

La pintura de Goya en el documental español: construcción y representación del imaginario cultural¹

David Moriente

Resumen: Este artículo propone una reflexión sobre cómo se ha traducido la pintura de Francisco de Goya a diversos esquemas fílmicos (narrativos, educativos, divulgativos, ideológicos, etc.) dentro de los documentales de arte producidos en España durante el período de la dictadura del general Franco.

Palabras clave: Documental de arte, Francisco de Goya, pintura, historia del cine, construcción cultural, patrimonio histórico.

Résumé : Ce article propose une réflexion sur comment il a été traduit la peinture de Francisco de Goya à divers structures filmiques (narratif, informatif, idéologique, etc.) dans les documentaires d'art produites en Espagne pendant la dictature du général Franco.

Mots-clefs : Documentaire sur l'art, Francisco de Goya, peinture, histoire du cinéma, construction culturelle, patrimoine historique.

Este texto contiene una serie de reflexiones parciales derivadas de una investigación en curso, de mayor calado y orientada a dilucidar los modelos de representación cinematográfica documental de las artes plásticas, la arquitectura y, en definitiva, el patrimonio histórico-artístico español desde las apariciones más tempranas — fechadas a mediados de los años treinta— hasta el final de la dictadura franquista, en 1975². Este arco cronológico de cuarenta años es lo suficientemente amplio para estudiar con detenimiento las continuidades, mutaciones y rupturas de la producción documental centrada en la temática artística, pero también, desde el punto de vista histórico y político es un período marcado por un régimen que influyó de modo decisivo en la sociedad del país, tal y como lo demuestran los trabajos sobre la censura de Román Gubern, sobre el noticiario NO-DO de Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca y, más recientemente, la aproximación culturalista al cine español de Vicente Benet, textos de los que este artículo se declara deudor.

La utilización del patrimonio histórico (y también artístico) plantea numerosos problemas de conceptualización, dada la facilidad con la que se pueden reescribir discursos y redefinir identidades y mitos, pero, al mismo tiempo, la ambivalencia que permite la apropiación icónica a través de la lente

1. Este texto está originado por las notas de nuestra intervención titulada “Evocaciones de Goya en la memoria documental” en las jornadas del Colegio de España de París *Migrations d'images*, coordinadas por la profesora Corinne Cristini el 12 de octubre de 2012.

2. Ideas presentes en este artículo —sobre todo en los nexos con la construcción del imaginario franquista y su utilización ideológica— se hallan desarrolladas en nuestros trabajos “El documental de arquitectura en el cine del franquismo: historia y simbolismo”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XVI, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid 2004; “La espada y la cruz: el Valle de los Caídos en imágenes”, *Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, no. 3, primavera 2013 : <http://iberical.paris-sorbonne.fr/?p=923>. También hemos incidido sobre este particular en nuestra intervención “Lugares carismáticos: una aproximación documental”, dentro de las jornadas *Charisme(s) : mises en scène*, coordinadas por la profesora Nancy Berthier en el Institut d'Études Hispaniques de París el 31 de marzo de 2012; y en nuestra conferencia “Simulacros de un trópico apacible”, dictada en las *II Jornadas de Medios de Impresión Gráfica, Ilustración y Acuñación Artística*, Universidad de Castilla-La Mancha, Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre, 25 de mayo de 2012, Madrid (en prensa).

cinematográfica resulta en un excelente laboratorio para estudiar cómo aparece reflejada la imagen de determinado artífice y su producción en determinado período. Dada la importancia de Francisco de Goya y Lucientes como aporte a la cultura universal y como uno de los mitos de la historiografía artística española —ubicado en el mismo panteón con figuras del calibre de Juan de Herrera, El Greco, Velázquez y, más tarde, Picasso— resultaba atrayente extraer varias muestras que compartieran el mismo asunto y observar cuál era el comportamiento de las mismas en diferentes puntos del período cronológico antes citado. Es por este motivo que, a pesar de la producción cinematográfica documental³ en la que la figura de Goya⁴ y su obra son protagonistas es abundante, nos hemos referido a determinados títulos en los que se manifestaban rasgos diferenciadores por sus innovaciones de carácter formal o por las interpretaciones del tema. Las películas estudiadas se sitúan en órbitas variables del núcleo del documental de arte y para nuestro estudio de caso, será determinante la construcción cultural tanto de la producción artística del pintor como de la imagen reflejada en la sociedad del personaje.

El documental de arte⁵ puede definirse en tanto que práctica audiovisual generada a partir del proceso de negociación entre la captura o registro del fenómeno —por convención, el arte— y las distintas variaciones comprendidas entre el hecho y la ficción, una suerte de *gradiente de realidad* o de *lo objetivo*; estaríamos ante un pacto que no solo habría registrado los productos culturales (de la pintura a las artes escénicas) sino que, subsidiariamente, también permitiría estudiar los procesos de su representación. Con el fin de no resultar reiterativos en la caracterización de las muestras reseñadas queremos apuntar las líneas de fuerza más significativas y que se hallan presentes en mayor o menor medida en las producciones:

- a) la etiqueta de “documental de arte” casi equivale a enunciar “documental de pintura” hasta mediada la década de los cincuenta, dado que un número significativo de producciones cinematográficas tienen en común el registro de lo pictórico, bien a través de una serie de

