

*LO FÍLMICO ABSORBE LO PICTÓRICO.*  
RETAZOS DE LA VIDA COTIDIANA EN EL INTERIOR  
DE UNA PINTURA DE PETER BRUEGHEL *EL VIEJO*

Clementina Calero Ruiz  
Departamento de Historia del Arte  
Universidad de La Laguna

RESUMEN

*El Molino y la Cruz* (*The Mill and the Cross*, Lech Majewski, 2011). La película parte del cuadro de Brueghel «el Viejo» *Camino del Calvario*, y a su vez también se basa en el libro de Michael Francis Gibson *The Mill and the Cross*, que sitúa la pasión de Cristo en Flandes en 1564, coincidiendo con la ocupación española, aspecto éste que se aborda dentro de la cotidianidad de la vida del campesinado, que asiste impotente a esta brutal forma de gobierno.

PALABRAS CLAVE: pintura, cine, Peter Brueghel *el Viejo*, Países Bajos, *tableau vivant*.

ABSTRACT

«The Filmic Is Absorbed By The Pictorial Everyday Scraps Inside A Peter Bruegel The Elder's Picture». *The Mill and the Cross* is a film based on «The Procession to Calvary» by Peter Bruegel *the Elder* and the book written by Michael Francis Gibson, who places the Christ Passion in Netherlands in 1564.

KEY WORDS: paint, movie, Peter Bruegel *the Elder*, The Netherlands, *tableau vivant*.

La relación entre la pintura y el cine debería aparecer como lo que es: menos una semejanza entre cuadros y películas que un parentesco, a veces lejano y que quiere olvidarse, o que a veces, por el contrario, se pretende intensificar. La historia del cine, al menos cuando éste se ha hecho apto para pensarse como arte, no tiene su sentido pleno si se la separa de la historia de la pintura.

Jacques AUMONT<sup>1</sup>

La historia de los Países Bajos en el siglo XVI tiene en Carlos V (Gante, 1500- Monasterio de Yuste, 1558) y Felipe II (Valladolid, 1527- Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 1598) a dos de sus máximos protagonistas. El primero los



unió en un solo Estado y, en 1548, garantizó el estatus de las Diecisiete Provincias de Holanda como una entidad, separada tanto del Imperio como de Francia. Pero esta Pragmática Sanción de 1549 aunque les daba cierta autonomía, no fue de independencia plena. Su hijo Felipe II tuvo menos apego personal por los Países Bajos, y como ferviente católico vivió con horror el éxito de la Reforma Protestante, cuya consecuencia inmediata había sido el aumento de los calvinistas. Los persiguió y centró todos sus esfuerzos en centralizar el gobierno, la justicia y los impuestos de modo que fue un monarca impopular, lo que desencadenó varias revueltas. Los holandeses lucharon por su independencia de España, desencadenándose la Guerra de los Ochenta Años (1568-1648). Durante la primera parte de la contienda, las tropas fueron lideradas por Guillermo de Orange (1533-1584). Los primeros años fueron favorables a los hispanos, pero los siguientes lo fueron para los holandeses, y tras el saqueo de la ciudad de Amberes por parte de las tropas españolas, el rey de España perdió el control de los Países Bajos. No obstante, los católicos conservadores del sur y este eran leales al monarca español, y con su ayuda la ciudad fue nuevamente recuperada, al igual que otras urbes flamencas y holandesas. Pero, a pesar de reconquistarse parte del territorio, no ocurrió lo mismo con Flandes, que era la zona anti-española más radical. Finalmente, con la firma de la Paz de Westfalia en 1648, la guerra finalizó, confirmándose la independencia de las Provincias Unidas de España y Alemania.

Obviamente este clima político no favoreció —para nada— el desarrollo de las artes, tal es así que las características formales de la pintura flamenca del siglo XV se mantuvieron durante la centuria siguiente. Uno de sus grandes cultivadores fue Peter Brueghel *el Viejo* (1525-1569), el observador excepcional del mundo rural. Retrata como ningún otro sus paisajes y los momentos de diversión o descanso de sus gentes, integrando al hombre en perfecta armonía con la naturaleza que lo rodea. Sin embargo el trasfondo de sus cuadros, aparentemente idílicos, esconde una realidad más dura. Allí la población lucha y se rebela contra la ocupación española. Sus pinturas, por tanto, desde ese punto de vista, constituyen un documento histórico excepcional de primera mano para conocer la inestable situación política y religiosa en la que se encuentra inmersa Flandes por esas fechas (fotos 1 y 2).

