

Goya, artista revolucionario y su influencia en el cine

EDUARD ARUMÍ

“La pintura de Goya, adelantándose a la de su tiempo, prefigura la doble aventura del impresionismo y expresionismo. Inventa el ojo que, a su vez, inventa la realidad. Penetra en ella”.
(José Ángel VALENTE)

I EL ARTISTA

La Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España, al instituir sus premios anuales, los denominó «Goyas» en reconocimiento al pintor español por su indudable influencia en el arte de los tiempos actuales: Francisco de Goya y Lucientes. Considerado precursor de la modernidad por sus originales aportaciones estéticas, es, sin duda, un pintor carismático, pero asimismo difícil de ser entendido dada la complejidad de su carácter. Con razón decía de él Ortega y Gasset: «Goya es comprendido, naturalmente, pero lo que se comprende acerca de él es siempre, por una razón u otra, un problema, un enigma». Quizás habría que tacharlo de revolucionario dentro del mundo pictórico, como lo fue Beethoven en el musical. Ambos fueron dos genios y sordos, y tuvieron a Napoleón como fuente de inspiración: aquél con la *Heroica* y Goya con los *Los fusilamientos*, cuadro considerado como una de las fuentes del modernismo.

Si el cine, según afirmaba Ricciotto Canudo¹, es una síntesis o simbiosis de las artes estáticas y dinámicas, y de ahí el nombre del séptimo Arte; en Goya también hallamos una variedad de formas artísticas. Por ello, para una total comprensión de su rica personalidad, conviene analizar cada una de estas facetas por separado, sin olvidar que todas ellas son producto de una sola mente, de una misma imaginación, de un mismo hombre. Por esta razón, Neil Glendinning habla de distintos Goyas: «El Goya amigo de los ilustrados o pintor del rey no parece el mismo que fue amante de la cultura popular y defensor del pueblo. Se expresaba de diferentes maneras y usaba técnicas diversas. Hay el Goya pintor de cartones por los que se tejieron tapices; otro, que fue pintor de frescos religiosos; el Goya grabador, maestro del aguafuerte y aguatinta, y más adelante de la litografía; luego el artista que, en los últimos años de su vida, inventa una nueva manera de pintar miniaturas sobre el marfil. Goya pinta retratos, alegorías, paisajes, cuadros de gabinete, pinturas históricas. Graba sátiras, escenas de guerra, corridas de toros, enigmas relacionados con el carnaval»².

No obstante y a pesar del gran mérito del dominio de tan variadas técnicas, lo más decisivo a la hora de valorar la influencia del pintor aragonés en la modernidad, consistirá en analizar los contenidos y el mensaje que expone a través de su extensa obra. En las corrientes pictóricas del siglo XIX y de los comienzos del XX se encuentran claras manifestaciones del arte de Goya, tanto por lo que respecta a los temas como por la composición; pero, en especial, se reflejan las actitudes frente al campo artístico. Así, Robert Hughes, al referirse a la capacidad del pintor de adelantarse a los tiempos modernos con sus imágenes pictóricas, habla «del Goya liberal, del Goya surrealista, incluso del Goya marxista»³, sin dejar de mostrarse romántico y neoclásico como hijo de su época. En esa exuberancia de técnicas y maneras de representar el arte radica la compleja riqueza del pintor aragonés, pero sobre todo nos parece que lo inaccesible es el intento de penetrar en su mundo interior, el mundo del genio. Ciertamente, no dejan de ser un misterio o un enigma, por ejemplo, los *Desastres* y las *Pinturas Negras*.

GOYA Y LOS TIEMPOS MODERNOS

Goya vive un periodo histórico (1746-1828), cuyas repercusiones determinarían los tiempos verdaderamente modernos. Esto sucedió a finales del siglo XVIII y su influencia aún perdura en nuestros

días. En primer lugar, las colonias inglesas de América del Norte iniciaron la guerra para separarse de Inglaterra en 1776 con la «Declaración de Independencia», en la cual se exaltaban las ideas de Locke, Montesquieu y de filósofos franceses. Esta declaración afirma que los hombres son libres y tienen los mismos derechos, y que la vida, la propiedad, la búsqueda de la felicidad son derechos fundamentales del hombre. Pocos años más tarde, en 1789, estalla la Revolución Francesa bajo la bandera de la libertad, igualdad y fraternidad para todas las personas. Con ello, la sociedad sufriría grandes cambios, como la liquidación del absolutismo feudal y el nacimiento de repúblicas burguesas. En el siglo XIX, España se ve sacudida también por el mismo proceso descolonizador y en 1820 casi todas las colonias españolas de América logran deshacerse de la dependencia de la Corona. Sin embargo, la Revolución Francesa señaló el comienzo de tiempos difíciles para Goya como pintor de la Corte. Así se vio metido entre dos frentes irreconciliables: por un lado, estaban sus amigos «afrancesados» o los «ilustrados», como Jovellanos, Saavedra, Floridablanca, Moratín, Meléndez Valdés, Iriarte y Ceán Bermúdez; por el otro, la Corte de Carlos IV que perseguía -con el consentimiento de algunos eclesiásticos próximos al Reino- a sus amigos ilustrados, encarcelándolos, ejecutándolos o mandándoles al exilio.

Las nuevas ideas acerca del arte provenían de la Edad de la Razón, la misma que iba a influir decisivamente en la Revolución Francesa de 1789. La primera idea se refiere a la actitud del artista frente al modo de hacer; pues si hasta ahora los pintores, arquitectos, escultores, respetaban el estilo de la época porque creían que era el bueno y el que mejor hacía resaltar la belleza, a partir de estos momentos imponen un nuevo enfoque a estilo. En el fondo de la cuestión es una rebeldía, un no aceptar los cánones tradicionales y poder así manifestarse cada cual según su inspiración. El enfrentamiento de Goya contra su cuñado, Francisco Bayeu, es un claro reflejo de todo ello. En este contexto de libertad de creación o de elección, surgirá, como consecuencia, disparidad de gustos y de temas, aunque se impondrán los asuntos históricos. Pero en el pintor aragonés influyeron, además de estas ideas novedosas sobre el arte, sus enfermedades y depresiones fisiológicas⁴.

REVOLUCIÓN EN EL ARTE DE GOYA

En 1793, su salud sufre una grave crisis, después de haber abandonado secretamente Madrid para dirigirse a Andalucía. Durante meses, lucha entre la vida y la muerte, hasta lograr recuperarse. No obstante, la enfermedad le dejó sordo, como le aconteció asimismo a Beethoven. Sin duda, Goya ya no es aquél de la época dorada, del triunfo fácil, cuando alternaba el trabajo entre la Corte y la aristocracia, frecuentaba los ambientes artísticos y literarios; son los momentos duros, de conflictos, desengaños..., como si se tratase de un naufragio. Y como acontece a muchos sordos, Goya se vuelve desconfiado, se refugia en su exaltada imaginación y en los sueños.

Aparte de sus crisis de salud, a Goya le afectan enormemente las estampas callejeras de Madrid con aquella multitud de ajusticiados; los mutilados pudriéndose por los caminos y campos de las afueras de la capital, causadas por las tropas napoleónicas; su propia inseguridad y la del país, hasta exiliarse y morir en Burdeos... Son los turbulentos comienzos del siglo XIX y, a consecuencia de todo ello, surge un arte fuera de lo común, un arte hecho de realidades monstruosas, diabólicas, en verdad algo revolucionario. Va más allá de lo burlesco o de la ironía sarcástica, para recrearse en visiones que él mismo ha soñado y que ha sido capaz de plasmarlo de una forma inimaginable. Posiblemente no sea el único mortal que haya soñado esas barbaridades, pero sí el que fue capaz de expresarlo y además gozarse en ellas. Si no tuvo reparos en manifestar al público la vanidad y otros tantos defectos de los reyes y nobles en los cuadros que pintó, tampoco los tendrá ahora en exponer su universo. La actitud sincera de no ocultar nada de cuanto piensa, o cree que debe expresar y denunciar, le va a suponer serios problemas, como la pérdida de los favores del rey Fernando VII y la posibilidad de ser encarcelado e incluso muerto por este rey, pero no vacila. Esta actitud valiente de acusar por medio de la pintura y los grabados será imitada por cineastas españoles: los aragoneses Luis Buñuel - también sordo- y Carlos Saura, para denunciar la dictadura de Franco con claras referencias a imágenes de Goya.

II. GOYA, PRECURSOR DE LA MODERNIDAD

«Janson ha dicho que Goya creó una imagen que se ha convertido en un signo aterrador de nuestra era, el prototipo gráfico más importante de toda su obra, presentando la verdad de un acontecimiento histórico de gran intensidad emocional, iniciándose así el género horripilante de 'cuadro de atrocidades'» (John MOFFITT)

Es obvio que Goya tiene marcadas influencias del clasicismo y del rococó -cada artista es hijo de su tiempo-, sin embargo se distingue por su libertad de creación y por el nuevo y original enfoque de los valores tradicionales; o sea, una visión moderna en el aspecto de la modernidad. Por otra parte, no debe olvidarse que Goya se encuentra en el inicio de la contemporaneidad en sentido estricto, porque comienza en 1789. Cuando ya había conseguido llegar a la fama, rompe con las ataduras de los encargos para recrearse con las famosas series de *Caprichos*, *Desastres*, *Tauromaquia*, *Disparates* y plasmar las célebres *Pinturas Negras* en la Quinta del Sordo para su propio deleite.

Al final de los ochenta y en la década de los noventa, al reanudar su trabajo formal como pintor de reyes, nobles, toreros, etc., Goya alcanza su madurez en este arte; la habilidad con que recrea el brillo de seda yoros nos recuerda a Velázquez y Tiziano, y supera -según el sentir de los críticos- la delicadeza de Reynolds y la expresividad de Rembrandt. Exhibe una singular capacidad psicológica para penetrar en el personaje y dejar reproducidos en la pintura sus rasgos característicos; a veces, para mejorar su imagen; en otras, para dejar constancia de las imperfecciones o defectos más acusados. A este respecto, señala N. Glendinning: «Sin disminuir el empaque y la categoría social de los notables que retrata, Goya les capta ahora de una manera más directa y con mayor vitalidad que antes, retocando certeramente los rasgos de la cara, elaborando los vestidos con pasmosa rapidez y empleando un genial impresionismo que crea una perfecta ilusión de la realidad»⁵.

