



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

La influencia de Goya en el cine de
Carlos Saura

The influence of Goya in the cinema of
Carlos Saura

Autora

Clara López Nieto

Directora

Ana Asión Suñer

Facultad de Filosofía y Letras /Universidad de Zaragoza

2023

El legado artístico se convierte en nuestra principal fuente visual para documentar el pasado. La figura de Francisco de Goya y Lucientes ha cautivado a Carlos Saura desde los inicios de su carrera cinematográfica, quien influye en su modelo de composición a través de referencias, más o menos explícitas, a las obras del pintor. El proceso creativo de inspiración goyesca culmina con *Goya en Burdeos* y *Goya 3 de mayo*, producciones audiovisuales que, aunque no de forma similar, giran en su plenitud en torno al universo del pintor. Será con la serie de grabados *Los Desastres de la Guerra* donde Saura encuentra una conexión todavía más profunda con Goya, compartiendo su rechazo hacia los conflictos bélicos y utilizando su cine como medio de denuncia de esta realidad.

Palabras clave: Saura, Goya, cine, arte, guerra.

The artistic legacy becomes our main visual source to document the past. The figure of Francisco de Goya y Lucientes has captivated Carlos Saura since the beginning of his film career, who influences his model of composition through more or less explicit references to the painter's works. The Goya-inspired creative process culminates with *Goya en Burdeos* and *Goya 3 de mayo*, audiovisual productions that, although not in a similar way, fully revolve around the universe of the painter. It will be with the series of engravings *Los Desastres de la Guerra* where Saura finds an even deeper connection with Goya, sharing his rejection of armed conflicts and using his cinema as a means of denouncing this reality.

Key words: Saura, Goya, cinema, art, war.

ÍNDICE

1. Introducción	4
1.1. Justificación del trabajo	4
1.2. Objetivos	5
1.3. Metodología aplicada	5
1.4. Marco teórico	6
1.4.1. El cine como medio de comunicación	6
1.4.2. Goya en el audiovisual	6
1.4.3. La figura de Carlos Saura y su vínculo con Goya	9
2. Obras de Saura sobre Goya	12
2.1. <i>Goya en Burdeos</i>	12
2.1.1. Retratos históricos en la obra de Saura	12
2.1.2. Análisis de <i>Goya en Burdeos</i>	13
2.2. <i>Goya 3 de mayo</i>	20
2.2.1. La guerra en la obra de Saura	20
2.2.2. Análisis de <i>Goya 3 de mayo</i>	22
3. Referencias a Goya en la obra de Saura	27
3.1. Análisis de <i>Llanto por un bandido</i>	27
3.2. Análisis de <i>Ana y los lobos</i> y <i>Mamá cumple 100 años</i>	28
3.3. Análisis de <i>Tango, no me dejes nunca</i>	29
4. Conclusiones	30
5. Referencias	34
6. Anexos	36

1. INTRODUCCIÓN

1.1. JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO

Si de aragoneses ilustres se trata, sin duda uno de los más universales es Francisco de Goya y Lucientes. Considerado por el francés Pierre Gassier, máximo especialista en la vida y obra del artista, como el padre de la pintura moderna (Beaumont, 1893), el pintor de Fuendetodos ha dejado entre su legado obras como *La familia de Carlos IV*, los retratos de La Duquesa de Alba, los horrores de *Los desastres de la Guerra* o las escalofriantes *Pinturas Negras*.

Artista innovador que avanzó los grandes movimientos artísticos que llegarían siglos después, se le considera un pintor carismático, pero a su vez complicado de entender por la complejidad de su carácter. Así lo afirmaba Ortega y Gasset: “Goya es comprendido, naturalmente, pero lo que se comprende acerca de él es siempre, por una razón o por otra, un problema, un enigma” (Arumí, 1996). El aragonés vagó por distintas facetas, expresándose de distintas maneras y utilizando diferentes técnicas. Neil Glendinning (1993), distingue entre cada una de ellas como si de diferentes Goyas se tratase:

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. 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.

La influencia del pintor aragonés calará en la posteridad. Robert Hughes (1992) habla del “Goya liberal, del Goya surrealista, incluso del Goya marxista” al referirse a la capacidad del artista de Fuendetodos de anticiparse con sus pinturas a los tiempos modernos. A su vez, dichas pinturas configuran la fuente más realista y representativa que conforman el imaginario colectivo de la figura del pintor, pero también de la realidad de la época. Función que el cine, medio de comunicación masivo por excelencia, ayudará a perpetuar. Así, son de más de doscientos veinte títulos de programas televisivos y películas, entre los que se incluyen largometrajes de ficción, documentales o cine de animación, los que han dedicado su atención en mayor o menor medida a la obra y repercusión histórica del pintor de Fuendetodos (Lázaro y Sanz, 2017).

Fueron principalmente directores aragoneses como Luis Buñuel o Carlos Saura los que recrearán la figura del artista, inspirándose en su vida y su obra para establecer la concepción que tenemos de él.

1.2. OBJETIVOS

El objetivo principal del presente trabajo es analizar la influencia de Francisco de Goya en la trayectoria fílmica de Carlos Saura. A su vez, se han establecido una serie de objetivos secundarios. Así, se busca identificar las pinturas del artista que se reproducen, tanto físicamente como a través de *tableaux vivants*, en las creaciones de Saura. Además, se pretende indagar en la construcción formada en el imaginario colectivo de la imagen del pintor de Fuendetodos en base a la cinematografía del director oscense. Por otra parte, se tratará de estudiar la repercusión de las obras de Saura inspiradas en Goya como icono de denuncia política de la guerra de su época. Por último, se intentará demostrar que el cine funciona como elemento de comunicación de masas, donde una de las metas es documentar los sucesos que una vez fueron noticia, para no olvidar la memoria histórica de un país.

1.3. METODOLOGÍA APLICADA

Tras un estudio profundo de la vida y obra de Francisco de Goya a través de fuentes bibliográficas, así como del oscense Carlos Saura, se procede al visionado de la filmografía del director, en base a estudios previos que facilitan la localización de referencias goyescas en sus obras —sus más de 50 producciones hubieran dificultado el estudio y hecho mucho más tedioso—. La visualización completa de estas obras permitirá la identificación de los cuadros estudiados con su representación en el filme, que se expondrá de manera minuciosa en el presente trabajo, analizando cada una de manifestaciones en pantalla a modo de comparativa con sus cuadros originales, así como los posibles comentarios visuales, de composición, luz o color remarcables y los discursos interpretativos que puedan generar. En concreto, se han analizado 6 producciones audiovisuales saurianas, una de ellas con el complemento del documental *Goyasaurio* de Roberto Roldán, indispensable para un buen estudio de la obra inicial.

1.4. MARCO TEÓRICO

1.4.1. EL CINE COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN

No fue sino hasta los primeros años de la década de 1970 cuando surgieron los primeros expertos que describieron el cine como un medio de comunicación social en el verdadero sentido de la palabra, equiparable en todos los aspectos a cualquier otro medio convencional, aunque con características propias que lo hacen incluso más poderoso y persuasivo que el resto. Parte de este poder radica en la influencia que las películas ejercen en la configuración de actitudes y mentalidades tanto individuales como colectivas debido a su apelación emotiva (Pardo, 2001). En el contexto de la relación cine-sociedad destacan tres obras, cuyos autores remarcen la importancia de elevar al cine como institución social.

Ian Jarvie defiende el cine en *Sociología del cine: ensayo comparativo sobre la estructura y funcionamiento de una de las principales industrias del entretenimiento* (1974) como un medio de comunicación social de categoría artística, siendo “el primero, entre los medios de comunicación desarrollados en este siglo en madurar como forma de arte”.

Por otro lado, Tudor, distingue en *Cine y Comunicación social* (1975) entre dos funciones que el cine cumple como institución social: la función de socialización, por la cual las películas nos suministran un “mapa” cultural para que podamos interpretar el mundo; y la función de legitimación, que establece que las películas se usan para justificar creencias, actos e ideas.

Por su parte, Garth Jowett y James Linton, denuncian en su obra colectiva *Movies as Mass Communication* (1989) que “ha llegado el momento de comenzar a rectificar algunos temas y devolver al cine el lugar debido a la hora de tratar el modelo general de los medios de comunicación. Las películas son un medio de comunicación social”. De hecho, para los autores “el cine fue el primero de los medios de comunicación ‘modernos’ que encabezó el surgimiento de una auténtica cultura de masas del siglo XX”.

1.4.2. GOYA EN EL AUDIOVISUAL

Gracias a este medio de comunicación masivo se ha dado a conocer la figura de distintas personalidades de España, como es el caso de Goya, en muchas ocasiones de manera más profunda y efectiva que a través de otros medios de comunicación. El pintor

de Fuendetodos ha sido uno de los personajes que más guiones ha inspirado en el séptimo arte. Lázaro y Sanz analizan en su estudio *Goya en el audiovisual: aproximación a sus constantes narrativas y estéticas en el ámbito cinematográfico y televisivo* (2017) el recorrido del artista a lo largo de las décadas.

Una de las primeras tentativas fílmicas de aproximación a la figura del artista en España fue un proyecto que iría de la mano de Luis Buñuel, con ocasión del centenario de la muerte de Goya en 1928. La producción, que trataba de recorrer la vida del pintor aragonés desde su nacimiento hasta su muerte, fue abandonada por falta de dinero. Además del trabajo de Buñuel, habría que citar dos proyectos que quedaron también inconclusos: *En tierra de Goya*, de los también aragoneses Florián Rey y *El milagro de la jota*, de José del Oro. A estos tanteos, resulta relevante sumar el documental *Como en los tiempos de Goya*, del historiador y crítico de cine Carlos Fernández Cuenca; *La maja de Goya*, trabajo del presidente de la Unión de Artistas Cinematográficos Federico Deán, y la película *Goya que vuelve*, del cineasta Modesto Alonso. Por otro lado, existen una serie de títulos que, aunque no se centren en Goya, se hallan ubicados en la época goyesca (finales del siglo XVIII y comienzos del XIX) y utilizan la presencia puntual del pintor como personaje en el desarrollo de la trama. Ejemplo de ello son los filmes del realizador José Buschs, hoy prácticamente olvidado: *El conde de las Maravillas* (1927), *El dos de mayo* (1927) y *Pepe-Hillo* (1928). Por último, podríamos citar dos ejemplos más en los que se realizan breves homenajes a la obra de Goya, reproduciendo algunos de sus cartones para tapices en distintos *tableaux vivants*, como es el caso de la coproducción de Benito Perojo y Alexander Kamenka *La condesa María* (1927) o *La pata del muñeco* (1928).

El apogeo de Goya en la pantalla surgirá entre las décadas de los cuarenta y setenta. Tanto la ficción española como la extranjera han utilizado la obra, ambiente y época de Goya en numerosas ocasiones, pero con una intención principalmente comercial y superficial. En estos filmes, a menudo se ha retratado a un Goya sin compromiso político o social, o se han destacado los aspectos más sensacionalistas de su vida, como su relación con la duquesa de Alba. La presencia de Goya en el cine de ficción se debe en gran parte al interés del régimen de posguerra por ensalzar las gestas y héroes del pasado de España, y también al II centenario del nacimiento del artista en 1946. Aunque Goya alcanzó su máxima repercusión en el cine de ficción a finales de los años 50 y principios de los 60, su popularidad disminuyó a medida que avanzaba la década y solo se recuperó

tímidamente en los años 70. Es en esta etapa cuando surgen, además de algunos proyectos frustrados como *La duquesa Cayetana* (Adolfo Aznar, 1941) y *Goya* (Jeff Musso, 1941), obras como *La maja del capote* (Fernando Delgado, 1943), la producción italo-franconorteamericana *The Naked Maja* (Henry Koster, 1958) o el filme *Goya, historia de una soledad*, del realizador Nino Quevedo (1971).