En este sentido la película *El Molino y la Cruz* (*The Mill and the Cross*, Lech Majewski, 2011) constituye lo que en pintura se denomina un «cuadro dentro del cuadro»<sup>2</sup>, pero en este caso en movimiento, una pintura con vida propia, un enorme *tableau vivant*. Deriva de la tabla de Brueghel «el Viejo» *Camino del Calvario*<sup>3</sup>, y a su vez también se basa en el libro del historiador del Arte Michael Francis Gibson *The Mill & the Cross* que sitúa la pasión de Cristo en Flandes en 1564, coincidiendo con la pintura de Brueghel y la ocupación española. Este aspecto se advierte al fondo de la

<sup>1</sup> AUMONT, Jacques: «Luz y color: lo pictórico en lo fílmico», en Ídem: *El ojo interminable. Cine y pintura*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 127.

<sup>2</sup> GÁLLEGO, Julián: *El cuadro dentro del cuadro*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1978.

<sup>3</sup> *Camino del Calvario* (1564). Óleo sobre tabla. 124 × 170 cms. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Foto 1.



Foto 2.

tabla y, por momentos, rompe la cotidianidad de la vida de sus habitantes que asisten a esta salvaje forma de gobierno. Pasión y crucifixión de Jesús *versus* sufrimiento y resignación de un pueblo que asiste impotente a su propia masacre.

La película empieza como si, en realidad, el director se preparase para pintar un cuadro. Primero presenta los diferentes escenarios. Colocados en el mismo espacio que ocupan en el ficticio de la tabla, se sitúan algunos protagonistas, caso de María, san Juan y las santas mujeres, que son ayudados a vestirse con sus pesados y complicados ropajes, surcados por múltiples pliegues de hojalata. Luego la cámara va alejándose, serpenteando por el paisaje, donde el propio Brueghel parece supervisar todo.

A continuación, sobre un fondo iluminado por antorchas y en medio de un paisaje boscoso, observamos a unos leñadores que talan un árbol —el mismo que más tarde se usará para construir la cruz de Jesús—. La niebla lo envuelve todo, creando un fuerte efecto dramático, no en vano se nos está revelando un momento premonitorio del Calvario: la tala del madero. Mientras, a lo lejos, se oyen los cascos de los caballos de las milicias españolas vestidas con casacas rojas. De alguna manera se va creando la atmósfera del «cuadro». Oscuro y tenebrista en el bosque, que contrasta con otro más brillante e iluminado donde María es consolada por parientes y amigos.

El otro protagonista es el molino, que se nos presenta como la continuación de la escarpada roca donde se asienta. En su interior asistimos al ritual de la preparación de la primera comida de la mañana a través de un magnífico bodegón. La banda sonora de este interior lo constituye el movimiento de todo el engranaje de la maquinaria. La molienda del trigo que se convierte en harina para hacer el pan. Y por último, la altísima y laberíntica escalera por la que el molinero trepa hasta llegar a lo alto de su atalaya desde donde contempla lo que pasa en la tierra (fotos 3 y 4).

Finalmente, la cámara se cuela dentro de las casas de los moradores del cuadro. Primero lo hace en la del pintor y su familia, desde cuya ventana se observa, a lo lejos, el molino que da nombre al cuadro. Y luego entra en la cabaña de una





Foto 3.



Foto 4.

joven pareja que, conforme avanza la acción, va ganando protagonismo. El ojo de la cámara, de alguna manera, rompe la intimidad de esos interiores al irrumpir en sus amaneceres, sus formas de vida y sus costumbres (foto 5).

Así, y antes de que comience la acción, el director nos ha ido presentando a todos los personajes que viven dentro del cuadro, para que nos vayamos familiarizando con ellos. Esta manera de articular la película nos recuerda a las palabras del obispo de Milán, San Ambrosio, cuando al comentar las secuencias de la Creación dice: «El buen arquitecto pone primero los cimientos. Después de esto dispone las diversas partes del edificio y luego pasa a adornarlos [...]»<sup>4</sup>. Los artistas trabajan primero en las partes concretas y después las unen con habilidad»<sup>5</sup>. Y es así como lo ha hecho Majewsky, como el cronista que cuenta una historia.

