

Goya en el cine documental español entre las décadas de los cuarenta y los ochenta: tratamientos sociológicos, ideológicos y estéticos

FRANCISCO JAVIER LÁZARO SEBASTIÁN*
FERNANDO SANZ FERRERUELA**

Resumen

Con el texto que presentamos a continuación, pretendemos exponer una serie de constantes en el campo sociológico, ideológico y estético, que se han planteado en el cine español en torno a la figura del pintor Francisco de Goya y su obra pictórica y gráfica, centrándonos principalmente en el género cinematográfico del documental y el formato de cortometraje, particularmente en el periodo comprendido entre las décadas de los años cuarenta y ochenta. En este sentido, encontramos buena cantidad de ejemplos en que el componente pedagógico se erige en esencial a la hora de transmitir una serie de aspectos sobre la modernidad asociada con el trabajo del artista de Fuendetodos. En otros casos, se resaltan algunos factores sociales presentes en dicha obra, como resulta de las películas del cineasta y escritor Jesús Fernández Santos y, en menor medida, podemos también encontrar ciertos usos vinculados con la instrumentalización ideológica y propagandística propia del cine español durante el tardofranquismo.

Palabras clave

Francisco de Goya, cine español, cine documental, franquismo, Jesús Fernández Santos, José Camón Aznar.

Abstract

With this text, we try to expose a series of constants in the sociological, ideological and aesthetic fields, which have raised in the Spanish cinema concerning the figure of the painter Francisco de Goya and his pictorial and graphical work, centring principally on the cinematographic kind of the documentary and the format of short, particularly on the period understood between the decades of the forties and eighties. In this respect, we find good quantity of examples in which the pedagogic component is raised in essentially at the moment of transmitting a series of aspects of the modernity associated with the work of the artist of Fuendetodos. In other cases, there are highlighted some social present factors in the above mentioned work, since it ensues from the movies of the filmmaker and writer Jesus Fernandez Santos and, in minor measure, we can find also certain uses linked with the ideological and propagandistic instrumentalization of the Spanish cinema during the tardofranquism.

* Profesor Asociado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre fotografía y cine en la España franquista. Dirección de correo electrónico: fjlazaro@unizar.es.

** Profesor Asociado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre cine español. Dirección de correo electrónico: fersanz@unizar.es.

Key words

Francisco de Goya, spanish cinema, documentary cinema, franquism, Jesús Fernández Santos, José Camón Aznar.

* * * * *

La de Francisco de Goya es sin duda una de las personalidades históricas que mayor interés ha venido despertando a lo largo del siglo XX para la cinematografía, y muy particularmente en el caso de la producción española.¹ De ese modo, son más de medio centenar las películas que han dedicado su atención, en mayor o menor medida, a la obra y repercusión histórica del pintor de Fuendetodos, incluyéndose en esa nómina un buen número de largometrajes de ficción, así como un nutrido conjunto de documentales, en su mayor parte cortometrajes, todos ellos de producción española, a los que habría que unir, dentro de la producción extranjera, varias cintas de ficción y también algunos documentales.² Como es lógico, en los últimos años, la historiografía cinematográfica se ha ocupado en diversas ocasiones del estudio de algunas de ellas, aunque sin embargo ha tendido a centrarse en los *films* de argumento —comprendiendo, tanto algunos *biopics* como otras películas ambientadas en época goyesca—,³ como sucede en las obras de José Luis Borau,⁴ Rafael Cerrato⁵ y Gloria Camarero,⁶ más allá de algunos otros estudios que exploran de forma más genérica las vinculaciones entre pintura y cine, caso de la obra de Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras,⁷ u otros que exploran las relaciones

¹ Este trabajo se haya vinculado al Proyecto I+D: *Estudio de la cultura audiovisual del tardofranquismo (1959-1975), Documentación y análisis de un proceso de modernización*, (ref. HAR2010-17131), cuya investigadora principal es la Doctora Amparo Martínez Herranz. Los autores desean expresar su agradecimiento al personal de la sección de visionado de Filmoteca Española, particularmente a Margarita Lobo, Trinidad del Río y José Luis Fernández Guardón, que han hecho posible el visionado de las cintas trabajadas en este estudio. Y asimismo, a la Dra. Amparo Martínez Herranz por su siempre certeros consejos y recomendaciones.

² A todo ello habría que añadir todavía las abundantes referencias a Goya presentes en el cine *amateur* español, particularmente el aragonés, así como las múltiples influencias de la obra goyesca encerradas en multitud de cineastas españoles, como por ejemplo en los casos de Luis Buñuel o Carlos Saura, muchas de cuyas películas denotan un evidente poso plástico y estético de la obra goyesca, y que de por sí solas, conformarían temas de estudio independientes.

³ Generalmente suele abordarse el comentario de cintas como *Goyescas* (Benito Perojo, 1942), *La tirana* (Juan de Orduña, 1958), *Goya, historia de una soledad* (Nino Quevedo, 1970), *Volaverunt* (Bigas Luna, 1999), *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999) y *Los fantasmas de Goya* (Milos Forman, 2006).

⁴ BORAU, J. L., *La pintura en el cine*, Zaragoza, Real Academia de Bellas Artes de San Luis, 2001, p. 8.

⁵ CERRATO, R., *Cine y pintura*, Madrid, JC, 2009, pp. 115-142.

⁶ CAMARERO, G., *Pintores en el cine*, Madrid, JC, 2009, pp. 131-186.

⁷ ORTIZ, Á. Y PIQUERAS, M.^a J., *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós, 1995.

semánticas entre la obra de Goya y el cine.⁸ Sin embargo, la mayoría de ellos ha desatendido el tratamiento concedido a Goya y su obra en la cinematografía documental. Un campo en el que —a pesar de que José Luis Borau propusiera que los llamados “documentales de arte” sirven *a fines didácticos antes que creativos*—⁹ pueden rastrearse un sinfín de tratamientos diferentes y movidos por objetivos de lo más diverso. Los cuales van desde lo puramente pedagógico, a la experimentación creativa, pasando por empleos ideológicos de cariz muy dispar, en una horquilla cronológica sumamente amplia, que se centra sobre todo entre las décadas de los cuarenta y los ochenta, pero pudiendo encontrarse otros ejemplos, tanto antes como después de ese periodo. Una cinematografía la documental, no demasiado asequible para los historiadores del cine español, que se sitúa al margen —en muchos casos— de los circuitos comerciales, y más compleja de localizar, sistematizar, visionar, y en definitiva de estudiar. Son varios, sin embargo, los estudios que han dado algunos pasos, a veces incluso de forma monográfica, tendentes a establecer un catálogo de producciones cinematográficas documentales relativas a la figura de Goya.¹⁰ Sin embargo, las referencias a esas películas suelen limitarse a meros listados que denotan la carencia de un estudio analítico, comparativo y contextual de las mismas —derivado de no haberse tenido un acceso directo a las películas—, extremo al que en este trabajo —condicionado por el ingente material que puede rastrearse— se pretende aportar una primera aproximación.

Goya como paradigma de una época

Tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo, una buena parte de las producciones documentales españolas que contemplamos

⁸ FERNÁNDEZ-MOLINA, A. y LOPE, V., *Goya en la prehistoria del cine*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1997.

⁹ BORAU, J. L., *La pintura en el cine...*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁰ Entre dichos estudios cabe destacar: ROTELLAR, M., “Goya en el cine”, en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, Unión Aragonesa del Libro, 1981, pp. 1571-1574; ROTELLAR, M., “Goya en el cine”, en *Aragoneses en el cine 3*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1972, pp. 52-63; GLENDINNING, N., *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 251-254; BALLABRIGA, L., “Goya en el cine”, en Buñuel, L., *Goya-La Duquesa de Alba y Goya*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, pp. 171-188; ARUMÍ, E., “Goya, artista revolucionario y su influencia en el cine”, *Film Historia*, 3, Barcelona, 1996, pp. 247-276; ÁGUEDA, M., “La visión histórica de Goya en el cine”, en *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio. Actas de las X Jornadas de Arte*, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, Instituto de Historia CSIC, Madrid, 2001, pp. 545-555; ÁGUEDA, M., “Goya en el relato cinematográfico”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 23, Madrid, 2001, pp. 67-102; SANZ LARREY, G., *El Dos de Mayo y la Guerra de la Independencia (1808-1814) en el cine*, Madrid, Consejería de Educación y Turismo de la Comunidad de Madrid, 2008, pp. 331-361.

en este estudio, tendió a encumbrar la figura de Goya como verdadero paradigma de su época, y su obra como reflejo fidedigno de la misma. Así, más allá de la utilización concreta del pintor aragonés, bien fuera de forma propagandístico-ideológica, o simplemente biográfica y pedagógica, en un número muy elevado de ocasiones, las obras de Goya se utilizaron en estas películas para ilustrar de forma genérica la sociedad del periodo de la historia de España comprendido entre el último cuarto del siglo XVIII y las tres primeras décadas de la centuria siguiente.