Con respecto al documental, durante los casi cuatro decenios —entre mediados de la década de los cuarenta y finales de la de los setenta— que se consideran la época dorada del documental en España, hubo un gran interés en el tratamiento cinematográfico de Goya. Este interés se manifestó a través de diferentes enfoques, que iban desde la exaltación del autor y su obra con fines populares y anecdóticos hasta la utilización ideológica de su figura según los postulados del régimen franquista, pasando por la visión pedagógica y educativa presente en el documental de arte, así como algunos usos críticos con fines sociales que se enfrentaron a problemas de censura. En la mayoría de los casos, estas producciones adoptaron el formato de cortometraje, y en ellas cobraron gran importancia la ciudad de Madrid, con documentales como *Goya (Tiempo y recuerdo de una época)* (Jesús Fernández Santos, 1959) o *Aquel Madrid de Goya* (José María Hernández Sanjuán, 1944); y la especial atención a la fiesta de los toros, destacando en ellos la serie de grabados de *La Tauromaquia*, como en las cintas *Toreo a caballo* (José H. Gan, 1953) y *La Tauromaquia* (Manuel Hernández Sanjuán, 1954). En esta etapa también resalta la presencia de Goya en las sucesivas entregas del noticiario NO-DO, que en muchas ocasiones vino de la mano de la reseña de diversas exposiciones, monográficas o no, sobre la pintura y la obra gráfica del artista aragonés que fueron celebrándose a lo largo del tiempo.

Durante casi tres décadas (1971-1998), la figura de Goya fue olvidada en el cine de ficción, tanto en España como en el extranjero. Sin embargo, a finales de los años noventa, cineastas de renombre como Carlos Saura, Bigas Luna o Milos Forman le dieron un nuevo impulso a través de proyectos importantes, ofreciendo diferentes puntos de vista sobre el pintor y su obra. En los años ochenta, el cine español prestó poca atención a Goya, salvo algunos casos aislados como el de *Patrimonio Nacional* de Luis García Berlanga. En el cine extranjero, solo destacó la película *Pasión* de Jean Luc Godard en 1982. La televisión suplió esta falta de atención durante los años ochenta.

Sobre la verdadera naturaleza de Goya se sabe poco. Aquellos factores que han contribuido a reflejar la biografía del artista y lograr que el mito de su persona pase a la

posteridad son principalmente la correspondencia conservada que mantuvo con diferentes amigos y personalidades de la época entre 1771 y 1828, las fuentes escritas románticas del siglo XIX y las escenas pictóricas que retratan al pintor ejerciendo su arte (Otero, 2009). Estos tres elementos han convertido a Goya en objeto de estudio de sus múltiples facetas, que después será representado en el cine.

Para Otero (2009), lo que prima en las producciones cinematográficas goyescas “no es su creación pictórica, sino el interés que despierta su biografía, por lo que pasa a convertirse en un mero elemento accesorio o en la fuente principal de asesoramiento estético en lo que a decorados en indumentaria se refiere”. De esta manera, la vida de la personalidad es la protagonista, mientras que las obras de arte actúan como referentes ambientales, recreando las escenas, colores y luz de sus cuadros.

Carlos Saura seguirá esta premisa en *Goya en Burdeos*, donde el pintor de Fuendetodos se convierte en el protagonista para narrar su historia; en otras ocasiones, también hará uso de sus pinturas como protagonistas del relato, como veremos en *Goya 3 de mayo*. No obstante, la influencia del pintor vertebrará toda su carrera mediante su influencia, más o menos directa, en los distintos filmes del director.

1.4.3. LA FIGURA DE CARLOS SAURA Y SU VÍNCULO CON GOYA

Carlos Saura Atarés es, sin lugar a duda, uno de los cineastas más prestigiosos del panorama nacional y uno de los grandes maestros internacionales que más han aportado a la industria del cine en las últimas décadas. Fallecido el pasado 10 de febrero de 2023, a un día de recibir el Goya de Honor en la gala de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, su extensa obra supone un recorrido por más de 50 años de cine español.

Saura nace el 4 de enero de 1932 en el seno de una familia oscense. Pasa los años de la guerra civil en la zona republicana (Madrid, Barcelona y Valencia), según los destinos de su padre, funcionario del Ministerio de Hacienda. El conflicto bélico que se desarrolla durante su infancia marcará su memoria para siempre, así como su filmografía. Oficialmente, entre 1950 y 1953 Saura es estudiante de Ingeniería Industrial, que abandonará al darse cuenta de que su verdadera vocación se inclina hacia la fotografía, que sentará las bases de lo que posteriormente será su cine. Su hermano, Antonio Saura,

marcó un antes y un después en la carrera profesional del cineasta, motivándole a dejar la ingeniería: mientras este progresaba cultural, intelectual y personalmente gracias a su faceta también artística, el director permanecía estancado en sus estudios. Estos años provocaron en Carlos Saura un complejo de autodidactismo que le acompañó durante el resto de sus días: “Todavía estoy sufriendo las consecuencias de los años perdidos entonces, porque tengo una serie de lagunas culturales que he tenido que intentar cubrir posteriormente de buena o mala manera, pero que con frecuencia gravitan sobre mí a la hora de tener una formación cultural sólida” (Sánchez, A., 1988).

Goya será trasunto directo en una parte sustancial de la obra de ambos artistas. Los retratos imaginarios, los gritos y, principalmente, el *Perro semihundido* de las Pinturas negras, se convertirán en una verdadera obsesión para Antonio Saura; para Carlos, Goya será más que una inspiración que vertebrará su carrera cinematográfica, llegando incluso a realizar una producción dedicada a los últimos años de la vida del artista, *Goya en Burdeos*, donde para Lázaro y Sanz (2017), memoria, tiempo y realidad confluyen en una misma creación. Los autores afirman según palabras del realizador que el cine es el “medio más preparado” para garantizar esta conexión, puesto que, de haber vivido el pintor de Fuendetodos en el siglo XX, “habría sido primero fotógrafo y luego cineasta”.

Saura ha estado enamorado de la figura de Goya desde muy joven; de hecho, como primer proyecto profesional, a los 18 años, intentó realizar un documental sobre la pradera de San Isidro. La idea inicial era establecer un paralelismo entre el Madrid del realizador, filmado con una cámara *Paillard* de 16 centímetros, y aquel que conoció Goya, basándose en el cuadro del Prado. Esta fórmula de contraposición de períodos históricos era muy habitual en el documental del momento. Sin embargo, el proyecto nunca vio la luz. Más adelante, se le presentó de nuevo la oportunidad de trabajar sobre Goya, esta vez, sobre su biografía en una serie de personajes de la Historia del Arte que iba a ser editada en vídeo a nivel europeo. Pese a que al cineasta se le propuso hacerlo sobre Velázquez, trató de cambiarlo por Goya por su mayor afinidad debido a su cercanía natal. Tampoco llegó a realizarse (Lázaro y Sanz, 2017).

Junto a Goya, Buñuel constituye el precursor artístico más venerado por el artista, que influyó directamente en su obra. La admiración por su paisano se hace patente en este escrito: “Buñuel es aragonés, como Goya, como Miguel Servet, y sigue la herencia del anarquismo de esta región, pródiga en hombres de independiente criterio, luchadores, nunca acordes con el momento en que viven. Pero Luis Buñuel es, además de eso, el

mejor director de cine que tenemos en España. ¿Por qué? Porque en él están las constantes que han movido durante siglos a nuestra literatura y teatro, desde La Celestina hasta Cela” (Sánchez, A.,1988). De hecho, Buñuel, que también toma referencias del pintor en sus producciones, se erige como el eslabón entre Goya y Saura, quien ha declarado en más de una ocasión que para la redacción del guion de *Goya en Burdeos* tuvo que “llenar lagunas” con conversaciones mantenidas con el director de Calanda (Fernando y Sanz, 2017). De esta forma, Saura se siente heredero de la tradición expresiva y significativa de dichas inspiraciones y expresa un fuerte deseo de ser reconocido como parte de esa misma comunidad cultural.

Durante los años 60 se puso de manifiesto el contraste entre un cine comercial popular (modo historia) y un cine de autor (modo discurso) (García, S., 2009). Esta segunda vía, que hace referencia a aquellos filmes en los que el director tiene un papel preponderante, dando una visión exclusivamente suya a un guion propio o ajeno, contribuirá a la educación del público en unas formas fílmicas cada vez más sofisticadas, alejadas del cine de los grandes estudios comerciales. Carlos Saura es uno de los grandes representantes del cine de autor, permaneciendo en una posición de vanguardia durante décadas. No obstante, el oscense declaró en una entrevista a Félix Ferrer Gimeno (1960) que “el cine es labor de equipo, pero es necesario que todo ese equipo colabore y sirva a los fines que se propone el director”.

El cine de Saura es complejo y acercarse a él para su cabal comprensión exige de un saber más allá de lo que proyecta en sus planos. Para Bosqued (1988), “conocer los valores que encierra su producción exige un acercamiento que no puede ser meramente cinematográfico, en un sentido técnico y restringido, sino igualmente literario, ideológico, político, cultural y aún psicoanalítico”. Marvin D'Lugo, en su estudio de 1991 sobre el cine de Carlos Saura, sostiene que la principal característica distintiva de su obra es la singularidad con la que utiliza el imaginario histórico y cultural español que fue institucionalizado durante la época franquista para enfatizar la importancia de la lucha por la individualidad dentro de una sociedad represiva y censora. Los personajes de sus películas, a menudo escritores u otros artistas, resisten a un mundo ficticio opresivo. El público español puede identificarse profundamente con las experiencias traumáticas de estos personajes, a veces extremas como en *Ana y los lobos* (1972). De esta manera, el autor, los personajes y el espectador son parte de la misma realidad sociológica: España.

Una realidad de la que se servirá en multitud de ocasiones de elementos goyescos para su representación que, si bien pertenecen a una época anterior, conseguirán neutralizarse y reflejar el paradigma del momento.

2. OBRAS DE SAURA SOBRE GOYA

2.1. GOYA EN BURDEOS

Más de setenta años después de que Luis Buñuel propusiera los primeros proyectos fílmicos sobre la vida y la obra de Goya, Carlos Saura hizo realidad una idea que anhelaba desde su tiempo de formación en el IIEC (Instituto de Investigadores y Experiencias Cinematográficas). El cineasta tomó como base un libro anterior: *Goya y Burdeos, 1824-1828* de Jacques Fauque y Ramón Villanueva Etcheverría, editado por Oroel en 1982 (Lázaro y Sanz, 2017). Pese a no tratarse de una película biográfica al uso en función de los testimonios conservados sobre su vida, aunque sí de una aproximación, Goya se convierte en protagonista para recorrer su historia a modo de flashbacks partiendo de su lecho de muerte. Previamente a la producción de este largometraje, Saura se entrenará con la representación como protagonistas de personajes históricos en anteriores trabajos.

2.1.1. RETRATOS HISTÓRICOS EN LA OBRA DE SAURA

El conde de Floridablanca (1783), *Los duques de Osuna y sus hijos* (1788), *La reina María Luisa con tontillo* (1789), *Sebastián Martínez* (1792), *El pintor Francisco Bayeu* (1795), *María Antonia Gonzaga Caracciolo, marquesa de Villafranca* (1795), *José Álvarez de Toledo, duque de Alba* (1795), *Gaspar Melchor de Jovellanos* (1798), *Leandro Fernández de Moratín* (1824) o *La familia de Carlos IV* (1800). Estos son algunos de los retratos que Goya pintó durante su trayectoria artística. Saura, no con pincel, sino a través de la cámara, también se encargará de retratar a distintos personajes, hasta llegar a representar al mismísimo Goya como personaje biográfico en uno de sus filmes.