En términos cinematográficos se podría afirmar que el pintor aragonés logra acentuar el carácter humano de sus actores, realizando por encima de todo lo más íntimo; no interesa lo secundario, lo ornamental, sino el alma que traspúa a través de los ojos y del rostro. Son personajes de carne y hueso, que parecen mirar al espectador, como acontece con los famosos cuadros de *La maja desnuda* (hacia 1800) y *La maja vestida* (1804-1805). En estos, Goya vuelve al tema clásico de exaltar la Venus, «pero aquí no hay ninguna diosa -expresa J. J. Martín González-, sino una lindísima española, que en la vestida luce ricas calidades y en la desnuda nos ofrece un nacarado cuerpo, de consistencia de naípe»⁶.

Retratos de gran calidad y de perfección pictórica están, entre otros, el de *Bayeu* (1786), *la Marquesa de Villafranca* (1804), el *Duque de Alba* (1795), *Floridablanca* (hacia 1787-1788), *Los Duques de Osuna y sus hijos* (1788), *Jovellanos* (1798), *Moratín* (1799), *Sebastián Martínez* (1792), etc.; los ecuestres *Carlos IV* (1800), *Maria Luisa* (1799) y, principalmente, *La familia de Carlos IV* (1800-1801). Una vez más, los personajes traslucen vitalidad y una profunda expresión en los ojos, y de sus vestidos afloran acentos de brillo muy variados. Se percibe una sensación de energía a través del ropaje, insignias y ornamentos, tratados con rápidas y vigorosas pinceladas. «Goya ha buscado -en palabras del citado Martín González- la esencialidad del personaje, desoyendo todo afán secundario de ambientación espacial. Diríase una galería de almas, una 'compte rendu' ante la historia»⁷. Sin duda, los cuadros de Goya trascienden la propia realidad.

Los *fusilamientos del 3 de mayo de 1808* (1814) es una obra crucial para entender la visión modernista del pintor. Desde esta perspectiva, muchos han sido los críticos de arte, intelectuales, cineastas y artistas que han hablado extensamente sobre los elementos esenciales del cuadro que expresan claramente la modernidad. Entre estos puede servir de ejemplo el de María Zambrano: «... y en cuanto al pueblo... moriría como el hombre aquel de la camisa blanca, figura central del cuadro de Goya *Los fusilamientos de la Moncloa*, que venían de ver y ante el cual habían pasado sin decir palabra; aquel hombre que abre los brazos en cruz, en lugar de apretarlos sobre su pecho desamparado, en un gesto antinatural, más allá del miedo instintivo de todo animal frente a la muerte, dando esa su alma que se le sale antes de que las balas lo alcancen; el alma entera con sus brazos clamando al cielo, abrazando al mundo, maldiciendo, bendiciendo. Y en sus ojos que se le salen también antes de ser alcanzados y en ese grito... ¿qué nos grita este celtíbero de camisa inmaculada, que da su alma?»⁸. Impresionante descripción

que delata la viva impresión que despertó a la autora la contemplación de esta tela, y que asimismo había sido materia de larga meditación y de estudio para Pablo Picasso antes de pintar el *Guernica*.

Siguiendo a Robert Hughes, en el artículo publicado en *The New York Review of Books* (1989), señalaremos los aspectos que revelan la modernidad en el cuadro de Goya: Los *fusilamientos del 3 de mayo*. Ante todo cabe decir que es auténticamente moderno por la concepción. La visión que ofrece Goya de la guerra no sigue la línea tradicional ni trata de renovar aspectos de anteriores óleos, pues quiere ofrecer sólo la crueldad, la desesperación y a su vez un desafío de las víctimas frente al opresor. Se trata claramente de una denuncia como lo haría Picasso. ¿Qué lejos se encuentran *La rendición de Breda* (1634-1635) de Diego Velázquez, o de *La batalla de Eylau* (1808) y *La batalla de Aboukir* (1806) de A. J. Gros? En el primer cuadro, la escena representa la nobleza y la caballería del vencedor y la digna aceptación del vencido; en el segundo, debía representar la piedad y la compasión de Napoleón y su dignidad de César; en el último, se exalta la figura del general Murat. La pintura de Gros conectaba con aquellas otras que magnificaban los héroes, las virtudes y la gloria de los reyes o generales. Los heridos y muertos aparecen en primer plano sólo para dar énfasis a la batalla.

Hughes hace notar también como la superficie del óleo parece rasgada, porque Goya suprime la fluidez en aras de un impacto más duro en la visión. Se aprecian algunos destellos de naturalidad, como en el sable y la vaina del soldado francés más próximo. En el resto, la improvisada crudeza de su pintura es trágicamente expresiva. Así podemos observar como no aparecen los rostros de los soldados franceses sino las espaldas formando un grupo compacto para convertirse en máquina asesina, mientras las víctimas tienen caras, rostros que gesticulan y hablan, que desafían impotentes pero dando la vida por España, como el de la camisa blanca, del quien comentaba M. Zambrano más arriba. «y -concluye el crítico norteamericano-, sin saberlo, Goya anticipa con agudeza nuestro sentido de documental moderno con un farol de luz: el cubo mínimo de luz blanca objetiva, que será repetido, en un homenaje a Goya por Picasso en *Guernica*»⁹. Y es que Goya sorprende siempre: sorprende el impacto visual de su pintura, la viveza de las imágenes, la novedad de composición, por anticiparse a los de su tiempo, por la psicología de los personajes... Goya como artista sigue aún vivo, está presente no sólo en la pintura sino incluso en todo el arte contemporáneo.

SUEÑOS O CAPRICHOS

Si el genial artista aragonés pintó lo bello con suma delicadeza, también supo destacar la contrapartida: la fealdad, lo terrible, la monstruosidad. Según Víctor Hugo, Goya apunta algo que es propio del mundo moderno: lo grotesco. Con los *Caprichos*, colección de unas 80 estampas grabadas en aguatinta, Goya se metió de lleno a una crítica amarga y mordaz contra distintos estamentos de la sociedad de su época. La temática de los *Caprichos* está compuesta, pues, por un catálogo de situaciones sociales anómalas contra las que luchan los ilustrados siguiendo la pauta marcada por la Ilustración europea. España, por la inestabilidad de su política interna, había llegado a una situación límite de confrontación civil. En efecto, como Carlos IV sólo se preocupaba por la caza y era tonto de remate -según afirmaría su propio padre-, María Luisa tomó las riendas del gobierno confiando la dirección política a su favorito, Manuel Godoy. Pero éste, obsesionado por el poder llevó el país a la bancarrota. Con el reforzamiento de la Inquisición y con el conservadurismo religioso que era contrario a toda tendencia liberalizadora, volvió la España negra de los procesos de brujas y de la superchería persiguiendo a los ilustrados.

Los *Caprichos* se componen de tres partes según la temática y están encabezados en la primera lámina por el retrato de Goya. Las láminas 2 a 36 son críticas a los métodos educativos detestables, a las costumbres casamenteras, a la prostitución y a otros males, todas ellas realizadas de una forma muy realista. La segunda parte, de la 37 a la 42, es la llamada «Secuencia del asno», pues, a través del símbolo de este animal, ridiculiza la incapacidad, la medianía y la rapacidad de los personajes de la alta sociedad. En la tercera, de la 43 a la 80, por medio de los dibujos de brujas, enanos y de monstruos, se mofa de las anomalías sociales, la superstición y el abuso que hace de ella la Iglesia. De hecho, en cada *Capricho* se refleja una ironía o denuncia concreta que está expresada además por un título que enmarca la escena. Valeriano Bozal, a propósito de la sátira y lo grotesco en los *Caprichos*, escribe: «Este deslizarse desde la crítica, originalmente reformadora e ilustrada, hacia una consideración global de las cosas es rasgo que puede apreciarse en los *Caprichos*. Un movimiento en el que no se pierde ni abandona el punto de

partida, la sátira crítica, y sólo se anuncia el de la llegada, lo grotesco -que tendrá manifestaciones más radicales en estampas posteriores y explica ante todo la importancia que va adquiriendo el ridículo, ese rasgo que paulatinamente coloca al artista como testigo del mundo en que vive más que como protagonista, o, si se quiere, un protagonismo basado ante todo y por encima de todo en la lucidez del testimonio. Cuando sólo algunas cosas son ridículas, cabe pensar en la reforma; cuando todo es ridículo, mejor apartarse de ello, contemplarlo en la distancia, lúcidamente, sin encontrar acomodo: las estampas grotescas oscilan entre el sarcasmo y el patetismo sin renunciar a ninguno de los dos. La familiaridad que podemos encontrar es la del disfrute que el buen conocimiento proporciona»¹⁰. Creo que son palabras clave para comprender en toda su dimensión la obra del Goya enigmático, revolucionario, crítico, irónico..., tanto en los *Caprichos* como en los *Disparates*, *Desastres* y, sobre todo, en las *Pinturas Negras*.

LOS DESASTRES DE LA GUERRA

En *Los fusilamientos* resaltábamos como Goya enfoca el tema de la guerra de un modo totalmente distinto del que se venía realizando antes y durante su época. La muerte, la desesperación, el heroísmo del pueblo, constituyen el gran objetivo que el pintor desea subrayar: la fatalidad y la crueldad de la guerra. En los *Desastres*, el terror, la desolación y el sufrimiento son no sólo motivos temáticos u ocasionales, sino que salen de una forma obsesiva y determinante. En su estudio crítico, Sigrun Paas-Zeidler¹¹, observa que la muerte está presente como protagonista en 65 estampas, el hambre en 14 y las mujeres luchando contra los soldados en 8, aunque en este caso también puede estar la muerte, de tal manera que puede afirmarse que ésta es, en definitiva, el motivo determinante. Impresiona realmente contemplar toda la serie de estampas y uno no puede quedarse indiferente ante el drama representado y frente a tanta perversidad humana, como un trágico abanico de formas distintas de muerte.

