

# GOYA-SAURA-STORARO: TRES ARTISTAS EN EL SÉPTIMO ARTE

Eva Otero Vázquez  
Universidad de Santiago de Compostela

## RESUMEN

El cine, y por extensión el mundo del audiovisual, es uno de los campos más fecundos para estudiar las relaciones entre las diferentes expresiones artísticas. El arte desde el arte es la idea de la que parte este artículo, en el que se reflexiona sobre los nexos entre la pintura, la fotografía y el cine a través de la vida y la obra del que quizá sea el pintor español más internacional de todos los tiempos: Don Francisco de Goya y Lucientes.

PALABRAS CLAVE: Pintura, fotografía, cine, *biopic*, Goya, Saura, Storaro, *Tango*, *Goya en Burdeos*.

## ABSTRACT

The cinema, and by extension the world of audiovisual, is one of the most fertile fields to study the relationships between different artistic expressions. Art from art is the idea of which part this article, which reflects on the connections between painting, photography and cinema through the life and work of perhaps the most international Spanish painter all time: Don Francisco de Goya y Lucientes.

KEY WORDS: Painting, photography, cinema, *biopic*, Goya, Saura, Storaro, *Tango*, *Goya en Burdeos*.

Pintura, fotografía y cine se interrelacionan en un solo concepto: imagen, ya que es la imagen, estática o dinámica, la esencia de las tres artes. A pesar de diferir en los procedimientos técnicos empleados, la composición, la perspectiva, la luz y el color —características intrínsecas de cada representación— comparten terreno en los tres medios. A lo largo de estas páginas nos acercaremos a los vínculos que unen la creación pictórica con la fotográfica y la filmica a través de la obra de tres autores que han compartido campo de trabajo en dos producciones destacables dentro del panorama cinematográfico. Nos estamos refiriendo a Francisco de Goya, Vittorio Storaro y Carlos Saura, cuya colaboración ejemplificaremos a través de los filmes *Tango* (1998) y *Goya en Burdeos* (1999). Ambas cintas acusan un gran protagonismo goyesco aunque la forma de plasmarlo varía en gran medida ya que, mientras que en la primera es la obra del pintor la que inspira la composición y la idea que dará cuerpo a la puesta en escena del proyecto que encierra la película, *Goya en*



*Burdeos* plantea una biografía del artista interpretada desde la óptica del director en la que se unen la vida y la obra de Goya con los diferentes enfoques iconográficos e iconológicos que Saura propone.

## 1. COLABORACIONES ANTERIORES

*Tango y Goya en Burdeos* son los únicos ejemplos de la filmografía sauriana en los que conjugan las aportaciones de los tres artistas, pero no es la primera vez que Saura se inspira en Goya ni tampoco tiene lugar en 1998 la unión artística del director con el fotógrafo italiano.

El interés de Saura por la vida y obra de Francisco de Goya ha sido manifestado por el director en varias y repetidas ocasiones. Si bien es cierto que *Goya en Burdeos* es la expresión máxima de dicha admiración, también lo es que a lo largo de su trayectoria cinematográfica nos encontramos con imágenes deudoras del arte del pintor de Fuendetodos en títulos como *Llanto por un bandido* (1963), *Ana y los lobos* (1973) o *Mamá cumple cien años* (1979). Quizá provocado por la situación política y social que vive España en el momento en el que fueron rodados<sup>1</sup>, los filmes a los que nos referimos fijan su atención principalmente en dos obras: *Los desastres de la guerra* y las *Pinturas Negras*. Esto obedece al interés del cineasta por profundizar en una temática en la que el dolor, el odio, la violencia y la injusticia comparten protagonismo. Asimismo, *Los Caprichos* es otra de las obras de Goya a tener en cuenta en relación con el cine de Carlos Saura debido a la presencia que adquiere en algunos filmes. Estas películas pertenecen a etapas distintas de su carrera, por lo que podemos hablar de una larga y dilatada presencia goyesca en el trabajo del director oscense.

En lo que concierne a la contribución de Vittorio Storaro, el fotógrafo italiano está ligado al cine de Saura desde el año 1995 en el que compartieron cartel en la película *Flamenco*, colaboración continuada en *Taxi* (1996), *Fados* (2007) y persistente en la actualidad, como podemos ver en el que es su último film hasta el momento *Io, Don Giovanni* (2009)<sup>2</sup>. Esta prolongada unión se debe a que para

---

<sup>1</sup> Autores como PALACIO, Manuel (1984): «La obra de Carlos Saura en la crítica especializada española», *Le cinéma de Carlos Saura*, Bordeaux, Presses Universitaires, p. 50, consideran esta etapa de la carrera de Saura como un cine de carácter progresista e intelectual en el que los «iniciados», mediante las claves simbólicas empleadas, verían un signo de resistencia antifranquista. Palacio opina que fue precisamente el abandono de esta vía lo que ha conducido al director al prestigio internacional del que goza en la actualidad.

<sup>2</sup> De él dice el director: «Con Storaro, tengo una relación maravillosa, lo admiro mucho, me parece que es un fuera de serie iluminando, tiene un talento excepcional, y tiene algo que a mí me gusta mucho que quizá no todo el mundo lo entiende eso, es que es un aventurero como lo soy yo en el sentido de que vemos lo que se puede hacer y cómo lo podemos hacer, y a lo mejor es algo que no se ha hecho». (SEGUIN, Jean-Claude (2005): «Carlos Saura. Entrevista», *De Goya à Saura. Échos et résonances*, Lyon, Le Grinh, p. 253).

Saura «Storaro tiene la ventaja de que es un humanista, tiene una cultura muy amplia. Es un obseso de la fotografía y del color. Pero tiene un concepto global de las cosas. Es infrecuente encontrar un colaborador técnico con esa sensibilidad, que no se limita exclusivamente a los temas de su profesión (...) Además no es nada divo, es rápido iluminando y tiene otro sentido de la luz diferente. Una cosa que me gusta mucho de lo que hace Storaro es utilizar la luz dramáticamente dentro de la escena. Te voy a explicar: no es solamente iluminar la escena que es lo habitual, sino modificar esa luz en el transcurso de la escena. Es interesantísimo. Tiene un sistema de iluminación que le permite subir y bajar la intensidad de la luz en el momento que le interesa. Se puede llegar a cosas fantásticas»<sup>3</sup>.