Así, la pantalla sauriana reflejará como protagonista al explorador y conquistador de Sudamérica Lope de Aguirre en *El Dorado* (1987). El director sentirá por esta personalidad una atracción fascinante: “Saura, como en el caso de Goya, se ve sorprendido por la fuerza y la rebeldía de una personalidad arrolladora y siente el

hormigueo de trabajar en la pantalla no simplemente la parte más conocida de su vida, sino aquello que le ha llamado más la atención, como ejemplo de una conducta humana extrema, razonadora de ciertas pasiones y pulsiones colectivas” (Ruiz Vega, 1999). La inquietante vida y espiritualidad de uno de los grandes poetas españoles, San Juan de la Cruz, también será acercado al público en el cine del oscense a través de *La noche oscura* (1988), donde Saura pondrá el foco en el proceso de composición de sus poemas *La noche oscura* y *Cántico espiritual* durante sus meses de encierro en Toledo. Y, como no, su gran amigo e inspiración, Luis Buñuel, será homenajeado en *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (2001), donde imagina la película que le hubiera gustado rodar sobre su juventud de la mano de sus amigos Lorca y Dalí.

Para Otero (2017), “los retratos son el primer medio físico del que disponemos a la hora de poner rostro a los personajes que conformaron la Historia”. Son solo el primer paso para la creación del imaginario colectivo sobre el aspecto de estas figuras. A través del cine, gracias a su gran impacto en las masas, se multiplican los receptores que asocian la imagen primitiva del retrato en el arte con su idea de este individuo.

Para la construcción fílmica del pintor de Fuendetodos en su versión más madura de *Goya en Burdeos*, Saura se sirve como modelo del retrato que hizo Vicente López, sucesor de Goya como pintor en la cámara de Fernando VII. No será el único cuadro del que tome ejemplo para representar al protagonista en la gran pantalla. *Autorretrato en el taller* (1785) será otro ejemplo del que partirá de la pose y su característico sombrero con el ala rodeado de velas para mostrar a Goya pincelando sus pinturas negras en penumbra, alejándose de la representación original en la que pinta sobre el lienzo.

2.1.2. ANÁLISIS DE GOYA EN BURDEOS

Goya en Burdeos presenta al artista Francisco de Goya mediante una dualidad interpretativa. Por un lado, se muestra a un Goya joven, interpretado por José Coronado y, por otro, a un Goya maduro, que encarna Francisco Rabal, siendo la tercera ocasión que da vida al pintor en el cine. La trama se desarrolla en Burdeos, ciudad donde el artista vivió sus últimos cuatro años de vida y en la que acabará falleciendo en 1828. Desde allí, el protagonista nos hace viajar por su memoria, a través de ensoñaciones dementes por la vejez que lo consume, hacia sus momentos vitales clave, tanto artísticos como personales.

Los últimos días de un Goya anciano en Burdeos, que lamenta la situación de España asediada bajo la autoridad de Fernando VII; los primeros y últimos momentos del artista como pintor de la corte, un mundo elegante y que le seduce por las posibilidades que le ofrece, pero en el que no encaja; o la sordera que sufre como consecuencia de una “enfermedad de juventud achacada por los excesos y la mala vida”, serán algunos de los aspectos que conoceremos sobre el pintor en el largometraje. Las mujeres en la vida de Goya también cobran un importante papel en la película. Además de la que fuera su esposa, Josefa Bayeu, de la que Goya confiesa haber sido “mal marido” y que tendrá una breve aparición en la película, el filme aborda la figura de Leocadia, su compañera sentimental durante los últimos años de su vida; Rosarito, hija de esta última y ama de llaves del pintor, a la que instruyó en el dibujo y cuidó como si fuera su hija, con la que vive en Burdeos; y, principalmente, de Cayetana. La duquesa, con la que comparte momentos apasionados e intensos, se convierte en una cicatriz que acompañará a Goya a lo largo de su vida.

La estética y complejidad del relato lleva a pensar que la película fue ideada para amantes del arte, principalmente de la pintura, que disfrutan con cada una de las referencias que encierra el filme. Las diégesis o niveles de relato que se desarrollan en el plano narrativo se representan en escena a través de distintos recursos, véase *tableaux vivants*, óleos, murales, paneles de luz, representaciones teatrales...

Precisamente, la película comienza con una secuencia a modo de travelling por las partes de una res descuartizada: se nos muestra la cabeza, repleta de sangre, las armas blancas con las que se ha realizado la matanza, una soga, las patas del animal y, finalmente, el cuerpo colgado para desangrarlo (Saura, 1999: [0:02:58]). Esta apertura del relato nos remite a una serie de naturalezas muertas que el pintor plasmó entre 1800 y 1812, una de sus metáforas contra la guerra, cuyas escenas de horror aluden a animales sacrificados a los que se les ha arrebatado la vida violentamente. Escena que, además, recuerda a la obra de Rembrandt *El buey desollado*, siendo que este fue, junto con Velázquez, una de las mayores inspiraciones del aragonés¹. La cámara se acerca, cada vez más, hacia las vísceras del cuerpo colgante, que se diluyen hasta cambiar de escena en un primer plano de un Goya senil tumbado en la cama.

En su habitación aparecerá su amada Cayetana ([0:05:48]), que hará de hilo conductor en la memoria de Goya en sus últimos momentos. Ataviada con un atuendo similar al de *Retrato de la Duquesa de Alba vestida de negro*, de luto y envuelta en una vaporosa

mantilla, guiará a Goya representando la puerta entre la vida y la muerte. Más adelante del filme, seremos partícipes de cómo Goya la retrata en vivo en este cuadro, desde donde comienza a narrar su historia de amor con la aristócrata, de la que afirma que siempre fue “su único amor” y cuyo corazón pertenece, como se inscribe sobre el suelo de este lienzo, allí a donde los dedos de la duquesa señalan, “Solo (a) Goya”.²

No será el único retrato de Cayetana que se muestre en la película. *Goya en Burdeos* ofrece la escena en la que el maestro pinta *La maja desnuda* ([1:01:05]), para la que posa la propia duquesa. Sin embargo, el pintor boceta desde un ángulo distinto al que el Goya real debió emplear, quizás más parecido al de *Venus del espejo de Velázquez*, lo que podría ser un guiño de Saura al maestro³. Su compañera, *La maja vestida*, complementa su aparición en escena mediante un juego de ilusiones ópticas⁴. A través del reflejo de un haz de luz blanca sobre un espejo se descubre *La maja vestida*, para dar paso gracias al cambio de ángulo del espejo a *La maja desnuda* ([1:12:50]).

Volviendo a los primeros minutos del filme, nos transportamos a través del primer flash back de la película al Salón de los Osuna, donde un Goya más joven se mezcla entre un grupo de aristócratas que disfrutan de un espectáculo de baile al son de la música. Entre el público destacan los anfitriones, la familia del duque de Osuna ([0:15:12]), de los primeros mecenas de Goya, para los que trabajó durante años pintando retratos familiares y cuadros de gabinete. En concreto, el plano recuerda al lienzo *Los Duques de Osuna y sus hijos*⁵. Saura cambia la disposición de los personajes, pero mantiene el peinado y la vestimenta —en el caso de los padres varía ligeramente—. Allí, Goya conocerá a la mujer que le marcará para el resto de su vida, Cayetana.

De vuelta en el presente, Goya le cuenta a Rosarito su historia con la sordera, que le vino de una grave enfermedad de la milagrosamente pudo sobrevivir gracias a su doctor. La escena se manifiesta en la película referenciando al cuadro *Goya a su médico Arrieta* ([0:22:19]), un homenaje del pintor al sanitario en agradecimiento por salvarle la vida⁶. Sin embargo, la representación de Saura no coincide con el momento vital del cuadro (ni en su aspecto, ni escenario), ya que en este segundo Goya es asistido a causa de probablemente unas fiebres tifoideas, una grave enfermedad de la época. La ambientación de la escena también cambia, y el director nos sitúa en una habitación blanca con una cenefa azul, cambio que obedece a la intención del oscense de situar la acción en Andalucía, donde el pintor se quedará sordo en 1792. El cuadro *El caballero y la muerte* —convirtiéndose Cayetana en esta última como alucinación del pintor por la cercanía de

la muerte en la que se encontraba—, del sevillano Pedro Campobón reviste las paredes, ayudando a la ambientación andaluza.

Su frustración a raíz de la sordera le llevará a pintar sus *Caprichos*, que aparecen en el filme proyectados sobre paneles transparentes⁷, donde confluyen en su camino por estos el Goya joven y el anciano (0:26:36]: 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*. Dichos caprichos constituyen una sátira de la sociedad de la época de finales del siglo XVIII, principalmente de la nobleza y el clero. Presentan todo lo que Goya quiere cambiar.

Otra de las representaciones la conforma el *Milagro de san Antonio de Padua*, pintura que cubre la cúpula de la ermita de san Antonio de la Florida. Saura plantea un enfoque muy interesante, que comienza con la confección de esta obra desde su origen, cuando un sacerdote le pide a Goya que recree la escena ([0:31:28]); continúa con la representación teatral de milagro, seguido de la búsqueda de inspiración en la pradera de San Isidro (escena que analizaremos a continuación), el posado del pueblo en el estudio de Goya recreando la escena mientras el pintor realiza los bosquejos, que reproducirá como frescos en la cúpula, cuya imagen finaliza la secuencia⁸.

Tal y como hemos mencionado, la pradera de San Isidro, lugar característico de varias de las pinturas del artista, es recreada en la producción sauriana ([0:34:16])⁹. El paisaje que se dislumbra de fondo es idéntico al lienzo *La pradera de San Isidro*, así como coinciden los detalles de los personajes con los que aparecen en el cuadro, mediante el uso de sombrillas o la recreación de carros de caballos, aunque varían los colores. Al mismo tiempo, un grupo de bailarines recrean al son de la música el *Baile a orillas del Manzanares*¹⁰.

La tauromaquia, que resultó ser un tema recurrente en la producción goyesca —por la pasión que sentía por esta, aunque también abordó un enfoque crítico centrado en la barbarie que desprende— también será objeto de representación en la obra sauriana. En concreto, acompañaremos a Goya en la creación de la tercera litografía de su serie de cuatro *Los toros de Burdeos*¹¹, que creó durante esta última etapa de su vida. Vemos cómo el pintor realiza sus primeros trazos de *Diversión de España* como boceto ([0:37:55]) hasta su estampa como litografía en el taller ([1:00:51]). Ambas escenas contarán con la presencia de Rosarito.

Un flashback nos lleva junto a Goya y Rosarito a la Quinta del Sordo, donde el pintor plasma sus Pinturas Negras sobre las paredes ([0:43:10]). Rosarito acude a él en mitad de la noche, asustada por una pesadilla que ha tenido con una de las pinturas del artista: el *Perro semihundido*¹². En su sueño, la niña veía cómo el perro se escondía detrás de la montaña y, haciendo uso de sus dientes afilados, le perseguía para comérsela. Se trata de una diégesis narrativa que se refuerza con la apoyo visual del cuadro en la imagen.

Son muchas las Pinturas Negras que desvela esta escena: *Asmodea*¹³, *El aquelarre*¹⁴, *Duelo a garrotazos*¹⁵, *El coloso*¹⁶, un sangriento *Saturno devorando a un hijo*¹⁷ y una aterradora *La romería de San Isidro*¹⁸, cuyos personajes cobrarán vida para atormentar al pintor. Para Saia (2010), la multitud de velas que yacen sobre la mesa son una metáfora de la lucidez que el pintor alcanzado en esta etapa de su vida. Asimismo, sugiere que se trata de un contraste entre quien “conoce la verdad, —representada a través de la luz— pero sabiendo que a su alrededor solo hay oscuridad”. Por último, indica que los contrastes en las pinturas, así como el uso del negro, denuncian el terror y la ignorancia en la que el pueblo español se haya sumido en esa época.

