

---

# Alfredo Fraile y la pintura de José de Ribera: el claroscuro barroco como modelo

---

JOSÉ LUIS RUBIO

1

En su número 2, correspondiente al 27 de octubre de 1940, la revista cinematográfica *Primer plano* incluía, bajo el título de «El encanto de la luz», la primera de las dos colaboraciones del académico José Martínez Ruiz, Azorín. Azorín partía, en su artículo, de una sencilla declaración de base: «El cinematógrafo, para mí, o no es nada o es el arte de la luz. La luz supone, naturalmente, la sombra». <sup>1</sup> A partir de esta afirmación, el autor lanza una doble insinuación: La viabilidad, por una parte, para aprender de las estructuras luminosas aplicadas por los grandes maestros de la pintura (y aquí Azorín propone el ejemplo del uso ambiental que de las luces vespertinas y crepusculares realizan Rembrandt y Lorena), acatándolas y aplicándolas a la creación cinematográfica; pero la posibilidad, por otra, de volver la mirada hacia la tradición pictórica española, haciendo valer lo propio sin necesidad de acudir a lo foráneo. <sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> AZORÍN: «El encanto de la luz», *Primer plano*, nº 2, 27-octubre-1940, pág. 4.

<sup>2</sup> Las relaciones de Azorín con el cine y las manifestaciones que sobre éste expuso en la prensa española, especialmente durante los años cuarenta y cincuenta, son sumamente curiosas y significativas. En una entrevista publicada en el nº 1 de *Primer plano* (Fernando Castan Palomar: «Los académicos españoles y el cine», *Primer plano*, nº 1, 20-octubre-1940, pags. 6-7), Azorín afirmaba que el cine era un medio inmoral y que no había acudido a ninguna proyección desde hacía quince años, por tener problemas con la vista. A partir de 1950, no obstante, Azorín se convierte en espectador cotidiano de los cines de barrio y comienza a publicar asiduamente artículos sobre cine en el diario *ABC* (con anterioridad, Azorín sólo había publicado en España, sobre esta temática, dos artículos en *ABC*, en 1927, y otros dos en *Primer plano*, en 1940 y 1941). Estos artículos, que se publicaron en *ABC* desde enero de 1950 hasta agosto de 1962, llegaron a ejercer un cierto efecto en algunos círculos y fueron recogidos, esencialmente, en dos libros: *El cine y el momento* (Madrid 1953) y *El efímero cine* (Madrid 1955). (Recientemente se ha publicado una recopilación de sus artículos dispersos en AZORÍN. *El cinematógrafo*, Valencia 1995.) Aunque, a nivel global, Azorín muestra en sus artículos un desconocimiento y un desinterés evidentes por determinados aspectos técnicos, lingüísticos y estéticos del cine, dos de sus temas recurrentes, que aquí nos interesan, son el de las posibles conexiones entre cine y pintura, por una parte, y el del valor que cinematográficamente adquieren la luz y la sombra, por otra. Sobre las relaciones de Azorín con el cine vid. BESTARD FORNIS, A. «Azorín

Lo que con este artículo estaba haciendo Azorín no era sino dar una primera forma literaria a un recurso futuro, pero inminente y en gran medida ineludible, al que gran parte de los operadores jefe o directores de fotografía del cine español se sentirían impulsados a recurrir.

Justo al finalizar la guerra civil, un grupo de jóvenes, procedentes de los campos del meritoriaje cinematográfico y de la fotografía, tuvieron la oportunidad de acceder al nivel profesional de operadores jefe y, en consecuencia, la obligación de asumir las competencias correspondientes a la dirección de fotografía. No se trataba de jóvenes inexpertos, pero sí de jóvenes que no contaban con una formación cinematográfica académica y que se sentían un tanto huérfanos de referentes autóctonos en el ámbito concreto de la fotografía cinematográfica española. Los nombres clave que conforman esta primera generación de postguerra son los de Cecilio Paniagua, Alfredo Fraile, José Fernández Aguayo, Manuel Berenguer, Emilio Foriscot, Sebastián Perera, Andrés Pérez Cubero, Mariano Ruiz Capillas y Ricardo Torres. A ellos se superpondrán, encabalgándose casi durante esa misma década de los años cuarenta, Juan Mariné, Salvador Torres Garriga, Alfonso Nieva o Pablo Ripoll.

Para los directores de fotografía de esa primera generación de postguerra existían tres enclaves referenciales básicos a los que poder acudir. Por una parte, como es lógico, estaba la experiencia que habían adquirido, como ayudantes, junto a los operadores extranjeros que habían recalado en España durante el período de la República. Especialmente Enrique Guerner, pero también, entre otros, los hermanos Goldberger, los Porchet, Enrique Barreyre o Fred Mandel.<sup>3</sup>

Por otra parte, estaba el visionado febril y jugoso de los films extranjeros, que eran vistos por los nuevos directores de fotografía españoles como auténticos libros de texto en los que poder absorber estilos, modos, formas y soluciones. Films, primero, alemanes e italianos, pero pronto también franceses, ingleses y hollywoodienses.

---

ante el cinema», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 226-227, 1968, págs. 413-422; CAMPOS, J. *Conversaciones con Azorín*, Madrid, Editorial Taurus, 1954; Francisco Romá: *Azorín y el cine*, Alicante, Diputación Provincial de Alicante, 1977; Rafael Soto: «Azorín: una estilística de la visión», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 226-227, 1968, págs. 78-84; UTRERA, R. *Moder-nismo y 98 frente a cinematógrafo*, Sevilla 1981.

<sup>3</sup> Durante el período de la República llegaron hasta España, bien por razones profesionales o bien por razones políticas, diversos directores de fotografía europeos, principalmente franceses y alemanes, que no sólo aportaron estilos y técnicas de trabajo sino que también crearon el germen de lo que constituiría la primera generación de postguerra de directores de fotografía españoles. Al aportar sus conocimientos técnicos y estilos, estos operadores extranjeros elevaron el nivel de la fotografía cinematográfica española, pero también propiciaron amalgamas posteriores que tanto Román Gubern como Vicente Sánchez Biosca no dudan en calificar de auténticas hibridaciones estéticas. Vid. GUBERN, R. *El cine sonoro en la Segunda República (1929-1936)*, Barcelona, Editorial Lumen, 1977, pág. 178; LLINÁS, F. (Ed.) *Directores de fotografía del cine español*, Madrid 1989, pág. 63.