## 2. GOYA EN EL CINE ESPAÑOL

### 2.1. LA BIOGRAFÍA ARTÍSTICA

Abel Gance vaticinaba en 1927 que «Shakespeare, Rembrandt, Beethoven harán cine... Todas las leyendas, toda la mitología y todos los mitos, todos los fundadores de religiones incluso... esperan su resurrección luminosa, y los héroes se apelonan, para entrar, ante nuestras puertas»<sup>4</sup>. El tiempo le ha dado la razón. El cine, tanto de ficción como documental, y la televisión han tomado prestadas las vidas de artistas de todas las épocas en numerosas producciones, acercando así al gran público el conocimiento de la existencia y obra de los genios. La inmensa carga ficcional de la que están dotados estos filmes enmascara las referencias a la historia de base, ya que la mayoría de los casos responden a lo que podríamos denominar *biografías preestablecidas*, en las que se dan una serie de sucesos *tipo* alimentados por el auge de la recreación en detrimento de la autenticidad histórica.

El mito del artista, al que ha contribuido la tradición novelesca del siglo XIX, es la pauta que siguen los llamados *biopics* a la hora de acercarnos al personaje. La leyenda nos habla del talento del pintor como algo innato, con las primeras impresiones durante la infancia y la lucha continuada por ocupar un lugar en el ambiente artístico de la época; la obra pictórica se convierte en la expresión máxima de su carácter; la misteriosa modelo femenina del lienzo resulta ser la amante del artista y, por lo tanto, el amor es el impulso de la actividad creadora; el carácter competitivo se manifiesta a través de la rivalidad con otros pintores o en los problemas con mecenas; y destaca su individualismo dentro de los acontecimientos políticos y sociales en los que se enmarca. Y es que acercarnos a la figura de un personaje histórico a través del cine supone dejar a un lado las ideas preconcebidas que los propios

---

<sup>3</sup> CASTRO, Antonio (1996): «Carlos Saura», *Dirigido por...* núm. 249, pp. 66-67.

<sup>4</sup> GANCE, Abel (1927): «Le temps de l'image est venu», *L'art cinématographique*, núm. 2, pp. 94-96. Citado por BENJAMIN, Walter (1989): «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, p. 23.

historiadores se encargaron de transmitirnos. Tenemos que tener presente que cuando hablamos de cine entramos en el campo de la ficción y, dentro de éste, la historia ha sido interpretada y mostrada en consonancia con los intereses del momento en el que se filmó y de acuerdo con las inclinaciones personales del director manteniendo así su verosimilitud interna.

Francisco de Goya se ha convertido en uno de los personajes que más guiones ha inspirado al séptimo arte. Sobre Goya y su pintura tenemos ejemplos fílmicos<sup>5</sup> desde la segunda década del siglo xx: *Goya, que vuelve* (Modesto Alonso, 1929)<sup>6</sup>, *Goya, historia de una soledad* (Nino Quevedo, 1970), *Volavérunt* (Bigas Luna, 1999) y *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999)<sup>7</sup>. Además, existen otras películas en las que el artista no es el protagonista, sino que actúa como un personaje más dentro de la historia narrada, como testigo de la época y del momento en el que se ambienta: *El dos de mayo* (José Buchs, 1927), *La maja del capote* (Fernando Delgado, 1943), *María Antonia La Caramba* (Antonio Ruiz Castillo, 1950) o *La Tirana* (Juan de Orduña, 1958), son algunos de los ejemplos que cuentan con la interpretación del pintor en su reparto.

De la verdadera naturaleza de Goya poco se sabe. Se conserva parte de la correspondencia que mantuvo entre los años 1771 y 1828 con diferentes amigos<sup>8</sup> y personalidades de la época<sup>9</sup>, unas cartas que profundizan en lo personal y que no ofrecen ninguna información sobre las consideraciones artísticas del pintor. Estas misivas son un pilar a tener en cuenta a la hora de elaborar su biografía, pero a esto tenemos que sumar otros factores que han contribuido a crear el mito que ha pasado a la posteridad: las fuentes escritas románticas del siglo xix<sup>10</sup>, las escenas pictóri-

<sup>5</sup> Aunque contamos con episodios televisivos y con documentales que abordan la vida y la obra de Goya, sólo nos referiremos al cine de ficción.

<sup>6</sup> Aportamos este dato siguiendo las noticias de prensa de la época, ya que la película no se conserva.

<sup>7</sup> Fuera de España, el pintor también ha sido objeto de interés: *El último amor de Goya* (Jaime Salvador, 1945); *The naked maja* (Henry Koster, 1958); *Goya, genio y rebeldía* (*Goya-oder der arge Weg der Erkenntnis*, Konrad Wolf, 1972); *Los fantasmas de Goya* (*Goya's Ghost*, Milos Forman, 2006).

<sup>8</sup> ÁGUEDA VILLAR, Mercedes y SALAS, Xavier de (1982): *Cartas a Martín Zapater*, Madrid, Turner.

<sup>9</sup> CANELLAS LÓPEZ, Ángel (1981): *Francisco de Goya: diplomático*, Zaragoza, Librería General.

<sup>10</sup> GLENDINNING, Nigel (1983): *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, pp. 86-119, considera estos aspectos. Para ello parte de las primeras publicaciones que tuvieron lugar en Burdeos —ciudad en la que falleció el pintor en 1928— en las que se habla de un Goya satírico, desafiante y crítico con la jerarquía y los valores morales de la sociedad. A estos artículos se sumaron el interés del barón Taylor, de Gautier, de Baudelaire, de Brunet o de Charles de Yriarte que, entre otros, nos brindaron su visión personal sobre el pintor con un sinfín de anécdotas que han contribuido a alimentar el mito. En España, Valentín Carderera destaca las características antiacadémicas de su pintura atendiendo al realismo, originalidad y pasión que muestra en cada obra, así como la identificación del pintor con el pueblo español y sus costumbres. José Somoza destaca en 1831 su carácter colérico, el valor, la fuerza y la destreza con las armas. Señala que tiene el cuerpo cosido a estocadas debido a su faceta taurina, y recoge la anécdota que remite al duelo que mantuvo con Mengs por la disposición

cas que retratan al pintor ejerciendo su arte<sup>11</sup>, y la literatura que surge posteriormente<sup>12</sup> y que recoge los episodios de esta leyenda que tantas veces hemos visto en el cine. Estos tres elementos han convertido a Goya en un objeto de estudio con múltiples facetas: el Goya costumbrista y popular de los cartones para tapices; el Goya pasional y enamorado de la Duquesa de Alba, reflejado en las obras en las que la aristócrata es la protagonista; el Goya crítico con la Iglesia y con las actuaciones de la Inquisición, el Goya afrancesado y liberal, el Goya testigo de los horrores de la Guerra a través de sus *Desastres*; o el Goya atormentado y decepcionado de las *Pinturas Negras*.