En ese sentido, una primera reflexión siempre presente y sobre la que insisten muchos cortometrajes documentales es el importante peso específico adquirido por la ciudad de Madrid en esos momentos históricos, hasta el punto de que llega a convertirse en protagonista parcial de muchos de estos *films*, presentada como centro neurálgico clave en la España del tránsito del setecientos al ochocientos. Una ciudad de la que siempre suele destacarse su carácter, todavía emergente en época de Goya —como una *villa pequeña* en el momento de la llegada del artista a la capital se define por ejemplo en *Goya: tiempo y recuerdo de una época* (Jesús Fernández Santos, 1959)—, pero de la que se destaca su ya más que firme despegue como corte y como capital de España, algo que llega incluso a parangonarse, sobre todo en los documentales de finales de los años cincuenta y principios del decenio siguiente con el desarrollo urbano y económico que la ciudad estaba experimentando de forma coetánea, extremo que desde luego no resulta extraño en el contexto de la España del desarrollismo en el que fueron producidos.

Por lo demás, la imagen que se ofrece de Madrid suele seguir un patrón absolutamente idéntico en estas cintas, resaltándose sus principales avenidas, sobre todo el Paseo del Prado —como lugar que combina las connotaciones de recreo lúdico y ocio social y cultural desde el siglo XVIII— y la Puerta del Sol —como centro neurálgico de la ciudad moderna—, los monumentos más encumbrados —la Cibeles, Neptuno, la Puerta de Alcalá, San Francisco el Grande, entre tantos otros—, así como las Academias y Museos —particularmente el Prado—, y algunas de las ermitas más populares de la ciudad, como San Isidro y San Antonio de la Florida. Un edificio este último al que llegó a dedicarse monográficamente el corto documental *San Antonio de la Florida* (Santos Núñez, 1957),¹¹ que adquiere un especial relieve en estas producciones por el hecho de combinar el carácter popular de las romerías que se desplazaban hasta allí, por encerrar en su interior una de las obras pictóricas cumbres del pintor y por acoger la propia tumba de Goya. Así se advierte en cintas como

¹¹ Archivo General de la Administración [A.G.A.], (03) 121 Sign., 36/04769.

Aquel Madrid de Goya (José María Hernández Sanjuán, 1944),¹² *España 1800* (Jesús Fernández Santos, 1958) y otros documentales de arte como, *Goya: tiempo y recuerdo de una época* (Jesús Fernández Santos, 1959).

La ciudad se presenta así como un lugar bullicioso y alegre, rozando muchas veces concepciones un tanto idílicas, y reproduciéndose una imagen romántica de la misma, casi idéntica a la que ya en su momento mostraba la propia pintura del último cuarto del siglo XVIII. No es por ello extraño, que se utilicen con este fin, casi hasta la saciedad, los cartones para tapices de Goya, que ya de por sí encierran esa misma concepción vital, casi siempre optimista, muy en la línea del costumbrismo del que llega en ocasiones a hacerse partícipe, ya no a la obra, sino al propio Goya, como sucede en la citada *Aquel Madrid de Goya*, cuya locución, en un tono casi populachero y refiriéndose a la romería de San Isidro, ilustrada por los cartones para tapices del pintor aragonés, llegaba a aseverar: *Goya, amigo de las fiestas y el vino tinto, iba a vaciar la bota y dar fin a una empanada, veía jugar a la comba, volar una cometa y cómo manteaban un pelele.*

En esa línea, dejando en ocasiones de lado la entidad de una ciudad como Madrid, que experimentaba un proceso de desarrollo y apogeo como corte y capital del reino, muchos documentales prestan una especial atención al peso adquirido por las costumbres y tradiciones populares en el contexto goyesco y en su cultura de ocio, vertebrada por las romerías, verbenas, y otras celebraciones populares como el carnaval. No es por ello extraño que ya en 1930, Ernesto Giménez Caballero, en su aproximación a la cultura popular madrileña que, desde el ambiente más vinculado a la Vanguardia cinematográfica española, ofrece en *Esencia de verbena*, se incluya *La pradera de San Isidro*, de Goya para ilustrar el arraigo tradicional de este tipo de eventos populares.¹³ Asimismo se hace referencia a estas fiestas en cintas como *Goya*, de José María Elorrieta, *La España de Goya*, de Fernández Santos o la ya citada *San Antonio de la Florida*.¹⁴

¹² A.G.A., (03) 121 Sign., 36/03218 y 36/04668.

¹³ En esta misma línea se habría encontrado el documental *Romería de San Isidro*, de César Fernández Ardavín, que iba a realizar para su productora Aro Films en 1975 —aunque hubo un intento previo ya en 1964—, pero que finalmente no se llevó a cabo [A.G.A. (03) 121 Sign. 36/04877 y 36/05200]. La productora Aro Films, se especializó en los años setenta y principios de la década siguiente en el documental de arte, llegando a poner en marcha entre 1977 y 1981, como veremos, otros cuatro cortometrajes sobre Goya.

¹⁴ Cabe señalar que la reproducción de este mismo tono costumbrista con el que se retrata la época goyesca —extrapolándose la iconografía del pintor aragonés para trazar un panorama histórico más global— fue muy habitual en la cinematografía española de ficción, en todas aquellas películas ambientadas en la segunda mitad del siglo XVIII, en las que de forma generalizada se aplicó esta misma imagen. Algo que ya sucede en cintas de ficción desde época muda, como *El conde de las maravillas* (1926), *El dos de mayo* (1927) o *Pepe Hillo* (1928), las tres de José Buchs, o *Goya que vuelve* (Modesto Alonso, 1928), sin olvidar los proyectos biográficos frustrados que, de manera independiente, intentaron poner en marcha Luis Buñuel y Florián Rey en 1926 —el primero de

Una especial atención se presta en estos documentales a la fiesta de los toros. Así, tal y como se advierte por ejemplo en cintas como *La España de Goya*, de Fernández Santos, es muy frecuente que dentro de la numerosa producción documental española de los años cincuenta y sesenta dedicada a temas taurinos, se haga referencia al pintor de Fuendetodos, y muy particularmente a su serie de grabados de *La Tauromaquia*, que se utiliza como fuente gráfica para apoyar no sólo el arraigo popular de esta fiesta, tradicionalmente mantenido, sino también la evolución de las diversas suertes del toreo habida desde el siglo XVIII hasta ese momento. En ese sentido, hay que citar cintas como *Toreo a caballo* (Santos Núñez, 1953), sobre la suerte del rejoneo, o *Corrida goyesca* (Julián de la Flor, 1960). En esa misma línea, aunque un tanto más centrada en la figura de Goya, habría estado la cinta de Adolfo Aznar, *Goya y los toros*,¹⁵ que el cineasta aragonés puso en marcha en 1944 pero que por motivos de producción no se llevó a efecto.¹⁶ Todo ello al margen de algunas cintas como *La Tauromaquia* (José López Clemente, 1954), que se dedican exclusivamente al análisis de la serie goyesca y que en ese caso se vinculan directamente a los documentales de arte. De manera similar sucede en *Toros tres* (Javier Aguirre, 1963), una película que ya en su momento fue resaltada por su componente experimental,¹⁷ pero que en realidad se limita a reproducir obras tan alejadas en el tiempo como los toros de

ficción, que intentaría de nuevo rodar infructuosamente en 1928, y el segundo documental—, con motivo del primer centenario de la muerte de Goya. Ver: SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, CAI, 1991, p. 100 y BORRÁS GUALIS, G. M., “Introducción al Goya de Buñuel”, en Buñuel, L., *Goya...*, *op. cit.*, pp. 11-28. Asimismo sucede, ya en la posguerra en cintas como *Goyescas* (Benito Perojo, 1942), *La maja del capote* (Fernando Delgado, 1943), *María Antonia la Caramba* (Arturo Ruiz Castillo, 1950) o *La tirana* (Juan de Orduña, 1958) e incluso en otras no ambientadas estrictamente en época goyesca, como *El abanderado* (Eusebio Fernández Ardeván, 1942) o *La princesa de los ursinos* (Luis Lucia, 1947), entre otras muchas, por no citar toda la serie de *films* de bandoleros y las célebres películas de “capa y espada”, tan prodigadas en el cine español de los años cuarenta y la primera mitad de la década siguiente. Cintas la mayoría de las cuales no sólo emplean los motivos presentes en las obras de Goya para reconstruir ambientes y personajes de ese periodo, sino que en ocasiones recurren a los *tableaux vivants* de obras del propio artista, como sucede en el célebre y paradigmático caso de *Goyescas*.

¹⁵ A.G.A., (03) 121 Sign., 36/04667. Esta cinta iba a formar parte de una serie de documentales producidos por la marca CEU y que contaban con guión técnico de Adolfo Aznar, quien además habría de dirigirlos todos. Entre otros títulos, se barajaron los siguientes proyectos: *En los corrales de la plaza*, *El toro en Castilla*, *El campo andaluz y sus toros*, *Zuloaga y los toros* y *Benlliure y los toros*.

