

Goya en el relato cinematográfico

MERCEDES ÁGUEDA VILLAR
Departamento de Arte III
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El artículo tiene como tema principal el tratamiento cinematográfico que ha tenido la figura de Goya desde 1927 (fecha del primer largometraje en el que se incluía el personaje de Goya) hasta las últimas películas dedicadas al pintor. El texto recoge, de esta forma, la documentación historiográfica utilizada en los guiones de los filmes. Así mismo, se ha realizado una recopilación de los cortometrajes españoles dedicados al tema hasta el año 1975.

ABSTRACT

The following article is about how Goya's figure has been treated by the international cinematography since 1927 (date of the first movie in which Goya's character appeared) till the latest films dedicated to the painter. Thus the article gathers together the historiographic documentation used in their scripts. Furthermore, it is made a compilation of the Spanish shorts dedicated to the subject till 1975.

El pujante desarrollo del cinematógrafo desde sus comienzos a fines del siglo XIX, ha permitido que la historia del relato filmico en la actualidad pueda ser considerada una disciplina objeto de estudio e investigación en los planes de estudio de todas las universidades. De esta experiencia se han derivado otras muy enriquecedoras para el historiador, pero especialmente importante ha sido su consideración como ciencia auxiliar de la enseñanza de la Historia, gracias a sus imágenes, podemos visualizar aspectos desaparecidos de ciudades, sociedades, modas e incluso evolución del lenguaje. De forma que, a lo largo de más de un siglo, no sólo se ha ido construyendo la his-

toria del cine sino que sus imágenes han ayudado a la representación del presente y, también, de otras épocas más remotas que de otra forma hubiesen sido parcelas ignoradas para el mal llamado «gran público». Estas películas con sus errores de documentación y sus licencias artísticas han permitido el conocimiento de ciertos temas y personajes a un público que difícilmente se hubiesen acercado a un texto escrito de contenido parejo¹.

Pero dejando aparte este aspecto, sin duda positivo, en un momento que las humanidades y en concreto el estudio de la historia está en retroceso, los relatos filmicos, específicamente los de tema histórico, en palabras de Hueso² *muestran el pasado, y al hacerlo, se convierten en una forma de hacer historia*. Precisamente de esta manera queremos enfocar nuestra investigación sobre la presencia de la temática goyesca en el cine³; por una parte partiremos del análisis que como documento histórico nos proporcionan los filmes consultados y por otra, del estudio historiográfico del contexto literario y social de donde han partido y se han realizado. Quisiéramos subrayar que nuestro estudio no tiene ningún valor crítico sobre la calidad de los documentos filmicos contemplados o citados y por tanto, el comentario, está exento de cualquier valor calificador sobre la posible excelencia de cada uno de estos relatos; es simplemente un análisis sobre la precisión histórica de las películas tratadas en cuanto a su guión y sus imágenes filmadas, así como de las fuentes historiográficas utilizadas por sus autores.

La base de nuestro estudio surgió cuando en 1999 asistimos al estreno de dos largometrajes⁴, que serán objeto de análisis al final de este ensayo, que tenían como objeto la biografía de Goya. De ahí nació un interés por buscar la recopilación de los filmes que hubiesen tratado este tema y nos encontramos que sólo en dos ocasiones se había intentado este objetivo. La primera en 1977 por el hispanista británico Glendinning⁵ que, en un sugerente libro sobre diversos aspectos goyescos, incluía una aproximación a la filmografía internacional que había tenido como finalidad la vida y la obra de Goya; este

¹ Sobre el cine como fuente instrumental de la Historia *vid.* Caparrós Lera, J. M.^a: «Relaciones Historia-Cine en el contexto español», en *Historia Contemporánea y Cine*. Aitor Yraola (comp.), Madrid, Universidad Autónoma, 1997.

² Rosenstone, R. A.: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, 1997. Introducción de Ángel Luis Hueso, p. 11.

³ Queremos, además, advertir que el tema no está en absoluto agotado, por cuanto nos ha sido imposible examinar todo el material filmico recopilado en nuestras pesquisas, bien por su deterioro, su desaparición o la dificultad de su localización.

⁴ *Volavérunt* dirigida por Bigas Luna y *Goya en Burdeos* de Carlos Saura.

⁵ Citamos por la edición española, Glendinning, N.: *Goya y sus críticos*. Madrid, Taurus, 1983, pp. 251-254.

valioso primer paso, se nos antojó desde nuestra perspectiva contemporánea muy incompleto. El segundo intento está realizado por un estudioso de la cinematografía como Comalada Negre⁶ en 1996, artículo en el que se añadían algunos títulos más a los ya reseñados, pero también resultaba escaso respecto a las noticias dispersas que a lo largo de años habíamos recogido. Por último, ese mismo año y en un contexto muy diferente fue presentado otro trabajo en el que se resaltaba la aproximación de tres directores a la figura del genial pintor aragonés⁷, por lo que decidimos poner en orden nuestras notas a la espera de poder plasmar por escrito nuestro interés sobre este asunto en una ocasión propicia.

Antes de comenzar nuestra exposición quisiéramos resaltar que la historia de Goya llevada al largometraje cinematográfico y entendida como *biopic* o biografía a la manera de Hollywood, ha sido, en la mayoría de las ocasiones, fruto del oportunismo histórico propiciado por los diversos aniversarios del nacimiento y muerte del pintor (1746-1828); aunque en otras circunstancias, las menos, ha sido provocado por la aparición de algún libro o alguna manifestación artística como grandes exposiciones que han recordado a los cineastas que la agitada vida del pintor y el interesante momento histórico que le tocó vivir podrían tener éxito convertidas en imágenes cinematográficas. La figura de Goya, además, ha sido utilizada como personaje secundario en varias ocasiones y sus pinturas han servido de inspiración, bien transformadas en «tableaux vivants» o su estética ha servido para recrear visualmente la inspiración de algunos directores⁸.

La primera aparición en la pantalla del personaje Goya tuvo lugar en nuestro cine mudo de 1927 y seguramente su director José Buchs (1893-1973) buscaba el éxito de su obra al amparo de los fastos que se preparaban para el centenario de la muerte del pintor al año siguiente, tanto en Madrid, como en Zaragoza. El filme se titulaba *Dos de mayo*⁹ y las únicas noticias que conocemos es que el actor que interpretaba al pintor, Antonio Mata, tenía un gran parecido con Goya, característica unívoca a todas las biografías de

⁶ Comalada Negre, A.: «Goya en el cine». *Historia y Vida*, n.º 80 (1996), pp. 132-135.

⁷ Cadafalch, C. y Grandas, C.: «Goya y su influencia en el cine español de postguerra: una aproximación a través de los directores B. Perojo, J. Orduña y L. Buñuel», en *Goya 250 años después, 1746-1996*, Marbella, 1996, pp. 479-490.

⁸ Sobre las diversas formas que el género biográfico ha servido de inspiración fílmica *vid.* Ortíz, A. y Piqueras, M.^a J.: *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona, Paidós, 1995.

⁹ Sobre este director *vid.* Fernández Cuenca, C.: *La obra de José Buchs*. Madrid. C.E.C., 1949 y también Pérez Perucha, J.: «Narración de un aciago destino». En AA.VV.: *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, 1995. En la actualidad esta película está siendo restaurada en la Filmoteca Española, por lo que nos ha sido imposible su visionado.

personajes históricos de los que tenemos abundante repertorio gráfico, en aras de una mayor concordancia con la realidad.

Al año siguiente, 1928, este mismo director José Buchs, realizaba otra aproximación al tema goyesco, con la biografía de un torero *Pepe-Hillo*, en la que según las noticias encontradas¹⁰, el pintor aparecía en una secuencia del filme dibujando una tauromaquia¹¹. Aunque no tenemos más noticias, suponemos que la figura de Goya aparecería como asistente a la corrida en donde el torero perdió la vida en la plaza de Madrid en 1801, sentado en las gradas de la plaza; esta hipótesis la aventuramos por el impacto visual fuertemente dramático que tendría la escena.

Este año del centenario de la muerte del pintor fue rico en producciones cinematográficas goyescas y es la primera vez en que el pintor es el protagonista de un relato cinematográfico, se trata de *Goya vuelve*¹², dirigida por Modesto Alonso que escogió al actor, ya citado Antonio Mata¹³ y cuyo parecido con el físico conocido de Goya se ha subrayado con anterioridad, desconocemos el guión de esta obra que no es reseñada en ninguno de los textos consultados¹⁴, pero su título nos hace suponer que se trate de la primera aproximación cinematográfica a la biografía de Goya. En palabras de Fernández Cuenca «Era un film poco importante en cuanto a calidad, pero atrevido de concepción que incrustaba con lógica y buen gusto en una acción moderna las lecciones artísticas de don Francisco de Goya, de quien evocaba momentos creadores decisivos y ofrecía un repertorio de obras culminantes»¹⁵.

Entre los proyectos frustrados de llevar a la pantalla la biografía de Goya con motivo de la efemérides reseñada, figura uno, quizás el más atractivo debido a la genialidad de su autor, Luis Buñuel, se trataba del primer guión

¹⁰ *Ibidem*. Desconocemos la existencia y lugar donde se pueda encontrar el negativo completo de esta película que no nos ha sido posible localizar, pero en la Filmoteca Española existe un fragmento de 25 minutos en nitrato.

¹¹ Goya hizo dos dibujos con el personaje de Pepe-Hillo, ambos firmados y fechados en 1815. El primero es la plancha 29 de su Tauromaquia y lleva por título *Pepe Illo haciendo el recorte al toro*; el segundo es un dibujo para una plancha adicional no incluida en la primera edición y que apareció en la edición de 1876 con la letra E.

¹² Esta película es citada en el importante estudio de Fernández Cuenca, C.: *30 años de documental de Arte en España (Filmografía y estudio)*. Madrid, Escuela Oficial de Cinematografía, 1967, pp. 16-17.

¹³ *Diccionario del Cine Español*, dirigido por J. L. Borau, Madrid, 1998, p. 560. La fecha de esta producción aparece en otros textos como producida en 1928, aunque en esta publicación aparece 1929. Suponemos que este baile de fechas se deba a la habitual confusión entre fecha de realización y fecha de estreno.

¹⁴ Tampoco nos ha sido posible la localización del negativo para su visionado

¹⁵ Fernández Cuenca, C., 1967, p. 17.

cinematográfico escrito por el futuro director y según Sánchez Vidal¹⁶, fue escrito en París con la colaboración de Marie Epstein, hermana de Jean Epstein, a su vez ya director de cine. Conocemos todo el proceso por el que pasó esta idea que de haberse llevado a cabo hubiese sido el primer ensayo cinematográfico de Buñuel; entre septiembre y noviembre de 1926 el futuro director tenía preparado un guión que fue presentado a la Junta preparatoria del centenario de Goya en Zaragoza. La película debía comenzar a rodarse al año siguiente, pero en el mes de febrero de 1927 ya se había renunciado al proyecto por motivos económicos¹⁷. Según el guión presentado, la acción de este relato cinematográfico debía transcurrir en tres escenarios diferentes: Zaragoza, Madrid y Burdeos y sobre la documentación historiográfica utilizada por Buñuel para su confección, conocemos todas las circunstancias gracias a la correspondencia mantenida entre el director y su librero en Madrid¹⁸. Entre los libros solicitados se encontraba un clásico en los estudios goyescos y podríamos decir que la primera monografía del pintor depurada de las leyendas románticas como es la de Viñaza¹⁹, en ella encontramos uno de los primeros catálogos de su obra con abundantes novedades en la incorporación de obras conservadas, entonces, en colecciones españolas y poco conocidas. Como ambientación histórica de la época se sirvió de un libro reciente, había sido publicado dos años antes en 1924, y que aún hoy es a menudo consultado: se trata del estudio de Salcedo²⁰ donde acontecimientos históricos, sociedad de la época y biografía de Goya están profundamente entrelazados. Y por último, parece ser que Buñuel quiso asesorarse del lenguaje que Goya empleaba y utilizó una recopilación de las cartas de Goya a su amigo Zapater, correspondencia que había sido publicada en la segunda mitad del siglo XIX y había vuelto a reeditarse en una reciente publicación de 1924²¹; este texto contenía, además, un valioso repertorio fotográfico de las obras más importantes de Goya, que le habrían podido ilustrar sobre la imagen de algunas pinturas no conservadas en colecciones públicas.

¹⁶ Sánchez Vidal, A.: *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2000, p. 284.

