



MÁSTER DE HISTORIA: DE EUROPA A AMÉRICA
SOCIEDADES, PODERES Y CULTURA

*Goya, un método de estudio para la
Historia*



Convocatoria: Julio 2024

Estudiante

Cristina María López Linde

Director

Elios Mendieta Rodríguez

Resumen

La necesidad de plantear un modelo que nos permita analizar el film como un documento de Historia es una tarea complicada. Son numerosos autores los que han intentado establecer una base sólida que nos aporte una herramienta de utilidad a la Historia, si bien la gran cantidad de información al respecto hace que se haya convertido en un campo difuso. Desde este trabajo se ha pretendido dar forma a un modelo versátil de análisis de film que permita analizar la película como un documento histórico. El mejor ejemplo para nosotros ha sido el cine sobre Francisco de Goya, un cronista de su época que plasmó la Historia en sus lienzos y del cual se han hecho multitud de largometrajes. A través de las películas de Milos Forman, *Los fantasmas de Goya*, y Carlos Saura, *Goya en Burdeos*, se ha establecido una línea de trabajo clara que nos permita utilizar el cine sobre el artista como una herramienta de aprendizaje para la Historia, con la posibilidad de trabajar de manera transversal la Educación en Valores.

Palabras clave: Francisco de Goya; cine formativo; cine de historia; Historia; Educación en Valores.

Abstract

The challenge of developing a model that enables the analysis of film as a historical document is a complex task. A number of authors have attempted to establish a robust foundation (solid basis) that would provide a useful tool for the study of history. However, the vast amount of information on the subject has led to the field becoming somewhat diffuse. The aim of this study is to propose a model of film analysis that is adaptable to the analysis of films as historical documents. The most illustrative example is the filmography of Francisco de Goya, a chronicler of his era who immortalised historical events in his paintings. Many feature films have been made about him. The films *Goya's Ghosts* by Milos Forman and *Goya in Bordeaux* by Carlos Saura, has been chosen to provide a clear example of how cinema about an artist can be used as a teaching tool for history. They also demonstrate the potential of the proposed model for cross-curricular work on education in values.

Keywords: Francisco de Goya; formative cinema; history cinema; history; education in values.

Sumario

Resumen / Abstract

I. Introducción

- 1.1. Justificación Pág.3
- 1.2. Objetivos Pág.5
- 1.3. Estado de la cuestión Pág.6
- 1.4. Metodología y fuentes Pág.15

II. Marco teórico

- 2.1. El análisis del film Pág.17
- 2.2. Contexto histórico: 1792-1828 Pág.24
- 2.3. Francisco de Goya y Lucientes: cronista de su tiempo Pág.28

III. Estudio del material cinematográfico

- 3.1. *Los fantasmas de Goya* de Milos Forman Pág.32
- 3.2. *Goya en Burdeos* de Carlos Saura Pág.55
- 3.3. El cine como cronista de Goya Pág.80

IV. Aplicación de la Historia a la didáctica del cine

- 4.1. Didáctica del cine Pág.82
 - 4.1.1. Los procesos cognitivos de la mente en relación con la Historia o las Ciencias Sociales Pág.83
- 4.2. Educación en Valores Pág.84
 - 4.2.1. Cine histórico, igualdad e inclusión social Pág.86
 - 4.2.2. Diversidad cultural y paz en el cine de historia Pág.86

V. Conclusiones Pág.88

VI. Bibliografía Pág.90

Anexos

- Anexo A Pág.97
- Anexo B Pág.98

I. Introducción

1.1. Justificación

Este Trabajo Fin de Máster, titulado *Goya, un método de estudio para la Historia*, está adscrito al programa de Máster Universitario en Historia: de Europa a América. Sociedades, Poderes, Culturas de la Universidad de Granada. Nuestra propuesta tiene un carácter de investigación para la aplicación del cine al aprendizaje de la Historia y, en concreto, del cine dedicado a la figura del pintor Francisco de Goya y Lucientes, que fue cronista de uno de los periodos más relevantes para España.