De nuevo en el presente, Goya se sincera con Rosarito y le confiesa su amor por la duquesa (“de día y de noche deseaba acariciarla; besar sus labios, sus pechos; sentir su cuerpo”), mostrándole el lienzo donde la retrató de negro. Una mujer caprichosa y vehemente, que murió joven presa de un complot político para derrocar a la reina, en los momentos en los que Goya se encontraba en la cumbre de su carrera profesional. Los rumores decían que “prefirió morir a enfrentarse con la vejez”, o que “estaba enferma”. Nada más lejos de la realidad, fue la reina María Luisa quien ordenó que la mataran ([1:09:30]). La historia se apoya visualmente con la proyección sobre la pared de distintos retratos que Goya se vio obligado a pintar de ella durante su periodo como pintor en la corte, que irán variando conforme se desarrolle la narración. La primera de ellas es *La reina María Luisa con mantilla*¹⁹. El pintor expresa el profundo odio que le tenía, al mismo tiempo que la reina se lo tenía a la duquesa. La proyección cambiará a un primer plano de *María Luisa en traje de corte*²⁰, que al enfatizar en un rostro más cercano acentuará la fuerza de las palabras del pintor, y rápidamente volverá a modificarse a otro primer plano de *La Reina María Luisa de Parma*²¹ y un plano general de *La reina María Luisa con tontillo*²². *Manuel Godoy*²³, que había sido amante tanto de la reina como de la duquesa, ayudó a asesinar a esta última. Su retrato también aparecerá en escena. A la izquierda del plano, la tenue luz que ilumina la pantalla, cargada de claroscuros al más

puro estilo de Velázquez, todavía permite entrever el cuadro *La lechera de Burdeos*²⁴ que decora el taller.

La vida del pintor en el cuarto episodio que divide la obra experimenta sentimientos encontrados, una dualidad en la que por un lado siente gratitud hacia la corte por todo lo que ha recibido de ella, mientras que por otro lado siente un fuerte rechazo por haber conspirado para arrebatarle a su gran amor. En esta escena, el pintor del presente dialoga con el del pasado mientras recorre un pasillo cubierto por los retratos de la “corte de fantoches” que ha realizado a largo de su carrera ([1:13:34]). Con casi total oscuridad, la luz incide únicamente sobre el protagonista, que vaga lentamente por el pasillo, así como sobre las distintas obras, entre las que se encuentran retratos reales como *La familia de Carlos IV* o el *Retrato de Fernando VII*²⁵. Lamenta haber pintado “personajillos que no merecían ni una sola de sus pinceladas”, y en base a sus vivencias reivindica su discrepancia hacia las ideas aristócratas en un momento en el que lo que España necesitaba era “que todo el mundo supiera leer y escribir, seguir el ejemplo de Francia y de la ilustración”.

En lo que parece una pesadilla del Goya anciano, que nos transporta a una escena donde personajes del pasado y el presente convergen hasta desembocar en la muerte ahogada de Rosarito, nos trasladamos a un parque que recuerda a El Capricho de la Alameda de Osuna en Madrid, donde un conjunto de personas disfruta de un plácido día solado en la práctica de distintos juegos. Entre ellos, vemos como un grupo de cuatro mujeres manea un pelele²⁶, una clara referencia a la obra goyesca. Será en esta misma escena donde Cayetana aparezca ataviada como en el lienzo *La duquesa de Alba de blanco*²⁷.

Pero, desde luego, si hay una escena cuyos *tableaux vivants* destaquen sobre el resto, esta es, sin duda, la secuencia magistral donde se suceden un conjunto de representaciones de *Los Desastres de la Guerra* ([1:25:10]). En ella, los grabados son los protagonistas representando ante el público la invasión del ejército francés y la defensa del pueblo español, en una historia donde la violencia y la muerte son las protagonistas. Entre estos grabados, encontramos referencias al 1: *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*³⁵; 15: *Y no hay remedio*³³; 22: *Tanto y mas*³¹; 28: *Populacho*³⁴; 39: *Grande hazaña! Con muertos!*³⁷; 50: *Madre infeliz!*³⁶; 52: *No llegan á tiempo*²⁹; 64: *Carretadas al cementerio*²⁸; 70: *No saben el camino*³⁰. Entre ellos, se sucede la icónica escena de *Los fusilamientos del 3 de mayo*³², cuya horizontalidad está invertida con respecto a la obra original, así como cambian los colores, contrastando el verde que ilumina a los personajes

con un fondo anaranjado. Según Saia (2010), dichos contrastes parecen representar un apocalipsis, siendo los tonos rojizos y amarillentos una representación de la sangre, la agresividad y el predominio de lo primario en el ser humano. Por el contrario, el verde simboliza la esperanza de todavía conservar los rebeldes que, en breve, serán fusilados. Con cada disparo, el verde se disipa durante unos instantes: ya no hay esperanza.

El horror de la guerra y la tragedia en la que se traducen las pérdidas humanas se transforma metafóricamente en un invierno en pantalla, que alude al cuadro goyesco *La nevada*³⁸. El azul intenso que cubre la escena, mucho mayor que en la obra original, enfatiza el dolor que intenta transmitir el director.

A lo largo del filme, encontramos sutiles referencias a las grandes inspiraciones en la pintura del maestro a lo largo de su carrera, que como él mismo dice, son Velázquez, Rembrandt y la naturaleza. Las menciones irán de la mano de la luz en algunas escenas, similares a las que estos pintores utilizan en sus lienzos, o directamente con la narración en pantalla de sus trabajos. Así, Goya expresa su clara admiración hacia Velázquez ([1:21:13]) contemplando cada detalle del cuadro *Las Meninas* (“Cómo consigue dar esa sensación de relieve, de vida... Parece estar pintado sin esfuerzo), y manifestando el deseo de hacer una obra que pareciera inacabada como la del sevillano. Saura juega con el plano a través de un juego de espejos donde Goya y *Las Meninas* se reflejan (“Se mira en un espejo... O es que todo el cuadro se refleja en un espejo”).

Resulta interesante el estudio de Saia, J. (2010) sobre la retórica de la luz en la película. El autor señala que la muerte se representa con el color azul, color cuya temperatura fría metafóricamente podría significar un cuerpo sin vida. Cada vez que el protagonista se topa con la muerte, este color inunda la escena. Además, si hay un personaje que encarna esta faceta, esta es, sin lugar a duda, la duquesa de Alba. Los hechos que tienen lugar en el presente de la película van acompañados de la presencia de espectro azul —la duquesa personificando a la muerte—, que perseguirá al protagonista durante los últimos días de su vida, dando pie a que este amor prohibido por fin pueda juntarse en aquello que ahora los une. Pero también, los momentos del pasado en los que Goya se acerca al fin, como cuando se queda sordo a causa de su grave enfermedad o cuando sufre sus ataques de locura, se encuentran con este personaje, cargado de azul. La propia duquesa se tornará de este color en el momento de su propia muerte envenenada.

En ocasiones, la muerte también se representa con el negro, que contrasta con la vida, que es el blanco. Al comienzo de la película, cuando Goya se encuentra por primera vez con el espíritu de Cayetana, esta le lleva a recorrer un largo pasillo, el paso de la vida a la muerte ([0:06:32]). El comienzo del camino, donde él se encuentra vestido con camisa blanca, es la vida, por el que deberá pasar sobre una serie de baldosas de ambos colores, el encuentro de estas dos fuerzas, hasta llegar al final, donde su amada se encuentra cubierta de negro, la muerte. La luz y la sombra también representarán esta contraposición. En la última escena de la película, Goya se encuentra en su lecho de muerte, que todavía es blanco, todavía hay luz y, por tanto, todavía hay vida. Lentamente, una sombra negra, la muerte, cubre poco a poco su cuerpo, hasta que desaparece ([1:35:48]).

Por otra parte, los momentos de la película que hacen alusión a los momentos más íntimos de la vida del artista, como sus amoríos con la duquesa, o las escenas que se representan en el hogar, van acompañados de tintes calientes, como naranjas, amarillos y rojos. Por tanto, los escenarios donde aparecen las tres mujeres en la película de la vida de Goya: Cayetana, Leocadia y Rosarito, se manifiestan con estos tonos.

2.2. GOYA 3 DE MAYO

2.2.1. LA GUERRA EN LA OBRA DE SAURA

Saura pasó su infancia en el contexto de la Guerra Civil. El director confiesa que sus recuerdos y vivencias durante este periodo le han dejado una huella que calará en su posteridad, incluida su filmografía. Sánchez Vidal (1988) recupera estas palabras de Saura en su entrevista con Enrique Brasó:

Recuerdo muy bien mi infancia, y en algún sentido pienso que la guerra me ha debido marcar más de lo que yo creo. Es posiblemente la época de mi vida de la que me acuerdo con más precisión: las canciones de la guerra, los juegos de los chicos, los bombardeos, las luces apagadas, el hambre, los muertos... Si para Proust su infancia es una serie de detalles más o menos poéticos en torno a un ambiente familiar, para mí esos recuerdos son mucho más violentos: es una bomba que cae en mi colegio, y una niña ensangrentada con cristales en la cara...

Su tío, refugiado en la casa familiar de Madrid del director, le enseñaría a leer en agradecimiento por el riesgo que suponía resguardarlo allí. Este hecho servirá de inspiración para películas como *La prima Angélica*, con la escena de inicio del colegio

bombardeado, o novelas como *¡Esa luz!*, que nunca llegó a ver convertida en película, a través del sacerdote oculto por un republicano. El colegio de maristas donde estudió bachillerato también dará pie a una secuencia de *La caza*: la del cadáver en la cueva. Allí, el joven junto con unos amigos descubrió un sótano con siete u ocho muertos de la guerra civil, además de montones de fusiles y granadas (Sánchez Vidal, 1988).

Si algo angustiaba a Saura durante sus últimos años de carrera, era que las confrontaciones políticas diarias pudieran desembocar en una nueva guerra civil. Es por esto por lo que, a través de su cine, trató de reflejar lo que supuso este enfrentamiento bélico, con objeto de testificar lo ocurrido y dar a conocer la historia para no caer en los mismos errores y repetirla.

Aquella guerra civil que puso tantas veces frente a nuestros ojos, desde *La caza* (1965), el filme que le abrió los caminos de la fama, en el que se nos dice desde un primer momento que en el escenario donde los protagonistas van a cazar conejos murió mucha gente de la Guerra Civil: “Murió mucha gente aquí” y “Buen sitio para matar”. En *La prima Angélica* (1973), la familia, al igual que el país, se parte en dos. La de derechas, sin conocer cómo se van a desarrollar los acontecimientos, cierra las ventanas y reza el rosario. Tras escuchar la radio, Anselmo dice: “¡Son los nuestros! ¡Abrid las ventanas, que entre la luz del día! A ritmo de un *Cara el Sol* tocado por la mujer al piano, Anselmo le dice a su sobrino: “Ahora va a saber lo que es bueno tu padre y los de su ralea”. La mamá centenaria —del filme *Mamá cumple 100 años* (1979)— se resigna ante la estupidez de la guerra al recordarla: “Cuánto sufrimiento inútil, cuánto sacrificio inútil” (Casanova, 2023). En el largometraje *El jardín de las delicias* (1970) los esfuerzos de la familia de Antonio, que sufre parálisis y amnesia por culpa de un accidente, por restituírle la memoria se han interpretado como metáfora de la corrupción de la sociedad española bajo la supremacía franquista. La película, que pertenece al cine de oposición de Saura producido durante los años de la censura, estuvo prohibida durante siete meses, evitando que llegara a Cannes o Venecia. En cambio, en *¡Ay, Carmela!* (1990), ya en democracia, la diferenciación se lleva a cabo en campos ideológicos claramente definidos. Nos presenta a una protagonista que personifica la República Española, que acude al doctor —de ahí también el otro título con el que se conoce la obra: *La República va al doctor*— por una intoxicación; el profesional lo atribuye a la corrupción ideológica de su paciente, siendo una metáfora del enfermo como imposición del régimen franquista en la sociedad española (Pillado-Miller, 1997).