Y por último estaba, y es éste el referente que más nos interesa en este momento, el análisis resultante del estudio de todo ese entramado iconográfico proporcionado por las artes visuales, especialmente por la fotografía y por la pintura.<sup>4</sup>

A finales de los años cuarenta, algunos de los componentes de aquella generación, convertidos ya en profesionales de primera magnitud, reconocían abiertamente la importancia que el referente pictórico, junto al resto de los que hemos visto, había jugado en la búsqueda de un estilo fotográfico personal. Ya se tratara de movimientos globales, como la pintura barroca, la pintura flamenca o la pintura romántica, o de pintores concretos, como Rembrandt, Ribera, Murillo, Velázquez o Goya, lo cierto es que tanto las declaraciones públicas como los trabajos de los componentes de esa generación de directores de fotografía españoles dejan entrever la importancia que en aquel momento supuso el referente pictórico a la hora de asumir determinadas soluciones iconográficas, determinadas texturas fotográficas y, sobre todo, determinados estilos de iluminación.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Hemos de tener también en cuenta la experiencia que algunos de los directores de fotografía de esta generación habían vivido como operadores de guerra durante la contienda civil, ya fuera en uno u otro bando. A dicha experiencia, que les permitió adquirir soltura de cámara y agilidad de visión, no accedieron, sin embargo, todos los componentes de la generación; y aquellos que sí la vivieron, como en los casos de Fraile, Berenguer, Pérez Cubero o Ruiz Capillas, la minimizaron en parte frente a su aprendizaje en el campo de las producciones de ficción.

<sup>5</sup> En su reciente revisión sobre las relaciones entre el cine y la pintura, Aurea Ortiz y María Jesús Piqueras afirman: «Lo cierto es que es difícil encontrar en el cine español huellas de la pintura, más allá de casos concretos: *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), *Luces y sombras* (Jaime Camino, 1988), *Belle époque* (Fernando Trueba, 1992), *El rey pasmado* (Imanol Uribe, 1992), *Christo* (Margarita Alexandre y Rafael M. Torrecilla, 1954) o *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948). Así como el cine italiano ha mantenido desde el principio un profundo vínculo con la pintura, en el caso español, a pesar del contundente legado pictórico, comparable al italiano, el cine parece haber pasado de largo, estableciendo nexos con la literatura, el teatro y la música.» (ORTIZ, A.; PIQUERAS, M.J. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona 1995, pág. 11). Si bien es cierto que la relación del cine español con la pintura o el grabado no es tan evidente ni directa como en los casos de las cinematografías italiana, alemana o francesa, la afirmación de Aurea Ortiz y de María Jesús Piqueras no es esencialmente correcta. Por una parte, las relaciones del cine español con las artes visuales han quedado mediatizadas por las propias influencias cinematográficas foráneas; pero, por otra, esa relación se hace evidente, si no en el trasunto iconográfico sí en la imitación de modelos y en los procesos de *revival* en gran parte del cine español. Que la falta de estudios en profundidad de determinados períodos del cine español, o que esos lazos referenciales existan en mayor medida con respecto a los trabajos de los directores de fotografía o de los directores artísticos que con respecto a los directores, no son argumentos para negar la existencia de huellas de la pintura en el cine español. Sobre las relaciones generales del cine con la pintura vid. AUMONT, J. *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*, Paris 1989; BELLOUR, R. (Ed.) *Cinéma et peinture. Approches*, París 1990; BONITZER, P. *Peinture et cinéma. Décadrages*, Paris 1995 (1987); VV. AA. *Peinture-Cinéma-Peinture*, Paris 1989; VV. AA. «Una cita fuera del cuadro: cine y pintura», *Archivos de la Filmoteca*, nº 11, enero-marzo, 1992, págs. 47-107; Walker, J.A. *Art and Artists on Screen*, Manchester/New York 1993.

De todos los directores de fotografía españoles de la primera generación de post-guerra, Alfredo Fraile fue, sin duda, uno de los que mayor disposición mostró, desde un principio, para señalar y comentar los referentes, tanto cinematográficos como extracinematográficos, de los que se había nutrido su propio estilo. Esta falta de secretismo, tan inusual en una profesión y en un período inmersos en la confidencialidad, es precisamente uno de los factores que permiten calibrar mejor hasta qué punto tenía Fraile claro no sólo las premisas de las cuales partía, sino también los resultados que deseaba alcanzar y los medios a emplear para lograrlos.

Ya en 1946, en el curso de una entrevista realizada en pleno rodaje de *Reina santa*, Fraile reconocía que para obtener el tipo de fotografía que deseaba aplicar al film se había inspirado mediante continuas visitas a diversos museos, intentando captar la esencia del claroscuro.<sup>6</sup> Poco después, en 1948, en una encuesta realizada por Angel G. Gauna para la revista *Imágenes*, en la cual se planteaba la cuestión de los referentes pictóricos a tres significativos directores de fotografía españoles de aquel momento (Alfredo Fraile, Salvador Torres Garriga y Pablo Ripoll), Fraile admitía su predilección por las enseñanzas extraídas de la obra de Murillo, de Velázquez y, por encima de ellos, de Rembrandt.<sup>7</sup> No obstante, en 1973, cuando Fraile había abandonado ya sus trabajos como director de fotografía para centrarse en su labor como productor, cuando los años transcurridos le permitían contemplar su trabajo durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta desde una perspectiva más global y menos mediatizada, al ser preguntado por José López Clemente sobre el pintor que más había influido en su propio estilo fotográfico, Fraile invoca, exclusivamente, el nombre de José de Ribera.<sup>8</sup>

Como veremos después, lo que desde un principio interesó a Fraile de la obra de Ribera fue la posibilidad de aprehender de ella determinados aspectos del claroscuro aplicables al proceso de iluminación y textura tonal de los films en blanco y negro.<sup>9</sup> Por ello nos ceñiremos esencialmente al período en el cual, sucesivamente, Fraile inició, cristalizó y sedimentó la aplicación de dicho estilo a sus films en blanco y negro; es decir, a la década que se extiende desde *El clavo* (1944) hasta *Muerte de un ciclista* (1955).<sup>10</sup>

<sup>6</sup> ABIZANDA, M. «Queremos que *Reina santa* sea un pregón», *Cámara*, nº 87, 15-8-1946, págs. 32-33.

<sup>7</sup> GAUNA, A. G. «8 preguntas y 8 respuestas sobre el arte del operador cinematográfico», *Imágenes*, nº 37, junio-1948, págs. 12-13.

<sup>8</sup> LÓPEZ CLEMENTE, J. «Operadores jefes del cine español: Alfredo Fraile», *Arte fotográfico*, nº 260, agosto-1973, págs. 1035-1038.

<sup>9</sup> La predilección por el empleo del blanco y negro es, en Fraile, una elección de claro origen estético. Sobre la concepción del color como elemento engañoso y corruptor de la luz clasicista, vid. D'ORS, E. *Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético seguido de los Avisos al visitante de las exposiciones de pintura*, Madrid 1989 (1922), pág. 75; MINGUET, P. *Estética del Rococó*, Madrid 1992 (1966), págs. 22 y ss.

<sup>10</sup> Alfredo Fraile Lallana (Madrid, 1912-1994) comenzó su carrera cinematográfica a los 12 años

Pero antes es preciso que planteemos brevemente tres cuestiones generales relativas a la relación entre Alfredo Fraile y el modelo barroco.