Son muchos los trabajos dedicados al cine y a la Historia que han mostrado un gran interés por encontrar, en el séptimo arte, recursos que permitan ahondar en la materia a tratar de manera fidedigna. No obstante, la dificultad de la aplicación de este al estudio o al aprendizaje es singular a la vez que complejo. Estos proyectos de largometrajes con frecuencia cuentan con el asesoramiento de expertos para establecer nexos de unión con la historia que se quiere representar. Si bien, en ocasiones, como medio de masas, prima el carácter publicitario o la demagogia con el fin de ampliar los beneficios de la taquilla.

No obstante, aunque en ocasiones el cine de Historia se vea afectado por las licencias de directores y guionistas, es un medio que, bajo una guía adecuada o un conocimiento previo, puede utilizarse como recurso para el estudio y aprendizaje de la Historia. Para justificar esto, recurrimos a Esther Gispert (2009), ya que la autora hace referencia a dos tipos de escuelas o aprendizajes que la sociedad tiene como base de su formación; por un lado, la escuela propiamente dicha, y por otro, los aprendizajes que resultan de los medios de comunicación y, en nuestro caso, del cine.

El cine, desde sus inicios a finales del siglo XIX, ha sido siempre un medio muy atractivo para la sociedad, antes incluso de convertirse estéticamente en el séptimo arte, tal cual lo denominó, a inicios del pasado siglo, el italiano Riccioto Canudo. Asimismo, ha pasado a ser un referente de expresión cultural y artística a lo largo de generaciones; y, en la actualidad, resulta todavía de gran interés, pese al surgimiento de otras tecnologías y medios de audiovisuales. Por ello, el cine ha sido, es, y será una herramienta de estudio y aprendizaje interesante e innovadora. Además, como apunta la historiografía sobre educación, el cine no solo es una fuente de conocimiento, sino que permite crear nuevas perspectivas antes no intuidas, como la necesidad de buscar en él la manera de educar en valores (Bonilla Borrego, 2005).

Actualmente, en el cine podemos descubrir un amplio bagaje histórico, artístico o cultural, el cual, con los métodos adecuados, puede ser orientado hacia el estudio y el aprendizaje de la Historia. Para utilizar el cine como medio de aprendizaje hay que tener presente que se ha de tener un conocimiento previo de la materia, además de una guía para entender el uso del cine como elemento de aprendizaje. Por tanto, como vemos, es necesario conocer bien el ámbito de estudio y las posibilidades del cine en su aprendizaje; y con ello, comprender que el film es un soporte de ayuda visual para el alumno en cuestión. Es un aliciente al estudio, un punto de vista diferente al habitual, que supone un estímulo al interés con el fin de desarrollar las capacidades de la persona.

Hay que ser consciente de la dificultad de aplicar el cine como medio eficaz para el estudio de la Historia. Esperamos, a través de estas líneas, dejar claro el beneficio que constituye la utilización de un soporte visual como el film, puesto que supondría un nuevo enfoque para entender y comprender la materia; una manera distinta y original en cuanto al aprendizaje y visualización del conocimiento histórico, acorde al avance de la sociedad actual. Por lo tanto, se pretende cambiar el concepto clásico que tenemos de empleo del cine como recurso para aprender Historia e intentar una nueva metodología que afiance al film como un modelo fiable y de interés general para el estudio de nuestro campo.

En ello radica la importancia de la investigación, la utilización del cine como un recurso de aprendizaje en una sociedad cambiante, donde las nuevas tecnologías conforman un universo visual y transforman la capacidad de aprender. Los métodos de enseñanza y aprendizaje se han visto expuestos a ese cambio, adaptándose a las nuevas situaciones. Y es aquí, donde se puede configurar el cine como una herramienta de relevancia que permita un nuevo modelo de desarrollo del proceso de enseñanza-aprendizaje en nuestra disciplina.

