

# L A ALDEA MALDITA Y LA CULTURA FIN DE SIGLO \*

JOSÉ LUIS ALCAIDE

Departament d'Història de l'Art, Universitat de València

**Abstract:** This article aims to provide some hints on the possible influence of literature and plastic arts and photography of the end of the XIXth century and years to come, on one of the most appreciated movies of the silent period. The study is therefore placed on the wide field of constant interrelation between cinema and plastic arts, where there are still many unexplored paths.

**Key words:** *The cursed village* / Florián Rey / Cinema-plastic arts / Zuloaga / Ortiz Echagüe.

**Resumen:** Este artículo pretende ser una reflexión sobre la posible influencia de la literatura y sobre todo de las artes plásticas-fotografía del fin de siglo y aledaños, en una de las películas españolas más apreciadas del período silente. El análisis se inscribe por tanto en esa amplia esfera de constante interrelación entre el cine y el resto de disciplinas artísticas, en la que quedan todavía muchos caminos por explorar.

**Palabras clave:** *La aldea maldita* / Florián Rey / Cine-artes plásticas / Zuloaga / Ortiz Echagüe.

Como es sabido, *La aldea maldita* constituye uno de los hitos más celebrados del cine mudo español; un film de calidad innegable que el transcurso de los años ha respetado, y que a pesar de la existencia de otros títulos relevantes conquistó pronto el elogio de muchos críticos y estudiosos de sucesivas generaciones, que han llegado a considerarlo la anhelada "referencia mítica", la obra maestra que culmina y cierra con broche de oro la etapa silente.<sup>1</sup>

En un Encuentro de Arte y Literatura que gira en torno al mito de Pigmalión y por tanto al amor ha-

cia la propia creación, conviene recordar, de entrada, que Florián Rey, su director, llevó a cabo tres versiones de la película. En 1930 rodó la cinta muda que ha llegado hasta nosotros, pues la sonorizada ese mismo año en los parisienses estudios Tobis, que acarreó diversas modificaciones y un nuevo montaje –y fue la que se estrenó para el público, primero en París y más tarde en Madrid–, se considera perdida o, como apunta Pérez Perucha, "no buscada".<sup>2</sup> La última versión, realizada en plena postguerra franquista (1942) es sustancialmente distinta a las anteriores por motivos obvios.

\* El presente artículo tiene su origen en la ponencia leída en el IV Encuentro Internacional de Literatura y Arte, organizado por la Subsecretaría de Promoción Cultural y la Dirección General del Libro de la Generalitat de Valencia, con el concurso del Centro Cultural de España en La Habana, sede del evento que bajo el título "Pigmalión o el amor por lo creado" tuvo lugar entre el 14 y el 18 de abril de 2003. El tiempo transcurrido desde entonces nos ha permitido incorporar nuevas imágenes, muy útiles para observar la posible interrelación entre distintas disciplinas y obras, así como la posibilidad de aportar otros datos que aclaren con mayor detalle las ideas que se esgrimen. Esperamos, pues, que todos los cambios hayan redundado en beneficio de este trabajo, que ante el prolongado retraso en la publicación de las actas toma aquí carácter inédito. Quiero expresar mi agradecimiento al profesor F. Javier Pérez Rojas y a los participantes en el Encuentro por las orientaciones y sugerencias que me brindaron, y también a la doctoranda María Luisa Ventura Galiano por sus búsquedas bibliográficas.

<sup>1</sup> Como en tantos otros casos, tampoco la crítica ha sido siempre unánime. Para Augusto Martínez Torres "es un tosco y machista folletín que ha envejecido mal": *Diccionario Espasa del Cine Español*. Madrid: Espasa Calpe, 1999; p. 28. Por el contrario, en opinión de Manuel Vidal Estévez "mantiene todo su vigor e interés, sin duda gracias al sobrio tratamiento y la exquisita formalización con la que fue abordada por el director": *Diccionario del cine español*, dir. por J. L. Borau. Madrid: Alianza, 1998; p. 41. A juicio de Miguel Marías, *El sexto sentido* (N. Sobrevilla, 1929) "supera a la muy notable *La aldea maldita*": "Sexto sentido", *Nuestro Cine*, núm. 97 (mayo-1970), recogido por Unsaín, José María: *Nemesio Sobrevilla, películero bilbaino*. San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1988; p. 45.

<sup>2</sup> Pérez Perucha, Julio: "Florián Rey y su(s) Aldea(s) Maldita(s)", en *Cine Español. Algunos jalones significativos (1896-1936)*. Madrid: FILMS 210, 1992; pp. 40 y 44. Decepcionado por la calamitosa sonorización de *Fútbol, amor y toros* (1929) es probable

La estima que el cineasta sentía por su criatura queda patente asimismo en las palabras que le dedicó. A la pregunta formulada por el crítico Domingo F. Barreira sobre si *La aldea maldita* de 1930 era lo mejor que había filmado, Florián Rey respondió: "si lo mejor es lo más puro, sí".<sup>3</sup> No obstante, tal vez el dato más revelador para comprender la singularidad de las dos primeras versiones –y especialmente de la primera– sea el esfuerzo que puso su artífice para sacar adelante el proyecto. Téngase en cuenta que tras ser rechazado por diversas productoras fueron Florián Rey y Pedro Larrañaga, el protagonista, los que costearon el capital necesario, cifrado en 22.000 pesetas. Ambos coproductores experimentaron en todos los sentidos las dificultades que implicaba su deseo de independencia, de trabajar sin concesiones, una actitud nada acomodaticia que repercutiría favorablemente en el resultado.

Éste [Larrañaga] era perfectamente consciente del empeño en que se embarcaba, con un sistema casi cooperativo que no buscaba el lucro, sino la dignidad artística y la libertad creadora (...). Y así se lo explicó a Juan Piqueras en una entrevista, al exponer las razones que le habían llevado a apoyar el proyecto, y que radicaban en *el deseo de poder realizarlo más libremente que hasta aquí, sin tener que supeditarse a las exigencias que el capitalista –un señor absurdo, que nunca sabe nada de películas– pone siempre; esto, y la intención de aunar los esfuerzos del director, de los operadores, de los intérpretes...*<sup>4</sup>

Al parecer, seducido por la idea de Florián, todo el equipo se entusiasmó con esta aventura: "Cuenta con mi persona. De precio no hablemos. Si tú eres romántico, yo también, aunque todos opinen lo contrario", afirmó la actriz principal, Carmen Viance, cuando Pedro Larrañaga acudió a su domicilio para ofrecerle el papel.<sup>5</sup>

Más tarde fue un amigo de Pedro Larrañaga, recién llegado de Cuba, quien corrió con los gastos de la versión sonora y parlante, un deseo que acaso Rey siempre tuvo en la cabeza pero al que se vio abocado tras los fallidos intentos de estreno, debido a su "deprimente dureza". Así pues, de tal ambición artística surgió un soberbio producto cinematográfico que poco tiene que ver con la casualidad, el hallazgo fortuito o el temperamento intuitivo del director, invocados en más de una ocasión para explicar lo irrepetible.

Justificada la pertinencia del asunto, lo que más interesa del mismo es un aspecto de *La aldea maldita* que no ha sido objeto todavía de la atención historiográfica que requiere; que ha pasado desapercibido porque los diferentes estudios y análisis se han venido efectuando desde una óptica casi exclusivamente cinematográfica. Nos referimos a la relación que a nuestro ver mantiene esta película (también otros títulos de Florián Rey, pero ahora queremos centrarnos en la primera versión de *La aldea maldita*) con la cultura fin de siglo y sobre todo con su vertiente plástica y la evolución o cambios que a partir de ella se producen.<sup>6</sup> Sugerimos esta nueva mirada porque desde la valoración de la producción artística, no sólo del período modernista sino del primer tercio del XX, podría decirse que, en buena medida, lo que hace el director es insuflar vida, poner en movimiento unas situaciones y unas creaciones (constantes históricas, actitudes, tipos o paisajes) estudiadas y hasta cierto punto codificadas por el arte y la literatura, que no le pertenecen pero que hace suyas, que las asume y adapta con enorme dignidad e imaginación y que acaba por superar al distanciarse del *ensueño*, del pintoresquismo, del misticismo casticista anterior, y concederles una sinceridad y un sentido crítico y social más acorde con los tiempos, aunque no ahonde en las raíces del conflicto que plantea.<sup>7</sup>

que Florián Rey rodara *La aldea maldita* "como si fuera muda, resignándose a dejarla así o esperando poder sonorizarla con mayores garantías": Sánchez Vidal, Agustín: "La aldea maldita", en *Antología crítica del cine español. 1906-1995. Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra, 1997; p. 84. Pérez Perucha, Julio: "Florián Rey o la voluntad autoral", en *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2000; pp. 111-114.

<sup>3</sup> Barreira, Domingo F.: "Los directores del cine español, otra vez", *Primer Plano*, núm. 555. Madrid (3-junio-1952), entrevista recogida por su autor en el texto *Biografía de Florián Rey*. Madrid: Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía, 1968; pp. 32-33.

<sup>4</sup> Sánchez Vidal, Agustín: *El cine de Florián Rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991; pp. 119-120.

<sup>5</sup> Torres, Mauricio: "Carmen Viance, protagonista de *La aldea maldita*", en *El Cine*. Madrid (19-febrero-1931), recogido en el DVD *La Aldea Maldita*. Madrid: Divisa Ediciones, 2003.

<sup>6</sup> Sin desdeñar la importancia del contexto cinematográfico –ya analizado por los autores que oportunamente se citan, y no siempre determinante en las cuestiones que más nos atañen–, del género o del conjunto de la obra de un cineasta, lo prioritario en este momento es llamar la atención sobre la conveniencia de otros enfoques que puedan complementar lo aportado en anteriores estudios.

<sup>7</sup> Piqueras, Juan: "Sentido social de 'La aldea maldita'", *La Gaceta Literaria*, núm. 89. Madrid (1-septiembre-1930); p. 7, recogido por Pérez Merinero, Carlos y David: *En pos del cinema*. Barcelona: Anagrama, 1974; pp. 110-115.



George Cruikshank: ilustración de *Oliver Twist*, 1837.



Frank Lloyd: Fotograma de *Oliver Twist*, 1922.

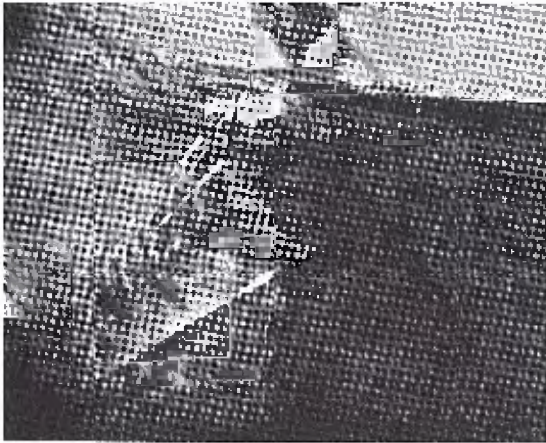
Es evidente que el tema de las conexiones y concomitancias entre cine-artes plásticas y arquitectura no se ha abordado, salvo excepciones, con la amplitud y la profundidad que merece, particularmente en España donde es más extenso y considerable de lo apreciado hasta ahora, aun dejando al margen las claras muestras de cine histórico, biográfico o vanguardista. Sobre los vínculos cine-pintura y pintura-cine en concreto versaban los discursos de ingreso que leía no hace mucho José Luis Borau en las Academias de San Luis y San Fernando, abundando de nuevo en todas estas carencias.<sup>8</sup> Y sin embargo se trata de un campo de estudio abierto y apasionante: pensemos en la iconografía y paisaje del Western, un género tan rico en referentes como desatendido, o en filmes como *Metrópolis* (F. Lang, 1926), verdadero pozo sin fondo donde confluyen diversas tendencias (expresionistas, futuristas, art déco...) y que tuvo a su vez tan

honda trascendencia en el mundo de las artes.<sup>9</sup> ¿No se entendería mejor la labor de directores, directores artísticos, responsables de vestuario, etc., si se acudiese a todas las probables fuentes de inspiración? ¿Es posible apreciar tales funciones en películas como por ejemplo *Oliver Twist* (Frank Lloyd, 1922) sin tomar en consideración las ilustraciones que hizo George Cruikshank en 1837? Y respecto a otros niveles de afinidad, qué decir de todo ese arsenal de imágenes dispersas que algún día habría que ordenar ¿Pueden dissociarse títulos como *La rueda* (A. Gance, 1921-1923), la secuencia inicial de *Amanecer* (F.W. Murnau, 1927) o ciertos planos de *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* (W. Ruttmann, 1927) de los mejores carteles publicitarios de los años veinte y treinta que anunciaban compañías ferroviarias y de navegación?<sup>10</sup> El entusiasmo por la velocidad, los interminables tendidos eléctricos, los railes que se pierden en el horizonte,

<sup>8</sup> Dos de esas excepciones de autores españoles son: Ortiz, Áurea; Piqueras, María Jesús: *La pintura en el cine*. Barcelona: Paidós, 1995, y Ramírez, Juan Antonio: *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid: Alianza, 1993. Si bien en este último caso se trata, como su propio título indica, de un libro de arquitectura, es interesante citarlo porque explica la adaptación y utilización de diversas tendencias por el medio cinematográfico. Borau, José Luis: *La Pintura en el Cine. El Cine en la Pintura. Discursos de ingreso en las RR.AA. de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando, con los de contestación correspondientes*. Prólogo de Francisco Calvo Serraller. Madrid: Ocho y Medio, 2003; pp. 7 y 8.