La acción arranca a partir de la joven pareja que saca su vaca a pastar. Cuando se disponen a comer el pan que la muchacha ha robado a un panadero y guardado en su refajo, el joven es brutalmente arrancado de sus brazos por los soldados españoles. Tras ser apaleado y muerto, es atado a una rueda que izan con cuerdas para que el cadáver sea comido por los cuervos. Son las mismas ruedas de muerte que de vez en cuando crecen —como árboles secos— en los paisajes del maestro flamenco,

---

<sup>4</sup> Dios Padre, Gran Arquitecto del Universo. Miniatura francesa del siglo XIII. Ver VAN DE VEN, Cornelis: *El espacio en arquitectura. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*, Ed. Cátedra, Madrid, 1981, p. 39.

<sup>5</sup> CAHN, Walter: *Obras maestras. Ensayo sobre la historia de una idea*, Alianza Forma, Madrid, 1989, pp. 40-41.



Foto 5.

como se advierte en *El Triunfo de la Muerte*<sup>6</sup>. No olvidemos que fue en este siglo, en 1542, cuando el papa Pablo III había creado el Santo Oficio como cámara de apelación en casos de herejía, comenzando a actuar a partir de esos momentos la Inquisición Romana. Y tres años más tarde, en 1545, comenzó el Concilio de Trento (1545-1563). Tras la negativa de los protestantes de reconocer el sínodo, Carlos V les declaró la guerra en junio de 1546 y con un ejército armado por el papa Pablo III los persiguió, intentando aniquilarlos. Al mando iba el nieto del pontífice Octavio Farnesio, hijo de su hijo Pier Luigi, fallecido unos años antes.

Desde el punto de vista artístico y pese a estar ya avanzado el siglo XVI, con la presencia de un Renacimiento más abierto a la alegría y a la belleza, en definitiva a la libertad, el norte de Europa —sin embargo— sigue arrastrando la visión de siglos pasados<sup>7</sup>. Cuando Brueghel pintó su *Triunfo de la Muerte*, Miguel Ángel había finalizado su *Juicio Final* en la Capilla Sixtina. Dos obras en las que —de algún modo— se trata de provocar en los humanos el temor de Dios, aunque Brueghel haya sido más directo que el florentino, pues muestra sin tapujos el implacable castigo divino de Jehová (foto 6). Y así nos presenta una carreta repleta de huesos,

---

<sup>6</sup> *Triunfo de la Muerte* (c. 1562-63). Óleo sobre tabla. 117 x 162 cms. Museo Nacional del Prado, Madrid. PASCALE, Enrico De: *Death and Resurrection in Art*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2009, pp. 227-231.

<sup>7</sup> ALONSO, Juan J., MASTACHE, Enrique A., y ALONSO, Jorge: *La Edad Media en el cine*, T&B Editores, Madrid, 2007.



Foto 6.



Foto 7.

tirada por un esqueleto que protagoniza parte de la tabla. En el *Camino del Calvario* el carromato carga con dos desgraciados (foto 7) —un demente y un ciego— que serán crucificados —como los dos ladrones Dimas y Gestas— a los lados de Jesús en lo alto de la colina. Como se advierte, la imagen de la muerte es inseparable de la vida, en aquella Edad Media que la hizo objeto de su pensamiento hasta el punto de considerar el hecho de morir su razón de ser<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> La pintura Flamenca en el Museo del Prado, Zaragoza, Fondo Mercartore e IberCaja, 198, p. 107.



Foto 8.



Foto 9.

El otro protagonista junto con Brueghel es Nicholas Jonghelinck<sup>9</sup> (1517-1570) (foto 8), su mecenas, además de empresario, recaudador de impuestos y coleccionista de pintura. Entre los cuadros de su colección se encuentra *La Torre de Babel* (foto 9), tabla que, precisamente, aparece en la película, al fondo de la sala de la casa de campo que éste posee en las afueras de Amberes. Hay un momento muy intenso en la película desde el punto de vista simbólico en el que, tras asomarse a una ventana, Jonghelinck lava sus manos en una jofaina que le sostiene su esposa, mientras las milicias siembran el terror por las calles<sup>10</sup>. En la frase que le dirige a la mujer mientras ésta le coloca anillos en sus manos, le explica que son mercenarios extranjeros que, vestidos con túnicas rojas, están allí para cumplir las órdenes de sus señores españoles, que son quienes los dominan.