Se entiende que, ante la gran variedad de trabajos en este campo de estudio, se obliga a plantear en esta monografía nuevos datos, teorías o enfoques, que aclaren de manera significativa el uso del cine para aprender Historia. A partir de esta investigación se pretende aunar estudios precedentes y construir una base histórica, teórica y metodológica para realizar, posteriormente, el análisis específico de dos films, *Los fantasmas de Goya* de Milos Forman (2006) y *Goya en Burdeos* de Carlos Saura (1999). De esta manera, se persigue paliar las posibles lagunas anteriores y constituir una guía que permitirá aprovechar el cine como método de aprendizaje práctico para la materia.

El presente Trabajo Fin de Máster se propone como catalizador en la evolución sobre el uso potencial del cine como herramienta fiable para el estudio y la comprensión

histórica. Se persigue generar nuevos datos que contribuyan significativamente a nuestra comprensión sobre cómo el cine puede ser integrado de manera efectiva en el estudio de la Historia. Del mismo modo, se aspira a proporcionar una guía práctica de aplicación del cine como herramienta educativa, que fomente a su vez el desarrollo crítico y cognitivo. Dicha guía podrá ser usada como modelo por aquellos que se interesen en la integración del cine en la práctica pedagógica, sentando las bases para una posterior adecuación o fundamentación para otros estudios.

1.2. Objetivos

El objetivo principal de nuestro trabajo es estudiar la utilización del cine como medio de análisis y estudio del contexto de finales del siglo XVIII y XIX a través de la perspectiva histórica y social plasmada por Francisco de Goya en sus obras. Para alcanzar este propósito debemos secuenciar nuestro trabajo en una serie de objetivos específicos que nos lleven a la consecución del mismo.

- Es necesario tener claro que trabajar con una herramienta como el cine, aunque ha sido muy normalizada como recurso para el aprendizaje, pocas veces se ha hecho con la meticulosidad que requiere un medio tan complejo como este. El estudio del cine como herramienta para la enseñanza de la Historia debe hacerse desde la pregunta: ¿qué nos puede ofrecer el cine sobre el conocimiento de la Historia? Por ello, uno de los objetivos que se plantean es comprender la utilización del lenguaje cinematográfico, y cómo a través del conjunto de elementos que forman el largometraje se expresa el contenido, su precisión histórica y la capacidad de transmitir un mensaje verosímil capaz de atraer al espectador.
- Asimismo, es necesario que en este breve estudio sobre el cine, la Historia y Francisco de Goya, se haga un barrido histórico del contexto en el que se desarrolló el maestro zaragozano, con la finalidad de conocer algunos parámetros que marcarán nuestra investigación. Es decir, esta labor ayudará a entender el contexto histórico del periodo, el papel de Goya, así como los acontecimientos que condicionaron su vida y obra, la cual fue una crónica crítica del periodo que le tocó vivir. Además, el estudio permitirá juzgar con mayor acierto los largometrajes basados en esta época y, en concreto, los que se van a analizar en este trabajo.
- A través de los conocimientos adquiridos, con el cumplimiento de los preceptos anteriores, se deben analizar dos obras cinematográficas, que en este caso serán *Los*

Fantasma de Goya de Milos Forman y *Goya en Burdeos* de Carlos Saura. El objetivo es estudiar la realidad representada, su contexto histórico y lo concerniente a Francisco de Goya. Es necesario, con ello, hacer una contraposición entre el análisis de los largometrajes y la Historia, para comprobar la fiabilidad del cine como recurso para el estudio de nuestro campo y, en concreto, del contexto histórico que abarcan los films, de 1792 a 1828. Es decir, desde la enfermedad del pintor hasta su muerte en Burdeos, utilizando su obra como una crónica de los hechos que acaecieron en la España de este periodo.