3. Filmografía de documental sobre Goya: *Aquel Madrid de Goya*, Hermic Films, Manuel Hernández Sanjuán, 1944, 9'; *Goya*, Universitas Films, José María Elorrieta, 1948, ca. 10'; *Los desastres de la guerra*, Studio Films, José López Clemente y Manuel Hernández Sanjuán, 1953, 10'; *Cacería en El Prado*, José López Clemente y Manuel Hernández Sanjuán, 1954, 10'; *La tauromaquia*, Studio Films, José López Clemente, 1954, 10'; *San Antonio de la Florida*, NO-DO, Santos Núñez, 1957, 10'11"; *España 1800*, Eurofilms, Jesús Fernández Santos, 1958, 29'48"; *Goya, una vida apasionada*, Urania Films, José Ochoa, 1957, ca. 40'; *Goya, tiempo y recuerdo de una época*, NO-DO, Jesús Fernández Santos, 1959; *Las pinturas negras de Goya*, NO-DO, Christian Anwander, 1959, 16'10"; *Concierto en el Prado*, Tyris Films, Vicente Lluch, 1960, 76'20"; *Pintura española*, Hermic Films, Luis Torreblanca, 1964, 9'33"; *El Museo del Prado. Goya II*, Jesús Fernández Santos, 1966, 10'; *La España de Goya*, Marina Films, Jesús Fernández Santos, 1970, 28'; *Goya*, Serafín García Trueba, Rafael J. Salvia, 1973, 84'; *La mujer en Goya*, Aro Films, serie Arte para los ojos, César Fernández Ardavín, 1977, 11'; *Goya, perro infinito*, Ciaplind Films, Antonio Pérez Olea, 1977, 11'30"; *Aguafuertes de la guerra*, Aro Films, serie *El Dibujo*, César Fernández Ardavín, 1980, 10'; *Los caprichos de Don Francisco de Goya* (Aro Films, serie *Los grandes maestros*, César Fernández Ardavín, 1980, 9'; *Un genio llamado Goya*, Aro Films, serie *Grandes maestros*, César Fernández Ardavín, 1981; *Orson Welles y Goya*, Ircania Producciones, Aragón TV, Emilio Ruiz Barrachina, 2008, 50'11".

4. Nuestra mirada sobre la figura de Goya en la imagen documental y la no-ficción no es la única. Véase el artículo de LÁZARO SEBASTIÁN, FRANCISCO JAVIER y SANZ FERRERUELA, Fernando, “Goya en el cine documental español entre las décadas de los cuarenta y ochenta: tratamientos sociológicos, ideológicos y estéticos”, *Artígrama*, núm. 25, 2010, págs. 185-208.

5. Para José López Clemente —uno de los pioneros en el estudio del documental en España cuyas preocupaciones técnicas y teóricas iban parejas a la práctica como guionista y director— la cuestión era simple: “Película de arte es aquella cuya finalidad esencial es reflejar aspectos totales o parciales de las artes plásticas”, véase LÓPEZ CLEMENTE, José, *Cine documental español*, Rialp, Madrid, 1960, p. 176. Una aproximación más funcional la aporta Carlos Fernández Cuenca, jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, fundador y director de la Filmoteca Nacional (hoy Filmoteca Española), director de la Escuela de Cine y también del Festival de Cine de San Sebastián: “Lo primero para hacer un documental sería tomar como sujeto auténticas obras de arte; lo demás vendría por añadidura”, cfr. FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *30 años de documental de arte en España (Filmografía y estudio)*, Madrid, Escuela Oficial de Cinematografía, 1967, pp. 8-9.

obras pertenecientes a determinada escuela o estilo, bien mediante la figura paradigmática de algún pintor, si bien hay que incidir en la ausencia generalizada de interés por el proceso artístico.

b) también en el documental de arte de este período se constata una tendencia generalizada a controlar de manera absoluta las circunstancias ambientales de la filmación: dado que, como hemos afirmado antes, la temática más extendida es la pintura, ello permite una manipulación extensiva de dichas condiciones encorsetando en extremo el resultado final y determinando que el metraje de muy diferentes realizadores presenten concomitancias formales, como por ejemplo en la producción de NO-DO *Imágenes. Revista cinematográfica. N. 109*, dedicada a la “Creación artística” (1947) y *Goya* (José María Elorrieta, 1948).

c) Sus formas técnico-estilísticas se manifiestan en el uso de la cámara truca para el registro de planos medios, la frecuente apropiación de técnicas procedentes del campo de la animación como la sincronización de movimientos de cámara con el ritmo de la banda musical y en algunos casos la utilización de cámaras multiplano para dotar de profundidad al conjunto visual; edición alternada de planos generales del cuadro con otros de detalle.

Sin embargo, pese a la ingente producción⁶ de documentales procedentes tanto de la institución pública como de iniciativas privadas, el estudio sistemático y la cronología del uso y/o la apropiación de la imagen de las obras, prácticas, artistas, lugares de exhibición, etcétera, en tanto que materia prima del discurso audiovisual se demuestra el poco interés que ha tenido hasta fechas recientes este objeto de estudio, que se vio más desplazado hacia otros derroteros conceptuales como, por ejemplo, en el caso de *El sol del membrillo* (1992), la película de Víctor Erice sobre la obra pictórica de Antonio López, sobre la que existe un consenso generalizado entre historiadores y críticos definida en tanto que cine de autor⁷; en este sentido, nuestra percepción es que tanto el director como el pintor, al gozar de un estatus elevado culturalmente hablando, introducen una distorsión que dificultaría de modo considerable su lectura como documental de arte.

Goya y “la linterna mágica de sus pinceles”

Una vez identificados los rasgos formales del documental de arte es posible el comentario de algunos casos relevantes para comprender cómo se construye el imaginario filmico de la obra de Goya a través de la retórica documental y cómo se traducen las imágenes fijas procedentes de los cuadros a las exigencias cinéticas del medio cinematográfico. Uno de los ejemplos más tempranos es *Aquel Madrid de Goya*, del realizador y fotógrafo Manuel Hernández Sanjuán, fundador de Hermic Films, una de las productoras españolas más activas durante los años cuarenta y cincuenta; firma el guión Santos Núñez, quien trabajaría posteriormente con Hernández Sanjuán en numerosos documentales de la citada productora, y se encarga de la *voice over* el actor, director y productor Juan de Orduña. Rodado en 1944, *Aquel Madrid de Goya* es un cortometraje que hilvana planos tomados del Madrid de la posguerra junto a obras y grabados para presentar un mosaico retroactivo de la ciudad vivida por el pintor al tiempo que inserta fragmentos de películas de ficción en el pasaje dedicado a la resistencia contra el

6. Hasta el momento presente hemos examinado en los fondos de la Filmoteca Española unos doscientos documentales del período, en su mayoría cortometrajes, aunque el número es mucho mayor, rondando algo menos del medio millar.