¹⁷ Buñuel, L.: *Goya. La Duquesa de Alba y Goya*. Introducción de Borrás Gualis, G. M. Zaragoza, Instituto de Estudios Turoleses, 1992, pp. 13-16. Y *El Cultural del Mundo*, 20-26 de febrero de 2000, p. 59.

¹⁸ *Ibidem*, 11-28.

¹⁹ Viñaza, Conde de la: *Goya. Su tiempo, su vida y sus obras*. Madrid, 1887.

²⁰ Salcedo Ruiz, A. *La época de Goya*. Madrid, 1924.

²¹ *Colección de cuatrocientas cuarenta y nueve reproducciones de cuadros, dibujos y aguafuertes de Don Francisco de Goya, precedidos de un Epistolario del gran pintor y de las Noticias biográficas publicadas por Don Francisco Zapater y Gómez en 1860*. Madrid, Ed. Calleja, 1924.

Del análisis de esta bibliografía parece desprenderse que Buñuel quiso informarse sobre las novedades editoriales de un marcado sabor científico, pero como la experiencia nos ha demostrado los guiones cinematográficos basados exclusivamente en este tipo de material, sólo sirven para hacer buenos documentales. Las anécdotas susceptibles de ser transformadas en diálogos e imágenes surgen de otro tipo de textos, menos científicos, pero más cinematográficos, se trataba de monografías aparecidas en Francia en la segunda mitad del siglo XIX cuyas tesis basadas en leyendas de difícil comprobación, no eran compartidas por los estudiosos españoles de Goya, cuya pretensión, loable para la época, era apartar a la biografía del pintor de una carga excesivamente pasional. Para ello Buñuel encargó al librero Sánchez Cuesta de Madrid, otros volúmenes hoy considerados como causantes de lo que se ha venido en llamar «la leyenda romántica de Goya» y que se unía a la visión de moros y bandoleros que la historiografía romántica francesa había otorgado a todos los sucesos que habían tenido lugar detrás de los Pirineos durante el siglo XIX, y que en manos de muchos creadores se habían convertido en óperas, novelas y pinturas de éxito, fuera de nuestras fronteras. Estos textos, que en muchos de sus aspectos, todavía en la actualidad, están a falta de una demostración fehaciente o están siendo confirmados por descubrimientos recientes²², son los que habrían dado al director cinematográfico, de haberse realizado el filme, imágenes poderosas para su naciente surrealismo, como luego se pudo confirmar en sus próximas películas. Nos referimos a dos biografías francesas sobre el pintor que están impregnadas de ese tinte romántico antes aludido: tanto el libro de Yriarte²³ como el de Matheron²⁴, suministran algunas de las fábulas narradas que podrían haber servido a Buñuel como material valioso para su

²² Un ejemplo posible de estos aspectos de la vida de Goya ha sido la del número de hijos que tuvo, gracias al descubrimiento del llamado *Cuaderno italiano*, Ed. Facsímil, Museo del Prado, 1994. Las primeras biografías románticas le convertían en prolífico padre de casi una docena de hijos, el deseo de apartar a la figura del pintor de una leyenda romántica de origen extranjero, llevó a los estudiosos españoles a considerar sólo al único hijo vivo conocido, Francisco Javier, como si la reproducción estuviese enemistada con el rigor científico y el trabajo con éxito. Hoy tenemos el conocimiento de siete hijos bautizados, a los que habría que añadir los partos prematuros y abortos reseñados en su correspondencia privada, *vid.* Goya, F. De, *Cartas a Martín Zapater*. Ed. de M. Águeda y X. de Salas. Madrid, Turner, 1982. Con lo que este aspecto considerado exagerado y fruto de la crítica extranjera hoy parece tener una confirmación documental.

²³ Yriarte, C.: *Goya : Sa Biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre, avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*. Paris, Henri Plon, 1867.

²⁴ Mathéron, L.: *Goya*. Paris, 1858. Sabemos que Buñuel solicitó por carta a Sánchez Cuesta la edición española de este libro publicada en la Biblioteca Universal (1890).

guión, pero este aspecto fantasioso parece ser el que menos gustó a la junta del centenario en Zaragoza²⁵ que buscaba una revisión historicista de la biografía del pintor con el deseo de romper el tópico que siempre había perseguido al pintor aragonés.

Fuera de lo que podríamos llamar ámbito científico, Buñuel solicitó otros textos más creativos para lo que podríamos llamar ambientación de la época, como fueron los *Episodios Nacionales* de Galdós y los libretos de zarzuelas *Pan y Toros* y *El barberillo del Avapiés*, además de un texto sobre tauromaquia²⁶ en donde se dan noticias fantasiosas acerca de la actividad de Goya como torero. De toda la información solicitada por el director cinematográfico se desprende una búsqueda del asesoramiento en dos planos diferenciados: el académico, con textos científicos y el ambiental donde tenía cabida todo tipo de información que le ayudase a situar los escenarios y los personajes. Sin embargo y a pesar de toda esta documentada información, la lectura del guión nada nos hace pensar en la genialidad del director surrealista con imágenes sugerentes e inconexas para provocar relaciones del subconsciente en el espectador, a la manera de su próxima película *Un perro andaluz*, estrenada en París al año siguiente.

Como ya dijimos parece que la junta desestimó el proyecto ya en el mes de febrero de 1927²⁷, pero Buñuel debió pensar que tanto esfuerzo y tiempo empleados en el asesoramiento del tema merecían ser llevados a buen fin, porque en 1928 vuelve a intentar la aventura presentado su guión a la productora «Julio César»²⁸, aunque esta vez quiso contar con un colaborador de excepción para el guión. Sabemos que Ramón Gómez de la Serna²⁹, a quien conocería como asistente a las tertulias del café Pombo donde el ilustre escritor ejercía su magisterio, se prestó a hacer un *argumento original* en 1927 del que no tenemos información, pero que a su vez debió servir para suministrarle noticias que luego serían aprovechadas en la publicación de su biografía sobre Goya fechada en el siguiente año³⁰. No se tienen noticias de si el guión se reescribió por completo, se aprovechó parte del texto de Buñuel o simplemente si se llegó a terminar o no pasó de un simple propósito; el caso

²⁵ Borrás Gualis, *op. cit.*, p. 24.

²⁶ Fernández y González, M.: *Las glorias del toreo*. Madrid, 1879.

²⁷ Borrás Gualis, *op. cit.*, p. 14.

²⁸ *Ibidem*, p. 16.

²⁹ *El Cultural del Mundo*, *op. cit.*, p. 59.

³⁰ Gómez de la Serna, R.: *Goya*. Madrid, 1928. Con anterioridad este autor fascinado por el séptimo arte ya había publicado una novela con el título de *Cinelandia*. Madrid, 1923, sobre este escrito *vid.* Fernández Romero, R.: *Cine y Literatura en Cinelandia*, de Ramón Gómez de la Serna. «Espéculo», n.º 4, Madrid, 2001.

es que tampoco, esta vez, el proyecto se llevó a cabo y nos quedamos sin saber qué carácter habría tenido un filme surgido de tan extraordinaria colaboración. Aunque todavía en plena guerra española, cuando Buñuel estaba establecido en Hollywood en 1937, volvió a intentar colocar su guión a la productora Paramount, aunque el propio director dudaba de su calidad *Me parece pésimo; lo hice para ver si podía venderla a la Paramount*³¹. En este tercer intento, sus fuentes historiográficas se ampliaron con algunos libros más pedidos a su librero en Madrid, se trataba de varios textos de autores tan diversos como Mesonero Romanos, Valle Inclán y Eugenio D'Ors³²; el guión resultante llevaba el título de *La Duquesa de Alba y Goya* y el relato escrito en 1928 de tendencia más historicista, se convirtió en una historia amorosa muy a la manera de Hollywood³³ pero a pesar de lo propicio del momento, ya que España estaba de moda por la contienda armada que se desarrollaba en su suelo y sobre la que escritores, directores y actores norteamericanos se habían mostrado favorables al bando republicano, tampoco esta vez pudo llevarse a cabo el rodaje de una película de Buñuel sobre su paisano el pintor Francisco de Goya.

Todavía podríamos reseñar alguna otra utilización del nombre de Goya en nuestra industria cinematográfica y en torno a estos años de su centenario. Se trata de la productora «Goya Films» de corta vida (1924-1927), fundada por Juan Figueras y Baldomero González, incorporándose más tarde Benito Perojo como director artístico y cuyo organizador y motor fue Juan de Orduña³⁴, cuya primera producción fue *La Revoltosa* dirigida por Florián Rey en 1924³⁵. La oportunidad de su nombre quizás esté relacionada con el origen aragonés de Florián Rey, que también participó en la fundación de la compañía y el ambiente que había en esta región sobre los fastos que se pensaban realizar con motivo del centenario del pintor.

En los años posteriores a 1939 no hubo otros intentos de llevar a la pantalla la biografía de Goya³⁶, pero sin embargo muchas películas del llamado

³¹ Aranda, J. F.: *Luis Buñuel, biografía crítica*. Barcelona, 1969, p. 175.

³² El texto de este último, D'Ors, E.: *El vivir de Goya*. Barcelona, 1980. Había tenido una primera edición en francés en 1928, su traducción al castellano en *Epos de los destinos. El vivir de Goya*. «Revista de Estudios Hispánicos», en 12 entregas sucesivas entre 1935 y 1936.

³³ Sánchez Vidal, A.: *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona, 1988.

³⁴ Gubern, Román: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid, Filmoteca Española, 1994, p. 100.

³⁵ Borau, *op. cit.*, p. 426.

³⁶ Hay que reseñar que el aragonés Adolfo Aznar intentó dirigir e interpretar el papel de Goya en un filme no realizado que iba a llevar por título *La Duquesa Cayetana*, «Primer Plano, n.º 45, 24-VIII-1941.

*cine de levitas*³⁷ se ambientaron en la época del siglo XVIII o su prolongación, hasta la guerra de la Independencia; el patriotismo de la defensa del suelo nacional frente al invasor, la utilización del nacimiento de una música que enlazaba directamente con las tonadillas o el tema de los bandoleros, fue ampliamente utilizado por nuestra industria cinematográfica, que encontró un filón de imágenes en la época de Goya contra las que la censura del momento nada tenía que decir. De hecho, el relato cinematográfico más representativo de ese momento no tiene como protagonista a Goya, pero su nombre, la utilización de las imágenes de sus cuadros, los personajes y la época, todo nos remite al pintor, se trata de *Goyescas* del director Benito Perojo (1893-1974)³⁸. La película fue estrenada en octubre de 1942 y es un claro reflejo, como diría Sorlin³⁹, del momento en que está realizada. En un momento de gran aislacionismo cultural, España se vuelve hacia su música tradicional siempre con resonancias castizas o andaluzas; en este caso, se utilizó la música y el título de una obra de Enrique Granados estrenada en 1912, se trataba de unos cuadros musicales inspirados en el arte de Goya. Su ambientación transcurre en el Madrid de fines del siglo XVIII, para lo que se sirve de numerosas imágenes de cartones de Goya, a la manera de «tableaux vivants» como *la pradera de San Isidro, el pelele, la gallina ciega, la maja y el embocado, la riña en la Venta Nueva, o el canal del Manzanares* de Francisco Bayeu; además a lo largo de sus fotogramas se hace una amplia utilización de habituales signos goyescos como la iluminación por un farol, los arcos en las arquitecturas y toma el vestuario de personajes retratados por Goya.

El filme comienza con los títulos de crédito enmarcados en un cortinaje de tipo veneciano que tiene por fondo cuadros de Goya, su argumento es el de dos mujeres muy parecidas físicamente (ambos personajes están interpretados por su protagonista Imperio Argentina) de diferente estrato social: una condesa y una tonadillera que sirven para la creación de este melodrama musical donde la oposición de ambos caracteres sirve para situar la bondad del pueblo frente a la perversidad de la aristocracia, tema populista muy empleado en las películas del momento y que servía para los fines educati-

³⁷ Seguin, J.-C.: *Historia del cine español*. Madrid, 1995, p. 35.

³⁸ Vid. Gubern, 1994, p. 357 fue producida por U.N.I.B.A., con guión y dirección de Benito Perojo, según argumento de Rogelio Periquot y diálogos de Luis de Vargas y Antonio Quintero. Su intérprete principal fue Imperio Argentina. La música de Granados estaba interpretada por Regino Sainz de la Maza, con coreografía de Vicente Escudero.