- Otro propósito particularmente destacable es la necesidad de recoger en estas líneas la importancia que tuvo Francisco de Goya como cronista de su tiempo. Sin embargo, nuestra labor es plantear también la relevancia del cine como “cronista” de Francisco de Goya, como herramienta biográfica de su contexto, vida y obra. A través de nuestra investigación, y con el reconocimiento de la subjetividad, la necesidad de análisis o la parcialidad de un ámbito de estudio perteneciente al siglo XVIII y XIX, se pretende estudiar la importancia del maestro como personaje que reflejó en su obra la historia, el arte y la cultura españolas.
- Explorar el paralelismo entre vida, obra y contexto del maestro zaragozano nos ayuda a discernir cómo el cine puede distorsionar la Historia, lo que resalta la necesidad de una guía. Trabajar el cine desde una perspectiva holística y efectiva en la educación puede fomentar la reflexión y promover un juicio crítico sobre la Historia y sobre la figura de Goya. Por ello, es necesario proponer un método que explore la relación entre el cine, la educación y la Historia de manera que se enriquezca el aprendizaje.
- Por último, se pretende desarrollar cómo el cine sirve para el estudio de la Educación en Valores. En una sociedad cambiante es necesario establecer una base de valores que nos permitan crecer como personas, y la Historia nos da el marco perfecto para ello. Por lo tanto, se pretende utilizar el cine como una herramienta para la Educación en Valores.

1.3. Estado de la cuestión

Es legítimo afirmar que desde la aparición de la fotografía y el posterior surgimiento del cine, la imagen ha contribuido inconscientemente al aprendizaje. La capacidad de plasmar el movimiento tan perseguido en el XIX permitió ilustrar avances científicos e, incluso, reflejar hechos y eventos sociales e históricos, proporcionando una representación visual

que permitía utilizarse en el campo educativo. Desde sus inicios, el cine dejó constancia de su capacidad de entretenimiento, de inventiva y, sobre todo, de dejar una variedad de impresiones y emociones que contenían mensajes poderosos capaces de provocar la reflexión de las personas. Nacía una manera innovadora de contar el relato y una nueva herramienta de aprendizaje basada en la imagen, la observación y la experiencia. El cine se erigía, por tanto, como un documento visual significativo que exponía la sociedad de determinada época (Gubern, 2016).

Sin embargo, la conjunción entre cine e historia ha estado condicionada hasta los años sesenta por una visión tradicional del estudio de la misma. En 1953, una carta de Louis Gottschalk, de la Universidad de Chicago, expresaba este descontento al presidente de la Metro Goldwyn Mayer:

Le debe a sus mecenas y sus propios ideales más elevados el lograr una mayor precisión. No debería ofrecerse al público ninguna película de naturaleza histórica hasta que un respetado historiador haya tenido la oportunidad de criticarla y revisarla. (Rosenstone, 2014, p. 60)

Así también lo atestigua Robert Rosenstone (2014), en referencia a su etapa universitaria, en torno a 1960-70:

Hace treinta y cinco años (...), nuestros directores de tesis nos hubiesen expulsado de los programas de doctorado y enviado directamente al manicomio de haber sugerido una tesis sobre cine o afirmado que se podía exponer adecuadamente la historia en las películas. (p. 78)

Si bien la situación ha cambiado desde entonces, aún es un ámbito de estudio con muchas posibilidades de desarrollo. Pocos son los historiadores que se han dedicado a investigar el cine como recurso para el aprendizaje de la historia; aunque en la actualidad, la evolución tecnológica ha puesto de manifiesto la necesidad imperante de atender al aprendizaje de una sociedad cambiante, a la que los medios tradicionales de estudio se le están quedando obsoletos.

