

6.2. RELACIÓN DE TEXTOS

6.2.1. Referencias a la Tierra y a la Naturaleza en *Bodas de sangre*⁷⁶

NOVIA. No se puede estar ahí dentro del calor.

CRIADA. En estas tierras no refresca ni al amanecer.

(Se sienta la Novia en una silla baja y se mira en un espejito de mano. La Criada la peina.)

NOVIA. Mi madre era de un sitio donde había muchos árboles. De tierra rica.

CRIADA. ¡Así era ella de alegre!

NOVIA. Pero se consumió aquí.

CRIADA. El sino.

NOVIA. Como nos consumimos todas. Echan fuego las paredes. [...]

Acto segundo. Cuadro primero.

MUJER. Vamos.

LEONARDO. ¿Adónde?

MUJER. A la iglesia. Pero no vas a caballo. Vienes conmigo.

LEONARDO. ¿En el carro?

MUJER. ¿Hay otra cosa?

LEONARDO. Yo no soy hombre para ir en carro.

MUJER. Y yo no soy mujer para ir sin su marido en un casamiento. ¡Que no puedo más!

LEONARDO. ¡Ni yo tampoco!

MUJER. ¿Por qué me miras así? Tienes una espina en cada ojo.

LEONARDO. ¡Vamos!

MUJER. No sé lo que pasa. Pero pienso y no quiero pensar. Una cosa sé. Yo ya estoy despachada. Pero tengo un hijo. Y otro que viene. Vamos andando. El mismo sino tuvo mi madre. Pero de aquí no me muevo. *(Voces fuera)*

VOCES. (Al salir de tu casa para la iglesia,
acuérdate que sales como una estrella)

⁷⁶ GARCÍA LORCA, F. *Bodas de sangre*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2015

MUJER. (*Llorando*) ¡Acuérdate que sales como una estrella!

Así salí yo de mi casa también. Que me cabía todo el campo en la boca.

Acto segundo. Cuadro primero

PADRE. Yo quiero que tengan muchos hijos. **Esta tierra necesita brazos que no sean pagados. Hay que sostener una batalla** con las malas hierbas, con los cardos, con los pedruscos que salen no se sabe dónde. Y estos brazos tienen que ser de los dueños, que castiguen y que dominen, que hagan brotar las simientes. Se necesitan muchos hijos.

MADRE. ¡Y alguna hija! ¡Los varones son del viento! Tienen por fuerza que manejar las armas. Las niñas no salen jamás a la calle.

PADRE. (*Alegre.*) Yo creo que tendrán de todo.

MADRE. Mi hijo la cubrirá bien. Es de buena simiente [...]

[...]

CRIADA. ¿Qué es esto niña?

NOVIA. ¡Tengo un golpe en las sienes!

CRIADA. **Una novia de estos montes debe ser fuerte.**

Acto segundo. Cuadro segundo

LEONARDO.

[...] Y cuando te vi de lejos

me eché en los ojos arena.

Pero montaba a caballo

y el caballo iba a tu puerta.

Con alfileres de plata,

mi sangre se puso negra,

y el sueño me fue llenando

las carnes de mala hierba.

Que yo no tengo la culpa,

que la culpa es de la tierra.

Y de este olor que te sale

de los pechos y las trenzas.

NOVIA.

¡Ay qué sinrazón! No quiero contigo
cama ni cena,
y no hay minuto del día
que estar contigo no quiera,
porque me arrastras y voy,
y me dices que me vuelva
y te sigo por el aire
como una brizna de hierba.

Acto tercero. Cuadro primero

MADRE. [...] ¿No hay nadie aquí? (*Se lleva las manos a la frente.*) Debía contestarme mi hijo. Pero mi hijo es ya un **brazado de flores secas**. Mi hijo es ya una **voz oscura detrás de los montes**. (*Con rabia a la Vecina.*) ¿Te quieres callar? No quiero llantos en esta casa. **Vuestras lágrimas son lágrimas de los ojos nada más**, y las mías vendrán cuando yo esté sola, **de las plantas de mis pies, de mis raíces**, y serán más ardientes que la sangre. [...] Pero no; camposanto no, camposanto no: **lecho de tierra, cama que los cobija y que los mece por el cielo**. (*A la vecina.*) Quítate las manos de la cara. Hemos de pasar días terribles. No quiero ver a nadie. **La Tierra y yo. Mi llanto y yo**. Y estas cuatro paredes.

[...]

NOVIA. ¡Porque yo me fui con el otro, me fui! (*Con angustia.*) Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer **quemada, llana de llagas por dentro y por fuera**, y tu hijo era un **poquito de agua de la que yo espera hijos, tierra, salud**; pero el otro era un **río oscuro, lleno de ramas que acercaba a mí el rumor de los juncos** y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un **niñito de agua fría y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedía andar y que dejaban escarcha** sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡óyelo bien!; yo no quería. ¡Tú hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el **brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo**, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre! [...] Véngate de mí; ¡aquí estoy! Mira

que mi cuello es blando; te costará menos trabajo que **segar una dalia de tu huerto.**
 [...]

MADRE. [...] ¿Qué me importa tu muerte? ¿Qué me importa a mí nada de nada?
Benditos sean los trigos, porque mis hijos están debajo de ellos; bendita sea la lluvia, porque moja la cara de los muertos.

Acto tercero. Cuadro último

6.2.2. Entrevistas

∅ “Entrevista a Paula Ortiz, directora de *La Novia*”, por Alexandra H. Gail, en *Farruccini*, publicado el 11 de diciembre de 2015.

Sobre las localizaciones

“En el fondo **el texto lorquiano es abstracto**, no lo sitúa en ningún lugar ni momento. Se identifica, obviamente, a Lorca con Andalucía porque retrataba sus realidades próximas, pero él sitúa a los personajes, sus conflictos y su mundo, no solo en un sitio abstracto muy abierto en el espacio y en el tiempo, **sino en un umbral entre lo real y lo irreal, en un lugar simbólico**, en un lugar que sin llegar a ser fantástico, o mágico se sitúa ahí, justo en el umbral. El desierto se nombra en la obra una y otra vez, “la tierra seca que ahoga a las mujeres”, esos páramos... las grietas.

Buscábamos intentar reflejar un mundo desértico, rural, que pudiera ocurrir en cualquier lugar del mediterráneo. Quizá no ocurriría esta historia en Suecia, contada así, pero sí podría ocurrir en el sur de Italia, en Grecia, en Turquía – donde hemos rodado -, puede ocurrir en muchos lugares. Se trataba de abrir esta universalidad de Lorca, el tiempo y el espacio. **La temporalidad completa es muy difícil en el cine, pero nosotros lo que hicimos fue intentar ensanchar el siglo XX sin saber si pasa en los veinte, en los treinta, en los cuarenta...** Era precisamente para mantener ese **tono de fábula moral** que tiene la obra de Lorca y de su mundo poético. Y por eso también buscamos dentro del desierto aquellos paisajes más extremos. [...] buscábamos **una tierra seca**, una tierra que reflejara lo que cuenta el Cortijo del Fraile, **una tierra**

dura. El Cortijo del Fraile, que es el sitio original, y es apabullante, visitarlo y entender las vidas de allí... ”

Sobre otras adaptaciones de *Bodas de sangre* y su propia apuesta

“Los clásicos, precisamente por su condición de clásico -que son aquellos relatos que reflejan lo eterno, que reflejan lo esencial y que por eso sobreviven al tiempo y traspasan los espacios-, son entendibles en cualquier lugar del mundo. Son como mapas, son textos que te muestran caminos para llegar a una experiencia, una historia, a un significado. Te muestran diferentes caminos... entonces, del mismo texto puedes hacer decenas de películas. De cualquier tragedia lorquiana se podrían hacer diez películas, las diez serían distintas y las diez merecerían la pena. **En el caso, por ejemplo, de *Bodas de Sangre* de Carlos Saura, es un ballet, es un ballet rodado entero en una sala de ensayos, y los hallazgos visuales y dramáticos de Saura son de una inteligencia brutal.** Tú en ese **ballet sin una frase**, en esos movimientos, ves el caballo donde no hay caballo, ves los puñales donde no hay puñales, ves el duelo donde no hay un bosque, ves el amor donde no hay versos de amor. Y sin embargo, nuestra apuesta era la contraria, **era rodar en espacios salvajes, reales, donde la naturaleza se sintiera, usando toda la palabra del texto original**, y luego usando la fotografía, la música, todos los **lenguajes que te permite el cine simultáneamente pero de manera muy extrema**, para provocar esa catarsis que decía Aristóteles de la tragedia, esa conmoción del alma.”⁷⁷

⁷⁷ H.GAIL, A., “Entrevista a Paula Ortiz, directora de ‘La Novia’”, <http://farrucini.es/entrevista-paula-ortiz-directora-la-novia/> [consultada 6/4/2016]

∅ “Paula Ortiz, directora de ‘La novia’: ‘Lorca ha creado mucho de mi forma de ser y de entender el mundo’” por Carlos Fernández, en *Buenas noticias*, publicado el 16 de diciembre de 2015

Sobre la música

“La banda sonora se pensó en dos niveles distintos. El primero es el de las **canciones: las populares (las que ya pertenecen a la propia obra)** y que son fundamentales en la forma de crear relatos para Lorca. Muchas de las canciones de la película aparecen en la propia *Bodas de sangre*, como *La nana del caballo grande* o canciones lorquianas como *La tarara*. También usamos el cantar llamado *La nostra novia*, que sin ser lorquiano conecta **con esa manera de vivir popular, la fiesta, la celebración, el cuerpo, la vida, la unión...** vivir la fiesta desde ahí con esa música y contrastarlo con una **banda sonora más clásica y más profunda que ayudara a llevar el hilo de la tragedia** (lo inevitable en las pasiones de los personajes y sus precipicios). Para eso planteé conseguir a Shigeru por ser el compositor que más admiro en ese ámbito musical tan lírico.”⁷⁸

∅ “Lorca desde las entrañas”, entrevista a Migue Amoedo, director de fotografía de *La Novia*, por Jorge Fernández-Mayoralas, en *Cameraman*

Hablamos de que *La novia* era una evolución de *De tu ventana a la mía*. De los hallazgos y de los errores. Yo le planteé que **esta película tenía que ser mucho más áspera. La luz tenía que ser menos preciosista que en aquella. Más dramática.** Había que enfatizar las emociones, los personajes y apoyar la dramaturgia. Pero al final, contra todo pronóstico, la gente habla sobre “una película bonita” y **yo no quería hacer una película bonita. Quería todo lo contrario. Quería que la fotografía fuera implacable.** Queríamos que ese concepto que tiene la gente sobre nuestro trabajo preciosista y barroco madurara a la vez que nuestro propio trabajo.