7. “Milimétrica reconstrucción del proceso creativo del pintor Antonio López [...] la película de Erice es una experiencia cognitiva que parte de la actitud contemplativa de un Flaherty o un Rossellini, pero que no renuncia por ello a reflexionar sobre el propio medio cinematográfico”. CERDÁN, JOSETXO y PENA, JAIME, “Variaciones sobre la incertidumbre (1984-2000)”, en CASTRO DE PAZ, JOSÉ LUIS, PÉREZ PERUCHA, JULIO, ZUNZUNEGUI, SANTOS (DIRS.), *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña, Vía Láctea, 2005, pág. 70.

invasor francés, práctica que ya era habitual y que parece probable estuvieran extraídos de *El dos de mayo* (1927) o *El guerrillero* (1930), ambas del director José Buchs. *Aquel Madrid de Goya* no presenta todavía las calidades fotográficas con las que Hernández Sanjuán dotará a la extensa producción de temática colonial en tierras guineanas⁸, no obstante, resulta convincente este tanteo primerizo al aproximarse lateralmente al pintor a través de la imagen de Madrid; en tanto que pintor de corte, la biografía de Goya quedará unida de manera indisoluble a los avatares que sufrirá la capital.

A pesar de su brevedad, apenas nueve minutos, *Aquel Madrid de Goya* despliega un espeso tapiz donde se entretujan las urdimbres visuales de lo urbano —registradas por Hernández Sanjuán aunque ajenas a la realidad cotidiana del momento—, las evocaciones de los ambientes urbanos vividos y pintados por Goya —por así decirlo, el propio testimonio gráfico del pintor— y las interpretaciones escritas por Santos Núñez que se desgranán a través de la *voice over* de Orduña, presentada con una modulación declamatoria y enfática, siguiendo así la tónica general de las estrategias orales de los noticiarios de guerra y propaganda, y utilizada exhaustivamente con posterioridad en las producciones de NO-DO (Noticiarios y Documentales Españoles). Esa combinación algo barroca se ilustra con la anecdótica metáfora filmica que restituye la realidad a través de los cuadros: “Goya en la cima de su arte inmarcesible, con la linterna mágica de sus pinceles refleja en la pantalla de sus cuadros las siluetas de la villa, villa de siete estrellas, del oso y del madroño [...]”. En esta última sentencia se destaca precisamente una de las peculiaridades de la pintura de Goya —sobre todo en lo que se refiere a la obra de su madurez, desde la época de los *Caprichos* (1797-98) en adelante hasta las pinturas negras (1820-23)—, a saber: su absoluta modernidad anacrónica y su voluptuoso carácter cinético cuando no directamente precinematográfico. Se ha estudiado en profundidad la destacada influencia que ha ejercido la obra de Goya en el cine de vanguardia, por ejemplo, en la composición escenográfica de los planos de la matanza en *El acorazado Potemkin* (1925) de Serguéi M. Eisenstein; de hecho, Eisenstein en sus escritos teóricos tiende puentes al mundo pictórico a través de su admiración por las obras de Goya, Daumier o Van Gogh⁹. En sus memorias escritas en 1946, al evocar el recuerdo de unos biombos en París desliza el parentesco de lo secuencial en la pintura japonesa hacia los patrones formales de representación de Goya: “Aquí el acontecimiento está expuesto en sus fases sucesivas, al igual que en la asombrosa serie de seis pequeños cuadros de Goya, que relatan la historia del bandido Margorotto¹⁰”.

En 1948 tenemos el ejemplo de una producción de Universitas Films escrita y dirigida por José María Elorrieta¹¹, *Goya*. Rodado íntegramente en el Museo del Prado, es un cortometraje que se distancia del habitual procedimiento de locución para sustituirlo en su lugar por una banda musical de timbres flamencos y zarzueleros. Sin suscitar ninguna renovación formal ni estilística, *Goya* empieza y termina con el retrato del pintor de Vicente López (1826) y deviene un repaso biográfico-pictórico que va de los cartones para los tapices a las pinturas negras y culmina con los célebres *Fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* (1814).

8. Entre las que destacan *En el trópico huele a azahar* y *Costumbres pamúes*, de 1945, o *Una cruz en la selva* y *Maderas de Guinea*, ambas de 1946, donde en algunos momentos se hacen presentes las lecciones del cine etnográfico aprendidas a través del Robert Flaherty de *Nanook of the North* (1922) o, más aun, de *Moana* (1926). Sobre la producción española de cine colonial en aquellos años, véase ELENA, Alberto, *La llamada de África: estudios sobre el cine colonial español*, Barcelona, Bellaterra, 2010.

9. ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús, cap. 1. “Un marco teórico y algunos indicios del parentesco entre cine y pintura”, en *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós, 1995, pág. 13.

10. EISENSTEIN, Serguéi M., *Yo, memorias inmorales*, 2., México D.F., Siglo XXI, 1991, pág. 66.

11. Autor de otros cortometrajes documentales de temática artística a finales de la década: Velázquez (1946), *Castillos de Levante* (1948), *El Greco* (1948), *La capilla del Espíritu Santo* (1948), *La catedral de Burgos* (1948), *La mitología en el Prado: Rubens* (1948), *Tiziano en el Museo del Prado* (1948).

Más tarde, en 1953, el ya citado crítico y director José López Clemente junto a Hernández Sanjuán ruedan el cortometraje *Los desastres de la guerra*. Una cuidada producción en 35 mm de Studio Films realizada en los —en aquel momento prestigiosos, por sus instalaciones— Estudios Chamartín (ahora Estudios Buñuel de Televisión Española, Madrid), que contó con la presencia de Luis Torreblanca como editor de la cinta; a ello hay que añadir la banda musical interpretada por la Orquesta Sinfónica de Madrid y la colaboración en la *voice over* de la cantante María Dolores Pradera y su peculiar timbre sonoro de tonos graves. Un hecho destacable si se tiene en cuenta que el sonido femenino en las locuciones documentales fue inexistente (al menos en las muestras que hemos rastreado) hasta ese momento y habrá que esperar hasta el año siguiente, con *Misa en Compostela*, para encontrar un documental escrito, dirigido y narrado por una mujer, la actriz Ana Mariscal. Otro rasgo que habría que resaltar de este film es que solamente habían transcurrido catorce años desde que terminara la guerra civil y que aunque el título hace referencia a la serie de los aguafuertes del pintor y a la invasión napoleónica, resulta difícil no transferir el sentido agónico de los grabados a la contienda en España del año 1936. La narración comienza con este intertítulo que transcribimos a continuación:

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, la lucha a muerte entre seres humanos.

