

## RELIQUIAS



Con motivo del rodaje en Galicia de la TVmovie *Reliquias (90 mins.)*, producida por *Bren Entertainment para TVG*, y dirigida por Toño López, mantenemos una conversación con el director de fotografía *Alfonso Parra, AEC* para que nos cuente como se ha enfrentado, con la cámara *RedOne*, a las luces gallegas del siglo XII.

La historia se desarrolla en la Edad Media en un monasterio dúplice, o lo que es lo mismo, un monasterio en el que convivían frailes y monjas. La película empieza con la llegada del enviado del Papa con la orden de dismantelar este tipo de monasterios para que a partir de entonces sean de sexos separados. Hay descontento en el monasterio y una mañana el enviado papal muere asesinado. La narración nos cuenta la investigación sobre el asesinato: muchos en el monasterio tenían motivos para querer deshacerse del enviado.

**Jesús Solera** *¿Cómo te planteaste en términos generales la fotografía? Quiero decir ¿te inspiraste en una visión histórica y de ambiente, narrativa o pictórica? ¿O incluso cinematográfica?*

**Alfonso Parra** Lo primero, para concretar la fotografía de una película de esta naturaleza necesito hacerme un idea de la atmósfera de la época, no sólo en lo que se refiera a su realidad concreta, física, sino también al ambiente moral, ético e intelectual de la misma, por lo que antes de diseñar una fotografía procuro estudiar todo lo que puedo sobre dicha época; en este caso leí desde la novela *Los Pilares de la tierra* a los ensayos de Antonio Linage o Héctor Rodríguez sobre las vidas de los monjes y los monasterios dúplices. Respecto a las referencias visuales para *Reliquias*, me centré en dos aspectos, por un lado en ver reproducciones de los códices medievales y por otro buscar imágenes que me

guiaran en el uso de la luz natural, tanto de la del sol como de la artificial proporcionada por las velas, lámparas de aceite y antorchas. En este sentido estudié obras de Cornelis Bega, Giotto, los hermanos Van Ostede, Hammershoi y, cómo no, Vermeer.



SEC.44 INT/DIA. SCRIPTORIUM. F32mm.T2.4  
MTDISO320.MTD K°5000.OBT 180°



Foto de Hendrik Kerstens



Mujer sosteniendo una balanza  
Johannes Vermeer.

**JS** Me imagino que en el caso de los pintores no será una simple copia sino buscar la sensación que transmiten esos cuadros.

**AP** Exactamente, la intención es no tanto copiar la luz de los cuadros, como que me sirvan para colocarme en una sensación que yo pueda plasmar después en imágenes de acuerdo con las necesidades dramáticas del guión. Tanto es así que las referencias son no sólo pinturas de distintas épocas, sino también películas como el *Nombre de la Rosa* y *La joven de la perla*, o las fotografías de Hendrik Kerstens; de éste último me interesaba mucho la forma en que retrata los rostros, con una sencillez que deja traslucir de forma natural la belleza del rostro, e incluso diría que evoca cierta trascendencia.

**JS** Y ¿técnicamente cómo lo has aplicado? Si te parece bien, explícanos alguna secuencia de Reliquias para que podamos, tener una visión práctica, y no tanto teórica que por otra parte ya has explicado en tus artículos en Cameraman.

**AP** Por ejemplo, para las secuencias de las noches seguí las sensaciones que me creaban los cuadros de Van Steenwijck, en el sentido de sombras profundas y tonos de color cálidos. Para ello utilicé una luz muy suave de relleno con pantallas de linestras, que dan un tono melocotón muy cálido; y para la luz principal “chinos” con bombillas filtradas con CTO. De esta forma tenía dos tonos cálidos distintos uno mayor para los



Hendrick van Steenwijck (1618)  
“The Liberation of St. Peter”



Sec.50B.Scriptorium.INT/NOCHE. F32mm.T  
2.1 Obt.273°. MTD ISO400. MTD 4000°K

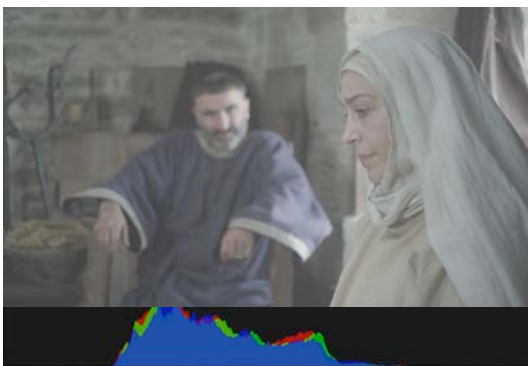
los fondos y otro menor para los rostros; esto creo, me daba más calidad en los negros y mejores penumbras.

Con la cámara REDOne, la versión que nosotros utilizamos, la 20, es necesario subir el nivel de detalle en los negros para moderar el ruido y luego en posproducción ajustar el negro a la densidad necesaria; de esta forma, en esta secuencia, los negros quedan prácticamente sin detalle pero con profundidad y nada empastados.