Este cuadro de Brueghel, *Camino del Calvario*, siempre ha sido uno de los favoritos de Majewski, según declaró tras su participación en Madatac, la Muestra de Arte Digital Audiovisual y Tecnologías Contemporáneas, celebrada en Madrid del 10 al 16 de diciembre de 2012<sup>11</sup>. Allí afirmó que desde siempre *tenía la sensación*

---

<sup>9</sup> Su hermano Jacques Jonghelinck (1530-1606) fue un afamado escultor, del que conocemos una versión del *Mercurio Volador* de Gianbologna.

<sup>10</sup> Resulta interesante la comparación entre Jonghelinck vs Poncio Pilato y las milicias españolas con las revueltas en la Jerusalén de la época de Jesús.

<sup>11</sup> En el Espacio Centro, Palacio de Comunicaciones, Sala Jorge Berlanga se presentó *Brueghel Suite*. Tríptico, vídeo instalación.



*de que estaban pasando muchas cosas ahí* que se le escapaban, pero quería verlo todo. Esa obsesión le llevó a desear meterse dentro del cuadro para contar de primera mano lo que allí estaba pasando. Aunque también es cierto que contó con el libro del crítico e historiador del Arte Michael Gibson. El escritor, tras visionar en París el filme *Angelus* (*Angelus*, Lech Majewski, 2000), quedó fascinado por su visión pictórica, por lo que decidió enviarle su libro. El director polaco había comenzado en el mundo artístico en pintura y poesía, y quedó encantado con la visión formulada por Gibson. Por otro lado se trata de un ensayo sobre una de sus pinturas favoritas, de modo que se propuso crear las mismas imágenes del cuadro pero en movimiento. Así convivió con sus quinientos personajes —aunque en la película figuran muchos menos—, desvelándonos sus historias, sus misterios y sus crueldades.

Nos hallamos frente a un minucioso ejercicio cinematográfico y artístico de análisis y reproducción de la pintura de Brueghel, en el que Majewsky disecciona la pintura, capa por capa. Tardó cinco años en fabricar el «nuevo cuadro» hasta que en 2011 fue presentado al público. Según sus palabras, el primer año lo empleó «en elaborar los vestuarios con tintes naturales porque no existían tejidos con los colores del cuadro, tuvimos que hacerlas como entonces, cociéndolas. Montamos una fábrica de tinter telas», cuenta.

La película —igual que la tabla— tiene siete puntos de vista distintos y había que darle vida a cada uno de ellos. Para ello se tardaron otros tres años «de trabajo con los últimos avances en tecnología 3D para, manteniendo una fidelidad puritana a la ambiciosa pintura de el Viejo, llenar de vida las decenas de escenas simultáneas que refleja su obra». Para el director ha sido como «tejer un gran tapiz», porque los cuadros del flamenco son muy complicados a simple vista. Son tantas las figuras que pululan en su espacio, todas haciendo trabajos diferentes, que recuerdan la estresante actividad de un hormiguero. Y, pese a que el espectador es móvil, de igual manera es móvil el espacio que se le presenta. Los personajes se desplazan en el espacio, mientras que éste se aproxima y retrocede según el enfoque de la cámara y según el montaje de los diferentes planos, creándose un enorme universo de posibilidades<sup>12</sup>.

La primera impresión que apreciamos cuando contemplamos la tabla original, es la del caos más absoluto. De hecho, para localizar a su protagonista principal —Jesús camino del Calvario—, hay que hacer un gran esfuerzo visual, pues pareciera que está escondido. Pero, a poco que nos detengamos, advertimos que zigzagueando vamos del primer plano donde está María asistida por san Juan y las santas mujeres, de izquierda a derecha hasta llegar al fondo. Es así como advertimos el desfile de asistentes a la crucifixión que siguen —a ambos lados— a la figura de Jesús, que cae al suelo por el peso del madero<sup>13</sup>. Al fondo un grupo de personas —como si fueran figuras chinescas— forman un círculo en torno al lugar

---

<sup>12</sup> PANOFSKY, Erwin: «Estilo y material en el cine», en AA.VV.: *Contribuciones al análisis semiológico del film. Textos Cinematográficos 14*, Fernando Torres ed., Valencia, 1976, pp. 152-153.