¹⁶ Lo cierto es que el cineasta aragonés tuvo muy poca fortuna con los temas goyescos, ya que después de no poder poner en marcha en los años cuarenta sus proyectos sobre *La Duquesa Cayetana* y *Goya y los toros*, en el año 1963 todavía abordó un nuevo proyecto, ambientado en el Madrid de Goya, que tampoco pasó de su fase de guión, y que habría de haberse titulado *¡Aquí Madrid!* Véase AZNAR, A., *¡Aquí Madrid!*, La Almunia de Doña Godina (Zaragoza), Asociación de Amigos del Cine Florián Rey, 2005.

¹⁷ El informe de censura señalaba que era un *film excesivamente metafísico y escasamente documental*, aunque en realidad no pretende ser esto sino un cortometraje de ensayo [A.G.A., (03) 121 Sign., 36/03966]. Véase también FERNÁNDEZ CUENCA, C., *Picasso, en el cine también*, Editora Nacional, Madrid, 1971, pp. 186-187.

Guisando, *La Tauromaquia* de Goya y las series de grabados dedicadas al mismo tema por Picasso. Todo ello configurando una pequeña oda a la importancia cultural adquirida por la tauromaquia en la cultura española a través de los siglos, apoyada en una mínima locución y un fondo musical variable en función del grupo de obras que acompaña: una tonada cortesana medieval para los verracos ibéricos, música popular de pasodoble para las goyescas y una tanto más vanguardista y contrapuntística en el caso de la que acompaña las obras de Picasso.

Como hemos adelantado, la imagen del Madrid popular y cotidiano, se combina en estas cintas con el retrato de la ciudad como corte y feudo de una boyante aristocracia. Para ello los documentales suelen apoyarse visualmente en algunos de los numerosos retratos realizados por Goya, desfilando por la pantalla, tanto la propia monarquía —es frecuente la inclusión en estos *films* de los retratos goyescos de Carlos III, Fernando VII, y particularmente de Carlos IV, la Reina María Luisa y ante todo *La familia de Carlos IV*—, como los nobles mecenas de Goya —los Duques de Osuna, la Duquesa de Benavente, la Duquesa de Alba, el Conde de Fernán Núñez o el Conde de Floridablanca, entre tantos otros— tal y como se aprecia por ejemplo en *La España de Goya*, de Fernández Santos o en el ya mucho más tardío *Un genio llamado Goya* (César Fernández Ardavín, 1981).¹⁸ La imagen que se ofrece de todos estos personajes suele ser neutra, carente de cualquier caracterización psicológica o ideológica, y tan sólo en algunos casos se advierte un cierto desapego hacia algunos personajes, circunstancia que afecta particularmente a la figura de Carlos IV, de quien por ejemplo, en *Goya* (José María Elorrieta, 1948) se resalta incluso la *bobalicona expresión* de aquel.¹⁹ Mención aparte requiere en este sentido el documental *Goya, perro infinito* (Antonio Pérez Olea, 1976) en el que, como veremos, su poso crítico respecto a las desigualdades sociales existentes entre estos personajes cortesanos y la masa común del pueblo español, y la crítica directa a la corte y sus miembros adquiere una vigorosa presencia.

Un especial comentario merece la imagen de la mujer en tiempos de Goya que aparece reflejada en muchos de estos documentales. Del mismo modo que sucede con la imagen de Madrid, el modelo femenino predominante en estas películas —siguiendo el arquetipo de raigambre romántica, apoyada en el costumbrismo tan presente en los cartones para tapices de Goya— se fundamenta en los principios del “majismo” y del

¹⁸ Algo muy similar se advierte en el número 366 de la *Revista Cinematográfica Imágenes*, titulada *Goya y Madrid*, producida en enero de 1952.

¹⁹ A.G.A., (03) 121 Sign., 36/03323 y 36/04699.

galanteo. Es así, un tipo de mujer alegre, activa, desenfadada en ocasiones e incluso proclive a la vida frívola. De cualquier forma, en documentales como *San Antonio de la Florida*, entre otros, se pone de manifiesto un evidente esfuerzo por salvaguardar la honorabilidad de la mujer española. Todo ello sin ir en detrimento de la exaltación de la valentía femenina en momentos de prueba, tal y como suele suceder al hacerse referencia a la Guerra de la Independencia y al papel jugado por la mujer española en tal conflicto, tal y como se apoya en *La España de Goya*, de Fernández Santos. Una concepción femenina que abarca a todos los estratos sociales, desde las mujeres de clases más humildes hasta las aristocráticas. Es cierto sin embargo que es entre las mujeres de mayor estrato social donde suele fomentarse, y considerarse como más justificados, comportamientos más frívolos y —dicho sea de paso— más alejados del férreo moralismo que en época franquista se aplicaba al paradigma femenino, plagado de roles y sujeto a los peligros de caer en los estigmas de la inmoralidad.²⁰ Toda esta concepción de lo femenino se advierte especialmente en una cinta ya tardía, como es *La mujer en Goya* (César Fernández Ardavín, 1977),²¹ producida por Aro Films, en la que a través de obras de Goya protagonizadas por personajes femeninos, se intenta construir un cierto paradigma de la mujer en tiempos de Goya: *la gracia de la mujer española que no se encuentra en otra parte del mundo*. Cinta que además incide especialmente en la capacidad de Goya para reflejar la psicología de los personajes retratados.

Un caso muy particular, dentro del reflejo del mundo femenino vinculado a Goya en la cinematografía española de posguerra, y muy presente en la práctica totalidad de cintas que abordamos —favorecido sin duda por el halo de leyenda y morbo que siempre ha despertado— es el papel jugado por la Duquesa de Alba. La presencia y tratamiento de este singular personaje histórico en el cine resultó ciertamente polémico, a causa de la imagen —considerada poco honorable— reflejada sobre una de las damas de más alta cuna de la aristocracia española. Además de todo ello, estos documentales se esforzaron especialmente por retratar psicológicamente a la Duquesa de Alba, siendo además su imagen la que más evolucionó con el paso del tiempo en las cintas que estudiamos. Así por ejemplo en los años cuarenta, todas las referencias a la Duquesa que encontramos en estas películas tienden a desmentir los pasajes más “oscuros” de su vida. Ya en *Aquel Madrid de Goya* (Hernández Sanjuán, 1944) la locución realizada por el cineasta Juan de Orduña se encarga de desmentir con cierta

²⁰ Algo que se advierte con particular énfasis en el cine de ficción de los años cuarenta, en cintas clave como *Malvaloca* (Luis Marquina, 1942), *Lola Montes* (Antonio Román, 1944) o *María Antonia la Caramba* (Arturo Ruiz Castillo, 1950), la última de ellas ambientada en época goyesca.

²¹ A.G.A., (03) 121 Sign., 36/04877 y 36/05200.

sutileza todos esos extremos, señalando: *era muy hermosa la Duquesa y la gente muy chismosa*. Asimismo, en el terreno de la ficción, el interés por salvaguardar la honorabilidad de la casa de Alba por parte de la censura franquista determinó el fracaso de varios proyectos cinematográficos. Entre ellos destaca el propuesto por el cineasta aragonés Adolfo Aznar, titulado precisamente *La Duquesa Cayetana*, del que tenemos noticias que iba a ser emprendido en agosto de 1941 por la productora Procines y que iba a ser protagonizado por el propio cineasta,²² aunque la producción ni siquiera llegó a arrancar por razones que desconocemos. Cuatro años más tarde tenemos noticias de otro proyecto muy similar, titulado *La Duquesa Cayetana y Goya*, emprendido por la casa Astoria Films, que contaba con un reparto estelar y que iba a ser dirigido por uno de los cineastas más leales al régimen, Arturo Ruiz Castillo. El guión de la película fue presentado a censura y recibió nefastos informes —ya en 1945, y de nuevo en 1949— en los que se aducían múltiples reparos, sobre todo en lo referente a la alusión a la relación amorosa entre Goya y la Duquesa, y a su hipotética participación como modelo para *La maja desnuda*. Decreto en el que debió de jugar un papel determinante una carta enviada por uno de los administradores del Duque de Alba, Ramón Quijano, mostrando su malestar ante la posibilidad de que se llevara a cabo un proyecto cinematográfico que no debió ser considerado oportuno.²³ Una circunstancia que desde luego llama poderosamente la atención, sobre todo si tenemos en cuenta que ya para entonces, uno de los “historiadores oficiales” del franquismo, Francisco Bonmatí de Codecido, había corroborado sin ambages, en su biografía sobre la Duquesa de Alba publicada en 1940 —y que llevaba por elocuente subtítulo: *maja y musa de D. Francisco de Goya*—, la relación amorosa adúltera mantenida por el pintor aragonés y la noble.

Bien es cierto que en años posteriores, la relación entre Goya y la Duquesa fue una polémica superada, tal y como se muestra en cintas documentales como la referida *La mujer en Goya*, de César Fernández Ardavín. Pero desde luego, la imagen más frívola y desenfadada de la Duquesa de Alba que podemos rastrear en la cinematografía española la encontramos

²² *Primer Plano*, 45, (Madrid, 24-VIII-1941), s. p.