<sup>9</sup> No pasamos por alto los textos de especialistas como Balló, Aumont o Leutrat ni olvidamos otros como el de Fabio Troncarelli (*Le maschere della malinconia. John Ford tra Shakespeare e Hollywood*. Bari: Edizioni Dedalo, 1994), tan atento a la obra de Winslow Homer, pero seguimos opinando que faltan estudios de conjunto que reflejen la proyección de la fotografía, el grabado, la ilustración, el dibujo, la escultura y la pintura en la consolidación de la iconografía clásica. Algunas notas sobre el influjo de *Metrópolis* en España y en la gráfica valenciana pueden verse en Pérez Rojas, Javier: *Art déco en España*. Madrid: Cátedra, 1990; pp. 485 y 581. Pérez Rojas, Javier; Alcaide, José Luis: "Las arquitecturas dibujadas", en el catálogo de la exposición *Del Modernismo al Art Déco. La ilustración gráfica en Valencia*. Valencia-Madrid: Universitat de València/Calcografía Nacional, 1991; pp. 45-48. Véanse también Torres, Mauricio: "España cinematográfica. Al Hollywood madrileño", *Popular Film*, núm. 58 (8-septiembre-1927); p. 13. Minguet, Joan: "Las vanguardias históricas y el cine español", *Cuadernos de la Academia*, núm. 1 (octubre, 1997); p. 36. Gubern, Román: *Proyector de Luna. La Generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama, 1999. Pedraza, Pilar: *Metrópolis. Fritz Lang*. Barcelona: Paidós, 2000. Sánchez-Biosca, Vicente: *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós, 2004.

<sup>10</sup> El propio Gance solicitó a F. Léger un cartel para su película. Véanse Laugier, Claude: "Biografía", en el catálogo de la exposición *Fernand Léger*. Madrid: MNCARS, 1997; p. 227. Sánchez López, Roberto: *El cartel de cine. Arte y publicidad*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997; p. 97.



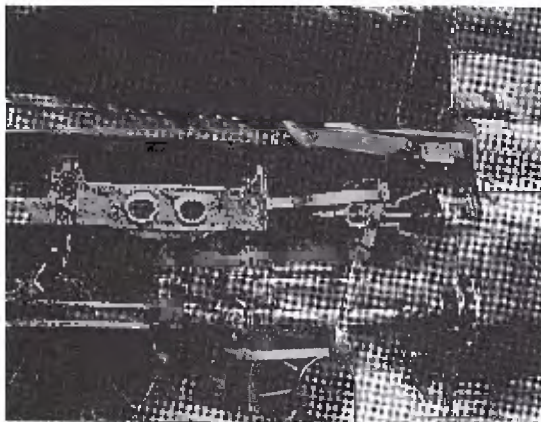
F.W. Murnau: Fotograma de *Amanecer*, 1927.



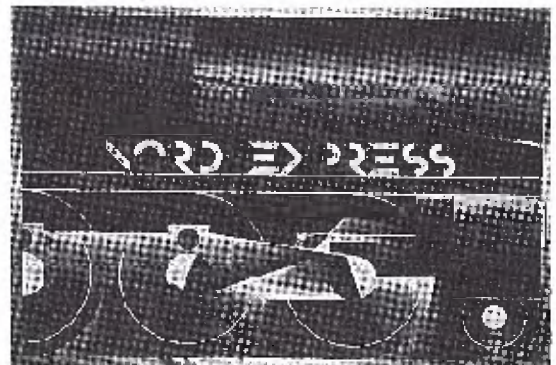
Cassandre: Cartel de *Nord-Express*, 1927.

la mirada que se complace en escudriñar los mecanismos de flamantes locomotoras, la elegancia de colosales y majestuosos transatlánticos, o la fiabilidad que desprenden a causa de todo ello los sistemas de transporte de la era mecánica, surgen en el arte sin discriminar disciplinas. Cassandre conocía bien las vanguardias, los reflejos metálicos, la obra de su amigo Léger, realizador de *Ballet mécanique* (1924), pero sus propios diseños, singularizados en más de una ocasión por espectaculares escorzos e imponentes contrapicados presentan una asombrosa semejanza con las imágenes cinematográficas. Sobre el talante común que rige una época, señalaba Ortega y Gasset: "Es, en verdad, sorprendente y misteriosa, la compacta solidaridad consigo mismo que cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones. Una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico pulsa en las artes más diversas".<sup>11</sup>

Uno, debido quizá a la llamada deformación profesional, de manera instintiva, sin justificación previa, no puede evitar que *El Ciego de la aldea* (Ángel García Cardona, 1906) le traiga a la memoria ciertos óleos del maestro Pinazo Camarlench; que determinados ancianos de *Castigo de Dios* (Hipólito Negre, 1925) le parezcan personajes escapados de los lienzos e ilustraciones de José Benlliure; que al contemplar *Esencia de verbena* (Giménez Caballero, 1930) surjan como fogonazos el "Pim pam pum" de Sáenz de Tejada o los arrabales de García Maroto; que los cretinos de *Tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933) se hermanen en el recuerdo con "Los cretinos de los Pirineos" (1896-1897) de Nonell; que algunas escenas de *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1927), la de la fiesta en El Patio o las de baile, evoquen al momento no ya la imagen de Josephine Baker sino la gráfica de Paul Colin, el cartel de 1925 que anunciaba *La Revue Nègre*... Y así sucesivamente.



W. Ruttmann: Fotograma de *Berlin, Sinfonia de una gran ciudad*, 1927.



Cassandre: *Nord-Express*, 1927. Proyecto de cartel no editado.

<sup>11</sup> Ortega y Gasset, José: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987 (1ª ed. 1925); p. 48.

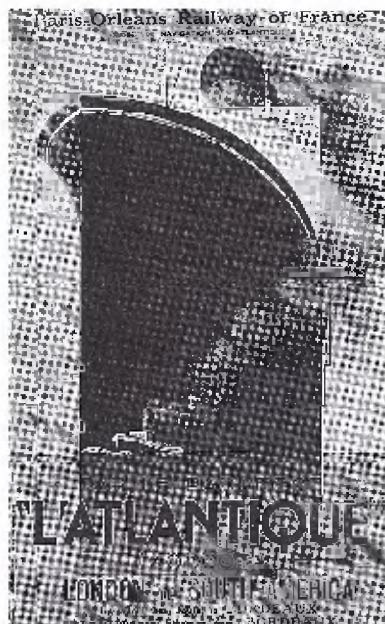


F.W. Murnau: Fotograma de *Amanecer*, 1927.

Esas primeras vislumbres, sin ir más lejos, podrían resultar de utilidad para ilustrar monografías o redondear exposiciones cuyas obras se alejan a menudo del discurso principal. Pero, obviamente, siempre esperamos pasar del mero reflejo, ora rotundo, ora difuso, a formular hipótesis de mayor alcance e investigaciones que las confirmen.

### Regeneracionismos y Españas negras. Castilla como emblema

En relación con *La aldea maldita*, únicamente en tres ocasiones hemos podido constatar leves indicios de tales sintonías sin que el autor/a que los cita (quizá porque ni era el momento apropiado ni la tesis que se quería desarrollar) vaya más allá de la reseña o concluya su intuición. El primero de ellos lo puso de relieve Sánchez Vidal al reproducir en su espléndido libro sobre Florián Rey un fragmento del artículo de Giménez Caballero, titulado "Significado nacional de *La aldea maldita*", en el que se repasa la decadencia española a través de una serie de nombres, desde Gracián y Quevedo, pasando por Jovellanos, hasta llegar a la literatura arbitrista, regeneracionista, noventa-yochista y novecentista, que se cierra con puntos suspensivos en la figura de Ortega y Gasset. Para Giménez Caballero, "En *La aldea maldita* (Castilla maldita, España maldita), está concentrado por vez primera, plásticamente, cinematográficamente, lo que hasta entonces sólo fueron sollozos literarios o políticos".<sup>12</sup> La noticia queda ahí, sin más,



Cassandre: Cartel de *L'Atlantique*, 1931.

pero nosotros regresaremos enseguida al texto del por esos años exaltado falangista porque, a pesar de su interpretación, expone sugerencias nada desdeñables.



J. Renau: Cartel del balneario *Las Arenas*, ca. 1935.

<sup>12</sup> Giménez Caballero, Ernesto: "Significado nacional de *La aldea maldita*", *Primer Plano*, núm. 131. Madrid (18-abril-1943), citado por Sánchez Vidal, A.: *El cine de Florián Rey... op. cit.*, p. 130. Escrito después del estreno de la versión de 1942, Giménez Caballero habla en este artículo de ambas aldeas.



Florián Rey: Fotograma de *La aldea maldita*, 1930.

Ignacio Zuloaga: *Paisaje de Pedraza*, ca. 1930, óleo/lienzo, Museo Castillo de Pedraza.

Las dos referencias restantes aparecieron el año 2002. Miguel Ángel Barroso y Fernando Gil-Delgado señalan en su comentario acerca de la película, que "*La aldea maldita* recuerda por su fotografía a aquel gran fotógrafo que fue Ortiz Echagüe, cuyos ancianos de noble perfil evoca continuamente el abuelo Martín".<sup>13</sup> En efecto, la labor del más célebre autor del pictorialismo hispano es sin duda uno de los repertorios iconográficos que no se puede perder de vista a la hora de analizar la intencionalidad plástica del film, una observación ésta que complementa Jesusa Vega con la siguiente apreciación:

En 1942 cuando Florián Rey rodó su segunda versión de *La aldea maldita*: lo primero que figura en los créditos es que se trata de un 'poema cinematográfico'; a continuación, el espectador asiste casi a una versión dinámica de las tierras salmantinas creada por Ortiz Echagüe, donde ese paño y piedra monumental de que habla Ortega en el prólogo del libro se funden finalmente. El simulacro, que empezó siendo el poema es el referente; de este modo se reafirma la hiperrealidad ya que de ella es posible crear una ficción dramática en sus mismos términos poéticos.<sup>14</sup>

Digamos de momento sobre el particular, que la vasta y variada obra de Ortiz Echagüe bien pudo informar no sólo ambas aldeas, sino otros títulos de Florián Rey, tal es su catálogo de tipos y trajes: unos humildes y austeros, otros de fiesta, opulentos y almidonados para la ocasión. Pero vayamos por partes. Si empezamos por la literatura, bueno

será retomar el inflamado artículo de Giménez Caballero, interesante todo él por distintas razones, donde algunos párrafos resultan muy útiles para esta reflexión:

Viendo *La aldea maldita* parece ver en cine aquel libro famoso que escribiera en 1915 Senador Gómez: *Castilla en ruinas*.

*La aldea maldita* es la visión cinematográfica de la maldición bíblica que pesaba sobre Castilla, sobre España. Tormenta tras tormenta, desastre tras desastre, un 98 tras otro 98, una cosecha tras otra perdida.

No andaba desencaminado el fundador de *La Gaceta Literaria*. Ciertamente, Julio Senador, un regeneracionista mesiánico, honesto y conocedor de la realidad socioeconómica que atenazaba el agro castellano publicó ese año el libro *Castilla en escombros: las leyes y las tierras, el trigo y el hombre; los derechos del hombre y los del hambre*, del cual vale la pena entresacar una serie de pasajes tan íntimamente ligados a la película que una parte de su argumento se halla contenido en ellos:

Viven en perpetuo sobresalto, porque basta el menor asomo de tormenta para hacerles palidecer de miedo [...]

[Medina del Campo] Fue, en sus tiempos la primera ciudad de Castilla y hoy es poco más que una aldea [...]

Aquí no hay estación de lluvias. [...] Salvo los chubascos de noviembre y abril si llueve es de nublado. La neutralización del fluido eléctrico, a consecuencia de la falta de árboles, se efectúa por descargas y no

<sup>13</sup> Barroso, Miguel Ángel; Gil-Delgado, Fernando: *Cine español en cien películas*. Madrid: Ediciones Jaguar, 2002; p. 71.

<sup>14</sup> Vega, Jesusa: "El traje del pueblo. Ortiz Echagüe y el simulacro de España", en el catálogo de la exposición *José Ortiz Echagüe en las colecciones del Museo Nacional de Antropología*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002; p. 67.

por influencia. De aquí viene el pedrisco. De aquí esos repentinos diluvios de verano.

Las aguas, cuando esto sucede, corren sin freno por un suelo que no les hace resistencia [...] llevándose consigo todo lo que la tierra tenía de soluble y nutritivo; el humus, el abono, la frondosidad de las futuras cosechas; la vida y la fuerza de los futuros hombres [...]

... y cuando al fin se encuentran indefensos contra las inclemencias de la atmósfera, huyen de allí como de un lugar vitando.

Y hay pueblos enteros abandonados por todos sus moradores [...]

Antes había aquí una indumentaria regional que indicaba siquiera comodidad y desahogo: hoy hasta eso se ha perdido.

Ya no se envuelven en la amplia capa flotante que marcaba pliegues estatuarios a cada movimiento como la clámide romana; ni se cobijan bajo el airoso y varonil sombrero de anchas alas, heredero directo del chambergo que los tercios españoles pasearon triunfalmente, como diadema de la raza, desde los médanos de Holanda hasta las cumbres del Popocatepetl.

Ahora se abrigan con un guñapo sucio, llamado tapabocas, que parece inventado para servir de estandarte a todas las bellaquerías de la baja plebe; y se cubren con una sórdida boina llevada tan graciosamente como si tratasen de ocultar alguna enfermedad del cuero cabelludo [...]