**JS** *Entremos en algunos detalles que me han llamado la atención, si te parece bien. Los desenfocos conseguidos con la RedOne, son muy bonitos, muy sutiles, me ha sorprendido realmente. Incluso en soporte película no es fácil conseguir esos roces. ¿Técnicamente cómo se resuelve en la RedOne o en el digital en general?*

**AP** Son varios los factores que contribuyen a tener esta sensación con los desenfocos ya que la cámara produce una imagen muy nítida con poca tolerancia al foco “dulce”; esto es, la imagen está o no a foco. Para conseguir los desenfocos y en general una imagen suave, utilicé por un lado las lentes estandar Zeiss 2.1 que son menos “duras” en comparación con otras lentes Arri como las Ultraprime o las Masterprime; utilicé diafragamas abiertos, lentes no demasiado angulares y varié la obturación de la cámara para que tuviera un angulo mayor, además en muchas secuencias usé humo de forma moderada y los filtros Classic Soft HD que me gustan mucho. En el proceso de exportación del material mediante REDCine (entonces no disponíamos del nuevo RedcineX) usamos un *sharpen* moderado, una ligera reducción del ruido y exportamos con el filtro B-spline a HD1080 que da una imagen algo menos nítida en los bordes. Una combinación de todo esto me ha permitido tener una imagen con líneas suaves y desenfocos agradables. Y no hay que olvidar el excelente trabajo de Chiqui, el foquista, de una gran sensibilidad para el movimiento del foco.

**JS** *Me ha sorprendido también la óptica en el min. 24 donde la actriz protagonista María Bouzas en primer término de perfil en PMC habla con el obispo al fondo de plano en PML frontal: al mover el foco de uno a otro, el objetivo no respira en absoluto. La óptica me parece de una calidad excelente también en ese sentido.*



SEC. 22 Ceta Bispo. Int/Día. F 32mm T 2.3 Ob 273°K MTD ISO 320 5000°K. Curva REDlog. Espacio color RGB. El histograma corresponde a la imagen original según las condiciones de exportación con REDCine.

**AP** Si, es un buen juego de lentes y que hemos utilizado de forma habitual en los rodajes en 35mm. En la cámara nosotros utilizamos montura PL con opticas Zeiss, como ya te he indicado. Por otro lado no hay que olvidar que el formato final es DVCPRO 50 por lo que la calidad de las lentes y la cámara cubren con creces la necesidad del formato final.

**JS** ¿Has cambiado mucho de objetivos?

**AP** Yo considero que hay que tener un claro criterio en el uso de las lentes y a mí personalmente me gusta mantener la coherencia de los espacios por lo que cambio poco de objetivo, y prefiero en general, acercarme o alejarme con la misma lente que no estar “cambiando de



SEC.14 INT/DIA. SCRIPTORIUM. F32mm.T2.8 MTD  
ISO320.MTD K°5000.OBT 180°

gafas”, como decía Bresson a cada plano. La lente determina claramente el punto de vista y la relación entre los terminos del encuadre y sobre todo la relación de los personajes con el escenario, de ahí que el 75% de los planos haya sido rodado entre el 32mm y el 40mm, dos objetivos que construyen una imagen muy natural, algo que va acorde con el plantamiento de luz como estamos comentando. No quería acentuar fugas o marcar perspectivas demasiado notorias como tampoco alejar a los personajes de los fondos mediante los angulares o romper estos y perder el espacio mediante teles. Por otro lado, al mantener esta base, cualquier uso de una lente mas angular o más tele adquiere mayor intensidad narrativa.



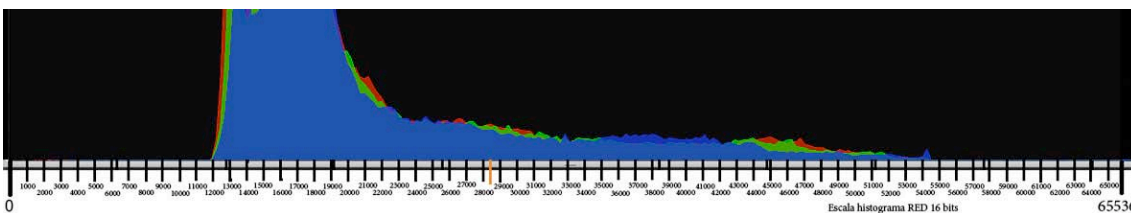
La actriz María Bouzas colaborando con el director de Fotografía Alfonso Parra

**JS** Hemos hablado del roce en los fondos pero hay un momento que este lenguaje que has usado se ve reforzado desde mi punto de vista; es en el min. 51, donde en la iglesia hablan Ferro y Fray Alberto en primer término con Elvira, la monja joven que ilustra los pergaminos al fondo, junto a los libros. En primer término tenemos a ambos con foco definido y con luz, al fondo tenemos a la monja con un ligero roce y en penumbra. ¿Por qué esta elección de reforzar las diferencias, de marcarlas tanto y cómo los has hecho?

