud derechos de imagen

CONTRATO DE CESIÓN DE DERECHOS DE IMAGEN

En Barcelona, a 14 de Junio de 2023

REUNIDOS

De una parte, LUIS GARRIDO mayor de edad, con DNI 21783644E con domicilio a efectos de notificaciones sito en Barcelona en adelante EL CEDENTE.

Y de otra, MARC BONET mayor de edad, con DNI 49490572T con domicilio a efectos de notificaciones sito en Sant Boi de Llobregat en adelante EL CESIONARIO.

Las partes actúan en su propio nombre y tienen suficiente capacidad legal para llevar a cabo este contrato, siendo responsables de la veracidad de sus manifestaciones. De común acuerdo,

EXPONEN

- Que el cesionario se dedica a la actividad de fotógrafo
- Que el cedente autoriza al cesionario a utilizar sus imágenes, fotografías, videos, material gráfico, etc. con un uso de carácter académico

Las partes están interesadas en la formalización del presente CONTRATO DE CESIÓN DE DERECHOS DE IMAGEN con sujeción a las siguientes,

CLÁUSULAS

I.- OBJETO DEL CONTRATO

El cedente concede su autorización al cesionario para el uso de su imagen, utilizando los medios técnicos conocidos y los que puedan conocerse en el futuro, y siempre con la finalidad descrita.

II.- REGULACIÓN

El presente contrato se regula por lo establecido en el Art 18 de la Constitución Española, la Ley Orgánica 1/1982 sobre derecho al honor, el Real Decreto 1/1996 sobre Propiedad Intelectual y demás legislación pertinente.

III.- DERECHOS Y OBLIGACIONES

El cesionario tiene el derecho de utilizar las imágenes para el uso concedido, siempre con la obligación de respetar el derecho al honor.

El cedente tiene derecho a que su utilización se limite a aquellas aplicaciones que no atenten contra el derecho al honor en los términos previstos en la Ley Orgánica 1/85, de 5 de Mayo, de Protección Civil al Derecho al Honor, la Intimidad Personal y familiar y a la Propia Imagen.

IV.- LÍMITE DE LA CESIÓN

La autorización se otorga sin ninguna limitación territorial ni temporal, por lo que los derechos se conceden para su utilización en todo el mundo e ilimitadamente.

V.- REMUNERACIÓN

El cesionario no recibirá ninguna remuneración por la cesión de los derechos de imagen, y esta queda otorgada a título gratuito.

VI.- CESIÓN A TERCEROS

Se prohíbe la cesión de los derechos de imagen a terceras personas físicas o jurídicas.

VII.- RESOLUCIÓN DE CONFLICTOS

Para la resolución de los posibles conflictos que puedan surgir en torno a la interpretación del presente contrato las partes se someten al sistema de arbitraje de resolución de conflictos.

Y las partes, encontrando conforme cuánto se ha expuesto y pactado en el presente documento privado, lo firman en el lugar y fecha mencionados.

Firma



Firma



Fig. 11.6.1 Cesión derechos de imagen Luis Garrido. Fuente: elaboración propia (2023).

CONTRATO DE CESIÓN DE DERECHOS DE IMAGEN

En Barcelona, a 14 de Junio de 2023

REUNIDOS

De una parte, RAQUEL ALTISEN mayor de edad, con DNI 56485762W con domicilio a efectos de notificaciones sito en Barcelona en adelante EL CEDENTE.

Y de otra, MARC BONET mayor de edad, con DNI 49490572T con domicilio a efectos de notificaciones sito en Sant Boi de Llobregat en adelante EL CESIONARIO.

Las partes actúan en su propio nombre y tienen suficiente capacidad legal para llevar a cabo este contrato, siendo responsables de la veracidad de sus manifestaciones. De común acuerdo,

EXPONEN

- Que el cesionario se dedica a la actividad de fotógrafo
- Que el cedente autoriza al cesionario a utilizar sus imágenes, fotografías, videos, material gráfico, etc. con un uso de carácter académico

Las partes están interesadas en la formalización del presente CONTRATO DE CESIÓN DE DERECHOS DE IMAGEN con sujeción a las siguientes,

CLÁUSULAS

I.- OBJETO DEL CONTRATO

El cedente concede su autorización al cesionario para el uso de su imagen, utilizando los medios técnicos conocidos y los que puedan conocerse en el futuro, y siempre con la finalidad descrita.

II.- REGULACIÓN

El presente contrato se regula por lo establecido en el Art 18 de la Constitución Española, la Ley Orgánica 1/1982 sobre derecho al honor, el Real Decreto 1/1996 sobre Propiedad Intelectual y demás legislación pertinente.