Parecen emperadores destronados.

Estas actitudes arrogantes son el vestigio que los queda de la famosa *altivez castellana* a los cachorros de los Ojedas, Balboas, Alvarados y Alarcones [...]

Los palurdos han hecho la España negra que horrorizaba a Emilio Verhaeren.

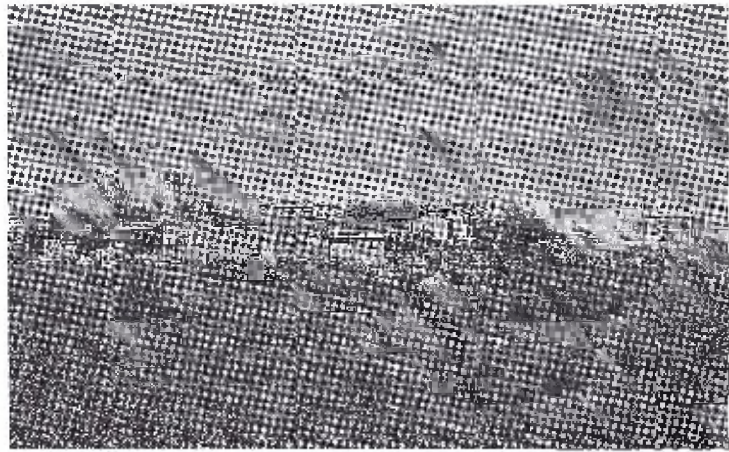
Estos hacen la España taciturna que muere poco a poco sin exhalar un grito [...]

Profesan la regla del silencio y de la abnegación definitiva [...]

Entre nosotros, el tiempo ha ido borrando lo tradicional, y, de la moderna cultura, sólo hemos adquirido el similar y la bisutería que nos traen nuestros bravos palurdos.

Así el tipo corriente de civilización rural se halla expresado en esta fórmula: que lo viejo se ha marchado ya y lo nuevo no ha llegado todavía.<sup>15</sup>

Antes o después de esta muestra de regeneracionismo tardío los literatos del modernismo y aledaños dejaron testimonio de su paso por tierras segovianas a través de poemas, crónicas de viajes o



Pedraza. Vista actual.

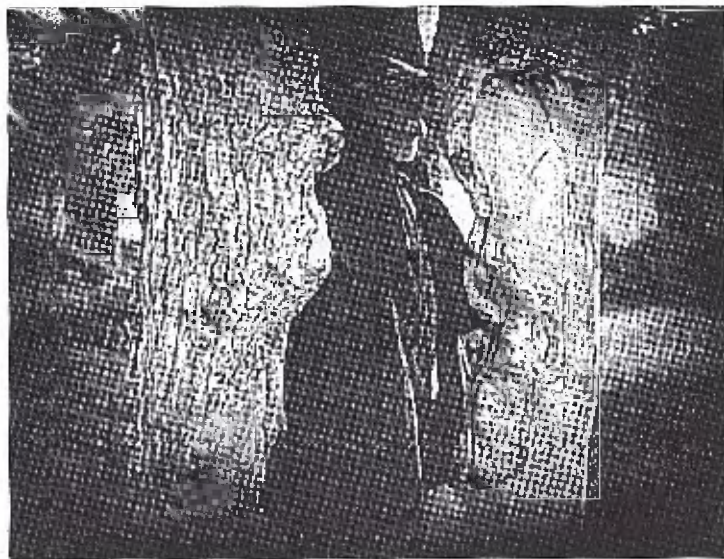
novelas (Antonio Machado, Unamuno, Baroja, Azorín, Eugenio Noel). De los allí nacidos cabe recordar a José Ramírez Ramos, autor de *Causas que se oponen al desarrollo de la Agricultura en la provincia de Segovia* (1896), así como la obra de Luis Carretero y Nieva y las inspiradas creaciones de Julián María Otero y Juan José Llovet.<sup>16</sup>

Con todo, no quiere decirse que exista un nexo directo, una relación causa-efecto entre determinadas obras de las múltiples manifestaciones de la cultura finisecular y sus ramificaciones, y el film de Florián Rey. El citado Borau precisa nítidamente la diferencia que separa las presencias voluntarias de las influencias intuitivas, y estas últimas "resultan difíciles de establecer y aun de detectar; cabiendo el caso de verse discutidas e incluso negadas por algunos directores, al ser fruto de un origen inconsciente o no pretendido al menos"; un razonamiento aplicable asimismo a la esfera literaria, al poso de lecturas que aflora de modo espontáneo, sin pedir permiso.<sup>17</sup> Ahora bien: estamos convencidos de que un análisis que aspire a estrechar el cerco en torno a sus referentes más seguros e inmediatos, sobre todo en el ámbito iconográfico, tampoco puede prescindir del ingente caudal de modelos que le proporciona este acervo. Todo un amplísimo inventario de imágenes prototípicas (literarias, pictóricas, fotográficas, procedentes del dibujo y del grabado) planea o

<sup>15</sup> Senador Gómez, Julio: *Castilla en escombros: las leyes y las tierras, el trigo y el hombre; los derechos del hombre y los de la hambre*. Presentación de José Jiménez Lozano Palencia. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local (Col.: Administración y ciudadano, 2), 1978 (1ª ed. 1915); pp. 116-207.

<sup>16</sup> Quintanilla, Mariano: "Segovia y la generación del 98", en *Estudios Segovianos*, t. XVII. Segovia: Instituto Diego Colmenares, 1965; pp. 5-11.

<sup>17</sup> Borau, José Luis: *op. cit.*; p. 18.



Florián Rey: Fotograma de *La aldea maldita*, 1930.

Ignacio Zuloaga: *El alcalde de Riomoro y su mujer*, ca. 1898, óleo/lienzo, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas.



gravita sobre esos planos estáticos que dinamiza un habilísimo montaje. ¿Cómo olvidar, por ejemplo, el libro y la propia noción de *España Negra* (1899) cuando se nos está remitiendo a la España profunda, a la España incontaminada por el progreso, a la oposición campo-ciudad, a una aldea remota y maldita (tal vez más próxima a *Las Hurdes* de lo que a primera vista pueda parecer) donde sigue prevaleciendo un concepto calderoniano, atávico y rígido del honor, representado por esa coreografía de ancianos y ancianas, reliquias de un pasado que se resiste a desaparecer, y que semejan extraídos de los lienzos de Zuloaga? ¿Cómo no recordar el lado pesimista y tremendista que nos legó el Noventay ocho, cuando contemplamos las consecuencias más dramáticas y sórdidas de la miseria colectiva, bien explícitas en la hambruna, la captura de gatos o el éxodo, pero igualmente manifiestas desde el punto de vista individual, en las tropelías, la violencia y las humillaciones a que es sometida en nombre del honor castellano una mujer, Acacia, cuyo perdón simboliza el principio del fin de una tradición periclitada?

Una aproximación más precisa nos puede ir descubriendo la relación o correspondencia entre imágenes cinematográficas y posibles fuentes de inspiración, unas más genéricas, otras quizá no tanto.

Aunque en *España Negra* Verhaeren y Regoyos se ocupan más que nada de la mitad septentrional del territorio hispano, esas "cosas de España" que observa el poeta belga serían extrapolables a muchos puntos de la Península, de modo semejante a lo que ocurre en *La aldea maldita*. Uno de los dibujos que Regoyos reproduce en el libro, "Peregrinación en el Cabo Machichaco", recuerda el picado con que Florián Rey despide las sobrecogedoras secuencias de la partida.<sup>18</sup> Es sin embargo en *La España Negra* (1920) de Gutiérrez-Solana donde encontramos una descripción de tipos segovianos que se ajusta perfectamente a otro de los planos fijos que nos van introduciendo en la historia, en el que tres vecinas, entre ellas la casquivana Magdalena (Amelia Muñoz), esperan la salida de Acacia. La composición se completa en el extremo derecho con la presencia de un *emperador destronado*, un envarado anciano situado junto a uno de los pilares de la casa que, sin perder la compostura, extiende ligeramente la mano para pedir limosna. Tan contenido y adusto es su gesto, que en un primer visionado puede pasar inadvertido.

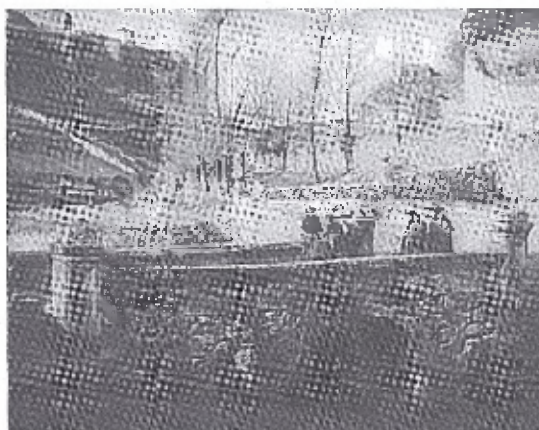
El segoviano es un hombre pequeño, que come poco, porque apenas gana para vivir; al sentarse a nuestro lado, en el tren, su capa dura, que ha resistido tantos años la lluvia, está tirante y sus pliegues

<sup>18</sup> Verhaeren, Émile; Regoyos, Darío de: *España Negra*. Barcelona: José J. de Olañeta, Editor, 1999; p. 59.



los sentimos en las rodillas como si estuvieran tallados en madera y huele a su cuerpo; son gente sufrida y dura como la tierra.

En la plaza de Segovia se ven esos pobres envueltos en sus capas, llenas de remiendos, con el sombrero pavoro agujereado y atado por debajo de sus barbas, con los pies descalzos, morados por el frío; llevan una gran cayada y se quitan muy corteses el sombrero para pedirnos una limosna; entonces vemos su cabeza de garbanzo, calva y roja, haciendo contraste con la pelambreira de su barba con mechones canosos; algunos de estos pobres son como apariciones en medio del camino o recostados en el muro de un edificio antiguo; es tan anticuado su traje, que parece que no son de este siglo.<sup>19</sup>



Florián Rey: Fotograma de *La aldea maldita*, 1930.

Estratégicamente ubicados, los viejos y viejas contribuyen de modo decisivo a otorgarle al film visos de autenticidad, un aire vetusto que contraponer a la siguiente generación encarnada por Juan Castilla y Acacia –que visten por cierto de manera bien diferente– en un ciclo vital que se cierra con su retoño, cuyo avioncito, como ya se advirtió, simboliza el futuro. Aun siendo la imprescindible figura del abuelo Martín (Víctor Pastor) la ciega depositaria y transmisora de los antiguos valores, en realidad comparte papel con esas efigies congeladas y un tanto fantasmales, cubiertas con capas y mantas, que contemplamos en los planos iniciales y en el éxodo irradiando por doquier su desoladora aspereza.

La película, preñada de simbolismos, se abre con un cuadro en el que la imagen de un viejo, sentado junto a una cruz de piedra, se recorta sobre el fondo de la aldea.<sup>20</sup> A través de un fundido encadenado observamos al mismo castellano –que luego encontraremos pidiendo limosna– en el interior de un árbol tan añoso como él. Es éste un efectivo hallazgo visual, nada fortuito, en el que

Florián Rey equipara o funde el sentido de permanencia de la naturaleza –pero de permanencia agónica y doliente– con el del ser humano que la habita confiriéndole una dimensión metafísica. Obtiene así una alegoría del espíritu del pasado que roza lo surreal. Seguidamente, un nuevo fundido da paso a las inmediaciones de la villa en una típica estampa pictorialista, trasunto de la ciudad muerta finisecular donde, una vez más, la comparecencia de ancianos, ancianas y un pollino suprimen cualquier rastro de evolución sin dejar constancia del momento en que acontecen los hechos;<sup>21</sup> es decir, entre finales de los veinte y 1930. Desde luego, no hay mejor prólogo para anunciar el calvario que se avecina, a causa de la hostilidad del medio y de la inmovilidad o fosilización de la existencia, que ha dejado inerte a la población. Qué curiosa e instructiva resulta la comparación con la aldea de 1942. Ésta, con su recargada indumentaria regional, su folklorismo huerro, semejante al de los Coros y Danzas de la Sección Femenina

<sup>19</sup> Gutiérrez-Solana, José: "La Plaza Mayor de Segovia", en *José Gutiérrez Solana. Obra literaria*, vol. II. Madrid: Fundación Central Hispano, 1998; p. 86. El proyecto literario *La España Negra* se demoró, entre otras razones, a causa de los viajes que Gutiérrez-Solana tuvo que emprender. Concibe la idea hacia 1905 y viaja por Castilla en 1913. Por ello, del mismo modo que sucede con el texto de Verhaeren y Regoyos, la toma de contacto con la realidad observada –aunque para él fuera menos trascendente que para sus antecesores– se produjo años antes de su publicación. González Escribano, Raquel: "Álbum de la España Negra", en el catálogo de la exposición *José Gutiérrez Solana*. Madrid: Turner, 2004; pp. 267-276, y p. 341 de la "Biografía" firmada por María José Salazar. González García, Ángel: "José Gutiérrez Solana", en *El realismo en el arte contemporáneo. 1900-1950*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1998; pp. 150-157. Sobre la representación de tipos y su análisis, véase: López Serrano, Ricardo: *J. Solana. Los personajes en su literatura y su pintura: una visión simbólica de la vida*. Santander: Universidad de Cantabria, 2004; pp. 173-178 y 225-226.