En este punto, convendría recordar que la retórica oficial del régimen franquista con respecto a la guerra era la de una actuación necesaria para salvar a España de su reverso tenebroso, la anti-España; “la Cruzada” fue un acto ineludible para el bando vencedor y la guerra, como tal, se convirtió en el saneamiento del territorio que se unificó merced a este proceso bélico¹². El régimen del general Franco, además, impuso una férrea disciplina sociológica de invisibilidad de los vencidos y de reescritura de la historia (una suerte de neolengua orwelliana, i.e., el fin de la guerra es el “Año de la Victoria”), con lo que hablar de “patético alegato” o “tremenda protesta” podría resultar ambiguo cuando no arriesgado.

En lo referido a la disposición formal, el filme de López Clemente es cronológicamente rectilíneo y descriptivo y visualmente construido con los aguafuertes de Goya; está editado con un montaje dinámico —sin apenas fundidos que ralenticen las transiciones— que se sincroniza con los efectos sonoros (bombas, explosiones, tambores), la banda musical y una *voice over* muy contenida. Hace uso de los movimientos de cámara que facilita la truca pero no explota todo su potencial, salvo en algunos momentos, como en el segmento dedicado a la violencia hacia las mujeres por parte de los invasores franceses, donde hay un encabalgamiento de metáforas sexuales, tanto en el nivel sonoro como en el visual. De este modo, el grabado número 19 *Ya no hay tiempo* (1810-1815) se fragmenta siguiendo los ejes compositivos de las espadas y los rostros horrorizados de las mujeres, alternando plano y contraplano entre las víctimas y sus verdugos, y fusionando al *recitado* algo inexpresivo:

Entretanto la guerra se recrudece. El cañón no cesa. La lujuria brutal de los soldados pugna por conseguir sus bestiales deseos, mejor que las amargas súplicas o las débiles resistencias es la lucha a muerte.

12. Véanse, con distintos enfoques, la construcciones y modelos de la retórica del franquismo en TRANCHE, Rafael R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra, 2006; AGUILAR, Paloma, *Políticas de la memoria, memorias de la política*, Madrid, Alianza, 2008 y ZENOBI, Laura, *La construcción del mito de Franco. De jefe de la Legión a Caudillo de España*, Madrid, Cátedra, 2011.

Es solo un ejemplo de la estrategia narrativa utilizada por López Clemente en *Los desastres de la guerra*, cuya conclusión se expresa en términos antinómicos de la victoria y el heroísmo:

Los crímenes impunes. El pretexto para los asesinatos. El sadismo de los tormentos. Las lentas torturas [grabado 39: *Grande hazaña! Con muertos!* (1810-1815)] [...] Y las plagas de toda guerra: la miseria, la enfermedad, el hambre. La soga para los prisioneros y la cárcel para los vencidos. Al final de la guerra, el silencio y la muerte. El resto, nada [grabado 69: *Nada. Ello dirá* (1810-1814)].

Cortometraje deliberadamente ambiguo pues, en efecto, si la Guerra de independencia se puede interpretar en tanto que una traducción ucrónica de la Guerra civil, en el sentido de que los antiespañoles se eculizan conceptualmente con los invasores, por otro lado es significativa la distancia que se opera con respecto del discurso oficial de que tras la guerra sigue “la Victoria” y “la Liberación” de España (en mayúsculas en el imaginario franquista). Al célebre “cautivo y desarmado el ejército rojo” por parte del ejército del Caudillo se opone el áspero cierre del documental: “Al final de la guerra, el silencio y la muerte. El resto, nada”. En contrapartida, el segmento dedicado a Goya en el documental *Cacería en el Prado*, de los mismos autores y realizado en ese mismo año, no concede espacio al equívoco y se emparenta, más bien, a través de la música dialogada de los animales de los cuadros que “hablan” entre sí con instrumentos de viento y del montaje dinámico, con los dibujos animados *Merrie Melodies* producidos por Leon Schlesinger para Warner Bros. hacia 1930.

También *La tauromaquia* (1953) —cortometraje escrito y dirigido por López Clemente y con fotografía de Hernández Sanjuán— contiene elementos formales muy similares a los descritos para *Los desastres de la guerra*, aunque en comparación con este último su discurso es palpablemente más débil y no muestra ninguna innovación técnica ni estilística. La serie de grabados que Goya realizó empujado por su interés (pasión, deberíamos decir) por los toros se utiliza, en este caso, en una manifiesta proposición que se sitúa en los aledaños de la propaganda nacionalista, lo que se alega en la leyenda de presentación:

Corre el año de gracia de 1815, cuando D. Francisco de Goya traza, con mano firme y experta, los grabados que componen las *estampas españolíssimas* de “La Tauromaquia” que han servido para realizar esta película. Goya, fervoroso entusiasta de la Fiesta Nacional, llega a actuar de lidiador en alguna novillada. El pueblo le llamo “D. Francisco el de los toros”¹³.

Durante los años cincuenta se observan numerosas aproximaciones documentales cuyo interés focaliza la figura del pintor y su obra y en muchas de ellas, el denominador común es la elevación del mito del genio español, entelequia asociada a la *españolidad* o una suerte de *sublime español*. Al margen de la influencia del contexto social en los artífices (estudiada en los escritos de Arnold Hauser o Pierre Francastel) y de que las obras se producen en determinados momentos como resultado de una serie de condiciones de emergencia, esa especie de fuerza de identidad nacional resulta ineludible a los individuos y les posee; así, ese discurso generalizado convierte a Goya (pero también en los casos, por ejemplo, de Velázquez, El Greco o Juan de Herrera) en meros vehículos o proyecciones esencialistas de un matriz/substancia española que prescribe y dicta a los creadores¹⁴; lo *sublime español* en las primeras

13. De manera incidental, la afición taurina va a ser uno de los *leitmotiv* utilizados por Emilio Ruiz Barrachina para su documental *Orson Welles y Goya* (2008), en él Barrachina expone en paralelo las vidas de ambos creadores revolucionarios.