III.- DERECHOS Y OBLIGACIONES

El cesionario tiene el derecho de utilizar las imágenes para el uso concedido, siempre con la obligación de respetar el derecho al honor.

El cedente tiene derecho a que su utilización se limite a aquellas aplicaciones que no atenten contra el derecho al honor en los términos previstos en la Ley Orgánica 1/85, de 5 de Mayo, de Protección Civil al Derecho al Honor, la Intimidad Personal y familiar y a la Propia Imagen.

IV.- LÍMITE DE LA CESIÓN

La autorización se otorga sin ninguna limitación territorial ni temporal, por lo que los derechos se conceden para su utilización en todo el mundo e ilimitadamente.

V.- REMUNERACIÓN

El cesionario no recibirá ninguna remuneración por la cesión de los derechos de imagen, y esta queda otorgada a título gratuito.

VI.- CESIÓN A TERCEROS

Se prohíbe la cesión de los derechos de imagen a terceras personas físicas o jurídicas.

VII.- RESOLUCIÓN DE CONFLICTOS

Para la resolución de los posibles conflictos que puedan surgir en torno a la interpretación del presente contrato las partes se someten al sistema de arbitraje de resolución de conflictos.

Y las partes, encontrando conforme cuánto se ha expuesto y pactado en el presente documento privado, lo firman en el lugar y fecha mencionados.

Firma



Firma



Fig. 11.6.2 Cesión derechos de imagen Raquel Altisen. Fuente: elaboración propia (2023).

CONTRATO DE CESIÓN DE DERECHOS DE IMAGEN

En Barcelona, a 14 de Junio de 2023

REUNIDOS

De una parte, **OLGA BAÑOS** mayor de edad, con DNI 384500731F con domicilio a efectos de notificaciones sito en **Sant Boi** de Llobregat en adelante **EL CEDENTE**.

Y de otra, **MARC BONET** mayor de edad, con DNI 49490572T con domicilio a efectos de notificaciones sito en **Sant Boi** de Llobregat en adelante **EL CESIONARIO**.

Las partes actúan en su propio nombre y tienen suficiente capacidad legal para llevar a cabo este contrato, siendo responsables de la veracidad de sus manifestaciones. De común acuerdo,

EXPONEN

- Que el cesionario se dedica a la actividad de fotógrafo
- Que el cedente autoriza al cesionario a utilizar sus imágenes, fotografías, vídeos, material gráfico, etc. con un uso de carácter académico

Las partes están interesadas en la formalización del presente CONTRATO DE CESIÓN DE DERECHOS DE IMAGEN con sujeción a las siguientes,

CLÁUSULAS

I.- OBJETO DEL CONTRATO

El cedente concede su autorización al cesionario para el uso de su imagen, utilizando los medios técnicos conocidos y los que puedan conocerse en el futuro, y siempre con la finalidad descrita.

II.- REGULACIÓN

El presente contrato se regula por lo establecido en el Art 18 de la Constitución Española, la Ley Orgánica 1/1982 sobre derecho al honor, el Real Decreto 1/1996 sobre Propiedad Intelectual y demás legislación pertinente.

III.- DERECHOS Y OBLIGACIONES

El cesionario tiene el derecho de utilizar las imágenes para el uso concedido, siempre con la obligación de respetar el derecho al honor.

El cedente tiene derecho a que su utilización se limite a aquellas aplicaciones que no atenten contra el derecho al honor en los términos previstos en la Ley Orgánica 1/85, de 5 de Mayo, de Protección Civil al Derecho al Honor, la Intimidad Personal y familiar y a la Propia Imagen.

IV.- LÍMITE DE LA CESIÓN

La autorización se otorga sin ninguna limitación territorial ni temporal, por lo que los derechos se conceden para su utilización en todo el mundo e ilimitadamente.

V.- REMUNERACIÓN

El cesionario no recibirá ninguna remuneración por la cesión de los derechos de imagen, y esta queda otorgada a título gratuito.

VI.- CESIÓN A TERCEROS

Se prohíbe la cesión de los derechos de imagen a terceras personas físicas o jurídicas.

VII.- RESOLUCIÓN DE CONFLICTOS

Para la resolución de los posibles conflictos que puedan surgir en torno a la interpretación del presente contrato las partes se someten al sistema de arbitraje de resolución de conflictos.

Y las partes, encontrando conforme cuánto se ha expuesto y pactado en el presente documento privado, lo firman en el lugar y fecha mencionados.

Firma



Firma



Fig. 11.6.3 Cesión derechos de imagen Olga Baños. Fuente: elaboración propia (2023).