<sup>20</sup> La cruz de piedra inclinada sobre la que descansa el anciano pertenece al vía crucis que conduce al cementerio de Pedraza de la Sierra, situado en lo alto de un cerro, frente a la villa, cerca del lugar desde el que Florián Rey realizó esta toma. La ubicación de las estaciones ha sido alterada y únicamente se conservan un par de cruces originarias.

<sup>21</sup> A los pies del rocoso altzano que sirve de asiento a Pedraza se halla el pequeño puente que permite el acceso a la antigua parroquia de San Miguel o "del arrabal", salvando la depresión originada por el arroyo homónimo. Antes de quedar destechada y en ruinas, esta iglesia se convirtió durante un tiempo en ermita de la Virgen del Carrascaí, Patrona de la ciudad. No es difícil, hoy por hoy, encontrar cada uno de los lugares, portales y rincones de Pedraza que Florián Rey eligió para el rodaje de su película.



Florián Rey: Fotograma de *La aldea maldita*, 1930.

y su afectación teatral, transcurre en 1900; sin embargo, no logra trasladar al espectador la sensación de veracidad y realismo que caracteriza a la primera versión. Dejando aparte el argumento, si aislada es una cinta estimable en la que se advierte el oficio y el difícil desafío que asumía el realizador, pierde en el cotejo, ya que la apuesta por una nueva estética "arcaizante" y barroca que entonces favorece el holgado presupuesto acabará perdiendo la partida –definitivamente– frente a la sequedad y sobriedad anteriores.<sup>22</sup>

Florián Rey concibe *La aldea maldita* en 1925 pero no la realiza hasta 1930. El fin de siglo queda cada vez más lejos. Otras sensibilidades y asuntos se han desarrollado paralelamente o se han abierto camino ante el agotamiento o crisis de las precedentes (regionalismo, novecentismo, nuevos realismos, Art Déco, vanguardia). Otras son las figuras que dominan en el panorama cultural o se dan a conocer por esas fechas: Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Ramón Gómez de la Serna. De 1925 datan *La deshumanización del arte* y la primera exposición de Los Ibéricos, que supone la presentación pública de la vanguardia plástica española. La temática de tipos y paisajes de Sorolla o Zuloaga, cuya influencia tardará en extinguirse, tiene

su continuación en un realismo regionalista muy diverso, caracterizador, decorativo y/o vagamente idealista que va separándose del naturalismo e incorpora rasgos de diferentes corrientes de estilo contribuyendo a que el primer tercio de siglo bascule entre la tradición y la renovación. Aunque fuera Ortega el que primero comenzó a desligarse de las posturas del Noventayochó y a intuir una Castilla distinta y moderna, preferimos destacar, por su claridad respecto a las variaciones que tienen lugar en la percepción de esta tierra, un texto publicado por Giménez Caballero en 1929, poco antes del estreno de *La aldea maldita*.<sup>23</sup> Se trata de *Julepe de menta*:

Los hombres del 98, cantaron Castilla con voz de *Requiem*, con acento de *Te Deum*. Con alma de funcionarios de Castilla: curas, militares: esto es, de sacerdotes. La lección del 98 fue una lección esencialmente sacerdotal. [...]

Castilla –afortunadamente– va dejando de ser un tema retórico. Hundiéndose –con su generación inventora, la del 98– en los museos. Comenzamos ya a transitar por los pueblos castellanos sin acordarnos demasiado de *Azorín*, de Baroja, de Unamuno ni de Zuloaga. Ni aun de Ramón ni de Solana. Y a no sentir las pisadas de las sombras y de la muerte, en las calles de silencio, de sol, de soledad. [...] Comenzamos a transitar por los pueblos castellanos higiénicamente enrollados por esa cinta cinemática que es la carretera; englobados en la esfera, vertiginosa de humo, de la gasolina.

Y a ser nuestra primera curiosidad de visitantes, no la de la iglesia románica, ni de la ventanita al río, sino la de apercebir una roja columna internacional y niquelada, donde, dando a un manubrio alegre pueden abreviar nuestros caballos. Y proseguir. [...]

Castilla ha tenido su regionalismo: el del 98. Castilla ha sido cantada cuando era cantada como región Cataluña. Y Vasconia. [...]

Toda aquella visión de Castilla ha pasado –casi en su totalidad– a la Academia. [...]

Por tanto, se necesitaría una nueva visión. Una re-visión de Castilla [...]

Volando sobre la meseta –eso lo saben bien las águilas y los aviones–, Castilla no parece greñuda y hosca.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Sobre la confrontación entre las dos aldeas que conocemos, véanse Sánchez Vidal, Agustín: "Florián Rey y las dos versiones de 'La aldea maldita'", en *Artígrama*, núm. 4. Zaragoza (1987); pp. 309-324. Zumalde Arregi, Imanol: "Los sonidos de la reconciliación. Estudio comparativo de dos versiones de *La aldea maldita* de Florián Rey", en *Actas del VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Cuadernos de la Academia*, núm. 5. Madrid (mayo, 1999); pp. 455-466. González Requena, Jesús: "Entre el cartón-piedra y los coros y danzas", en *Archivos de la Filmoteca*, núm. 7. Valencia (septiembre-noviembre, 1990); pp. 20-26.

<sup>23</sup> Mainer, José-Carlos: *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1983; pp. 140-150. Sobre el relevo artístico que supone la generación del 14, véase Carmona, Eugenio: "Novecentismo y vanguardia en las artes plásticas españolas 1906-1926", en el catálogo de la exposición *La generación del 14 entre el novecentismo y la vanguardia (1906-1926)*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002; pp. 13-67.

<sup>24</sup> Giménez Caballero, Ernesto: "Cuadrangulación de Castilla", en *Julepe de menta y otros aperitivos*. Barcelona: Planeta, 1981; pp. 33-37.



Florián Rey: Fotograma de *La aldea maldita*, 1930.

Ignacio Zuloaga: *Segoviano con sombrero*, 1897, acuarela y lápiz, Museo Zuloaga, Zumaya.



Los cambios que reseñamos coadyuvan a explicar algunas reacciones de la prensa cuando la película de Florián Rey se presenta en Segovia. Un gacetero de *El Adelantado de Segovia*

...no puede reprimir su indignación ante la visión que en el film se ofrece de la vida en una aldea de la provincia. Según él se trata del 'tópico vulgar y manido asunto de una Castilla en ruinas' [...]

Otros críticos entendieron, por el contrario, que la película trataba de forma adecuada y convincente un problema que no tenía por qué restringirse a un área geográfica, sino que alcanzaba carácter de diagnóstico de algunos de los males de todo el campo español.<sup>25</sup>

Indudablemente, esa era la intención del director. Recuérdese que la aldea de Luján no se encuentra en el mapa. Conmovido por la austera reciedumbre del campo castellano y por la historia de Pedraza que le relatara el capellán del pueblo en 1925, Florián Rey volvería más tarde al mismo lugar para rodar su película. La localización, por tanto, contaba con un precedente; sin embargo este precedente segoviano forma parte, y parte importante, de lo que los intelectuales y artistas del fin de siglo habían considerado la esencia de España, la región más emblemática del país: Casti-

lla. Otro motivo para acrecentar la representatividad de lo que en ella acontecía.

Indiquemos también que en 1925 las derivaciones del modernismo estaban mucho más próximas.

La representación de Castilla se extendió como tópico a lo largo de las primeras décadas del siglo, empapando el llamado novecentismo, tanto el madrileño, ligado a cierto noventayochismo, como el novecentismo regionalista castellano, que se expresaría como periferia de la Castilla inventada desde el centro, perpetuándose en nuestra imaginaria hasta formar parte inevitable de la misma.<sup>26</sup>

Además, las estructuras económicas y políticas no mudan al mismo ritmo que lo hacen las corrientes culturales. Era lógico que, ante la ausencia de soluciones, la problemática que había dado pie al ideario regeneracionista y a la generación del 98 continuase proporcionando argumentos. De ello da testimonio la obra pictórica y literaria de Solana, quien también pintó en Segovia y en Sepúlveda. Solana parte de unas devociones muy concretas (Zuloaga, Regoyos) si bien estira la lección de lo negro hasta tal punto que suprime todo atisbo de esperanza y cierra el paso a la regeneración.<sup>27</sup> Pero aún en 1923, tres años después de que se editase *La España Negra*, Manuel Azaña escribió

<sup>25</sup> Sánchez Vidal, Agustín: *El cine de Florián Rey...* op. cit.; p. 129.

<sup>26</sup> Pena, Carmen: "La modernización del paisaje realista: Castilla como centro de la imagen de España", en el catálogo de la exposición *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1993; p. 48.

<sup>27</sup> Tusell, Javier: "Fin de siglo y regeneracionismo", en el catálogo de la exposición *José Gutiérrez Solana*. Madrid: Turner, 2004; pp. 22-29.



Valentín de Zubiaurre: *Tipos segovianos*; óleo/lienzo, Colección particular.

en la revista *España* un artículo titulado "¡Todavía el 98!", que corrobora esas persistencias:

Opina algún escritor que ahora triunfan en España las ideas de la generación del 98. ¿Las ideas? No lo entendemos [...] La generación del 98 se liberó, es lo normal, aplicándose a trabajar en el menester a que su vocación la destinaba. Innovó, transformó los valores literarios. Esa es su obra. Todo lo demás está lo mismo que ella se lo encontró. Su posición crítica, que no tenía mucha consistencia, no ha prosperado. ¿Qué cosas, de las que hacían rechinar los dientes a los jóvenes iconoclastas del 98, no se mantienen todavía de pie, y más robustas si cabe que hace treinta años? En el orden político, lo equivalente a la obra de la generación literaria del 98, está por empezar.<sup>28</sup>

## La pintura

Muchos de los comentarios y estudios publicados hasta hoy sobre la película suelen insistir en su marcado carácter pictórico, en su apariencia de *tableau vivant*, pero sin citar ejemplos concretos o soslayando las referencias que creemos más apropiadas. De hecho, el mismo Florián Rey declaró que lo que pretendía hacer con *La aldea maldita* era "Un alarde de estatismo. Un cine de retablos; un dinamismo sentimental frente al otro dinamismo descoyuntado de la acción".<sup>29</sup> En su *Historia del Cine Español*, Méndez Leite definió de esta manera el film:

... quizá la obra más lograda de toda la época muda de nuestro cine, por su vigorosa composición y su impresionante realismo. Las imágenes de aquella obra filmica tienen el valor de cuadro plástico, animado por una invisible corriente de fatalidad de raza. La hondura psicológica de los tipos y ambientes —el pueblo, con sus paisanos y miserias, sus sordas venganzas y oscuros designios atávicos— se había colmado por el realizador con un conjunto de precisos detalles, sólidos y emotivos.<sup>30</sup>

En opinión de Sánchez Noriega, *La aldea maldita* conjuga "el realismo cercano al documental y la poesía visual que subraya los momentos dramáticos [...] su tenebrismo fotográfico se inscribe en la tradición pictórica española".<sup>31</sup> En principio, el mencionado tenebrismo fotográfico es una herencia directa del expresionismo alemán —y en este caso del influjo de Murnau—, que Rey deseaba combinar con la estética ya más realista del Dupont de *Varieté* (1925) para dotar al film de una intensa y lacerante expresividad y resolver escenas como aquella en que la monumental sombra de una mano se cierne sobre el cuerpo de Acacia. En

<sup>28</sup> Recogido por Calvo Serraller, Francisco: "Ensayo deambulatorio en torno a José Gutiérrez Solana", en el catálogo de la exposición *José Gutiérrez Solana (1886-1945)*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1992; p. 58. Un acertado diagnóstico el de Azaña, que siguen ponderando los ensayos más recientes: Ridao, José María: *El pasajero de Montauban*. Madrid: Círculo de Lectores, 2003; pp. 21 y 49. En 1927 Ramón Pérez de Ayala retomaba el tema de "La España Negra" en un artículo publicado en *El Liberal* y en *El Heraldo de Aragón*; Catálogo de la exposición *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1991; pp. 306 y 388. Sobre la persistencia de la España negra, véase Mainer, José-Carlos: "De la España Negra: apuntes literarios acerca de una obsesión", en el catálogo de la exposición *La huella del 98 en la pintura española contemporánea*. Gijón: Centro Cultural Cajastur, 1998; pp. 35-48.

<sup>29</sup> Barreira, Domingo F.: *Biografía de Florián Rey*. Madrid: Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía, 1968; p. 31. Si bien Barreira retoma aquí las palabras que Florián Rey le respondiera en 1943, se está refiriendo inequívocamente a la primera versión: "Florián; me parece que llegamos ya a una fecha clave de tu carrera, la fecha de 'La aldea maldita'. En nuestra primera entrevista me hablaste de 'la violenta superstición del dinamismo' que dominaba el cine de ese tiempo, y contra el que tú te rebelas con esa película que definiste como 'un alarde de estatismo' [...] Cuéntame la historia de esa película". Y Florián le cuenta la historia del film mudo y de la posterior sonorización.

<sup>30</sup> Méndez-Leite, Fernando: *Historia del Cine Español*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 1965; pp. 309-310.