<sup>13</sup> MURRAY, Peter and Linda: *Dictionary of Christian Art*, Oxford University Press, Reissued with new covers 2004, pp. 91-92.

donde se están levantando las cruces. Allí prácticamente se ha hecho la noche, pues las nubes ocultan el sol, los cuervos sobrevuelan el lugar esperando su festín y los perros pelean entre sí. Mientras, en la procesión que sigue a Jesús, los hombres riñen con sus esposas, los buhoneros se acercan con sus mercancías, los músicos tocan sus cuernos y los caballeros de casacas rojas cabalgan con orgullo sus monturas. Y mientras Jesús carga con su cruz, su madre llora amargamente acompañada por las santas mujeres que secan sus ojos con pañuelos de encaje, los campesinos soportan los ataques de las milicias españolas y los niños juegan, riñen y se entretienen ajenos al sufrimiento que los rodea, como hacen en otra tabla del mismo pintor que lleva precisamente por título *Juego de niños*<sup>14</sup>. Parece un ambiente más festivo y de feria que de otra cosa. Pero que estos detalles no nos lleven a engaño pues toda la película tiene el ritmo de una letanía. Es el ritmo que marca el movimiento de las aspas del molino que corona la colina del fondo. Allí el molinero muele los granos que convierte en harina para hacer el pan que simboliza el cuerpo de Cristo y, desde lo alto, contempla lo que está pasando en la tierra. Por un instante parece arrepentirse y, levantando su brazo, detiene el tiempo, pero inmediatamente la historia continúa su curso. Iconográficamente se trata del Molino Místico y el molinero es Dios Padre, que desde su atalaya contempla el calvario de los hombres en la tierra<sup>15</sup>.

Peter Brueghel (Rutger Hauer) y Nicholas Jonghelinck (Michael York) son los otros protagonistas, junto con la Virgen María y la esposa del pintor (ambos papeles interpretados por Charlotte Rampling) (foto 10). Ellos dos ocupan los primeros planos, cargando con todo el peso de los diálogos, habida cuenta de que la película es de pocas palabras: el artista y el recaudador de impuestos. Es a él a quien el maestro no solo le describe su cuadro sino que se lo analiza detalladamente, descifrándole hasta sus más escondidos rincones, como advertimos en los siguientes diálogos:

Bruegel: *Mi cuadro va a contar muchas historias. Debe ser suficientemente grande como para abarcarlas a todas. Todo. Todas las personas. Debe haber cientos. Voy a trabajar como la araña que he visto esta mañana construyendo su tela. Primero debo encontrar un punto de anclaje. Aquí, el corazón de mi tela de araña... Mostraré a nuestro Salvador siendo llevado al Gólgota por la milicia española de casacas rojas. Aunque está en el centro de mi cuadro, debo esconderlo.*

Jonghelinck: *¿Por qué lo va a esconder?*

Bruegel: *Porque es lo más importante. Si no, se puede perder. Ahora, si mira aquí, Simón es apartado de Esther para ayudar a cargar la cruz. Y todos miran a Simón. No al Salvador. Luego hay un molino, erigido sobre una roca. Separa la vida y la muerte. Ve todo desde arriba.*

<sup>14</sup> *Juego de Niños* (1560). Óleo sobre tabla, 118 × 161 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena.

<sup>15</sup> La extrapolación del tema de «Cristo Varón de Dolores» da como resultado la representación de la prensa mística y el molino místico. Iconográficamente el Molino Místico tiene origen francés, y aparece frecuentemente en representaciones del siglo XII. Su sentido es de Pasión, aunque en el siglo XVI aparecerá en los países germánicos con mensaje eucarístico. Ver ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco: *Tratado de iconografía*, Istmo, Colección Fundamentos, Madrid, 1990, pp. 239-241.