**AP** En esa secuencia, Ferro y Fray Alberto, empiezan a hilar cabos y hacerse más preguntas sobre la muerte del Legado Papal. Elvira tiene algo que ocultar que no quiere que estos descubran, por eso está en penumbra; pero luego sale también a la luz, disimulando su turbación. La iluminación viene en toda la secuencia desde arriba, luz de HMI muy suave; si no recuerdo mal teníamos, un par de 1200w algunos 575 y a bastante distancia un 6Kw, todos ellos convenientemente filtrados.

**JS** *La lectura en las sombras es también muy buena a mi entender, ¿cómo rellenaste esas sombras? ¿O no hubo relleno y bastó con la luz principal?*

**AP** Si hay bastante relleno tanto en los exteriores como en los interiores. En la versión de la cámara que hemos usado, me parece necesario mantener un buen nivel de luz en las sombras para disminuir el ruido y mantener el detalle y la textura. Por supuesto luego en etalonaje hemos llevado el negro a su sitio consiguiendo un buen detalle así como oscuridades muy limpias. Por ejemplo, en todas las secuencias de interiores, que no son la iglesia, hay luz de relleno que viene desde arriba y que consistía en pantallas Kinoflo rebotadas contra telas blancas en las zonas más alejada de las ventanas y sobre tela plata en las que estaban cerca de estas. Date cuenta que tanto los objetos así como las vestimentas, a excepción de los monjes y monjas, son oscuros, madera, hierro, tierras y que era necesario tener un nivel aceptable de detalle en los mismos. En algunos casos esa luz suave era filtrada con Opal Frost. Por supuesto, todo estaba convenientemente recortado con papel negro y banderas para ajustar la luz de las paredes en relación al resto de la estancia. En los exteriores ha sido como siempre, más complicado pero hemos rellenado las sombras con HMI filtrado con Straw o LCT además de distintos difusores.



*SEC.53 INT/DIA.Cocina. F32mm.T2.4 MTD ISO320.MDK°5000.OBT 273°. Mostramos aquí los valores tanto en el MO como en el histograma de los valores de luminancia más relevantes. Los valores corresponden a la imagen original exportada con REDLOG.*



Fotograma etalonado

**JS** La sensación que has conseguido me parece estupenda, ya que es 'verdadera' penumbra, 'verdadera' sombra. No la 'falsa' penumbra que vemos en tantas películas: es decir un objeto iluminado dentro de la sombra. En Reliquias la sensación es que la propia penumbra 'ilumina' el sujeto, no hay en ningún momento la impresión de que hay una luz añadida en algún lugar fuera del plano para iluminarlo. Por eso digo que es una 'verdadera' penumbra: el sujeto por sí solo sale de las sombras, rompe la penumbra sin ninguna ayuda; es una sensación casi mágica, irreal.



SEC.28B INT/AMANECER. SCRIPTORIUM.  
F40mm. T2.1 MTDISO320.MTDK°5000.OBT 180°

**AP** Sí, un poco era eso lo que buscaba fruto de la observación de las referencias que ya te he comentado, y concretamente para este tipo de luz, los frescos de Piero Della Francesca, donde las figuras son luz misma, suave, difusa, con el resplandor de las sombras, en las penumbras, que tan bien fotografiaría Pasqualino de Santis para Bresson. No quería que la luz fuera claramente drámatica siendo esta una historia de misterio, sino más bien retratar un lugar que apartado del mundo, tiene algo de isla con su propia naturaleza y donde el asesinato y la intriga le



Madonna del parto.  
Piero Della Francesca

es algo ajeno.

Por otra parte, me gusta que la luz sea natural, como bien dices, que parece que emana de los propios sujetos/objetos de la escena. Y no quiero decir con esto que sea luz realista que como habrás comprobado no lo es en modo alguno.

**JS** *No, no es realista en absoluto hay siempre algo mágico en ella. ¿Te satisface la resolución de la RedOne en general, ya sea en sombras o en luces, o crees que es mejorable?*

**AP** La resolución de la RED es excelente y ya tenemos softwares y sensor nuevo que mejoran considerablemente el ruido y el rango dinámico. Date cuenta que yo estaba manejando 2 2/3 stop por encima del valor medio, y cuatro por debajo. Este rango dinámico de la versión 20 me obligó a controlar muy bien los rangos dinámicos de la escena. Y dentro de esta latitud la resolución de la cámara es excelente, tanto en las sombras como en las altas luces, y con resolución me refiero no solo a la nitidez sino también a la textura.



Equipo de cámara

**JS** *No es mucho rango dinámico, pero en exteriores he visto que la cámara compensa muy bien las diferentes luces, como por ejemplo en el min. 4 cuando entran en el patio del monasterio el Obispo y su acompañante por primera vez. ¿Cómo has hecho para sacarle partido en esas circunstancias difíciles?*

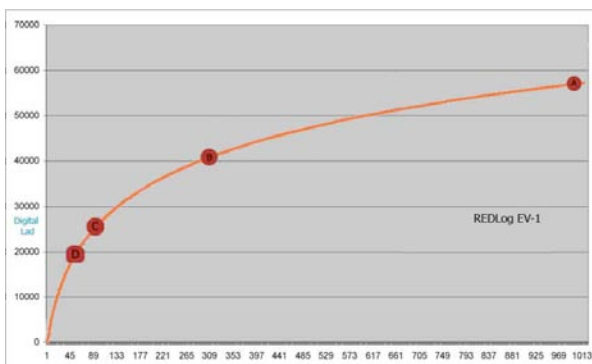
**AP** Iluminando las sombras; en la secuencia que señalas hay un ARRI HMI 12Kw conveniente filtrado por un lado para bajar la temperatura de color de las sombras y por otro para levantar el nivel de luz de las mismas. Por supuesto la exposición la he realizado para las altas luces dejando estas al límite derecho del histograma, sin que estuvieran recortadas.