Pero Saura no retrató únicamente el dolor de esta guerra, y también dio voz a otros conflictos donde había predominado la violencia o lo continuaba haciendo. Es el caso de *Los ojos vendados*, que hace referencia a las dictaduras latinoamericanas y la persistencia de los torturadores; *Deprisa, deprisa*, donde abordó la violencia cotidiana en la periferia de Madrid en los años 80, un lugar marcado por la droga y la marginación juvenil; *¡Dispara!*, *Taxi* y *El séptimo día*, su última gran obra de ficción (Lara, 2023).

Y, como hemos visto, a través de *Goya en Burdeos* y de *Goya 3 de mayo* el pintor se acerca al pasado desde una perspectiva actual. La Guerra de la Independencia marcará la carrera artística de Goya, como la Civil hará con Saura. Como dijo el director: “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, solo una mirada tremenda que trata de expresar los errores que vivió o que imaginó” (Otero, 2017). En *Goya 3 de mayo*, Saura rendirá homenaje a una de las obras cumbre de su trayectoria que, como el cine del director, será testigo de por vida de las atrocidades de la guerra.

2.2.2. ANÁLISIS DE GOYA 3 DE MAYO

Pocas manifestaciones artísticas existen de la Guerra de la Independencia más representativas que *El 3 de mayo en Madrid* (1814). Tras esta guerra, el regreso de Fernando VII a España fue inminente y se estipularon ciertas condiciones para su regreso al trono, como la jura de la Constitución de 1812. Durante la preparación de la ceremonia de entrada del rey en Madrid, se decidió encargar a Goya dos cuadros para conmemorar el levantamiento del 2 de mayo de 1808. Así es como nace esta pareja de lienzos: *El 2 de mayo de 1808 en Madrid* o *La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol* y *El 3 de mayo en Madrid* o *Los fusilamientos*. Este segundo, referido a las ejecuciones llevadas a cabo por las fuerzas francesas, fue particularmente valiente, ya que implicaba retratar a las víctimas como héroes y a los ejecutores como villanos (Museo del Prado, 2016). Carlos Saura, en su afán de representar la guerra con motivo de denuncia, toma como punto de inicio el instante que recrea el cuadro goyesco para narrar lo que pudo haber ocurrido en los momentos previos a la escena.

El cortometraje parte de la siguiente premisa relativa al pintor de Fuendetodos: “¿Vivió esa escena o se la imaginó?” Saura tiene clara su visión, que confiesa en el documental

Goyasaurio, dirigido por Roberto Roldán (2021). La producción acompaña al oscense durante el rodaje y proceso creativo de *Goya 3 de mayo* y recoge sus reflexiones sobre la vida, el arte, la guerra y la pintura de Goya.

Supongo que Goya... Esta es una reflexión que yo me hago, no tiene una base científica, ni siquiera artística. Supongo que Goya se inventó el cuadro. O sea que, de alguna forma, todos los volúmenes están colocados de alguna manera, iluminados por una especie de fanal, que es una luz misteriosa que ilumina a todo el mundo pero que es imposible que ilumine con ese fanal todo. [...] Esto es un cuadro imaginado, más que visto. Goya escribió en uno de Los desastres de la guerra “Yo lo vi”. Es decir “Yo lo vi”, yo creo que no, fue imposible que lo viera. Este cuadro no entra dentro de ese mundo. Ese mundo de *Los desastres de la guerra*. Yo lo vi a mi manera.

La escena que recrea este lienzo servirá de predecesora de todo un conjunto de grabados que plasmarán el horror y la crudeza de la Guerra Civil Española: *Los desastres de la guerra*. Dichas estampas, que fueron publicadas cuatro años después de la muerte del artista, serán uno de los alegatos más evidentes que un pintor haya hecho contra la guerra, junto al *Guernica* de Picasso. De hecho, el autor confiesa que no solamente es la escena del 3 de mayo la que habría imaginado, sino que “seguramente le habrían contado muchas cosas que dibujó en *Los desastres de la guerra*”. Una selección de estas obras, junto con alguna que otra “intrusa”, abren el audiovisual. Pero antes, será la litografía *Goya en el lecho de muerte* (Francisco de la Torre, 1828) la que siembre protagonismo. Un goya enfermo, a lápiz, yaciendo en su cama, será transformado en uno de los famosos ‘Fotosaurios’³⁹ del director, es decir, una fotografía en la que el oscense interviene cubriéndola de trazos de pintura. Este Goya senil señala con un ala que referencia al *Disparate* nº 13 *Modo de volar*, a las palabras “Yo lo vi”, que jugará con el título del nº 44 de los *Desastres de la Guerra* y con la incógnita que plantea el cortometraje acerca de si Goya fue testigo real de los fusilamientos. El Goya enfermo será un reflejo del derrumbe del mundo progresista tras la Guerra de la Independencia, ideología con la que de algún modo se había sentido identificado. Las alas, al igual que en el *Disparate* goyesco, simbolizan una metáfora de la innovación política que anhelaba, y que podría haber evitado la idea a la que señala, la tragedia que quizás vio. La guerra vuelve a reencarnarse en los monstruos que lo visitan en el Capricho 43 *El sueño de la razón produce monstruos*, imagen que le sigue. Una vez presentado este juego pictórico, se muestran sucesivamente distintos *Desastres de la guerra*, en orden: 70: *No saben el camino*; 44: *Yo lo vi*; 33: *Qué hai que hacer más?*; 9: *No quieren*; 11: *Ni por esas*; 13: *Amarga presencia*; 50: *Madre infeliz!*; 2: *Con razón o sin ella*; 7: *Qué valor!*; de nuevo, aunque ahora con un plano

cerrado, enfocando únicamente a los hombres llevando en volandas al cuerpo de la mujer, el nº50: *Madre infeliz!*; 3: *Lo mismo* (también ampliado y no en su tamaño original); 12: *Por qué*; 65: *Qué alboroto es este?*; 30: *Estragos de la guerra*; 29: *Lo merecía*; 64: *Carretadas al cementerio*; 27: *Caridad*; 22, *Tanto y más*; 21, *Será lo mismo*; 24: *Aún podrán servir*; 62: *Las camas de la muerte*. Cabe destacar que, entre esta selección, concretamente entre los grabados 70 y 44, aparece el *Disparate claro* o *Sin encomendarse ni a Dios ni al diablo*.

Ahora sí, *Goya 3 de mayo* divide su acción en dos secuencias, que recrean lo que pudo suceder en los instantes previos a los fusilamientos.

En mitad de la noche, un carro avanza por un páramo solitario a las afueras de Madrid (Saura, 2021: [3:25]). Soldados franceses, ayudados de lo que parecen algunos afrancesados o simplemente población española que habría sido obligada a cooperar sin mostrar oposición —además, por sus ropajes parecen burgueses—, transportan el fanal que iluminará el lugar elegido para llevar a cabo la ejecución. Son los españoles quienes realizan la acción, mientras los soldados les ordenan cómo ejecutarla. El decorado parece sacado del propio cuadro de Goya y entre las montañas podemos apreciar distintas pinceladas; a lo lejos, un Madrid en llamas advierte de la tragedia que acontece.

En la segunda secuencia acompañamos a una cuerda de presos en sus últimos momentos de vida ([4:32]). La cuerda de presos también sería representada por Goya en sus *Desastres*, concretamente el 70: *No saben el camino*, por lo que podría ser una clara inspiración de cara a retratar la escena. El guiño al grabado será más presente en el minuto 5:48, cuyo cruce de presos en escena invoca la imagen del aguafuerte al instante⁴⁰. Momento en el que empezará a sonar un redoble de tambores que acompaña a los reos: los tambores de Calanda, un claro homenaje al pintor, pero también a Buñuel. Bajo la mirada y órdenes de los soldados franceses y de su oficial, los presos caminan lentamente por el barro. Ataviados con ropajes raídos y destrozados, muchos incluso descalzos. Por el contrario, los soldados franceses están bien equipados para el frío y el barro: visten capotes y botas en perfectas condiciones, y lo completan con sables y fusiles que no temen en usar. Entre los presos vemos a hijos, padres, esposas... Aunque a todos les une su final y lamentan el dolor de cada uno de sus compañeros. Algunos intentan huir en vano; otros, sin fuerzas, acaban por los suelos, aunque los soldados también empujan a muchos de ellos.

Ya en la fila identificamos a algunos de los personajes que encontramos en el lienzo goyesco, como el protagonista de la camisa blanca o el cura que espera a su lado en la pintura. Observando atentamente el cuadro, vemos como solo algunos personajes están definidos, y en otros sus suaves trazos dejan rienda suelta a la imaginación del receptor. Saura, consciente de esta incógnita, rellena los huecos con personajes cuya historia no se queda atrás.

Lo que me fascina a mí es lo que no se ve claramente. Todo el mundo que hay ahí escondido, agazapado un poco... Y luego la luz. Una luz que hay ahí, que se supone que es una linterna, que se supone que será de velas o lo que sea. Y que ilumina de una manera extraña. Es una iluminación yo creo que caprichosa un poquitín. A pesar de que ahí por ejemplo el brazo de este soldado está muy marcado la luz que tiene, en cambio desaparece en el traje, no está tan marcado. Y luego las caras de los demás soldados pues desaparecen casi.

Entre estos personajes, Saura pone en escena a una anciana que, como tantos otros, reza constantemente pidiendo un giro de los acontecimientos: “Dios mío, ayúdanos a soportar este sufrimiento. Ayúdanos, por favor, y aleja a estos salvajes de aquí” ([6:47]). Aunque no de rodillas, sino de pie, la anciana extiende sus manos en actitud suplicante. Su figura, al igual que el primero de los grabados, *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*⁴¹, se apropia de la forma de Cristo ya que, como este, solicita ayuda al Padre.

Cerca suyo, una mujer avanza con dificultad por culpa de sus muletas. Más adelante, vemos cómo le falta una de sus piernas, mientras lamenta su sufrimiento: “No puedo más” ([8:01]). Le acompañan, a cada lado, las que parecen su madre y su hija, las tres generaciones juntas. Aunque la mujer del centro todavía puede caminar, la estampa recuerda al grabado 52 *No llegan á tiempo*⁴², al estar las mujeres sujetando a la central. Sin embargo, las diferencias son obvias, puesto que, en el cortometraje de Saura, aunque está enferma, todavía sigue en vida y, por tanto, están a tiempo.

A lo largo del recorrido de la cuerda de presos empatizamos con la figura de una madre y su hija pequeña. Entre sollozos se abrazan, se cubren del frío... Una vez el grupo llega al lugar de su fin, los soldados empujan hacia la pared al grupo elegido para la primera tanda de fusilamientos. Entre ellos, el padre de la criatura, al que corre a abrazar ([8:46]). Los soldados los separan y tiran al hombre al suelo, del mismo modo que recluyen a la madre, entre gritos y lágrimas. Es aquí donde podemos ver la referencia al grabado 50 *Madre infeliz!*⁴³ Serán este hombre, junto a dos más, los primeros a los que fusilarán, que a su vez representan los muertos que yacen en el suelo en el cuadro de Goya. Bajo las

órdenes del oficial francés de más relevancia se forman los soldados. *Apprêtez vos armes... Feu!*

El miedo inunda la escena. Algunos se arrodillan ante los muertos; otros, caen por el propio peso de los acontecimientos, como ocurre con el hombre de la camisa blanca, que se deja reposar sobre sus rodillas. Los personajes ya están en la posición que demanda el lienzo. A la izquierda del protagonista, el cura le pide al señor que les haga partícipes de la vida eterna y les incluya en los coros de sus ángeles, consciente de lo que le depara segundos después. Los soldados se preparan para un nuevo disparo. Los tambores del Bajo Aragón se apoderan cada vez con más fuerza de la escena. Ahora sí, presenciamos durante apenas cinco segundos una reconstrucción prácticamente idéntica del cuadro de Goya⁴⁴. Las poses, las expresiones... *Feu!* Tras un primer plano del general, la escena del cuadro vuelve a aparecer, ligeramente cambiada. Ahora, los colores tienen mayor contraste, y los matices de definición recuerdan más a una pintura, que se irá desvaneciendo poco a poco hasta fundirse con la obra original.