La pasión desatada por María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba es, sin duda, el punto fuerte de esta leyenda romántica. La presencia continuada de la duquesa en la obra de Goya es la base sobre la que se apoya la relación del artista con la noble. Son varias las ocasiones en las que se presta atención a María Teresa de Silva en la elaboración del *Álbum de Sanlúcar* o en el *Álbum de Madrid*, pero también podemos ver referencias a ella en los *Caprichos* «Volavérunt» o «El sueño de la mentira y la Ynconstancia», así como en *La maja vestida* y *La maja desnuda*, si nos guiamos por la leyenda que la identifica como modelo de los lienzos. Los que apoyan la existencia de esta relación creen tener una prueba en el carácter íntimo y familiar de alguna de estas representaciones, así como en los dos cuadros de gabinete *La duquesa de Alba y la beata* (Madrid, Museo del Prado) y *La beata y los niños Luisito Bergara y María de la Luz* (Madrid, colección particular).

Ya el barón Taylor en 1830 destaca este amor cuando se refiere al retrato de la aristócrata vestida de negro que se conserva, actualmente, en la Hispanic Society of America, pero que albergaba, por aquel entonces, el museo del Louvre<sup>13</sup>. Además,

---

de éste a corregirle un cuadro, hecho que estuvo a punto de costarle la vida al italiano. Leandro Fernández de Moratín, en una de las misivas que le remite a Juan Antonio Melón durante su estancia en Burdeos (ANDIOC, René (1973): *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín*. Madrid, Castalla, p. 646) mantiene la faceta taurina de Goya señalando que «con la espada en la mano nadie le teme».

<sup>11</sup> Antonio Pérez Rubio: *Moratín y Goya estudiando las costumbres del pueblo de Madrid* (1871), *La duquesa de Alba en San Antonio de la Florida* (1871), *Goya y el matador Pepe-Hillo en una romería* (1878); Francisco Domingo y Marqués: *El estudio de Goya* (1888); Casado del Alisal: *El estudio de Goya* (1876).

<sup>12</sup> *Goya que vuelve*, de Antonio Guzmán, de la que surgirá el filme del mismo nombre en 1929; *Goya o la calle del desengaño* (*Goya oder der arge weg der erkenntnis*), de Lion Feuchtwanger, que proporcionó el argumento a la producción ruso-alemana *Goya, genio y rebeldía*; o *Volavérunt*, de Antonio Larreta, que derivó en la aproximación de Bigas Luna al pintor y su época.

<sup>13</sup> «En la Galería Española del Louvre hay un bello cuadro de la duquesa de Alba pintado por Goya. Estaba enamorado de ella y en el cuadro podemos ver cómo su dedo apunta al nombre del artista escrito a sus pies» (Citado por GLENDINNING, N.: *op. cit.* p. 90). La restauración del cuadro en los años cincuenta del siglo XX ha contribuido a engrosar esta leyenda ya que, bajo la pintura, se descubrió que «Goya» no era sólo la firma del cuadro, sino que lo que estaba escrito era «Solo Goya». Además, es la duquesa la que, portando una sortija en la que se puede leer «Goya» y «Alba», señala lo escrito a sus pies.



existen una serie de datos sin confirmar, como el que publicó en 1902 Elías Tormo: «Los amores del artista están demostrados por la correspondencia secreta de un embajador de Catalina II, que hoy se leen en el archivo de San Petersburgo»<sup>14</sup>. Pero lo cierto es que la única prueba escrita que tenemos de la relación personal —no estamos hablando de amor— entre Goya y María Teresa es una carta que el pintor remite a su amigo Martín Zapater en la que leemos: «Mas te balia benirme a ayudar a pintar a la de Alba, que ayer se me metió en el estudio a que le pintase la cara, y se salio con ello; por cierto que me gusta más que pintar en lienzo»<sup>15</sup>.

A nosotros, en relación con el mundo cinematográfico, poco o nada nos importa la veracidad de los amoríos de Goya con la Duquesa. Lo que nos interesa es la permanencia de la leyenda de este romance en el tiempo y sus consecuencias, ya que, para el cine, esta relación se ha convertido en el argumento de gran parte de los filmes que abarcaron la vida del pintor<sup>16</sup>.

## 2.2. REFERENCIAS PICTÓRICAS

Señalar que la herencia pictórica es la principal fuente de la que disponemos a la hora de documentarnos visualmente en relación al pasado resulta una obviedad. En el caso de Goya y su época, la pintura del aragonés actúa como referente para el séptimo arte en varios aspectos, no sólo mediante la aparición de reproducciones fieles de sus obras, la representación viva de las mismas, o la recreación de los ambientes que inspira, sino también en la búsqueda de la «captación de una luz precisa»<sup>17</sup> que tanta importancia tiene en la realización filmica.

<sup>14</sup> Citado en MENA MARQUÉS, Manuela (2006): *La duquesa de Alba «musa de Goya»*, Madrid, El Viso, p. 13, en relación con la obra de TORMO MONZÓ, Elías (1902): *Las pinturas de Goya y su clasificación*, Madrid, p. 231.

<sup>15</sup> ÁGUEDA y SALAS, *op. cit.*, p. 225. Esta carta está fechada en Londres el 2 de agosto de 1800. Evidentemente, se trata de una broma entre dos amigos ya que, según los estudiosos, Francisco de Goya nunca estuvo en Londres. Por lo tanto, se desconoce la fecha exacta de esta misiva, aunque Mercedes Águeda y Xavier de Salas apuestan por el 2 de agosto de 1794, basándose para ello en una serie de aspectos que desarrollan en esta publicación.