**JS** *En el min. 21, se ve que es temprano por la mañana o ya al atardecer, por tanto las diferencias entre sol y sombra no son tan fuertes pero sí el color: amarillo frente a una fría penumbra. También ahí ha compensado muy bien la cámara y si hay rellenos apenas se notan*

**AP** Es una secuencia rodada de mañana, y efectivamente hay una combinación de luz fría de las sombras y la parte más cálida iluminada por el sol. Y sí que hay mucho relleno, esta el HMI de 12Kw para los fondos en sombra, otros dos de cuatro para las caras en sombras, con sus difusores, correctores de color CTO, LCT o Straw. Además usamos los filtros Digicon de Schneider que permiten

hasta cierto punto un control muy eficaz del rango dinámico de la escena sin perder nitidez ni modificar el color.

**JS** El plano de la ventana donde varios actores miran fuera (min. 41) es también de gran calidad; diría por lo que conozco de otros trabajos tuyos, que es un plano muy 'de Parra'. De nuevo la sensación es de una única fuente de luz (exterior) pero por otra parte la sombra interior tiene detalle, sin implicar un apoyo (aparente claro está) ni una subida de las altas luces en el rostro de los actores. Se podría pensar que el mérito es sólo de la cámara, pero en digital hay que conocer muy bien la cámara para poder conseguir algo así; no basta con apretar el botón como habitualmente se cree.



SEC.35 INT/DIA. Cela Legado. F40mm.T2.1 MDASA320. MDK°5000.OBT 180°. Arriba el fotograma original exportado con RedLog (Ev-1) y la representación de los valores promedio sobre dicha curva.

**JS** Además, no sólo hay una buena lectura de detalle en luz y penumbra, sino que también hay una muy buena calidad de color y de raccord de color, ¿no crees?

**AP** Si, REDOne reproduce muy bien tonos de color puros, por ejemplo la ropa del Obispo. En este sentido nosotros exportamos el material en modo RGB y

**AP** Es un error común considerar que se puede trabajar en digital de forma más sencilla o segura porque este sistema ofrece un sistema de visionado más o menos eficaz.

Sin duda un director de fotografía debe conocer las herramientas con las que trabaja y adecuarlas a las necesidades tanto narrativas como económicas del proyecto. En el plano que comentas, la cámara responde estupendamente si controlas el rango dinámico de la escena, de suerte que yo tenía ahí la luz que entraba por la ventana, un HMI 6Kw suavizado y rellenado las sombras de la forma que ya te conté, así las caras más cerca de la ventana, esto es el obispo y la abadesa están sobrepuestas 1 stop para dar una sensación luminosa y la zona de sombras subexpuestas 2, esto es una relación de contraste de 8:1.





luego lo ajustamos en *Color* a YCbCr, saturando, intensificando aquí o allá, o modificando ligeramente el tono. La ventaja de la REDOne es que yo disponía de los ficheros .R3D en mi casa y durante el fin de semana, con el mismo *Color*, hacía etalonajes de las secuencias que luego ensañaba a los distintos departamentos para que se hicieran una idea de la imagen final.

**JS** Otro caso es en el min. 37, la conversación entre Ferro, el acompañante del obispo y Fray Alberto; están en penumbra y en un momento determinado hay una panorámica de seguimiento hasta que se colocan en la luz (con una diferencia de lectura importante): tanto en una como en otra la lectura de la cámara es buena, al menos eso me ha parecido a mí.

**AP** Sí, dado que toda la luz estaba puesta por nosotros, pudimos controlar las relaciones de contraste de las distintas partes de la panorámica, considerando además el uso en *Color* de un dinámico que corrigiera la luz de Fray Alberto, al pasar justo delante de la luz que entraba por la ventana. Pero fíjate que efectivamente el comienzo de la panorámica está en penumbra, pero ésta no me quedó suficientemente bien, está ligeramente empastada, debido a una insuficiente exposición. En este sentido, esta RED no tolera muchos errores.



SEC.50A INT/NOCHE.Scriptorium F32mm.

**JS** La luz de las velas tiene una textura especial ¿Cómo has trabajado esa luz? ¿La RedOne te permite trabajar con menos cantidad, intensidad de luz que otras digitales?