³⁹ Sorlin, P.: *The Film in History. Restaging the Past*. Oxford, Basil Blackwell, 1980. La tesis general del libro es el análisis del tiempo en el que las películas históricas fueron concebidas y creadas, examinando todos sus condicionamientos.

vos de la política del momento. Parece evidente que en la mente de sus creadores estaba la visión amable goyesca de la representación del pueblo frente a su visión ácida de la aristocracia y la monarquía, esta visión simplificada del arte de Goya estaba de acuerdo con la imagen que el régimen franquista quiso dar del pintor como patriota, defensor de las ideas más tradicionales, amante de lo popular y de hombre de origen humilde encaramado a las más altas cimas de su profesión. Casi todos los nombres de personajes no son reales pero sus referencias parecen claras: condesa de Gualda *versus* duquesa de Alba, de la que toma su vestuario o algunas anécdotas de la leyenda romántica como era disfrazarse para participar en las diversiones populares y así no ser reconocida; pero en otras ocasiones hay personajes históricos no enmascarados en falsas identidades como la figura del torero Pedro Romero (también retratado por Goya). Los escasos exteriores filmados pertenecen al entorno del palacio de Aranjuez, aprovechando para la secuencia del motín, imágenes de los majos atacando los caballos de los soldados franceses, tomados del cuadro del *2 de mayo de 1808 o la carga de los mamelucos*. En definitiva, el relato de *Goyescas* parece cumplir a la perfección algunos de los axiomas enunciados por Rosenstone en su texto⁴⁰ —*el film tradicional nos explica la historia como una narración con un principio, un desarrollo y un final— el cine explica la historia mediante los avatares de individuos—el cine nos muestra la historia como el relato de un pasado cerrado y simple*. La valoración crítica de esta película ha ido incrementándose con el tiempo, pero no por su recreación del pasado sino por el esfuerzo de medios que se pusieron al servicio de un guión musical ambientados en una determinada época histórica con un tratamiento acorde con el pensamiento de la España de comienzos de los años cuarenta.

Después de la trasgresión obligatoria sobre el filme *Goyescas*, tomamos el hilo conductor de este artículo para seguir con el tema de aquellas películas que hayan biografiado a Goya o le hayan introducido como personaje secundario en sus guiones. En 1944 se estrenó *La maja del capote* con guión y dirección de Fernando Delgado (1891-1950)⁴¹, se trata de otro melodrama musical con los amores entre María Polanco (Estrellita Castro), hija de un mesonero, y el torero Pepe-Hillo, ambientado en la España de los últimos años del siglo XVIII. La película comienza con una larga secuencia en una hipotética romería de San Eugenio en el año 1798 y acaba con la muerte del

⁴⁰ Rosenstone, *op. cit.*, p. 50.

⁴¹ Realizada en 1943 y estrenada el 24-II-1944. Producida por Mercurio Films. Con argumento de J. Gutiérrez Corcuera. Su intérprete principal fue Estrellita Castro como Mari-blanca, Manuel del Pozo en Pepe-Hillo y el papel secundario de Goya fue interpretado por Juan Calvo.

torero en la plaza de Madrid el 11 de mayo de 1801⁴² no existiendo una continuidad temporal real de los hechos. Según Méndez Leite la película fue un éxito de crítica y de público y la mejor creación de Estrellita Castro en el cine⁴³. El personaje de Goya es el hilo conductor del guión porque aparece como el nexo entre el torero y la protagonista.

Su visionado nos ha permitido comprobar que no sólo está Goya presente en el guión, sino que desde las primeras imágenes de los títulos de crédito en que aparecen contrastados con un fondo que es el boceto de *La ermita de San Antonio*, los recuerdos goyescos se suceden en las escenas de la romería donde los personajes toman posturas conocidas de los cartones: majos debajo de un árbol o *La partida de naipes*, *El columpio*, *Apartado de los toros*, *Majas al balcón*, *La boda*, *El baile a la orilla del Manzanares*. Inclusive el guión nos explica como se concibió la idea del cartón de *La boda*, que respondería a un cuadro encargado a Goya por el futuro marido de Mariblanca, un rico labrador y propietario de Ávila, que se aprovecha de la mala situación financiera del mesonero para proponerle el matrimonio de su hija. En definitiva, el tema de la boda por interés, tan querido en la literatura dieciochesca aparece en la película como una trasposición exacta de la composición de la obra pictórica de Goya.

Ya la primera secuencia del filme nos muestra a Goya pintando los frescos de la ermita de San Antonio, razón por la cual la acción de la película se sitúa en 1798, año de su realización; en un afán de verismo popular tan propio de aquellos momentos, las diferencias dialectales se saldan con un marcado acento aragonés en Goya y andaluz en el torero, pero hoy esas diferencias se nos muestran como un pie forzado por la falsedad de sus entonaciones. Uno de los problemas planteados, desde siempre, en la interpretación del pintor es hacer verosímil al público un dato que es de todos conocido, como es el de su sordera, en esta ocasión se solucionó de una forma muy elemental, con la utilización una trompetilla aplicada a su oído. Tampoco podían faltar alusiones a los amores del torero con una aristócrata, en este caso se ha transformado a la duquesa de Alba en marquesa, eliminando, así, una alusión directa que hubiese podido traer problemas con la censura. Se recoge también una leyenda antigua sobre la manía del pintor de dibujar en las mesas, en este caso de un café, narrado por una contemporánea de Goya⁴⁴.

⁴² Sobre la figura de José Delgado Guerra, Pepe-Hillo *vid.* Cossío, J. M.^a: *Los toros*, vol. II, ed. Espasa Calpe, Madrid, 1995, pp. 402-405.

⁴³ Méndez Leite, F.: *Historia del cine español*. Madrid, 1965, p. 463.

⁴⁴ Este detalle de dibujar caricaturas sentado en una mesa está reseñado en *Souvenirs et Mémoires de Madame la Comtesse Merlin*. París, 1836. Al recordar la autora una visita del pintor a su casa de Madrid, a principios del siglo XIX.

Sobre otros textos utilizados como base de documentación histórica hemos podido identificar el uso de imágenes fotográficas del interior del dormitorio de la Duquesa de Alba en el palacio de la Moncloa, entonces de su propiedad y que habían aparecido en 1928 en el libro de Ezquerro⁴⁵, esta decoración fue copiada en el interior del palacio de la supuesta marquesa, amante del torero en la película. El palacete que resultó prácticamente destruido durante la guerra de 1936 no pudo servir como exterior y los autores del guión mostraron un deseo de ambientación histórica veraz, manejando un texto ya clásico para las relaciones entre Goya y la aristócrata. Todavía hemos podido constatar en otro fotograma el rigor histórico de la ambientación, en este caso se trata de la imagen exterior de la plaza de toros de Madrid, situada en la calle de Alcalá y sólo conocido por pinturas y grabados pero que está perfectamente identificado por sus muros exteriores como se puede comprobar en la maqueta del Madrid del siglo XVIII conservada en el Museo Municipal. Sin embargo, su interior en este caso fue un exterior cinematográfico ya que fue rodado en la plaza de toros de Aranjuez, inaugurada en 1796 y por tanto uno de los escasos ejemplos de esta tipología arquitectónica de época de Goya. Resumiendo, aunque desde el punto de vista historiográfico el guión de este filme no tiene como referencia ningún texto concreto por ser una historia inventada, sin embargo sus creadores se han distinguido por una cuidada ambientación histórica en la búsqueda de los decorados más apropiados para la época y sobre todo, por la utilización de textos tangenciales y convenientes para la narración de la historia propuesta. Pero, a pesar de todo ello, para nosotros espectadores del siglo XXI y con cierto criterio acerca del tema del guión, no podemos dejar de acordarnos de las palabras de un crítico del momento que dijo *es una estampa goyesca o un cuadro de Lucas*⁴⁶ ¿estaría ironizando o no distinguiría la diferencia de calidad?

Siguiendo el criterio cronológico impuesto por la presencia de la figura de Goya en la pantalla cinematográfica llegamos a 1946, año de un nuevo acontecimiento para el calendario de celebraciones goyescas, en este caso se trataba de rememorar el bicentenario de su nacimiento. Aunque esta vez entre los actos programados no se tenía previsto la realización de ninguna película, sin embargo, sí hemos encontrado un proyecto fallido, en este caso no por motivos económicos, sino por culpa de la censura del momento. Se trata del guión presentado a la censura en marzo de ese mismo año de 1946 por el

⁴⁵ Ezquerro del Bayo, J.: *La duquesa de Alba y Goya*. Madrid, 1928. Cito por la reed. de 1959, lámina entre las páginas 224-225.

⁴⁶ Gómez Tello: «Primer Plano», n.º 176 (27-II-1944).

director Arturo Ruiz Castillo⁴⁷ (1910-1994) que llevaba por título *La duquesa Cayetana y Goya*, título que por sí solo explica el tema del relato y que seguramente tendría como base el libro citado de Ezquerro⁴⁸; en una primera lectura el censor pidió una serie de supresiones referentes al cuadro de la *Maja desnuda*, al año siguiente se da el permiso de rodaje a la productora Horizonte Film y al cabo de dos años, en abril de 1949 se consigue el permiso de la casa de Alba, que impuso la condición de que no se recogiese la leyenda del envenenamiento de la duquesa. Pero en junio de ese año se prohibía el guión debido al «peligro» de desprestigio que suponía para dicha familia, aunque todavía se hizo un intento más para poder utilizar un guión trabajado y realizar la película: otra productora llamada Hércules Film sometió al guión a una serie de modificaciones consistentes en cambiar el título del guión por *La maja de Goya*, el personaje de la duquesa sería reemplazado por una hipotética mujer llamada Paloma, nombre madrileño por excelencia, que tendría que ser soltera y no se aludía para nada en todo el texto a una posible relación del pintor con la casa de Alba; pero aún así tampoco se pudo llevar a cabo la filmación.

Sobre este particular y con independencia de las escenas «eróticas» que hubiese en el guión para la censura de la época, hay que recordar que durante estos años la casa de Alba había llevado a cabo una serie de gestiones para desterrar algunos rumores sobre la figura de Cayetana de Alba procedentes de la leyenda romántica. El entonces Duque de Alba, permitió, con este fin, la exhumación de los restos de su antepasada para que fuesen analizados con los métodos científicos de la época, de esta investigación se desprendió que la duquesa no había sido envenenada sino que había muerto de una meningoencefalitis fímica. En 1946, recordemos que es el año en que se solicita el permiso para el guión de *La Duquesa Cayetana y Goya*, el doctor Blanco Soler había expuesto algunas de sus conclusiones en una conferencia en la Academia de la Historia⁴⁹ y que en 1949 se recogieron todas las conclusiones incluidas las opiniones sobre si la maja desnuda correspondía en medidas con el esqueleto analizado de la duquesa⁵⁰; de esta manera parece que el proyecto de realizar una película con el tema no fue muy oportuno en estos momentos.

⁴⁷ Añover Díaz, R.: *La política nacional administrativa en el cine español y su vertiente censora*. Madrid, 1992, tomo II, p. 1056-1057.

⁴⁸ *Vid.* n. 42.

⁴⁹ Blanco Soler, C.: *Esbozo psicológico, enfermedades y muerte de la duquesa María del Pilar; Teresa, Cayetana de Alba*. Madrid, Academia de la Historia, 1946.

⁵⁰ Blanco Soler, Piga Pascual, Pérez de Petinto: *La Duquesa de Alba y su tiempo*. Madrid, EPESA, 1949.

También parece claro que el equipo del director Ruiz Castillo quisiese aprovechar el material recopilado y las ideas para un nuevo guión con nombres ficticios pero que también se saldó con la negativa de la censura, como ya hemos dicho. Para entonces, tres años después del bicentenario del nacimiento del pintor, parece que la oportunidad de su tema y el posible partido, sobre todo en el aspecto de publicidad gratuita, ya había pasado. Sin embargo, este director se debió meter tanto en la época goyesca que descubrió las posibilidades de un personaje dieciochesco cuya vida era digna de ser llevada a la pantalla porque en 1951 estrenó *María Antonia la Caramba*⁵¹, se trataba de una biografía de la tonadillera María Antonia Fernández (1751-1787) famosa por sus canciones pícaras y que arrepentida de «su mala vida», se desprendió de todos sus bienes y vivió mortificándose en la miseria más absoluta hasta su muerte. Aunque no se tienen noticias documentales de que Goya pintase a la cantante, el pintor tiene una aparición fugaz en las imágenes⁵², suponemos que como dibujante de la muerte del torero Pepe-Hillo. El tema de la tonadillera arrepentida por su disipada vida parece inmejorable para la época, 1950-51; la vida del espectáculo, por aquellos años, sufría en todos sus frentes con la tijera del censor y nada mejor que una muerte edificante como la de la Caramba, podía expresar «los peligros» que entrañaba el teatro. Como en otras muchas ocasiones el cine servía de vehículo para reconstruir la historia y ejemplificar con sus imágenes.