Para Paula, los paisajes son un personaje más. Una parte fundamental de cómo ella construye las historias. Ella habla siempre de cronotopos: unidades espacio-temporales muy concretas y que ella necesita para crear los universos aislados en los que suceden

⁷⁸ FERNÁNDEZ, C., “Paula Ortiz, directora de ‘La novia’: ‘Lorca ha creado mucho de mi forma de ser y de entender el mundo’” <http://ebuenasnoticias.com/2015/12/16/paula-ortiz-directora-de-la-novia-lorca-ha-creado-mucho-de-mi-forma-de-ser-y-de-entender-el-mundo/> [consultada 1/4/2016]

sus historias. Es muy exigente a la hora de localizar y encontrar aquellos lugares en los que sus historias pueden tener lugar. **El paisaje, por tanto, podría corresponder a cualquier parte de la cuenca mediterránea.** Por eso Turquía, por ejemplo. Podría ocurrir en Túnez, en Grecia, en Marruecos... **El mediterráneo tiene una larga tradición en pasiones, en la forma en la que se toma la vida.** Eso es lo que a ella le interesaba, no enmarcar la historia en ningún lugar ni en ningún tiempo concreto. **Realmente, la película es totalmente anacrónica.** Hay personajes que se desplazan en caballos; otros van en moto; hay luz eléctrica, pero también hay velas; hay un zoótropo. Esta historia es muy particular, porque a nivel temporal la película habla del eterno retorno. Es decir, un concepto nietzscheano de la historia. **De hecho, tiene una estructura circular, y para Paula era muy importante no establecer ni encorsetar la historia a un lugar del mundo concreto.** No quiso que fuera gitano ni hubiera flamenco, porque así ya había sido contado e interpretado. Para ella, Lorca es un autor muy universal que habla de pasiones muy esenciales y esa es su búsqueda continua. Yo tenía que traducir también eso a nivel de iluminación, esa mezcla de cosas. Los paisajes de la Capadocia para Paula también eran muy importantes, porque quería representar también la imagen y el sueño surrealista, la imagen lorquiana, que el universo, el entorno generado fuera **el de un paisaje pregnante que tuviera un significado y que hablara también de esta historia.** Su horquilla era todo el siglo pasado, y como estábamos en un entorno rural donde la película parece que no evoluciona, el resultado era muy interesante.

He intentado entender e interpretar la luz del universo lorquiano. Para mí, había una especie de mantra con respecto a este rodaje: **En los exteriores día, demasiado calurosos, en el desierto no se puede estar. El “sol de escorpiones”** que menciona Lorca. Eso eran los exteriores; yo quería trabajar un poquito en sobreexposición, para transmitir esa sensación de **calor, de hostilidad.** Esto reforzaba el sentimiento de los personajes y la dureza del entorno.

Como contrapunto a esos exteriores, **los interiores buscan la sombra, la ocultación, la penumbra. Es algo también bastante andaluz.** Yo quería trabajar los interiores en claroscuro para poder transmitir esta idea.”⁷⁹

⁷⁹ MAYORALES-FERNÁNDEZ, J, “Lorca desde las entrañas”, <http://cameraman.es/noticias/lorca-desde-las-entranas/1> [consultada 15/7/2016]

6.2.3. Críticas de cine

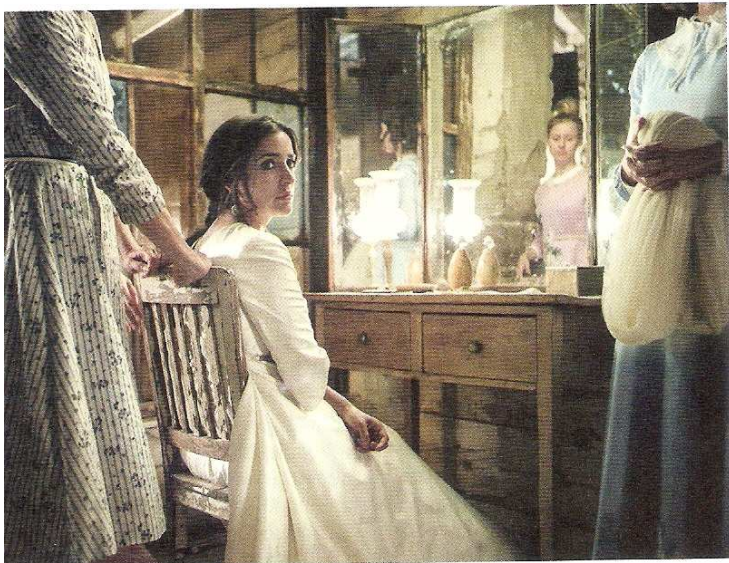
LA NOVIA ¿Federico García qué...?

RESULTA DE AGRADECER QUE TODAVIA QUEDEN realizadores en España que se interesen en la adaptación al cine de clásicos de la literatura y el teatro nacionales, una práctica, la de versionar para el cine la cultura autóctona, que ha dado grandes resultados artísticos en cinematográficas como la norteamericana, la británica, la francesa o la italiana. La cineasta Paula Ortiz, en *La novia*, su segundo largometraje tras *De tu ventana a la mía* (2011), que no he visto, afronta una lectura de «Bodas de sangre», de Federico García Lorca; un autor, por cierto, muy poco adaptado al cine a pesar de que a todo el mundo se le llena la boca cuando se refieren a él. Pocos dudan de la dificultad para llevar al cine la prosa poética y la poesía en prosa de Lorca, y en este sentido resulta encomiable (hasta cierto punto) el tratamiento heterodoxo que Ortiz intenta imprimir a «Bodas de sangre» tanto a través del guión, coescrito con Javier García Arredondo, como sobre todo por medio de una puesta en escena a medio camino entre lo sensual y lo onírico. La intención, como digo, está bien, pero de buenas intenciones está lleno el camino del infierno... En la práctica, la realidad cinematográfica que ofrece *La novia* es la de un empacho de ideas más o menos interesantes, pero poco trabajadas y peor plasmadas, que convierte el tex-

to lorquiano en un pesadísimo batiburrillo de imágenes que se pretenden atractivas y (ejem) «poéticas», y lo que acaban siendo es pesadas y machaconas. *La novia* quiere plasmar en imágenes el substrato de los versos lorquianos, e intenta que las imágenes equivalgan o cuanto menos complementen a aquéllos. Dicho de otro modo: *La novia* rehuye la teatralidad de la pieza original en beneficio de una visualización cinematográfica que fracasa estrepitosamente a base de subrayados. Ciertamente hay muchas imágenes «bonitas» y/ o de impacto: el plano picado sobre la novia (Inma Cuesta) con el que se abre el film; los paisajes de Los Monegros y Capadocia filmados con teleobjetivo, como si fueran los de un *eurowestern* a la italiana; la escena en la que las figuras de cristal del padre del novio (Carlos Álvarez-Novoa) estallan *digitalmente* al ralentí, envolviendo a la novia; la secuencia del baile alrededor de la hoguera, convertida en un torbellino visual que quiere reflejar la tormenta emocional que se agita dentro de la novia a base de planos cortos y barridos de cámara. Todo muy llamativo pero completamente hueco, olvidando que en cine la diferencia entre una imagen «bonita» y otra bella *de verdad* reside en que esta última es, además de hermosa, *dramática y expresivamente necesaria*, lo cual no es el caso. *La novia* acaba siendo el típico bodrio de *qualité*, perjudicado además por una equivocada dirección de actores, en su mayoría bastante mal (con las excepciones de Luisa Gavasa, María Alfonsa Rosso, Ana Fernández o el malogrado Álvarez-Novoa, a quien el film está dedicado póstumamente), que convierten los diálogos de Lorca en un susurrante y mal declamado rezo con falsos aires de trascendencia.