**AP** Pues es una mezcla de las pantallas de linestras, los globos chinos y luz de vela real. Mi eléctricos prepararon un soporte donde poníamos entre seis y diez cirios y detrás de ellos un espejo para reflejar la luz, además de utilizar un pequeño flicker para simular el parpadeo de la luz. Yo creo que el efecto que señalas se consigue mezclando las distintas temperaturas de color; así por ejemplo, los fondos iluminados con linestras son algo más cálidos y los rostros lo son menos, creando una profundidad de color que hemos después mantenido y ajustado en el etalonaje.

Contestando a tu segunda pregunta, con la REDOne, build 20, he usado un IE efectivo de ISO 160 para los exteriores e interiores día y 125 para los interiores con



Iluminación Sec.50A. INT/NOCHE

luz de tungsteno. Si bien, en la cámara el metadato era 320 en la mayoría de los casos. En realidad es una cámara de baja sensibilidad, muy por debajo por ejemplo de la F35 o la 3700.

**JS** *En general la luz, aunque algo blanca, es cálida; no hay en ningún momento la sensación de ambientación fría. Parece una contradicción, bueno de hecho lo es, pero es la sensación que me ha transmitido. ¿Es una característica de la RedOne?*

**AP** No, no tiene que ver tanto con la cámara sino con el trabajo que hemos realizado con las temperaturas de color, su combinación; y aunque en general hemos conseguido el efecto que comentas no siempre ha sido así. La RED tiene un espacio de color bastante restringido, como ya observamos en los test, y no es sutil manejando temperaturas de color muy diferentes en el mismo plano.



SEC.29A. INT/AMANECER. IGREXA. F24mm. T2.5. MTD ISO400. MTDK°3800.OBT 360°

La luz que hemos usado es una mezcla de frío y cálido, ajustado al mejor rango que la cámara puede usar. La luz de los HMI fría la hemos modificado con filtros para hacerla algo más cálida y la hemos difuminado mucho para hacerla más envolvente, también hemos rebotado contra lienzos blancos y todo tipo de superficies que pudieran “limar” la aspereza de los HMI.

En todo caso me parecía importante conseguir una imagen que aun siendo fría no crea una distancia del espectador. Claro está que por otra parte, ha sido importante el etalonaje realizado en *Color*, que aunque no lo hemos usado en las mejores condiciones posibles si ha sido suficiente para mantener y ajustar las atmósferas creadas en el rodaje.

**JS** *Sí, la luz es blanca sin ser muy fría, muy bonita. Pero ¿por qué esa elección?*

**AP** Por varias razones, la primera es de índole puramente circunstancial y es que rodamos durante el mes de octubre, con un otoño ya adelantado y esto da una atmósfera particular, más bien fría contra la que no se puede luchar, si uno quiere hacer atmósferas naturales. Otra es que los tonos fríos dan una imagen más “limpia”, más “transparente” que contrasta mejor con los interiores noche iluminados por las velas. Además me parece que esa sensación ayuda mejor a sentir la dureza de las condiciones de vida de los monjes. También creo que los tonos fríos están más cerca del sentido espiritual de la comunidad en su quehacer diario y por ello la irrupción de los tonos muy cálidos en ciertas secuencias refuerza la ruptura de dicha espiritualidad. Si te fijas hay una unión entre lo cálido y lo frío en la secuencia de la muerte del legado donde la Abadesa y el Obispo

tienen el rostro con luz cálida y un contraluz frío; mientras que el contraplano de Ferro, el guardaespaldas del obispo, está con el rostro frío pero el fondo cálido.



Sec. 74 Ext/Día.F32mm. T 6.3.ND6+Digicon 1/2

Una excepción es la secuencia final con la marcha de las monjas, donde el tono cálido proviene de la luz del sol al atardecer, con sombras alargadas y que me parece sirve de cierre narrativo, en el sentido, de que la luz “tranquila”, amablemente cálida, refuerza el sentido de resignación y aceptación de la desaparición del monasterio dúplice.

**JS** También en exteriores, me ha gustado mucho el plano inicial (min. 3): la entrada del obispo y su acompañante con caballos por debajo de la cámara. Todo en sombra, frío (en contraste con el plano final de cierre que has mencionado), con unas texturas excelentes en los cueros de las monturas y el pelo de los caballos, unos brillos apergaminados, oleosos...

**AP** En este caso, esta REDOne responde estupendamente, al no tener la escena una relación de contraste elevado, y ahí es donde se nota la excelente resolución de la cámara y su capacidad de representar las texturas.



SEC.24 INT/DIA. SALA CAPITULAR. F32mm. T2.1  
MTDISO400.MTDK°4500.OBT 360°.NDSOFT 6 y 9

**JS** En la secuencia donde traen las reliquias en la iglesia hay una luz como irreal aquí también, pero no en el sentido de ciencia ficción o de alardes sino en algo mucho más sutil que me ha llamado la atención: no hay, no se deduce una fuente concreta de la luz, están iluminados ellos y el entorno pero sin una explicación plausible, y al tiempo parece normal. Me parece muy logrado, ¿cómo lo has hecho? Sobre todo en el PG y en el plano del altar.