<sup>31</sup> Sánchez Noriega, José Luis: *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza, 2002; p. 359. En términos similares se habían expresado con anterioridad otros autores. Véase Jean-Claude Seguin: *Historia del Cine Español*. Madrid: Acento Editorial, 1995; p. 18.

ella se inspiraría Remedios Varo para elaborar su cartel de la película. Conviene tener presente asimismo que algunos de los ejemplos que aquí proponemos (Zuloaga, el mismo Valentín de Zubiaurre) lucen un expresionismo *sui generis*. De otro lado, si antes hemos aludido al parentesco entre la obra de Rey y *Las Hurdes*, bien podríamos decir ahora que mientras la segunda es un documental nada ajeno a la ficción surrealista, la primera es una ficción que presenta en ciertos momentos un aire documental: por ejemplo en los de la partida, donde se evita la presencia de los protagonistas, se remarca la figuración, y la caravana de carretas, cual si se tratara de un western, vadea trabajosamente el río transmitiendo la idea de no-retorno. Las condiciones de vida que padecen las gentes de ambas zonas no son tan disímiles, aunque deba reconocerse que en *Tierra sin pan* llegan a lo insostenible; en las dos cintas hay un acento truculento y tremendista que las hermana, al igual que las unen otros detalles –azarosos si se quiere–, como la inserción del plano de Segovia y del que ubica Las Hurdes, o como la procedencia del libro de Maurice Legendre, quien comenzó a estudiar la comarca en 1908-9. No sorprende que todo este cúmulo de coincidencias despertara la curiosidad de los historiadores. Sánchez Vidal se hizo eco de uno de los análisis más penetrantes, el de González Requena, que aquí forzosamente debemos reproducir y ampliar por su agudeza y también por su alusión a los “valores zurbaranianos”, sobre los que volveremos después.

Olvidemos ahora las extremas diferencias que oponen a uno y a otro –documental no narrativo el primero, drama rural el segundo–; centrémonos, en cambio, en el detenimiento con que la cámara, en uno y otro film, escruta paisajes, rostros, gestos, conductas. En ambos films, y por encima de sus temas concretos, emerge una cierta y áspera metafísica plástica, que, en el ámbito de la cinematografía, retoma ciertos valores zurbaranianos: un estatismo casi absoluto y, sobre todo, intemporal, denso e inmune al paso del tiempo. Y un predominio de las texturas más ásperas emergiendo en las superficies desnudas de los objetos, de los edificios, de las tierras.

Un encuentro, en suma, a través de la resistencia de los materiales –humanos, objetuales, paisajísticos–, con una cierta opacidad, con un cierto límite de lo humano o de lo comprensible, que puede cobrar la forma de la insólita inercia de los habitantes de *Las*



Florián Rey: Fotograma de *La aldea maldita*, 1930.

*Hurdes, tierra sin pan*, de la locura de la madre de *La aldea maldita* o del odio –y el honor– del marido que le prohíbe ver a su hijo.<sup>32</sup>

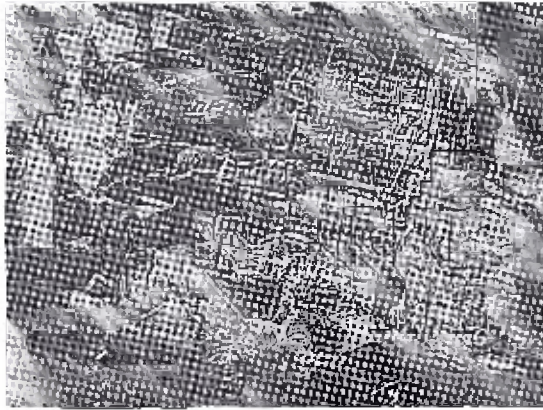
Quién sabe si Buñuel admiró *La aldea maldita* más de lo que se supone. Pero antes de abandonar el asunto, y ya que estamos persiguiendo esos paralelismos e influencias entre pintura y cine, no será ocioso traer a colación una sugerente observación de Calvo Serraller:

De hecho, desde mi punto de vista, el único término de comparación que, fondo y forma, pudiera resistir relacionarse con las imágenes de Solana serían las imágenes filmicas –visitas sin palabras– de la película surrealista de Luis Buñuel, *Tierra sin pan*, también un extraño agujero negro de la producción surrealista de entonces. A diferencia de *Un perro andaluz*, cuyos contrastes sorpresas nos hacen dudar de la realidad, *Tierra sin pan* es el reportaje visual de una realidad en sí misma sorprendente, irreductible. Lo alucinante de este reportaje filmico es la elocuencia surrealista de cada fotograma, de cada imagen tomada de la realidad, una realidad de suyo fascinante por inexplicable. Así ocurre con las mejores de Solana, que son sólo algunas, pero las verdaderamente sustanciales.<sup>33</sup>

Acerca del potencial iconográfico que pudiera haber informado *La aldea maldita* se han hecho otras consideraciones. Marsha Kinder ha llegado a utilizar “La mujer barbuda” (1631) de Ribera, para poner de relieve que esta imagen “was also evoked in *The Cursed Village*, where two generations of Castilian patriarchs nurture an infant son.

<sup>32</sup> González Requena, Jesús: “Apuntes para una historia de lo rural en el cine español”, en el catálogo de la exposición *El campo en el cine español*. Madrid: Banco de Crédito Agrícola/Filmoteca Nacional, 1988; p. 25.

<sup>33</sup> Calvo Serraller, Francisco: *op. cit.*; pp. 60-61.



Florián Rey: Fotograma de *La aldea maldita*, 1930.

In the oppositional cinema, the displacements between mothers and fathers are sometimes converted into matricide.<sup>34</sup> Kinder habla en su artículo de políticas de familia y de género, pero incluso desde ese enfoque su elección resulta un tanto forzada. Para nuestros propósitos es mucho mejor acudir a otras interpretaciones que creemos más atinadas y ajustadas a la realidad:

Por otro lado, Rey trabaja sobre una serie de falsillas iconográficas que en su mayor parte podían ser reconocidas de forma consciente por el espectador. Así, en la secuencia del éxodo de las carretas, una mujer recoge el hilo de una rueca, como una Parca. En otro de los carromatos, un anciano campesino que se sujeta a las varas con los brazos abiertos aparece como crucificado. El contexto evangélico que sugiere el nombre de Magdalena se ve reforzado por el auténtico *vía crucis* que ha de pasar Acacia, que está a punto de ser lapidada como la adúltera bíblica.<sup>35</sup>

La frase destinada a una mujer que desde arriba del carromato "recoge el hilo de una rueca, como una Parca", activa inmediatamente en nuestra memoria el recuerdo de tres figuras de Zuloaga: la hilandera que aparece en el extremo izquierdo de "Las brujas de San Millán" (1907); la "Hilandera" que actualmente se exhibe en el castillo de Pedraza (1911); y la "Cabeza de hilandera" (1911) de colección particular.<sup>36</sup> Las semejanzas entre pinturas e imagen cinematográfica son notables, sobre todo en los óleos de 1911, mas da la casualidad de que estas dos obras podrían haber formado parte de un mismo lienzo denominado "Las Hilanderas" y conocido también como "Las tres Parcas", que según Lafuente Ferrari fue troceado más tarde.<sup>37</sup> Por supuesto que existen fotografías (García de la Puente, Ortiz Echagüe, Álvarez de Toledo) y composiciones de otros autores (Valentín y Ramón de Zubiaurre) en las que aparecen escenas más o menos afines,<sup>38</sup> pero esto nos lleva al artista del cual parte casi todo, puesto que mal se comprendería la evolución del regionalismo pictórico o la labor de un Ortiz Echagüe sin atender al poderoso influjo que desplegó el eibarrés.

Tratando de sintetizar el alma castellana –lo que equivale a decir española–, Zuloaga exploró la región y creó una serie de tipos y de paisajes (de los cuales resultará difícil huir en el futuro), que lo convierten en el pintor más estrechamente vinculado a la generación del 98 aunque sólo Unamuno lo defendiera sin ambages.<sup>39</sup> No hallaremos en toda la pintura española espejos más fieles en los que puedan reconocerse los ancianos de *La aldea maldita*, que los representados por él. De la fusión entre los lienzos "Segoviano" (1905-6, MNCARS, depositado en el Museo de BB. AA. de Salamanca) y "El alcalde de Riomoro y su mujer" (ca. 1898,

<sup>34</sup> Kinder, Marsha: *Spanish Cinema. The politics of family and gender. An introduction*. Los Ángeles: Spanish Ministry of Culture y School of Cinema-Television (University of Southern California), 1989; p. 6.

<sup>35</sup> Sánchez Vidal, Agustín: "La aldea maldita", en *Antología crítica del cine español... op. cit.*; p. 85.

<sup>36</sup> Milhou, Mayi: "Cabeza de hilandera", en el catálogo de la exposición *Ignacio Zuloaga, 1870-1945*. Bilbao: Gobierno Vasco, 1990; pp. 188-189.

<sup>37</sup> Lafuente Ferrari, Enrique: *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Barcelona: Planeta, 1990 (1ª ed. 1950); pp. 508-509. Sobre Zuloaga y el 98 véanse también Tellechea Idígoras, J. I.: Catálogo de la exposición *Ignacio Zuloaga. Epistolario y dibujos*. Zumaia: Museo Zuloaga, 1989; pp. XLVIII-LII. Galán Martín, Belén; Tudeiilla Laguardia, Chus: *Pinturas de Zuloaga en las colecciones del MNCARS*. Madrid: MNCARS, 1999; p. 66. VV.AA.: Catálogo de la exposición *Paisaje y Figura del 98*. Madrid: Fundación Central Hispano, 1997; p. 123. VV.AA.: Catálogo de la exposición *Les XX. La libre Esthétique*. Bruselas: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1993; pp. 380-381. VV.AA.: Catálogo de la exposición *La mirada del 98. Arte y literatura en la edad de plata*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1998.

<sup>38</sup> VV.AA.: Catálogo de la exposición *La fotografía pictorialista en España*. Barcelona: Fundación "la Caixa", 1998; pp. 50-51. Llano Gorostiza, Manuel: Catálogo de la exposición *Los Zubiaurre. Valentín y Ramón*. Bilbao: Banco de Bilbao, 1978; p. 28. Mur Pastor, Pilar: *La Asociación de Artistas Vascos*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao/Caja de Ahorros de Vizcaya, 1985; p. 35.

<sup>39</sup> Lafuente Ferrari, Enrique: "La pintura española y la generación del 98", *Arbor*, núm. 36. Madrid, t. XI (1948); pp. 449-458.

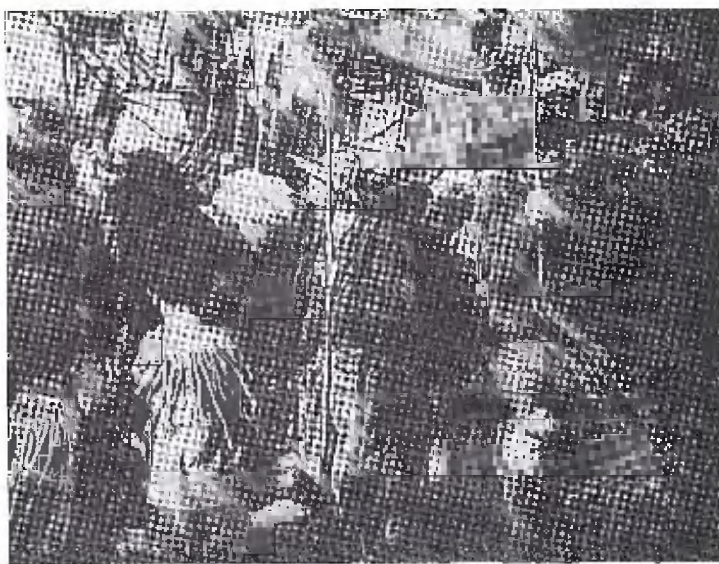


Joaquín Sorolla: Fragmento del boceto para *Las regiones de España. Castilla*, 1911-1912, gouache/papel, The Hispanic Society of America, Nueva York.

Museos Reales de BB.AA. de Bélgica, Bruselas), parece haber surgido el aldeano que inaugura con su regio desaliño los primeros planos de la película. Entre los numerosos temas pintados en la ciudad del acueducto se halla un conjunto de dibujos acuarelados –hoy en el Museo Zuloaga de Zumaya– que muestra con acendrado afán etnográfico la fisonomía y vestimenta segoviana, y confirma, junto a otras piezas de distintas colecciones la intensa tarea que llevó a cabo en la provincia desde 1897-98. Es asunto conocido que pese a la confusión originada por ciertos títulos caprichosos, se basó asimismo en modelos segovianos para componer obras tan representativas como “El Alcalde de Torquemada” (1905, Museo Rodin, París). Pues bien, lo mismo cabe decir de esas cuatro mujerucas envueltas en sus mantas, que junto al resto de paisanos se concentra en la plaza Mayor de Pedraza (aldea de Luján en el film) poco antes de iniciarse la marcha. ¿No encuentran acaso su mejor antecedente pictórico en las “Mujeres de Sepúlveda” (1909, Ayuntamiento de Irún) o en “Las Brujas de San Millán” (1907, Museo Nacional de BB. AA. de Buenos Aires). “Allí se acurrucan las mujeres con las faldas por encima de la cabeza para no quedarse heladas; tienen muchos refajos amarillos y colorados de bayeta”.<sup>40</sup>

Siguiendo con el rastreo de las analogías más adecuadas, no olvidemos el paisaje; el “Paisaje de Pedraza”, que su mejor biógrafo fecha hacia 1930 y define como una vista desde el castillo de la loca-

lidad, “con ruinas en primer término, y el lomo de la sierra de Guadarrama al fondo”.<sup>41</sup> Y así es. El pintor debió situarse en la parte delantera de la muralla, justo sobre la puerta, originando un leve picado que recoge en primer término las ruinas de Santa María de Mediavilla. El ángulo elegido por Florián Rey es opuesto y distante, pero el realizador inicia su film con un plano panorámico del pueblo en el que despunta la torre campanario de la iglesia de San Juan y se distingue perfectamen-



Florián Rey: Fotograma de *La aldea maldita*, 1930.