<sup>16</sup> Además de las películas señaladas, existen un número considerable de guiones que no pasaron del papel y que perpetúan esta leyenda: *La duquesa de Alba y Goya*, de Luis Buñuel. (Publicado por el Instituto de Estudios Turolenses, 1992), *La duquesa Cayetana y Goya*, de Antonio Ruiz Castillo (ÁGUEDA VILLAR, M. (2001): «Goya en el relato cinematográfico», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, núm. 23, p. 79). A éstos se suman otros que no conocemos ni sabemos si realmente han existido, pero que son noticia para la prensa del momento: uno que realizaría Carl Theodor Dreyer (*La Pantalla*, 10 de marzo de 1929); *La duquesa Cayetana* según Adolfo Aznar (*Primer Plano*, núm. 45, 24 de agosto de 1941); *Como en los tiempos de Goya*, de Carlos Fernández Cuenca; *La maja de Goya*, de Francisco Deán; o un proyecto del que no se conoce título ni reparto de José Buchs (*La Pantalla*, 22 de abril de 1928, p. 271).

<sup>17</sup> HUESO MONTÓN, Ángel Luis (1999): «La historia en el cine: cuestiones de método», *Ficciones históricas. Cuadernos de la Academia*, núm. 6, p. 29.

La extensa y variada obra de Francisco de Goya posibilita diversos enfoques dentro de una película, pero hay que señalar que, en la mayoría de los casos, lo que prima a la hora de realizar un filme no es su creación pictórica, sino el interés que despierta su biografía, por lo que la pintura pasa a convertirse en un mero elemento accesorio o en la fuente principal de asesoramiento estético en lo que a decorados e indumentaria se refiere. La obra de arte actúa como referente ambiental en las películas que retratan la vida del artista, tomando de sus cuadros las escenas, los colores y la luz para dar cuerpo a una historia que nos sitúa en el tiempo en el que vivió y creó sus telas. La pintura de Goya en los filmes que intentan acercarnos a su vida es un hecho, pero además estas pinturas pueden servir como inspiración a filmes que nada tienen que ver con Goya: *La condesa María* (Benito Perojo, 1928<sup>18</sup>), *Goyescas* (Benito Perojo, 1942<sup>19</sup>), *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), *El fantasma de la libertad* (Luis Buñuel, 1974<sup>20</sup>) o *Sangre de mayo* (José Luis Garci, 2008); actuar como elementos de *atrezzo* (*Caniche*, Bigas Luna, 1979<sup>21</sup>), convertirse en el argumento de aquellas películas relacionadas con mafias artísticas o traficantes de arte (*La hora de los valientes*, Antonio Mercero, 1999)<sup>22</sup> o ejercer como influencia en aquellas cintas de fondo romántico protagonizadas por bandoleros, gitanos y tonadilleras, así como en el amplio bagaje de obras fílmicas basadas en la Guerra de la Independencia. Por otro lado, es interesante señalar cómo en algunos filmes se ha extrapolado la imagen o el significado de la misma a un contexto diferente y alejado en el tiempo (*Jamón, Jamón*, Bigas Luna, 1992<sup>23</sup>).

### 3. TANGO

*Tango* brinda a Saura la segunda oportunidad de rodar en Argentina. La idea: realizar una película sobre el tango en la que se ensalzase la belleza del baile. Pero a nosotros nos interesa el filme por otro motivo, ya que encierra toda una serie de claves políticas en las que la obra de Goya *Los desastres de la guerra* funciona

---

<sup>18</sup> Según la prensa de la época, ya que la película no conserva las dos primeras secuencias, *La condesa María* se iniciaba con la puesta en escena de los tapices *La gallina ciega*, *El mancebo* y *La vendimia*.

<sup>19</sup> Aunque no hay referencias biográficas del pintor, el film es en sí mismo un compendio pictórico del artista.

<sup>20</sup> Ambas con la recreación de *Los fusilamientos del tres de mayo*.

<sup>21</sup> En el filme aparece en dos ocasiones el retrato de *María Teresa Cayetana de Silva, duquesa de Alba*, pintado por Goya en 1795.

<sup>22</sup> Ambientada en la Guerra Civil, salvar un autorretrato de Goya tras los bombardeos del Prado se convierte en el objetivo primordial de uno de los celadores del Museo del Prado, pero es también artículo de interés para un compañero de prisión que se mueve entre la delincuencia y el mercado negro.

<sup>23</sup> Señalamos la escena final de *Jamón, Jamón* tantas veces comentada, en la que los protagonistas se golpean a jamonazos dando vida al *Duelo a garrotazos* que Goya pintó en las paredes de la Quinta del Sordo.





como modelo representativo. La fuerza visual que muestran estas imágenes es llevada a una coreografía de tango, a un baile que pretende exponer su total desacuerdo y oposición a las actuaciones genocidas y a la represión de la dictadura argentina.

Sur Tango, Carlos pensait filmer des danseurs mais sans suivre une histoire. Je l'ai engagé à en écrire une pour pousser le film plus loin. Il a écrit cette trame très simple d'un metteur en scène qui recherche des danseurs. Quand j'ai lu le scénario, j'ai pensé que le personnage racontait en fait une histoire sur lui-même et sur son pays. J'ai donc construit un parcours de couleurs qui est l'inverse de celui du Dernier empereur. Cela comence avec des couleurs d'aujourd'hui pour finir dans des tons très rouges. C'est comme une représentation de la vie, mais universée<sup>24</sup>.

La película concede un especial protagonismo a Goya en una secuencia en la que, mientras los protagonistas hablan del pintor como fuente de inspiración para su obra, la cámara enfoca una mesa de trabajo en la que podemos ver reproducciones de *La carga de los mamelucos* o *Los fusilamientos del 3 de mayo*. Asimismo, mediante las transparencias y los juegos de luz de Vittorio Storaro, desfilan ante nuestros ojos cinco aguafuertes de *Los Desastres de la Guerra*: el núm. 30: «Estragos de la guerra»; el núm. 41: «Escapan entre las llamas»; el núm. 21: «Será lo mismo»; el núm. 26: «No se puede mirar»; el núm. 63: «Muertos recogidos»; o el núm. 64: «Carretadas al cementerio».