*Me imagino que es buscado por el hecho de que entran las reliquias de una persona santa.*

**AP** Aquí tuve la fortuna de contar con un alfa 18kw de K5600 que da una luz muy elegante y lo pude filtrar con white diffusion y Light Grid cloth. Con esto y el apoyo de otros HMI de Arri también difuminados pude crear esa sensación, irreal, de cierta transparencia pero que el espectador asume con total naturalidad. El soporte narrativo se fundamenta en la necesidad de mostrar por un lado cierta belleza “espiritual” de la iglesia del monasterio en el que viven los monjes y el

momento especial, religioso, de llevar al altar las reliquias. En aquellos tiempos, las reliquias eran algo muy importante en todos los sentidos y había que resaltar este hecho de alguna forma con la luz.

**JS** Hay una secuencia de la que me gustaría hablar porque hay un elemento que me confunde. En el min. 77 muere Ildara clavándose un puñal, cae al suelo y el obispo y su acompañante se agachan a cogerla, en ese momento entra en la habitación la abadesa, María Bouzas, y cae de rodillas llorando. Habis usado (desde el suelo o casi) un gran angular o al menos un angular para tenerlos a todos en campo, me parece que no distorsiona y de una calidad excelente; los actores están realmente bien en la escena, contenidos, sobrios pero drámaticos al tiempo. Sin embargo la cámara está algo inclinanda, estropeando (desde mi punto de vista) la escena, la toma y la excelente calidad del objetivo. ¿Fue una elección pensada, o improvisada? ¿Por qué?



SEC.64A INT/DIA. CELA OBISPO. Cámara en mano.  
F24mm.T3.4.MTD ISO400.MTD K°5000.OBT 360°

**AP** Sí, efectivamente es un error, en todo caso la cámara debería estar a nivel o si acaso lo contrario, es decir, cargar hacia la derecha, hacia la Abadesa. Toda la secuencia esta rodada cámara en mano y quizás para no romper esa sensación de inestabilidad generada en toda la secuencia no usé correctamente la horizontal en ese plano final. Pero estoy de acuerdo contigo es absolutamente innecesario y contraproducente con el espíritu de dolor de la Abadesa.

**JS** Quizá el error es más general, de concepción; es haber rodado con cámara en mano una secuencia así de dramática pero contenida al tiempo, lo que le da ya de por sí mucha fuerza. Es una secuencia muy importante en la película...

**AP** Si, puede ser que la cámara en mano construya la secuencia con una brusquedad innecesaria, ya que en el fondo la situación es tensa pero no necesariamente agresiva en el sentido con que la cámara lo muestra. Quizás tenemos la tendencia a pensar que por hacer cámara en mano mostramos mejor la violencia o la tensión de la situación, cuando no es necesariamente así. Si me permites un reflexión, al hilo de esta secuencia, pienso



que la cámara en mano revela por un lado a ésta, a la vez que al que la maneja y en último extremo sitúa al espectador de forma inquietante en la escena misma; así el punto de vista que muestra puede asociarse más o menos al del propio espectador dentro de la secuencia o también a la propia cámara partícipe del vaivén de los sucesos en la secuencia, dependiendo de la ejecución del plano y la posición del operador con la cámara. Sin olvidar esa sensación de inmediatez, de prontitud y de urgencia que genera la cámara en mano cuando esta sigue a los actores. Desde este punto de vista, en esta secuencia deberíamos haber mostrado la tensión ya que en realidad la secuencia no es violenta, apenas Ferro da un empujón a la asesina que cae muerta por su propio mano y sí necesita en cambio de la tensión, propia de la asesina, Ildara, que se acerca tapada al lecho donde duerme el obispo con intención de asesinarlo. Recuerdo una reflexión de Godard acerca de la cámara en mano, sobre el hombro, siendo el uno de los primeros en usar esta técnica, para acabar acusándola de ser la causante de la pérdida del sentido del encuadre, y si perdemos el encuadre, perdemos la composición y entonces desdibujamos completamente la narración.

No quiere decir esto que la cámara en mano no funcione muy bien en otras secuencias como, por ejemplo, en la que Ildara pide la carta a Elvira a la que acaba asesinando; ahí la cámara en mano contribuye con su inestabilidad a reforzar el urgente ruego de Ildara a Elvira, tanto cuando la primera avanza hacia delante y la cámara con ella como cuando Elvira retrocede y la cámara la sigue.

**JS** *Sí, la cámara en mano parece que justifique cualquier tipo de encuadre, cuando no es así. Respecto a la tensión que se quiere crear, en muchos casos es mucho más fuerte si cargamos un plano de violencia (contenida o no) y al tiempo la cámara permanece fija, impasible; digamos que observa fríamente. Pero para eso el encuadre tiene que ser muy preciso y el 'tono de interpretación' de los actores también. Mi opinión es que la cámara en mano y el steady sirven para salir del paso en la mayoría de los casos en que se usan...*

*Dime algo sobre los tonos de la piel y en que modo los has trabajado.*

**AP** Siempre luz suave sobre el rostro de los actores con una modera relación de contraste y el uso de los filtros Classic Soft HD. Los rellenos siempre son de luz reflejada en superficies blancas o algunas de las muchas cartulinas que voy coleccionando. Algunos ajustes finales se hicieron con máscaras en etalonaje, bien para modificar ligeramente el tono de piel o bien para controlar su brillo.