Una de las razones básicas por las que Fraile se siente atraído por dicho modelo radica, sin duda, en el sentido romántico y expresionista que anida en el concepto cinematográfico de claroscuro. El interés de Fraile por la pintura barroca se circunscribe, en esencia, a la pintura española y a la pintura holandesa y flamenca. Para Fraile, Rembrandt representa el paradigma de la luz barroca, mientras que Ribera encarna la quintaesencia de la pintura española.<sup>11</sup> Fraile ignora, cons-

---

como chico de recados en los estudios de Atlántida Films. En dicha carrera abarcó gran parte del espectro profesional, desde proyccionista hasta productor, pasando por técnico de laboratorio, foquista, segundo operador, montador y director de fotografía. Fue, sin embargo, su labor como operador y director de fotografía, que desarrolló básicamente entre 1936 y 1968, la que mayor reconocimiento internacional le granjeó y la que más profunda huella ha dejado en la historia del cine español. Discípulo de Enrique Guerner, intentó posteriormente desligarse en parte de los rígidos preceptos de su maestro para crear un estilo fotográfico propio, de más amplios referentes y de mayor flexibilidad, sin disminución de un alto nivel técnico. A comienzos de los años cincuenta se había convertido ya en uno de los mejores directores de fotografía en blanco y negro del cine español. Trabajó junto a una amplia variedad de directores que abarca, en esencia, desde Carlos Arévalo, Juan de Orduña, Rafael Gil, Luis Lucia, José Luis Sáenz de Heredia y Florián Rey hasta Ignacio F. Iquino, Juan Antonio Bardem y Fernando Fernán-Gómez, entre otros. Algunos de sus ayudantes, como su hermano César Fraile, Juan Mariné o Francisco Sempere, pasaron a formar parte de la inmediata generación de directores de fotografía. La filmografía de Alfredo Fraile como director de fotografía del período al cual se ciñe el presente artículo se halla conformada por los films siguientes, todos ellos en blanco y negro: *El clavo* (Rafael Gil, 1944), *Su última noche* (Carlos Arévalo, 1945), *Tierra sedienta* (Rafael Gil, 1945), *El crimen de Pepe Conde* (José López Rubio, 1946), *La pródiga* (Rafael Gil, 1946), *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1947), *Reina santa* (Rafael Gil, 1947), *La fe* (Rafael Gil, 1947), *Las aguas bajan negras* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948), *Don Quijote de la Mancha* (Rafael Gil, 1948), *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948), *Mare Nostrum* (Rafael Gil, 1948), *Si te hubieses casado conmigo* (Wiatcheslaw Tourjanski, 1948), *Filigrana* (Luis Marquina, 1949), *Paz* (José Díaz Morales, 1949), *La Revoltosa* (José Díaz Morales, 1949), *Don Juan* (José Luis Sáenz de Heredia, 1950), *De mujer a mujer* (Luis Lucia, 1950), *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951), *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), *Sor Intrépida* (Rafael Gil, 1952), *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952), *¡Ché, que loco!* (Ramón Torrado, 1952), *El pórtico de la gloria* (Rafael J. Salvia, 1953), *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953), *El beso de Judas* (Rafael Gil, 1953), *La danza de los deseos* (Florián Rey, 1954), *Malvaloca* (Ramón Torrado, 1954), *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954), *La otra vida del capitán Contreras* (Rafael Gil, 1954), *El canto del gallo* (Rafael Gil, 1955) y *Muerte de un ciclista* (Juan A. Bardem, 1955). Dicho período se extiende desde *El clavo*, film con el que cristalizó en España la reputación profesional de Fraile, hasta *Muerte de un ciclista*, que le valió el definitivo reconocimiento internacional y que prologó la posterior alternancia, en su trabajo, del blanco y negro y el color.

<sup>11</sup> Es interesante constatar que la valorización del barroco español de carácter más tenebrista, especialmente en los casos de Ribera y Zurbarán, posee, como señala Pérez Sánchez, un «clarísimo origen romántico» (PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Ribera*, Madrid 1994, pág. 11); y que es el romanticismo el que en esencia reputará a la pintura riberesca como paradigmáticamente española (ibídem, pág. 16). En *Tres horas en el Museo del Prado*, un texto que casi con toda seguridad utilizó o consultó Alfredo Fraile, d'Ors afirma que en el cuarteto conformado por Murillo, Velázquez, Zurbarán y Ribera, este último es el más romántico de los cuatro (vid. D'ORS, E. op. cit., pág. 59). Sobre las vinculaciones entre las nociones de luz y sombra y el concepto romántico de lo sublime, vid. ASSUNTO, R. *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Madrid

cientemente, tanto las relaciones de Ribera con la pintura napolitana como la existencia de todo el movimiento caravaggista.<sup>12</sup> Y ello a pesar de que en su labor cinematográfica podemos hallar, en ocasiones, claros paralelismos con la luz múltiple e irreal de Caravaggio.



Fig.1. José de ribera: *Magdalena penitente* (det.) (ca. 1638)

Esa inclinación hacia los matices septentrionales es, en Fraile, esencialmente de orden formativo; y en ello tiene mucho que ver la enseñanza extraída de su período de trabajo junto a Enrique Guerner, a pesar de su paulatino intento por despegarse de ella en algunos aspectos. Lo cierto es que Guerner había insuflado en el cine español, ya desde los últimos años de la República, determinados gustos procedentes del cine alemán;<sup>13</sup> gustos que, en cierta medida, se hallaban

---

1989 (1967), págs. 51-58. Sobre la aplicación romántica del claroscuro por parte de Manuel Berenguer en sus films de los años cuarenta, vid. R Muñoz Suay: «La expresión cinematográfica en la obra de Berenguer», *Revista Internacional de Cine*, nº 1, junio-1952, págs. 49-53.

<sup>12</sup> Fue en Italia donde Ribera realizó el hallazgo de la dialéctica claroscuroista de Caravaggio y en su larga estancia napolitana donde desarrolló su propio estilo basándose en dicha dialéctica. Vid. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.; SPINOSA, N. (Eds.): *Ribera (1591-1652)*, Madrid 1992.

<sup>13</sup> El director de fotografía austriaco, de origen judío, Heinrich Gaertner (que, una vez en España, castellanizaría su nombre en Enrique Guerner) trabajó como operador y director de fotografía en el cine alemán desde 1915 hasta 1933, junto a directores como Richard Eichberg, William Karfiol, Fred Sauer, Siegfried Philippi y Erich Schoenfelder. En 1933 huyó de Alemania, estableciéndose en España, donde se convertiría en uno de los más significativos e influyentes directores de fotografía del último período de la República y de los años cuarenta. Introdujo en la fotografía cinematográfica española (esencialmente a través de sus ayudantes Cecilio Paniagua, Alfredo Fraile y José Fernández Aguayo) los gustos predominantes en el cine alemán de los años veinte, en especial el empleo del claroscuro y de la composición medida, así como un mayor nivel de valoración y consideración respecto al papel jugado por la fotografía cinematográfica y por el director de fotografía. Entre sus trabajos en España destacan *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935), *La Dolores* (Florián Rey, 1940), *Raza* (J. L. Sáenz de Heredia, 1942), *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942), *Orosia* (Florián Rey, 1943), *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945) y *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955).