²³ A.G.A., (03) 121 Sign. 36/04683. Otro proyecto de película, titulado *La maja de Goya* fue puesto en marcha en 1955 por el todopoderoso productor Cesáreo González para su marca Suevia Films. Una cinta que iba a ser dirigida por Luis Lucia, pero que por razones que no se precisan en el expediente de producción —parece que ajenas en este caso a la intervención de la censura— tampoco salió adelante [A.G.A. (03) 121 Sign. 36/04756]. Además de todos ellos, hay que señalar algunas producciones extranjeras de ficción que abordaban directamente este mismo tema, como el proyecto irrealizado que Luis Buñuel planteó en 1937 a la Paramount durante su periplo norteamericano: *La Duquesa de Alba y Goya*. Finalmente cabe destacar la producción italiana —la única de todas que se llevó a cabo—, *The naked maja* (Henry Koster, 1958) interpretada por Ava Gardner y Anthony Franciosa.

en el largometraje de ficción *Goya: historia de una soledad*, de Nino Quevedo. Una cinta rodada en 1970, protagonizada por Francisco Rabal e Irina Demick, y en la que extrañamente se toleró que fuera mostrada sin ningún tapujo una imagen de la Duquesa extremadamente frívola, atendiendo todos los rumores históricamente arrastrados por este singular personaje —no sólo sus amores con Goya, sino también su gusto por filtrarse entre el pueblo más popular y disfrutar de sus actividades de ocio— y todo ello trufado de un erotismo bastante explícito. Algo un tanto sorprendente en un momento en el que la censura franquista no sólo seguía en activo, sino que además había recrudecido su celo y beligerancia tras la salida de Fraga del Ministerio de Información y Turismo el año anterior, y en una cinematografía donde todavía faltaban unos años para que el destape hiciera su aparición de pleno derecho.

Un caso muy peculiar de utilización de Goya como paradigma de su época es el *film Goya*, de José Camón Aznar y Rafael J. Salviá,²⁴ realizado en 1973, basado en un “poema dramático” en tres actos²⁵ del propio Camón Aznar. Es sabido que el célebre historiador zaragozano participó en algunos proyectos cinematográficos, que denotan ciertas búsquedas plásticas y estéticas²⁶ como asesor histórico-artístico y guionista.²⁷ La primera de estas colaboraciones de Camón se materializaría en *Las pinturas negras de Goya* (Christian Anwander, 1959), documental realizado para NO-DO que se centra en la condición expresionista que asumen las atormentadas figuras que componen este ciclo pictórico.

Lo que más destaca en el conjunto de la película, siguiendo los planteamientos del texto literario de Camón Aznar, es la visión profundamente negativa y pesimista —apoyada en el “cainismo” inherente a la identidad española— de la realidad social e histórica que le tocó vivir a Goya. Si bien esta crítica se sitúa en un régimen de excepcionalidad, puesto que la voz de Goya se erige en un faro en medio de la desolación: *No soy yo el sordo, es el mundo*. Para ello, se dispone una compleja alternancia de voces *en off* en función de los distintos personajes que componen el poema con un destacado protagonismo del “Alma” de Goya.

²⁴ A.G.A., (03) 121 Sign., 36/05140 y 36/05274.

²⁵ CAMÓN AZNAR, J., *Goya-judas*, Madrid, col. Austral, n.º 1.595, Espasa-Calpe, 1976, pp. 11-90.

²⁶ Además de en el proyecto de Camón Aznar, esto puede advertirse en algunas otras cintas como *El color de una pasión* (Francisco Javier Borrego, 1982) y *Síntesis interpretativa de varios lienzos de Goya* (Óscar Villanueva, 1982) que llevan a cabo exploraciones expresivas desde el punto de vista plástico y musical a partir de obras goyescas. Llama la atención cómo ese mismo año 1982, Jean Luc Godard utilizó también la obra de Goya con una finalidad similar en la producción francesa *Passion*.

²⁷ Del mismo modo, otro de los grandes especialistas en Goya del ámbito académico durante la época franquista, Enrique Lafuente Ferrari, realizó el guión del cortometraje *Pintura española* (Luis Torreblanca, 1964), para Hemic Films, en la que también se aborda la figura de Goya [A.G.A., (03) 121, Sign., 36/04856].

El texto de Camón Aznar participa de una larga tradición teatral en que el personaje de Goya había protagonizado varias piezas dramáticas, incluso teniendo sus orígenes ya en el siglo XIX, bajo distintas motivaciones e intereses. Pero será en el siglo XX cuando podamos hablar de varios trabajos de mayor trascendencia por la autoría de los mismos, como son los de Ramón del Valle-Inclán con su particular planteamiento del “esperpento”,²⁸ sobre todo en *Luces de Bohemia* (1920), Rafael Alberti, en *Noche de guerra en el Museo del Prado (Aguafuerte, en un prólogo y un acto)* (1956) y Antonio Buero Vallejo, en *El sueño de la razón* (1970).

La utilización de la obra goyesca con una finalidad ideológica: desde *Los sitiados* (José Grañena, 1958) a *Goya perro infinito* (Antonio Pérez Olea, 1977)

En la producción cinematográfica española fue desarrollándose paulatinamente una cierta inquietud tendente a dotar a la figura de Goya y su obra de toda una carga ideológica, con claros tintes sociales y políticos. Un recurso que durante los años cuarenta y cincuenta fue bastante escaso y normalmente encaminado a configurar una imagen heroica, sobre todo, en función de la serie gráfica de *Los Desastres de la Guerra*, siempre en paralelo al discurso historiográfico oficial en que el conflicto de 1808-1814 se concibe como una guerra de liberación frente al invasor extranjero y, a la vez, de reivindicación de la identidad nacional, bajo un sesgo marcadamente españolista. Algo que también apreciamos, en el terreno de la ficción, en determinados *films* de reconstrucción histórica de la Guerra de la Independencia, como *El verdugo*, de Enrique Gómez (1947), *El tambor del Bruch*, de Ignacio F. Iquino (1948) y sobre todo *Agustina de Aragón*, de Juan de Orduña (1950), por citar tan sólo algunos. Sin embargo, a partir de la década de los sesenta encontramos otras cintas que comparten ciertas inquietudes sociales y políticas nuevas, pero en este caso de signo

²⁸ Y su particular adscripción de paternidad a Goya por parte del escritor gallego. Asimismo, participe igualmente de esta tradición estética, fue el pintor madrileño José Gutiérrez Solana, un artista al que siempre se ha considerado como un digno heredero de Goya, y cuya obra sirvió para que el director Edgar Neville planteara su particular sainete cinematográfico en *Domingo de Carnaval* (1945), donde la presencia de Goya y Solana adquiere relevante y decisivo protagonismo (...) un sainete que no olvidase asimismo las raíces goyescas de las pinturas de máscaras y destrozadas carnavalescas tan características en la obra de su amigo. CASTRO DE PAZ, J. L., “La huella de la pintura en el cine español tras la Guerra Civil”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 27, 2008, p. 16. En este punto, queremos también mencionar la realización de varios documentales de arte que se ocupan igualmente de la obra solanesca: *Carnaval* (José López Clemente, 1952), para Studio Films; *Mascarada: obra y presencia de Solana* (Manuel Domínguez, 1958), para Europea de Cinematografía o *El mundo de Solana*, (López Clemente, 1960), para Hermic Films, donde se advierte el peso de la obra goyesca.

opuesto, situándose la figura y obra goyescas, no como paradigma del patriotismo exacerbado del pueblo español, sino de la denuncia —en el papel de Goya como cronista de la sociedad—, de los vicios y corrupciones de ésta, adoptando incluso posturas claramente antibelicistas y con marcados tintes de reivindicación social y política.

Tal vez una de las cintas más representativas que podemos referir como ejemplo de esta utilización de la obra goyescas con la finalidad de erigir un mensaje en clave ideológica es *Los Sitiados*,²⁹ (José Grañena, 1958). Se trata de un documental, basado en obras de arte de distinta naturaleza que representan instantes cruciales de la Guerra de la Independencia, y que actúan a modo de viñetas: la serie de grabados de Goya *Los Desastres*; la de Juan Gálvez y Fernando Brambila, *Ruinas de Zaragoza*, cuadros de César Álvarez Dumont —su célebre *Defensa del púlpito de la iglesia de San Agustín*— y los relieves del Monumento a los Héroes de los Sitios, obra de Agustín Querol, entre otros elementos. Pero lo más interesante es que en este *film* se articula una versión sobre los hechos bélicos bajo una óptica maniquea y heroizante.³⁰ Muy ilustrativo de este cariz ideológico, son algunos textos de la locución de la película como el que afirma: *Zaragoza les sacó de su error. El pueblo —anónimo hasta aquellos días— se puso en pie. Pertenecía a una raza iluminada por una fe extraña y sobrecogedora que osaba enfrentarse al ejército más colosal de la época.* Asimismo, especialmente elocuente es el texto de la jota con la que se cierra la película, entonada por el célebre cantador Jesús Gracia: *Quien al oír ¡viva España!, con un ¡viva! no responde, si es hombre no es español y si es español no es hombre.*

Insistiendo en esa idea, hay que señalar que la figura de Goya fue frecuentemente en estos documentales un *leit-motiv* dentro del discurso historiográfico desarrollado durante la dictadura, formando parte de una célebre *triada* de pintores (junto a Velázquez y El Greco)³¹ que encarnaban, a juicio de las principales plumas especializadas de la época, los más cercanos valores asociados a la identidad nacional española. Pero por

²⁹ Sobre esta película, LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., “La imagen de la ciudad de Zaragoza en la obra cinematográfica de cortometraje de José Antonio Duce: *Los Sitiados y Zaragoza, Ciudad Inmortal*”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCVII, Zaragoza, 2006, pp. 117-146.