Foto 10.

Jonghelinck: *¿Por qué lo puso tan alto?*

Bruegel: *En la mayoría de los cuadros Dios es mostrado en parte en las nubes, mirando hacia abajo, al mundo, con desagrado. En mi cuadro, el molinero tomará su lugar. Es el gran molinero del cielo, haciendo el pan de la vida y el destino. El pan es llevado por el vendedor sentado aquí... Aquí está la ciudad. Forma un círculo con sus murallas. El círculo de la vida. Y cerca de él está el árbol de la vida, con hojas frescas. En el otro extremo hay un círculo negro. El círculo de la muerte. Está formado por la multitud congregada como moscas por la ejecución. Cerca, abajo, está el árbol de la muerte. Un cráneo de caballo cerca de él, y dos hombres: usted y yo... La madre y los amigos del condenado... Ahora, si mira aquí, Simón es apartado de Esther, para ayudar a cargar la cruz. Y todos miran a Simón, no al Salvador. La muerte de Jesús, el nacimiento de Jesús... todos estos eventos que transformarán al mundo no son percibidos por la multitud. En torno de esa araña construí mi tela. Esperando captar la atención del observador.*

Majewski rodó gran parte de su película en Polonia, en la región de Jura, donde las piedras de calcio se parecen mucho a las que aparecen en el paisaje de Brueghel. No obstante también tuvo que viajar a Nueva Zelanda, pues es allí donde encontró esas peculiares nubes de la tabla del flamenco, en la isla que los maoríes llaman la *Isla de la Nube Larga*. Otros elementos como las piedras, el molino y la tela de araña fueron trabajados en la fase de post-producción con efectos tridimensionales, una tarea elaborada con los fondos de la tabla original.





Foto 11.

El director le ha dado vida a un cuadro; ha dotado de movimiento a la obra de arte originalmente inmóvil. El siempre ha reconocido su afición por las *moving picture*<sup>16</sup>, también llamadas *art movies*, tal y como se ha visto en la retrospectiva que le dedicó el MOMA, así como en la última Bienal de Venecia. Aunque no es la primera vez que este director polaco-norteamericano se zambulle en el mundo del arte, pues ya lo hizo en 2004 con *El jardín de las delicias* de Hieronimus Bosch el Bosco (1450-1516), pese a no haber visto nunca el cuadro original que se localiza en el madrileño Museo del Prado. En este sentido, desde finales del siglo XIX el cine ha recreado pinturas famosas, construyendo magníficos *tableaux vivants* (foto 11). En otras ocasiones ha biografiado a grandes artistas, partiendo de alguna de sus obras señeras<sup>17</sup>. De modo que eso mismo es lo que Majewski ha hecho, retroceder a los comienzos del cine, hacer lo que aquellos pioneros hicieron pero con los adelantos del siglo XXI.

A modo de epílogo, no compartimos la idea de Aumont cuando escribe que la pintura dispone de medios más seguros para acceder a un sistema de emociones que el cine. Opinamos que el cine dispone de más medios, en el sentido de que incorpora otros sentidos —como el oído— y la acción, el movimiento. De modo que creemos que conecta más rápidamente con el espectador mediante el uso de todos

<sup>16</sup> PANOFSKY, Erwin: «Estilo y material en el cine»..., *op. cit.*, pp. 149-150.

<sup>17</sup> MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique: *Pintura y escultura en el cine*. [Http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/pintura\\_cine.htm](http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/pintura_cine.htm).



Foto 12.

los sentidos que se ponen a funcionar al mismo tiempo, como ocurre en el teatro. Aunque sí es cierto que:

el cine, limitado en este plano por la difícil gestión de su naturaleza fotográfica, no ha dejado nunca de desear igualar, copiar, superar en él a la pintura. Al querer hacer todo lo de la pintura y hacerlo mejor que ella, el cine ha provocado a lo largo de su historia incesantes paralelismos entre un vocabulario formal del material pictórico —forma y colores, valores y superficies— y un vocabulario —aún por forjar— del material fílmico. Lo fílmico ha querido también absorber lo pictórico<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> AUMONT, J.: «Luz y color: lo pictórico en lo fílmico», en ídem: *El ojo interminable...*, op. cit., pp. 127-128.