SEC.40 INT/DIA. BOTICA. F32mm.T2.1 MTD  
ISO400. MTDK\*7000.OBT 360° CLASSIC SOFT HD  
1/2

**JS** *¿Para el equilibrio del color y la temperatura recurriste exclusivamente*

*a la carta de color en las distintas situaciones de luz o tu referencia fue la piel o algún otro elemento?*

**AP** Como sabes el sensor de la cámara está equilibrado a 5000°k que es el metadato que pusimos casi siempre en la cámara. Yo ajustaba la temperatura de color mediante mi termocolorímetro. Solo en algunas situaciones cambiaba ligeramente el metadato, por ejemplo a 4000 o 5800 para luego al abrir el raw en RedCine este le aplicara una ligera corrección. Esa sensación de luz blanca que antes señalabas no es más que dejar los aparatos más fríos que el ajuste de la cámara, por ejemplo, si el sensor está equilibrado a 5000°K y este es el MTD como hemos indicado, mis HMI están a unos 6000°K.

**JS** *¿Tuviste que hacer ajustes de color y de la temperatura de color según el ambiente de la escena?*



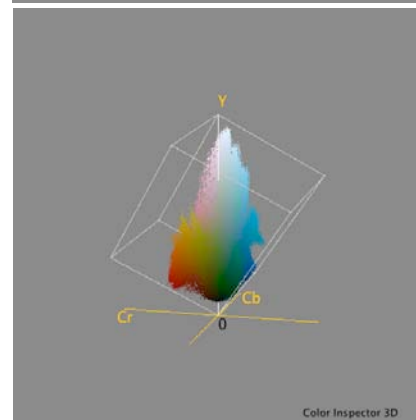
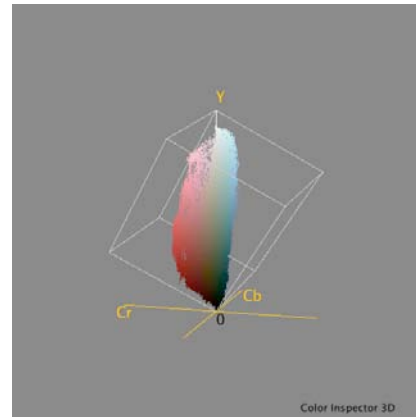
**AP** Dado el poco tiempo del que disponíamos en el rodaje -hicimos una media de 20 planos diarios con unas tres tomas por plano-, no pude ajustar con la precisión que me hubiera gustado. No obstante y gracias al buen hacer de mi jefe de eléctricos, Roberto Quinteiro y su equipo, conseguimos cambiar filtros correctores de temperatura de color según ciertas secuencias.

**JS** *Pero dada la variedad de ambientes - exterior/interior, día/noche, velas (cálido)/luz natural (blanca)-, y dado que, por la época, hay pocos cambios de vestuario ¿cómo controlaste el raccord de los colores? ¿Te pusiste de acuerdo con vestuario (que me parece excelente por otra parte)?*

**AP** Es cierto, el trabajo de Mar, la jefa de vestuario, fue impecable. Tuvimos, por ejemplo, que rebajar la reflectancia de las togas de las monjas sumergiéndolas en té, algo que no hacía desde mis tiempos de Matusalén y con su ayuda no tuve problemas en lo que se refiere al raccord de vestuario. Claro está que durante las pruebas ya delimitamos un poco el margen que teníamos con esta REDOne para el tratamiento de la luminosidad del vestuario así como de su color.

**JS** *He visto que has reproducido muy bien los tonos suaves del bosque o del vestuario, pero también los colores más intensos, más saturados resultan excelentes, como por ejemplo el dibujo del pergamino. Es una buena elección diferenciar los colores del natural, la realidad (bosque, vestuario, madera,...) y lo que no lo es, lo que es fantasía (lo que se cuenta en el pergamino). Me imagino que fue una elección voluntaria.*

**AP** Efectivamente, en esta dualidad de lo cálido y lo frío, el bien y el mal o el día y la noche, se encuentra la relación entre lo Real y lo Simbólico. Viendo reproducciones de los códices medievales uno se da cuenta de que son estos los que tenían el color y no tanto el entorno vivo, donde solo hay tonos tierras, madera y rara vez algún color en la vestimentas de los personajes. Por eso, hice que los colores del pergamino que pinta Elvira fueran intensos, saturados frente al “no color” de los muros de piedra, la vestimenta de los monjes... También saturé los únicos colores que hay en el vestuario de la película: la vestimenta del Obispo y la del conde, señal de su poder y de lo que representan.



*Utilización del color en el pergamino así como en el vestuario del conde. Se muestra la representación del color en el espacio YcbCr donde se puede apreciar no solo los tonos sino también la saturación y el brillo.*

**JS** ¿Y las noches? Necesitaste mucha luz. En este sentido ¿tiene más ventajas la RedOne que otras cámaras digitales?

**AP** En general esta RedOne necesita bastante luz para conseguir una imagen limpia, es decir que muestre poco ruido y represente de forma natural el detalle, la textura y el color.