³⁰ El año de realización de este cortometraje coincide con la organización de distintos actos conmemorativos del 150 Aniversario del inicio de la Guerra de Independencia, teniendo —en la mayor parte de ellos— como órgano director una comisión creada al efecto en el seno de la Institución “Fernando el Católico”, con nombres propios como Fernando Solano o Antonio Serrano Montalvo, historiadores que contribuyeron en gran medida a definir la misma imagen de la Guerra de la Independencia.

³¹ Es sintomático que sean ellos los protagonistas de la mayor parte de documentales que sobre artistas se realizan en el panorama cinematográfico español entre las décadas de los cuarenta y los sesenta. Para una comprensión de los mismos, remitimos a la obra de FERNÁNDEZ CUENCA, C., *30 Años de documental de arte en España (Filmografía y Estudio)*, Madrid, Escuela Oficial de Cinematografía, 1967. Ver también LÓPEZ CLEMENTE, J., *Cine documental español*, Madrid, Rialp, 1960, entre otros.

otro lado, con Goya (sobre todo, el de la última época), se culminaría una tradición estética, donde el componente realista, duro y descarnado, ajeno a cualquier idealización, conformaría el vector principal de desarrollo expresivo, enfrentado a cualquier otra propuesta venida de fuera donde primarían criterios vinculados con los cánones academicistas. Esta oposición entre ambas concepciones va a servir para reivindicar casi de manera paralela el *sentido de modernidad* de Goya, algo que tiene que ver, sin duda, en la apreciación que grandes literatos y críticos de arte franceses vinculados con el Romanticismo (Charles Baudelaire o Théophile Gautier, entre otros) pusieron en boga.³²

Como ya hemos dicho, la utilización de la obra goyesca, trasladada al campo cinematográfico, en función de intereses ideológicos, no es una nota esencial en el panorama español, de tal manera, que, aparte de *Los Sitiados*, que persigue claramente esta instrumentalización, no será ya hasta mediados de los sesenta cuando encontremos alusiones de este tipo. En este sentido, conviene mencionar la interesante polémica gestada a partir de la filmación de *Morir en Madrid* (*Mourir à Madrid*, Frédérick Róssif, 1962-63). *Film* que, en principio, y según la solicitud hecha por éste pretendía ser un documental sobre las costumbres, tradiciones y los principales atractivos turísticos de España, y que, como se pudo comprobar, no sin el escarnio de las autoridades del régimen, se trataba finalmente de un relato centrado en la Guerra Civil visto desde una óptica acusatoria antifranquista, destacando los orígenes golpistas de la dictadura que vendría después de 1939. Pues bien, la respuesta no se hizo esperar ante semejantes proposiciones ofensivas, que no podían suponer un mayor revés a la tarea promocional de corte internacionalista —basada en una labor propagandística que buscaba crear una “imagen de normalidad” del país— en la que estaba embarcado el gobierno de Franco. Tarea que tendría, igualmente, su versión interna con la denominada campaña de los “25 Años de Paz”. Esta respuesta quedó materializada en dos películas: la primera, *Morir en España* (Mariano Ozores, 1965) basada en el guión y la idea de José María Sánchez Silva, Rafael García Serrano, Esteban Madruga y Carlos Fernández Cuenca, arrancaba con grabados de la serie de *Los Desastres, denotando tanto la vinculación del origen* (Guerra Civil) *a este episodio mítico* (Guerra de Independencia) —*por su valor intrínseco y de lucha contra una invasión extranjera, perspectiva que evacuaba todo componente fratricida— como la injerencia francesa, en este caso cinematográfica, a la que*

³² CALVO SERRALLER, F., *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza Forma, 1988, pp. 20-27.

deseaba responder.³³ Por otra parte, y desde un planteamiento menos belicista, hay que comprender *¿Por qué morir en Madrid?*³⁴ (Eduardo Manzanos, 1966). Película que plantea desde su inicio una visión optimista del país potenciando su vocación internacionalista, su aperturismo y su imagen de modernidad de España, *punte entre Europa, América y África. Centro del Occidente. Es un país abierto. Un país moderno. Levantado sobre un solar antiguo y lleno de grandezas históricas y artísticas*. Seguidamente, se hace referencia a la entrada masiva de turistas extranjeros, reflejo de la hospitalidad que no es sino la expresión del mencionado aperturismo. Todo con la finalidad de desmontar la imagen legendaria y tópica de la *España negra*, a la que contribuyó —según el criterio de los autores del *film*— el escritor Théophile Gautier con su célebre *Viaje a España* (1840): *La España de Gautier está tan enterrada como el propio señor Gautier (...) En nuestros caminos ya no hay bandoleros*. A estas palabras del narrador acompañan varias obras artísticas a modo de ilustración, entre ellas, un grabado goyesco de la serie de *Los Desastres*, destacando dentro de la escena el detalle de mayor violencia a través de un *zoom*. No es casual la inserción del artista porque, según Gautier, fue *el pintor nacional por excelencia, que parece haber venido al mundo expresamente para recoger los últimos vestigios de antiguas costumbres que estaban a punto de desaparecer*.³⁵

Esas mismas resonancias sociales y políticas se encierran en otros documentales como *Goya tiempo y recuerdo de una época* (Fernández Santos, 1959), donde el mensaje patriótico cede parte de importancia a un discurso con un mayor componente antibelicista,³⁶ pero esto lo apreciamos, sobre todo, en el proyecto de otro documental fallido, curiosamente dirigido también por José Grañena en 1964, y que desafortunadamente no llegó a realizarse: *Goya en la oscuridad*, que iba a ser producido por Helio Films. De cualquier forma, la documentación correspondiente al proceso de censura del guión, demuestra con claridad que, de haberse realizado, *Goya en la oscuridad* habría estado separado por una substancial diferencia ideológica respecto a *Los sitiados*. Tal y como demuestra el correspondiente expediente, la película se fundamentaba en la comparación de determinados fenómenos sociales de la época de Goya,

³³ NIETO FERRANDO, J., “Veinticinco años de paz vigilante. La reconfiguración de la memoria cinematográfica de la Guerra Civil española”, en *Actas del Congreso Internacional de la Guerra Civil española, 1936-1939*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, p. 9.

³⁴ BERTHIER, N., “¿Por qué morir en Madrid? Contra *Mourir á Madrid*: las dos memorias enfrentadas”, *Archivos de la Filmoteca*, 51, Zaragoza, octubre de 2005, pp. 127-140.

³⁵ GAUTIER, T., *Viaje a España*, (edición y traducción de Jesús Cantera Ortiz de Urbina), Madrid, Cátedra, 1998, pp. 164-171.

³⁶ Este componente se encuentra presente en un corto de animación, separado por un abismo cronológico de estos proyectos, titulado *Los fusilados de Goya*, (Héctor Caño, 2007).

con algunos otros —que desconocemos por desgracia— coetáneos al momento de realización del *film*, en la década de los sesenta del siglo XX. Sobre este proyecto los censores de guión aprobaron el rodaje del guión, pero contraponiendo múltiples reparos, hasta el punto de señalar que se trataba de un *guión peligroso* con el que *podría realizarse una película gravemente tendenciosa. Se trata de adscribir, en cierto modo, a Goya a una determinada orientación social y de leyenda negra (...) en lo que se refiere al comentario oral que acompaña la imagen, el autor —sospecho que sin mala intención— se ha dejado llevar por la moda que consiste en convertir a Goya en algo parecido a lo que ahora se llama pintor social, e insiste además en ciertos tópicos hispano-negroides, absolutamente memos.*³⁷ Lo cierto es que desconocemos, aunque parece muy probable que así fuera, que estos decretos tan alarmistas, pudieran hacer desistir de su empeño a Grañena, que finalmente no rodó la película. Pero de lo que no cabe duda es de que esta documentación delata los temores de la Junta de Censura hacia proyectos filmicos que ya no eran meramente didácticos e ilustrativos de la obra de Goya, como veremos con los documentales de arte de los años cuarenta y cincuenta, y como lo serían todavía algunos posteriores, como los de Fernández Ardavín, hasta la década de los ochenta, sino que suponían una interesante transición ideológica, utilizando a Goya y su obra con una finalidad claramente de reivindicación política y social, inherente en su momento en la propia obra goyesca, pero sin duda muy peligrosa a los ojos del régimen franquista, por las evidentes resonancias de actualidad que dichos planteamientos teóricos tenían en la España de mediados de los años sesenta.