Fig.2. Alfredo Fraile: *De mujer a mujer* (Luis Lucia, 1950)

mediatizados por la tradición romántica germánica.<sup>14</sup>

Por otra parte, la seducción que el barroco español ejerce sobre Alfredo Fraile puede englobarse en una corriente de carácter más general, predominante en determinados círculos desde los primeros años del período franquista. Corriente que, frente al anacronismo de un sentimiento de vanguardia, que es apreciado como degenerativo, intenta hallar en los períodos más brillantes de la historia, de la cultura y del arte españoles el referente a unos valores nacionales modélicos que prevalecen por encima del tiempo y de las modas. Los denominados Siglos de Oro españoles se convierten, en este sentido, en cita ineludible; y no tan sólo para el componente iconográfico del cine, sino también para la pintura, para la narrativa, para la poesía e, incluso, para la arquitectura.<sup>15</sup> El interés de Fraile por los patrones lumínicos de la pintura barroca española se debería por tanto, también, a su anexión a esa línea alejada del vanguardismo creativo que tanto prevaleció en España durante los primeros años de postguerra.

<sup>14</sup> Determinados componentes estéticos del genéricamente denominado cine expresionista alemán, en especial sus componentes iconográficos y ambientales, se hallaban en intensa relación con los principios de la tradición romántica alemana. La función metafórica de las sombras, la creación y el deleite de las atmósferas con vida propia y ese «sonambulismo trágico», según la expresión de Rafael Argullol (*La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona 1983, pág. 65), que caracterizan a determinadas producciones alemanas del período de Weimar, las heredarán no tan sólo el cine alemán de los años treinta, sino también, a través de la emigración y el exilio de los cineastas germánicos, parte del cine europeo y del cine de Hollywood. Para el caso concreto de las relaciones entre F. W. Murnau y las artes visuales, vid. el modélico análisis de BERRIATÚA, L. *Los proverbios chinos de F. W. Murnau* (2 vols.), Madrid 1990-1992.

<sup>15</sup> Existen, en este sentido, ejemplos paradigmáticos, tales como el movimiento poético garcilasista, el Equipo de Madrid o el ecléctico clasicismo arquitectónico. Vid. CIRICI, A. *La estética del franquismo*, Barcelona 1977; LLORENTE, A. *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid 1995.

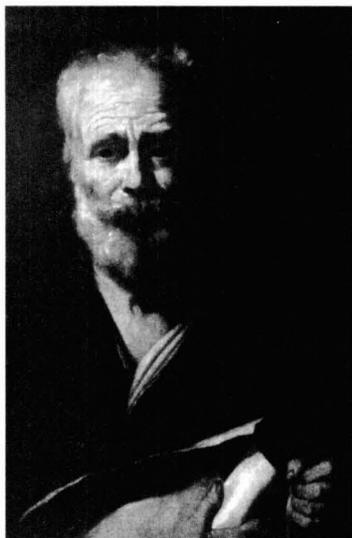


Fig. 3. José de Ribera: *San Felipe* (1640)



Fig. 4. José de Ribera: *Santiago el menor* (ca. 1632)

Este punto nos induce, asimismo, a cuestionarnos acerca de cuál era la noción global que Fraile poseía con respecto a lo barroco. Es indudable que Fraile se sentía totalmente ajeno a la polémica historiográfica que ha girado en torno al concepto «barroco», y que su idea respecto a dicho concepto no coincidía con aquella hacia la cual ha ido derivando la historiografía actual.<sup>16</sup> Su noción de barroco se identificaba, más bien, con aquella de Eugenio d'Ors según la cual lo barroco constituye un valor inmutable en un universo cambiante, una categoría supratemporal que se manifiesta allí donde reside un cierto cinematismo. Pero incluso por encima de esta idea, recogida años después por Marcel Brion,<sup>17</sup> para Fraile la noción de lo barroco debía caminar indisolublemente engarzada en esa «voluptuosidad de lo nostálgico» de la que hablaba el propio Eugenio d'Ors.<sup>18</sup>

3

A Alfredo Fraile le atraían de Ribera, básicamente, su claroscuro tenebrista y dramático, su forma de aplicar las luces y de jugar con las sombras, y su capacidad para la creación de una ambientación turbadora basada en el contraste

<sup>16</sup> ANCESCHI, L. *La idea de barroco. Estudios sobre un problema estético*, Madrid 1991; BIALOSTOCKI, J. *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona 1973 (1966), págs. 79-107; MINGUET, P. op. cit., especialmente págs. 15-103.

<sup>17</sup> «On doit dire qu'il y a Baroque toutes les fois qu'il y a prépondérance du facteur cinétique sur le facteur statique, et que l'effort principal de l'artiste consiste dans une intégration passionnée, tumultueuse, paroxyste même souvent, du mouvement à la forme, voulant que *la forme soit mouvement*.» BRION, M. «Baroque et esthétique du mouvement», en *Baroque et cinéma, Etudes cinématographiques*, nº 1-2, 1960, págs. 14-15.

<sup>18</sup> D'ORS, E. *Lo Barroco*, Madrid 1993 (1935), pág. 43.



Fig. 5. Alfredo Fraile: *El beso de Judas* (Rafael Gil, 1953)

extremo. Uno de los máximos valores de la obra de Fraile radica, precisamente, en su capacidad para componer y recrear, mediante los recursos de la luz y la fotografía cinematográfica, las ambientaciones que refuercen al máximo las premisas del guión. No podía pasarle por alto, por tanto, la calidad de ese claroscuro dramático y tenso que los juegos de luces y sombras proporcionan a muchas de las obras de Ribera. No obstante, lo que le importaba a Fraile de esa vehemente dialéctica riberesca entre la luz y la sombra, no era tanto sus raíces caravaggistas como la validez expresiva que adquiriría en manos de un pintor español.