Lo mismo que en los cuadros de guerra, también en los *Desastres* se aprecia el modo de representar la muerte tan distinto de los pintores franceses, pues no se trata de la muerte del noble soldado o del heroico defensor. Si *Los fusilamientos* es todo un memorial contra la tiranía y el avasallamiento del espíritu, sigue el mismo tema pero exaltando aquí la muerte anónima, del personaje desconocido. En una de las estampas, escribió: *yo lo he visto*, para afirmar que ciertamente él ha visto todo el horror de la represión de los franceses contra el pueblo madrileño, por haberse sublevado y asesinado a algunos de los suyos. Abre la serie la estampa titulada *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*, en la cual aparece un hombre de rodillas y en gesto humilde suplicando al cielo con los brazos extendidos. Hans Seldmayer evoca este hecho del siguiente modo: «Aquella estampa suya de *Los desastres de la guerra* donde el «hombre, en total desolación, aparecía arrodillado ante el abismo negro de la nada, era sin duda alguna una visión secularizada de Cristo en el Monte de los Olivos: porque allí no había un ángel que pudiera confortar»¹². Es como una película de terror que va preparando al espectador con escenas de *impasse*, antes de entrar en el clímax, las de pánico y locura; pues esto acontece con los dibujos del 2 a 47, en los cuales se representan los horrores de la guerra: violaciones, fusilamientos, carnicerías, mutilaciones, campos llenos de cadáveres, hombres que huyen, saqueos de iglesias... En los *Desastres* 48 al 64, Goya dibuja el hambre que se extendió por Madrid en cuadros patéticos, impresionantes, en los que se ven los avances del hambre, la retirada de los muertos por inanición, la pena que producían los cadáveres consumidos, las fosas comunes... La serie final, del 65 al 82, forma el grupo, completo en sí mismo, de los *Caprichos enfáticos*. Presentan una crítica anticlerical revestida de simbolismo, emparentada con los *Caprichos* y con los *Disparates*.

LOS DISPARATES O PROVERBIOS

Desde 1815 hasta 1824, año de su marcha a Burdeos, Goya apenas realizó encargos, pero se dedicó a los grabados que tanto le gustaban. Era un trabajo en el que podía expresarse libremente, criticando los abusos de la sociedad y la política del país que seguía muy revuelta. Había ya terminado la colección *Tauromaquia* y comenzó en seguida la serie de los *Disparates*. En cuanto a la técnica y estilo las láminas de esta serie empalman con las de la *Tauromaquia* y están inspiradas en las mismas fuentes que las anteriores series: refranes, formas de expresión alegorías tradiciones y símbolos... Los temas se refieren a la caótica situación de España, denunciando los excesos y vicios de la sociedad.

La imaginación de Goya no parece tener término y en los *Disparates* parece aún mucho más visionario, irreal. «Resulta totalmente imposible - comenta Paas-Zeidler- descifrar la dimensión del absurdo y de la oscuridad en *Los Disparates*. La técnica maestra de Goya y el juego asombroso de las relaciones de masas claras y oscuras subrayan lo fantástico en consonancia con el dibujo, ahora monumental, y que escapa de los límites de la imagen... Todos los *Disparates* destilan horror. Zonas incultivables de soledad desoladora o cielos impenetrables, cargados de oscuridad nocturna, constituyen el trasfondo. Sobre el desarrollan su grotesca pantomima las figuras, empujadas a un primer plano; se destacan de forma colosal sobre los bajos horizontes»¹³.

Descifrar el significado de los grabados de Goya resulta en la mayoría de los casos prácticamente imposible o, por lo menos, muy difícil y enigmático. Quizás la razón de ello sea el hecho de que Goya lo hizo sobre todo para sí mismo, no le importaba el juicio de los demás ni pensaba hacer un arte con estos dibujos. Se recrea en su creatividad fantasmagórica, se burla de los personajes encumbrados y posiblemente, en algunas ocasiones, describe sus propias experiencias, como sus relaciones sentimentales y posterior fracaso con la duquesa de Alba. No obstante, lo absurdo tiene su lógica, la ironía tiene su razón de ser, lo monstruoso deviene en una exageración inimaginable, más todo esto no deja de ser humano, aunque se habla a menudo de que en esta serie hacen irrupción los componentes demoníacos. Podemos afirmar, con Charles Baudelaire, que el gran mérito de Goya consiste en crear lo monstruoso verosímil. Sus monstruos han nacido fiables, armónicos. Nadie ha osado ir más lejos en el sentido de lo absurdo posible. Algunos críticos creen que esta serie es fundamental para entender el sentido de la modernidad en Goya, y así lo manifiesta Hans Rothe con estas palabras: «Los *Disparates* representan una de las fuentes de donde se origina el arte moderno»¹⁴.

III

GOYA EN LA PANTALLA

«*El fantasma de la libertad* de Buñuel (1974)
se inicia con una imagen de *El 3 de mayo de 1808 en Madrid* de Francisco Goya; una de las diversas señales
de que en el cine español hay raíces artísticas».
(Marsha KINDER)

Goya ha influido en el cine como la había hecho ya anteriormente en otras artes. Pero esta influencia va más allá de la mera realidad visual, de la imitación de imágenes y de escenas pictóricas, ya que son sus ideas de modernidad las que se reflejan en los films, o bien han servido a los directores de estímulo y de enfoque para sus películas. Se trata, pues, de un influjo indirecto y sin pretender con ello extraer del arte goyesco un sello de actualidad.

Por sus propias características, el cine tiene la ventaja de presentar no sólo imágenes visuales sino también auditivas y verbales, pudiendo así comunicarse con el espectador de una manera más directa e íntima. Sin duda, como medio de expresión, causa un mayor impacto al espíritu que las simples imágenes. Goya, que vivió más de un siglo antes de que saliera a luz el Séptimo Arte, consiguió con sus famosos grabados despertar la atención del público, hacerle vibrar, atemorizarle, transportarle a un mundo distinto..., con una fuerza inaudita que sólo el propio cinema podría hacerlo en años posteriores.

Los temas que sirvieron a Goya para la confección de aquellas series de láminas, como denuncia y burla de los abusos de la corte y de la aristocracia, o como exposición de los horrores y consecuencias de la guerra, a través de dibujos lóbregos, espeluznantes, demenciales... son prácticamente los mismos de muchos films actuales que han causado una gran conmoción como, por ejemplo, *Psicosis* (1960) y *Los pájaros* (1963) de Alfred Hitchcock, *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, y *¡Vivir!* (1994) de Zhang Yimou, entre los más destacados. En otros casos, cineastas españoles, como Luis Buñuel y Carlos Saura, se han inspirado directamente en Goya e incluso han sacado a la pantalla algunas imágenes de aquellos célebres grabados, para dar mayor fuerza y consistencia a sus argumentos de denuncia a las dictaduras de la época. Sin embargo, lo que nos recuerda de Goya en estas películas no son sólo los temas, sino también la forma de exponerlos: el tono burlesco, irónico, demencial, grotesco, impactante...

BUÑUEL

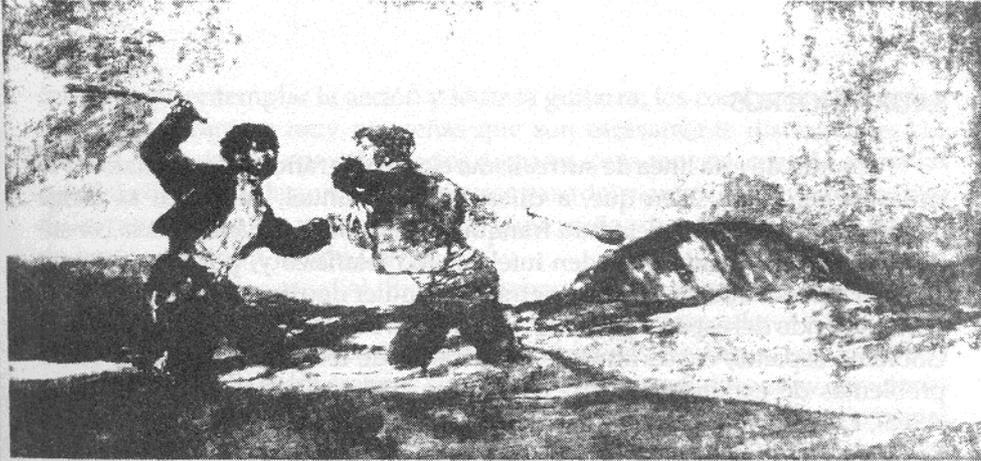
En su libro *Blood Cinema*, Marsha Kinder escribe referente a Buñuel y Saura: «Desde su propio acervo cultural, los cineastas españoles tuvieron el poderoso ejemplo de Goya, cuyas obras pictóricas sobre violencia como medio de crítica política ejercieron una fuerte influencia sobre el cinema de oposición»¹⁵. Las series de grabados que hemos comentado más arriba: los *Caprichos*, *Desastres* y los *Disparates*, como también *Saturno devorando a su hijo*, *El Coloso* y *Duelo a garrotazos*, son los modelos que inspiraran a los directores aragoneses para sus films críticos contra los regímenes despóticos.

De Luis Buñuel afirma José María Caparrós: «Genial, testarudo y sordo como Goya, de quien recibió claras influencias y sobre el cual escribió un guión inédito... Sus películas son implacables y amargas, dentro de un sentido del humor no exento de ironía, ácido sarcasmo y cierta crueldad. Con su cine tremendamente denunciatorio y hasta corrosivo, arremete, de forma descarnada y en parte negativa, contra todo lo establecido: sociedad, familia, moral, religión, poder, política, instituciones, costumbres...»¹⁶. A Buñuel le ha tocado vivir en la época de las dictaduras europeas, en la que se perseguía todo aquel que se manifestara libremente -a través del arte o de cualquier forma cultural-, sin previa censura; lo que nos recuerda en cierto modo la Inquisición. Es significativo el título que puso Buñuel a su película delatora: *El fantasma de la libertad* (1974), en la que figura, además, la imagen de *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808 en Madrid*; ciertamente no podía ser más gráfico.