<sup>40</sup> Gutiérrez Solana, José: *op. cit.*, vol. II; p. 85.

<sup>41</sup> Lafuente Ferrari, Enrique: *op. cit.*, 1990; p. 520. Lafuente data la obra con cautela, hacia 1930, el mismo año en que Florián Rey rueda allí su película. El lienzo se expone actualmente en el Museo del castillo de Pedraza.



José Ortiz Echagüe: *Castellano*, 1919-20, Fundación Universitaria de Navarra.



Jesús Unturbe: *Tipo segoviano*, ca. 1927, Colección Berta Unturbe.

te en el margen derecho la masa compacta del castillo.

Los paisajes castellanos de Zuloaga asentaron una nueva manera de reconocer el territorio, sus rincones y calles, sus plazas y edificios de fachadas desconchadas, sus monumentos. En repetidas ocasiones opta por una visión de conjunto –que parte de El Greco–, en la que destaca el perfil de la ciudad sobre cerros o entre elevadas formaciones rocosas, y refleja sintéticamente el caserío disponiendo encima celajes de corte simbolista; todo dentro de la noción postimpresionista de cuadro construido, dentro de un modernismo al que no es ajena la influencia de su amigo Émile Bernard y del cloisonismo. Hacia el final de la película, cuando una Acacia ya trastornada vaga perdida por los alrededores de Segovia, se utilizan planos de conjunto que ofrecen una vista general de la ciudad muy próxima a estas concepciones pictóricas.

Gutiérrez-Solana sentenciaba al evocar la obra de Zuloaga: "Es difícil al viajero que recorra estos pueblos españoles y que vaya con el espíritu despierto para ver y sentir, que el recuerdo del gran pintor vascongado no se apodere de él".<sup>42</sup> Y en esa línea insistiría después Luis Felipe de Peñalosa:

<sup>42</sup> Gutiérrez-Solana, José: "Zuloaga", *op. cit.*, vol. II; p. 166.

<sup>43</sup> Peñalosa, Luis Felipe de: "Segovia, motivo pictórico", en *Estudios Segovianos*, t. XIII. Segovia: Instituto Diego Colmenares, 1961; p. 15.

<sup>44</sup> Lozano Marco, Miguel Ángel: "Andanzas y visiones de José Gutiérrez-Solana", en *Imágenes del pesimismo. Literatura y Arte en España, 1898-1930*. Alicante: Universidad de Alicante, 2000; p. 50.

Después de ser pintados por Zuloaga los paisajes segovianos no pueden ser vistos del mismo modo que antes. En cierta manera es el artista el que crea el paisaje, que antes de él era pura naturaleza [...] Allí donde nuestros antepasados medievales no veían más que augurios de lluvia o tempestad y nuestros abuelos dieciochescos un fenómeno físico, nosotros vemos un fondo de Zuloaga.<sup>43</sup>

Miguel Ángel Lozano Marco remata estas tesis indicando que

... la realidad remite al arte, y las visiones del viajero, las más potentes, son aquellas que despiertan los recuerdos de esas otras visiones de cuadros, marcadas para siempre en la memoria; o más bien son las visiones de los cuadros las que preparan y condicionan aquello que vamos observando a lo largo del camino.<sup>44</sup>

Aunque su perfil no responde al del intelectual sofisticado, cuesta creer que un hombre educado en el seno de una familia culta, hermano de músico y de una consumada pianista experta en folklore, polifacético, que había ejercido o ejercía como periodista, actor, letrista, guionista y realizador, desconociese la producción de un artista cuyo re-





Florián Rey: Fotograma de *La aldea maldita*, 1930.



Florián Rey: Fotograma de *La aldea maldita*, 1930.

conocimiento internacional debía mucho a sus temas segovianos. Por si eso fuera poco, Zuloaga había centrado buena parte de su atención en los mismos lugares en que se rueda *La aldea maldita*. Cabe suponer que, aun sin desearlo, la sombra de Zuloaga (o de los Zuloaga, ya que su tío Daniel, fallecido en 1921, fue el primero en localizar su estudio en San Juan de los Caballeros) perseguiría al cineasta aragonés por Pedraza de la Sierra (donde ya había rodado anteriormente), por Sepúlveda, por Ayllón, por Segovia... En consecuencia, no resulta descabellado pensar en la posible influencia del pintor a la hora de recrear esos tipos y paisajes que imprimen carácter al film.

La idea de realizar *La aldea maldita* surge en Pedraza, adonde había viajado con su equipo para filmar exteriores de *Los chicos de la escuela* (1925), tal vez "inducido por la película de Cate-lain", *La barraca de los monstruos* (1924).<sup>45</sup> Allí convive con los paisanos y mantiene una decisiva conversación con el sacerdote:

Me encontraba en un pueblo... que fue residencia de los Condestables, señores de la comarca, y donde estuvieron prisioneros como rehenes los hijos del rey Francisco I de Francia. Hacia el siglo XVIII el pueblo era numeroso, tenía unos 15.000 habitantes, y en él residía la mayor parte de la nobleza castellana, pero actualmente sólo lo habitaban unos 300. Entonces me interesó saber cuál había sido la causa de aquel enorme descenso, y el sacerdote me dijo que Pedra-

za era un pueblo eminentemente agrícola, y que una serie de malas cosechas que, como una maldición, se sucedieron durante unos años, obligaron a la gente a emigrar a otras tierras. Esto me emocionó extraordinariamente, y aquella misma noche me fui andando hasta el castillo, y fue por el camino cuando *pensé, y vi, La aldea maldita*.<sup>46</sup>

Caprichos del azar, Florián Rey imagina *La aldea* cuando se dirige al castillo de Pedraza, fortaleza que ese mismo año era adquirida por Zuloaga para acabar transformándose en museo del pintor. Al parecer, el relato del cura, modificado y enriquecido por el ingenio de Rey permaneció indeleble en su memoria; por esa razón es posible, como nos cuenta el propio director, que cuando decidió abordar el guión lo concluyera en seis días. Sabemos por la misma fuente que el rodaje fue también muy rápido.<sup>47</sup> Pero entre uno y otro acontecimiento median cinco años, un margen temporal suficientemente amplio para la reflexión o simplemente para que por puro accidente tropezase con materiales y documentos aprovechables de la más diversa procedencia: películas, noticiarios, exposiciones, libros, revistas especializadas en fotografía o publicaciones periódicas como *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo*, *La Esfera* o *D'ací i D'allà* que cubrían puntualmente la información artística mediante críticas solventes y cuidadas reproducciones. Ortiz Echagüe, que había comenzado su proyecto de *Tipos y Trajes* hacia 1915 trabajó como cronista de *Blanco y Negro* en 1925; y en *La Esfera*,

<sup>45</sup> Pérez Perucha, Julio: *Cine Español. Algunos jalones...* op. cit.; pp. 42-43.

<sup>46</sup> Barreira, Domingo F.: Entrevista en *Primer Plano*, núm. 144 (18-julio-1943), recogido por Sánchez Vidal, Agustín: *El cine de Florián Rey...* op. cit.; p. 119.

<sup>47</sup> Fernández Cuenca, Carlos: *Recuerdo y presencia de Florián Rey*. San Sebastián: X Festival Internacional de cine, 1962; p. 16. Sánchez Vidal, Agustín: *El cine de Florián Rey...* *Ibidem*. Barreira, Domingo F.: *Biografía de Florián Rey...* op. cit.; p. 31.



Ignacio Zuloaga: *Mujeres de Sepúlveda*, 1909, óleo/lienzo, Ayuntamiento de Irún.

entre 1914 y 1920 (antes de que agrupara una selección en su famoso texto *La España incógnita. Arquitectura, paisajes, vida popular*, 1922) se publicaron más de cien instantáneas del alemán Kurt Hielscher cuyas exposiciones en el extranjero fueron elogiadas por diversos pintores españoles entre los que se cuentan Ramón de Zubiaurre y Zuloaga, quien, al igual que Sorolla, no dudó en apoyarse en la fotografía a la hora de plasmar sus paisajes y tipos.

Hemos tratado de resaltar la importancia de Zuloaga como pionero de un regionalismo noventa-yochista y caracterizador. Si intentáramos buscar un modelo de interpretación reducido a sus líneas generales podría decirse que, arrancando de él, artistas más jóvenes como Valentín de Zubiaurre trocan el realismo anterior por un planteamiento renovado, de signo novecentista, en el que, sin perder expresividad, brotan o tienden a consolidarse nuevos valores relativos a lo primitivo o arcaico, a lo inmóvil, permanente o eterno; de ahí la clásica gravedad de sus tipos –bien presente en el film–, que luego recogerá por distintas vías Ortiz Echagüe en un lenguaje más cercano al cine. No obstante, la realidad es más compleja, y las influencias pueden llegar de autores muy diversos, como diversos son el regionalismo y el fenómeno pictorialista. En cuanto al primero, a poco que se profundice en su desarrollo comienzan las sorpresas. Florián, ya se ha comentado, aspiraba a un alarde de estatismo, a un cine de retablos, y es

cuando menos curioso que no pocas pinturas, entre las que figuran algunas de asunto regional, adopten la antigua distribución del retablo (Romero de Torres: “Retablo del Amor”, 1910) o la división del tríptico (José Pinazo: “Enredos del diablo”, ca. 1911), como lo es también que se observe en los aldeanos un carácter simbólico y quietista. En su *ensayo sobre el arte del siglo XX* (ya que poco o nada tiene este texto de manual al uso) Javier Pérez Rojas ofrece las claves necesarias para situar el significado y la evolución de la pintura “regionalista”, entre el modernismo y la generación del 14.

El arte va más allá del inventario de tipos y costumbres, a pesar de la intencionalidad etnológica de gran parte de estas obras. Pero en realidad muchas pinturas y esculturas reflejan ya un mundo inexistente elevado a la categoría de leyenda; a modo de poema se desarrolla más de una composición [...]. Igualmente, son varias de estas pinturas las que se resuelven a modo de trípticos o retablos que acentúan la intemporalidad y el arcaísmo (Viladrich, Eugenio Hermoso, Romero de Torres, José Pinazo) [...]. Los títulos de algunas de estas creaciones indican hasta qué punto todos estos contenidos informan unas obras que se mueven entre el modernista concepto poético del arte, y un realismo expresionista y caracterizador más novecentista, el cual evoluciona y produce interesantes reapariciones [...].

Observando detenidamente estos pintores me han llamado la atención las correspondencias o similitudes entre las pinturas de Viladrich, Romero de Torres y Valentín de Zubiaurre. Por encima de las persistencias que cada uno tiene en lo legendario [...] es más determinante en ellos la intemporalidad, el hieratismo, lo escultórico, cierto primitivismo e incluso en ocasiones el italianismo [...].

En este amplio capítulo artístico se aprecia un intento de dar continuidad, de retomar el punto abandonado del siglo XVII, de desarrollar el arte de El Greco, Velázquez, Ribera, Zurbarán, a partir de los cuales se afrontan cuestiones compositivas y ahondan en las profundidades del ser hispano.<sup>48</sup>

De los hermanos Zubiaurre, fue Valentín quien mostró un mayor interés por los temas castellanos durante las estancias que le retuvieron en Segovia y Sepúlveda en la segunda década del XX.<sup>49</sup> “Tipos segovianos” (*sf*, Colección particular), “Hombres de Castilla” o “Los segovianos de la bola” son ejemplos donde al igual que Zuloaga o el escultor Julio Antonio con sus “Bustos de la raza”,

<sup>48</sup> Pérez Rojas, Javier: “El regionalismo y la tradición renovada”, en *El siglo XX. Persistencias y rupturas*. Madrid: Sílex, 1994; pp. 84-85.

<sup>49</sup> Sus viajes a Segovia comienzan en 1910. El marqués de Lozoya le acompañaría en los recorridos por Sepúlveda, y el Conde de Cheste, sordomudo como el pintor, lo alojó en su palacio varias temporadas.

aspira a condensar el espíritu de un pueblo –con el “alma grave y adolorida”. Hay en estos y en otros lienzos suyos un artificio simbolista que evidencia la inclinación a sublimar los espacios, los objetos y las efigies recias y arquetípicas de los personajes. Sin embargo, la obra de Valentín –y en mayor medida la de su hermano– se abre ya a la modernidad, a un novecentismo sintetista que supera la plástica finisecular.

Es una Segovia estática, silenciosa, envuelta en el resplandor del crepúsculo [...] Las figuras de los campesinos envueltos en sus capas pardas se recortan como esculturas talladas en madera viejísima en la atmósfera transparente [...]

La pretendida sensación de ‘sordera’ que se ha atribuido a los personajes de los Zubiaurre, por razones puramente subjetivas, ¿no será condición auténtica de los propios modelos? Las gentes que habitualmente viven en los grandes espacios aislados, que tienen que gritar para hacerse oír, que están acostumbrados a escucharse a sí mismos en las largas jornadas de trabajo solitario, dan muchas veces esa impresión.