La gran ventaja de la Red frente a otras cámaras es su relación calidad/precio y por otro lado lo fácil que resulta manejar los archivos. En esto tengo que agradecer a Carlo Rho de ILL su apoyo no solo por facilitarnos una cámara en

excelentes condiciones sino también por diseñar todo el proceso de posproducción con la colaboración de Pedro Alvera y que realizamos en Bren.

**JS** *¿Has tenido que cambiar la sensibilidad de la cámara alguna vez? ¿Qué diferencias implica en la imagen resultante?*

**AP** El IE (yo prefiero llamarlo así) ha sido por lo general el metadato 320 ISO iluminando para un IE efectivo de 160 y 125, como ya te indiqué. Solo en algún caso he variado el metadato para ajustar mejor la exportación en REDCine con la curva REDLog.

**JS** *¿Trabajaste con los sistemas de exposición de la cámara o con tu fotómetro? ¿O con una combinación de ambos?*



**AP** En el entorno digital no uso el fotómetro para exponer. En el caso de la RED utilizo el histograma RGB, en modo viewraw, atendiendo al Semáforo y la barra que a su lado indica el nivel de luminancia. He usado el fotómetro para las preiluminaciones y para mantener mis relaciones de contraste.

Como ya vimos en un test que realizamos para *Cameraman* los sistemas de exposición de la RED son muy fiables. Sin duda el histograma es un sistema que facilita mucho la exposición correcta y lo que no suelo usar es el False Color.

**JS** El modo viewraw te muestra una imagen muy lavada, ¿cómo visualizabais la imagen en rodaje?

Efectivamente la imagen de esta manera es muy lavada, precisamente porque muestra gran detalle en sombras y altas luces. Durante los primeros días de rodaje utilizamos un conversor HDLINK que permite la aplicación de Luts

a la imagen. Nosotros diseñamos cuatro luts, para interiores día y noche y para los exteriores con alto contraste y con moderado contraste.



Uso de Color para el etalonaie en la sec 38. INT/Día. Iarexa

**JS** *¿Cómo ha sido el trabajo en posproducción? Quiero decir si dejaste mucho para 'después' o lo llevaste ya muy acabado. Sobre todo sería interesante saber si las posibilidades de variación en la posproducción fueron muchas.*



**AP** Sabiendo de antemano las limitaciones de la posproducción procuré llevar todo planteado desde el rodaje, tanto es así que en cuatro días teníamos listo el etalonaje. Por supuesto siempre te encuentras con sorpresas, por ejemplo, uno de los problemas con que nos enfrentamos fue que en alguna secuencia de exteriores tenía en algún plano un filtro IR con ND y en otros no; la diferencia de color entre las sombras era tal que fue complicado ajustarlo. También observamos que la entonación de las sombras en exteriores estaba en general desviada hacia el cyan, a pesar de haber rellenado y corregido las mismas, una desaturación selectiva del color disumuló este problema de forma bastante efectiva.

En cuanto al proceso, rodamos en modo viewRaw exportando a prores 4:2:2 mediante REDcine con la curva RedLog y en RGB. Todo el montaje se realizó en prores con Final Cut para luego exportar a DVCPRO 50.

**JS** *Para acabar, ¿hubiera sido muy distinto tu trabajo, junto con eléctricos, maquillaje, vestuario, si hubieráis usado analógico?*

**AP** No, la metodología de trabajo es idéntica, solo cambia la aplicación técnica necesaria en cada caso.

**JS** *La misma pregunta te la hago referido a la diferencia de trabajar con la RedOne o con otras cámaras punteras actuales en el mercado digital. ¿Qué ventajas o desventajas has obtenido tú y los eléctricos, maquillaje, vestuario trabajando con la RedOne respecto a otras cámaras digitales? Ya sé que es una pregunta muy genérica pero dame también una respuesta general, si es posible.*

**AP** Cada cámara digital tiene sus peculiaridades, en este caso conociendo bien la cámara RED y con un buen proceso de posproducción se pueden conseguir resultados excelentes, ¿Qué hecho en falta de esta REDOne? Quizás un IE mayor, algo más de latitud o mayor rango tonal en lo que al color se refiere; por otro lado me gusta poder trabajar yo mismo sobre los archivos e ir visualizando la película, haciendo modificaciones aquí y allá. Por lo demás, para mí la metodología de trabajo de cara al rodaje es igual con RED que con la F35, una HVX200 o una canon5D: iluminar correctamente y componer según demanda el guión de la película.

**JS** Gracias por todo Alfonso y enhorabuena por tu trabajo.

*Las imágenes son cortesía de TVG y Bren Entertainment y los datos técnicos de Alfonso Parra*

#### **Ficha técnica-**

Cámara REDOne # 20. Redcode 36. Formato 4KHD: ILL Cámaras  
Lentes Zeiss estándar 2.1  
Exportación a ProRes 422 mediante REDCine con la curva Redlog  
Montaje en FinalCut, etalonaje en Color y VFX: Bren Entertainment