Tomás Fernández Valentí

España-Alemania, 2015. **Director:** Paula Ortiz. **Productores:** Alex Lafuente y Rosana Tomás. **Producción:** Get in the Picture Producciones, Mantar Film, Cine Chromatix, Rex Films. **Guión:** Paula Ortiz y Javier García Arredondo, según la obra de Federico García Lorca. **Fotografía:** Miguel Ángel Amoedo, en color. **Dirección artística:** Jesús Bosqued y Pilar Quintana. **Música:** Shigeru Umebayashi y Dominik Johnson. **Montaje:** Javier García Arredondo. **Duración:** 95 minutos. **Interpretes:** Inma Cuesta (*La novia*), Álex García (Leonardo), Asier Etxeandía (El novio), Leticia Dolera (*La mujer de Leonardo*), Manuela Vellés, Verónica Moral y Laura Contreras (*Las muchachas*), Ana Fernández (*La vecina*), María Alfonso Rosso (*La mendiga*), Mariana Cordero (*La suegra*)



BEATRIZ MARTÍNEZ

Catarsis expresiva

La novia, de Paula Ortiz



Personajes agrietados en medio de una atmósfera asfixiante

A pesar de su significación en la literatura y la cultura popular española, no son muchas las obras de Federico García Lorca que se han llevado a la pantalla y que han alcanzado una verdadera trascendencia. Quizá por la dificultad que conlleva la traslación del lenguaje teatral al cine, o porque hay que conocer bien su imaginario para no caer en la tentación de la simplificación a la hora de plasmar visualmente todo su poder simbólico.

La directora Paula Ortiz, que además es filóloga hispánica, se ha atrevido a recuperar el texto de Lorca *Bodas de sangre* para actualizarlo a través de su mirada contemporánea y ofrecer una versión personal intentando, al mismo tiempo, que por el camino no perdiera su verdadera esencia, telúrica y primitiva, de tragedia rural clásica pero inundada de un fuerte dispositivo poético y alegórico.

El resultado es una pieza que apuesta por el lirismo más arrebatado y que no tiene miedo a plasmar las emociones al

límite de sus personajes. Una película que utiliza todos los elementos que ya estaban presentes en el texto lorquiano para pasarlos por el filtro de la estilización formal cinematográfica y configurar una obra que es pura turbulencia emocional, puro delirio sensitivo, puro ejercicio de catarsis expresiva.

La novia es una de las películas más imaginativas y exuberantes a nivel visual que ha dado el cine español reciente. No tiene miedo a componer imágenes de una enorme belleza plástica, a utilizar soluciones formales arriesgadas para configurar un espacio litúrgico y representacional casi al borde del éxtasis emocional. Porque precisamente lo que busca es provocar una conmoción interna a través de las imágenes. Y lo conseguirá en unos espectadores. En otros no. Y puede que la acusen de intensa y relamida, de esteta. Pero lo cierto es que detrás de esas imágenes se esconde la mirada de una realizadora consciente del reto al que se enfrenta y que apuesta por él sin miedo, con

unas dosis de arrojo y pasión difíciles de encontrar en la actualidad.

Su cadencia narrativa se encuentra supeditada a la fuerza del texto, pero también a la subterránea pulsión melódica que lo vertebra de principio a fin. La fuerza de la composición musical de Shigeru Umebayashi le aporta un tono elegíaco, mientras que las canciones tradicionales se utilizan para sentar las bases de algunas de sus secuencias más poderosas.

Mientras, la cámara de Paula Ortiz nos adentra en un espacio de resonancias casi míticas, en un desierto interminable habitado por personajes agrietados por el odio del pasado, por la culpa, el orgullo y la angustia vital. Y su objetivo dibujará esa atmósfera opresiva y asfixiante al mismo tiempo que sigue los pasos y el rostro de esa novia presa de sus frustraciones y atrapada en su deseo insatisfecho. Se acercará también a las miradas, a los objetos, a la naturaleza y el entorno que todo lo envuelve. Y a través de esos elementos logra sumergirnos en un paisaje que rezuma sensualidad y sexualidad, que celebra el espíritu dionisiaco y que termina siendo pura fantasmagoría. Como si fuera un ensueño, una alucinación que se queda clavada en nuestra memoria a golpe de fuego. ▲

La novia

Nacionalidad	España, Alemania, 2015
Dirección	Paula Ortiz
Guión	J. García Arredondo, Paula Ortiz
Fotografía	Miguel Ángel Amoedo
Montaje	Javier García Arredondo
Intérpretes	Inma Cuesta, Leticia Dolera, Asier Etxeandia, Álex García
Producción	Get in the Pictures
Distribución	Betta Pictures
Duración	95 minutos
Página web	www.bettapictures.com/cine/lanovia
Estreno	11 de diciembre

6.3. IMÁGENES⁸⁰ Y FOTOGRAMAS⁸¹

6.3.1. Monasterio de Casbas, Huesca

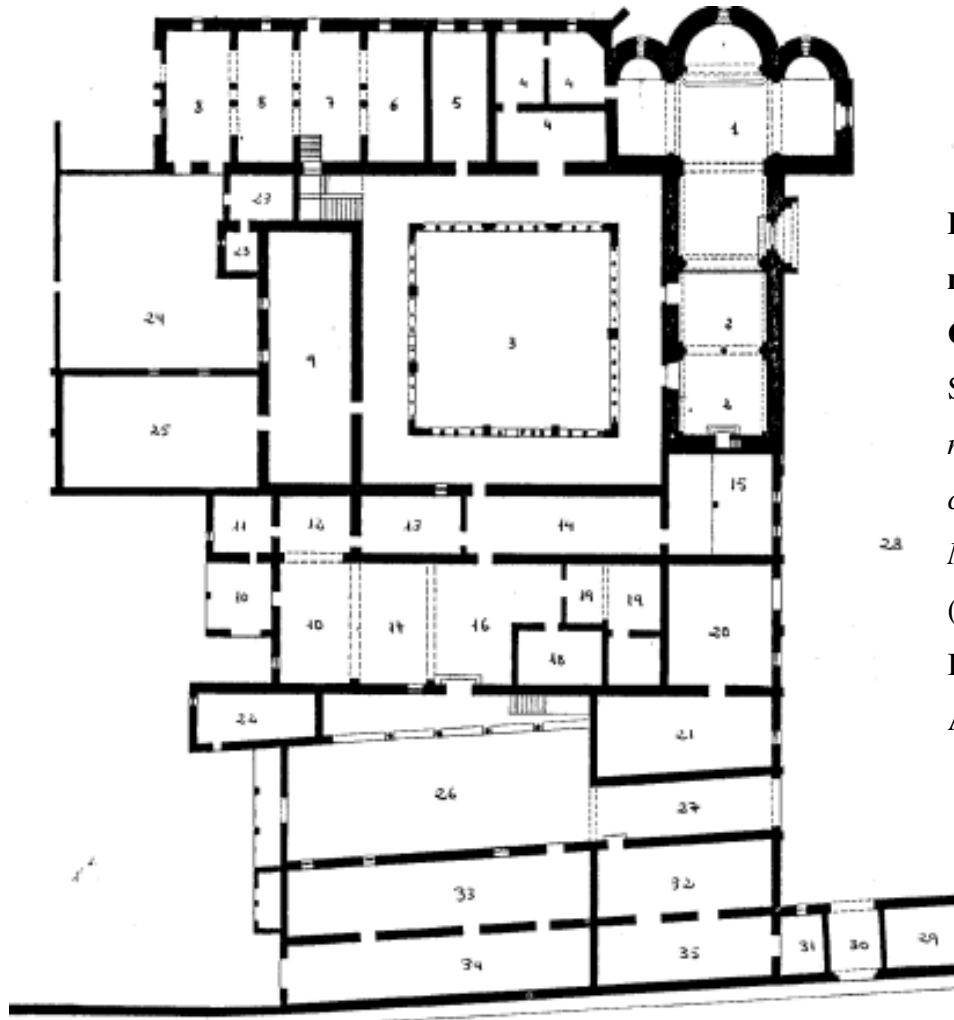


Figura 1. Planta del monasterio de Casbas. ASCASO SARVISE, L. *El monasterio cisterciense de Santa María de Casbas* (1173-1350), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1986.

- | | | |
|-------------------------------------|------------------------------------|---------------------------------|
| 1 – iglesia | 11– dependencia | 22– cuadra de los caballos |
| 2 – coro | 12– dependencia | 23– cuadra de las vacas |
| 3 – claustro | 13– dependencia | 24– corral |
| 4 – sacristía
(capítulo antiguo) | 14– dependencia | 25– zolles y conejeras |
| 5 – capítulo actual | 15– bodega del vino | 26– plazuela de la portería |
| 6 – despensa | 16– patio y puerta reglar | 27– portal de la plazuela |
| 7 – despensa | 17– portería antigua | 28– plaza grande |
| 8 – leñeros | 18– pilas de aceite | 29– casa del capellán |
| 9 – refectorio | 19– patio de la escalera principal | 30– portal principal de entrada |
| 10– horno del pan | 20– dependencia | 31– cárcel |
| | 21– dependencia | 32– 35– cuadras de las mulas |

⁸⁰ Todas las fotografías de los inmuebles son propiedad de Lara Campo, tomadas durante el verano de 2016

⁸¹ Todos los fotogramas son propiedad de *Get in the Pictures* y *Betta pictures*, productora y distribuidora respectivamente de *La Novia* (2015)