Esta famosa pintura abre el film y se exhibirá, más adelante, en los despachos de la policía francesa. Después de la escena de este cuadro, se ve una ejecución de un grupo de españoles por soldados de Napoleón, mientras el sonido de los tiros se confunden con el repique de las campanas de una Iglesia cercana. De este modo, arranca *El fantasma de la libertad* con la descripción de un suceso histórico, transcurriendo las escenas, como la serie de grabados de Goya, sin otra finalidad que la de ironizar y denunciar diversos estamentos de la sociedad, con mezcla de imágenes de animales y de situaciones tan ridículas como absurdas. Entre las escenas más disparatadas, podemos destacar: la clase sobre leyes y sistemas políticos en el cuartel; la visita del enfermo al médico; la supuesta desaparición de una niña; el loco que mata desde un rascacielos a varios parisinos y que, después del juicio, se convierte en héroe... Son situaciones ilógicas, demenciales, surrealistas, que reflejan, a su vez, que algo malo ocurre en la sociedad. No obstante, la película muestra indudables valores estéticos y el cuidado de una serie de detalles -que son el contrapunto de las escenas confusas-. Se observa también una evidente carencia formal en el lenguaje filmico, lo que no resulta nada fácil interpretación. Al igual que Goya, Buñuel es capaz de convertir en arte los sueños imposibles con una expresión fantasmagórica y bella e, incluso, lírica.

Estando Buñuel en París, en el mes de septiembre de 1926, recibió el encargo oficial de la Junta Magna del Centenario de Goya en Zaragoza de preparar el *scenario* para una gran película biográfica del pintor. El cineasta acogió la idea con entusiasmo y se puso a trabajar enseguida; pero, por lo que podemos ver de su guión, es que se interesó más por el hombre que por su arte. Quizás no conocía mucho su obra pictórica, si bien le fascinaba la rica personalidad de Goya. Gonzalo M. Borrás, en la Introducción al Goya de Buñuel, del libro *Goya de Luis Buñuel*, subraya este hecho de la siguiente manera: «Y, sin embargo, no puede deducirse que Buñuel no haya 'visto' en absoluto la pintura de Goya; al menos ha intuido plásticamente al Goya que madura su arte bajo el influjo velazqueño en algunos cartones para tapices. O tal vez solamente resulte una afinidad formal. La recreación de la pradera de San Isidro podría constituir un testimonio ambiguo, ya que en ella predomina la composición y el escenario por encima de otros valores plásticos. Pero salpican el texto suficientes elementos aislados, sobre todo planos de paisaje, que parecen una vez más guiños goyescos...»¹⁷.

En otros momentos, Gonzalo Borrás narra todo el proceso de Buñuel para la confección del guión: biografías, documentación escénica de la época de Goya y otros detalles de gran interés histórico. Lamentablemente, la Junta deshechó el proyecto aduciendo razones económicas, aunque parece ser que fueron otras, según se desprende del referido libro.



Plano de *Llanto por un bandido* (1963), de Carlos Saura.
Arriba: *Duelo a garrotazos*, de Goya (Museo del Prado, Madrid).

SAURA Y OTROS

Dentro de esta línea de surrealismo cinematográfico y denunciatoria, se sitúa Carlos Saura, bien que, a diferencia de Buñuel, su crítica se dirige directamente contra la dictadura franquista. Para Buñuel,

la denuncia constituye un planteamiento de orden intelectual, metafísico y, por ello, tiene un carácter más abstracto y puede dirigirse a cualquier tipo de gobierno despótico, prescindiendo del espacio y tiempo. Saura es un director «contestatario» con el Gobierno español, cuyos films de las décadas de los 60 y 70 tuvieron serios problemas de exhibición, como *Los golfos* (1959), *Llanto por un bandido* (1963), *La caza* (1965), *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972) y *La prima Angélica* (1974).

Su relación con Goya se evidencia de manera especial en *Llanto por un bandido* (1963), que evoca imágenes del pintor. Se inicia con la narración de una ejecución de siete bandoleros (las imágenes fueron cortadas por los censores) y de los excesos que se cometieron, después de muerto, con el cuerpo del jefe. La ejecución -cuyos bandidos eran miembros muy conocidos y el verdugo el propio Buñuel, y que también fueron censurados estos planos- se hizo por el sistema del garrote vil, un procedimiento del Medioevo descrito por Goya, y que se utilizó de nuevo en la época de Franco. El propio Saura declara a este respecto: «En este tiempo, Franco ejecutó -mató- a un español, llamado Julián Grimau,... un comunista; lo mataron con el 'garrote vil', como se ejecutaban a los bandidos en el Medioevo. Según los cuadros de Goya, les hacían sentar con un collar de acero alrededor de sus cuellos. Colocaban un tornillo por detrás y cuando tiraban del tornillo... morían. Se desató una campaña internacional contra Franco a raíz de la ejecución realizada con este método, que era totalmente primitivo, y que ya había desaparecido de España... Porque mi film tenía el mismo tipo de ejecución, un paralelismo...»¹⁸.

En *Llanto por un bandido* aparece la escena más violenta y cruel y con la cual evoca al famoso cuadro de Goya *Duelo a garrotazos*, y que ha sido como un símbolo para representar la Guerra Civil. Se trata del combate entre dos bandoleros, Lutos y Tempranillo, que deben luchar brutalmente enterrados en el suelo hasta sus rodillas. Al final muere Lutos. La citada historiadora Marsha Kinder señala en relación a esta escena: «En la versión de Saura, el juego entre los disparos cortos y largos da lugar a que el espectador pueda contrastar los efectos emocionales de estas opciones estéticas en la representación de violencia. Esta secuencia casi muda, comienza con disparos cortos de manos hundiéndose un pelín... En cuanto comienza la violencia, un disparo corto anuncia que ya está en disputa el combate. Esta conexión emocional se pierde rápidamente en el disparo largo, el cual muestra a los espectadores que se retiran a una cercana colina para contemplar la acción y tocar la guitarra; los combatientes quedan reducidos a figuras muy pequeñas que son escasamente distinguibles. La cámara va hacia atrás para los cortos disparos de la muerte, cuando ahora las cuerdas elípticas de la guitarra y el rítmico paso del montaje subrayan los golpes de las porras»¹⁹. Años más tarde, Bigas Luna realizaría una parodia con huesos de jamón en *Jamón Jamón* (1992).

Otro director español, Ricardo Franco, rodaría asimismo un film muy logrado estéticamente, *Pascual Duarte* (1975), con claras referencias a la dictadura franquista y evocando para ello imágenes de Goya, según afirma Marsha Kinder. Se exhiben unas secuencias de cariz religioso muy características de esta época, y unos primeros planos de intensa emoción entre el criminal y sus víctimas: su hermana y su madre, entre otras. Escenas irónicas y absurdas nos recuerdan el mundo tenebroso de Goya cuando el violento Pascual mata a su perro y más adelante a la mula, en una escena brutal. Pero será al término del film cuando Pascual comienza a protestar, revolcándose y gritando fuertemente, como soltando por fin todo cuanto tenía reprimido durante su azarosa vida, mientras le llevan a la ejecución. La última imagen, la cara de un Pascual ya muerto en el garrote, es un recuerdo a las recientes ejecuciones del periodo franquista. El mismo director indica: «Comencé a escribir el guión cuando ejecutaron a Puig Antich, y justo acabe el film después de las ejecuciones de octubre». En realidad, la película está basada en la novela de Camilo José Cela *La familia de Pascual Duarte* (1942).

GOYA EN EL CINE DE CUERRA

Después de la Segunda Guerra Mundial, la producción de películas sobre el tema bélico fue realmente abundante. Y es que durante unos años se vivió bajo las dramáticas consecuencias de la guerra: hambre, destrucción, pobreza, enfermedad, niños sin familia... Pero tanto la literatura como el cine presentaban la otra cara de la guerra y así se comentaban las grandes batallas navales, terrestres, aéreas y los méritos de los mariscales o generales; se admiraba la moderna maquinaria de guerra -aviones, tanques, portaaviones, etc.-; se publicaba todo tipo de libros y revistas sobre las hazañas bélicas. Y en medio de toda esa miseria y desastre, parecía imposible que existiera un cine que pudiera exaltar tanta tragedia, como sucedió con la pintura de la época de Goya, relatando el triunfo, los valores y méritos de

los vencedores, como si esto fuera una justificación de la guerra. Recordemos tan sólo algunos de estos films: *Sangre, sudor y lagrimas* (1942) de Noël Coward y David Lean, *Objetivo Birmania* (1944) de Raoul Walsh, y *El sargento York* (1951) de Howard Hawks.

Si Goya puso sobre el tapete los horrores de la guerra en *Los fusilamientos*, asimismo lo harían directores de cine denunciando todo lo injustificable de la acción bélica, mostrando la cara patética con imágenes trágicas de personas civiles, víctimas inocentes que sufren y mueren; imágenes de tantos acontecimientos estremecedores como sucedió en la Guerra de Vietnam. Así *Apocalypse Now* (1979) nos presenta con toda crudeza y dramatismo escenas dantescas del conflicto vietnamita. Viendo algunas de estas escenas, parece como si estuviéramos presentes ante los *Desastres* de Goya. Claro que el cine puede conmover aún más al espectador, pues las imágenes están llenas de vida, sonido, efectos especiales y, sobre todo, porque el mensaje se hace todavía más patente. Esto es lo que se aprecia en films anteriores sobre Vietnam, de los cuales afirma Ignacio Ramonet: «*Winter Soldier* (1971) y *Hearts and Minds* (1975), dos documentales que se filmaron para oponerse a la nefasta influencia de *Boinas verdes* (1968), de John Wayne y Ray Kellogg, que Hollywood produjo como propaganda y contribución al esfuerzo ideológico de guerra»²⁰.