Así, una vez más, el director aragonés recrea su visión sobre las guerras en otra de sus producciones: “La guerra española me ha marcado en esta y en mucha de mis películas. Ha sido un trauma. Pero ha sido un trauma espantoso que no conviene olvidar. Sobre todo lo que no conviene olvidar es que se puede repetir, y eso me da muchísimo miedo.” Pese a que se trata de una distinta a la que él vivió en su juventud, el objetivo es el mismo, y el sinsentido de la misma también: “No hay nada peor que una guerra civil. Porque es una guerra entre hermanos, entre primos, entre familiares, entre amigos. Que porque piensan de una forma distinta se matan entre ellos, es una barbaridad esto. O sea que las guerras son un disparate”.

3. REFERENCIAS A GOYA EN LA OBRA DE SAURA

3.1. ANÁLISIS DE *LLANTO POR UN BANDIDO*

Antes de llegar a la realización de *Goya en Burdeos*, la primera de las obras dedicadas en su plenitud a Goya, la pasión por el pintor zaragozano ya se había reflejado en numerosas ocasiones en la trayectoria cinematográfica sauriana. Sin ir más lejos, encontramos apreciaciones en su segundo largometraje, *Llanto por un bandido*.

No es de extrañar que el director incluyera elementos goyescos ya en el inicio de su carrera, motivado por el reciente estreno de *Viridiana*, dirigida por su también admirado Buñuel, quien plasmó en su trabajo claras referencias al artista de Fuendetodos, tales como sus *Caprichos* o sus *Disparates*.

Llanto por un bandido nos traslada al reinado de Fernando VII, cuando un grupo de bandoleros opera en las montañas de Sierra Morena bajo el caudillaje de José María Hinojosa, apodado “El Tempranillo”. Veremos a este último hacerse con el mando tras vencer a garrotazos a su rival “El Lutos”, cabecilla de los bandidos hasta ese momento.

El comienzo del filme sufrió las consecuencias de la censura, cortando esta primera escena (Sánchez Vidal, 1988). Vemos en pantalla (Saura, 1964: [0:00:16]) los preparativos (el transporte en carro de los prisioneros hasta el lugar de su muerte, mientras se anuncian sus nombres a viva voz para conocimiento del pueblo) en el centro de la plaza de los garrotes en los que van a ejecutar a garrote vil a siete bandoleros. La evidencia a las estampas 34 (*Por una navaja*) y 35 (*No se puede saber por qué*) de los *Desastres de la Guerra* son claras ⁴⁵. Paradójicamente, este comienzo sí que “no se puede saber”, dejando en el aire el clima de violencia y el porqué de su ejecución, seguramente, sin sentido como el de la misma guerra.

Todavía más indiscutible la referencia a Duelo a garrotazos ([0:20:52]) ⁴⁶, que se da entre El Tempranillo y El Luto por el liderazgo de la banda. Los dos personajes, enterrados hasta las rodillas dentro de unos hoyos que previamente han cavado sus compañeros, se pelean con un garrote con el fin de conseguir la muerte del rival. Inspiración goyesca que, a su vez, no deja de ser una representación de la realidad de la época. En palabras del propio Saura, citadas por Sánchez Vidal (1988): “Lo de Goya parece que era verdad, es decir, que lo de los garrotazos se hacía. Cuando dos se llevaban mal en un pueblo, los enterraban en la tierra y que se mataran. De modo que no es una elucubración de Goya”.

3.2. ANÁLISIS DE *ANA Y LOS LOBOS* Y *MAMÁ CUMPLE 100 AÑOS*

Siete años más tarde, Goya seguirá presente en el cine sauriano, a través de matices y pinceladas como las que podemos ver en *Ana y los lobos*. El arte del pintor sirvió de precedente para originar el largometraje, tal y como expone Sánchez Vidal (1988).

La idea inicial de la película surgió del *Capricho* número 65 de Goya, titulado ¿Dónde va mamá?”, y en el que se ve a una mujer hidrópica llevada en volandas por otros personajes, con la ayuda de un gato y un búho. Pero esta imagen —que sería evocada en el título y en una secuencia de *Mamá cumple cien años*— fue corregida, por lo desmesurada, en *Ana y los lobos*, huyendo del posible toque felliniano para perfilar ese arquetipo de la madre española que a todos regaña o besuquea y que Rafaela Aparicio encarnaba a la perfección.

No obstante, podemos ver en este primer filme escenas que se asemejan al grabado, donde la madre es aupada por sus criadas para poder trasladarse (Saura, 1973: [0:42:25])⁴⁷ o por sus tres hijos, Juan, José y Fernando, al borde del desmayo por un ataque de angustia ([1:31:56]).

Asimismo, el paralelismo con el título nos lleva a establecer una relación entre la película y el *Desastre* número 78 *Se defiende bien*. La obra presenta a una manada de lobos que atacan a un caballo blanco en el centro del plano, que “se defiende bien” ante este conflicto, mientras permanece frente a una jauría de mastines sosegados. Cada uno de los animales tiene un significado simbólico. Los perros pueden representar los ideales revolucionarios, mientras que los lobos han sido asociados con frecuencia a la Inquisición. Por otro lado, el caballo podría simbolizar la España liberal (Fundación Goya en Aragón, s.f.). De esta manera, Carlos Saura basa su historia en la construcción del *Desastre*, representando, por una parte, lo que se le ocultaba en su infancia y, por otra, los que todavía persisten como males del país y que le gustaría que cambiaran. Por tanto, convierte “a los personajes en prototipos inspirados en los tres temas de conversación tabúes cuando yo era niño, la religión, la política y el sexo, y que resultan ser aún las tres grandes prohibiciones de la censura española que continúa tratándonos como a niños” (Saura en Sánchez Vidal, 1988).

La película presenta a Ana, una institutriz extranjera, que llega a una aislada mansión para cuidar a las tres niñas de una familia compuesta por una madre hidrópica dominante y sus tres hijos. El espíritu renovador de la joven —que encarna el caballo— se topa con los tres hermanos muy particulares: José, con debilidad por el mundo militar y que controla todo lo que ocurre en la casa; Juan, poseído por unos deseos sexuales enfermizos,

persiguiendo a las criadas y a Ana, a la que envía cartas obscenas; y un tercer hermano, Fernando, cuyo camino es el misticismo y la oración, que se encierra en una cueva como un ermitaño donde le corta el pelo a las muñecas de las niñas. Ellos son los lobos. Al final del filme, como una manada, se abalanzarán sobre la joven para satisfacer con ella cada uno sus obsesiones, hasta matarla. Por tanto, política, sexo y religión encarnan a los tres personajes masculinos, que acabarán con el caballo, con Ana, disipando cualquier esperanza de renovación.

La continuación del largometraje, *Mamá cumple 100 años*, irá igualmente acompañada de sutiles referencias al pintor, como pudo apreciarse en la primera parte. En ella, Ana vuelve a la mansión con su marido, Antonio. Al igual que la protagonista, los personajes han evolucionado. Pese a que el cristianismo sigue siendo una obsesión para Fernando, una nueva pasión se apodera de su tiempo: aprender a volar. Aunque en vano, porque se estrella continuamente en el suelo, el hombre lo intenta a lo largo de la película a través de un ala delta (Saura, 1979: [0:09:18]). Esta composición recuerda al *Disparate* número 13 de Goya, *Modo de volar*⁴⁸. El aguafuerte plasma a cinco hombres que surcan el aire ayudados de unas alas artificiales. Con esta escena, Fernando es objeto de burla por sus ilusorias esperanzas de cambio, de progresar.

En la escena final, durante la celebración del centenario de la madre, muere durante unos segundos ([1:28:24]) rodeada de toda su familia, para después resucitar ([1:31:35]). Goya dibujó en sus *Desastres* una situación similar: en el número 79, *Murió la Verdad*⁴⁹, se representa, como bien anuncia el título, a la Verdad personificada en una figura femenina que enseña los pechos, yaciendo muerta en el suelo y rodeada de varias personas que asisten a su entierro, como la Justicia, que con una mano sujeta la balanza y con la otra, se cubre el rostro; y el número 82, *Si resucitará?*⁵⁰, donde la misma mujer despierta de su sueño y vuelve a la vida.

3.3. ANÁLISIS DE *TANGO, NO ME DEJES NUNCA*

Como se ha evidenciado a lo largo de estas páginas, la crítica política —y, por tanto, la violencia de la guerra, así como la corrupción que pueden traer consigo la incompetencia de los gobernantes de su tiempo— fue uno de los principales ejes sobre los que se basó la obra goyesca. Sin embargo, Saura no se queda atrás, y tomará como referente al artista para criticar la realidad de su época, no necesariamente en España.

Tango, no me dejes nunca es un ejemplo de ello. La cinta supone una oda a la belleza del baile argentino, donde tiene cabida el rechazo a la dictadura del país.

La mención directa a Goya tomará presencia en una escena en la que vemos sobre la mesa distintos bocetos de una coreografía mezclados con grabados y pinturas del artista (Saura, 1998: [1:18:06]), entre ellas, *La carga de los mamelucos en la Puerta de Sol* o *El 3 de mayo en Madrid* ⁵¹. A continuación, mientras los personajes hablan de Goya como inspiración para su próximo trabajo, se presentan frente a ellos mediante un juego de transparencias distintos grabados de *Los Desastres de la Guerra*: el 30: *Estragos de la guerra* ⁵²; el 41: *Escapan entre las llamas*; el 21: *Será lo mismo*; el 26: *No se puede mirar* y el 50: *Madre infeliz!*

Mientras tanto, Mario, el protagonista, comenta los dibujos goyescos comparándolos con su realidad: “Desgraciadamente la historia se repite, ¿no? Y esta forma parte de nuestra vida. La parte cruel, la parte atroz. Preferiríamos no haber padecido, pero... ocurrió”.

La coreografía a la que dará resultado posteriormente podría aludir a los grabados 27: *Caridad* ⁵³, en el momento en que los soldados tiran a los muertos, sin pudor alguno, a una fosa ([1:24:43]), y al 22: *Tanto y más* o 63: *Muertos recogidos*, con la representación de dicha fosa repleta de cadáveres ([1:25:04])⁵⁴. Segundos más tarde, al fondo de la escena se aprecia una recreación inspirada por el grabado 39: *Grande hazaña! Con muertos!* ([1:25:42]) ⁵⁵.

4. CONCLUSIONES

Como se ha podido evidenciar a lo largo de las películas analizadas, Goya ha tenido un impacto directo en el cine sauriano. Las referencias al pintor inundan 6 de sus más de 50 audiovisuales, 2 de ellas de manera íntegra y las 4 restantes a través de referencias más o menos sutiles. La noción del artista de *Fuendetodos* va de la mano principalmente de dos representaciones: recreaciones de los distintos cuadros por los actores de la historia (en el sentido literal a través de *tableaux vivants*, o como inspiración a la hora de recrear una escena incluyendo detalles que nos evocan a una de sus obras) o la exposición de los cuadros originales de Goya (mediante la aparición de lienzos, estampas, fotos o proyecciones de las pinturas).

El largometraje que más referencias alberga es, sin duda, *Goya en Burdeos*. El filme cuenta con un total de 23 recreaciones goyescas y otras 23 muestras de cuadros originales, aunque a esta segunda categoría habría que sumarle las obras que aparecen en el minuto 1:13:34 de la película, donde vemos al protagonista recorrer un pasillo repleto de retratos de la corte que ha ejecutado durante su carrera. La dimensión del plano en escena no permite cuantificar con precisión la cantidad de cuadros que aparecen, pero se intuyen alrededor de 30. Por tanto, aunque no de manera exacta, podríamos decir que aparecen alrededor de 53 representaciones de cuadros en su formato original. En total, estaríamos hablando de 46 guiños al zaragozano (76 incluyendo la aproximación de la escena citada) en este primer audiovisual. Cabe destacar que *Milagro de San Antonio de Padua* y *La romería de San Isidro* aparecen escenificados en ambos formatos, tanto como cuadros vivos como a través de la imagen de la cúpula y de la pintura negra en la propia pared de la Quinta del Sordo.