La identificación de los medios audiovisuales como medios de entretenimiento para las masas llevaron a los historiadores a descartar la utilización del soporte audiovisual como recurso fidedigno de representación del pasado. Sin embargo,

Rosenstone afirma que el surgimiento de las nuevas ideologías en los años sesenta dejó patente la obligación de plantear un punto de vista más asequible para la sociedad, cuestionando la enseñanza de la historia tradicional y su marco eurocentrista. Estos planteamientos hicieron posible la relación entre el cine y la historia y, a finales de la década, surgieron conferencias y congresos en universidades como las de Londres, Utrecht, etc. Probablemente, este fue el momento en el que se unió la necesidad de la expresión de la historia con una sociedad cambiante que hallaba en el cine un medio de distracción e, involuntariamente, un modo de aprendizaje. Ejemplo de ello fue el uso del cine como reflejo de un pasado reciente y convulso, que exponía la cara menos conocida de la guerra, la posguerra y el fascismo.

Estas primeras investigaciones dieron lugar a dos ideas clave que guían nuestro trabajo: cómo utilizar el film como un documento para la investigación de la Historia, y cómo aplicar un recurso de estas características al aprendizaje de la materia. Pero, en nuestro caso, no nos queremos centrar en el cómo, sino en cuál es el alcance del cine como instrumento para estudiar Historia. En su obra, Rosenstone hizo un breve barrido bibliográfico por las investigaciones de finales de los sesenta, *The Historian and Film* (1978), *History and the Audio-Visual Media* (1979) y *Feature Films as History* (1981). Consideradas obras paradigmáticas donde el film, como evidencia histórica y didáctica, sirve para el aprendizaje y la concienciación de nuestro campo. En *El acorazado Potemkin* (1925), de Serguéi Eisenstein –recogido en *Feature Films as History*–, se planteaba la genialidad del cineasta para plasmar, mediante el uso recurrente del simbolismo, la Revolución Rusa a través del motín del barco. A pesar del exceso de dramatismo, considerado recurso fílmico, su fuerza y empatía hacen que el discurso histórico llegue al espectador impulsando un proceso de aprehensión. (Rosenstone, 2014).

Para Rosenstone (2014) y Narvárez Torregrosa (2008), otro precursor en el desarrollo del lenguaje cinematográfico fue D. W. Griffith, quien consideraba que el cine daba la posibilidad de mostrar el pasado, una posibilidad exótica que convertía a este en un medio único. Aunque en un principio se utilizó el pasado como contexto, pronto se empezaron a hacer películas donde se desarrollaba un episodio histórico concreto. Es el caso de *El nacimiento de una nación* (Griffith, 1915), que representa lo anquilosado de la sociedad –somos conscientes de lo turbadores que pueden ser estos films, pero precisamente son esos matices los que permiten erradicar las conductas del pasado para plantear un mejor presente–. Otro ejemplo de cineasta comprometido con la Historia fue

Eisenstein, que utilizó el cine para hablar de Historia, con una perspectiva subjetiva, donde se expresaba la representación generalista de los hechos.

Ambos cineastas, junto a Esfir Shub, desarrollaron el cine histórico en varias tipologías: el cine dramático; el “cine de historia innovador” (Rosenstone, 2014, p. 51); y el documental. En ellos intervienen ficción, realismo y simbolismo de un modo único y subjetivado completamente por el cineasta. Sin embargo, a pesar del surgimiento –a inicios del XX– de esta visión de presentar el pasado, y de los adelantos tecnológicos actuales, la manera de plantear la realidad histórica en el cine no ha variado. Sus ideas crearon escuela, unas normas no escritas que sentaron las bases de representación de la historia en el cine.