Este componente de ideologización de la obra de Goya que seguimos viendo podría advertirse en otras cintas como *Los Caprichos*³⁸ de Rafael Ballarín (1969), basada en la serie gráfica homónima. Una película que iba a ser producida por la empresa barcelonesa Teletecnine Internacional, y que finalmente no llegó a filmarse. Sobre ella, los censores se expresan en términos muy similares a la anterior, mostrando nuevamente sus recelos a partir de determinadas expresiones del texto. Así, se exhorta a la eliminación de algunas frases, en concreto, en las que se hace referencia a los convencionalismos sociales y la herejía *inventados por los cazurros y los pusilánimes*.³⁹

³⁷ A.G.A., (03) 121, Sign. 36/04859.

³⁸ A.G.A., (03) 121, Sign., 36/05020.

³⁹ El párrafo dice literalmente, utilizando como imagen el significativo grabado de *El sueño de la razón produce monstruos: chispazos agónicos de un mundo que se debate en el fango (...) espanto de las formas (...) caricatura de lo espectral que todos llevamos bajo la piel (...) ansia suprema de libertad y burla de todos los cocos del convencionalismo y de las mil cuevas de la herejía, inventados por los cazurros y los pusilánimes*. La presencia de esta temática que vincula la brujería con el mundo de la superstición a través de *Los*

Pero sin duda alguna, la película en la que se advierte esa instrumentalización ideológica de la figura y obra de Goya con una finalidad de clara reivindicación social —aplicada de nuevo a la época de Goya, pero parangonable sin duda a los momentos del tardofranquismo— es *Goya: perro infinito*, producida por Ciaplind Films y dirigida por Antonio Pérez Olea entre 1976 y 1977.⁴⁰ La cinta, cuyo texto se basa en las obras de Eugenio d'Ors⁴¹, Klingender⁴² y Lewis,⁴³ con algunas referencias a *La estética entre la Ilustración y el Romanticismo* de Baumgarten, consta de tres bloques, cuyos títulos son ya de por sí plenamente significativos. El primero de ellos: *El muñeco y la corte* se centra en la etapa de formación y ascenso social de Goya, llegando a apoyar la idea de que el verdadero arte de Goya, que años después eclosionaría con plena resonancia, se encontró en ese periodo latente, viéndose obligado a trabajar sin libertad y doblegado a las exigencias de la alta sociedad de la corte madrileña, como único camino posible para conseguir una posición dentro de ese contexto. Una corte y una aristocracia que es atacada por la cinta de Pérez Olea por su actitud de evasión ante los problemas de España y por su flagrante inactividad a ese respecto. Todo ello a través de la locución, altamente poética, de la misma, que se aprovecha además para desmitificar en parte la propia figura del artista aragonés: *Goya cabezota, cuello de toro, chaparro, violento, rebelde, matón, ¿de dónde te vino este refinamiento súbito? (...) te has ablandado, Goya; ¡lo que es el medrar!* La segunda parte, que lleva por título *El hombre y la barrabasada*, se centra en los dispares efectos de la Guerra de la Independencia en la obra y la mentalidad de Goya. En este punto se configura un claro alegato antibélico, manifestándose la incompreensión de Goya ante tanta atrocidad, el enorme sufrimiento infringido en España por la ocupación napoleónica, que llega a definirse como *doce años de clandestinidad española sobre su propio territorio*, y también se denuncia el retroceso de las libertades y la involución social que llevó aparejada la reinstauración de la monarquía borbónica en España en la persona de Fernando VII. En esta parte se apoya que los sucesos vividos hicieron volver a Goya su vista y nacer su compromiso social: *he aquí el salto al hombre*, aunque no se pierde la ocasión para poner de manifiesto una cierta denuncia —huyendo de los planteamientos heroizantes que hemos visto en otros documentales—

Caprichos de Goya, está presente en el cine desde la producción sueca *Häxan. La brujería a través de los tiempos* (Benjamín Christensen, 1922).

⁴⁰ A.G.A., (03) 121, Sign., 36/05210.

⁴¹ D'ORS, E., *El arte de Goya*, Madrid, Aguilar, 1946.

⁴² KLINGENDER, F. D., *Goya in the democratic tradition*, Londres, Sidgwick and Jackson, 1948.

⁴³ LEWIS, D. B. W., *El mundo de Goya*, Madrid, Aguilar, 1970.

hacia el comportamiento hipócrita del pintor: *Goya está contra la violencia y eso significa ser neutral; también significa sospechoso (...) por eso pinta a todos, que hay que disimular (...) hay un regusto malsano cuando confiesas: yo soy pintor del Rey (...) de verdad es un triunfo verse no ya obligado pintor del muñeco que aspira a ser hombre, sino del hombre que ha conseguido ser muñeco*, todo ello en una más que elocuente crítica a los monarcas Carlos IV y Fernando VII, respectivamente. Ataque que se hace extensivo también a la figura de la Duquesa de Alba de la que llega a afirmarse despectivamente: *Cayetana te aprecia por ser distinto, la aceptas porque desciende hasta ti por tu calidad de hortera, de niño mimado, de contrapunto rural de otros devaneos palaciegos*. Finalmente en la tercera parte del cortometraje: *La catarsis* vuelve a arremeterse duramente contra el monarca Fernando VII, a quien se define como *buitre carnívoro*, y contra la involución sufrida por el país bajo su reinado, cifrada en la reinstauración de la Inquisición, el papel determinante de la Iglesia y el peso de la religión en la sociedad popular —*la mística ibérica es conmovedora pero no consoladora*—, y el creciente peso específico de la burguesía. En este contexto, el film de Pérez Olea sitúa a un Goya ya maduro —*¿morir? No; sucede que me canso de ser hombre, herramienta, perro infinito*—, que se rebela ante la España que le rodea y que no le deja expresar su arte más personal —*definitivamente inadaptable como español profundo*— y que alcanza su verdadera catarsis en las pinturas negras: *por primera vez se pinta la realidad del ser oprimido*, coronando una cinta sin duda singular, en la que tal vez resultan algo discutibles algunos extremos aseverados, pero que constituye uno de los más interesantes tratamientos de la figura de Goya en la cinematografía española. Una cinta que lleva al extremo ese tratamiento psicoanalítico⁴⁴ e ideologizado del pintor aragonés, y que desde luego tan sólo puede alcanzar a entenderse en un momento histórico como el comienzo de la transición española,⁴⁵ en el que fueron posibles estas auténticas reivindicaciones sociales que, pocos años antes, hubieran sido directamente inconcebibles, y en el que la censura cinematográfica española, aunque todavía vigente, estaba dando sus últimos estertores.

⁴⁴ Así se especifica expresamente en la sinopsis del guión de la película presentada a censura.

⁴⁵ Llama poderosamente la atención que el permiso de rodaje de la cinta fue solicitado por la productora CIAPLIND Films el 21 de noviembre de 1975, justo al día siguiente de la muerte de Franco.

Goya en el documental de arte

Encontramos igualmente otra serie de trabajos encuadrados dentro del género del documental de arte, en la mayoría de los casos con una funcionalidad meramente didáctica, que nos ayudan a comprender la trascendencia de la obra goyesca.

Volviendo con la década de los cincuenta, debemos citar *Los Desastres de la Guerra*,⁴⁶ (Manuel Hernández Sanjuán y José López Clemente, 1953) y *La Tauromaquia*,⁴⁷ (José López Clemente, 1954), los dos producidos por Studio Films, firma especializada en este tipo de trabajos. Se trata de dos películas que, en líneas generales, responden a las características del *film* didáctico a partir de la visualización de fotos-fijas de los grabados en sucesión a veces un tanto desordenada, que tienen, a su vez, la función de ilustrar determinadas cuestiones históricas. En el caso de *La Tauromaquia*, se parte de la conocida afición de Goya a los toros para intentar trazar una evolución sobre el origen de la “Fiesta Nacional”: desde las primeras prácticas desarrolladas en época de dominación musulmana, pasando por la referencia concreta —posiblemente apócrifa— de cómo el emperador Carlos V alanceó él mismo a un toro en 1527, llegando a mostrar la actuación de algunos de los más significados toreros de la época de Goya y que él mismo conoció dejándonos testimonio de sus acciones en sus imágenes grabadas, como es el caso del temerario “Martincho”, o Pedro Romero, “Pepe-Hillo”, etc.