Fraile sentía una marcada predilección por lo que él denominaba «fotografía de contrastes», ya que era ésta precisamente la que le permitía acentuar los ambientes de corte dramático, frente a las comedias más ligeras, donde la iluminación y los recursos fotográficos que aplicaba tendían más hacia una globalización de la luz y hacia una suavización de las texturas tonales.<sup>19</sup> Ese prototipo de fotografía de contrastes no lo identificaba Fraile –y esto es lo que confiere a su estilo un peculiar distanciamiento frente a otros directores de fotografía del momento– sólo con el trabajo fundamentado en los dos extremos de la escala de grises, como es el caso de *Murió hace quince años* (1954), sino también con la contraposición de los diversos componentes de dicha escala, como es el caso de *La pródiga* (1946),

<sup>19</sup> Cf., en este sentido, *El rey de las finanzas* y *Si te hibieses casado conmigo* con *La pródiga* y *La guerra de Dios*, por ejemplo. «All throughout a dramatic picture the lighting fluctuates. We retain our gay sequences, which are lit brightly, gaily. Sad scenes are lit in a lower key. The mood of tragedy is enhanced by a strong contrast of deep blacks and glaring whites – shadows and highlights. In drama we light for mood, we paint poems. Lighting with its ups and downs becomes a symphonic construction, paralleling the dramatic situations» ALTON, J. *Painting with Light*, Berkeley/Los Angeles/London 1995 (1949), pág. 36. Sobre los criterios para el empleo del *low key* y del *high key*, vid. MALKIEWICZ, K. *Film Lighting. Talks with Hollywood's Cinematographers and Gaffers*, New York 1992 (1986), págs. 86 y ss.

e, incluso, con el trabajo en una banda limitada de la misma, como ocurre en *Muerte de un ciclista* (1955). Todas esas posibilidades tenían en común una misma mecánica de trabajo, que, además de incidir, como veremos después, sobre los recursos ópticos y las emulsiones, obligaba al empleo de luces zonales y dirigidas para complementar la luz clave. Dicha mecánica de trabajo permitía obtener esa impresión de estar pintando con la luz, provocando con ello ese efecto de producto artesanal al que tanta importancia se le concedía en la cultura oficialista de postguerra.



Fig. 6. José de Ribera: *San Francisco de Asís en la zarza* (det.) (ca. 1630)



Fig. 7. José de Ribera: *San Sebastián* (det.) (1636)

Por otra parte, el modelo cinematográfico de iluminación claroscuro se enfrenta, desde su concepción de base, con el modelo de iluminación tonal, en el cual tanto las figuras como su entorno tienden a estar bañadas por una luz que amortigua las sombras y elimina los contrastes. Tomar partido por uno de estos dos modelos de iluminación no constituía solamente una respuesta técnica a unos parámetros narrativos, sino también una toma de postura personal. Lo difícil, en este sentido, era precisamente no caer en la rígida estructura de modelos estereotipados que propugnaba una división tripartita de géneros con sus respectivos estilos de iluminación. Esta estructura, a la que tan cómodamente se adaptaron muchos técnicos del Hollywood de los años cuarenta, suponía una correspondencia casi inconsciente entre la comedia y la iluminación tonal, el drama y la iluminación claroscuro, y el cine negro, en su más amplia acepción del término, y la iluminación de contraste límite.<sup>20</sup> Al elevar Fraile el nivel de protagonismo de la iluminación como elemento visual imprescindible para plasmar de forma cine-

<sup>20</sup> Vid. ALTON, J. op. cit., pág. 34 y págs. 44 y ss.



Fig. 8. José Fraile *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953)

matográficamente fiel los presupuestos del guión, estaba reaccionando en contra de ese estilo impersonal de luz plana y sin matices que tanto había prevalecido en el cine español de los años treinta, especialmente en las comedias. Pero esa misma reacción le obligaba también a rechazar en gran medida esa división tripartita genérica, y, en consecuencia, a procurar que la adaptación del modelo de iluminación tonal en las comedias que rodaba no degenerara en la fácil aplicación de una luz insulsa y átona. Este propósito, que Fraile alcanzaría especialmente en algunas de sus comedias en blanco y negro de los años cincuenta, como *La otra vida del capitán Contreras* (1954) o *La vida alrededor* (1959), se tambalearía acusadamente con el uso del color y a partir de su labor simultánea como productor. Sería precisamente, a su vez, una reacción contra el uso del claroscuro, de la iluminación zonal y de las luces de contra la que, desde los últimos años cincuenta, propugnarían los directores de fotografía del nuevo cine español, aprovechando la libertad de trabajo que les permitían las nuevas emulsiones más rápidas y los equipos de iluminación y de rodaje más ligeros para, aplicando la luz de rebote, lograr una ambientación más realista y natural.<sup>21</sup>

Si de los pintores barrocos, por tanto, Fraile había aprendido a cómo sentirse cómodo y seguro en la aplicación plástica de la dialéctica claroscuro, de Ribera, y casi sólo de él, aprendería también a perder el miedo a la sombra. Y no sólo la sombra considerada como consecuencia de la luz, como proyección de un cuerpo iluminado, sino incluso la sombra como ausencia de luz, como espacio

<sup>21</sup> Fue considerable la influencia que los métodos de trabajo de los técnicos de los nuevos cines europeos, especialmente de la *nouvelle vague* francesa, ejercieron sobre la generación de directores de fotografía del nuevo cine español, en particular a partir del trabajo de Juan Julio Baena en *Los golfos* (Carlos Saura, 1959). En el presente, no obstante, se tiende, por parte de algunos de los actuales directores de fotografía del cine español, a reivindicar de nuevo el claroscuro en el empleo del color. Vid. LLINÁS, F. (Ed.) op. cit.; ANGULO, J.; HEREDERO, C. F.; REBORDINO, J. L. *En el umbral de la oscuridad. Javier Aguirresarobe*, Donostia 1995.

opaco. Es como si Fraile hubiera captado plenamente que, de la misma manera que el espacio y los cuerpos reflejan una luz que reciben de un punto exterior de emisión, igualmente pueden reflejar una sombra que reciben también de un punto exterior de emisión; que de la misma manera que a veces un rostro parece emitir una luz que brota de su interior, igualmente puede emitir una sombra que también parece brotar de ese mismo interior.<sup>22</sup>



Fig. 9. José de Ribera: *El sueño de Jacob* (1639)

Porque, sin duda, una de las grandes virtudes de la obra de Fraile reside en el hecho de que en ella no hay lugar para el miedo a la sombra. Hemos visto que Fraile sabía que es precisamente la presencia de la sombra la que intensifica el valor de la luz. Y que es el contraste intenso entre la luz y la sombra, generatriz del claroscuro, el que, a su vez, proporciona el fundamento para la recreación de la tensa ambientación dramática. De ahí que Fraile tienda a intensificar la densidad del claroscuro proporcionalmente al dramatismo que encierra implícitamente el film. Pero es a partir del control del claroscuro cuando Fraile da un paso más y eleva la sombra desde el nivel meramente visual al nivel simbólico,<sup>23</sup> y, lo que es más importante, al nivel de componente con entidad propia. Y así, sin ser consciente de ello, termina por trascender el concepto barroco de sombra, según lo entendemos en nuestra cultura occidental, para aproximarse a esa apreciación casi ritual de la sombra que impregna a determinadas culturas orientales.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Es de su interior, por ejemplo, de donde surge la sombra que oscurece la boca del protagonista de *Murió hace quince años* (1954), mientras éste está dirigiendo por teléfono a su propio padre hacia una emboscada mortal.