De estas tipologías expuestas nos centraremos en la que más se asemeja a los films escogidos para nuestro estudio, el largometraje dramático, con una mención a la biografía. Con respecto al primero, difundido por Griffith, se destaca como la forma por excelencia de narrar la historia en el cine, en cuanto a impacto en el público e influencia. Es cierto que se abren debates acerca de la exactitud de determinados aspectos, si bien el film fascina al espectador mediante los sentidos, las emociones y la empatía, matices que se consiguen con la aplicación de personajes a la trama. Mediante este tipo de cine se busca esa aproximación a la historia, transmitir una sensación de realidad, y ello solo se logra a través de la creación de personajes, escenarios, guiones... que se asemejen al contexto histórico referido. En esta línea se sitúan los argumentos de Roland Barthes (1968), que desarrolló en su teoría lo que denominó como "efecto de realidad", configurando una ficción –en su caso, literaria– verosímil y enriquecedora para el lector. Otro autor que apoyó este punto de vista fue Marc Ferro (1980), quien afirmó que el cine de historia mantiene un contexto histórico real, aunque la trama que se relata sea inventada, siendo una mezcla entre el discurso novelesco y el histórico. Dentro de esta sensación de realidad o “realidad visible” destacan las ideas de Roman Gubern (2016), quien señala el surgimiento del cine como el medio que buscaba la plasmación de la realidad. Esta búsqueda de realismo condicionaría posteriormente el film histórico, mientras que la historia tradicional no ha sido capaz de renovarse, alejándose así de la accesibilidad y el atractivo del cine.

En cuanto a la biografía, la plasmación de la vida de un individuo en concreto supone el reconocimiento de sus acciones, valores u obras. Rosenstone especifica que la biografía no tiene normas preestablecidas, está sujeta a la subjetividad y la ficción, es decir, al uso creativo de los hechos. Según el autor, Paula Backscheider está

especialmente orientada a mujeres, desafíos y sesgos, y afirma que la construcción de la biografía se hace seleccionando y presentando datos, y destacando a su vez los aspectos más relevantes que van a dar forma a la interpretación, insertándola en su contexto histórico. Esta idea se presenta a través del “biofilm serio”¹ (Rosenstone, 2014, p. 167), que depende de los conocimientos previos del tema. Por otro lado está Natalie Davis (2022), quien contempla la biografía como el devenir político y sociocultural de un pueblo. Sin entrar en la microhistoria, menciona singularidades y modos de vida que han sido recuperados de documentos históricos. Davis matiza que, con el asesoramiento histórico, la interpretación de los documentos es subjetiva y, por lo cual, la representación sería aproximada. Además, menciona diversos aspectos –vestuario, sonido, actores, montaje, diseño...– que hacen del cine ese medio atractivo para las masas. A través de estos elementos se desarrolla la personalidad del film, sus características (históricas o ficticias) que conforman la trama, el estilo personal del director, de los actores y guionistas,...; parámetros que hacen que la profundidad del largometraje seduzca al espectador y a la buena crítica. Plantea, por tanto, que el film es la dualidad intrínseca entre verdad y fantasía, desconociendo a su vez el grado de participación de ambas.

Se deben mencionar los motivos por los que descartamos el documental y la película histórica innovadora. En cuanto al primero presenta una imagen melancólica del pasado a través del discurso académico. Por otro lado, la película histórica innovadora es la exposición de un enfoque diferente de la Historia. Sin embargo, dentro de esta innovación destaca la presentación del pasado desde una variedad de puntos de vista, elemento de gran interés en nuestro trabajo, puesto que *Los fantasmas de Goya* utiliza este recurso. Con ello, se expone en el film la diferencia entre la representación de la historia ficticia y la aproximación a la Historia.