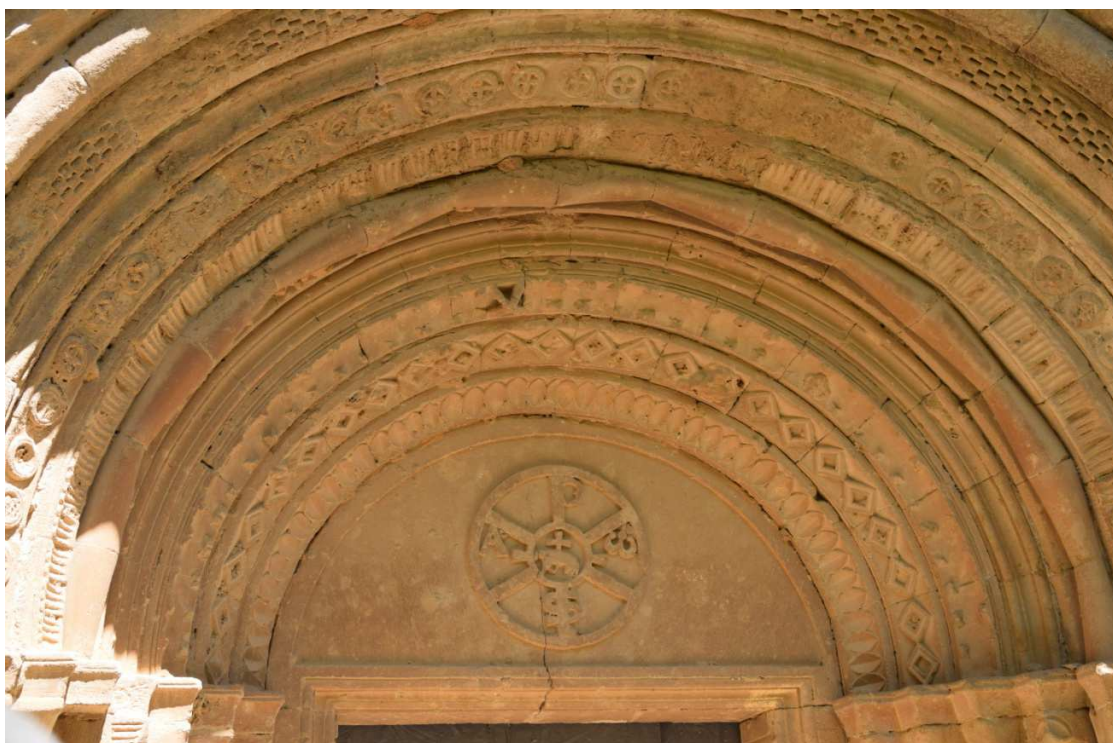
Figura 2. Torre del homenaje y acceso principal. A cada lado del corredor de entrada se situaban la garita de guarda y la cárcel, utilizada como tal hasta el franquismo. La muralla, además de por su valor defensivo, servía para reafirmar la división entre el mundo terrenal exterior y el mundo divino del interior.

Figura 3. Fachada exterior del palacio de la abadesa (s.XVIII).





Figuras 4 y 5. Portada románica de la iglesia y detalle del tímpano. Presenta una estructura abocinada con once arquivoltas de medio punto en las se suceden elementos foliados, rombos en relieve, puntas de diamante vaciadas (de las que solo queda una entera), baquetón alternativamente ancho y estrecho, estriados, círculos en relieve con cruz interior, ajedrezado y de nuevo foliados en sucesión. Los capiteles, tres a cada lado, fueron construidos a partir de la técnica del sólido capaz. Destaca además su crismón trinitario, con un Agnus Dei en el centro.





Figuras 6 y 7. Detalle de los capiteles y decoración de los arcos abocinados.



Figura 8. Fachada de la iglesia. Detalle de los vanos abiertos en el siglo XVIII.



Figura 9. Contrafuertes diseñados por Ricardo Magdalena. Destinados a frenar deterioro de la fachada de la iglesia.



Figura 10. Paso adintelado hacia el segundo patio desde la entrada.



Figura 11. Paso adintelado desde el patio. Se aprecia a su derecha un pequeño apoyo para facilitar la subida y bajada a las caballerías.



Figuras 12 y 13. Fotogramas de *La Novia*. La Madre (Luisa Gavasa) y la Vecina (Ana Fernández) en el paso hacia el segundo patio.





Figura 14. Segundo patio.



Figura 15. Fotograma de *La Novia*. La Madre (Luisa Gavasa) y la Vecina (Ana Fernández) en el segundo patio del monasterio de Casbas.



Figura 16. Rodaje de *La Novia* en el monasterio de Casbas.



Figura 17. Detalle de la fachada de las dependencias masculinas. Con la Contrarreforma y la separación de sexos dentro del monasterio, se construyeron nuevas dependencias para los hombres apoyadas en la muralla medieval, frente al pórtico del vestíbulo, al este. Estas casas se construyeron bajo el gobierno de la abadesa Porquet, tal y como atestigua el escudo que corona el arco cegado del primer término.



Figura 18. Rodaje de *La Novia* en el monasterio de Casbas. Huesca. *La magia del cine: ruta “La Novia”.*



Figuras 19 y 20.
Fachada interior
del palacio de la
abadesa y pórtico
siglo XV junto con
portada gótica
(abajo).

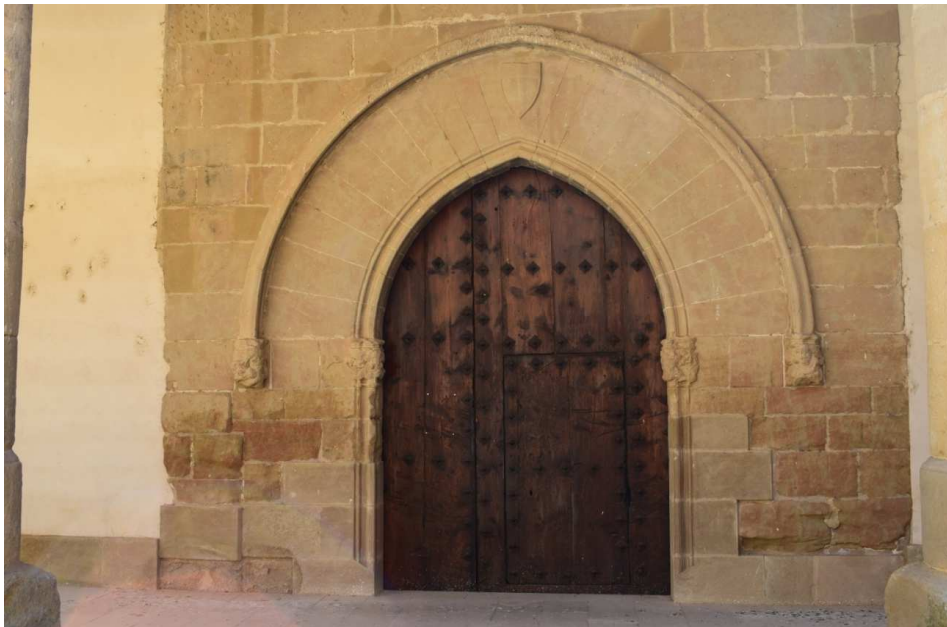


Figura 21. Interior del
vestíbulo previo al claustro.
Las tres arcadas apuntadas
quedaron sin función tras las
ampliaciones y el recrecimiento
en altura del siglo XVII.
Actualmente la sala está
dedicada a conferencias,
proyecciones...



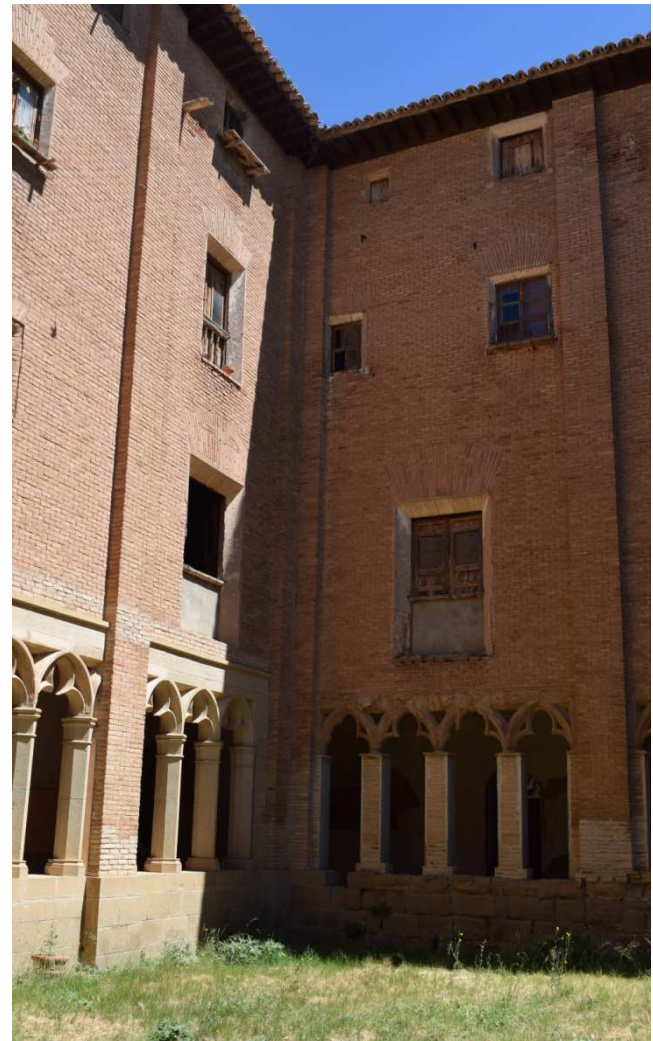


Figuras 22 y 23. Detalles del vestíbulo y sus reformas. Destaca la puerta, aún conservada, que daría paso a un segundo nivel.



Figura 24. Claustro.

Figura 25. Claustro. El recrecimiento en altura obligó a reforzar los muros con pilastras adosadas.





Figuras 26 y 27. Claustro. La austeridad cisterciense se refleja incluso en las tumbas de las monjas. Eran enterradas en el suelo del claustro, únicamente con una mortaja. Solo señala su enterramiento la diferente dirección de las baldosas del suelo.



Figuras 28 y 29. Sala capitular. Las dos únicas sepulturas del monasterio destacadas se encuentran en la sala capitular. Talladas en alabastro, las figuras de dos abadesas de los siglos XVI y XVII.



Figuras 30 y 31. Interior iglesia.