Aunque trabajamos sobre una hipótesis, nos parece que Goya tiene mucho que ver en estas actitudes de los cineastas, actitudes de denuncia y de presentar lo inhumano de la guerra, que nunca puede justificarse. Vietnam supuso para la conciencia norteamericana un amargo sabor, con el descubrimiento de la cruda realidad: además de los miles de muertos en el campo de batalla, había que contar con las graves consecuencias de los soldados que regresaban a su país. En efecto, muchos volvían mutilados; otros, medio locos; no faltaban los drogadictos y los incapacitados para volver al trabajo... Todo ello despertó sentimientos hostiles hacia la guerra y credo, como contrapeso, un movimiento por la paz, entre el cual se encontraba Jane Fonda. Esta actriz, casada con un líder pacifista, no dejó nunca de luchar contra la guerra, viajó y recorrió todo Vietnam; consiguiendo entrevistarse nada menos que con el mismísimo Ho Chi Minh y hablar en la Radio Hanoi contra el ejército de su propio país. Las escenas de *Apocalypse Now*, como el bombardeo de helicópteros americanos sobre una aldea vietnamita, con el refuerzo de la música wagneriana *Las Walkirias* y de otros efectos especiales, son realmente reveladoras. Pero la imagen esencial es el interior de los protagonistas: sus almas están llenas de miseria y bajeza, aparte del natural temor y recelo.

Aunque *¡Vivir!* no sea una película de guerra, tiene, sin embargo, unas características parecidas a este tipo de films, por la represión política y violación de los derechos humanos más elementales que sufrió todo el inmenso país de la China. El director, Zhang Yimou, exhibe en la pantalla los sufrimientos de una familia sencilla y humilde -protagonistas y representantes de tantos millones de chinos-, durante la época de gobierno de Mao. Son los años que van desde la Guerra Civil, del cual sólo aparecen algunas escenas, el Gran Salto Adelante hasta después de la Revolución Cultural. Yimou denuncia la dura represión de su pueblo y los excesos cometidos sobre todo durante esta revolución, cuyas imágenes presentan tanto lo ridículo y absurdo del sistema político como su crueldad inhumana para con la población indefensa. No faltan secuencias patéticas en *¡Vivir!*, como la muerte de Fengxia durante el parto, por no haber sido atendida por médicos -ya que fueron expulsados por los guardas de la Revolución Cultural-, y la mancha de sangre que aparece de golpe en el cristal es un símbolo muy elocuente. Otra escena dramática es la que presenta la muerte del niño Youqing, hermano de Fengxia, al derribarse el muro donde dormía; una muerte absurda, porque el padre le hacía trabajar sin ninguna consideración a su edad, sólo por quedar bien con el Partido²¹.

Una vez más se hace patente la osadía de un artista que, como Goya, no temió en denunciar y satirizar públicamente a su propio gobierno. A causa de su enorme prestigio en el extranjero y por los premios obtenidos en diversos certámenes, Zhang Yimou ha podido permanecer en su país, a pesar de las trabas que ha tenido que soportar. Esta actitud de libertad para delatar y acusar cualquier tipo de desmanes de los poderes públicos, constituye una de las características que mejor define la modernidad, una constante que sigue dominando todo el panorama artístico, cultural e intelectual. Una actitud que se ha convertido en una cuestión de una gran trascendencia en nuestros días, aunque todavía algunos gobiernos no lo tengan presente, como es el caso de Birmania. En efecto, John Boorman denuncia en *Más allá de Rangún* (1995) la dura represión militar de este gobierno. En el film hay una secuencia impresionante y de una enorme tensión, cuando la Premio Nobel de la Paz, Aung San Suu Kyi, líder del movimiento democrático, avanza pausadamente -en medio de un silencio sepulcral- hacia la barrera

policíaca y logra traspasarla sin el menor percance. Aquí el grupo armado de la policía, que nos evoca aquella asesina máquina napoleónica pintada por Goya, no cargó contra los manifestantes indefensos porque estaban presentes algunos extranjeros. Asimismo, la antológica secuencia de las escalinatas de Odessa de *El acorazado Potemkin* (1925) de S. M. Eisenstein -la carga de los cosacos- quizás tampoco sería posible sin la concepción visual de *Los fusilamientos del 3 de mayo*.

Desde otra perspectiva, no parece descabellado considerar como aún prevalecen los sueños imposibles de Goya: sueños de fantasmas y demonios, de brujas, de personajes de terror, sombríos y oscuros que tanto gustan en la actualidad. Claro que Goya es único en la forma de representarlos; pero, hoy en día, sigue prevaleciendo el manifiesto del *Capricho 43: El sueño de la razón produce monstruos*. Odilon Redon, precursor del surrealismo -es un simbolista de carácter tétrico no exento de ribetes macabros-, se siente fascinado por los demonios y por las formas amenazadoras de Goya, a quien dedica una de sus series litográficas. «Sus obras -afirma David Estrada de Redon- son como el botín que ha conseguido la imaginación en su vuelo por los más intrincados recovecos del inconsciente y de lo fantástico, muy al estilo de Poe»²². Redon ha sido como el puente entre Goya y el surrealismo, dejando una clara señal de su arte en la modernidad.

El cine de suspense, de terror, de ciencia-ficción, parece indicar como muchos directores también se sumergen en los recovecos de su inconsciente para llevar a la pantalla los sueños, las pesadillas, los fantasmas que todos nos creamos. Ejemplos de lo manifestado podrían ser los ya citados *Los pájaros* y *Psicosis*, o *2001: una odisea del espacio* (1968) de Stanley Kubrick. En este aspecto, el cine quizás sea el único arte, por ser un negocio rentable, que mejor sabe explotar el mundo psicológico del hombre moderno, que sabe gozar por todo lo espectacular, fantasmagórico, diríamos, en definitiva, por lo goyesco; como lo demuestran los éxitos conseguidos, por ejemplo, por *King Kong* (1933) de Merian C. Cooper y Ernest B. Shoedsack, o *Parque Jurásico* (1993) de Steven Spielberg. Lo que llama la atención es el hecho de que en nuestros días se sigue soñando con gigantes y colosos, con animales monstruos, o con aquellos dibujos horribles, como lo hizo Goya con sus *Pinturas Negras* para disfrutar el solo en su finca «La Quinta del Sordo». Y que sean también muchos quienes encuentran en el cine el medio y lugar para gozar de estas imágenes, en la soledad y oscuridad de las salas cinematográficas. Es un goce misterioso que no admite más compañía que la propia sombra: la de la soledad. Goya, como precursor de la modernidad, no ha hecho nada más que abrir unos caminos que aún son fructíferos.

EL ENTORNO DE GOYA EN FELLINI

Muchos films de Federico Fellini nos recuerdan algo del mundo creativo de Goya, por las preferencias de lo misterioso, del mundo nocturno, del contraste entre escenas de multitudes alegres y, a veces, alocadas, con otras de intimidad y ternura; secuencias que hablan de la enorme capacidad de inventiva y poder de fascinación para atraer a los espectadores. El lenguaje pictórico de Goya y el cinematográfico de Fellini parecen hermanarse en pro de una creatividad única, siempre espectacular y fascinante, rica en detalles psicológicos y muy humanos, para conducirnos a un mundo ignoto: el mundo propio de los genios.

Con *La voce della luna* (1990), Fellini nos sorprende con un guión nada preciso, pues está realizado en base de historias alucinantes, reales e irreales al mismo tiempo, extraídas de la novela *Poemas de un lunático* de Ermanno Cavazzoni, y de sucesos de su propia vida. Parecen sueños por su fantasía inquietante, por los personajes estafalarios que se mueven en un mundo inverosímil. El propio Fellini diría a este propósito: «La novela de Cavazzoni nos cuenta múltiples realidades, vistas y vividas simultáneamente. Éstas sugieren una visión alucinatoria, inquietante y desencantada, con implicaciones divertidas y muy agudas. Y, para mí, esto parece acercarse mucho al tono y ambiente de mis películas». Los sucesos diarios, el desengaño, la triste vida de tanta gente de su época, todo cuanto ve... son, como el caso de Goya, las motivaciones que mueven su espíritu sensible y su imaginación impaciente para plasmar en esas imágenes excitantes, entre luces y sombras, de quietud y alborotos, de magia y realidad.

A Fellini le tocó vivir momentos trágicos durante la Segunda Guerra Mundial, de los que contrae un compromiso moral. Al igual que Goya, no puede olvidar todo el sufrimiento de su pueblo, que se bate entre el desengaño y la miseria. Claro ejemplo de esto son las películas de la posguerra, como *I vitelloni* (1953) y *La Strada* (1954), las cuales muestran una actitud de acusación y una postura moralizante,

además de su conmiseración por los desheredados. Más adelante, el director italiano buscará nuevos caminos para exponer sus ideas sobre la vida y la sociedad, ideas acerca de la libertad de trabajo y de comunicación. Por ello, el propio Fellini dice en la entrevista que le hizo Pierre Kast: «La literatura de ciencia-ficción me interesa profundamente, sin duda porque también yo estoy tratando de recuperar una dimensión que sería más libre, tal vez más catastrófica, o tal vez mortal y amenazadora»²³. Es una actitud que hemos presenciado también en otros artistas y directores de esta segunda mitad de siglo XX, que han evolucionado hacia un arte cada vez más libre y denunciatorio, y esa actitud es la que mejor define a quienes tratan de ser modernista.