En el guión del primero de los citados cortometrajes (*Los Desastres de la Guerra*), parece seguirse las pautas historiográficas desarrolladas por Lafuente Ferrari en su estudio sobre la serie goyesca,⁴⁸ y aunque el texto contiene las ineludibles referencias heroizantes, podemos apreciar un cierto tono acusativo en torno a la guerra (invocando el concepto en su generalidad) y sus terribles consecuencias, como se deduce del rótulo inicial que abre la película: *El más patético alegato, la más tremenda protesta que artista alguno haya compuesto contra la guerra es obra del pintor español Francisco de Goya y Lucientes. Testigo presencial de la invasión napoleónica en España, concibió y grabó, de 1810 a 1820, la serie de aguafuertes que dio a conocer con el título de “Los desastres de la guerra”. Estos grabados muestran en la belleza de su ejecución, diversos aspectos de la lucha a muerte entre seres humanos.*

⁴⁶ A.G.A., (03) 121, Sign., 36/04743 y 36/03473.

⁴⁷ A.G.A., (03) 121, Sign., 36/04744.

⁴⁸ *Goya está en el polo opuesto de toda interpretación retórica. Los grandes y terribles acontecimientos de que España fue teatro desde 1808 a 1814 ni por un solo momento contagian a Goya de ninguna actitud heroica o magnificadora.* En LAFUENTE FERRARI, E., *Goya. Los Desastres de la Guerra*, Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1952, p. 21

Se trata de un documental que recurre estrictamente a los grabados de la serie, descartándose la inclusión de otras obras, ya fueran estampas de otras series gráficas o cuadros del pintor aragonés. Desde el punto de vista técnico, cabe destacar en esta cinta la utilización de planos generales que, a través de zoom de avance, retroceso y laterales, se concretan en planos cortos y de detalle. Asimismo, predominan las rápidas transiciones en sintonía con el ritmo frenético de las acciones narradas; todo ello configura un planteamiento visual de tono efectista que busca enfatizar el componente emocional del que participan tanto imágenes como texto.⁴⁹

El propio López Clemente reconoce la influencia del documental *Les desastres de la guerre* realizado por los franceses Jean Grémillon (autor del comentario) y Pierre Kast (director) en 1951, trabajo que sí recoge otras obras del pintor de Fuendetodos: *Tuve ocasión de comprobar que los realizadores franceses no habían empleado solamente, como nosotros, los grabados de la serie goyesca de la guerra. En el film francés se hallaban mezclados algunos cuadros del Prado, con gran cantidad de láminas de “Los Caprichos” y de otras series, y en su conjunto “Los Desastres de la Guerra” resultaba menos brutal y violento que nuestra versión española del mismo tema.*⁵⁰

Con este trabajo, ambos cineastas franceses no habrían pretendido hacer un aséptico *documental de arte al uso*, de modo que conscientemente se evita ofrecer una visión de conjunto de las obras artísticas favoreciendo la fragmentación, la búsqueda del detalle. Con esta reformulación visual puesta en práctica a través de las técnicas del montaje cinematográfico, los movimientos de cámara, etc., la integridad esencial de la pintura —en cuanto imagen caracterizada para su contemplación general, *de un solo vistazo*— se halla “traicionada” debido a la labor de análisis emprendida por los cineastas.⁵¹ Análisis que, en última instancia, conlleva una nueva síntesis fundada en una heterogénea relación de factores que presentan una original aproximación a la obra artística a través de un lenguaje estrictamente cinematográfico. Por otra parte, esta síntesis aspira a ser significativa, en el sentido de que incide en una reflexión más general, más

⁴⁹ Esto mismo sucede en los dos documentales rodados por César Fernández Ardaín en 1980 para la citada productora Aro Films: *Los Caprichos de Don Francisco de Goya y Aguafuertes de la guerra*.

⁵⁰ Citado en nota a pie de página en el artículo “Pasado, presente y futuro del documental español”, *Revista Internacional del Cine*, 11-12, enero-febrero de 1953, p. 70. Asimismo, desde la crítica francesa, véase de DONIOL-VALCROZE, J., “Terre sans paix. Les desastres de la guerre”, *Cahiers du Cinéma*, 7, diciembre de 1951, pp. 59-61.

⁵¹ *Para utilizar la pintura, el cine la traiciona y lo hace en todos los niveles. La unidad dramática y lógica del film establece cronologías y lazos ficticios entre obras a veces muy separadas en el tiempo y en el espíritu. (...) Pierre Kast introduce fragmentos de “Los Caprichos” para sostener su montaje sobre “Los desastres de la guerra” o cuando Alain Resnais hace juegos malabares con las épocas de Picasso.* BAZIN, A., *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1999, p. 211.

allá de la mera valoración del creador desde su posición y trascendencia dentro de la Historia del Arte.⁵² Se trataría, a través de este tipo de *films*, además de plantear propuestas artísticas diferenciadas y autónomas, de convenir —en el caso específico de la temática goyesca desarrollada en *Los Desastres*— la universalidad del sentido de denuncia de los horrores producidos por las guerras.

Respecto a este recurso de la fragmentación de las obras artísticas, de omisión intencionada de mostrar el marco del cuadro, encontramos antecedentes en la obra de otros documentalistas, como son los italianos Luciano Emmer y Enrico Gras. Cineastas cuyas películas son frecuentemente visionadas y estudiadas en el contexto cineclubístico español de la época. Dos de los autores más reconocidos a nivel internacional, dentro de un amplio panorama en donde Italia y Francia ocupan los puestos de honor en la producción de documental de arte.

En ese mismo año (1951), el propio Emmer se ocuparía del pintor de Fuendetodos en *Goya*, donde ensaya *una técnica puramente cinematográfica, con un comentario breve muy estudiado, y unos fondos musicales maravillosamente elegidos*.⁵³ En ella, Emmer recurriría a algunos cartones para tapices y grabados de la serie de *La Tauromaquia*, e igualmente a ciertas estampas de la serie de *Los Desastres* para hablar de un determinado período histórico (finales del siglo XVIII y principios del XIX), tomando a los personajes de tales representaciones como si fueran auténticos actores en una acción de planteamiento ficcional.⁵⁴

Ya en 1957, se realiza un *film* que va a tener como protagonista la vida y obra del pintor aragonés, y para el que se van a utilizar de nuevo algunas de sus obras más significativas. Se trata de *Goya, una vida apasionada*, dirigida por José Ochoa para Urania Films, a partir del guión de Agustín de Foxá.⁵⁵ Se trata de una visión integral de la trayectoria

⁵² El interés por incidir en la faceta de Goya como un artista y creador libre, que lucha por configurar un estilo propio, independiente y moderno, no sólo se advierte en algunos de los documentales de arte a los que hacemos referencia, sino que también está presente en algunas cintas de ficción de este mismo periodo, particularmente en la ya citada *Goya: historia de una soledad*, de Nino Quevedo (1970), así como en *Goya: genio y rebeldía*, una singular producción, de nacionalidad germano-soviética, realizada en 1972 por Konrad Wolf, y basada en la novela del escritor alemán —de raigambre tardorromántica un tanto trasnochada— Lion Feuchtwanger, escrita en 1951. Sobre esta última ver FEUCHTWANGER, L., *Goya*, Madrid, Edaf, 1994. Esta misma faceta, comparada en este caso con la figura y obra de Orson Welles, lleva a cabo el documental, mucho más tardío, *Orson Welles y Goya*, (Emilio Ruiz Barrachina, 2008).

⁵³ Tomado el título de PAREDES, O. C., “Documentales de Arte”, *Revista Internacional del Cine*, 3, octubre de 1952.

⁵⁴ KRACAUER, S., *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 251-252.

⁵⁵ A.G.A., (03) 121 Sign. 36/04779. Uno de los miembros de la Junta de Clasificación y Censura, en su dictamen sobre la película, afirma: *Puede ser un magnífico documental muy necesario por cierto para la producción cinematográfica española*.

del pintor aragonés, desde su nacimiento —con imágenes de la casa de Fuendetodos—, su formación en Zaragoza en el taller de José Luzán —panorámica de la Basílica del Pilar, de la Catedral de la Seo y otros monumentos— y su llegada a Madrid, donde se inicia con los cartones para tapices y los primeros retratos de personalidades de la Corte y de la familia real. El documental se clausura con referencias a sus cuatro series de grabados, los lienzos alusivos a la Guerra de Independencia y el ciclo de las “Pinturas Negras” en la Quinta del Sordo.

Asimismo es significativo que al año siguiente se filme el cortometraje *España 1800*,⁵⁶ (Jesús Fernández Santos, 1958), para Tarfe Films, sobre la vida española en torno a ese cambio de siglo que iba a significar una paulatina deriva hacia la modernidad, y para el cual se utilizaron varias obras de Goya, entre ellas, cabe citar algunos cartones para tapices, obras en lienzo que reproducen escenas populares y varios de sus más célebres retratos, sin dejar de incluir todas las series de grabados, además de sus más significativos cuadros centrados en la Guerra de Independencia, y, finalmente, ejemplos de la Pinturas Negras. A partir de las más importantes obras goyescas, el cineasta pretendía que los espectadores se vieran reflejados en el pintor de Fuendetodos y en el tiempo histórico que le tocó vivir, *íntimamente relacionado con nosotros, como todos los de nuestra historia*.⁵⁷ Se trata de una película que tuvo una vida azarosa ya que, tras recibir el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos y del Sindicato Español del Espectáculo y haber representado a España en el Festival de Cannes,⁵⁸ fue requisada por la Dirección General de Seguridad por motivos de censura⁵⁹ hasta configurar una nueva versión que pasaría a titularse *Goya (Tiempo y recuerdo de una época)*,⁶⁰ realizada para NO-DO, y que fue galardonada en el Festival de Montecarlo de 1960. No acabaría aquí la relación de Fernández Santos con el pintor de Fuendetodos, puesto que en 1970 rodaría un nuevo documental basado en su figura, *La España de*

⁵⁶ A.G.A., (03) 121, Sign., 36/04783.