Con respecto a las imágenes, comenta Mario, el protagonista, que «desgraciadamente la historia se repite, y ésta forma parte de nuestra vida: la parte cruel, la parte atroz». Los grabados que conforman *Los Desastres de la guerra* son la inspiración, pero la brutalidad que muestran es común a cualquier conflicto bélico. Por ello, comparar la impotencia y la represión que Goya plasmó en el siglo XIX con la misma situación que sufre Argentina durante la dictadura conlleva la creación de una coreografía caracterizada por el horror y el sufrimiento en la que podemos ver en escena imágenes que nos recuerdan Desastres como el 27: «Caridad», en el momento en el que unos soldados arrojan a una fosa común varios cuerpos sin vida, o el 39: «Grande hazaña con muertos», cuando Elena, testigo presencial de los hechos, se libera de los zarandeos de un militar y contempla, bajo unos cuerpos colgados, cómo un grupo de personas es abatido en un paredón.

Cierto es que no se trata de *tableaux vivants*, sino de inspiración, adaptación e interpretación, es decir, lo que prima en relación con la obra de Goya es la idea. Pero además de la emoción con la que los actores interpretan esta secuencia, la luz anaranjada que la baña la impregna de fuerza y agudiza el drama:

Intento describir la historia de la película a través de la luz. Intento crear una historia paralela a la principal, de forma que, a través de la luz y el color, uno pueda

---

<sup>24</sup> «Vittorio Storaro, réflexions sur la lumière», *Le Filme Français*, 29 de junio de 2002. Citado por SEGUIN, J.C. (2005): «Mehr Licht!», *De Goya à Saura. Op. cit.*, p. 212.



sentir y comprender más claramente, de forma consciente e inconsciente, muchas más cosas sobre la historia de la película<sup>25</sup>.

#### 4. GOYA EN BURDEOS

##### 4.1. APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA

*Goya* es un viejo proyecto de Carlos Saura, un personaje por el que siempre se ha sentido atraído, y hacer una película sobre el pintor ha formado, desde hace años, parte de sus propósitos<sup>26</sup>. Para representar al artista, Saura apuesta por la duplicidad interpretativa, es decir, un Goya joven interpretado por José Coronado «entusiasta todavía, con ganas de hacer muchas cosas, con ganas de conquistar a la duquesa o a quien fuera, de triunfar en la corte, de venderse incluso si fuera necesario»<sup>27</sup> frente a un Goya maduro «que está ya de vuelta de todo y que está por encima del bien y del mal»<sup>28</sup>. Francisco Rabal, además de repetir bajo su dirección —con él ya había trabajado en filmes como *Llanto por un bandido* (1964) o *Los zancos* (1984)—, es la tercera ocasión en la que da vida al pintor, al que interpretó anteriormente en *Goya, historia de una soledad* (Nino Quevedo, 1970), y en la serie televisiva *Los desastres de la guerra* (Mario Camus, 1983).

A pesar de que *Goya en Burdeos* relata la misma leyenda, los mismos episodios y las mismas anécdotas, a diferencia de los *biopics* que le precedieron, el filme presenta un enfoque retrospectivo de la vida del pintor. Saura sitúa la acción en Burdeos —ciudad en la que vive el artista los últimos cuatro años de su vida y en la que fallece en abril de 1828— y desde allí es el propio Goya quien nos hace partícipes de las situaciones que ha vivido. Para ello, el director recurre a la magia del *flash-back* a través de una compleja y envolvente espiral mediante la cual nos lleva y nos trae a través de la memoria, unos recuerdos que viajan desde su actualidad francesa a su pretérito español, acudiendo, de esta manera, a los momentos clave de su vida artística y personal. Pero hay que tener presente que el tema está tratado de una manera libre y no podemos perder de vista que los acontecimientos del pasado son relatados por un anciano de ochenta y dos años al que empieza a fallarle la memoria y que, por tratarse de una crónica en primera persona, está teñida de la subjetividad que otorgan las experiencias personales.

---

<sup>25</sup> Comenta Vittorio Storaro a SCHAEFER, Dennis y SALVATO, Larry (1990): *Maestros de la luz. Conversaciones con directores de fotografía*, Madrid, Plot Ediciones, p. 190.

<sup>26</sup> Por esta razón no contamos con un solo guión, sino que son cuatro los textos que antecedieron a la película: «Goya (Goya en Burdeos). Apuntes para una película sobre Goya escrita y dirigida por Carlos Saura», *Artígrama*, núm. 11, pp. 11-78, que actualizaría un guión del año 1991 tal y como se señala en esta publicación; *Goya (Goya en Burdeos). Una película sobre Goya escrita y dirigida por Carlos Saura* (Inédito. Biblioteca Nacional de Madrid); y *Goya en Burdeos. Guión original de la película dirigida por Carlos Saura* (Barcelona, Galaxia-Gutenberg Círculo de Lectores, 2001).

<sup>27</sup> SEGUIN, J.C. (2005): «Carlos Saura. Entrevista» en *De Goya a Saura. Op. cit.*, p. 250.

<sup>28</sup> Ídem.

En relación a su arte, Saura hace especial hincapié en cuatro episodios. En primer lugar nos sitúa en el presente, Burdeos, donde un Goya anciano y manifiestamente liberal muestra su preocupación por la España asediada bajo el arbitrio de Fernando VII, a la vez que habla de la satisfacción que le produce vivir en la ciudad francesa. Desde esa actualidad viajamos en el tiempo a los primeros años en la corte, concretamente a un episodio en el salón de los duques de Osuna, un mundo de pelucas y miriñaques que le gusta por las posibilidades que le ofrece pero en el que él no encaja. La sordera provocada por la «enfermedad de juventud achacada por los excesos y la mala vida», según las palabras filmicas del pintor, es el tercer aspecto considerado. Por último, se refiere con desprecio a la «corte de fantoches» del rey Carlos IV, de la que se arrepiente de haber formado parte.

Su trayectoria personal está ligada a las mujeres con las que compartió su vida: Cayetana, Leocadia, Rosarito, aunque hay que señalar también la breve aparición de la que fuera su esposa, Josefa Bayeu.