Goya 3 de mayo recoge toda una serie de citas al pintor durante la reconstrucción de una de sus pinturas más emblemáticas. En esta ocasión, la aparición en escena de los grabados goyescos constituye la muestra más grande, ya que las imágenes con las que abre la obra (entre las que se incluyen *Desastres de la Guerra* y un fotosaurio de *Goya en su lecho de muerte* caracterizado como uno de sus *Disparates*) y el propio *El 3 de mayo en Madrid* con el que concluye el cortometraje, son un total de 25. En cuanto a las recreaciones vivas en escena, aparecen 5, habiendo 3 de ellas sido representadas igualmente en las fotos con un carácter previo. Así, se han encontrado un total de 30 referencias en esta pieza audiovisual.

Por su parte, *Llanto por un bandido* cuenta con 3 recreaciones; *Ana y los lobos* con una (aunque el título podría dirigirse a otra); *Mamá cumple 100 años* 3 reconstrucciones, y *Tango, no me dejes nunca* 4 reconstrucciones y 7 imágenes de las obras goyescas (5 proyecciones y 2 fotos), un total de 11.

Por tanto, las películas analizadas comprenden un total de 94 (unas 124 contando con la escena de los cuadros de la corte) referencias a la obra goyesca, independientemente de su forma de presentación. En cualquier caso, alrededor de 100.

Pese a que Goya siempre ha formado parte del imaginario creativo del director, habiéndolo tenido en mente desde sus inicios —recordemos que como primer proyecto profesional, Saura trató de realizar un documental sobre la pradera de San Isidro, tomando

como punto referente el cuadro goyesco—, conforme avanza en sus producciones la presencia del pintor incrementa. Sus primeras películas, *Llanto por un bandido* (1964), *Ana y los lobos* (1973) y *Mamá cumple 100 años* (1979) reúnen apenas dos o tres referencias al artista por película, que exigen de su conocimiento previo para poder detectarlas. En *Tango, no me dejes nunca* (1998), el aumento de alusiones a sus grabados es considerablemente notable: por primera vez, vemos la proyección directa de los dibujos del artista en pantalla, y no únicamente a través de una representación viva. Será por fin en *Goya en Burdeos* (1999) cuando Saura consiga abrazar al pintor en su mayor resplandor. Cada fotograma transpira “Goya” por los cinco sentidos. Al final de su carrera, volverá a recurrir al zaragozano en *Goya 3 de mayo* (2021) para calar todavía más en la sociedad con su alegato al sinsentido de la guerra, con un cortometraje que, como la obra anterior, será un completo homenaje al artista de principio a fin.

Asimismo, Saura demuestra que el cine, además de cumplir una labor de entretenimiento, es un agente educativo de gran importancia. Con sus películas de inspiración goyesca, lleva las pinturas del artista desde el Museo del Prado a nuestra propia casa, acercando el arte a la ciudadanía de manera didáctica, casi sin hacer al espectador consciente de ello. No solo las producciones pictóricas tienen más visibilidad, sino que también lo hace la vida del propio Francisco de Goya, un emblema que todos conocemos, pero muy pocos lo hacen en profundidad. El cine sauriano ayuda a mantener viva a esta figura histórica con cada una de sus referencias, ofreciendo una visión cercana a su vida, legado artístico y crítica social, que muy poco distará de la del director.

Siguiendo por esta línea, la acción de educar va fuertemente ligada a la de comunicar. Aunque las diferencias entre los medios de comunicación tradicionales —refiriéndonos en esta categoría a la prensa, la radio y la televisión— y el cine son obvias, el séptimo arte comparte con los canales citados el poder de la comunicación, pudiendo llegar a una audiencia y transmitir mensajes de manera efectiva. Gracias al poder visual de la gran pantalla, la narrativa de las historias y la capacidad de emoción y empatía que pueden generar los personajes, el cine actúa como un elemento más de ayuda a la preservación y difusión de la memoria histórica a través del tiempo. Así, permite que la historia se mantenga viva y sea accesible para las nuevas audiencias. Además, el cine puede ser distribuido y exhibido a nivel nacional e internacional, lo que amplía su alcance y permite que el mensaje que se quiere comunicar trascienda las fronteras y llegue a diferentes comunidades.

En las obras analizadas, la pantalla se traduce en testigo del mundo, un espejo donde se refleja la realidad social, mostrando la cara más dura de la Guerra de la Independencia sin tapujos, con los *Desastres de la Guerra* como protagonistas en representación de los conflictos bélicos que, a fin de cuentas, son todos iguales. De esta forma, aunque el espectador haya tenido la suerte de no vivir ninguno, puede hacerse una idea del horror que suponen. Esto remite de nuevo a la idea primitiva del cine como medio educativo y de comunicación, haciendo gala del proverbio de Cicerón, que el oscense tratará de seguir para fotografiar el sinsentido bélico: “Los pueblos que olvidan su historia están condenados a repetirla”.

Para ello, Saura se apoya en Goya como precursor de esta lucha en el arte. El pintor se preocupó por transformar España denunciando en sus pinturas los desmanes del absolutismo, la violencia y la inutilidad de la guerra. Goya se basará en la Guerra de la Independencia, al tratarse de la que vivió en sus propias carnes, y Saura utiliza su crítica para reforzar la suya propia, motivado por la Guerra Civil que marcó su infancia, pero aplicable a cualquier otra guerra que pueda producirse. Pintura y cine convergen en obras cinematográficas magistrales donde el director, inspirado por la crudeza y el simbolismo de las imágenes goyescas, nos invita a cuestionar la validez de la guerra, recordándonos que el sufrimiento humano y la destrucción masiva son el resultado inevitable de un acto irracional y devastador. Sin duda, los *Desastres de la Guerra* son los grabados que más influyeron en Saura para la creación de sus cintas, estando presentes a través de sus recreaciones o la simple exposición de los aguafuertes en 5 de las 6 películas analizadas, aunque el título de esta restante, *Ana y los lobos*, guarda un paralelismo con el *Desastre* número 78 *Se defiende bien*, por lo que podríamos decir que han influido en las 6 películas.

Estos dos emblemas aragoneses demuestran así que, más de 200 años después de que Goya realizara sus pinturas, siguen igual de vigentes. Lamentablemente, imágenes como las que nos arroja el pintor en sus *Desastres* podrían ser reconstrucciones de la tragedia que tantos países están viviendo en la actualidad. Ucrania, Yemen, Afganistán o Irán, solo por nombrar algunos, podrían estar viviendo escenas como *Muertos recogidos*, con cientos de cadáveres hacinados sobre las calles; *Madre infeliz!*, con madres e hijos separados, quien sabe si una de las partes muertas; o el propio *El 3 de mayo en Madrid*, con miles de víctimas a golpe de fusil y demás armas.

Ante esta situación, al mundo del arte solo le queda gritar, a través de cada una de sus facetas, para dar a conocer, no olvidar, e instar a actuar a aquellos que tienen el poder.

5. REFERENCIAS

Arumi, E. (1996). Goya, artista revolucionario y su influencia en el cine. Filmhistoria online, 6(3), 247-276. Recuperado de <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12322>

Beaumont, J. F. (Ed.). (8 de mayo de 1983). Goya está considerado como el padre de la pintura moderna, según el especialista francés Pierre Gassier. El País. Recuperado de https://elpais.com/diario/1983/05/08/cultura/421192811_850215.html

Bosqued, I. (1988). Presentación. En Sánchez, A. (Eds.), *El cine de Carlos Saura*, p.5). Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.

Casanova, J. (14 de febrero de 2023). Memoria de guerra y dictadura. *El País*.

D'Lugo, M. (1991). *The films of Carlos Saura: The practice of seeing*. Princeton University Press. Recuperado de: https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=C_YEEAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP9&dq=The+Films+of+Carlos+Saura:+The+Practice+of+Seeing&ots=c_rdwo3Cwe&sig=30c57M7BmjAsBYqQYWg6o6bnHM#v=onepage&q=The%20Films%20of%20Carlos%20Saura%3A%20The%20Practice%20of%20Seeing&f=false

Fundación Goya en Aragón (s.f.). *Se defiende bien*. Recuperado de: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/se-defiende-bien/857>

Gimeno, F. F. (1960). La cinematografía de Carlos Saura Atarés. Argensola, 157-164. Recuperado de: <https://revistas.iea.es/index.php/ARG/article/view/1975/1969>

Glendinning, 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.

Hughes, R. A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas. Barcelona: Anagrama, 1992, p.71

Jarvie, I. *Sociología del cine. Ensayo comparativo sobre la estructura y funcionamiento de una de las principales industrias del entretenimiento*, Guadarrama, Madrid, 1974

Jowett, G. y Linton, J. M., *Movies as Mass Communication*, Sage, London, 1989

Lara, F. (11 de febrero de 2023). Carlos Saura: revivir el pasado (y la Guerra Civil) para no repetirlo. *El Español*. Recuperado de: https://www.elespanol.com/el-cultural/cine/20230211/carlos-saura-revivir-guerra-civil-no-repetirlo/740545949_12.html

Lázaro Sebastián, F. J. y Sanz Ferreruella, F. (2017). Goya en el audiovisual: aproximación a sus constantes narrativas y estéticas en el ámbito cinematográfico y televisivo. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/unizar/105338?page=9>

Museo del Prado (2016). El 3 de mayo en Madrid o "Los fusilamientos". Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-en-madrid-o-los-fusilamientos/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c>

Otero Vázquez, E. (2009). Goya-Saura-Storaro: Tres artistas en el séptimo arte. Recuperado de: <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/13871>

Otero Vázquez, E. (2017). Filmando la Historia. La pintura de Goya como referente visual en el cine histórico español. Recuperado de: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/24760>

Pardo, A. "El cine como medio de comunicación social y la responsabilidad social del cineasta". En Codina, Mónica (ed.), *La ética desprotegida: ensayos sobre deontología de la comunicación*. Pamplona: Eunsa, 2001, pp. 117-141. Recuperado de: <https://dadun.unav.edu/handle/10171/35977>

Pillado-Miller, M. (1997). " La República va al doctor": síntomas de la Guerra Civil en tres películas de Carlos Saura. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 129-140. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2317237>

Roldán, R. (Director). (2021). *GoyaSaurio* [Documental]. Urresti Producciones, A Contracorriente Films.

Ruiz Vega, F. A. (1999). Goya en el cine de Carlos Saura. *Alazet. Revista de Filología*, 73-97. Recuperado de: <https://revistas.iea.es/index.php/ALZ/article/view/111>

Saia Vergara, J. (2010). FRANCISCO DE GOYA Y VITTORIO STORARO: UNA APROXIMACIÓN A LA RETÓRICA DE LA LUZ EN “GOYA EN BURDEOS”, DEL MAESTRO CARLOS SAURA. Recuperado de: <https://acortar.link/oKwlmU>

Sánchez Vidal, A. (1988). El cine de Carlos Saura. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.

Saura, C. (Director). (1964). *Llanto por un bandido* [Película]. Atlantica Cinematografica Produzione Films, Méditerranée Cinéma, Ágata Films S.A.

Saura, C. (Director). (1973). *Ana y los lobos* [Película]. Elías Querejeta P.C.

Saura, C. (Director). (1979). *Mamá cumple 100 años* [Película]. Elías Querejeta P.C.

Saura, C. (Director). (1998). *Tango, no me dejes nunca* [Película]. Alma Ata, Astrolabio Producciones, Argentina Sono Film S.A.C.I.