CONTRATO DE CESIÓN DE DERECHOS DE IMAGEN

En Barcelona, a 14 de Junio de 2023

REUNIDOS

De una parte, **Andrea** mayor de edad, con DNI 24487597A con domicilio a efectos de notificaciones sito en **Barcelona** en adelante **EL CEDENTE**.

Y de otra, **MARC BONET** mayor de edad, con DNI 49490572T con domicilio a efectos de notificaciones sito en **Sant Boi** de Llobregat en adelante **EL CESIONARIO**.

Las partes actúan en su propio nombre y tienen suficiente capacidad legal para llevar a cabo este contrato, siendo responsables de la veracidad de sus manifestaciones. De común acuerdo,

EXPONEN

- Que el cesionario se dedica a la actividad de fotógrafo
- Que el cedente autoriza al cesionario a utilizar sus imágenes, fotografías, vídeos, material gráfico, etc. con un uso de carácter académico

Las partes están interesadas en la formalización del presente CONTRATO DE CESIÓN DE DERECHOS DE IMAGEN con sujeción a las siguientes,

CLÁUSULAS

I.- OBJETO DEL CONTRATO

El cedente concede su autorización al cesionario para el uso de su imagen, utilizando los medios técnicos conocidos y los que puedan conocerse en el futuro, y siempre con la finalidad descrita.

II.- REGULACIÓN

El presente contrato se regula por lo establecido en el Art 18 de la Constitución Española, la Ley Orgánica 1/1982 sobre derecho al honor, el Real Decreto 1/1996 sobre Propiedad Intelectual y demás legislación pertinente.

III.- DERECHOS Y OBLIGACIONES

El cesionario tiene el derecho de utilizar las imágenes para el uso concedido, siempre con la obligación de respetar el derecho al honor.

El cedente tiene derecho a que su utilización se limite a aquellas aplicaciones que no atenten contra el derecho al honor en los términos previstos en la Ley Orgánica 1/85, de 5 de Mayo, de Protección Civil al Derecho al Honor, la Intimidad Personal y familiar y a la Propia Imagen.

IV.- LÍMITE DE LA CESIÓN

La autorización se otorga sin ninguna limitación territorial ni temporal, por lo que los derechos se conceden para su utilización en todo el mundo e ilimitadamente.

V.- REMUNERACIÓN

El cesionario no recibirá ninguna remuneración por la cesión de los derechos de imagen, y esta queda otorgada a título gratuito.

VI.- CESIÓN A TERCEROS

Se prohíbe la cesión de los derechos de imagen a terceras personas físicas o jurídicas.

VII.- RESOLUCIÓN DE CONFLICTOS

Para la resolución de los posibles conflictos que puedan surgir en torno a la interpretación del presente contrato las partes se someten al sistema de arbitraje de resolución de conflictos.

Y las partes, encontrando conforme cuánto se ha expuesto y pactado en el presente documento privado, lo firman en el lugar y fecha mencionados.

Firma



Firma



Fig. 11.6.4 Cesión derechos de imagen Andrea Morera. Fuente: elaboración propia (2023).

CONTRATO DE CESIÓN DE DERECHOS DE IMAGEN

En Barcelona, a 14 de Junio de 2023

REUNIDOS

De una parte, MARINA SEGURA mayor de edad, con DNI 47968095P con domicilio a efectos de notificaciones sito en Barcelona en adelante EL CEDENTE.

Y de otra, MARC BONET mayor de edad, con DNI 49490572T con domicilio a efectos de notificaciones sito en Sant Boi de Llobregat en adelante EL CESIONARIO.

Las partes actúan en su propio nombre y tienen suficiente capacidad legal para llevar a cabo este contrato, siendo responsables de la veracidad de sus manifestaciones. De común acuerdo,

EXPONEN

1. Que el cesionario se dedica a la actividad de fotógrafo
2. Que el cedente autoriza al cesionario a utilizar sus imágenes, fotografías, videos, material gráfico, etc. con un uso de carácter académico

Las partes están interesadas en la formalización del presente CONTRATO DE CESIÓN DE DERECHOS DE IMAGEN con sujeción a las siguientes,

CLÁUSULAS

I.- OBJETO DEL CONTRATO

El cedente concede su autorización al cesionario para el uso de su imagen, utilizando los medios técnicos conocidos y los que puedan conocerse en el futuro, y siempre con la finalidad descrita.

II.- REGULACIÓN

El presente contrato se regula por lo establecido en el Art 18 de la Constitución Española, la Ley Orgánica 1/1982 sobre derecho al honor, el Real Decreto 1/1996 sobre Propiedad Intelectual y demás legislación pertinente.