⁵⁷ Tomado de “Entrevista a Jesús Fernández Santos”, *Ínsula*, 148, 15 de marzo de 1959, p. 4.

⁵⁸ Además de su trascendencia a nivel internacional, se trata de un *film* que recibió una unánime valoración positiva desde todos los sectores especializados en cortometraje en España, siendo calificada como el mejor documental sobre obras de Goya realizado hasta el momento. Así opinaron por ejemplo LÓPEZ CLEMENTE, J., “Los jóvenes ante el documental: Jesús Fernández Santos”, *Espectáculo*, 134, abril 1959, p. 21.

⁵⁹ El propio Fernández Santos refiere así el incidente: “España 1800” fue una aventura artística que nos tuvo a las puertas de la Dirección General de Seguridad. Era una interpretación de la España de Goya, un alegato contra la familia de Carlos IV que fue secuestrado para siempre y no sé dónde parará, si es que existe aún. Hubo que suavizar el comentario y, por si fuera poco, los distribuidores lo redujeron de cuarenta a veinte minutos. Con todo y eso, yo lo he oído aplaudir en cines comerciales. En RODRÍGUEZ PADRÓN, J., *Jesús Fernández Santos*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Promoción del libro y la cinematografía, 1982, p. 23.

⁶⁰ A.G.A., (03) 121, Sign., 36/03815.

Goya,⁶¹ para Marina Films. Una nueva recreación biográfico-didáctica de su trayectoria artística y vital a través de sus obras más significativas.⁶²

Más allá del documental de arte propiamente dicho, cabría también hacer una breve referencia al campo del documental turístico. Así por ejemplo, la figura de Goya aparece como un motivo recurrente en toda una serie de documentales sobre la ciudad de Zaragoza, como un referente ideológico, pero también dentro de la oferta cultural que ofrece la ciudad al visitante, como sucede con el cortometraje *Zaragoza, ayer y hoy*⁶³ (Francisco Centol, 1959), cuyo guión es de Antonio Beltrán, suponiendo un precedente del posterior desarrollo de los documentales turísticos en la década de los sesenta.

⁶¹ A.G.A., (03) 121, Sign., 36/05043.

⁶² Esta misma estructura la usan otros documentales de arte que se centran en Goya de forma más lateral, como *Concierto en El Prado* (Vicente Lluch, 1960) y *Cacería en El Prado* (Manuel Hernández Sanjuán, 1954).

⁶³ A.G.A., (03) 121, Sign., 36/04811.

ANEXO

Catálogo de proyectos cinematográficos sobre Goya y su obra

Producciones españolas de ficción:

- *El conde de Maravillas* (Ediciones Forns-Buchs, José Buchs, 1926).
- *El Dos de Mayo* (Ediciones Forns-Buchs, José Buchs, 1927).
- *Pepe-Hillo* (Ediciones Forns-Buchs, José Buchs, 1928).
- *Goya* (Junta magna del Centenario de Goya en Zaragoza, Luis Buñuel, 1926). NO SE HIZO.
- *Goya* (Productora Julio César, Luis Buñuel, 1928). NO SE HIZO.
- *Goya que vuelve* (Productora Guzmán-Alonso, Modesto Alonso, 1928).
- *La Duquesa Cayetana y Goya* (Adolfo Aznar, 1941-42). NO SE HIZO.
- *La maja del capote* (Mercurio Films, Fernando Delgado, 1943).
- *La Duquesa Cayetana y Goya* (Astoria Films, Arturo Ruiz Castillo, 1946-49). NO SE HIZO.
- *María Antonia «La Caramba»* (Hércules Films, Arturo Ruiz Castillo, 1950).
- *La maja de Goya* (Suevia Films, Luis Lucía, 1955). NO SE HIZO.
- *La tirana* (Juan de Orduña, Juan de Orduña, 1958).
- *¡Aquí Madrid!* (Adolfo Aznar, 1963). NO SE HIZO.
- *Goya, historia de una soledad* (Surco Films, Nino Quevedo, 1970).
- *Volaverunt* (Mate Production, Bigas Luna, 1999).
- *Goya en Burdeos* (Lola 2002, Carlos Saura, 1999).

Producciones extranjera de ficción

- *Häxan* (Benjamín Christensen-Suecia, 1922).
- *La Duquesa de Alba y Goya* (Luis Buñuel-EE.UU-Paramount, 1937). NO SE HIZO.
- *Goya* (I. A. Block y B. Berg-EE.UU., 1954).
- *La maja desnuda* (Henry Koster-Italia, 1958).
- *Goya, genio y rebeldía* (Konrad Wolf-U.R.S.S. y R.D.A., 1971).
- *Pasión* (Jean Luc Godard-Francia, 1982).
- *Los fantasmas de Goya* (Milos Forman-Inglaterra, EE.UU. y España, 2006).

Producciones extranjera documentales:

- *Les desastres de la guerre* (Pierre Kast-Francia, 1951).
- *Goya* (Luciano Emmer-Italia, 1951).

Producciones españolas documentales:

- *En tierras de Goya* (Florián Rey, 1926). NO SE HIZO.
- *Aquel Madrid de Goya* (Hermic Films, José María Hernández Sanjuán, 1944).
- *Goya y los toros* (CEU, Adolfo Aznar, 1944). NO SE HIZO.
- *Goya, pintor de España* (Ultra Films, Manuel Hernández Sanjuán, 1946).
- *Goya* (Universitas Films, José María Elorrieta, 1948).
- *Goya* (Javier Elorrieta, 1950)*.
- *Goya y Madrid* (NO-DO, *Imágenes*, n.º 366, enero 1952).
- *Toreo a caballo* (España Actualidades, José H. Gan, 1953).
- *Cacería en El Prado* (Manuel Hernández Sanjuán, 1954).

- *La Tauromaquia*. (Studio Films, José López Clemente, 1954).
- *Oración en piedra, la Catedral de Toledo* (Manuel Domínguez, 1957)*.
- *San Antonio de la Florida* (NO-DO, Santos Núñez, 1957).
- *España 1800* (Eurofilms, Jesús Fernández Santos, 1958).
- *Goya, una vida apasionada* (Urania Films, José Ochoa, 1958).
- *Goya (Tiempo y recuerdo de una época)* (NO-DO, Jesús Fernández Santos, 1959).
- *Las Pinturas Negras de Goya* (NO-DO, Christian Anwander, 1959).
- *Corrida goyesca* (Julián de la Flor, Julián de la Flor, 1960).
- *Concierto en El Prado* (Tyris Films, Vicente Lluch, 1960).
- *En serio y en broma* (M. Martínez Remis, 1962)*.
- *Toros tres* (Procusa, Javier Aguirre, 1963).
- *Pintura española* (Hermic Films, Luis Torreblanca, 1964).
- *Goya en la oscuridad* (Helio Films, José Grañena, 1964). NO SE HIZO.
- *Los caprichos* (Teletecnine Internacional, Rafael Ballarín, 1969).
- *Milagro* (Peña Films, Alberto Lapeña, 1970)*.
- *La España de Goya* (Marina Films, Jesús Fernández Santos, 1970).
- *Goya* (Serafín García Trueba, Rafael J. Salvia, 1973).
- *Romería de San Isidro* (Aro Films, César Fernández Ardavín, 1964-75). NO SE HIZO.
- *La mujer en Goya* (Aro Films, Serie «Arte para los ojos», César Fernández Ardavín, 1964-1977).
- *Goya, perro infinito* (Ciaplind Films, Antonio Pérez Olea, 1976-1977).
- *Goya* (Juan Cano Arecha, Juan Cano Arecha, 1979)*.
- *Aguafuertes de la guerra* (Aro Films, Serie «El dibujo», César Fernández Ardavín, 1980).
- *Los caprichos de Don Francisco de Goya* (Aro Films, Serie «Grandes maestros», César Fernández Ardavín, 1980).
- *Un genio llamado Goya* (Aro Films, Serie «Grandes maestros», César Fernández Ardavín, 1981).
- *El color de una pasión* (Misfits, Francisco Javier Borrego, 1982).
- *Síntesis interpretativa sobre varios lienzos de Goya* (Óscar Films, Óscar Villanueva, 1982).
- *Los fusilados de Goya* (Héctor Caño, Héctor Caño, 2007).
- *Orson Welles y Goya* (Ircania Producciones y Aragón TV, Emilio Ruiz Barra-china, 2008).

* De estos documentales, no se conservan copias en Filmoteca Española.