14. A este respecto resulta certera la apreciación que José María Ridao introduce en el prólogo a Tzvetan Todorov: “La imagen de Goya como artista extravagante y rudo [...] es idéntica a la que los autores de la Generación del 98 consagraron sobre Cervantes, caracterizado como un «ingenio lego» al que el alma de la nación habría dictado una obra superior a su talento”. TODOROV, Tzvetan, *Goya. A la sombra de las luces*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, pág. 9.

décadas del siglo xx quedaría configurado principalmente a través del pensamiento de Eugenio d'Ors (*Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético*, 1922; *Lo barroco*, 1944), José Ortega y Gasset (*Meditaciones del Quijote*, 1914; *España invertebrada*, 1921; *Papeles sobre Velázquez y Goya*, 1950) o Ernesto Giménez Caballero (*Arte y Estado*, 1935)¹⁵. Todo cristaliza en una innominable fuerza telúrica que vertebra el destino de los habitantes, una suerte de red conceptual que inserta sus diseños previos y los hace inalterables a cualquier cambio evolutivo o mutación histórica o política; así, por ejemplo, para José Antonio Primo de Rivera España no es un país sino una “unidad de destino en lo universal”, héroe de la cruzada franquista cuyos restos reposarán en el Monasterio del Escorial —la piedra angular del cosmos hispano—, el lugar que posee unos “cimientos indeclinables como todo lo que es profunda y auténticamente español. Aquí está el fundamento del Imperio¹⁶”.

Trabajos posteriores explotan en mayor o menor medida esa veta idiosincrática junto a la singularidad de lo hispánico, sin aportar renovaciones formales o estilísticas aparte de la inclusión del color. Ejemplos que caben citar aquí es el mediodiámetro *Goya, una vida apasionada* (1957), de un titubeante José Ochoa, con guión narrado por el propio Agustín de Foxá, cuyo segmento dominante es el dedicado al retrato familiar del rey, a base de fugaces planos cortos de los personajes: “Allí esperaba su majestad Carlos IV rodeado de su familia con sus ojos azules. El baturro se inclinó reverente pero no cortesano: «—Señor». No perdonó nada: ni plebeyez, ni la boca sumida sin dientes de la reina”. Por su parte, *Las pinturas negras de Goya* (1959) de Christian Anwander y producción de NO-DO contó para su guión y supervisión artística al historiador de arte José Camón Aznar, de quien es probable que surgiera la idea de los recursos de incorporar fragmentos de cuadros y compararlos sobre un fondo negro y el resalte de las texturas pictóricas. No obstante, a pesar de este acierto todavía inédito en los documentales españoles de arte hasta ese momento, el resultado final es atropellado pues no se calibran con exactitud ni los movimientos ni el enfoque de la cámara.

De 1958 es el mediodiámetro del escritor, poeta y cineasta Jesús Fernández Santos, *España 1800*, de Tarfe Films, y que se presentó al público, como reza el subtítulo, en tanto que “ensayo cinematográfico sobre Goya y su tiempo”. El trabajo de Fernández Santos obtuvo una recepción crítica favorable¹⁷, hecho que es posible que estimulara el interés de Fernández Santos por ahondar en la figura de Goya en ulteriores producciones¹⁸ como *Goya, tiempo y recuerdo de una época* (1960), *El Museo del Prado. Goya II*

15. Para una visión panorámica del contexto cultural y artístico en España entre los años treinta y cuarenta, léanse los dos primeros capítulos del libro de DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, “Sobre la cultura artística de posguerra” y “El reconocimiento oficial del arte abstracto”, Madrid, Cátedra, 2013, págs. 21-101.

16. Transcripción de la locución del documental *Felipe II y el Escorial* (Fernando G. Mantilla y Carlos Velo, 1935), *voz over* de tono imperialista insertada en el documental por la productora CIFESA tras el final de la guerra civil y que no obedece a la intención original de los autores. Sobre el simbolismo de los lugares, véase nuestro artículo “El documental de arquitectura en el cine del franquismo: historia y simbolismo”, *op. cit.*, págs. 153-ss.

17. GÓMEZ TELLO, “España 1800”, *Primer Plano. Revista española de cinematografía*, 955, febrero 1959. “En sesión especial se proyectó en el cine Callao esta película, realizada por Jesús Fernández Santos, con guión de este joven director. Quiso llevar a la pantalla lo que él denomina certeramente «ensayo cinematográfico sobre Goya y su tiempo». Estas interpretaciones, incluso en lo literario, representan un considerable esfuerzo. Si además el lenguaje utilizado para expresar un haz de ideas es el difícil y huidizo idioma de la imagen, y si además el mundo del que se trata es el planeta goyesco, los riesgos aumentan. Precisamente por el vigor y la poderosa valoración cinematográfica que en sí posee ya la pintura de Goya y por la frondosidad de las interpretaciones que sobre ella han caído. El director Fernández Santos, que ya dio una excelente muestra de su capacidad en la realización de documentales con «Historia en la Costa del Sol», ha construido una ordenada sucesión de imágenes, a base de la obra de Goya en sus diversos aspectos, con un ritmo interno seguro, sustentado por los oportunos comentarios y por la música de Alberto Blancafort”, s. pág.