Destaca en el muro norte las huellas de semicolumnas eliminadas, tal vez para aumentar la anchura de la nave. Además, en el ábside central, tras el altar, las semicolumnas bajo la cubierta se interrumpen bruscamente apenas varias rodajas bajo los capiteles, en los que descansa el arco toral. El tratamiento del ábside central es notablemente superior al de los laterales. El crucero fue reformado en el año 1603, y presenta en sus trompas los escudos de los condes de Ardoz y Villahermosa, así como apliques de yeso. Está cubierto con bóveda de media esfera, soportada por cuatro arcos torales de medio punto doble.



Figuras 32 a 36. Capiteles historiados del vano del ábside central. De izquierda a derecha: posible “Señor de las bestias”; dos figuras con hábito que agarran a una arpía; una pareja de aves muy estilizada; y dos leones de cuyas bocas surge una figura humana, sobre ellos, sendos cuadrúpedos.



Figuras 37 y 38. Sillar del coro.

6.3.2. Conjunto medieval de El Bayo, Zaragoza



Figura 39. Visión general de los cuatro inmuebles. De izquierda a derecha: las dos torres cilíndricas, la iglesia inacabada y la iglesia volada.



Figuras 40 y 41. Iglesia volada o dinamitada. Se aprecian claramente los voluminosos nidos de cigüeña que contribuyen a su deterioro.



Figura 42. Fotograma de *La Novia*. El Novio (Asier Etxeandía) tras la boda, con la iglesia volada al fondo.



Figura 43. Fachada de la iglesia volada. Destaca por la abundante e irregular distribución de vanos.

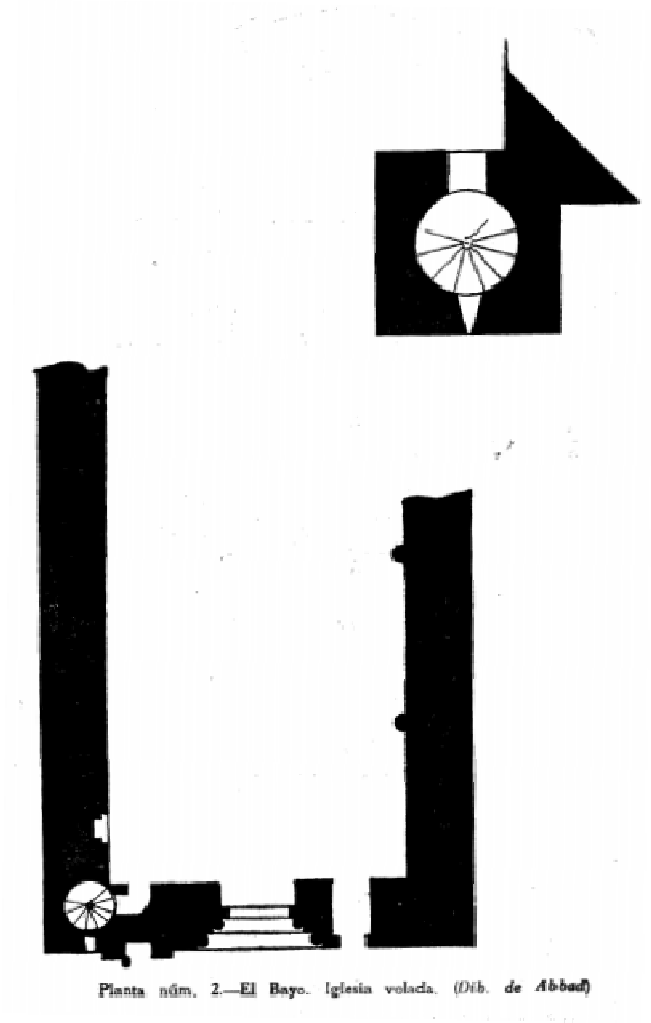
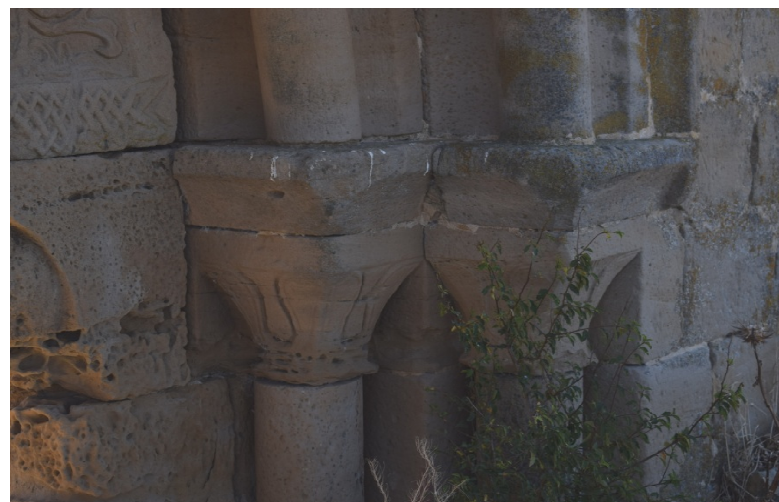


Figura 44. Planta de la iglesia volada según Fco. Abbad.



Figura 45. Portada de la iglesia volada.



Figuras 46 y 47. Portada iglesia volada. Detalle de los capiteles con cimacios, decorados a base de flores muy estilizadas. Las columnas, de las que falta la más septentrional, son lisas. El tímpano apea sobre dos ménsulas con prótomos de león y de toro, abundantes en Aragón y Navarra.



Figura 48. Tímpano de la iglesia volada. La portada cuenta con dos arquivoltas decoradas con baquetón. Presenta un crismón al estilo del de la portada oeste de la catedral de Jaca. Otros elementos vegetales y astros como el sol y la luna permiten su asociación con otros tímpanos navarro-aragoneses como el de Santa María de Puilampa, San Pedro de Siresa, o el de San Martín de Artaiz.



Figura 49. Tímpano de la iglesia volada. Detalle del crismón trinitario, elementos vegetales y elementos astrales como el sol. El Bayo presenta, además, elementos singulares, como una cabeza alada bajo el crismón. Cuenta también con tallos de vid y racimos de uva.



Figura 50. Tímpano de la iglesia volada. Detalle de la Dexterá Dei y una posible piña (símbolo de inmortalidad en la Antigüedad clásica) o cardo (símbolo de la orden del Císter para representar su visión de la vida religiosa).



Figura 51. Vista lateral de la iglesia volada.



Figura 52. Interior de la iglesia volada. Se aprecia la irregularidad en la distribución de los vanos. Destaca la torre en el ángulo derecho, a la que se accedía a través de una escalera de caracol.



Figura 53. Interior de la iglesia volada. Muro norte. Se conservan dos únicas semicolumnas, rematadas por capiteles de cimacios decorados que sostienen los arcos fajones de la bóveda.



Figura 54. Interior de la iglesia volada. Detalle de las semicolumnas y capiteles.



Figura 55. Muro sur de la iglesia volada e iglesia inconclusa al fondo.



Figura 56. Vista general de la iglesia inconclusa. Al fondo, una de las dos torres cilíndricas.

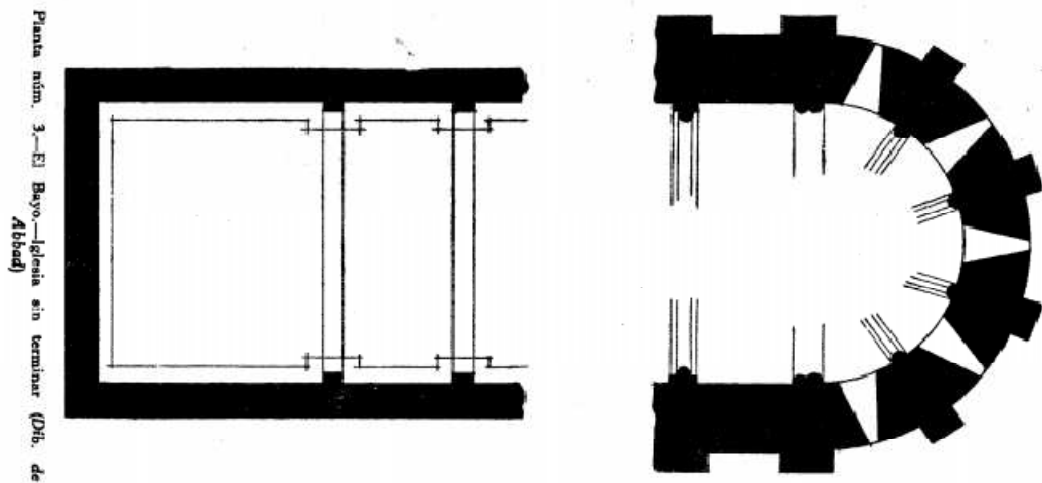


Figura 57. Planta de la iglesia inconclusa según Fco. Abbad.



Figura 58. Nave de la iglesia inconclusa



Figura 59. Interior de la nave y cabecera al fondo



Figura 60. Muro oeste de la iglesia inconclusa.



Figuras 61 y 62.
Fotogramas de *La Novia*. La Novia (Inma Cuesta) y el Novio (Asier Etxeandía) en la boda. Esta iglesia es el símbolo perfecto de su matrimonio: inacabado y en ruinas



Figura 63. Muro sur de la iglesia inconclusa. Se aprecia un vano medio cegado por la acumulación de piedras.