Alejados en el tiempo de cualquier vinculación conmemorativa a la figura de Goya, a fines de los años cincuenta volvieron a proyectarse dos películas de signo muy diferente, una de ellas *La Tirana*, daba a Goya un papel muy parecido al que había tenido en *La maja del capote*, era un personaje secundario que aparecía en algunas escenas en función de su actividad pictórica o como amable personaje protector de majas. *La Tirana* fue producida y dirigida por Juan de Orduña⁵³ y estrenada en 1958 fue una película musical, a la

⁵¹ Estrenada en Madrid (24-III-1951) según Gómez Tello, «Primer Plano», n.º 545 (25-III-1951). En algunas publicaciones figura como año de su producción 1950. Director Arturo Ruiz Castillo, con argumento de A. Guzmán Merino. La protagonista femenina fue Antoñita Colomé y Alfredo Mayo asumió el papel de Pepe-Hillo y Guillermo Marín dio vida a Goya en una fugaz aparición. Recordemos que en 1942 se había estrenado una zarzuela con este mismo tema *La Caramba*, con música de Moreno Torroba y argumento de Luis Fernández Arda-vín.

⁵² La película cuyo negativo no se encuentra en los Archivos de la Filmoteca Española, no nos ha sido posible visionarla por lo que todas las referencias al pintor proceden de las críticas de revistas de la época.

⁵³ El argumento, guión y asesoramiento artístico se debía a A. Mas-Guindal y sus decorados de Sigfrido Burmann. La actriz principal fue Paquita Rico que a su vez interpretaba todas las canciones, la réplica al personaje de Goya la dio el actor Virgilio Texeira.

manera de Hollywood, con profusión de medios puestos al servicio de su intérprete principal y donde no se escatimaron recursos económicos para su realización llegándose a realizar en color, pero la impresión general de su visionado sigue la idea de Jarvie de que *un relato que avanza a una velocidad de 24 fotogramas por segundo no nos deja tiempo ni oportunidad para la reflexión, la verificación o el debate*⁵⁴; todo es abrumador: el color, el exceso de decoración, la velocidad del relato para algo tan simple como un melodrama de amor y celos, por esta razón se necesita una predisposición especial para que su visionado proporcione a un historiador los suficientes datos con los que analizar su contenido.

Desde el punto de vista musical y a falta de una banda sonora original, se han utilizado tonadillas y canciones características del siglo XVIII mezcladas con otras partituras típicas de lo que podríamos llamar «el sonido español», quizás pensando en su exportación como son el intermedio del *Baile de Luis Alonso* o el fandango de *Doña Francisquita* y aunque no queremos hablar del típico anacronismo cronológico, sí queremos insistir en la forma en que está música desvirtúa la original de la época para el espectador poco experimentado.

Desde el punto del guión, parece claro que su autor se inspiró en el texto magistral de Cotarelo⁵⁵ de la actriz, que se ha convertido no sólo en un clásico de su biografía, sino también en un escrito fundamental para el estudio del teatro en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII; sin embargo, olvidándose de la documentación aportada insiste en los errores que todavía hoy se suelen repetir, la Tirana: canta tonadillas cuando todos los datos aportados en el estudio sólo hablan de su actividad dramática. Se nos narran datos verificados como que su protectora fue la duquesa de Alba o que Moratín la dedicó unos versos al mismo tiempo que se incluyen falsos amores con duques y toreros⁵⁶.

Goya no sólo ha servido como hilo conductor entre varias secuencias sino que las imágenes de sus pinturas han servido de fondo ambiental para muchos fotogramas del filme. Como personaje se le ha dado el acento aragonés que ya hemos observado en otras producciones y no figura su sordera que siempre ha resultado un problema en la cámara. Respecto a las imágenes de sus cuadros diremos que se han servido de ellas para ser representadas

⁵⁴ Jarvie, I. C.: «Seeing through Movies», *Philosophy of the Social Sciences*, 8 (1978), p. 378. Citado en Rosenstone, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁵ Cotarelo y Mori, E.: *María Del Rosario Fernández, la Tirana*. Madrid, 1900.

⁵⁶ Sobre una nueva documentación e investigación acerca de esta actriz, sus protectores y el retrato conservado en el museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *vid. Águeda, M.: La Tirana*. Ediciones El Viso, Madrid, 2001.

como «tableaux vivants» sobre todo en las composiciones tomadas de los cartones y en las escenas de carnaval, también abundan la filmación tomas de los grabados de la Tauromaquia, o escenas donde el pintor aparece pintando sus cuadros como *la Tirana* o *la maja desnuda*. Sobre este particular, habría que aclarar que en la fecha de producción de este filme ya se habían publicado suficientes datos sobre la vida de Goya, que evidentemente no han sido tenidos en cuenta, pero que afectan de forma muy particular a la ambientación y escenario de las tomas; el estudio de Goya lleno de retratos franceses y con un mobiliario en lo que en nuestro siglo se conoce como «castellano» infringe todos los datos históricos que se nos suministran en el guión, dando la impresión de haber sido gestado en unos estudios cinematográficos norteamericanos y el concepto que se tiene de los interiores españoles o hispanos. Pero no importaría tanto la alteración de los hechos, o la falsedad de la ambientación si toda la película tuviese la misma cohesión, el problema es que los textos históricos han servido sólo para articular el personaje de la Tirana y sin embargo, toda la historiografía goyesca publicada hasta entonces o no ha sido consultada o se ha ignorado en beneficio de la invención del relato narrado, de manera que el guión resulta muy desequilibrado desde un punto de vista histórico.

Durante este año de 1958, pero estrenada al año siguiente, se comenzó a realizar la primera biografía parcial de Goya producida con capital y guión norteamericano, *The Naked Maja*⁵⁷. Fue rodada en Italia porque no le fueron concedidos los permisos correspondientes para hacerlo en España⁵⁸, donde tampoco pudo ser estrenada por problemas con la censura y sólo treinta años después pudo ser vista a través de la televisión⁵⁹. Se trata del primer intento de biografíar a Goya por la cinematografía extranjera. Años antes, Camón Aznar había publicado el primer ensayo español sobre la relación de la cinematografía y las artes escrito por un historiador del arte⁶⁰, allí se hablaba de que las películas podían realizarse desde dos puntos de vista, desde la inspiración del artista o desde las mismas obras y afirmaba que en el primer caso *la obra surgirá de la vida del artista*; citaba además ejemplos de artistas cuya vida estaba profundamente imbricada en su obra como Rembrandt⁶¹, Miguel

⁵⁷ Dirigida por Henry Koster, con guión de Norman Corwin y Giorgio Prosperi, Fue una coproducción italonorteamericana. Con un reparto de lujo, en el papel femenino Ava Gardner como la Duquesa de Alba, mientras que el personaje de Goya fue interpretado por Tony Franciosa.

⁵⁸ Comalada Negre, *op. cit.*, 1996, p. 133.

⁵⁹ Wayne, J. E.: *Los hombres de Ava*. Barcelona, 1990, p. 206.

⁶⁰ Camón Aznar, J.: *La cinematografía y las Artes*. C.S.I.C., Madrid, 1952, p. 25.

⁶¹ En 1936 había sido estrenada la biografía de *Rembrandt*, dirigida por Alexander Korda.

Ángel⁶² o Goya. Este primer relato internacional sobre nuestro pintor está dentro de esa idea, se escogió un aspecto parcial de su biografía como son sus amores con la duquesa de Alba que por supuesto se dan como ciertos y no está basado en ningún texto concreto ni histórico ni literario.

Desde el punto de vista de sus imágenes, no se ha intentado recrear la estética del pintor, ni plantear el problema siempre difícil de su sordera, naturalmente la cámara se recrea en planos fijos en algunas de sus pinturas, en especial la que da el título al filme y la ambientación es adocenada y repite modelos de Hollywood tantas veces vistos. En definitiva, si tuviéramos que contestar a la pregunta que Rosenstone se hacía sobre la utilidad y valor de las imágenes para el aprendizaje histórico *¿no es cierto que una sucesión de fotografías puede transmitir ideas e información que no pueden ser expresadas mediante palabras?*⁶³, tendríamos muchas dudas de si esta película hubiese podido comunicar algo al espectador menos avezado. El fracaso económico y crítico fue tal que su protagonista, Ava Gardner, afirmó en sus memorias *fue mejor título que película*⁶⁴. Desde el punto de vista historiográfico solamente se pueden rastrear anécdotas procedentes de dos de los textos de la leyenda romántica ya comentados como son los de Yriarte y Matheron, no se incorporaron ninguna de las novedades de documentación aportadas por monografías como la de Sánchez Cantón en 1951⁶⁵, o las sugerentes interpretaciones que comenzó a hacer López-Rey en su análisis de los Caprichos dos años después⁶⁶. La película estaba destinada al mismo público consumista que otras películas rodadas en los mismo estudios romanos de Cinecittà, importaba la historia de los protagonistas con total independencia si era tipo «peplum» o del siglo XVIII.

El primer filme hablado y de producción española con la biografía de Goya fue estrenado en 1970 y tiene el título según el rótulo del primer fotograma de *Crónica de un amor y soledad de Goya*⁶⁷, pero también fue anunciada y así figura nominada por algunos críticos como *Goya, historia de una soledad*⁶⁸. Su director Nino Quevedo procedía del campo del docu-

⁶² Años más tarde se rodaría *El tormento y el éxtasis*, biografía parcial de Miguel Ángel, dirigida por Carol Reed en 1965.

⁶³ Rosenstone, 1997, p. 15.

⁶⁴ Gardner, A.: *Con su propia voz*. Barcelona, 1991, p. 306.

⁶⁵ Sánchez Cantón, F. J.; *Vida y obras de Goya*. Madrid, 1951.

⁶⁶ López-Rey, J.: *Goya's Caprichos. Beauty, reason and caricature*. Princeton, 1953, 2 vols.

⁶⁷ Producida por Surco Films, con guión y diálogos de Juan Cesarabea, Nino Quevedo y Alfonso Grosso; fotografía de Luis Cuadrado; operador Teo Escamilla; decorados de Burmann y música de Luis de Pablo.

⁶⁸ Es título es con el que figura en la base de datos del ICAA.

mental y era su primer largometraje; todos los aspectos técnicos, de guión, musicales y de ambientación fueron especialmente cuidados con los mejores profesionales del momento como se desprende de su ficha técnica y tuvo además el acierto de elegir como actor protagonista e intérprete del pintor a Francisco Rabal, que se convirtió en el rostro más idóneo para la imagen del artista durante muchos años, como bien se ha demostrado al volver a ser elegido para el mismo papel en la última producción de Carlos Saura (1999).

Para su rodaje se incorporaron muchas novedades técnicas, se rodó con material Eastman de 70 mm, pero para los fotogramas dedicados a las pesadillas de Goya se utilizó un negativo especial con un fuerte contraste entre blanco y negro⁶⁹. Para la secuencia de la diligencia, rodada en los campos de Segovia desde un helicóptero, su operador, Teo Escamilla, utilizó el sistema Dynalens, cuyo inventor, el español Juan de la Cierva había recibido un Oscar en Hollywood en 1969, por sus aplicaciones en la cinematografía⁷⁰. Desde el punto de vista de la ambientación se escogieron todos los exteriores palaciegos de la época como Riofrío, Aranjuez, la Granja, el Escorial, Balsaín, Alameda de Osuna y Huelva y para los exteriores de ciudades, Toledo, Madrid, Alcalá de Henares, Toledo y Torrelaguna; de forma que no se aprecian ninguno de los disparates arquitectónicos que en otros filmes históricos suelen aparecer sirviendo de ejemplo y modelo para otras producciones recientes.