18. A título informativo, otros trabajos de temática artístico-patrimonial dentro de la filmografía de Fernández Santos son los siguientes: *El Palacio de Liria de la Casa de Alba* (1957), *San Isidoro de León* (1958), *Velázquez* (1960), *El Greco, un pintor, un río, una ciudad* (1960), *Goya, tiempo y recuerdo de una época* (1960), *Catedral de León* (1961), *Románico resucitado* (1963), *Zurbarán, el pintor de los monjes* (1965), *Tiziano* (1966), *Primitivos flamencos* (1966), *Ribera (el Españolito)* (1966),

(1966) y *La España de Goya* (1970). En todos ellos participan los mismos elementos de efectos sonoros, montajes dinámicos en sincronía con la banda musical que los descritos anteriormente y, además, una cierta redundancia en la *voice over* con respecto a la imagen, es decir, que describe lo que ya se está viendo en el encuadre, hecho que lastra el discurso innecesariamente y se evidencia en los anexos orales a los cuadros *El dos de mayo de 1808 en Madrid* o *La carga de los mamelucos* (1814), *El tres de mayo de 1808 en Madrid* o *Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* (1814) y *Saturno devorando a un hijo* (1819-1823). Ello no es obstáculo para que en *La España de Goya* se incluyan interpretaciones poco habituales. Es este sentido es muy sugestiva la lectura que se hace del cartón *La boda*, pintado en 1793, donde la locución masculina se imposta hasta feminizarse (como si fueran los pensamientos de la joven casadera, pero que derivan en un estilo indirecto libre hacia los temas de la desigualdad social en los matrimonios, que interesaron tanto a Leandro Fernández de Moratín en su obra *El viejo y la niña*, de 1790) pero sin amaneramientos que la hagan caer en la burla. La composición del cuadro, una comitiva que forma un apretado friso horizontal de individuos, permite en su traducción cinematográfica una secuencia fluida de movimientos virtuales —mediante la fragmentación de planos— y la concatenación de los gestos de los personajes sobre la que orbita la voz dramatizada con una intensidad moderada:

No. Casemos con un rico. Con un hombre que me trate y considere, que me lleve en su coche a la feria de Madrid. A fin de cuentas, ¿quién piensa en el amor cuando pasan los años? Pero atención: que ya se acerca el cortejo de la boda. El mendigo no oculta su sorna, ni tampoco los amigos de la familia, ni tan siquiera el cura que acaba de casarlos. Pero, ¿de qué se justifica el padre? ¿Por qué esos comentarios acerca de la novia? ¿Por qué el abuelo agacha la cabeza? ¿Por qué las amigas miran así a la novia, si la novia es guapa y el marido parece elegante, embutido en su casaca adornada de encajes? Más héle aquí. He aquí su rostro que explica la razón de la boda. “—Boda por interés” van murmurando todos, cada cual a su modo, en tanto la comitiva se aleja de la iglesia¹⁹.

Para concluir este breve recorrido sobre el pintor aragonés hablaremos del único largometraje documental realizado en el período investigado: *Goya* (1972) dirigido por Rafael J. Salvia²⁰ y Manuel Marinero, con guión de José Manuel Camón Aznar²¹. La duración del filme no es la única peculiaridad

Murillo (1966), *Velázquez* (1966), *Zurbarán* (1966), *Museo del Prado: Otros pintores españoles siglos XV-XVI-XVII* (1966), *La Navidad en el Museo del Prado* (1972), *El Panteón de San Isidoro de León* (1977).

19. Transcripción de la *voice over*.

20. Rafael J. Salvia (o Salviá) ha trabajado como guionista y director en innumerables largometrajes del cine español entre los que destacan el exitoso *Las chicas de la Cruz Roja* y *Manolo, guardia urbano*, ambos de 1956 o, posteriormente, *Festival de Benidorm* (1961), *Isidro el labrador* (1964) y *Proceso a una estrella* (1966).

21. El extenso equipo de *Goya* (1972) da cuenta de la envergadura de la producción, tal y como se demuestra en la siguiente ficha técnica: Directores: Rafael J. Salvia y Manuel Marinero. Autor y director artístico: José Camón Aznar. Voz de Goya: Francisco Sánchez. Y las voces de (por orden alfabético): Ángel María Baltanas, Antonio Carrera, José Ángel Juanes, José Casín, José María Cordero, Manuel Bustamante, Matilde Conesa, Modesto Blanch, Paloma Escola, Pilar Calvo, Vicente Baño, Amelia Rodríguez, Ana María Saizar, Gabriel Llopart, José Manuel Martín, Juan López, Julio Núñez, Lucita Luengo, María Luisa Rubio, Mayte Santamaría, Rafael de Penagos, Selica Torcal, Teófilo Martínez. Ayudante de producción: Manuel Sánchez. Segundo operador: Julio J. Madurga. Ayudante de dirección: Ricardo V. Vázquez. Ayudante de producción: Ángel Maso. Ayudante de montaje: Conchita Pino. Ayudante de cámara: José A. de la Hoya. Auxiliar de dirección: May Marqués. Auxiliar de producción: Luis Sebastián Sánchez. Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A. Sonorización: Estudios Roma, S.A. Madrid. Técnico sonido: José María San Mateo. Material eléctrico: Sadiisa Madrid. Transportes: Cine Gasa S.A. Madrid. Efectos especiales: Molgo S.L. Madrid. Títulos: S. Film – Pablo Núñez. Con nuestro agradecimiento a: Museo Lázaro Galdiano, Museo del Prado, Museo de Bellas Artes de San Fernando, Museo de Zaragoza, Diputación de Zaragoza, Marqués de la Romana y a todas las Entidades y particulares, que han cooperado a la realización de esta película. Montador jefe: José Antonio Rojo. Música: Salvador Ruíz de Luna. Jefe de producción: Manuel Torres (ATC). Operador jefe: José F. Aguayo. Director general de producción: Serafín G. Trueba. Color. 35 mm. 84’.

que ostenta sino que en él hay ciertos deslices (por expresarlo de alguna manera) que es posible se escaparan a los censores. El guión está basado en «poema dramático» en tres actos²², concretamente la obra *Goya-Judas* de Camón Aznar y, tal como se proyecta en el primer intertítulo, “Toda la acción transcurre en el alma de Goya”. Dicha alma es el escenario interior, el yo de Goya que configura sus reflexiones—me aventuraría a decir del propio Camón Aznar por algunos aspectos retóricos que veremos— y evocaciones oníricas cercanas al surrealismo en el arrebató visual de las pinturas negras.