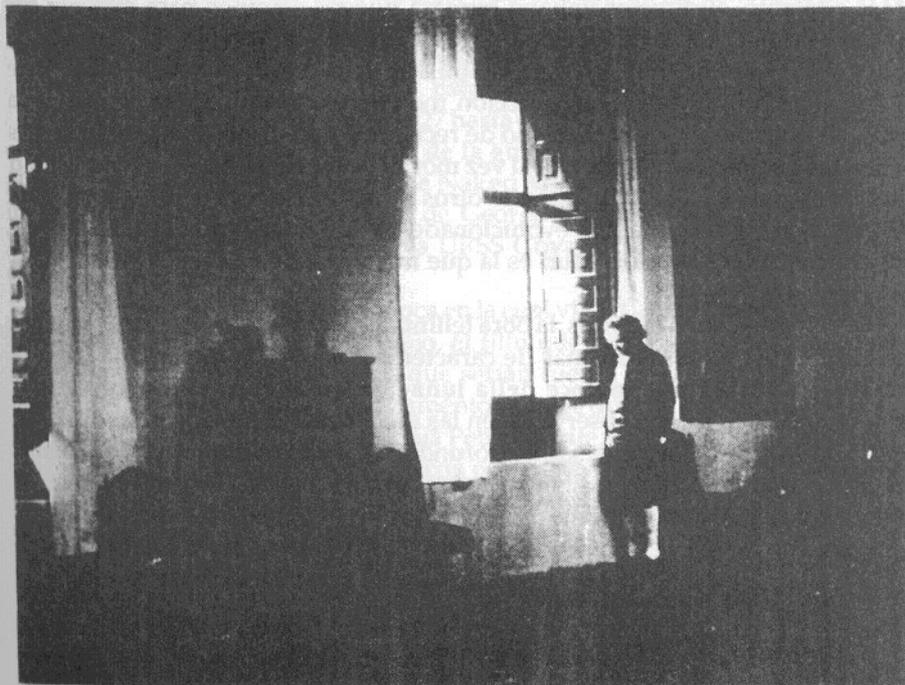
En otro orden de cosas, la obra felliniana evoca los grabados de Goya por el montaje de algunas escenas de carácter misterioso –como en *E la nave va* (1983) y en la misma *La voce della luna*–, en un ambiente de oscuridad y mutismo, como puede observarse en las secuencias del pozo, en las cuales se oye una voz que exclama desde la profundidad: «Nada se sabe; todo se imagina. Si tuviéramos un poco de silencio, entenderíamos algo». En otras escenas, se manifiesta el caos: un aparente desorden de masas enloquecidas, a pesar de que sus films no carecen, por otra parte, de lirismo. A Fellini sólo le faltaba el dinero para plasmar toda su inventiva, a la fuerza del capricho como forma de arte.

ESTAMPAS GOYESCAS

Pocos artistas han tenido tanta resonancia como Goya. Su obra sigue causando admiración por su magistral dominio de la pintura y por su capacidad de inventiva, despertando, a su vez, una inquietante fascinación. Pero el hecho de que perdure tan viva en la memoria no es otro que el de reconocer su impronta en el arte moderno. No debe extrañarnos, por tanto, que el cine haya contribuido también a evocar la figura y obra del genio aragonés. Ya desde los inicios del Séptimo Arte han ido apareciendo diversos films y documentales; del mismo modo, la Televisión ha facilitado, por su parte, que Goya sea una figura más conocida y familiar. En esta misma línea, los videos han jugado un papel importante a la hora de difundir la obra artística con una visión didáctica. De este modo, Goya es objeto de estudio en el ámbito escolar. Todo este esfuerzo, que viene desarrollándose desde hace muchos años, en la actualidad se ha incrementado todavía más con motivo del 250 aniversario del nacimiento del genial artista.

Muchos y de diversa índole son los films aparecidos hasta nuestros días: unos narran la vida de Goya; otros, reflejan el ambiente madrileño de su época; y algunos se dedican a mostrar su obra. No obstante, desde el punto de vista histórico o biográfico, los films son poco rigurosos; como valoraba Manuel Rotellar: «En el caso de Goya, la escasa o nula calidad de las películas, directa o indirectamente 'biográficas' sobre la vida y época del pintor, queda compensada con la alta calificación que casi siempre han logrado las películas cortas sobre algún aspecto de la obra del genio»²⁴. Este desaparecido especialista se refería a los films producidos desde el año 1927 hasta el 1972. En su filmografía constan el documental francés *Les desastres de la guerre* (1951) de Pierre Kast, la Co- producción italo-norteamericana *The Naked Maja* (1958) de Henry Koster, la inglesa *The Happy Thieves* (1961) de George Marshall, y la película de la República Democrática Alemana y la URSS *Goya, Ili Tjaskij put' Poznanija* (1971) de Konrad Wolf.

En torno al ambiente de la época en la cual vivió Goya en Madrid, quizás sea *Goyescas* (1942) de Benito Perojo, el film que mejor refleja las estampas madrileñas, festivas y campestres, que serían fuente de inspiración para los inmortales tapices y cuadros. El argumento trata de dos mujeres -la condesa de Gualda y la famosa tonadillera, la maja Petrilla–, que aman al mismo caballero, Luis A. de Nuévalos, produciéndose con este motivo apasionadas rivalidades de amor y celos. La actriz Imperio Argentina interpreta magistralmente el papel de las dos amantes. Este film nada tiene que ver, en verdad, con la vida de Goya; sin embargo, nos ayuda a comprender el entorno del pintor durante sus años en la capital. Deriva de una ópera de Enrique Granados, considerada su mejor obra; pero -según señala Román Gubern- «aunque *Goyescas* era un viejo proyecto que Perojo había trabajado, lo cierto es que la ópera de Enrique Granados, escrita por Fernando Periquet, no ofrecía un material fácilmente convertible en una historia cinematográfica de ficción narrativa convencional»²⁵.



Francisco Rabal fue el Goya de Nino Quevedo.
Arriba: Imperio Argentina y Amando Calvo, en
Goyescas (1942), de Benito Perojo.

Goya, historia de una soledad (1970) de Nino Quevedo, es una película que centra principalmente a Goya como pintor de la Corte y de su época dorada, y las relaciones con la duquesa de Alba. En el papel del protagonista, Francisco Rabal logra presentar una imagen sugestiva, pero poco rigurosa desde el punto de vista histórico. Quizás lo más interesante sea la parte final, a partir de los *Caprichos*, hasta su voluntario exilio. «Goya es una obra aceptable -afirma Manuel Rotellar-, una película menor dentro de su extrema ambición. Nino Quevedo no ha logrado hacer 'la' película de Goya, pero si 'una' película de Goya»²⁶.

Por su parte, TVE, con la colaboración de la RAI, ha ofrecido en este año el serial *Goya. 1746-1828* (1985) sobre su vida y obra, con motivo de celebrarse el mencionado aniversario. El director, José Ramón Larraz, ha conseguido interesar al público con imágenes muy sugestivas y artísticas, con un notable esfuerzo para presentar un Goya muy humano, además de sus genialidades. Las ocho horas de la serie han sido más que suficientes para dar a conocer con cierto detalle los aspectos más relevantes de su vida y obra, con una visión novelada. Originales son las escenas del comienzo del film, cuando presenta a Goya internándose con unos amigos en un psiquiátrico, en el cual aparecen primeros planos de hombres y mujeres chillando y riendo, con rostros tétricos, feos y algo deformes; son imágenes que impactan en el alma del joven pintor y que saldrán años más tarde durante los sueños. También son dignas de mención las secuencias de la sublevación y la represión, creando un ambiente apropiado de la guerra con las tensiones y dramatismo y que debieron causar una profunda conmoción en el ánimo de Goya.

El Capricho y la Invención. Goya (1996) de Fernando Huici y Vicente Peñataro, es un excelente video -que promociona el Museo del Prado, dentro de la colección Genios de la pintura-, muy apto para escolares y no iniciados en el tema. Presenta la evolución pictórica, a través de los cuadros y grabados, de acuerdo con los distintos sucesos y circunstancias que jalonan los años del artista.

Tras esta incursión cinematográfica sobre las posibles influencias recibidas del genial pintor aragonés, Francisco de Goya, es indudable -por cuanto hemos visto y analizado en este trabajo-, que muchas de las ideas que propagó iban a tener repercusiones en los tiempos actuales. Su mérito, en este sentido, fue la valentía en afirmarlas y defenderlas en una época difícil, en la que volvió a instaurarse la Inquisición. Aunque Goya no fue un intelectual, fueron las ideas que asimiló de los ilustrados o afrancesados las que comprometieron seriamente tanto la obra -especialmente las series de grabados- como su misma vida. Ningún poder público ni el propio Fernando VII -su gran enemigo- se atrevieron a juzgarle, consintiendo incluso este rey a que se exiliara a Francia.

La libertad de expresión artística, el derecho a denunciar los abusos de la autoridad, la visión que tenía de la guerra c

omo una realidad inhumana, la estética de la fealdad desarrollada en sus grabados..., son algunas de las ideas fundamentales que guiaron su actuación y que podemos hallar asimismo en el cine. Por todo ello, habría que homenajear a Goya no sólo como pintor o artista, sino como precursor de los humanos y por haber dejado una impronta peculiar en la modernidad.

FILMOGRAFÍA

Clave de abreviaturas. - T. O.: Título original. P.: Producción. Pr.: Productor. D.: Director. A.: Argumento. G.: Guión. F.: Fotografía. M.: Música. Dec.: Decorados. Mont.: Montaje. Int.: Intérpretes (reparto). N.: Narrador. min.: minutos. m.: metros.

-Largometrajes argumentales:

El conde de Maravillas. P.: Ediciones Forns-Buchs (España, 1926). D.: José Buchs. A. y G.: José Forns y José Buchs, inspirado en *Le chevalier D'Harmental* de A. Dumas. F.: Agustín Macasoli. Dec.: José María Torres. Int.: Pedro Larrañaga (Conde de Maravillas), José Montenegro (Don Plácido), Carmen de Toledo (María), Consuelo Peña «Chelito» (La Tirana), Modesto Rivas (Capitán Matamoros), María José Sánchez (Condesita), Rafael Calvo (Don Manuel Godoy), Francisco Martí (Teniente de Policía), Víctor Pastor (Conde de Peralta), Eugenio Gisbert (Criado de Godoy).