Según rezan los rótulos su asesor artístico fue Luis V. de Parga y en el contenido del guión se aprecia la utilización de dos líneas historiográficas paralelas: por una parte la biografía de Goya y de sus contemporáneos han sido tratadas según los últimos estudios sobre el tema. La aparición de Moratín en varias escenas hace suponer que era conocido el ensayo de Helman⁷¹; la presencia constante de Sebastián Martínez como hombre que introdujo a Goya en ambientes diferentes a la Corte y la estancia del pintor en su casa de Cádiz cuando le aquejó la enfermedad de 1792, nos hacen suponer que se habían manejado los textos de Sánchez Cantón⁷², de Gudiol⁷³ y sobre todo, el libro de Trapier⁷⁴ por las noticias recogidas en torno a todos sus amigos y conocidos; y por último, el colorido utilizado en la decoración de la Quinta del Sordo, su exterior y la forma y lugar donde se situaron las pinturas

⁶⁹ Pérez Gállego, J. F.: «Goya entre el Este y el Oeste», *Heraldo de Aragón*, 11-X-1970

⁷⁰ Con anterioridad todas sus aplicaciones habían sido militares.

⁷¹ Helman, J.: *Trasmundo de Goya*. Madrid, 1963.

⁷² Sánchez Cantón, F. J.: *op. cit.*

⁷³ Gudiol, J.: *Goya*. Londres, 1966.

⁷⁴ Gué Trapier, E. du: *Goya and his Sitters*. Nueva York, 1964.

negras, no cabe duda que se utilizó como base un texto básico en su estudio⁷⁵; además se trata de refutar tópicos ya comentados como el del envenenamiento de la duquesa o el posible afrancesamiento del pintor. Además, se aplican a Goya anécdotas eruditas como la del nacimiento del retrato en la pintura⁷⁶ que denotan un afán de documentación superior al de todos los relatos comentados hasta aquí.

Toda la bibliografía citada nos demuestra un afán riguroso de querer tratar al personaje dentro de las últimas aportaciones de los investigadores, pero es evidente que dentro de la película hay muchas anécdotas que están basadas en lo que hemos venido llamando «la leyenda romántica» de Goya, estos textos alternativos, son la otra línea de documentación utilizada por los guionistas para poder arbitrar unos diálogos entretenidos y que aportasen algo de trivialidad a un guión muy denso, en donde se condensan casi todos los hechos más importantes de la vida del pintor. Estos escritos son algunos de los ya citados con anterioridad, por ejemplo, la anécdota narrada en una de las primeras secuencias con el estudiante y la duquesa de Alba está descrita por Ezquerro⁷⁷, al igual que la anécdota de la sortija⁷⁸. Para terminar la revisión de la bibliografía reconocida a través de las imágenes de la película, no tenemos que olvidar que muchas de las reflexiones, frases y observaciones sobre su arte están basadas en la correspondencia de Goya y su amigo Zapater, bien recogidas de cualquiera de los textos antiguos⁷⁹ o de algunas de las monografías utilizadas y ya citadas en donde son recogidas con profusión.

Respecto a la aparición de los obras del pintor que aparecen en los fotogramas, es tal la abundancia de imágenes de este tipo, bien simplemente en plano fijo o como obra en trance de ser gestada, que es imposible detallarlas, pero sí quisiéramos resaltar que como en todos los relatos cinematográficos

⁷⁵ Sánchez Cantón, F. J. y Salas, X. de: *Las pinturas negras de Goya en la Quinta del Sordo*. Madrid, 1963.

⁷⁶ Sobre el nacimiento de la pintura, el dibujo o el retrato *vid.* Rosenblum, R.: *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*. Madrid, 1986, p. 30-31, (la edición original inglesa de 1967).

⁷⁷ Ezquerro del Bayo, *op. cit.*, p. 106. Según este autor, el suceso le fue contado en Piedrahita, la duquesa conoció a un seminarista que la invitó en un merendero y como no tenía dinero para pagar tuvo que dejar los calzones, cubriéndose apenas con el manto, la duquesa le correspondió ante su generosidad apoyándole económicamente para que terminase sus estudios.

⁷⁸ Ezquerro del Bayo, *op. cit.*, pp. 125-128. Este autor advierte que este hecho está recogido por «libelo» francés de Chantreau *Vie politique de Marie Louise de Parme, reine d'Espagne, contenant ses intrigues galantes à sa cour d'Espagne*. 1793.

⁷⁹ Zapater y Gómez, F.: *Goya. Noticias biográficas*. Zaragoza, 1968, o bien de su reimpresión *Colección..., op. cit.*

anteriores, parece que los directores no pueden verse libres de utilizar los cartones para tapices como «tableaux vivants» para ilustrar la vida en las calles madrileñas. Además, hay que destacar, que al revés de algunos de los filmes comentados más arriba, no se aprecian errores en las atribuciones de las pinturas y dibujos o la inclusión de obras dudosas, aunque quisiéramos resaltar un «gazapo», si es que así se puede llamar, en la secuencia en que Goya aparece autorretratándose con el sombrero de las velas; el cuadro, hoy en colección pública⁸⁰, nos muestra al pintor de cuerpo entero autorretratándose en su taller pintando un cuadro. La obra apenas había sido expuesta al público⁸¹, aunque siempre figuró en todas las monografías e inventarios de las obras de Goya, pero en alguna de estas obras se utilizó un negativo fotográfico en donde la figura de Goya está cortada, como si se tratase de un retrato de tres cuartos; pues bien en el filme que estamos comentando, Goya aparece autorretratándose en un lienzo de los utilizados habitualmente para los retratos de medio cuerpo y no con las dimensiones reales que posee, casi miniaturistas, y habituales en sus bocetos. Este único cambio en la composición de la pintura no sabemos si se debe a una documentación errónea o a un deseo expreso de los creadores del guión y la ambientación del filme.

Si cabría hablar de la aparición de personaje, como criado y ayudante de taller, llamado Agustín, aunque desde las investigaciones de Sambricio⁸² conocemos su nombre, Pedro Gómez. Seguramente, el cambio de nombre se debió al deseo de darle el papel de interlocutor de Goya a lo largo de casi todo el relato y de explicar, que también este ayudante participaba en la ejecución y terminado de algunas de las obras de Goya y como uno de los pintores más relacionado con el taller del pintor, es la de Agustín Esteve, se le dio este nombre. Pero documentalmente, nada en su biografía hace suponer que fuese un luchador de las guerrillas contra las tropas francesas; esta licencia literaria que para nada afecta a los datos históricos narrados en la película es desde nuestro punto de vista uno de los mayores aciertos del guión, pues sirve en los diálogos entre ambos personajes para incluir todos los comentarios eruditos y de carácter estético del vocabulario goyesco utilizado en los comentarios de la película.

La crítica no fue, en general, muy favorable a este tratamiento riguroso de biografiar a Goya y se le acusó de film-río por querer decir dema-

⁸⁰ Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 1166.

⁸¹ Hasta 1982 en que es comprado por la Academia, sólo había sido expuesto en tres ocasiones y todas ellas anteriores a 1930: *Pinturas de Goya*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública, 1900, n.º 86; *Spanish Painting*, Londres, Royal Academy, 1920-1921, n.º 106 y *Exposición de Pinturas de Goya*, Madrid, Museo del Prado, 1928, n.º 54.

⁸² Sambricio, V. de: *Tapices de Goya*. Madrid, 1946.

siado⁸³, de la procedencia documentalista de su director⁸⁴ o en algunos casos de exceso de imaginación en algunos de las escenas intimistas del filme⁸⁵. La única crítica (de estreno) en donde un especialista se planteaba el problema de las biografías históricas, fue Alfonso Sánchez⁸⁶, en ella se subrayaba el peligro que corrían los personajes analizados y recopilados por una crítica posterior en lo que él llamaba *personajes vistos después*. Fue con motivo del estreno de esta película cuando se empezó a recordar la mala fortuna que Goya había tenido en el cinematógrafo y a recopilar las apariciones del pintor en la pantalla⁸⁷. Desde el punto de vista estético el más acertado de sus críticos fue el hispanista Glendinning, que años más tarde, en un texto básico para la historiografía goyesca declaraba⁸⁸ *el interés central del director era la personalidad artística de Goya, y, dentro de la tradición expresionista, presenta su arte como la expresión de sus ansiedades y aspiraciones personales: su vida afectiva*. Efectivamente, desde el punto de vista del contenido, se había querido desterrar los tópicos y nos presentaba a un hombre y pintor famoso con todas las contradicciones propias de su existencia en un momento atribulado de la historia de España. Y desde el punto de vista de la estética general del filme, se quiso ligar la luz y el color al tratamiento lumínico que Goya imprimía en sus obras, creando una atmósfera de ensoñación al momento creador de la obra de arte.

Ese mismo año se estrenaba la segunda biografía del pintor aragonés⁸⁹, llevaba por nombre *Goya, genio y rebeldía*, era una Coproducción ruso (Lenfilm) y germano oriental (DEFA) dirigida por el director Konrad Wolf⁹⁰, en

⁸³ Martialay, F.: *El Alcázar*, 3-II-1971.

⁸⁴ Cebollada, P.: *Ya*, 26-I-1971.

⁸⁵ Obregón, A. de: *ABC*, 25-I-1971.

⁸⁶ *Informaciones*, 28-I-1971.

⁸⁷ La más completa de estas recapitulaciones se encuentra en el número extraordinario del «Heraldo de Aragón», domingo 11-X-1970, firmado por José F. Pérez Gállego, artículo ya citado.

⁸⁸ Glendinning, N.: *Goya y sus críticos*. Madrid, Taurus, 1982, p. 252 (la versión original inglesa es de 1977).

⁸⁹ Según el artículo citado de Pérez Gállego en la n. 83, la película había sido estrenada su primera parte con anterioridad a la fecha de esta crítica (11-X-1970) y se preveía el estreno de la segunda parte para muy pronto; de hecho fue premio especial del jurado del Festival de Moscú en 1971. Sin embargo, en España y según la base de datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, aunque fue estrenada en 1971, la empresa distribuidora Suevia Films-Cesáreo González tuvo la autorización para su exhibición el 22-XI-1976, en versión doblada. Su negativo no se encuentra en la Filmoteca por lo que no nos ha sido posible ver la película.

⁹⁰ Rodada en 35 mm., con guión de Angel Wagenstein, rodada en color y CinemaScope. Los interpretes era de origen ruso y alemanes y el papel de Goya estaba glosado por un

este caso el guión estaba basado en una novela de Lion Feuchtwanger⁹¹ (1884-1958) escritor alemán, de ideas socialistas, especializado en el género histórico⁹², perseguido por los nacional-socialistas acabó sus días en Los Ángeles. Los personajes de sus novelas históricas están marcados con el típico estudio psicológico de gusto alemán y se distinguió por hacer a sus protagonistas hijos de su época. Según la crítica ya citada de Pérez Gállego, sus guionistas buscaron al personaje del pintor porque dentro de la historia moderna de Europa era la figura que mejor encarnaba las contradicciones de la sociedad y el arte; así, a la figura revolucionaria de Goya se opone la visión de una sociedad estamental y aristocrática convirtiéndose el pintor en el azote de las conciencias de su época. Esta concepción romántica de la figura del pintor pertenece, pues, al género de películas que Costa clasifica en el apartado *el cine en la historia*⁹³ o relatos que asumen su papel difusor de una ideología y forman parte de la propaganda política del país o director que las transmiten. Tampoco la crítica internacional fue mucho más benévola y en «Films in Review»⁹⁴ se podía leer que su mayor virtud era el haber utilizado un sistema de sincronización en los labios de los actores porque había sido rodada en dos idiomas, ruso y alemán; así como, la utilización de virados en rojo para las escenas de los sueños y alucinaciones.

Así, llegamos hasta estos últimos años en que con motivo de la conmemoración del 250 aniversario del nacimiento de Goya se celebraron numerosos actos en 1996, pero fueron las exposiciones realizadas las que aportaron nuevas visiones sobre la obra de Goya. Seguramente animados por estas imágenes novedosas, dos directores cinematográficos españoles se sintieron estimulados a retomar la idea de biografíar a Goya y se dispusieron a dar su propia versión sobre ciertos aspectos de la vida del pintor aragonés, de esta

actor lituano Donatas Banionis. Entre los autores de la música se encontraba el cantante español Paco Ibáñez, con su canción *Rosario*.

⁹¹ Feuchtwanger, L.: *Goya. Oder der Arge der Weg der Erkenntnis*. Frankfurt, 1951. Existe traducción inglesa *This is the Hour. A novel about Goya*. Londres, 1952. En español fue traducida como *Goya o la calle del desengaño*. Barcelona, Plaza & Janes, 1985. Queremos hacer una aclaración respecto a un personaje que también aparece en la novela como ayudante de Goya, se trata del pintor Agustín Esteve que a lo largo de todo el texto aparece como interlocutor principalísimo de las conversaciones de Goya en su taller y que coincide con el nombre dado en la película de Nino Quevedo, seguramente tomado de esta obra pero al que se da un carácter diferente.