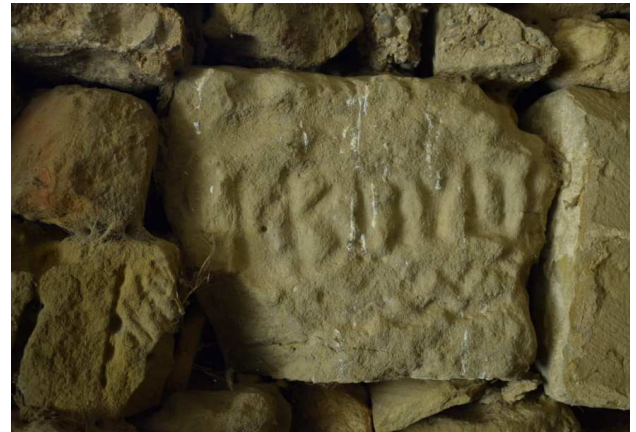


Figura 64. Muro sur de la iglesia inconclusa. Detalle de uno de los sillares con inscripción



Figura 65. Cabecera de la iglesia inconclusa. Los nervios triples que sostienen la bóveda muestran lo adelantado de su técnica, así como la decoración de los capiteles, más avanzada.



Figura 66. Fotograma de *La Novia*. Los novios posan para la fotografía. Separado de los demás, y a la sombra, está Leonardo (Álex García).



Figura 67. Fotograma de *La Novia*. Justo después de casarse, la Novia ve por primera vez a Leonardo. Comienza entonces a sonar una música desasosegada que indica el despertar de las pasiones dormidas. Los novios posan para la fotografía junto a sus familias, pero la Novia mira distraída hacia el fondo, hacia Leonardo. El cuadro se congela y la imagen se tiñe de sepia, como si fuese realmente una fotografía. Puede que con esta imagen se haga referencia a la versión de *Bodas de sangre* de Saura (1981) (figura 68.): después de la boda, los bailarines se detienen y posan como en una fotografía. Es la imagen que preside los títulos del inicio, también en tonalidad sepia.



Figura 68. Fotograma de *Bodas de Sangre*, Carlos Saura (1981)

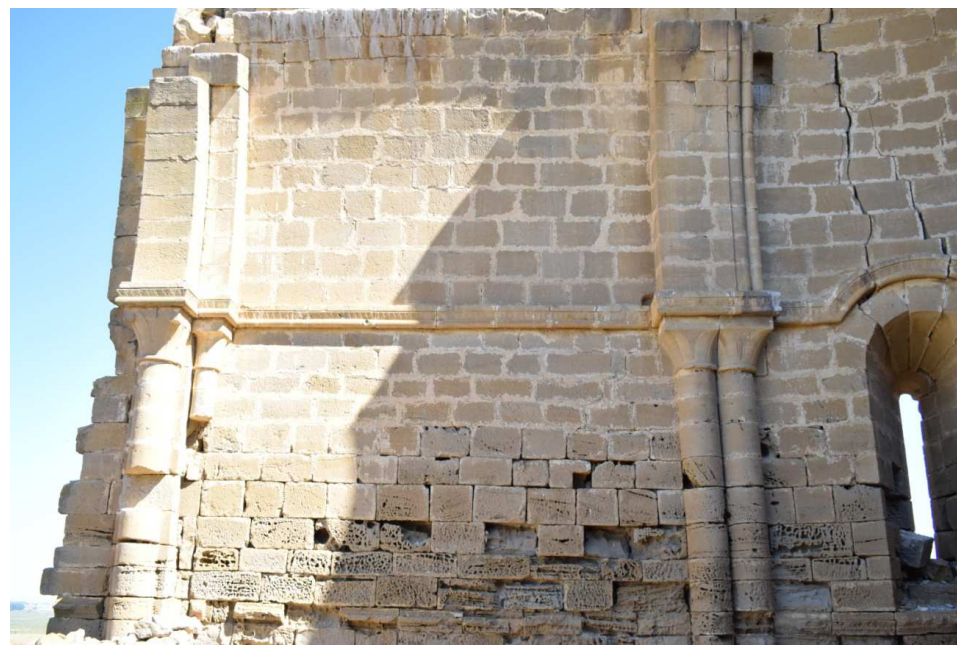


Figura 69. Cabecera de la iglesia inconclusa, norte. Los nervios apean sobre doubles columnas adosadas con capiteles decorados con elementos vegetales estilizados. La línea de imposta recorre todo el muro.

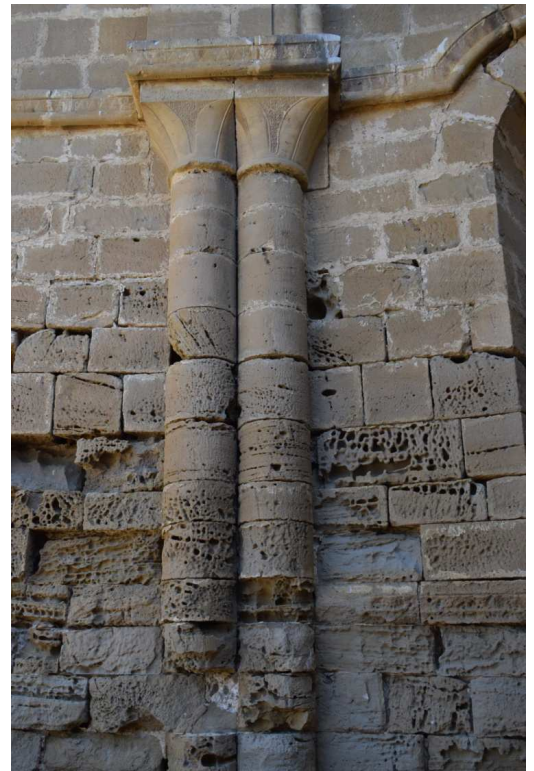


Figura 70. Doubles columnas y capiteles, muro norte.



Figura 71. Vano abocinado de la cabecera. Su derrumbe permite apreciar claramente su estructura.

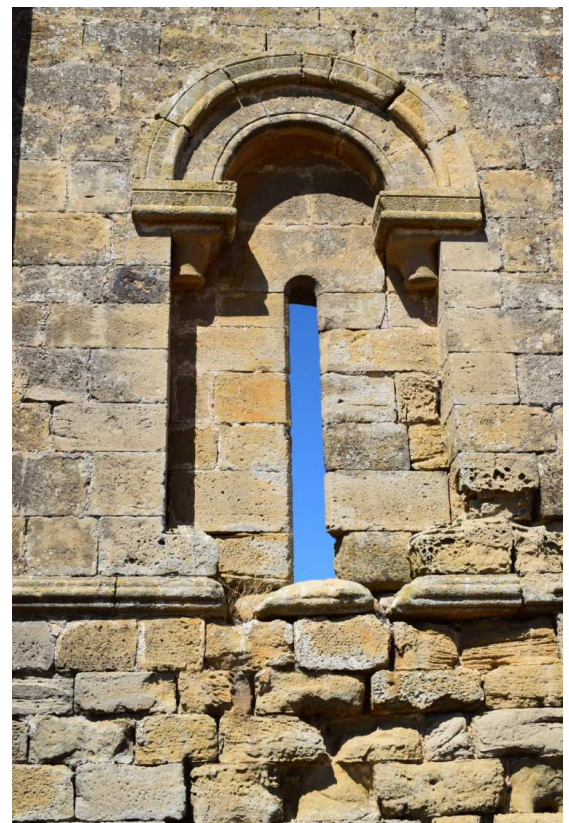


Figura 72. Vano cabecera, iglesia inconclusa. Se trata del único vano no abocinado. Presenta arquivolta y sencillos capiteles. Es único en la iglesia.



Figura 73. Exterior de la cabecera, iglesia inconclusa. Los potentes contrafuertes sostendrían la cubierta abovedada.



Figuras 74. Vano abocinado arruinado de la cabecera (exterior).



Figura 75. Vista general de la iglesia inconclusa.



Figura 76. Cabecera de la iglesia inconclusa.



Figura 77. Exterior de la nave, iglesia inconclusa. Muro sur. Detalle de un triángulo labrado en los sillares, tal vez huella de una tejadillo anexo. Bajo él, marcas populares que reflejan el abandono del monumento y su alta exposición a actos vandálicos.



Figura 78. Exterior de la nave, iglesia inconclusa. Muro sur. Detalle de dos inscripciones: “J.E.” (arriba) “DÍA 3 JULIO AÑO 1953” (abajo)

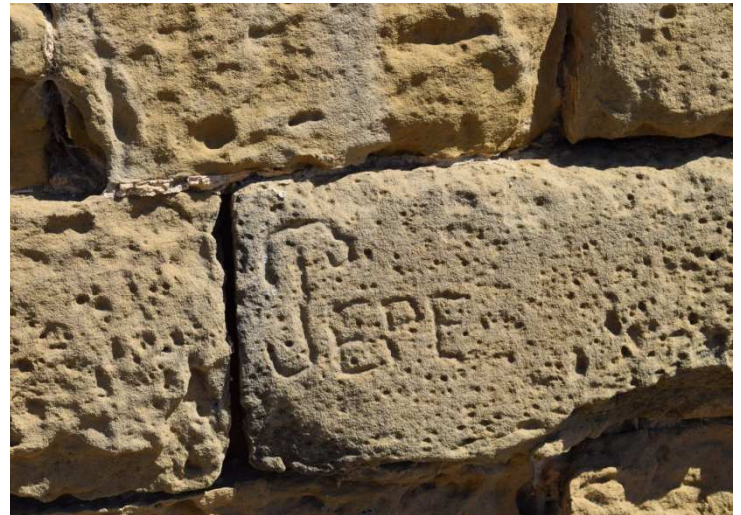


Figura 79. Exterior de la nave, iglesia inconclusa. Muro sur. Detalle de una inscripción: “PEPE”



Figura 80. Las dos torres cilíndricas.