El Dos de Mayo. P.: Ediciones Forns-Buchs (España, 1927). D.: José Buchs. A.: Federico de Oliván. G.: José Buchs. F.: Enrique Blanco. Int.: Amelia Muñoz (Rosario Montes), Manuel Soriano (Alfonso de Alcalá), Aurora García Alonso (Laura de Montigny), José Montenegro (Don Hipólito del Molinillo), Fernando Díaz de Mendoza (Marqués de Montebello), Maximiliano Alaña (Teniente Ruiz), Antonio Mata (Francisco de Goya), Alberto Barrera (Velarde), José Fuente (Daoiz). 84 min.

Pepe-Hillo. P.: Producciones Forns-Buchs (España, 1928). D.: José Buchs. A. y G.: José Buchs. F.: Agustín Macasoli. Dec.: José María Torres. Int.: Ángel Alcaraz (Pepe-Hillo), María Caballé (La Primorosa), Blanquita Rodríguez (Consuelo), María Antonieta Monterreal (Condesa de Luisa), Emilio

Santiago (El Jindama), Rafael Crisbal (Conde de Guadalema), Felipe Reyes (Andrés), Enriqueta Palma (Bernarda), José María de Alonso Pesquera (Pedro Romero). 69 min.

Goya que vuelve. P.: Guzmán-Alonso (España, 1928). D.: Modesto Alonso. A.: basado en un libro de Antonio García Guzman. F.: Lorenzo Gazapo y Domingo Blanco. Int.: Antonio Mata (Goya), Aurora «Aurea» Azcárraga, Adolfo Bernáldez, Manuel Ruiz de Velasco.

Goyescas. P.: Universal Iberoamericana de Cinematografía, S. L. (España, 1942). D.: Benito Perojo. A.: Fernando Periquet. G.: Benito Perojo. F.: Michel Kelber. M.: Enrique Granados y José Muñoz Molleda. Dec.: Sigfrido Burmann. Coreografía: Vicente Escudero. Mont.: Petra R. de Nieva. Int.: Imperio Argentina (Condesa de Gualda/Petrilla), Rafael Rivelles (Capitán Fernando Pizarro), Armando Calvo (Luis Alfonso de Nuévalos), Ramón Martori (Corregidor), Marta Flores (Pepa), Juan Calvo (Patillas), Xan das Bolas (Asistente del Capitán Pizarro), José Latorre (Ministro), Eloísa Muro (Reina), Antonio Bayón (El malagueño), Marina Torres (Camarera de la Condesa), María Vera (Maja), Manuel Román y Manuel Requena (Mesoneros). Blanco y negro -101 min.

La maja del capote. P.: Mercurio Films (España, 1943). D.: Fernando Delgado. A.: J. Gutiérrez Corcuera (Joaquín Dicenta, hijo). G.: Fernando Delgado. F.: Enzo Riccioni. M.: Jesús García Leoz. Dec.: Simont. Int.: Estrellita Castro (La maja), Manuel del Pozo «Rayito» (Pepe-Hillo), Juan Calvo (Goya y otros papeles), Carmen Vargas, Manuel Requena, Bartolomé Soler, Faustino Bretaña. Blanco y negro -106 min.

María Antonia «La Caramba». P.: Hércules Films (España, 1950). D.: Arturo Ruiz Castillo. A.: Antonio Guzmán Merino. G.: Arturo Ruiz Castillo. F.: Ricardo Torres y Cesar Benítez. M.: Jesús García Leoz. Int.: Antoñita Colomé (María Antonia), Guillermo Marín (Goya), Rafael Albaicín (Pedro Romero), Alfredo Mayo, Mary Lamar, Francisco Rabal, Manuel Dicenta, Francisco Pierra, María Dolores Pradera, Arturo Marín, Aníbal Vela, Fernando Aguirre, Félix Briones. Blanco y negro -90 min.

La Tirana. P.: Orduña, P.C. (España, 1958). D.: Juan de Orduña. A. y G.: Antonio Mas- Guindal. F.: Cecilio Paniagua. M.: Juan Solano. Dec.: Burmann. Int.: Paquita Rico («La Tirana»), Gustavo Rojo (Vizconde de San Esteban), Virgilio Teixeira (Goya), Pedro López Lagar (Justicia Mayor), Núria Espert (Virtudes), Miguel Fleta, hijo, Luz Márquez, José Moreno, Vicky Lagos, Teresa del Río, Mary Delgado, Marta Flores, Consuelo de Nieva. Color -92 min.

The Naked Maja. P.: Titanus (Italia-USA, 1958). Pr.: Goffredo Lombardo. D.: Henry Koster. A.: Oscar Sauyl y Talbot Jennings. G.: Norman Corwin y Giorgio Prosperi. F.: Giuseppe Rotunno. M.: Angelo Francesco Lavagnino. Dec.: Piero Filippini. Int.: Ava Gardner (Duquesa de Alba), Anthony Franciosa (Goya), Amadeo Nazzari (Godoy), Gino Cervi (Carlos IV), Lea Padovani (Reina María Luisa), Carlo Rizzo (Juanito), Massimo Serato (Sánchez), Renzo Cavana (Bayeu), Ivana Kislinger (Pepa), Audrey Mac Donald (Anita), Patrick Crean (Enrique), Enzo Firmonte (Navarra), Yemiko Fullwood (María de la Luz), Carlo Giustini (Jose), Erminio Espalla (Rojas), John Karster (Inquisidor), Paul Muller (Embajador frances). Color -105 min.

El Último chantaje. T. O.: *The Happy Thieves*. P.: Hillworth Productions (Gran Bretaña, 1961). D.: George Marshall. A.: Richard Gordon, según su propia novela *The Oldest Confession*. G.: John Gay. F.: Paul Beeson. M.: Mario Nascimbene. Mont.: Oswald Hafenrichter. Int.: Rex Harrison, Rita Hayworth, Joseph Wiseman, Alida Valli, Gregoire Aslan, Virgilio Teixeira, Gerard Tichy, Julio Peña, Peter Illing, Brita Ekman, Loo Weber, Antonio Fuentes, George Rigaud, Barta Barri. Blanco y negro -88 min.

-Documentales y cortometrajes.

Aquel Madrid de Goya. P.: Emeric Films (España, 1944). D.: José María Hernández Sanjuán G.: Santos Nuñez. F.: José María Hernández Sanjuán M.: Eugenio González N.: Juan de Orduña. 8 min

Goya P.: Universitat (España, 1948) D.: José María Elorrieta. G.: Antonio Palacios y José María Elorrieta. F.: Tomás Duch 10 min

Les desastres de la guerre P.: Argos Films (Francia, 1951). Pr.: A. Dauman y Ph Lifchitz D.: Pierre Kast. G.: Pierre Kast. F.: Arcady y Antonio Harispe M. y N.: Jean Grémillon. Blanco y negro -20 min

Toreo a caballo P.: España Actualidades (España, 1953) D.: José M. Gan. A y G.: Santos Nuñez F.: José H. Gan Blanco y negro -15 min

Los desastres de la guerra P.: Studio Films (España, 1953). D.: José López Clemente y Manuel Hernández Sanjuán A y G.: José López Clemente. F.: Manuel Hernández Sanjuán M.: Juan Álvarez García N.: María Dolores Pradera. 10 min

Goya. (USA, 1954) D.: L A Blocky B. Berg Color.

Cacería en el prado P.: Hermic (España, 1954) D.: José María y Manuel Hernández Sanjuán G.: José López Clemente. F.: José María y Manuel Hernández Sanjuán N.: Varela 10 min

La Tauromaquia P.: Studio Films (España, 1954) D.: José López Clemente A y G.: José López Clemente F.: Manuel Hernández Sanjuán M.: Ángel Barrios Mont Luis Torreblanca N.: Antonio García Quijada Blanco y negro -10 min

Oración en piedra, la catedral de Toledo España, 1957. D.: Manuel Domínguez F.: Manuel Rojas M.: Salvador Ruiz de Luna N.: Teófilo Martínez 16 min

San Antonio de la Florida. P.: Ministerio de Información y Turismo/No-Do (España, 1957) D.: Santos Nuñez F.: Manuel Hernández Sanjuán. M.: Dúo Vital. Mont.: Luis Torreblanca N.: Adriano Domínguez. Color -11 min

Goya (Una vida apasionada) P.: Urania Film (España, 1958). Pr.: Alejandro Martí Gelabert D.: José Ochoa G.: Agustín de Foxá M.: Rafael de Andrés N.: Agustín de Foxá 21 min

Goya (Tiempo y recuerdo de una época) P.: No-Do (España, 1959) D.: Jesús Fernández Santos G.: Jesús Fernández Santos F.: Manuel Rojas M.: Mario Medina Mont.: Rafael Simancas. N.: Francisco Valladares Color -11 min

España 1800. P.: Tarfe Film (España, 1959). D.: Jesús Fernández Santos. G.: Jesús Fernández Santos. F.: Rafael de Casenave. M.: Alberto Blancaflor. N.: Francisco Valladares. Color -30 min.

Las Pinturas Negras de Goya. P.: No-Do (España, 1959). D.: Christian Anwander. A. y G.: José Camón Aznar. F.: Christian Anwander. M.: Alberto Blancaflor. Mont.: Rafael Simancas. N.: Teófilo Martínez. Color -20 min.

Corrida goyesca. P.: Julián de la Flor (España, 1960). D.: Julián de la Flor. A.: Manuel Martínez Remis. G. y F.: Julián de la Flor. Mont.: José Antonio Rojo. Narrador: Matías Prats. Color -10 min.

Concierto en El Prado. P.: Tyris Films (España, 1960). D.: Vicente Lluch. A.: Esther Cruz. G.: Vicente Lluch y J. G. Simeón. F.: Mario Bistagne. M.: Miguel Asins Arcos sobre temas clásicos. Color -86 min.