⁹² Sobre el análisis de la novela *vid.* Glendinning, *op. cit.*, p. 247-248.

⁹³ Costa, A.: *Saber ver cine*. Barcelona, 1991, 31.

⁹⁴ «Films in Review», mayo, 1975, p. 319. No podemos evitar la tentación de traducir las palabras del «documentado» crítico de esta revista que afirma que el tema del filme es la transición de la fácil vida de Goya al lado de la Duquesa de Alba hasta su exilio en Francia con motivo de las guerras carlistas.

forma, durante el año 1999 se estrenaron dos películas dedicadas a él, *Volavérunt*, del director Bigas Luna y *Goya en Burdeos*, de Carlos Saura.

El guión de *Volavérunt*⁹⁵ está basado en la novela homónima del escritor Antonio Larreta⁹⁶ y en ambos relatos asistimos a una escenificación de la muerte de la Duquesa de Alba, basada en los datos proporcionados por la «leyenda romántica» ya comentada, y sobre el posible envenenamiento de la aristócrata debido a intrigas palaciegas y con la hipotética intervención de la reina. No se ha intentado en ningún momento aportar otros datos que los derivados del relato literario de Larreta y por tanto no es posible rastrear una documentación historiográfica basada en otros textos. La simple presentación de los títulos de crédito, con superposiciones del cuerpo de las *Majas vestida y desnuda*, ya nos anuncian el tipo de imágenes que se nos van a suministrar a lo largo de todo el filme; fuera ya de la época de los tabúes y la censura franquista, la corte española de 1797, punto de arranque del relato hasta 1802, es una sucesión de intrigas, odios, contactos sexuales entre sus principales protagonistas. No hay espacio para un análisis detallado de tipo político o histórico, en los que estos acontecimientos supuestamente se desarrollaron y sólo la ambientación, decorados, vestuarios y exteriores nos recuerdan que estamos ante una película histórica y no un simple thriller de motivación pasional que se podría situar en cualquier época.

Por esta razón quizás nuestro examen se deba basar en la originalidad y distinción de sus imágenes respecto al resto de los filmes analizados hasta ahora. En casi todos los casos vistos ha sido habitual la recreación de cuadros de Goya en imágenes reales de las películas o lo que en muchos casos hemos llamado «tableaux vivants»; en este filme sólo hemos podido rastrear dos secuencias en donde son representados en vivo dos composiciones de pinturas: en el primer caso se trata de *la Procesión de disciplinantes*⁹⁷ de Francisco de Goya, con su procesión de la Virgen de la Soledad y sus penitentes, y en segundo lugar, hablamos de la escenificación de *Las parejas reales* de Luis Paret⁹⁸. No se abusa de las escenas en las que el pintor aparece practicando su profesión pero en algunas de ellas se puede buscar explicación a las imágenes mostradas; por ejemplo, en la secuencia en que Goya aparece dibujando su famosa escena del *Volavérunt*, con independencia de su cronología, no sabemos si los dibujos de los Caprichos fueron dibujados en un álbum

⁹⁵ Dirigida por Bigas Luna, con guión de él mismo y Cuca Canals, en el papel de Goya: Jorge Perugorria. Música original de Alberto García Demestres. Vestuario de Franca Squarciapino. Coproducción hispano-francesa.

⁹⁶ Ganadora del premio Planeta de 1980.

⁹⁷ Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando, inv. 674.

⁹⁸ Madrid, Museo del Prado n.º 1044.

aunque por sus dimensiones seguramente estarían realizados en hojas sueltas, en el fotograma de la película aparece dibujándole en una especie de «tacuino» que recuerda al llamado *Cuaderno italiano*⁹⁹; o en la secuencia en la que los cuadros de las *Majas* están en el taller de Goya, se aprecia al fondo el cuadro del *Vuelo de brujas*¹⁰⁰, en el que se advierte la alteración de su tamaño real.

Respecto a ciertos errores de documentación histórica sobre la ubicación de algunos cuadros, hay que resaltar la increíble decoración pictórica del despacho de Godoy, nunca estuvieron las *Majas* detrás de la mesa de despacho de Godoy sino en un gabinete donde tenía varias pinturas de desnudos y desde luego ninguno de los cartones o tapices de la juventud de Goya estuvieron en su poder¹⁰¹, aunque la idea de la superposición de los cuadros para ser vistos individualmente por medio de un dispositivo mecánico de poleas, ha sido apuntado como teoría por varios autores modernos; sin embargo, se ha incurrido en el error de reproducirlos dentro de este artilugio con los marcos, no de época, que estos mismo cuadros poseen en el Museo del Prado.

En cuanto a los exteriores utilizados también hemos apreciado cambios respecto a su propiedad y uso, seguramente debido a las dificultades que presenta rodar en sus lugares originales: el palacio de la Duquesa de Alba es identificado con el palacio de Riofrío¹⁰²; la fachada del palacete de la Alameda de Osuna que era propiedad de los duques del mismo nombre, aparece en varias secuencias como lugar de residencia real y lugar de los encuentros amorosos entre la reina y Godoy; y por último, respecto a la residencia de este último se nos presenta el exterior del palacio de Aranjuez cuando su residencia en Madrid y para la que Goya pintó varias decoraciones era el llamado palacio de los ministros contiguo al Iglesia de Doña María de Aragón¹⁰³.

⁹⁹ Madrid, Museo del Prado. Reproducción facsimilar en edición del Museo del Prado, Madrid, ediciones El Viso, 1994.

¹⁰⁰ Madrid, Museo del Prado n.º 7748.

¹⁰¹ Sobre la colección de Godoy y la posible ubicación de sus cuadros *vid.* I. Rose Wagner: *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*. Madrid, Universidad Complutense, 2 tomos, 1983.

¹⁰² La duquesa de Alba habitó en Madrid en un palacio en la calle del Barquillo, hoy desaparecido, en el momento de su muerte se estaba acondicionando el palacio de Buenavista, en la plaza de Cibeles y también poseía a las afueras de Madrid, el palacete de la Moncloa, cuya decoración interior fue destruida en la guerra de 1936. Sobre los traslados y fechas *vid.* Ezquerro del Bayo, *op. cit.*

¹⁰³ También conocido como palacio del Almirantazgo y con posterioridad Ministerio de Marina, ubicado en Madrid en la plaza de la Marina Española. En 1807 le fue regalado por el Ayuntamiento de Madrid el palacio de Buenavista que nunca llegó a habitar. Y en Aranjuez también se conserva su palacio que desde luego no es confundible con el palacio real de la misma localidad.

Referente a las anécdotas, bien tomadas de la novela o inventadas para este caso, que aparecen en el guión y relatadas para amenizar la vida de la duquesa, debemos aclarar que el supuesto origen de la negrita María Luz adoptada en la película durante el viaje a Andalucía de 1797 ya Ezquerria informaba que era de *procedencia desconocida*¹⁰⁴. Sobre la figura de Juan Pignatelli, supuesto amante de la duquesa y al mismo tiempo de la reina también nos habla el mismo autor¹⁰⁵. Y por último, sobre el posible envenenamiento de la duquesa, que se da como cierto, no hace más que seguir el texto literario a pesar de conocer el dato de la exhumación de su cadáver en 1945¹⁰⁶. Dentro de los comentarios proporcionados por sus creadores destaca la «investigación» llevada a cabo por el mismo director sobre la identidad del cuerpo de la *maja desnuda* y que es uno de los aspectos más sorprendentes de toda la película; nos referimos a la mezcla de modelos utilizados para el desnudo y que es explicada así: *me fascinó mucho... la historia de la que se ha hablado mucho sobre si el desnudo de «La Maja desnuda» era la duquesa de Alba cuando en realidad, históricamente, hemos estado investigando y descubierto que no es el cuerpo de la Duquesa sino que es el de Pepita Tudó, que fue la amante de Godoy. Lo que sí ocurrió es que en la época en la que Goya estaba pintando este cuadro, él estaba enamorado de la Duquesa de Alba, entonces reprodujo partes del cuerpo de la Duquesa en el cuadro*¹⁰⁷.

Nos quedaría, por último, resaltar dos préstamos en las imágenes de este filme, por un lado la primera secuencia de la película con la larga caravana de vehículos del séquito de la duquesa en su viaje a Andalucía, le debe mucho a la secuencia final del viaje a Burdeos de Goya, en el relato cinematográfico de Nino Quevedo, las mismas tomas en altura, igual desertización en el paisaje aunque las direcciones de los vehículos fueran tan diferentes como el sur y el norte. Y la continuada utilización de la iluminación por velas y el consiguiente color rojo en todos los ambientes recuerdan a los filmes correspondientes de Nino Quevedo y Konrad Wolf. Todavía nos quedaría hacer una última aclaración sobre el lenguaje utilizado en el guión, desde luego no se ha intentado recoger el vocabulario goyesco, ni tampoco podemos pretenderlo puesto que los medios y las intenciones de los otros

¹⁰⁴ Ezquerria del Bayo, *op. cit.*, p. 180.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 125-128.

¹⁰⁶ *Volavérunt*, hoja n.º 588 de los cines Renoir. Allí se hace la siguiente pregunta *¿Por qué en la exhumación del cadáver en 1945, acto que la familia realizó para verificar que no fue envenenada, apareció sin pies?* Cuando en el citado Blanco Soler..., se cita este hecho como producto de un anterior enterramiento.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

filmes son muy diferentes, pero sí querríamos hacer constar que en el diálogo de la secuencia en que Goya explica a la duquesa los componentes químicos de los colores por él utilizados en sus pinturas, las palabras puestas en boca del pintor son más propias de un químico actual que de un individuo del siglo XVIII.

La otra película estrenada en 1999 fue *Goya en Burdeos* del director Carlos Saura¹⁰⁸, es un relato de signo distinto que la anterior no trata de contar una historia basada en un texto literario, sino que es la reflexión de su autor sobre la personalidad y arte del pintor aragonés y como el filme lleva una dedicatoria a su hermano Antonio Saura, pintor fallecido poco antes de su estreno y apasionado de Goya, suponemos que muchas de las ideas de la película son fruto de sus conversaciones sobre el tema. El guión está dividido en una serie de capítulos en donde Goya anciano y exiliado en Burdeos, recuerda a través de largos flash-backs ciertos momentos de su vida pasada y que el director utiliza para que el pintor dé rienda suelta a sus opiniones sobre la pintura. No sólo el guión rebosa de comentarios estéticos sobre el arte de Goya, sino que se ha buscado una recreación en las imágenes por medio del color, las composiciones, transparencias e iluminación que recrean el mundo goyesco.

Desde el punto de vista del guión la sucesión de flash-back han solucionado uno de los grandes problemas de falta de veracidad que existe en otros relatos cinematográficos respecto a la figura de Goya, nos referimos a su sordera, se intercalan secuencias de la juventud, madurez y vejez del pintor, en las que su voz sirve de narración a los hechos y cuando hay diálogos del Goya sordo con algún personaje, el problema está resuelto para el espectador desde una de las primeras secuencias porque se nos aclara que era capaz de leer las palabras en los labios de su interlocutor, por lo que todos le hablan de frente y vocalizando de forma exagerada. A lo largo del guión se nos va desgranando el credo estético del pintor o de su época; su devoción por Rembrandt, en las imágenes que siguen a los rótulos de presentación con el recuerdo de un buey en el desolladero; el estilo neoclásico dominante en su momento, está presente en las escenas de su dormitorio decorado sólo con los elementos imprescindibles y una bañera donde los recuerdos al arte de Greuze y David se hacen inevitables; su devoción por Velázquez, con la visión del cuadro de *Las Meninas*¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Con guión del mismo director, director de fotografía y efectos especiales Vittorio Storaro e interpretando a Goya, Francisco Rabal.

¹⁰⁹ Aunque debemos recordar que en la época del Goya joven, en que sucede la escena, el cuadro estaba colgado en las habitaciones de Carlos III, por lo que la idea de estar arrinconado en un cuarto sin importancia, no es correcto.