<sup>23</sup> Para Aumont son tres las funciones generales que la luz ejerce en la representación tanto pictórica como cinematográfica: la función simbólica (Jan van Eyck, F.W. Murnau), la función dramática (Caravaggio, Billy Bitzer) y la función atmosférica (Claudio de Lorena, estilo Rembrandt en la iluminación de las cinematografías rusa y alemana de los años veinte y treinta). Las tres funciones pueden coexistir en una misma obra. Vid. AUMONT, J. op. cit., págs. 174-178.

<sup>24</sup> Por supuesto, no se trata aquí de la conocida entelequia que Ernesto Giménez Caballero propugnaría en 1935, desde sus páginas de *El Arte y el Estado*, al pretender la existencia de



Fig. 10. Alfredo Fraile: *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954)

Alfredo Fraile estudió la obra de los pintores barrocos directamente en los museos.<sup>25</sup> En el caso concreto de Ribera, esencialmente en el Museo del Prado. Los extensos y representativos fondos que dicho museo posee de Ribera permitieron a Fraile no sólo analizar soluciones concretas, sino también, y éste es lo realmente significativo, adquirir una noción global sobre los trazos que marcan la estética riberesca. Teniendo en cuenta que los trabajos de Fraile durante el período en que nos hemos centrado corresponden, todos ellos, a producciones en blanco y negro, es evidente que el primer esfuerzo que se imponía ante el análisis de la obra riberesca era el de efectuar una transliteración desde la estructura cromática a los valores tonales de la escala de grises. No se trataba simplemente, en modo alguno, de un puro reduccionismo de valores tonales, sino de una auténtica transliteración estilística de principios lumínicos. De ahí que la obra pictórica hubiera de analizarse directamente *in situ*, sin que fueran válidos el recurso de emplear reproducciones fotográficas ni, menos aún —y ello a pesar de lo que en un principio

---

una dicotomía entre un romanticismo oriental y un romanticismo occidental, siendo el clasicismo cristiano el único que poseería entidad para armonizarla (vid. LLORENTE, A. op. cit., págs. 20 y ss.). Me refiero, por el contrario, a esa concepción oriental sobre la entidad de la sombra, tan admirablemente expuesta por Junichiro Tanizaki en su clásico *In'ei raisan* (1933). (El texto de Tanizaki fue traducido al francés bajo el título de *L'éloge de l'ombre*, París 1977. A partir de la versión francesa ha sido recientemente vertido al castellano con el título de *El elogio de la sombra*, Madrid 1994).

<sup>25</sup> Los museos han sido, y siguen siendo, para los directores de fotografía lugares clave para desarrollar el estudio y análisis de los sistemas de representación, de los componentes iconográficos, de los preceptos compositivos y de las diversas cualidades y empleos de la luz. Los directores de fotografía españoles no han sido en esto una excepción. El propio Alfredo Fraile, en declaración personal, me reconoció haber realizado viajes a museos europeos, durante el período de preparación de determinados rodajes, con la expresa finalidad de estudiar directamente una obra pictórica concreta. Se trata, por otra parte, de una mecánica de trabajo que los propios profesionales reconocen cada vez más abiertamente. Vid. ALMENDROS, N. *Días de una cámara*, Barcelona 1990 (1980); HEREDERO, C. F. *El lenguaje de la luz. Entrevistas con directores de fotografía del cine español*, Madrid 1994; SCHAEFER, D.; SALVATO, L. *Maestros de la luz. Conversaciones con directores de fotografía*, Madrid 1990 (1984).

podiera tenderse a pensar— el recurso cómodo, pero superficial, de basar el análisis en una reproducción en blanco y negro de la misma. Se trataba de captar la estructura lumínica básica que cimentaba el modelo claroscuro de Ribera. Se trataba de comprender las normas que Ribera había estructurado en su tratamiento y modulación de la luz, para extraer sus razones íntimas y poder trasvasarlas al trabajo cinematográfico. Se trataba, en definitiva, tal y como afirma Pinelli, de «imitar, no copiar, dichos modelos, comprender sus secretas y universales leyes, revivirlas».<sup>26</sup>

Era esa comprensión de las leyes que animaban el tenebrismo de Ribera lo que Fraile perseguía para, con los instrumentos de su propia profesión, poder reabsorberlas en su labor cinematográfica. El principal instrumento del que se sirvió Fraile para lograr dicho objetivo fue, indudablemente, el sistema de iluminación. La iluminación en la pintura de Ribera, especialmente la que corresponde al estilo que más interesaba a Fraile, es de talante irreal y antinaturalista, pero que, al mismo tiempo, genera su propia lógica interna. Lógica interna que no es sino un potente recurso estético para hacer que la luz intensifique el valor expresivo y el sentido representativo del cuadro. Desde su vertiente más simbólica, como en los casos de *El sueño de Jacob* <sup>27</sup>(cat. 1117)<sup>28</sup> y *La liberación de San Pedro* (cat. 1073), hasta la más metafórica, como en los casos de *San Andrés* (cat. 1078) y *San Pedro* (cat. 1072), la iluminación riberesca no es sino un elemento que viene, en su obra, a reforzar la existencia de ese «idealismo trascendente» del que hablaba Julián Gállego,<sup>29</sup> frente al pretendido realismo que suele atribuirse en exceso a la pintura barroca española.

Es, por tanto, evidentemente lógico que Fraile prefiriera el trabajo en estudio y el empleo de los sistemas artificiales de iluminación. Esto le permitía deleitarse en la creación de ambientaciones cuya luz poseía una lógica interna que no por irreal era menos efectiva.<sup>30</sup> Esto le permitía, además, controlar la manipulación de

---

<sup>26</sup> Pinelli, A. «La dialéctica del revival en el debate clásico-romántico», en ARGAN, G. C. *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Barcelona 1977 (1974), pág. 60.

<sup>27</sup> Vid. SÁNCHEZ AMORES, J. «Precedentes iconográficos sobre *El sueño de Jacob* de José de Ribera», *Boletín del Museo del Prado*, tomo VIII, nº 22, enero-abril, 1987, págs. 10-18. Vid., así mismo, RUPERT, J. *Barroco*, Bilbao 1986 (1977), págs. 186-187. Cf. la función simbólica del haz de luz que incide sobre la figura en *El sueño de Jacob*, con la iluminación cenital empleada por Fraile en la secuencia de la despedida de los amantes en *Murió hace quince años*.

<sup>28</sup> Todas las obras de Ribera citadas en el presente artículo corresponden a los fondos del Museo del Prado. Dado que, en ocasiones, cuadros diferentes poseen títulos idénticos o muy similares se indica, a continuación de dicho título y para mayor fiabilidad, su número de catalogación oficial actual.

<sup>29</sup> GÁLLEGO, J. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1991 (1968), págs. 10 y 271.