*Goya en Burdeos* mantiene en común con los demás filmes que han tratado la vida de Goya la presencia y el acusado protagonismo de Cayetana de Alba. La duquesa se convierte en una especie de cicatriz permanente en la memoria del pintor, a través de la cual somos partícipes de una relación apasionada e intensa, tal y como narra la leyenda romántica a la que nos hemos referido anteriormente.

#### 4.2. REFERENTES PICTÓRICOS

*Goya en Burdeos* es una película pictórica<sup>29</sup>, y este universo pictórico se presenta ante el espectador de varias maneras, ofreciendo una diversidad de perspectivas interesantes<sup>30</sup>. La representación viva de algunos ejemplos de la obra del pintor, los llamados *tableaux vivants*, es uno de los recursos más empleados en el cine aunque, en el caso que nos ocupa y salvo alguna excepción, tenemos que decir que no estamos ante representaciones fieles de los lienzos, sino que se recurre a una reinterpretación filmica de los mismos que, sin desvirtuarlos, nos conducen mentalmente a la obra original: *El duque de Osuna y sus hijos* que Saura filma altera la colocación, el orden y el número de personajes del lienzo, pero la asimilación pictórica es inmediata; la imagen del tratamiento médico que el pintor recibe durante su convalecencia nos trae a la memoria *Goya asistido por el doctor Arrieta*, a pesar de que no coin-

<sup>29</sup> Los planteamientos pictóricos del filme no siempre han estado bien considerados por los estudiosos. Carlos Aguilar (*Guía del cine español*. Madrid, Cátedra, 2007, p. 498) se refiere a *Goya en Burdeos* como «resultado de bobo/tedioso turismo cultural, inerte dramáticamente y tiranizado por un esteticismo, entre la fatuidad y el papaganismo (sic), que llega a resultar ofensivo en su efectista subrayado».

<sup>30</sup> Saura en relación con Storaro: «Yo creo que los que nos emparenta mucho es el sentido de la pintura, la búsqueda de nuevas cosas, el ir un poco más allá de lo que hemos hecho hasta ahora», Extras DVD *Goya en Burdeos*, Manga Films, Dep. Legal núm.: M-17200-2000.

cide el aspecto físico del doctor ni el del paciente, ni la indumentaria, ni el lecho, ni la estancia, ni la luz, tan sólo concuerda la temática<sup>31</sup>; el *Baile a orillas del Manzanares* presenta más personajes que el cartón goyesco, aunque mantiene el protagonismo de los bailarines y se respeta la indumentaria en relación con la pintura; las alucinaciones del pintor vienen precedidas por su propia interpretación de *El sueño de la razón produce monstruos*, unos monstruos que están representados por los personajes vivientes que salen de la pintura negra *La romería de San Isidro*, esperpentos que acosan y atormentan al artista con sus cuerpos y miradas.

Merece una mención especial la puesta en escena del *Milagro de san Antonio de Padua*, obra pictórica que cubre la cúpula de la ermita de San Antonio de la Florida. El enfoque que Saura le da es muy interesante porque nos acerca a la configuración de la pintura desde su origen, en el momento en el que el sacerdote lee al pintor la historia del santo, continúa con la representación teatral del milagro, la búsqueda de inspiración de Goya a orillas del Manzanares, el posado del pueblo de Madrid en su estudio como cuadro viviente mientras el pintor realiza los bosquejos que desarrollará a continuación mediante la técnica del fresco en la superficie arquitectónica, para finalizar con la visualización de la pintura concluida en el recinto religioso.

Pero, si hay unos *tableaux vivants* que sobresalgan frente a los anteriormente citados, éstos son, sin lugar a dudas, la composición de *Los desastres de la guerra*. El Goya sauriano piensa en esta obra como en un terrorífico recuerdo y se acerca a ella con una subjetividad que no percibimos cuando el pintor hace referencia a otras composiciones o etapas de su vida. La historia que narra es la invasión del ejército francés y la defensa del pueblo español, unas escenas de extraordinaria violencia, terror y muerte que Saura, con La Fura dels Baus y Vittorio Storaro, infundieron de teatralidad y color en la pantalla; una creatividad colectiva que, mediante la continua interacción da lugar a la puesta en escena de una secuencia magistral donde los grabados forman parte de una historia que va pasando ante nuestros ojos. La serie comienza con el grabado 44: «Yo lo vi», y da paso el 39 «Grande hazaña con muertos»; el 70: «No saben el camino»; el 16: «Se aprovechan»; el 28: «Populacho»; el 15: «Y no hay remedio»; el 50: «Madre infeliz»; el 24: «Aún podrán servir»; el 52: «No llegan a tiempo»; el 30: «Estragos de la guerra»; el 29: «Lo merecía»; el 14: «Duro es el paso!»; el 26: «No se puede mirar»; el 21: «Será lo mismo»; el 22: «Tanto y mas»; para concluir con el 64: «Carretadas al cementerio».

El trabajo de Vittorio Storaro en *Goya en Burdeos* es tan importante como el de Saura, ya que el italiano, con sus luces, sombras y colores dota al filme de la tensión, el dramatismo y el simbolismo que requiere cada escena: «Goya va mucho más allá de lo que hemos hecho en *Tango*, mucho más allá de lo que hemos hecho en *Flamenco*, en mi opinión sobre todo en el sentido escenográfico, en el sentido de

---

<sup>31</sup> *Goya asistido por el doctor Arrieta* es un lienzo realizado en 1820 como agradecimiento al médico por las atenciones recibidas tal y como reza en la dedicatoria, que Saura traslada a 1792, año en el que Goya padece la terrible enfermedad que le dejará sordo.



utilizar nuevas técnicas, una serie de cosas que yo sin Vittorio no me hubiera atrevido a hacer pero con él somos capaces de llegar muy lejos»<sup>32</sup>.