III.- DERECHOS Y OBLIGACIONES

El cesionario tiene el derecho de utilizar las imágenes para el uso concedido, siempre con la obligación de respetar el derecho al honor.

El cedente tiene derecho a que su utilización se limite a aquellas aplicaciones que no atenten contra el derecho al honor en los términos previstos en la Ley Orgánica 1/85, de 5 de Mayo, de Protección Civil al Derecho al Honor, la Intimidad Personal y familiar y a la Propia Imagen.

IV.- LÍMITE DE LA CESIÓN

La autorización se otorga sin ninguna limitación territorial ni temporal, por lo que los derechos se conceden para su utilización en todo el mundo e ilimitadamente.

V.- REMUNERACIÓN

El cesionario no recibirá ninguna remuneración por la cesión de los derechos de imagen, y esta queda otorgada a título gratuito.

VI.- CESIÓN A TERCEROS

Se prohíbe la cesión de los derechos de imagen a terceras personas físicas o jurídicas.

VII.- RESOLUCIÓN DE CONFLICTOS

Para la resolución de los posibles conflictos que puedan surgir en torno a la interpretación del presente contrato las partes se someten al sistema de arbitraje de resolución de conflictos.

Y las partes, encontrando conforme cuánto se ha expuesto y pactado en el presente documento privado, lo firman en el lugar y fecha mencionados.

Firma



Firma



Fig. 11.6.5 Cesión derechos de imagen Marina Segura. Fuente: elaboración propia (2023).

CONTRATO DE CESIÓN DE DERECHOS DE IMAGEN

En Barcelona, a 14 de Junio de 2023

REUNIDOS

MERCÉ DOMÈNECH BALLESTER
De una parte, mayor de edad, con DNI.....24414905Z..... con domicilio a efectos de notificaciones sito en.....Barcelona..... en adelante EL CEDENTE.

Y de otra, MARC BONET mayor de edad, con DNI 49490572T con domicilio a efectos de notificaciones sito en Sant Boi de Llobregat en adelante EL CESIONARIO.

Las partes actúan en su propio nombre y tienen suficiente capacidad legal para llevar a cabo este contrato, siendo responsables de la veracidad de sus manifestaciones. De común acuerdo,

EXPONEN

1. Que el cesionario se dedica a la actividad de fotógrafo
2. Que el cedente autoriza al cesionario a utilizar sus imágenes, fotografías, videos, material gráfico, etc. con un uso de carácter académico

Las partes están interesadas en la formalización del presente CONTRATO DE CESIÓN DE DERECHOS DE IMAGEN con sujeción a las siguientes,

CLÁUSULAS

I.- OBJETO DEL CONTRATO

El cedente concede su autorización al cesionario para el uso de su imagen, utilizando los medios técnicos conocidos y los que puedan conocerse en el futuro, y siempre con la finalidad descrita.

II.- REGULACIÓN

El presente contrato se regula por lo establecido en el Art 18 de la Constitución Española, la Ley Orgánica 1/1982 sobre derecho al honor, el Real Decreto 1/1996 sobre Propiedad Intelectual y demás legislación pertinente.

III.- DERECHOS Y OBLIGACIONES

El cesionario tiene el derecho de utilizar las imágenes para el uso concedido, siempre con la obligación de respetar el derecho al honor.

El cedente tiene derecho a que su utilización se limite a aquellas aplicaciones que no atenten contra el derecho al honor en los términos previstos en la Ley Orgánica 1/85, de 5 de Mayo, de Protección Civil al Derecho al Honor, la Intimidad Personal y familiar y a la Propia Imagen.

IV.- LÍMITE DE LA CESIÓN

La autorización se otorga sin ninguna limitación territorial ni temporal, por lo que los derechos se conceden para su utilización en todo el mundo e ilimitadamente.

V.- REMUNERACIÓN

El cesionario no recibirá ninguna remuneración por la cesión de los derechos de imagen, y esta queda otorgada a título gratuito.

VI.- CESIÓN A TERCEROS

Se prohíbe la cesión de los derechos de imagen a terceras personas físicas o jurídicas.

VII.- RESOLUCIÓN DE CONFLICTOS

Para la resolución de los posibles conflictos que puedan surgir en torno a la interpretación del presente contrato las partes se someten al sistema de arbitraje de resolución de conflictos.

Y las partes, encontrando conforme cuánto se ha expuesto y pactado en el presente documento privado, lo firman en el lugar y fecha mencionados.

Firma



Firma



Fig. 11.6.6 Cesión derechos de imagen Mercè Domenech. Fuente: elaboración propia (2023).