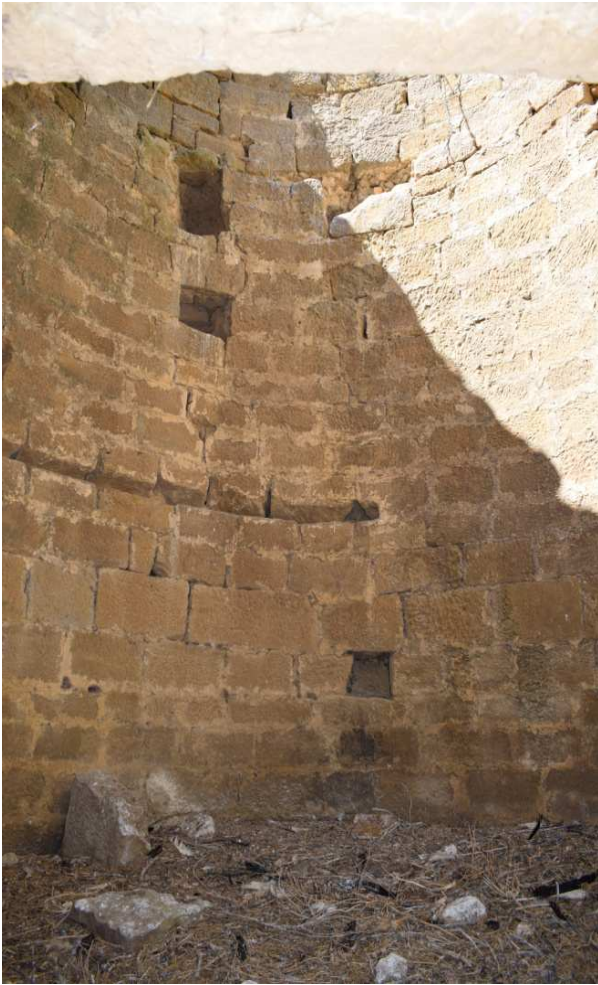
Figura 81. Fotograma de *La Novia*. La Novia (Inma Cuesta), tras la boda, se dirige hacia las dos torres, donde tendrá su primer encuentro con Leonardo



Figura 82. Torre sur. Cuenta con una puerta de gran tímpano apoyado sobre dos modillones. Sobre ella, y descentrado, se abre un vano cuadrado



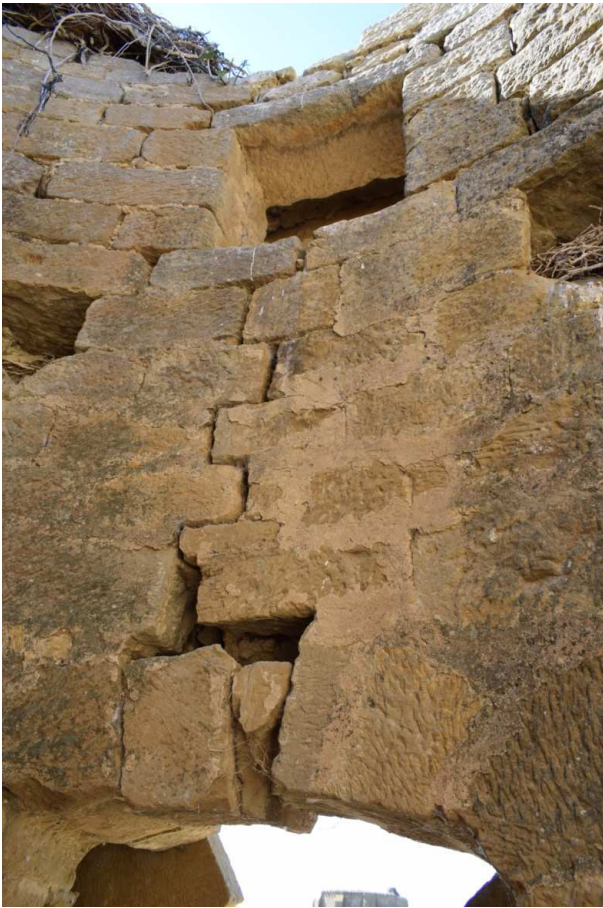
Figura 83. Torre norte. La puerta de la torre norte es de medio punto dovelado, con un segundo vano cuadrado descentrado. En ella, las últimas hiladas son de diámetro descendente, como si fuese el comienzo de una falsa cúpula.



Figuras 84, 85 y 86. Interior de la torre sur. Destaca la gran mella que recorre parte del perímetro del muro, indicando su posible uso como molino. Dos nidos de cigüeña comprometen su conservación.



Figura 87. Fotograma de *La Novia*. La Novia (Inma Cuesta) y Leonardo (Álex García) en uno de los diálogos más intensos de *Bodas de sangre*: “Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima”



Figuras 88 y 89. Interior de la torre norte.



Figura 90. Fotograma de *La Novia*. La comitiva de la boda abandona el escenario de El Bayo para continuar la celebración en casa de la Novia. El rodaje en El Bayo fue uno de los más complejos desde el punto de vista técnico, concretamente de la fotografía. Migue Amoedo, director de fotografía de *La Novia* y ganador de un Goya, tuvo que mantener una iluminación propia del atardecer en todo momento, a pesar de que el rodaje comenzó a las 9 de la mañana y finalizó a las 7 de la tarde.

6.3.3. Finca Paridera Baja, El Temple, Huesca



Figura 91. Vista general de la finca con la Casa Bellido o residencia del INC en primer lugar.

En Aragón, el INC trabajó a través de la Delegación Regional del Ebro. La zona de la Violada, en la que sitúa El Temple, formaba parte del Plan de Riegos del Alto Aragón, proyecto aprobado en 1911 y ejecutado en 1915. En 1944 esta zona fue declarada de alto interés nacional.

La finca Paridera Alta y Baja, situada al sur de El Temple, corresponde a la agrupación de tres antiguas fincas: Paridera Alta, Paridera Baja y Fábrica de Harinas, situadas en una planicie propiedad de la sociedad anónima Ebro, compañía de Azúcares y Alcoholes. Este terreno era propiedad de los herederos de Saturnino Bellido, quien a su vez había comprado estos terrenos a Emilia Loubet en 1909.

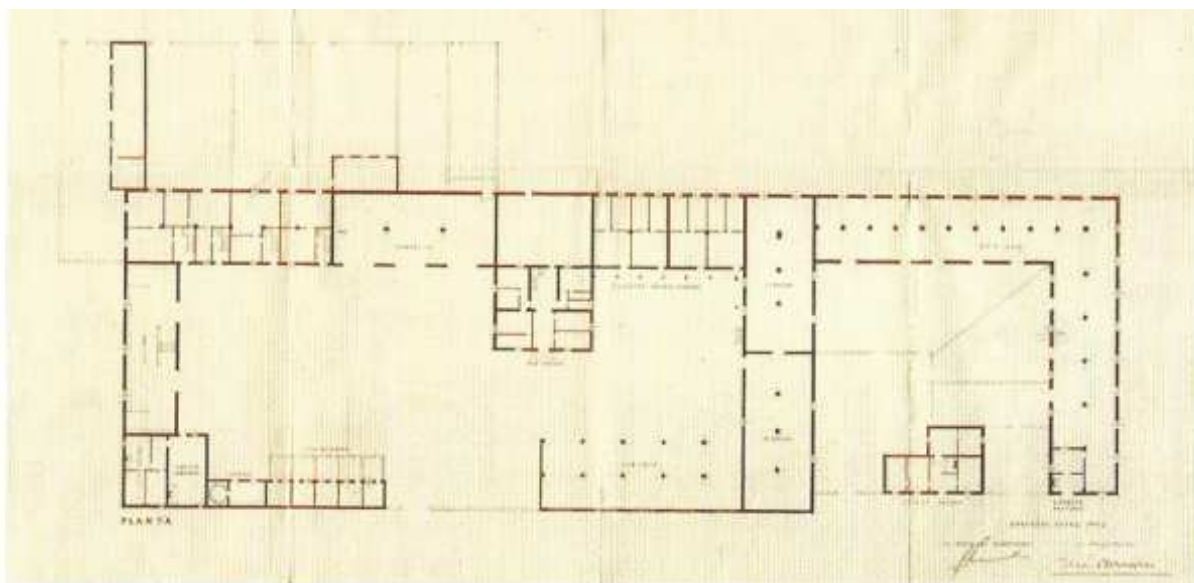


Figura 92. Construcciones de la finca Paridera Alta y Baja, 1950. Plano del arquitecto José Borobio y el ingeniero agrónomo Juan Serrano (*El pueblo de El Temple*, J.M. Alagón Lastre).



Figura 93.
Paridera, finca
Paridera Baja.



Figura 94. Fotograma de *La Novia*. El taller de vidrio del Padre permite introducir un elemento lorquiano fundamental: la fragua, asociada a los gitanos y a su Pena Negra (equiparable a la desazón de la Novia).



Figuras 95 y 96. Fotograma de *La Novia*. El primer encuentro de la Novia con la Mendiga se produce en el taller de vidrio. Esta última trae “un regalo y un consejo: “no te cases si no lo amas”.

El regalo son dos cuchillos de vidrio, los mismos con los que después Leonardo y el Novio se darán muerte, “con un cuchillo, / un cuchillito/ que apenas cabe en la mano,/ pero que penetra fino/ por las carnes asombradas,/ y que se para en el sitio/ donde tiembla enmarañada/ la oscura raíz del grito.”