En serio y en broma. P.: Julián de la Flor (España, 1962). D.: Julián de la Flor. A.: Manuel Martínez Remis. G.: Julián de la Flor. F.: Julián de la Flor. Mont.: José Antonio Rojo. N.: Francisco Canalejo. Color -11 min.

Toros tres. P.: Procusa (España, 1963). D.: Javier Aguirre. A.: Alejandro Riveiro. G.: Aguirre. F.: Antonio Pérez Olea y Fernando González. M.: Luis de Pablo. N.: Roberto Llamas. Blanco y negro -10 min.

Pintura española. P.: Hermic Films (España, 1964). D.: Luis Torreblanca. G.: Enrique Lafuente Ferrari. F.: Francisco Sánchez Muñoz. M.: Antonio Pérez Olea. N.: Rafael de Penagos. Color -11 min.

La España de Goya. P.: Marina Films (España, 1970). D.: Jesús Fernández Santos. A. y C. Jesús Fernández Santos. D.: Andrés Berenguer. Mont.: Javier Morán. Color -26 min.

Milagro. P.: Peña Films (España, 1970). D.: Alberto Lapeña. G.: Alberto Lapeña. F.: Roberto Gómez. Mont.: Juan Antonio Villar. Color -11 min.

Goya. P.: Goya Films (España, 1973). D.: Rafael J. Salvia. A. y G.: José Camón Aznar. F.: José F. Aguayo. M.: Salvador Ruiz de Luna. Mont.: José Antonio Rojo. Voces: Francisco Sánchez, Ángel María Baltanás, Antonio Carrera, José Ángel Juanes, José Casin, José María Cordero, Manuel Bustamante, Matilde Conesa, Modesto Blanch, Paloma Escola, Pilar Calvo, Vicente Baño, Amelia Rodríguez, Ana María Saizar, Gabriel Llopart, Rafael de Penagos, Teófilo Martínez, Selica Torcal. Color -84 min.

La mujer en Goya (Serie «Arte para los ojos»). P.: Aro Films (España, 1975). D.: César Fernández Ardavin. G.: Vicente Marrero y César Fernández Ardavin. F.: Raúl Pérez Cubero. M.: Ángel Arteaga. Color -11 min.

Goya, perro infinito. P.: Ciaplino (España, 1978). D.: Antonio Pérez Olea. A.: basado en las obras de Lewis, D'Ors, Klingender y Baugartien. G. y M.: Antonio Pérez Olea. Color -14 min.

Goya. Pr. Juan Caño Arecha (España, 1979). D.: Juan Caño Arecha. A. y G.: Juan Caño Arecha. F.: José Alberto Ramos. Color -8 min.

Aguafuertes de la guerra (Serie «El dibujo»). P.: Aro Films (España, 1980). D.: César Fernández Ardavin. M.: Ángel Arteaga. Color -11 min.

Los caprichos de Goya (Serie «Grandes maestros»). P.: Aro Films (España, 1980). D.: Cesar Fernández Ardavin. M.: Ángel Arteaga. Color -11 min.

El color de la pasión. P.: Misfits (España, 1982). D.: Francisco Javier Borrego. A. y G.: Francisco Javier Borrego. F.: Federico Ribes. Color -5 min.

-Series televisivas:

Goya (Serie «Cámara 64»). P.: TVE (España, 1964). D.: Alfredo Castejón. G.: Alfredo Castejón. F.: Verdugo.

Goya (Serie «Entrada libre»). P.: TVE (España, 1965). D.: José Antonio Páramo. 60 min.

Goya (Serie «Pintores del Prado»). P.: TVE (España, 1974). D.: José Antonio Páramo. Color -60 min.

Goya (Serie «Mirar un cuadro»). P.:TVE, (España, 1985-1988). D.: Alfredo Castejón.14 programas dedicados a obras de Goya. Color -30 min.

Goya.1746-1828. P.: Toledo Productions, S. A.-Isasi P. C., para TVE (España, 1985), con la colaboración de la RAI. Pr : Antonio Isasi-Isasmendi. D.: José Ramón Larrazo A.; Salvador Pons y Antonio Larreta. G.: Antonio Larreta, Gabriel Castro, Philip Broadley, Antonio Isasi-Isasmendi, Salvador Pons y Jon Churchman. F.: Fernando Arribas. M.; Xavier Monsalvatge. Dec.: Ramiro Gómez. Mont.: Emilio Rodríguez. Int.: Enric Majó (Francisco de Goya), Laura Antonelli (Duquesa de Alba), Gerardo Malla (Francisco Bayeu), Raf Vallone (José Duaso), Fernando García Valverde (Fernando VII), Carlos Larrañaga (Manuel Godoy), Marisa Paredes (Duquesa de Osuna), Carlos Peris (Javier Goya), Rosalía Dans (Leocadia), Juanjo Puigcorbé (Martín Zapater), Luis Escobar (Carlos III), José Bódalo (Carlos IV), Antonella Lualdi (María Luisa de Parma), Alfredo Mayo (Conde de Florida Blanca), Emilio Gutiérrez Caba (Cardenal Borbón). Color. 6 episodios de 55 min.

El Capricho y la Invención. Goya. P.: MQ Producciones (España, 1996). Pr.: Miguel Ángel Hernández. D.: Fernando Huici y Vicente Peñataro. C.: Fernando Huici. F.: Francisco Pérez Romero. Color -45 min.

NOTAS Y REFERENCIAS:

- (1) Cfr .CANUTO, R. *L'Usine aux images*. Paris: Jean Pascal, 1926.
- (2) GLENDINNINC, N. «Francisco de Goya», *Historia 16*, No.30: *El arte y sus creadores*. Madrid (1993):5. Vid. COMBRICH, E. *Historia del Arte*. Madrid: Alianza, 1990, pp. 383- 386.
- (3) HUGHES, R. *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*. Barcelona: Anagrama, 1992, p.71.
- (4) SALCEDO RUIZ, A. *La época de Goya. Historia de España e Hispano-América desde el advenimiento de Felipe V hasta la guerra de la Independencia*. Madrid: Saturnino Calleja, 1924. Vid. también BOINE, A. *Historia social del arte moderno*. Madrid: Alianza, 1996, pp. 218-338.
- (5) GLENDINNINC, N. *Op. cit.*, p. 44. Véase, asimismo, su obra *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982. Para la referencia a Janson, cfr o MOFFITT, J. «Francisco de Goya y Paul Revere: una masacre en Madrid y una masacre en Boston», en AA. VV. *Goya, nuevas visiones: Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, pp. 257-290. Vid. También JANSON, H. W. *Historia general del arte, IV*. Madrid: Alianza, 1990.
- (6) MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Historia del Arte, II*. Madrid: Credos, 1994, p. 422.
- (7) *Idem*, p. 421.
- (8) ZAMBRANO, M. *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989, p. 56.
- (9) HUGHES, R. *Op. cit.*, p. 70.
- (10) BOZAL, V. *Goya y el gusto moderno*. Madrid: Alianza, 1994, pp.101-102.
- (11) PAAS-ZEIDLER, S. *Goya. Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.
- (12) SELDMAYR, H. *Verlust der Mitte. Diebildende Kunts des 19 und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg, 1948, cit. Por CRAFTHUYN, H. *Seréis como dioses. Vicios del pensamiento político y cultural del hombre de hoy*. Barcelona: EIUNSA, 1991, p.101.
- (13) PAAS-ZEIDLER, S. *Op. cit.*, pp. 192-193. Vid. también MARCHAN FIZ, S. *La Estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza, 1992, pp.113-119.
- (14) ROTHE, H. *Francisco Goya. Handzeichnungen*. München, 1943, cit. por CRAFT HUYN, H. *Op. cit.*, p.100.
- (15) KINDER, M. *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: California University Press. 1993, p. 156; obra de donde proceden las ilustraciones comparativas entre el cuadro *Duelo a garrotazos* y el film *Llanto por un bandido*
- (16) CAPARRÓS LERA, J. M. *El cine de los años setenta* Pamplona EUNSA, 1976, p 65
- (17) Cfr BUÑUEL, L. *Goya. La Duquesa de Alba y Goya* Zaragoza Instituto de Estudios Turolenses-Gobierno de Aragón, 1992, p 11-28
- (18) Cfr BARTHOLOMEW, G. «The Development of Carlos Saura», *The Journal of the University Film and Video Association*, Vol 35, No 3 (1983) 23, cit. por KINDER, M *Op. cit.*, p 156
- (19) KINDER, M *Op. cit*, p 157
- (20) RAMONET, L. «Hollywood y la guerra de Vietnam ¿Cómo filmar el apocalipsis?», *Tiempo de Historia*, No. 54 (1979) 113
- (21) ARUMÍ E. «¡Vivir!» de Zhang Yimou La memoria histórica de China», *Film-Historia*, Vol V, No 1 (1995) 64-69
- (22) ESTRADA, D. *Estética*. Barcelona Herder, 1988, p 496 Cfr., así mismo, cap 14.: «Lo feo» Vid REWALD, J. *El Postimpresionismo. De van Gogh a Gauguin*. Madrid Alianza, 1988, pp 132-133
- (23) KAST, P. «Entrevista con Federico Fellini», *Cahiers du Cinéma*, No 164, marzo 1965, cit. por SARRIS, A *Entrevistas con directores de cine, I*. Madrid Magisterio Español, 1969,p 114
- (24) ROTELLAR, M *Aragoneses en el cine, III* Zaragoza Ayuntamiento-Cineclub Saracosta, 1972, p52. La filmografía que establecemos se basa en la reseñada por este autor en su ensayo .«Goya en el cine», quien a su vez parte del artículo de PEREZ-GALLEGO, J-F .«Venturas y desventuras de Goya en el cine», *Heraldo de Aragón* (12. X-1968); y ha sido completada con la ofrecida por Luis Ballabriga Pina, en BUÑUEL, L *Goya*, cit, pp 175-188
- (25) GUBERN, R *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid Filmoteca Española, 1994, p 360
- (26) ROTELLAR, M *Op. Cit.* p.53