<sup>30</sup> Es preciso, no obstante, dejar clara una diferencia fundamental de base. La luz empleada por el pintor puede ser una luz imaginada, mientras que la luz que emplea el director de fotografía, aunque sirva para crear un ambiente irreal, es siempre real, ya sea natural o eléctrica. Tal como afirma Aumont, «la lumière du tableau n'a pas eu à être produite réellement, celle du film a été

las fuentes de luz sin depender de factores externos y trabajar en estrecha colaboración tanto con el director como con el decorador. En este último sentido son especialmente significativas, durante el período en que nos hemos centrado, las colaboraciones entre Alfredo Fraile y Enrique Alarcón.<sup>31</sup> En films como *El clavo* (1944), *La pródiga* (1946), *El beso de Judas* (1953), *La guerra de Dios* (1953) o *El canto del gallo* (1955), los decorados de Enrique Alarcón le permitieron a Fraile ejercer esa recreación con la luz partiendo, en la mayoría de los casos, del recurso clásico de iluminación en estudio que se ejercía en aquella época. En dicho método se determinaba, en primer lugar, la iluminación correspondiente al decorado, aplicando esencialmente una iluminación direccional basada en los diversos puntos de luz situados en las pasarelas superiores. A continuación el director de fotografía disponía la iluminación correspondiente a los personajes principales mediante puntos de luz superiores e inferiores. Que el resultado global no fuera naturalista o que la iluminación global del decorado se hallara en contradicción lógica con la de los personajes no era significativo. Lo importante era el resultado visual, ambiental y emotivo logrado.

El trabajo en estudio le permitía a Fraile, por consiguiente, no sólo ese control absoluto de la luz que él tanto preconizaba, sino también la creación de ambientes cimentados en una luz que, como en el caso de Ribera, termina por generar su propia lógica interna. Tanto es así que incluso gran parte de secuencias exteriores de films como *El clavo* (1944), *La pródiga* (1946), *La calle sin sol* (1948) y *La guerra de Dios* (1953) fueron rodadas en decorados de estudio. Eso conllevaba el problema adicional de lograr un *raccord* tonal y visual correcto entre los exteriores reales y los exteriores de estudio dentro de un mismo film; problema que, en determinados casos—como en *Don Quijote de La Mancha* (1948)—Fraile supo convertir en un complemento más para reforzar la eficacia de la ambientación lograda mediante el empleo de la luz.

Uno de los elementos que marca más activamente el estilo claroscuro de Ribera es el empleo generalizado de una intensa luz dirigida, y en muchos casos puntual, que hace emerger con intensidad a las figuras de la oscuridad que las envuelve. Esta direccionalidad se concreta a menudo en la forma de una potente diagonal luminosa, complementada no sólo por elementos compositivos horizon-

---

réelle. Différence ontologique qui se double d'une autre, infiniment contingente mais sensible: la lumière utilisée dans la production du film est une lumière électrique, son aspect est particulier, d'ailleurs au fil de l'histoire du cinéma» (AUMONT, J. op. cit., págs. 173-174).

<sup>31</sup> Desde 1942 hasta 1957 el equipo de trabajo conformado por Rafael Gil (director), A. Fraile (director de fotografía) y E. Alarcón (decorador) realizó un total de quince films. Al período que contempla el presente artículo corresponden *El clavo* (1944), *La pródiga* (1946), *Reina santa* (1947), *La fe* (1947), *La calle sin sol* (1948), *Mare Nostrum* (1948), *La guerra de Dios* (1953), *El beso de Judas* (1953), *Murió hace quince años* (1954), *La otra vida del capitán Contreras* (1954) y *El canto del gallo* (1955). En ocho de ellos, además, César Fraile ejerció de segundo operador. En todos estos films la colaboración con Enrique Alarcón constituyó un punto esencial para que Alfredo Fraile pudiera ejecutar los planteamientos lumínicos que pretendía. Sobre Enrique Alarcón vid. Linares, A. (Ed.) *El decorador en el cine: Enrique Alarcón*, Madrid 1984.

tales, sino también por leves y matizados contraluces. Por su parte, Fraile partía, básica y esquemáticamente, del método fundamentado en la existencia de tres puntos esenciales de luz: la luz principal o clave, la luz ambiental o de relleno y la luz de contra, complementadas por las luces de efecto precisas en cada caso.<sup>32</sup> Lo que hace atractiva la labor de Fraile no radica solamente en que supo sintetizar los métodos de esa iluminación clásica en sus vertientes alemana y hollywoodiense,<sup>33</sup> sino también en que fue capaz de moverse con libertad dentro de ese esquema, aplicando a su conveniencia las lecciones aprendidas en otras fuentes, como es el caso del claroscuro riberesco.

Si es en las ambientaciones generales, a veces irreales, a veces oclusivas, donde mejor se manifiesta la capacidad que Fraile posee para hacer converger las diversas fuentes que estarán en la raíz de su propio estilo, es en primeros planos concretos donde más fácilmente puede verificarse el resultado o la huella de su análisis de la obra de Ribera. Basta, para ello, con comprobar el paralelismo lumínico existente entre determinados rostros de las pinturas de Ribera y determinados primeros planos de los films de Fraile. Observemos, por ejemplo, las cabezas de *San Pedro* (cat. 1072), *San Andrés* (cat. 1078), *Santiago el Mayor* (cat. 1083), *San Felipe* (cat. 1084), *Santiago el Menor* (cat. 1089), *San Sebastián* (cat. 1095) o *La Magdalena* (cat. 1104) y comparémoslas con algunos de los primeros planos de Rafael Durán en *La pródiga* (1946) o en *La fe* (1947), los de Rafael Rivelles en *Don Quijote de la Mancha* (1948) o en *El beso de Judas* (1953), de Amparo Rivelles en *De mujer a mujer* (1950), de Claude Laydu en *La guerra de Dios* (1953), de Francisco Rabal en *Murió hace quince años* (1954) o en *El canto del gallo* (1955) y de Alberto Closas en *Muerte de un ciclista* (1955).

Otro de los puntos significativos estriba en la capacidad de Fraile para trabajar con los negros, para iluminarlos, para matizarlos y extraer de ellos unas calidades tonales que muy pocas veces hallaremos en el cine español. Todo profesional de la imagen sabe que una de las mayores dificultades con las que puede encontrarse, especialmente en el caso de los trabajos en blanco y negro, es, precisamente, el trabajo con las tonalidades extremas de la escala de grises, y especialmente con el negro. Esos negros (componentes substanciales de ropajes, muros, noches y vacíos) no sólo cedieron, en manos de Fraile y mediante el recurso de la luz, sus mejores cualidades tonales, sino que incluso llegaron a convertirse en uno de sus más destacados rasgos estilísticos y en uno de sus elementos más personales de trabajo, hasta el punto de llegar a ordenar pintar

---

<sup>32</sup> Este modelo clásico-barroco de iluminación, que ha sido denominado sistema de tres puntos, se basa en el empleo de una luz principal (*key light*) que suele incidir desde una posición semilateral, una luz de relleno (*fill in light*) que incide frontalmente y una luz de contra (*back light*) que incide a contraluz. La estructura se complementa mediante luces laterales y de efecto. Este esquema lumínico permite controlar tanto los niveles de dramatización como la jerarquización de los personajes y la legibilidad de los decorados. Vid. REVAULT D'ALLONNES, F. *La lumière au cinéma*, Paris 1991, págs. 29 y ss.