El vocabulario utilizado por Goya a lo largo de todo el guión está salpicado de frases tomadas de sus cartas a Zapater¹¹⁰ o de algunos de los documentos conocidos y dados a conocer a lo largo de todas las investigaciones que se han hecho sobre el pintor¹¹¹, también de palabras o frases de sus contemporáneos, como las referidas por Moratín, acerca de su pasión por los toros¹¹², aunque algunas veces se ponen en boca de Goya frases que nunca fueron pronunciadas por el artista, como *no veo líneas o colores, solo sombras que avanzan y retroceden* que algunos críticos han dado por ciertas¹¹³. Dentro de este apartado, querríamos subrayar como el director-guionista pone en boca del pintor una afirmación acerca de su adscripción política, *nosotros los liberales*, palabra que nunca utilizó Goya para definirse y tampoco fue muy utilizada en su época, aunque desde un punto de vista histórico numerosos estudiosos han situado el nacimiento de esta corriente en las Cortes de Cádiz. Y tampoco parece atenerse a la realidad el nombre con que Goya cita a su esposa, Josefa o Josefina, cuando sabemos que familiarmente era llamada Pepa, tanto por el pintor en sus cartas, como por sus hermanos.

Con referencia a otro aspecto habitual en las biografías cinematográficas de artistas plásticos, como es la referencia a su trabajo en el taller, habría que resaltar el cuidado exquisito con que ha sido tratado el tema, tanto en las imágenes que nos muestran su taller, como las referentes a la Quinta del Sordo en donde Goya está pintando las «pinturas negras» en un muro corrido y sin las habituales enmarcaciones con que son conocidas estas pinturas por las viejas fotografías del siglo XIX¹¹⁴. Son muy buenas las imágenes que nos muestran la ejecución de las litografías y el proceder a base de grandes cartones para pintar los frescos de San Antonio de la Florida, pero sin embargo es difícil imaginar la escenificación de las diferentes escenas de esta ingente obra, copiándolas en su taller con modelos reales, en ambos casos es una opción de su creador Saura, puesto que no tenemos noticias documentales de que Goya hiciera cartones para los frescos, como era habitual en otros pintores; es justamente con motivo de estas pinturas cuando se observa un desfase cronológico puesto que los frescos fueron encargados y pintados entre 1797 y 1798

¹¹⁰ Goya, edición Águeda / Salas, *op. cit.*

¹¹¹ Dados a conocer a lo largo de años de investigación goyesca, su mejor recopilación podemos encontrarla en Goya, Francisco de: *Diplomatario*. Edición preparada por Canellas López, A., Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981.

¹¹² Fernández de Moratín, L.: *Epistolario*. Edición de René Andioc. Madrid, Editorial Castalia, 1973, p. 646.

¹¹³ En realidad son una reducción de un párrafo de uno de sus primeros biógrafos franceses, *vid.* Mathéron, *op. cit.* Existe traducción en castellano Madrid, 1890, 84.

¹¹⁴ *Vid.* Glendining, *op. cit.* pp. 15-22. Muller, Priscilla E.: *Goya's «black» paintings. Truth and Reason in Light and Liberty*. The Hispanic Society of America. Nueva York, 1984.

y en su taller aparece el reverso de un cartón para tapiz, en donde con una letra goyesca se lee *Las mozas de cántaro / 1791*, algo imposible de suponer porque los cartones nunca fueron conservados por Goya en su taller ya que eran inmediatamente remitidos a la Fábrica de Tapices para su reproducción textil, después de ser pintados. Dentro de este apartado de las sugerencias visuales aportadas por la película, hemos podido explorar una posible fuente de inspiración en el paseo de Goya por el pasillo donde están colgados gran parte de sus cuadros, en donde el recuerdo del montaje teatral de *El sueño de la razón* del dramaturgo Buero Vallejo y dirigida por José Osuna parece estar presente. La obra teatral¹¹⁵ es un relato de parecidas características en cuanto a su desarrollo: Goya antes de partir para Burdeos en 1823 reflexiona sobre su vida a través de diálogos con diferentes personajes, por él pintados, que toman vida gracias a la iluminación.

Como todos los guionistas que se han acercado a la biografía de Goya, Saura también ha utilizado algunos pasajes de la «leyenda romántica» que sirven a cualquier guión para suavizar los diálogos o el «excesivo» historicismo con el que a veces se sirven los directores cinematográficos nos referimos en concreto a la Duquesa de Alba, a la que se sigue dando por envenenada y víctima de una intriga política a cuya cabeza habría estado la reina. Y querríamos destacar como en las escenas de intimidad entre el pintor y la aristócrata, el guión participa también de esa opinión del Goya enamorado y potente amante en una visión muy masculina y procedente de los textos de los biógrafos franceses del siglo XIX. Tampoco este filme se ve libre de visualizar algunos cuadros de Goya en forma de «tableaux vivants», aunque en este caso la brillantez preside las múltiples formas con que este aspecto se nos presenta, desde las ensoñaciones de los Desastres de la Guerra escenificados de forma asombrosa convirtiéndose en un poderoso espectáculo visual, hasta los juegos de corte de los cartones en los jardines de la Casita del Labrador de Aranjuez y sobre todo en la asombrosa puesta en escena, sirviéndose de reproducciones gigantescas, de la visita a la pradera de San Isidro.

Hasta aquí sólo nos hemos referido a Goya como personaje en el relato cinematográfico, con la única salvedad del filme *Goyescas*, cuya referencia obligada estaba determinada por la presencia del arte del pintor aragonés a lo

¹¹⁵ Estrenada en el teatro reina Victoria de Madrid en 1970, fue repuesta en 1994 en el teatro María Guerrero también de Madrid en 1994, con el mismo o parecido montaje en ambos casos.

largo de todas sus imágenes. Pero hay otro aspecto que quisiéramos comenzar a analizar, aún cuando sabemos que no es un tema acabado en nuestra investigación¹¹⁶, nos referimos al documental que hasta la aparición del magnetoscopio y su abundante producción videográfica, sirvió a los directores cinematográficos como experimento y como medio pedagógico para dar a conocer el arte de Goya. Al igual que los documentales históricos, los documentales de tema artístico están elaborados con imágenes originales y *narrados por una voz omnisciente (la voz de la Historia)*¹¹⁷ y también al igual que ellos, los individuos que han participado en su elaboración son susceptibles de ser analizados por su producto en base a lo proyectado: ideas, imágenes o época. Hacemos esta aclaración porque todo documental parece que lleva implícito la noción de realidad¹¹⁸ sin excesiva manipulación mecánica o teórica del autor, aunque como bien sabemos la ejecución de una obra de estas características no está exenta de ella, las imágenes a ser filmadas son escogidas por el director y manipuladas por la cámara a su conveniencia, existe un guión con comentarios escogidos, por tanto nuestro análisis tendrá que recoger estos aspectos particulares que se observan en los cortos visionados.

El primer documental del que tenemos noticias y en el que se incluyeron obras de Goya, no es un corto dedicado al pintor aragonés, sino que se trata de un filme experimental dirigido por Ernesto Giménez Caballero¹¹⁹, en donde se utilizaban indistintamente imágenes de Goya, Picasso y Maruja Mallo y donde destacaba la aparición en la pantalla de Ramón Gómez de la Serna.

El primer cortometraje conocido sobre Goya de producción española —conocemos la existencia de algunos de capital y dirección extranjera que no son objeto de nuestro análisis— es *Goya*, de Javier Elorrieta (1921-1974) realizado en 1950¹²⁰, su primer fotograma nos muestra un plano fijo del retrato de *Francisco de Goya* por Vicente López¹²¹ y continúa con imágenes de

¹¹⁶ Nuestra fuente de información han sido sólo los archivos de la Filmoteca Nacional, somos plenamente conscientes que existen otras fuentes no consultadas y otras imágenes filmadas no como cortometrajes para ser exhibidos en pantallas de cines, sino procedentes de las numerosas exposiciones que se han dedicado al pintor, así como lo que se ha venido en llamar «videos didácticos».

¹¹⁷ Rosenstone, *op. cit.* pp. 34-35.

¹¹⁸ Ortiz /Piquerías, *op. cit.* pp. 143-153.

¹¹⁹ Referencia tomada en Fernández Cuenca, C.: *Picasso, en el cine también*. Editora Nacional, Madrid, 1971, p. 22-23. En blanco y negro y con una duración de 10 minutos.

¹²⁰ Citado por varios críticos cinematográficos y cuyo operador fue Tomás Duch. La copia existente en la Filmoteca Nacional y que hemos visionado no tiene diálogo, ni banda sonora, como tampoco existen estas indicaciones en los títulos de crédito, ignoramos si es un original acabado o una copia de trabajo conservada en estos archivos.

¹²¹ Madrid, Museo del Prado n.º 864, pintado por Vicente López entre mayo y junio de 1826, durante el viaje que hizo el pintor a Madrid desde Burdeos.

los cartones para tapices, de los *Caprichos*, de algunos de sus retratos para terminar con las pinturas del 2 y 3 de mayo de 1808. De la simple elección del primer retrato podemos destacar que se nos intenta dar una imagen del Goya octogenario y de oficio pintor, con su paleta en la mano izquierda y el pincel en la derecha, pero por su indumentaria también es cortesano, se ha huido de la utilización de cualquiera de sus autorretratos, sobre todo de los dos últimos, donde la efigie de Goya podía resultar polémica por su atormentada apariencia. También tendríamos una posible lectura de su finalización con los dos cuadros de *La carga de los mamelucos* y *Los fusilamientos*, se trataría de dar la versión del Goya patriótico, defensor de los valores nacionales frente al invasor, algo que estaría de acuerdo muy en consonancia con su época de realización, 1950, huyendo de la posibilidad de presentarnos el Goya de sus últimos años, afrancesado o de ideas liberales.

Dos años después, en 1953, el director José López Clemente (1912), documentalista con muchos cortos dedicados a las artes plásticas, estrenaba un cortometraje monográfico dedicado a *Los desastres de la guerra*¹²², el guión del mismo director¹²³ servía para hacer una apología de las maldades que la guerra produce en niños, conventos y propiedades, no se dan explicaciones de quien son los combatientes, ni se aclara la autoría de los barbaridades grabadas por Goya. Se insiste, sobre todo, en conceptos como la lujuria de los soldados o la privación de cristiana sepultura a los fallecidos, estas ideas vertidas en el guión estaban de acuerdo con las ideas permitidas por el régimen de Franco, el cortometraje acaba con la imagen de sus últimos grabados sobre el silencio y la muerte. Esta propaganda antibelicista se ve mediatizada por la supresión de los grabados que introdujo Goya en la serie ante el avance de las ideas y fuerzas reaccionarias de Fernando VII, son los denominados *caprichos enfáticos*, donde las alusiones al poder de la Iglesia y al poder político son muy claras. El cortometraje cumple así un cometido apologético y propagandístico del horror a la guerra sin dar lugar a explicaciones de carácter técnico, estético o de la época en que Goya los realizó.

Al año siguiente, este mismo documentalista, ponía en las pantallas un nuevo corto dedicado esta vez a *La Tauromaquia*¹²⁴, como el tema presenta-

¹²² La fotografía de M. Hernández Sanjuán, producida por Chamartín y Studio Films, con música original de Álvarez García y la narración corría a cargo de una jovencísima e irreconocible de María Dolores Pradera.

¹²³ No hay indicación contraria en los títulos de crédito. Pero debemos recordar que un año antes había sido publicado el estudio de Lafuente Ferrari, E.: *Los desastres de la Guerra de Goya y sus dibujos preparatorios*. Barcelona, 1952. Con todas las imágenes reproducidas en fotografía y abundante explicación sobre cada una de las imágenes.

¹²⁴ Realizado con el mismo equipo, únicamente variaba la música que era de Ángel Barrios y no se explicita el narrador.

ba mucho menos problemas para la censura, la narración se basa en la explicación de los títulos dados por Goya con explicaciones suplementarias que denotan una previa documentación¹²⁵, se sigue el texto de Moratín sobre el nacimiento y desarrollo de la fiesta de los toros: antiguos pobladores de España, moros, mamelucos, el Cid y se llega a la parte histórica con Carlos V y Felipe II. La explicación a algunos de los títulos dados por Goya denota ese esfuerzo de documentación pero al llegar a la plancha 22 que el aragonés titula *Valor varonil de la célebre Pajuelera en la plaza de Zaragoza*, el comentario del corto es *el valor de Nicolasa Escamilla...*¹²⁶, el nombre que figura entre el diccionario de matadores de toros del texto de Cossío no es apenas conocido y parece deberse al deseo de ocultación de su sobrenombre, quizás poco correcto en nuestros días pero que simplemente se debía a su anterior profesión de vendedora de pajuelas de azufre y que suponemos un recorte en el vocabulario con vistas a la censura. Desde el punto de vista didáctico de la imagen, incurre en el error que muchos documentalistas dedicados a mostrarnos pintura o dibujo tienen y es la sobreabundancia de planos cortos detallados de la técnica, en este caso gráfica sin mostrarnos un plano general previo de todo el conjunto de la composición, con la pérdida consiguiente del contexto general.