No vamos a adentrarnos en la labor técnica del director de fotografía, sólo nos acercaremos a su trabajo en la puesta en escena de *los desastres de la guerra*. Al contemplar esta larga secuencia vemos que, además de la fuerza interpretativa que le infiere La Fura dels Baus, el dramatismo que se percibe se debe en gran medida a la paleta cromática del fotógrafo. Esta representación está dominada por un colorido muy preciso: rojo-violeta/ verde/ azul-blanco/, que responde a la simbología que para él encierran los colores:

El color como representación de un específico estado de ánimo, indica procesos interiores en movimiento: el ROJO, expresión de fuerza vital; el NARANJA, abrazo de la pasión; AMARILLO, indicación de la intuición; VERDE, símbolo de vitalidad interior; AZUL, energía espiritual; ÍNDIGO, cualidad de la satisfacción material y finalmente el VIOLETA, que es el color sagrado de la introspección<sup>33</sup>.

Además de los *tableaux vivants*, la presencia de pinturas, dibujos y grabados de factura goyesca se mantiene a lo largo de la película, relacionada siempre con determinados momentos de la vida del pintor que, vistos desde la distancia, adquieren significado de acuerdo con sus convicciones e ideas. En primer lugar vemos una serie de *Caprichos* proyectados en un panel transparente: el 3: «Que viene el coco»; el 5: «Tal para cual»; el 14: «Que sacrificio!»; el 15: «Bellos consejos»; el 17: «Bien tirada está»; el 26: «Ya tienen asiento»; el 43: «El sueño de la razón produce monstruos»; y el 61: «Volaverunt». Estos grabados presentan la España que Goya quiere cambiar, censurando todos los errores y males de la sociedad, de los que dan fe la ambición sin escrúpulos, los matrimonios forzados y desiguales, las supersticiones de los ignorantes, la corrupción del poder, la ociosidad y la mala educación de las clases altas, la hipocresía, es decir, el conflicto entre lo que la gente es y lo que quiere ser, un mundo de apariencias tras el que se enconde todo un drama.

Las *Pinturas Negras* «Perro en la arena», «El aquelarre», «Asmoeda» o un sangrante «Saturno devorando a sus hijos» forman parte del elenco de obras que componen la película junto con otras como el retrato de la *Duquesa de Alba vestida de negro*, las majas, o una galería de retratos que inicia el dedicado a *Don José Álvarez de Toledo, marqués de Villafranca, XIII duque de Alba* y que abarca toda una serie de personajes que van desde la aristocracia hasta el mundo del espectáculo para finalizar en dos retratos reales: *La familia de Carlos IV* y *Fernando VII con manto real*.

Con la etapa del pintor en Burdeos se relacionan dos lienzos: *La lechera de Burdeos* y el *Retrato de Pío de Molina*. Ambos aparecen en el filme postrados en sendos caballetes pero con una diferencia: el primero está finalizado y confirma la leyenda que lo identifica como un retrato de Rosario Weiss, ya que la chica, en el

<sup>32</sup> Extras DVD *Goya en Burdeos*, Manga Films, Dep. Legal núm.: M-17200-2000.

<sup>33</sup> STORARO, Vittorio (2004): *Scrivere con la luce/ Escribir con la luz*, Milano, Electa, p. 16.

momento en el que se inclina detrás de su padre para ver lo que está dibujando, coincide exactamente con la pose que la figura femenina mantiene en el lienzo. El retrato de Pío de Molina nunca fue terminado debido a la muerte del pintor y así, a medio hacer, es como aparece en el filme de Saura.

Otra de las características de los *biopics* es la recreación de la actividad ejecutada por el artista, es decir, las escenas de taller. En *Goya en Burdeos*, el pintor prepara en Madrid las plantillas que utilizará para los frescos de la cúpula de San Antonio de la Florida; en el taller madrileño retrata también a la duquesa de Alba vestida de negro; y somos testigos de la manera de pintar «La romería de san Isidro» en las paredes de su quinta. Pero sin duda, el aspecto más significativo es la realización de las litografías, las llamadas *Toros de Burdeos*, una de las obras con las que pondrá fin a su actividad artística: en la película vemos al pintor dibujando estampas de toros y acudimos con él al taller en el que, tras el proceso mecánico correspondiente, obtiene como resultado la litografía 3: «Dibersion de España».

A las escenas de taller tenemos que sumar sus consideraciones acerca del arte pictórico. *Goya en Burdeos* ofrece considerables referencias al pensamiento del artista, pero tenemos que tener presente que estamos dentro de la ficción y que la mayoría forman parte del imaginario de Saura, ya que ayudan a enriquecer el texto y, por otro lado, existen pocos datos sobre el pensamiento artístico de Goya. De estos comentarios destacamos dos. El primero se refiere a su admiración por Rembrandt, Velázquez y la naturaleza, a los que el artista ve como maestros<sup>34</sup>, y el segundo tiene que ver con unas palabras que escribe Goya a la Academia de San Fernando en relación a la ausencia de reglas en la pintura<sup>35</sup> y que vemos en la pantalla en el momento en que habla con su hija sobre el estilo propio de cada artista.

#### 4.3. UN FILME DE CARLOS SAURA

Dentro de las peculiaridades que el filme presenta están aquellas que señalan la continuidad de unas características plasmadas en la filmografía del director: el realismo social, el simbolismo, la memoria, la música y la danza.

---

<sup>34</sup> Javier Goya, hijo del pintor, escribe en 1831 una biografía de su padre para la Academia de San Fernando en la que dice de su progenitor: «Observador con veneración de Velázquez y Rembrandt, no observó ni estudió más que la naturaleza, que decía ser su maestra» (Citado por MENA MARQUÉS, M. (2005): «Goya, discípulo de Velázquez», *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo del Prado, p. 200).

<sup>35</sup> El 14 de octubre de 1702 Goya dirige a la Academia de San Fernando las siguientes palabras: «Daré una prueba para demostrar con hechos, que no hay reglas en la Pintura, y que la opresión, ú obligación servil de hacer estudiar ò seguir á todos por un mismo camino, es un grande impedimento à los Jóvenes que profesan este arte tan difícil, que toca más en los Divino que ningún otro, por significar cuanto Dios ha criado; el que más se haya acercado, podrá dar pocas reglas de las profundas funciones del entendimiento que para esto se necesitan, ni decir en qué consiste haber sido más feliz tal vez en la obra de menos cuidado, que en la de mayor esmero». (Citado por CANELLAS LÓPEZ, Á.: *Op. cit.*, p. 311).