<sup>33</sup> Especialmente el estilo de la Fox de los años cuarenta y, concretamente, de su más renombrado director de fotografía, Arthur Miller.

de negro determinados decorados. Es indudable que la posibilidad de poderle extraer a los negros sus peculiaridades tonales, Fraile la había entrevisto, esencialmente, en la pintura, y no sólo en Ribera, sino también en Rembrandt, en Velázquez, en Goya y en toda la pintura de esencia barroca y romántica.

Si bien son los sistemas de iluminación el útil principal que, como hemos visto, Fraile empleaba para elaborar su claroscuro fílmico, este medio se veía complementado tanto por los recursos ópticos como por el tipo y cualidades de la emulsión empleada. Durante los primeros años de postguerra, sobre todo en aquellos que se encabalgaron con el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, la escasez de película virgen obligaba a los directores de fotografía españoles a trabajar durante un mismo rodaje no ya con diferentes lotes de una misma marca de película, sino incluso con marcas y tipos muy distintos. Esta circunstancia añadía una dificultad más al trabajo del director de fotografía, que debía hallar los recursos necesarios para lograr un *raccord* tonal idóneo en todo el film. Por otra parte, debemos recordar que las emulsiones comerciales en blanco y negro, durante la década de los cuarenta, alcanzaban sólo una sensibilidad de 80 grados ASA, lo cual limitaba, especialmente en estudio o en rodajes exteriores nocturnos, la libertad en el uso de determinados tipos de iluminación e imponía fuertes restricciones a la creatividad del director de fotografía. Alfredo Fraile supo adaptar algunas de estas dificultades a las características propias de su estilo, sacando beneficio, precisamente, del contraste elevado al que tendían las emulsiones de baja sensibilidad. Pero no fue hasta la década siguiente, en la que las emulsiones en blanco y negro alcanzaron una sensibilidad de 250 grados ASA y los laboratorios comenzaron a considerar con cierta normalidad el hecho de que un director de fotografía decidiera forzar uno o dos diafragmas la sensibilidad nominal de la emulsión, cuando Fraile pudo aplicar plenamente muchos de sus recursos estilísticos a rodajes exteriores nocturnos, como en el caso de *Murió hace quince años* (1954), o lograr ese magnífico y sutil «contraste de grises» que domina *Muerte de un ciclista* (1955).

Por otra parte, si en las peculiaridades tonales pueden intervenir las diferentes calidades ópticas de los objetivos empleados, es el uso que se haga del diafragma el que actúa sobre las cualidades visuales. Al ser las luces de contra, que Fraile aplicó casi invariablemente durante todo el período al que nos hemos ceñido las que, aureolando al personaje, lo despegan del fondo, queda libertad para el empleo de diafragmas cerrados que permitan un mayor aprovechamiento de las cualidades de contraste de la emulsión, o de diafragmas abiertos que aprovechen al máximo dicha sensibilidad. Era, por tanto, la combinación entre claroscuro y diafragma la que permitía a Fraile lograr esa *netteté* de la que habla Van Damme.<sup>34</sup>

J. L. Rubio

<sup>34</sup> «L'incidence des objectifs sur la lumière est indirecte et passe par l'usage qu'en fait le réalisateur. Par contre, l'incidence du diaphragme est considérable par l'action qu'il exerce sur la profondeur

RESUM

L'article analitza les relacions existents entre el treball d'Alfredo Fraile (1912-1994), el més significatiu director de fotografia en blanc i negre del cinema espanyol dels anys quaranta i cinquanta, i l'obra del pintor barroc d'origen valencià José de Ribera (1591-1652). Per això s'ha triat el que, en aquest sentit, és el període paradigmàtic del treball d'Alfredo Fraile; és a dir, la dècada que s'estén entre els seus films *El clavo* (1944) i *Muerte de un ciclista* (1955). L'interès de Fraile per la pintura de Ribera va radicar en la possibilitat d'aprendre-hi uns certs aspectes del clar-obscur que són aplicables, mitjançant els recursos cinematogràfics, al procés d'il·luminació i textura tonal dels films en blanc i negre. En conseqüència, allò que a Fraile li va atreure de Ribera va ser, bàsicament, el seu clar-obscur tenebrista i dramàtic, la seva forma d'aplicar les llums i de jugar amb les ombres, i la seva capacitat per crear una ambientació torbadora fonamentada en el contrast extrem.

ABSTRACT

This article analyses the influence of the work of the Baroque painter José de Ribera (1591-1652) on the work of Alfredo Fraile (1912-1994), one of the leading directors of black and white photography in the Spanish cinema of the forties and fifties. To do so, we have selected the most emblematic period of Fraile's work; the decade between his films *El clavo* (1944) and *Muerte de un ciclista* (1955). Fraile's interest for Ribera's painting lay in the latter's use of chiaroscuro and the realization that certain aspects of this might be applicable in cinema through the lighting process and the tonal texture of black and white film. What attracted Fraile to Ribera was primarily the latter's gloomy, dramatic use of chiaroscuro, the way he played with light and shadows and the way in which he was able to create a perturbing atmosphere through the use of extreme contrast.

---

de champ. Il s'agit de la zone de netteté qui s'étale en deçà et au-delà de la distance de mise au point. La profondeur de champ est d'autant plus grande que la focale est courte, que le diaphragme est fermé et que la distance de mise au point est grande. Il suffirait donc, étant donné une situation et un niveau de lumière, de passer à une focale plus courte pour augmenter la profondeur de champ. Funeste erreur. Dans toute situation un tant soit peu sérieuse, la grosseur de plan des personnages et des objets est le fruit d'un choix volontaire. Il se peut que la profondeur de champ s'avère insuffisante étant donné un objectif et un aménagement du champ tel que les grosseurs de plan voulues soient obtenues. Filmer la scène avec un objectif plus court implique fatalement réorganisation du champ pour retrouver les mêmes grosseurs de plan, dans le sens d'un rapprochement des personnages et des objets, ce qui annule le gain de profondeur de champ que l'on espérait tirer d'une focale plus courte. La profondeur de champ ne dépend en fait que du diaphragme et des artifices de lumière (clair-obscur) qui donnent un sentiment de plus grande netteté». VAN DAMME, C.; CLOQUET, E. *Lumière actrice*, Paris 1987, pág. 86.