En los cuadros de interiores las figuras, arropados los hombres en sus capas pardas, las mujeres con sus refajos de vivos colores, estáticas, como inmobilizadas por el fino aire de las tierras altas, quedan envueltas en el reflejo azul de la cal que blanquea los muros. Los objetos, cacharros de blanca loza o barro vidriado, los peroles y las calderas están pintados con el amor a las cosas de los artistas medievales [...] También en los fondos de Valentín de Zubiaurre tiene el paisaje el candoroso encanto del tondo de una tabla primitiva pintada al temple con reflejos de oro.<sup>50</sup>

Curiosamente, en un artículo para una exposición que los Zubiaurre celebraron en Buenos Aires, en 1920, Ortega y Gasset establecía un símil entre la trágica mudez de sus pinturas y la del cine: “Ha mostrado el cinematógrafo cómo basta con suprimir la voz de los hombres y el ruido de las cosas para que la vida, aun la más vulgar, deslizándose tácita sobre la pantalla, adquiera un inesperado



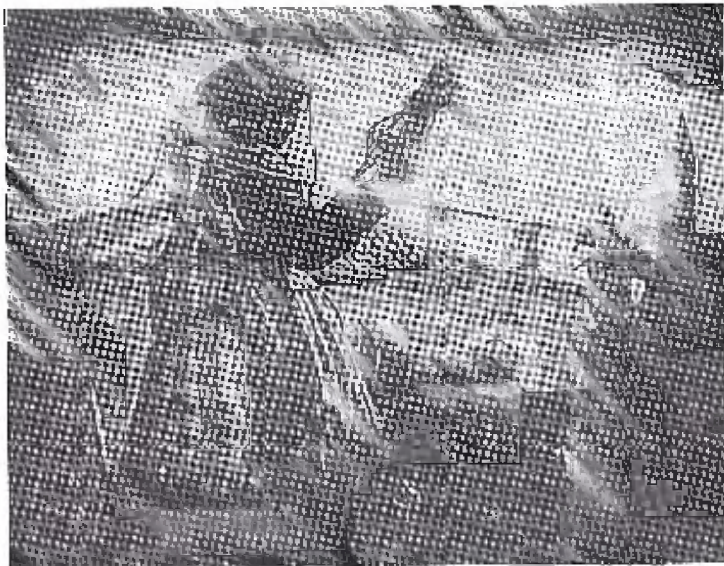
José Ortiz Echagüe: *Mujeres de Sepúlveda*, 1917, Fundación Universitaria de Navarra.

dramatismo. El silencio parece aguzarlo todo y dotarlo de patéticas vibraciones. Así, de la obra de los Zubiaurre, donde nada es apasionado, antes bien, se remansa la existencia más cotidiana, llega a nosotros un permanente latido patético”.<sup>51</sup>

Es en este punto, después de lo dicho, cuando procede retomar la alusión acerca de los valores zurbaranianos, de su estatismo e intemporalidad, ya que, en nuestra opinión –al menos por lo que atañe a *La aldea maldita*– todos esos elementos se hallan en las obras contemporáneas, como acabamos de comprobar. Arraigan o germinan en los grandes maestros del barroco hispano, que junto

<sup>50</sup> Peña'osa, Luis Felipe de: *op. cit.*; pp. 17-18. Sobre Valentín de Zubiaurre deben verse Lozoya, Marqués de: *Dibujos de Valentín de Zubiaurre*. Cuadernos de Arte, núm. 41. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1975. Llano Gorostiza, Manuel: Catálogo de la exposición *Los Zubiaurre. Valentín y Ramón*. Bilbao: Banco de Bilbao, 1978. Sáenz de Gorbea, Xabier: *Los hermanos Zubiaurre*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1982. Martínez Gorriarán, Carlos; Ortega y Gasset, José; Encina, Juan de la; Guasch, Ana María: Catálogo de la exposición *Ramón de Zubiaurre, Valentín de Zubiaurre*. San Sebastián: Patronato Municipal de Bibliotecas y Casas de Cultura, 1989. Barañano, Kosme de; Gómez, Agustín; Rodríguez Laso, Dolores: *Valentín de Zubiaurre (1879-1963) Dibujos*. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1998. Calvo Serraller, Francisco; Portús, Javier: Catálogo de la exposición *Pintura Simbolista en España. 1890-1930*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997; pp. 229-231. Caparrós Masegosa, Lola: *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada: Universidad de Granada, 1999; pp. 679-680. No haría falta insistir en que la mayoría de estudios monográficos señalan el ascendiente zurbaranesco.

<sup>51</sup> Ortega y Gasset, José: “Los hermanos Zubiaurre”, en el catálogo de la exposición *Ramón de Zubiaurre. Valentín de Zubiaurre... op. cit.*; p. 22.



Florián Rey: Fotograma de *La aldea maldita*, 1930.



Ignacio Zuloaga: *Cabeza de hijandera*, 1911, óleo/lienzo, Colección particular.

a El Greco y Goya constituyen una de las bases sobre las que despegó la modernización de la pintura a lo largo del XIX; de modo que durante el proceso de recuperación tales valores pasan por el tamiz de los pintores modernos –y también de los fotógrafos– que se sirvieron de ellos para acomodarlos a sus objetivos y formular nuevas propuestas. No obstante, la renovación, la serenidad o monumentalidad de sabor clásico detectable en tantas figuras de esta época penetra asimismo por otros caminos. Desde los primitivos (italianos, flamencos o alemanes) y el Renacimiento, recorre la obra de Ingres y el prerrafaelismo, pasa por Puvís de Chavannes, Degas, Gauguin, el modernismo y el simbolismo (nabis) y deja su huella en España (Aurelio Arteta). Pensemos que también Valentín de Zubiaurre desfila por la tertulia del Nuevo Café de Levante que encabezaba Valle-Inclán, para quien inmovilidad era sinónimo de eternidad; pensemos, en fin, que ciertas evoluciones del regionalismo llevan, incluso, hasta las mismas fronteras del realismo mágico (José Pinazo).<sup>52</sup>

La lista de los artistas que en los primeros decenios del XX se relacionan en mayor o menor grado con Segovia es extensa. Además de Zuloaga, quien era considerado en la ciudad “por derecho indiscutible, príncipe de la escuela moderna de pintura”, y de los Zubiaurre, hay que citar a Darío de Regoyos, Aureliano de Beruete, Joaquín Sorolla, Gutiérrez-Solana, Eduardo Chicharro, López Mezquita, Álvarez de Sotomayor, Manuel Benedito, Pablo Uranga, Charles Cottet, René Prinnet, Carlos Sáenz de Tejada, Aurelio García Lesmes o el escultor Emiliano Barral (“Mujer de Segovia”, MNARS).<sup>53</sup> En su indagación sobre la naturaleza castellana, Sotomayor, Benedito o Uranga, éste siguiendo muy de cerca a Zuloaga, pintaron algunos tipos segovianos siempre rancios, rara vez jóvenes. No obstante, de entre todos ellos queremos detenernos en el extenuante encargo que Sorolla realizó para la Hispanic Society (1911-1919), y concretamente en el panel titulado “Castilla. La fiesta del pan”.<sup>54</sup> Se ofrece aquí “una panorámica que podríamos denominar en cinemascopé, en cinerama. [...] este

<sup>52</sup> Baroja, Ricardo: *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*. Madrid: Cátedra, 1989; p. 99. Pérez Rojas, Javier: “De la crisis del sorollismo a un cierto realismo mágico”, en el catálogo de la exposición *Un siglo de pintura valenciana, 1880-1980. Intuiciones y propuestas*. Valencia: IVAM, 1994; pp. 47-62. Lemoine, Serge; Bouillon, Jean-Paul; Gaehtgens, Thomas et al.: *Catálogo de la exposición From Puvís de Chavannes to Matisse and Picasso. Toward Modern Art*. Londres: 2002; pp. 17-119.

<sup>53</sup> Santamaría López, Juan: “Artistas en Segovia: El taller de cerámica de Daniel Zuloaga”, en el catálogo de la exposición *Tiempo de cambios. Segovia, 1874-1931*. Segovia: Caja Segovia. Obra Social y Cultural, 2002; pp. 102-104.

<sup>54</sup> Pantorba, Bernardino de: “La decoración para la Hispanic Society de Nueva York”, en *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*. Madrid: 1970, pp. 83-99. Garín Ortiz de Taranco, Felipe María: *La Visión de España de Sorolla*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1973. Garín, Felipe; Tomás, Facundo: “Joaquín Sorolla y la generación del 98: el debate después de la modernidad”, en el catálogo de la exposición *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1998; pp. 33-75. Las reproducciones que más interesan, en pp. 158-182 y 247-259. Muller, Priscilla E.; Burke, Marcus B.: *Sorolla. The Hispanic Society*. Nueva York: The Hispanic Society of America, 2004; pp. 43-89.

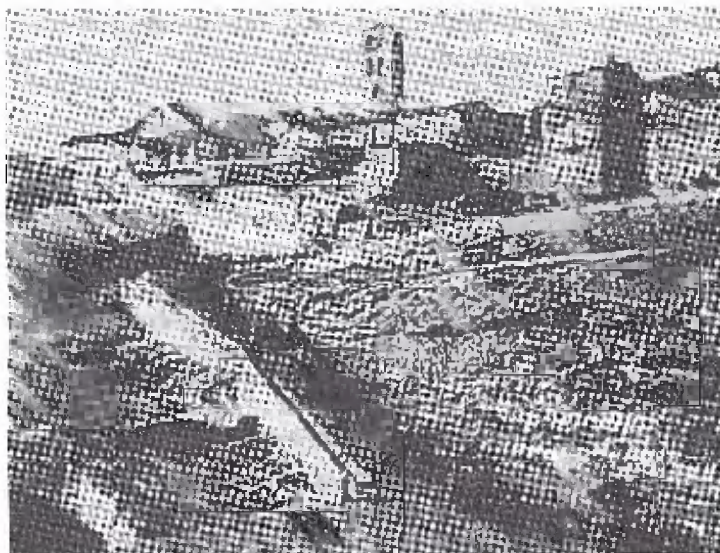
efecto de movimiento, de gran cortejo visto en su totalidad, parece ya más que captado con la cámara de fotógrafo con la del cine. El efecto de gran panorámica que en realidad produce es casi comparable a la experiencia de los actuales medios de proyección simultánea".<sup>55</sup>

En el valenciano y pese a constituir una fuente iconográfica de primer orden, tal vez sean de menor interés las obras concluidas –el propio panel o las escenas aisladas–, pues su vitalismo colorista de España blanca no casa con el sombrío espíritu del film. Sin embargo, en los gouaches preparatorios y especialmente en aquellos que congregan una multitud, donde la sensación de tráfago es mucho más intensa y aparecen borricos que portan criaturas en las alforjas, hombres y mujeres de distintas edades ataviados con trajes regionales, aperos y enseres depositados en el suelo, caballerías, carretas de enhiestas varas cargadas con grandes tinajas, fondos por los que asoman la sierra de Guadarrama o arquitecturas señeras..., en estos sí, en estos bocetos parece que estamos viendo la emotiva concentración que tiene lugar en la plaza poco antes de iniciarse el éxodo.

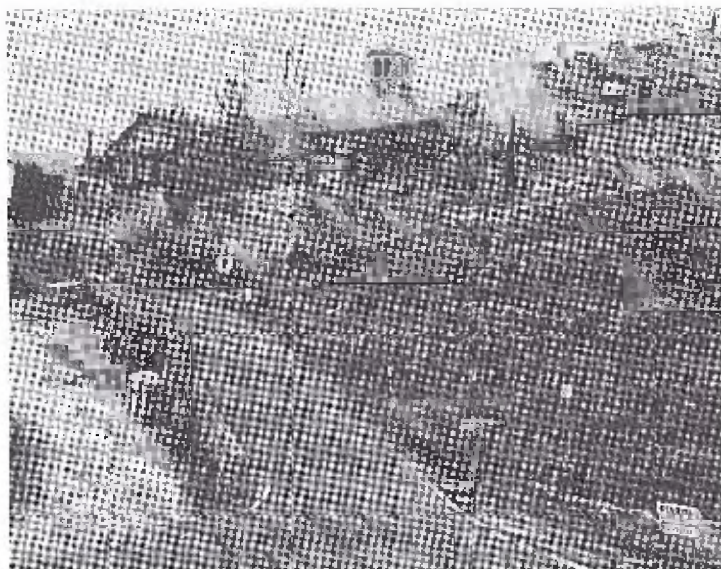
¿Tuvo oportunidad el precoz Florián Rey de conocer de algún modo la actividad de Sorolla? Una cláusula del contrato que el pintor había firmado con Huntington impedía que la "Visión de España" se expusiera en nuestro país. El asunto generó un considerable malestar, "pues el poder admirarla en España se había convertido en una *aspiración nacional*, mas los intentos encaminados a salvar este obstáculo resultaron vanos. Entre otras repercusiones, la obra del maestro del luminismo contribuyó a convertir el traje regional "en un bien digno de ser recuperado y mostrado por y para los españoles".<sup>56</sup>

### La fotografía

Toda película es, en principio, producto de un equipo de profesionales, y en 1930, superado el cine primitivo en el que el esforzado pionero ejercía de hombre-orquesta, el nuevo lenguaje iba siendo cada vez más consciente de sus propios recursos, de su autonomía respecto a otras discipli-



Florián Rey: Fotograma de *La aldea maldita*, 1930.