Saura, C. (Director). (1999). *Goya en Burdeos* [Película]. Lolafilms, Italian International Film.

Saura, C. (Director). (2021). *Goya 3 de mayo* [Cortometraje]. Urresti Producciones, Aragón TV, A Contracorriente Films.

García, S. (2009), 'Mirarse en la pantalla': el cine de Carlos Saura, *Hispanic Research Journal*, 10:4, 357-369. Recuperado de: <https://doi.org/10.1179/146827309X12447961290339>

6. ANEXOS

1. BODEGÓN MUERTO



Fotograma 1



Fotograma 2



Goya, Trozos de carnero, 1808-1812. Fuente: Fundación Goya



Rembrandt, El buey desollado, 1655. Fuente: Collections

2. RETRATO DE LA DUQUESA DE ALBA VESTIDA DE NEGRO



Goya, Retrato de la duquesa de Alba de negro, 1797. Fuente: Hispanic Society



Fotograma 3



Fotograma 4

3. LA MAJA DESNUDA



Goya, La maja desnuda, 1795-1800.
Fuente: Fundación Goya en Aragón



Fotograma 5

4. LA MAJA VESTIDA



Goya, La maja vestida, 1800-1807.
Fuente: Fundación Goya en Aragón



Fotograma 6

5. LOS DUQUES DE OSUNA Y SUS HIJOS



Goya, Los duques de Osuna y sus hijos, 1788. Fuente: Museo del Prado



Fotograma 7

6. GOYA A SU MÉDICO ARRIETA

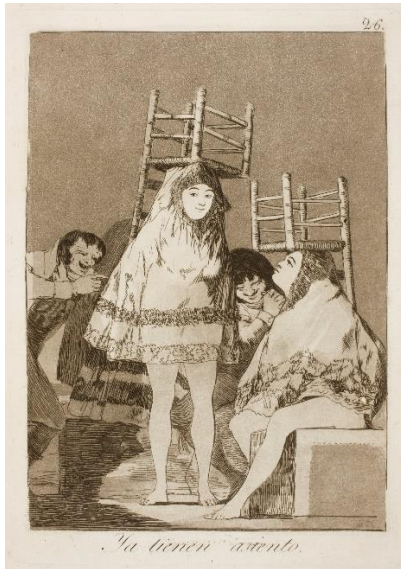


Goya, Goya a su médico Arrieta, 1820. Fuente: Fundación Goya en Aragón



Fotograma 8

7. LOS CAPRICHOS



Fotograma 9

Goya, Ya tienen asiento, 1799.
Fuente: Museo del Prado



Fotograma 10

Goya, Volaverunt, 1799.
Fuente: Museo del Prado

8. MILAGRO DE SAN ANTONIO DE PADUA



Fotograma 11



Fotograma 12



9. LA PRADERA DE SAN ISIDRO



Goya, La pradera de San Isidro, 1788. Fuente:
Museo del Prado



Goya, Milagro de San Antonio
de Padua, 1798. Fuente:
Fundación Goya en Aragón

Fotograma 14

10. BAILE A ORILLAS DEL MANZANARES



Goya, Baile a orillas del Manzanares, 1776. Fuente: Museo del Prado



Fotograma 15

11. DIVERSIÓN DE ESPAÑA



Goya, Diversión de España, 1825. Fuente: Fundación Goya en Aragón



Fotograma 16



Fotograma 17

12. PERRO SEMIHUNDIDO



Goya, Perro
semihundido, 1820-1823.
Fuente: Museo del Prado



Fotograma 18

13. ASMODEA



Goya, Asmodea, 1820-1823. Fuente:
Fundación Goya en Aragón



Fotograma 19

14. EL AQUELARRE



Fotograma 20

Goya, El aquelarre, 1797-1798. Fuente: Fundación Goya en Aragón

15. DUELO A GARROTAZOS



Goya, Duelo a garrotazos, 1820-1823. Fuente: Fundación Goya en Aragón

Fotograma 21

16. EL COLOSO



Fotograma 22

Atribuido a Goya, El coloso, 1808-1812.

Fuente: Museo del Prado

17. SATURNO DEVORANDO A UN HIJO



Fotograma 23

Goya, Saturno
devorando a un hijo,
1820-1823. Fuente:
Fundación Goya en
Aragón

18. LA ROMERÍA DE SAN ISIDRO



Goya, La romería de San Isidro, 1820-1823. Fuente: Museo del Prado



Fotograma 24



Fotograma 25

19. LA REINA MARÍA LUISA CON MANTILLA



Goya, La reina María Luisa con mantilla, 1799-1800.
Fuente: Museo del Prado



Fotograma 26

20. MARÍA LUISA EN TRAJE DE CORTE



Fotograma 27

Goya, María Luisa en traje de corte, 1799-1800. Fuente: Fundación Goya Aragón

21. MARÍA LUISA DE PARMA, REINA DE ESPAÑA



Fotograma 28

Goya, María Luisa de Parma, Reina de España, 1790. Fuente: Museo del Prado

22. LA REINA MARÍA LUISA CON TONTILLO



Goya, La reina María Luisa con tontillo, 1789. Fuente: Museo del Prado



Fotograma 29

23. MANUEL GODOY



Goya, Manuel Godoy, 1801. Fuente: Fundación Goya Aragón



Fotograma 30

24. LA LECHERA DE BURDEOS



Goya, La lechera de Burdeos,
Hacia 1827. Fuente: Museo del
Prado



Fotograma 31

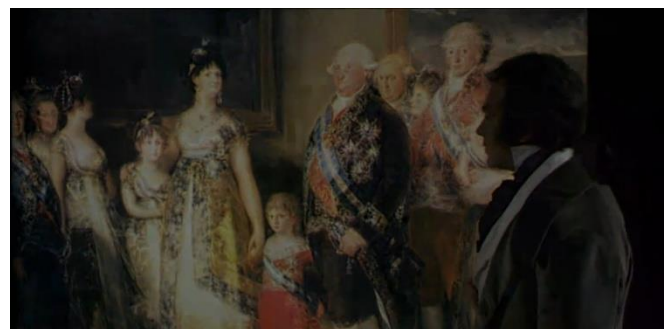
25. LA FAMILIA DE CARLOS IV



Goya, La familia de Carlos IV, 1800.
Fuente: Museo del Prado



Fotograma 32



Fotograma 33

26. EL PELELE



Goya, El pelele, 1791 - 1792. Fuente: Museo del Prado



Fotograma 34

27. RETRATO DE LA DUQUESA DE ALBA DE BLANCO



Goya, Retrato de la duquesa de Alba de blanco, 1795. Fuente: Fundación Goya en Aragón



Fotograma 35



Fotograma 36

28. CARRETADAS AL CEMENTERIO



Goya, Carretadas al cementerio, 1812-1815. Fuente: Fundación Goya en Aragón



Fotograma 37

29. NO LLEGAN Á TIEMPO



Goya, No llegan á tiempo, 1812-1815. Fuente: Fundación Goya en Aragón



Fotograma 38

30. NO SABEN EL CAMINO



Fotograma 39

Goya, No saben el camino, 1814-1815.
Fuente: Museo del Prado

31. TANTO Y MÁS



Fotograma 40

Goya, Tanto y mas, 1810. Fuente:
Fundación Goya en Aragón

32. EL 3 DE MAYO EN MADRID (GOYA EN BURDEOS)



Goya, El 3 de mayo en Madrid, 1814. Fuente: Museo del Prado



Fotograma 41

33. Y NO HAI REMEDIO



Goya, Y no hai remedio, 1810-1815. Fuente: Fundación Goya en Aragón



Fotograma 42

34. POPULACHO



Goya, Populacho, 1810-1812.
Fuente: Fundación Goya en Aragón



Fotograma 43

35. TRISTES PRESENTIMIENTOS DE LO QUE HA DE ACONTECER



Goya, Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer, 1812-1820.
Fuente: Fundación Goya en Aragón



Fotograma 44

36. MADRE INFELIZ!



Goya, Madre infeliz!, 1812-1815.
Fuente: Fundación Goya en Aragón



Fotograma 45

37. GRANDE HAZAÑA! CON MUERTOS!



Goya, Grande hazaña! Con muertos!, 1812-1815. Fuente: Fundación Goya en Aragón



Fotograma 46

38. LA NEVADA



Goya, La nevada, 1786-1787.
Fuente: Fundación Goya en
Aragón



Fotograma 47

39. FOTOSAURIO DE GOYA EN SU LECHO DE MUERTE



Fotograma 48. Fuente: CARTV

40. NO SABEN EL CAMINO



Goya, No saben el camino, 1814-1815.
Fuente: Museo del Prado



Fotograma 49

41. TRISTES PRESENTIMIENTOS DE LO QUE HA DE ACONTECER



Goya, Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer, 1812-1820.
Fuente: Fundación Goya en Aragón



Fotograma 50

42. NO LLEGAN Á TIEMPO



Goya, No llegan á tiempo, 1812-1815.
Fuente: Fundación Goya en Aragón



Fotograma 51

43. MADRE INFELIZ!



Goya, Madre infeliz!, 1812-1815.
Fuente: Fundación Goya en Aragón



Fotograma 52

44. 3 DE MAYO EN MADRID (GOYA 3 DE MAYO)



Fotograma 53. Fuente: CaixaForum+

45. POR UNA NAVAJA Y NO SE PUEDE SABER POR QUÉ



Goya, Por una navaja, 1812-1815. Fuente: Fundación Goya en Aragón



Goya, No se puede saber por qué, 1812-1815. Fuente: Fundación Goya en Aragón



Fotograma 54

46. DUELO A GARROTAZOS



Goya, Duelo a garrotazos, 1820-1823. Fuente: Museo del Prado

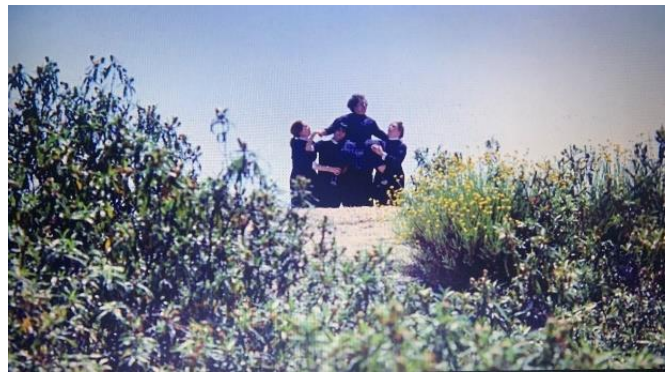


Fotograma 55

47. ¿DÓNDE VA MAMÁ?



Goya, ¿Dónde va mamá?, 1797-1799. Fuente: Museo del Prado



Fotograma 56

48. MODO DE VOLAR



Goya, Modo de volar, 1815-1816.
Fuente: Museo del Prado



Fotograma 57

49. MURIÓ LA VERDAD



Goya, Murió la verdad, 1814-1815.
Fuente: Museo del Prado



Fotograma 58

50. SI RESUCITARÁ?



Goya, Si resucitará, 1814-1815.
Fuente: Museo del Prado



Fotograma 59

51. EL 2 DE MAYO DE 1808 EN MADRID Y EL 3 DE MAYO DE 1808 EN MADRID



Fotograma 60

52. ESTRAGOS DE LA GUERRA



Goya, Estragos de la guerra, 1810-1814. Fuente: Museo del Prado



Fotograma 61

53. CARIDAD



Goya, Caridad, 1810. Fuente: Museo del Prado



Fotograma 62

54. TANTO Y MÁS / MUERTOS RECOGIDOS



Goya, Tanto y Más, 1810. Fuente:
Museo del Prado



Goya, Muertos Recogidos, 1812-
1815. Fuente: Fundación Goya en
Aragón



Fotograma 63

55. GRANDE HAZAÑA! CON MUERTOS!



Goya, Grande hazaña! Con
muertos!, 1812-1815. Fuente:
Fundación Goya en Aragón



Fotograma 64