En 1957 se estrenaba en nuestros cines una producción para NODO dirigida por Santos Núñez dedicada a *San Antonio de la Florida*¹²⁷, el documental estaba destinado a identificar nuestro país con un lugar de destino turístico, alternando para ello imágenes de la pradera de San Isidro pintada por Goya con tomas realizadas en el momento, sobre la manera en que los madrileños celebran la fiesta del santo. La primera secuencia nos muestra la casa natal de Goya en Fuendetodos y después de unos datos biográficos, algunos de ellos inexactos comienza la descripción y explicación de la ermita y el encargo de sus frescos al pintor en 1798; la explicación de los frescos está basada en lugares comunes como son los ángeles femeninos y de alguna identificación de personajes en el fresco que pertenecen a la tradición popular, como el personaje considerado autorretrato de Goya o la representación de una pareja como el amor eterno. Desde un punto de vista historiográfico debemos recordar que dos años antes se había publicado el primer estudio

¹²⁵ Las explicaciones adicionales están basadas en el texto de Cossío, J. M.^a: *Los Toros*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943.

¹²⁶ Según Cossío, *op. cit.* edición 1995, vol. II, p. 424. Había nacido en Valdemoro en 1776.

¹²⁷ Cortometraje en color, con fotografía de Hernández Sanjuán, realizada en los estudios Chamartín por encargo del entonces Ministerio de Información y Turismo y con música de Dúo Vital.

monográfico dedicado a esta obra por Lafuente Ferrari¹²⁸ y que no parece haber sido tomado muy en cuenta.

Goya, una vida apasionada, con guión y dirección fue el siguiente documental dirigido por José Ochoa¹²⁹; se trata de una visión biográfica de Goya pero intercalando su guionista, Agustín de Foxá, algunas de las anécdotas tomadas de la «leyenda romántica» como el rapto de una novicia durante su estancia romana y su persecución por la justicia¹³⁰, además incurre en otras equivocaciones como es la fecha de su enfermedad, 1796 y no 1792, pero que le sirven para semejar a Goya con Beethoven en su sordera, le hace observador directo de los sucesos del 2 de mayo y no hay alusión alguna a su exilio. El cortometraje, como se puede observar por esta pequeña sinopsis, responde a su título «de vida apasionada» y todos los comentarios van enfocados a presentar un Goya exaltado y díscolo.

Durante el año 1959 se hicieron varios documentales cinematográficos dedicados a Goya el primero de ellos se debe al escritor y recién ganador del premio Nadal de novela Jesús Fernández Santos (1926-1988), llevaba por título *España 1800*¹³¹. Su visionado proporciona una primera secuencia del cementerio madrileño de San Isidro y la tumba de la duquesa de Alba, los cartones para tapices sirven como fondo para ilustrar la vida de Goya en Madrid y al mismo tiempo se recuerdan a través de varias obras algunas de sus aficiones que serían la mismas que las del pueblo español: los toros, las procesiones, etc. Se sirve de grabados y dibujos para complementar el texto pero las tonalidades rojizas de la grabación hacen en muchos casos imposible distinguir unos de otros; la segunda parte, está dedicada a las cárceles, la violencia y la guerra hasta su exilio en Burdeos. Debemos advertir que al contrario que en el corto anterior no hay fáciles concesiones a las anécdotas y que todo el guión respira una documentación precisa y exacta.

Ese mismo año se estrenaba un documental monográfico sobre *Las pinturas negras*, dirigido por Christian Anwander para NODO¹³², frente a los intentos actuales de buscarles una iconografía conjunta se parte de la base de

¹²⁸ Lafuente Ferrari, E.: *Los fresco de San Antonio de la Florida en Madrid*. Ginebra, París, Nueva York, 1955. Con edición simultánea en español, francés e inglés.

¹²⁹ Producido por CIFESA, con texto de Agustín de Foxá, fotografía de Sebastián Perra, rodado en Eastmancolor en 1958. En algunas críticas cinematográficas existe un error al atribuírselo a Alejandro Martí, pero este nombre no aparece en los títulos de crédito.

¹³⁰ Yriarte, *op. cit.*, p. 18.

¹³¹ Con guión del mismo directo, fotografía de Rafael de Casenade, truca de Francisco Sánchez y voz de la narración Francisco Valladares, la música tenía como autor y director a Alberto Blanfort. Rodado en 16mm y en color.

¹³² Con guión y supervisión artística de J. Camón Aznar, música de Alberto Blancafory y montaje de Rafael Simancas.

la imposibilidad de ordenar su conjunto y sobre esta idea se busca el paralelismo de algunas escenas y títulos con obras de otros períodos como pueden ser los cartones o los dibujos de los *Disparates*, también aparece el tema del vampirismo todo ello muy enfatizado por la banda musical. Hay que destacar que es una filmación llena de trucajes, transparencias y desenfoces que acentúan el carácter dramático que por su propio tema se quiere dar a este corto. Todavía en este año se estrenó otro documental no conservado en los archivos consultados, producido también por NODO y que llevaba el título de *Goya, tiempo y recuerdo de una época*¹³³. Y también hemos encontrado referencias a otro cortometraje del año 1960 denominado *Corrida Goyesca* del director Julián de la Flor que tampoco nos ha sido posible visionar su negativo.

En 1963 dirigido por Javier Aguirre¹³⁴ se estrenó *Toros tres*¹³⁵, bellissimo documental en el que para comentar la pasión española por los toros sitúa una primera imagen de plano fijo en los toros de Guisando, interrumpidas por secuencias de corridas reales de toros en ese momento, para a continuación intercalar imágenes de las *Tauromaquias* de Picasso y Goya. Uno de los aciertos de este cortometraje casi experimental, es su banda musical compuesta por Luis de Pablo, con música de arpa antigua para las escenas más antiguas, melodías dieciochescas para las imágenes de Goya y música contrapuntística de la época de Picasso. Su guión es un texto muy poético en defensa del apasionamiento de los españoles por la fiesta de los toros, y desde nuestro punto de vista, también representa otro acierto la modernidad de incluir las litografías de Picasso publicadas cuatro años antes, en 1959, frente a los aguafuertes goyescos.

De los primeros años setenta es el documental de César Fernández Ardaín¹³⁶ titulado *Los caprichos de Goya*¹³⁷, al carecer de diálogos no tiene más guión que el orden de los grabados de la serie que son pasados en solución de continuidad verticalmente y el único comentario que nos merece es que la

¹³³ Para algunos críticos este corto estaría dirigido por Jesús Fernández Santos y se habría estrenado en 1960, al no haberse localizado el negativo en la Filmoteca Nacional, no nos pronunciamos al respecto.

¹³⁴ Sobre este director *vid.* sinopsis de Fernández Cuenca, *op. cit.*, p. 186.

¹³⁵ Producida por Procosa con texto de Alejandro Cribeiro, Fotografía y truca de Fernando González. Música de Luis de Pablo. Rodado en blanco y negro y 10 minutos de duración.

¹³⁶ La fecha que damos viene explicada por el número de orden que adopta en la publicación de Comalada Negre, *op. cit.*, p. 135, inmediatamente anterior al documental de Rafael J. Salviá de de 1974.

¹³⁷ El negativo conservado en la Filmoteca no tiene año de realización, fue producido por Esteban Alenda y pertenecía a una serie llamada «Grandes maestros». Fotografía y trucajes de Aíto y no tiene banda sonora.

calidad técnica de los grabados filmados nos permite decir que no han sido utilizados originales sino de alguna tirada muy posterior o de reproducciones de algún texto.

El último documental que vamos a tratar es un relato atípico en cuanto a su duración puesto que pasa de la hora y que tuvo su preestreno en 1975 en la sede de la UNESCO en París y con posterioridad se estrenó en el palacio de congresos de Barcelona, su título es *Goya*¹³⁸ y tuvo como director a Rafael J. Salvia que murió poco después¹³⁹ de terminada la película. Su guión, si es que así se puede llamar, es un poema en tres actos cuyo autor es Camón Aznar¹⁴⁰, declamado por una voz en off al mismo tiempo que las imágenes de obras de Goya van pasando delante de nuestros ojos, desde las alegres y coloristas pinturas de su juventud hasta las dramáticas y alegóricas Pinturas Negras. La originalidad de este trabajo que roza la experimentación está en la novedad de presentar un texto, que sin nombrar el título de las obras, ni su significación, sin contarnos hechos biográficos de la vida del pintor engarza texto y fotogramas en una fusión dramática.

La conclusión de este texto sobre la presencia de Goya en las pantallas cinematográficas nos llevaría a recapitular la tipología que de este personaje histórico han hecho sus creadores, podríamos decir que hasta 1959, fecha del filme de Henry Koster, la figura de Goya sirvió de imagen histórica en la que los directores se inspiraron para trasladar al público un pasado fuera de la palabra escrita. El siglo XVIII español sólo tenía una imagen, la de la sociedad madrileña de los cartones para tapices goyescos, música, imagen, vestuario, decorados y exteriores fueron siempre vistos a través de los ojos del pintor¹⁴¹; esta consideración también se extiende a los hechos de la guerra de la Independencia, en los que la presencia de la imagen goyesca siempre ha estado presente en los directores cinematográficos. Goya no había sido objeto de una narración sino que había sido el medio por el que los creadores cinematográficos se habían servido para mostrarnos un período histórico, pero su figura no había sido el tema absoluto de un relato cinematográfico si descontamos los intentos frustrados de llevar a la pantalla cinematográfica su vida.

¹³⁸ Vid. Glendinning, *op. cit.*, p. 254. Y *España Cultural*, n.º 23, 1-II-1975.

¹³⁹ Comalada Negre, *op. cit.*, p. 135. La génesis de la película comienza en 1973 y fue terminada en 1975.

¹⁴⁰ Su guión con la estructura en tres actos se conserva en la sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid.

¹⁴¹ Un aspecto que queda fuera de nuestra consideración fueron las llamadas películas de bandoleros, que incluso cuando se refirieron a personajes anteriores a la época de Fernando VII, también tuvieron en Goya su inspiración, sobre este particular *vid.* Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valencia, 1993.

A partir de la película de *The naked Maja*, se impuso el modelo biográfico, en el que ningún director supo librarse del peso historiográfico de los textos franceses del XIX, donde se imponía un modelo romántico de artista que mostraba fundamentalmente la genialidad del creador¹⁴² y que otorgaba a su figura aspectos de marginalidad como hombre atormentado en su busca de la inspiración creadora. Pero este aspecto, primordialmente tocado en el relato fílmico de Saura, no era suficiente para unos guiones en las que se trataba de contar su dilatada biografía y por ello hubo que recurrir a lo que se ha venido en llamar «la leyenda del artista»¹⁴³, anécdotas que circularon en boca de sus contemporáneos y que una vez el genio había desaparecido comenzaron a divulgarse, son propias de toso los artistas sobre la que existe una historiografía al respecto y su existencia es tan antigua como el conocimiento del nombre del primer artista mencionado en un texto escrito. Según el momento en que fue creado el relato y los propósitos de los directores cinematográficos, nuestro genio particular, Goya, ha ido adquiriendo características distintas desde el modelo Hollywood de Koster, a la biografía erudita de Quevedo, desde el prototipo comprometido en causas revolucionarias de Wolf a la disculpa para mostrarnos una sociedad corrupta y provocadora de Bigas Luna y por último, también se ha intentado el arquetipo de relato esteticista en donde el arte del pintor aragonés es interpretado por otro creador. Pero todos los relatos cinematográficos han tenido una misma característica como es intentar contarnos una vida demasiado extensa en hechos y de muy larga cronología en el corto espacio de duración de un largometraje.

Por el contrario los documentales citados muestran una mayor variedad en los objetivos, sus creadores seguramente convencidos de la imposibilidad de abarcar en pocos minutos una vida y obra tan larga han escogido aspectos parciales que han sido resueltos con mayor o menor brillantez, pero en los que tenían cabida la experimentación y la originalidad creadora de sus directores.

¹⁴² Ortiz / Piqueras, *op. cit.* pp. 129-135.

¹⁴³ Kris, E. y Kurz, O.: *La leyenda del artista*. Madrid, 1982.