Goya es un ejercicio cinematográfico que se sitúa a medio camino entre la narración autobiográfica, el ensayo y la dramatización teatral con los personajes retratados por el pintor; Salvia y Marinero intentan, con una fortuna desigual en el metraje, restituir el exuberante universo del aragonés inscrito en un período de la historia de España no menos complejo de componer. Comienza con el paisaje de la localidad de Fuendetodos (Zaragoza) y un plano de una placa conmemorativa de 1913: “En esta humilde casa nació para el honor de la patria y asombro del arte el insigne pintor Francisco Goya Lucientes”. A partir de ahí se suceden planos cortos de autorretratos y firmas del pintor de distintas etapas para construir una evolución rápida del pintor y su voz —equivalente al alma— trascendiendo el tiempo. El texto teatral de Camón Aznar constituye la base de un guión con numerosas voces, que van desde el propio Goya —con la potente locución del actor de doblaje Francisco Sánchez— a la duquesa de Alba —Ana María Saizar—, pasando por personajes ficticios de los *Caprichos* (particularmente intensas son las líneas de texto del “Asno”, dramatizadas por el actor radiofónico Rafael de Penagos).

La película se articula a través de los cuadros del pintor entre los que se intercalan los lugares reales de palacios, paisajes y ciudades; igual que en la ya citada *Las pinturas negras* de C. Anwander, se introducen estrategias procedentes de la historia del arte como el análisis iconográfico de los detalles subalternos (orejas, cabellos, ramas, piedras) procedentes del método morelliano; asimismo, el film está lleno de asociaciones simbólicas mediante sobreimpresionados o encadenados algo toscos que evocan pendularmente a los impresionistas del cine francés y a los montajes de la vanguardia soviética. También se efectúan expansiones más allá del cuadro, como si fueran dioramas tridimensionales, donde conviven con metáforas más o menos elaboradas: así, se combina el cuadro de *La vendimia* y la caída sobreimpresionada de pétalos de rosas; *El invierno* y paisajes nevados; y el concepto universal de la guerra a través de la *Carga de los mamelucos*, *Fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*, *Desastres de la guerra*, etcétera, cuyas imágenes son modificadas por otras adyacentes y ajenas a la producción del pintor. El filme concluye con la alternancia de las texturas del campo aragonés y las formas terrosas del enigmático lienzo del *Perro semihundido* o *El perro* (1819-1823) para deslizarse hacia *Duelo a garrotazos* —también perteneciente a la serie de las pinturas negras— donde la cámara bascula a izquierda y derecha del cuadro para reproducir el movimiento de los personajes. A estos planos le sigue la imagen de un volcán en erupción, explosiones viradas hacia el color rojo y una gran letra equis que ocupa toda la pantalla que comienza a sangrar.

A pesar de que el artículo de Lázaro Sebastián y Sanz Ferreruela recoge exhaustivamente las producciones relacionadas con el pintor, tanto de ficción como documentales, no obstante, no han detectado algunas peculiaridades en el discurso de este largometraje. Quisiera detenerme unos instantes en esta cuestión. Esta es, quizá, la parte que contiene una expresión, tanto textual como icónica, más poetizada. El documental *Goya* es rico en rimas y contrapuntos visuales, en diálogos modulados mediante fragmentos de las composiciones y asociaciones de ideas (por ejemplo, un plano de fusiles apoyados unos en otros recuerda al yugo y las flechas falangistas, otro encuadre similar, recuerda vagamente a la forma de la esvástica); el segmento dedicado a la guerra de Independencia, casi un tercio del filme, contiene metraje de archivo de planos de varias campanas tañendo, gente corriendo a protegerse de los bombardeos o un volcán en erupción en el que se insertan fracciones de personajes pintados procedentes

22. LÁZARO SEBASTIÁN, FRANCISCO JAVIER y SANZ FERRERUELA, Fernando, *op. cit.*, pág. 194.

de los aguafuertes de los *Desastres* y del cuadro de los *Fusilamientos* junto a fugaces planos de ruinas que hemos identificado como de Belchite. Esta ciudad, conviene recordarlo, fue uno de los lugares clave para detener el avance de los franceses durante la invasión, pero también, y más importante para nuestra argumentación, fue escenario de la batalla que tuvo lugar en 1937 durante la guerra civil. En consecuencia, la ciudad quedó prácticamente arrasada y sus ruinas quedaron como testigo mudo de cómo el ejército nacional resistió a la “barbarie roja”; tras la contienda se procedió a construir *ex novo* el nuevo enclave urbano a través de los mecanismos de la Dirección General de Regiones Devastadas y así las “cenizas nuevas” servirían como mito fundacional de los héroes del Nuevo Estado²³. Belchite es, por consiguiente, un lugar densamente connotado²⁴. Pero en lo que concierne a las personas del bando vencido, conviene recordar también cómo, tras la guerra civil, el bando nacional procedió a depurar a miles de profesionales mediante el denominado Tribunal de Responsabilidades Políticas. De este modo, muchos funcionarios, profesores, médicos o arquitectos en su calidad de vencidos (y, por tanto, enemigos de la causa nacional, por tanto, anti-españoles) y en función de la implicación con el legítimo gobierno republicano podían sufrir reeducaciones, el despojamiento de títulos y méritos profesionales o penas de prisión. En el caso del profesor Camón Aznar (1898-1979), criado en una familia conservadora pero con juveniles inclinaciones izquierdistas, fue destituido de la cátedra de teoría de la literatura y de las artes que ocupaba desde 1927 en la Universidad de Salamanca y se le depuró con sanción de traslado forzoso a la Universidad de Zaragoza y hasta 1942 no obtuvo de nuevo el cargo de catedrático de arte medieval en la Universidad Central (actual Universidad Complutense de Madrid). Asimismo, la extensa producción escrita de Camón Aznar abarca no solo literatura científica, centrada en historia, crítica, teoría estética, sino también el cultivo de poesía, teatro y novela, y se destacó por su acentuado eclecticismo de tradición y contemporaneidad y, sobre todo, por sus intentos de interpretar las obras de arte bajo la lente de la subjetividad²⁵. A falta de comprobar los expedientes de censura en el Archivo General de la Administración, habría ciertos indicios de estos subtextos que están contradiciendo veladamente la imagen oficial del genio español del pintor.