Siguiendo la línea historiográfica presentada por Rosenstone, otro investigador de este campo fue Ferro, quien en su obra *Cine e Historia* (1980) situó al film, en sus inicios, como agente histórico subordinado a la autoridad y la ideología. Se configura a partir de ciertos aspectos que dependen de la intención del cineasta y la capacidad de la sociedad en la que se engendra. El film de los últimos años ha desvelado las particularidades que antes vetaban los gobiernos, explotando los aspectos menos conocidos –como *Oppenheimer* (2023), de Christopher Nolan– y exponiendo un pasado reciente que suscita gran interés. Sin embargo, cuando el film representa un pasado más lejano, este muestra

¹ Tipo de film donde el director hace una simbiosis entre la Historia tal y como es, y un mínimo de invención aplicada a personajes y algunos acontecimientos.

una esencia diferente, manifiesta autorregulación o lapsus intencionados. El cine actual ha cambiado el método tradicional indagando en él como medio de experimentación, donde hay que rebasar la fascinación y la inquietud, y aprender a analizar e interpretar una imagen aproximada o manipulada.

Sin embargo, Ferro atestigua que, de cualquier manera, el cine es historia, ya que muestra una “aproximación socio-histórica” (1980, p. 27) del contexto en el que emerge. Si bien, el espectador asume esta veracidad de la que está impregnada el cine histórico; cree en su realidad documentada sin cuestionarse el alcance de los hechos –por ejemplo, *Napoleón* (2023) de Ridley Scott–. Para el autor es importante recalcar que se trata de una historia reconstruida por el cineasta con el asesoramiento de un historiador. Es decir, la cinta está condicionada a una orientación determinada y elementos inevitables.

Otro historiador destacado es Pierre Sorlin, estudiado por Rosenstone (2014) y Roberto Morales Estévez (2017) en sus obras *The Film in History* (1980) y *Sociología del cine* (1985), respectivamente. Para Rosenstone, Sorlin expresa un cambio de opinión claro en cuanto al uso del cine como recurso histórico y lo hace a través de la película de Eisenstein, *Octubre* (1927). Afirma que los films de historia son una representación ficticia del pasado, si bien existirían una serie de films que expondrían la Historia desde una perspectiva generalizada. Su planteamiento es que las películas han de contemplarse desde el conocimiento que las generaron, no desde la actualidad; por lo tanto, debemos verlas con un cariz histórico, sin perder de vista el fin lúdico. Para Morales Estévez, Sorlin entiende el film como la representación ideológica, la cual puede ser útil para imitar y reforzar modelos de comportamiento, o para mostrar conductas y procesos del pasado. Aunque el cine tiene un componente ficticio permite a las generaciones comprender el devenir temporal, proceso que debe ser complementado con conocimiento histórico.

A finales de los ochenta, Rosenstone presentó un ensayo en el fórum de la *American Historical Review* llamado *Historia en imágenes/Historia en palabras* (1988). Su atención se centró en la posibilidad de llegar a la Historia a través del cine, solo era necesario entenderlo como otra forma de reflexión del pasado. Para ello se apoyó en el término acuñado por Hayden White (1988), “historiofotia”, como la representación de la Historia a través de la imagen estática o en movimiento. Este concepto es parte de la base del estudio realizado por el autor, la imagen como soporte, donde el cine mediante su holística es capaz de devolvernos un pasado a partir de vestigios. Para White, las películas de historia proporcionan una perspectiva única, siempre que se tenga en cuenta los procesos filmográficos y se utilice como un complemento a la historia escrita. A través

de su ideario entiende el film sobre historia como un modo de ofrecer los convencionalismos del pasado para poder estudiarlos, pero también como campo de pruebas que permita mejorarlo.

Natalie Davis (2022) nos deja un concepto esencial dentro de nuestro estudio, lo que Rosenstone llama: cine como “ejercicio mental”. Un proceso de expresión del pasado que se ve modificado, de manera desinteresada o interesada, por la falta de evidencia histórica que es necesario cubrir. Por otro lado, se añaden parámetros como la música o el lenguaje, que no corresponden con la realidad histórica; una realidad borrosa que conocemos mediante la Historia fragmentada y que es complementada de manera subjetiva por el cineasta acorde a los criterios actuales.