Si repasamos la filmografía de Saura, la referencia a la sociedad española es una constante, claro que a niveles muy diversos, dependiendo de lo que el cineasta pretenda contarnos y de los diferentes momentos por los que pasa su obra. Para acercarnos a esta sociedad, Saura hace hincapié en los contextos sociales en los que se mueven los protagonistas que la integran, y son los propios personajes, a través de sus vivencias personales, los que nos dan la clave del medio que los rodea.

Goya, a través de la individualidad narrativa, nos muestra desde el exilio en Burdeos la España que transcurre entre finales del siglo XVIII y principios del XIX; una mirada al pasado cargada de impresiones personales relativas a los cambios políticos y sociales que vivió el país a lo largo de los ochenta y dos años de vida del pintor. La riqueza psicológica con la que Saura caracteriza al artista permite una mayor profundidad en su trayectoria artística y personal.

Esta referencia social nos llega a través de la Memoria, convirtiéndose en el camino que construye el filme desde el punto de vista narrativo<sup>36</sup>. Al igual que en otras ocasiones, en *Goya en Burdeos* Saura muestra su interés por acercarse al pasado desde una vivencia actual. Esto ya lo habíamos visto en las continuas referencias a la Guerra Civil a través de la interpretación que ofrecen películas como *La caza* (1966) o *La prima Angélica* (1974), y que volvemos a ver aquí a través de la versión que sobre la invasión francesa nos relata el viejo pintor.

«El cine es el medio más preparado para mezclar la memoria, el tiempo y la realidad (...) A Goya le tocó ser testigo y parte de un país donde la tolerancia, la enfermedad y la guerra formaban parte de lo cotidiano. No sé si hay un testimonio más fehaciente de la guerra que sus grabados, no hay en ellos sentimentalismo ni ternura, sólo una mirada tremenda que trata de expresar los errores que vivió o que imaginó»<sup>37</sup>, señala el cineasta.

Al realismo social y a la memoria tenemos que sumar el simbolismo emergente en cada una de sus filmaciones, un universo, el simbólico, que podemos resumir en la «oposición entre Eros y Thánatos como elementos motores y últimos de la actuación humana»<sup>38</sup>, y que en *Goya en Burdeos* se manifiesta mediante una serie de motivos visuales: las imágenes de ventanas y espejos como símbolo de ausencias y búsquedas de verdad; la presencia de la lluvia y su vinculación con la muerte; la escalera, espacio de tránsito y metáfora del camino que une la vida con el fallecimiento; o la espiral como sinónimo de laberinto, el camino enroscado desde que nacemos hasta que perecemos o, en el caso que nos ocupa, desde que morimos hasta que vemos la luz por primera vez, enriquecen el texto sauriano.

---

<sup>36</sup> MARTEL LUCINI, Javier C. (1997): «Carlos Saura», *LEER. EL magazine literario*, núm. 92, pp. 64-66, «Todo lo que hacemos, los que nos dedicamos al cine o a escribir, o los que pintan, es trabajar con el recuerdo, la memoria es lo que está siempre gravitando sobre todo lo que estamos haciendo, aunque no quieras, inevitablemente, filosóficamente el presente no existe, simplemente pasa, todo es pasado».

<sup>37</sup> PAYÁN, Miguel Juan (2001): *El cine español actual*, Madrid, Ediciones JC, p. 159.

<sup>38</sup> HUESO MONTÓN, A.L. (2000): «Un director en continua progresión. La obra de Carlos Saura», *Voir et lire Carlos Saura (III). ¡Ay, Carmela!*, Dijon, Université de Bourgogne, p. 22.

Por último, nos referimos a la música y a la danza como otro de los aspectos a considerar dentro de la filmografía de Saura. Dejando a un lado las películas consagradas por entero al cante y al baile (*Sevillanas, Flamenco, Tango y Fados*), el referente musical se convierte delante de la cámara de Saura en un componente fundamental que infiere fuerza y personalidad a cada una de las imágenes: «Estoy totalmente convencido de que todas mis películas son musicales»<sup>39</sup>, comenta el director.

«Goya está más cerca del cine musical, de mis películas es la más cercana... porque tiene la estructura que puede tener, por ejemplo, *Flamenco*, donde lo que más importa son las secciones, las partes. En el caso de *Flamenco* hay otra unión, a través de la luz, el paso del tiempo... En el paso de Goya, evidentemente, hay un personaje que va uniendo todo aquello»<sup>40</sup>.

El pintor está presente en los tres momentos en los que se integra la danza durante el filme. Primeramente nos referimos a la visita que realiza al salón de los duques de Osuna, estancia en la que el bailarín José Antonio interpreta un fandango de Boccherini ante la atenta mirada de los asistentes. Vemos la segunda danza en la orilla del Manzanares, donde un grupo de bailarines se mueven al son de la jácara *No hay que decirle el primor* y, por último, nos referimos a la jota de la que participan los exiliados bordeleses en la chocolatería de Braulio Poc, lo que nos lleva al pueblo, al costumbrismo español.

Estos planteamientos trazan unas líneas que no difieren demasiado de las que presentan otros *biopics*, es decir, *Goya en Burdeos* muestra una historia personalista, ya que es el pintor el que narra su vida, pero además es un exponente de la tendencia modélica que caracteriza a este tipo de filmes: Goya encarna al prototipo de personaje inmerso en los conflictos de su país que, en este caso, se rebela contra la invasión de los franceses y la tiranía de Fernando VII, enarbolando la bandera de la Ilustración y la cultura frente a la ignorancia del pueblo.

Con los ejemplos aquí mostrados destacamos la singularidad cinematográfica como un punto de encuentro de contribuciones estéticas diversas: un pintor, un fotógrafo, un cineasta; una conjunción artística que inspira, enriquece y crea un espectáculo visual y que nos muestra al cine, una vez más, como un campo en el que convergen todas las artes.

Fecha de recepción: junio-2010; Fecha de aceptación: marzo-2011.

---

<sup>39</sup> PAYÁN, M.J.: *Op. cit.*, p. 164.

<sup>40</sup> GAVILÁN SÁNCHEZ, Juan Antonio y LAMARCA ROSALES, Manuel (2002): *Conversaciones con cineastas españoles*, Córdoba, Universidad, p. 62.