Pedraza. Vista actual del empinado acceso a la villa.

nas artísticas y de la división de funciones que correspondía a cada especialista, máxime tras los drásticos cambios que comportó el sonido.<sup>57</sup> En el caso de *La aldea maldita*, Florián Rey contó con dos colaboradores de confianza (Alberto Arroyo en la fotografía y Paulino Méndez en los decora-

<sup>55</sup> Pérez Rojas, Javier: Catálogo de la exposición *Sorolla en las colecciones valencianas*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996; p. 101.

<sup>56</sup> Muller, Priscilla, E.: "Sorolla y Huntington: pintor y patrono", en el catálogo de la exposición *Sorolla y la Hispanic Society...* *op. cit.*, p. 139. Vega, Jesusa: *op. cit.*; pp. 28-29.

<sup>57</sup> Chion, Michel: *El cine y sus oficios*. Madrid: Cátedra, 1996; pp. 16-18.



Darío de Regoyos: *Peregrinación en el Cabo Machichaco*, ilustración de *España Negra*, 1899.

dos) con los que ya había trabajado conjuntamente en *Agustina de Aragón* (1928), *Los claveles de la virgen* (1928) y *Fútbol, amor y toros* (1929), rodadas, como *La aldea maldita*, en los estudios Omnium Cine.<sup>58</sup>

Arroyo, propietario de los laboratorios donde se reveló y positivó la película, poseía una dilatada experiencia, sin embargo las intenciones del director respecto al film estaban tan claras que en él recae la responsabilidad última de las secuencias más importantes.

En todo el cine mudo, por ejemplo, es difícil encontrar aportaciones de interés (salvo las de Armando Pou y José María Beltrán). Las películas de Florián Rey, por señalar al cineasta más importante de la época, no se distinguen por su belleza visual y mu-



Florián Rey: Fotograma de *La aldea maldita*, 1930. Esta toma debió realizarse desde el punto más alto del castillo.

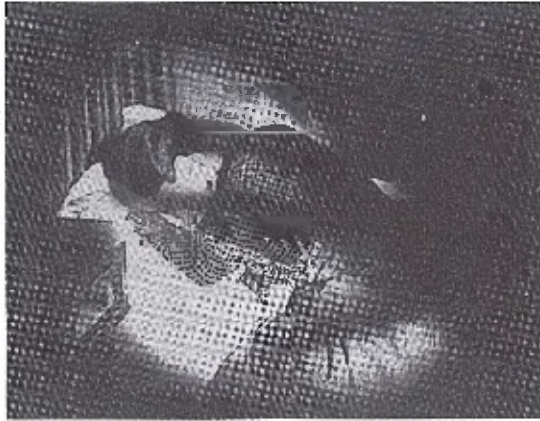
chas veces un encuadre es arruinado por una fotografía 'ala de mosca'. Incluso podría afirmarse que determinados momentos de inventiva visual habría que atribuirlos antes al realizador que al operador (ciertos planos de *La aldea maldita*, 1929, en los que un efecto de contrastes en un plano no guarda *raccord* alguno con el plano contiguo, realmente anodino).<sup>59</sup>

En cuanto a Méndez Beistegui, desconocemos el grado de libertad con que pudo abordar su tarea. Pero lo indiscutible es la significación de la escenografía, y por ende la importancia del vestuario y de los objetos que observamos, tanto en exteriores como en interiores. Realmente la atención y el cuidado puesto en la dirección artística supone una de las mejores bazas de la película, que acompaña e intensifica el sentido de la acción o de la no acción –del plano estático en el que domina el paisaje y la figuración–, ya que en algunas escenas el drama es esencialmente plástico.

Florián Rey nos habla de una Castilla de entre 1925 y 1930 como se deduce de la vestimenta de los jóvenes protagonistas, de los juguetes de su hijo o de las breves imágenes de un Madrid moderno y dinámico. Pero buscando el máximo contraste acentúa el primitivismo de la aldea: selecciona las vistas y utiliza elementos, tipos e indumentarias polvorientas y caídas en desuso ("Ya no se envuelven en la amplia capa flotante..." indicaba Julio Senador en 1915). Por lo tanto, si decimos

<sup>58</sup> Gorostiza, Jorge: *Directores artísticos del cine español*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1997; pp. 27-28 y 277.

<sup>59</sup> Llinás, Francisco (coord.): *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: ICAA/Ministerio de Cultura, 1989; pp. 15 y 380-382.



Florián Rey: Fotograma de *La aldea maldita*, 1930.

que la puesta en escena resulta óptima y logra comunicar la sensación de tiempo suspendido es porque hubo una mínima labor de documentación que facilitara esa realización tan rápida a la que alude Rey en sus conversaciones con Barreira. Vistas, pues, algunas referencias extraídas de la literatura y la pintura, repasemos la fotografía pictorialista que, dados los propósitos del cineasta, será posiblemente el modelo más cercano en esta especialidad.

Así como el cine vio al principio en el acercamiento al teatro una forma de dignificación artística, así también, antes que él, la fotografía recurrió a la pintura y al grabado calcográfico.<sup>60</sup> La etapa del pictorialismo se extendió desde 1885 hasta 1930 aproximadamente, si bien existen antecedentes que datan de mediados del XIX. En España el movimiento fue más tardío, comenzó después de 1900 y se prolongó hasta los años cincuenta. Fotógrafos como Pere Casas Abarca, Antonio Cánovas, Julio García de la Puente, Albert Rifà, Julio Derrey, José María Álvarez de Toledo (conde de la Ventosa), Joaquim Pla Janini (quien también acudió al tríptico), José Tinoco, Claudio Carbonell o el segoviano Jesús Unturbe, formaron parte del nutrido grupo que abarca las dos generaciones que cultivaron la fotografía artística. Unturbe "desarrolló una obra creativa centrada sobre todo en



Remedios Varo: Cartel para *La aldea maldita*, 1930, litografía.

distintos aspectos de su ciudad y en sus tipos más característicos".<sup>61</sup> Poco después o al tiempo que los pintores, los fotógrafos iniciarían su propia odisea por idénticos itinerarios.

... si algo imprimió realmente un carácter propio al pictorialismo español fue el regeneracionismo, que se origina en los círculos intelectuales vinculados a la generación del 98. Su influencia determinaría una revisión del paisaje, al igual que suscitaba el interés hacia las ciudades castellanas, ampliado con la incorporación de los principales protagonistas de estos escenarios [...]

Impulsados por un interés etnográfico y antropológico, en busca de una esencia de lo español a través de sus tipos, tradiciones y paisajes, en clara relación con el ideario de la generación del 98 y, posteriormente, del regionalismo, un buen número de fotógrafos recorre el país y sus lugares más recónditos. Se produce una curiosa mezcla de fotografía con un pretendido carácter documental pero realizada a menudo con técnicas pigmentarias y en las que el fotógrafo, en el momento de la toma, intervenía a modo de director de escena colocando a los personajes.<sup>62</sup>

<sup>60</sup> Esto, sin embargo, no debe hacernos olvidar que la pintura está presente en el cinematógrafo desde sus primeros pasos: Berthomé, Jean-Pierre: *Le décor au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003; p. 23.

<sup>61</sup> VV.AA.: Catálogo de la exposición *La fotografía pictorialista en España, 1900-1936*. Barcelona: Fundación "la Caixa", 1998; pp. 23, 124, 126 y 129. Sánchez Vigil, Juan Miguel: "El pictorialismo", en *La Fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*. Summa Artis, vol. XLVII. Madrid: Espasa-Calpe, 2001; pp. 238-252. López Mondéjar, Publio: Catálogo de la exposición *Las Fuentes de la Memoria II. Fotografía y Sociedad en España, 1900-1939*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992; pp. 21-40. Sougez, Marie-Loup: *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 1994; pp. 264-275.

<sup>62</sup> Zelich, Cristina: Catálogo de la exposición *La fotografía pictorialista en España... op. cit.*; p. 19.



Florián Rey: Fotograma de *La aldea maldita*, 1930.

Como ya se ha adelantado, es José Ortiz Echagüe, hermano de pintor, el representante más destacado de la corriente pictorialista que nos concierne, y ello por múltiples razones. Ortiz Echagüe viajó y fijó para la posteridad con su cámara los mismos personajes y localidades de Segovia que había pintado Zuloaga y filmaría Florián Rey. Sus instantáneas recogen el influjo de los artistas que le precedieron: Zuloaga, Valentín de Zubiaurre, Sorolla... y Zurbarán, a quien de nuevo encontramos como uno de los inspiradores (junto al fotógrafo Laurent) de ese estatismo que va más allá de las imágenes relativas a monjes y novicios. "Ortiz Echagüe tiene como elemento identificador la atemporalidad. En su visión, el personaje rural, ya sea vestido de faena o de fiesta, las figuras norteafricanas, los paisajes, castillos o monjes, están identificados con el valor de lo perenne."<sup>63</sup>

Su primer trabajo tiene ya un título bien revelador: "En las páginas satinadas de *Alma Española* está naciendo también la fotografía artística nacional que habrá de ser otra identidad artística del momento: en 1903, su creador, José Ortiz Echagüe, realizó su primera foto conocida, 'El sermón de la aldea'".<sup>64</sup> Poco a poco iría acopiando la

serie de estampas típicas, y tras una exitosa muestra en Berlín reunió ochenta de ellas en el libro *Spanische Köpfe. Bilder aus Kastilien, Aragonien, und Andalusien* (1929). Un año después veía la luz en su país bajo el título *Tipos y trajes de España*, y en 1933 ya iba por la cuarta edición.<sup>65</sup> Sin embargo, su actividad incesante, su presencia en exposiciones, concursos nacionales e internacionales, sus premios y sus colaboraciones en revistas extranjeras y españolas habían difundido su obra y su nombre mucho antes de la publicación de ese texto. En un prólogo para el mismo, Ortega y Gasset escribía lo siguiente: "Tienen también estos trajes extemporáneos, al acercarse a quien contempla las fotografías de Ortiz Echagüe, algo de animales exóticos, que en el Zoo, tras los barrotes, se aproximan al visitante con la esperanza de que les echen algo".<sup>66</sup>

No pudo evitar que le acompañara la polémica; que una parte de la crítica le atribuyera una premeditación, una teatralidad y una composición, que unidas a su técnica limitaban la frescura y espontaneidad de sus imágenes haciendo prevalecer el aspecto pintoresco sobre el documental aunque no siempre fuera así.

Este espíritu 'español' puesto al servicio de la fotografía llevó a aquellos fotógrafos a inventariar el alma española, enfatizando sus símbolos más definidores, como los trajes, las tradiciones [...] Y cuando esos símbolos ya no existían sencillamente se recreaban o inventaban. Tanto Compairé, como Pla Janini, el conde de la Ventosa, Benito de Frutos y, sobre todo, Ortiz Echagüe, no dudaron en vestir a sus modelos con viejas ropas en desuso o con otras especialmente confeccionadas para la toma, dejándolos sorprendidos de sí mismos, como acertadamente señaló Ortega y Gasset en 1933.

Ortiz Echagüe desplegó toda su gigantesca capacidad fotográfica para recrear una España que, más que en sus gentes, en sus pueblos incógnitos y miserables, en su esfuerzo conmovedor por superar los estragos de su historia, o en sus ciudades abiertas ya a la modernidad, estaba en su propio prejuicio de una Patria que él quería mística y guerrera. [...]

<sup>63</sup> Levenfeld, Rafael; Vallhonrat, Valentín: "Ortiz Echagüe, 1886-1980", en el catálogo de la exposición *Ortiz Echagüe*. Madrid: Tf. Editores, 1988; p. 26.

<sup>64</sup> Mainer, José-Carlos: "La invención estética de las periferias", en el catálogo de la exposición *Centro y periferia en la modernización de la pintura española... op. cit.*; p. 32.

<sup>65</sup> Precedentes, pero no exactamente precursores del libro de Ortiz Echagüe, fueron los de Pere Casas Abarca (1903 y 1915), Antonio Prast (1912), conde de la Ventosa (1920) y Kurt Hielscher (1922). Fernández, Horacio: "Tipos y trajes", en el catálogo de la exposición *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980*. Vigo: Fundación MARCO y CAAM, 2004; pp. 24-37.

<sup>66</sup> Vega, Jesusa: *op. cit.*; p. 17.



Entre las diversas influencias pictóricas presentes en su obra [...] era la de Zuloaga la que más le había marcado. De él tomó su exceso, su efectismo formal, su ampulosidad, la premeditada literaturización y exaltación de tipos, escenarios y situaciones.<sup>67</sup>

Sobre este autor pesan, además, su condición de militar y de empresario industrial durante el franquismo, factores que han condicionado a veces una interpretación más objetiva de su obra.<sup>68</sup> Quizá las beatas y los segovianos de Jesús Unturbe enlacen mejor con el austero naturalismo de *La aldea maldita*. Pero, en cualquier caso, la abundante producción de Ortiz Echagüe y de sus colegas, integra, junto a los estudios y descripciones literarias y el repertorio de pinturas, dibujos y grabados, un extraordinario corpus documental que informa la evolución de la iconografía castellana entre las postrimerías del XIX y 1930. No hay, pues, imágenes de origen artístico más semejantes y próximas a las que contemplamos en el reputado título de Florián Rey que las que esta cultura alberga.



Ignacio Zuloaga: *La catedral de Segovia*, 1909, óleo/lienzo, Museo Castillo de Pedraza.

<sup>67</sup> López Mondéjar, Publio: *150 años de fotografía en España*. Madrid: Lunwerg Editores, 1999; pp. 113-114.

<sup>68</sup> Levenfeld, Rafael; Vallhonrat, Valentín: *op. cit.*; p. 30.