Como hemos avisado al principio de nuestro artículo, estas notas forman parte de una investigación de mayor calado que busca esclarecer cuáles son los procedimientos de estructuración y construcción de determinados imaginarios y estereotipos, cuáles son las razones de sus mutaciones y cómo se deslizan mensajes ideológicos por producciones cinematográficas aparentemente inocuas como son los documentales de temática artística y patrimonial.

Que la obra pictórica y gráfica de Goya ha trascendido los límites de la historia del arte y forma parte de la herencia cultural es, manifiestamente, redundar en un lugar común. Sin embargo, a la luz de los ejemplos presentados (aunque la cantidad de los mismos obligaba a realizar una selección) hemos podido ver cómo, a partir del concepto inicial de documental de arte se ejecutaba un trayecto a través de la configuración icónica de la *españolidad* en Goya (que ya hemos observado cuáles son sus límites e imposiciones) y al mismo tiempo, de sus metáforas universales. No obstante, por esta misma razón,

23. FOXÁ, Agustín de, *Vértice*, 1 (abril 1937): “Necesitamos ruinas recientes, cenizas nuevas, frescos despojos; eran precisos el ábside quebrado, el carbón en la viga y la vidriera rota”, “Arquitectura hermosa de las ruinas”, s.pág.

24. A este respecto es muy interesante la recuperación de la memoria del lugar en la instalación del artista Francesc Torres Belchite/South Bronx (1988), véase el texto sobre el particular de GONZÁLEZ MADRID, María José, “Revisiones, recuperaciones: miradas sobre la Guerra civil española desde el arte contemporáneo”, en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, CSIC, 2000, págs. 271-287.

25. Cf. PASAMAR ALZURIA, Gonzalo y PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, *Diccionario Akal de Historiadores españoles contemporáneos*, Madrid, Akal, págs. 153-155.

resulta muy complicado su confiscación partidista desde instancias estatales, en concreto del franquismo que es el período estudiado. A diferencia de las imágenes tomadas de Velázquez y el Greco —susceptibles de verse integradas en la retórica de aparato imperialista—, los cuadros de Goya, y me atrevería a afirmar que la propia figura del pintor, son irreductibles a ese proceso. Pese a que dichas instancias intentan construir un relato que abunde en el mito de la españolidad y lo español, y pese a que el pintor participa de asuntos estereotipadamente “españoles”, como los toros, las disposiciones del poder en los retratos palaciegos o la ferocidad ibérica y su firmeza ante cualquier invasor, parece factible que cuadros como los *Fusilamientos* o *Duelo a garrotazos* no se puedan asimilar a una única nacionalidad y traspasen las rígidas fronteras del espacio y tiempos definidos. Al respecto de la configuración visual de los cuadros de Goya traducida al cosmos fílmico resulta insoslayable su “cinematografiabilidad” y cómo ha influido tan decisivamente no solo en las primeras vanguardias de los impresionistas a Picasso, sino también en cómo es pionera en construir de manera absolutamente moderna (que diría Baudelaire) discursos visuales de una complejidad y, al mismo tiempo, una sencillez difícil de comprender aún hoy.

Referencias filmográficas

- HERNÁNDEZ Sanjuán, Manuel, *Aquel Madrid de Goya*, Hemic Films (prod.), 1944, DVD telecinado de 16 mm, (9 min).
- ELORRIETA, JOSÉ María, *Goya*, Universitas Films (prod.), 1948, 35 mm, (9 min).
- LÓPEZ CLEMENTE, José y HERNÁNDEZ SANJUÁN, Manuel, *Los desastres de la guerra*, Studio Films (prod.), 1953, DVD telecinado de 35 mm, (10 min).
- LÓPEZ CLEMENTE, José y HERNÁNDEZ SANJUÁN, Manuel, *Cacería en El Prado*, (no consta productora, ¿Studio Films?), 1954, 16 mm, (10 min).
- LÓPEZ CLEMENTE, José, *La tauromaquia*, Studio Films (prod.), 1954, 35 mm (10 min).
- FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús, *España 1800*, Tarfe films (prod.), 1958, DVD telecinado de 35 mm, (29 min 48s).
- OCHOA, José, *Goya, una vida apasionada*, Urania Films (prod.), 1957, 35 mm (39 min 51s).
- ANWANDER, Christian, *Las pinturas negras de Goya*, NO-DO (prod.), 1959, DVD telecinado de 16 mm (16 min 10s).
- FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús, *El Museo del Prado. Goya II*, Comisaría de Extensión Cultural del Ministerio de Educación Nacional (prod.), 1966, 16 mm, (10 min).
- FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús, *La España de Goya*, Marina Films (prod.), 1970, 35 mm, (28 min).
- SALVIA, Rafael J. y MARINERO, Manuel, *Goya*, Goya Producciones Cinematográficas (prod.), 35 mm, 1974 (84 min).

Referencias bibliográficas

- BENET, Vicente, *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona: Paidós, 2013.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte español del siglo xx. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid: CSIC, 2000.
- CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio, ZUNZUNEGUI, Santos (dirs.), *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña: Vía Láctea, 2005.
- CATALÁ, José María, CERDÁN, Josexo y TORREIRO, Casimiro (coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Madrid: Cátedra, 2001.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Madrid: Cátedra, 2013.
- FANÉS, Félix, *CIFESA, la antorcha de los éxitos*, Valencia: Institución Alfonso El Magnánimo, 1982.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *30 años de documental de arte en España (Filmografía y estudio)*, Madrid: Escuela Oficial de Cinematografía, 1967.
- GUBERN, Román, *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, 2009.
- LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier y SANZ FERRERUELA, Fernando, "Goya en el cine documental español entre las décadas de los cuarenta y ochenta: tratamientos sociológicos, ideológicos y estéticos", *Artigrama*, núm. 25, 2010.
- LÓPEZ CLEMENTE, José, *Cine documental español*, Madrid: Rialp, 1960.
- ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona: Paidós, 1995.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Diccionario temático del cine*, Madrid: Cátedra, 2004.
- TODOROV, Tzvetan, *Goya. A la sombra de las luces*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.
- TRANCHE, Rafael R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid: Cátedra, 2006.
- ZENOBI, Laura, *La construcción del mito de Franco. De jefe de la Legión a Caudillo de España*, Madrid: Cátedra, 2011.