Figura 97. Casa residencial del INC o Casa Bellido. Cuenta con cuatro pisos, el último con suelo de cañizo. Tanto el tejado como el suelo del cuarto piso están semiderruidos. Las fachadas son simples y austeras. Abiertas a través de vanos adintelados, la principal cuenta, además, con un balcón central en el segundo piso.



Figuras 98 y 99. Casa residencial de INC, planta baja. Presenta un primer recibidor que separa acota los límites entre el interior y el exterior. Cuenta con una habitación a la derecha que originalmente solo comunicaba con el exterior a través de un ventanuco y una puerta. Actualmente, la pared está semiderruida.



Figura 100. Fotograma de *La Novia*. La Madre, el Padre (Carlos Álvarez-Novoa), el Novio y la Novia. La casa de la Novia es un reflejo de sí misma, un símbolo. Ella misma, al final de *Bodas de sangre* afirma: "yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera".



Figura 101. Escaleras casa residencial de INC.



Figura 102. Fotograma de *La Novia*. Antes de la boda, una Muchacha (Manuela Vellés) interpreta un fragmento de la canción *Madeja, madeja*, incluida en *Bodas de sangre*. Uno de sus versos anuncia el fatal desenlace del matrimonio: “Amante sin habla. / Novio carmesí. / Por la orilla muda/ tendidos los vi.”



Figura 103. Casa residencial del INC, planta baja. Cocina



Figura 104. Casa residencial del INC. Escaleras.



Figura 105. Fotograma de *La Novia*. La Novia y el Novio bajando las escaleras.



Figura 106. Casa residencial de INC, planta noble. Destaca la habitación con chimenea, con paredes de color azul, siendo las del resto de la casa amarillas o blancas. El resto de las habitaciones están vacías, y algunas presentan tabiques completamente derribados o en gran deterioro. Se corresponde esta sala con la casa de Leonardo.



Figura 107. Fotograma de *La Novia*. Leonardo (Álex García) y la Mujer (Leticia Dolera).



Figuras 108, 109 y 110. Casa residencial del INC.

La tercera planta conecta con la cuarta a través de una escalera de mano de madera, de la que aún se conserva un pasamanos volado. El deterioro de esta última planta es mayor por el mal estado del suelo del cuarto piso y del tejado. La casa, en general, presenta paredes desconchadas, sucias y con grandes grietas, cuando no tabiques parcial o totalmente derruidos. Son escasas las ventanas que conservan los cristales y, salvo pequeños indicios como la gran chimenea o las encimeras de la cocina, pocos son los datos sobre la función de cada una de las habitaciones.



Figuras 111 y 112. Finca Paridera Baja, ala sur.



Figura 113. Viviendas provisionales, ala norte.



Figura 114. Fotograma de *La Novia*. La escena del baile, tras el “quiebro” de la Novia, recoge el carácter que Lorca imprimió a sus personajes en *Bodas de sangre*: el Novio, feliz e inconsciente, y la Novia, agitada, al “borde del precipicio”. En *Bodas de sangre*, los invitados proponen “bailar la rueda” cuando descubren que la Novia ha escapado con Leonardo. En *La Novia* se produce el baile, pero la Novia ya no está allí, ya ha sido arrastrada por “el brazo de mar”



Figura 115. Fotograma de *La Novia*. Se trata de una secuencia que simboliza la “caída hacia adentro de la Novia” a través de la música y el juego de velocidades contrapuestas. Comienza con el cantar sefardí *La nostra novia*, con el que los invitados bailan en círculos. La Novia, cada vez más mareada, no ve más que manchas. Al final, desorientada, se detiene. Es el momento en el que entra la música de Shigueru Umebayashi, ralentizando el frenético baile.



Figura 116. Fotograma de *La Novia*. Finalmente la Novia se abandona a sus pasiones internas: el baile desaparece y solo queda ella junto a la hoguera. Aparece después Leonardo, y ambos se miran. Solo es necesario que se rocen sus palmas (en un gesto muy similar a cómo se saludan los caballos) para que la Novia se desmaye, se sumerja en sí misma.

6.3.4. Laguna o salada de Mediana de Aragón, *La Sulfúrica*, Zaragoza



Figuras 117 y 118. Almacén de *La Sulfúrica*.



Figura 119. Salada de Mediana de Aragón. La salada de Mediana de Aragón tiene un régimen estacional: en época estival su superficie se cubre de una costra salina blanca, desarrollada sobre un lecho permanentemente húmedo.

La extracción de la sal se llevaba a cabo en el pozo de Mediana: el agua extraída se dejaba evaporar en recipientes de mármol, y la sal era secada al sol y llevada en ferrocarril a Barcelona.



Figura 120. Almacén de *La Sulfúrica*. Interior.



Figura 121. Fotograma de *La Novia*. La Madre, la Vecina y el Padre esperan el fatal regreso de la Novia.



Figura 122. Fotograma de *La Novia*. Desde el fondo, la Novia llega andando, con los cuerpos sin vida del Novio y Leonardo cargados sobre el caballo. Se trata de una imagen que podemos relacionar con la canción *Madeja, madeja*: “Amante sin habla. / Novio carmesí. / Por la orilla muda/ tendidos los vi.”



Figuras 123 y 124. Almacén de *La Sulfúrica*. El agua medicinal se extraía del pozo del Pilar, localizado en el interior de un edificio hoy desaparecido. En él se lavaban los envases de vidrio, llenaban, etiquetaban y almacenaban hasta su distribución. Desde 1914, y debido a la falta de medidas higiénicas, las aguas pasaron a embotellarse en el laboratorio Franco-Español de Barcelona.



Figuras 125 y 126. Zona de vivienda, salada de Mediana de Aragón.



Figuras 127 y 128. Comparativa del almacén y la salada con un fotograma de *La Novia* (abajo).





Figura 129. Fotograma de *La Novia*. Escena de la reyerta entre los Félix y la familia del Novio. Bajo un efecto de ralentí, suena poderosa la canción *Nana del caballo grande*. Explica y determina el camino de los tres protagonistas, aún adolescentes: la Novia queda en el centro, y tanto el Novio como Leonardo se separan para siempre, dejando en las manos de la Novia sendas llagas. El paisaje es nuevamente un personaje más: con su aridez y crudeza nos traslada a la desolación de la tragedia y de la fatalidad.



Figura 130. Fotograma de *La Novia*. Una de las escenas más intensas se produce en el almacén de La Sulfúrica. Se trata del final del “quiebro” de la Novia. Tras haber descubierto el gran cristal que aflora en su vientre, su instinto, la Novia camina hacia el aljibe. Oímos la voz de la Mendiga como la Luna: “¡Esa luna, esa luna! La luna deja un cuchillo/ abandonado en el aire,/ que siendo acecho de plomo/ quiere ser dolor de sangre” La Novia tira el cristal a un aljibe (de nuevo elemento lorquiano que simboliza la muerte), presentándonos una imagen puramente lorquiana.



Figura 131. Fotograma de *La Novia*. Al final de la película se cierra la perfecta lectura que Ortiz ha dado a la Novia. Se trata de una mujer-luna, muy habitual en Lorca y que también podemos ver en *El Romance Sonámbulo*. Las mujeres-luna ejercen una atracción mortal a la que, tanto el Novio y Leonardo, como el gitano (en *El Romance sonámbulo*), sucumben.

La Luna es portadora de dolor, tragedia y muerte, símbolo femenino de nacimiento y de muerte, de principio y fin. En *Bodas de sangre*, además de la Luna, aparece la misteriosa figura de la Mendiga, convertida en la personificación de la faceta mortal de la Luna.

El gran hallazgo es la identificación final de la Novia con la Mendiga: al final, ambas son un mismo personaje, el amor trágico, la muerte, el destino o el fatum.

6.4. SURREALISMO EN LORCA Y EN LA NOVIA

Bodas de sangre tiene un carácter mítico e irreal que puede relacionarse con el surrealismo. Aunque no fue un gran adalid del surrealismo, Lorca sí lo practicó, de manera más intensa en *Poeta en Nueva York*, y después con pequeñas imágenes y metáforas.

Tras *Poeta en Nueva York*, Lorca mantuvo en su obra referencias surrealistas, inmerso en las nuevas vanguardias que se estaban gestando.

Se manifiesta este surrealismo en imágenes y metáforas que quedan reflejadas, a su vez, en *La Novia*.

Destaca así la poderosa imagen de la Novia tosiendo cristales y su mano llena de ellos (figura 132), y no puede evitarse la comparativa con la escena de *Un chien andalou* (figura 133), en la que, de una mano, brotan hormigas: en ambas, la mano recoge los instintos primarios del alma.



Figura 132. Fotograma de *La Novia*.



Figura 133. Fotograma de *Un chien andalou*

Podría señalarse también la imagen del cadáver de un caballo en la arena (figura 134): no solo como la muerte del caballo, de la pasión y fuerza que simboliza, sino como evocación de lo putrefacto, tan presente en el surrealismo de Buñuel o Dalí.



Figura 134. Fotograma de *La Novia*.

El juego con los vidrios ha permitido deformaciones de la imagen (figura 135) y las figuras que ponen a la estética de la película en relación con el surrealismo, así como lo onírico del propio paisaje.



Figura 135. Fotograma de *La Novia*.

Incluso se podría establecer una relación más profunda entre *Bodas de sangre* y el surrealismo a través de *Un chien andalou*. *Un chien andalou*, al principio, iba a titularse *Es peligroso mirar al interior*. Proponía una búsqueda de las pasiones más internas del alma humana, un viaje hacia las profundidades del subconsciente.

Bodas de sangre propone, por su parte, la exploración de los sentimientos adormecidos, que, como el duende, todos tenemos aunque lo ignoremos.