Dentro de la producción cinematográfica, uno de los aspectos más inexactos es la personalidad de los mismos personajes históricos. Rosenstone se pregunta: “¿*Quién sabe realmente como era la Juana [de Arco] real, cómo sonaba y cómo gesticulaba?*” (2014, p. 82). Con ello, tenemos otro aspecto de la subjetividad, pero no solo del cine, sino de la Historia. Por lo tanto, hay que aprender a analizar cómo los cineastas construyeron sus visiones cinematográficas. Rosenstone menciona en esta línea a Ankersmit refiriendo cuáles son los aspectos conseguidos y hasta dónde es posible llegar en la actualidad. Hemos de tener en cuenta que, el cine histórico, es prácticamente un género emergente que solo necesita tiempo para buscar su metodología.

Dentro de su sistematización, se ha obligado al cine dramático a ajustarse a la historia tradicional, quizás de ahí su degradación y la crítica hacia la visión artística. Esta problemática en la adaptación se basa en la simultaneidad de las características empleadas en cada medio. Existen otros elementos que participan de manera recurrente en los largometrajes, el hecho de sintetizar varios personajes o momentos, el desplazamiento del acontecimiento, alteración o invención de personajes, diálogos, etc. Por tanto, la ficción histórica permite empatizar y experimentar con la trama. Además, utiliza personajes como distintivos de ciertas ideologías o posturas que, en ocasiones, generan una tensión buscada. Tanto la película de historia como la de época proporcionan una visión cultural del pasado; por lo que es necesario analizar el film desde el lenguaje histórico cinematográfico, descartando la invención y quedándonos con la Historia.

En esta línea, Rosenstone refiere que la representación general de la Historia en el film tiene que aportar a nuestro conocimiento, siendo un medio innovador de aproximación. El cineasta proyecta: qué, por qué y el significado, invitando al espectador a sumergirse y cuestionar la Historia. Su reflexión se basa en que la historia tradicional

no es firme, es una reconstrucción, “un producto ideológico y cultural” de los historiadores del momento. Podríamos decir que, en cierta medida, se parece al cine, no reside en comprobar cada uno de los hechos, sino en presentar una visión global (Rosenstone, 2014, p. 227). La Historia y el cine muestran un punto de vista genérico; sin embargo, al entrar en especificidades y diálogos, la materia no tiene nada que hacer, los documentos sobre sentimientos, diálogos, acciones, rara vez existen. Por tanto, manifiesta que el cine si es historia, pero una historia muy diferente a la tradicional, asistida por la creación. Admitir al cineasta como historiador, requiere aceptar que se hace un nuevo tipo de historia que no tiene que ver con los modelos tradicionales de construcción del pasado. Si bien, para muchos historiadores, el empirismo les impide considerar al cine como fuente de estudio.

Los nuevos estudios sobre cine siguen las líneas expuestas, lo sitúan como un agente socializador que permite conocer el contexto sociocultural pasado, además de los procesos históricos (Ferro, 1980). Sin embargo, las metodologías de trabajo están aún en desarrollo. Existe una falta de formación importante de docentes en alfabetización audiovisual, lo que les lleva al autodidactismo. Asimismo, y aunque organismos como la Comisión Europea y la UNESCO han fomentado programas educativos, la legislación española de educación está por detrás de otros países europeos. Fuentes Moreno y Ambrós Pallarés (2020) mencionan iniciativas españolas como las de Aragón, Cataluña, Madrid o Galicia. Estas investigaciones establecen una línea de trabajo acorde con Rosenstone, Davis o Sorlin, es decir, el trabajo autónomo y crítico bajo una guía que permita el análisis histórico y la comprensión del lenguaje cinematográfico. El trabajo sobre secuencias, vinculadas a objetivos y su reflexión reforzada con documentación histórica, permite el desarrollo de un aprendizaje significativo. Coronado Ruiz (2021) señala el cine como recurso indefectible, ya que admite el trabajo de las emociones, la reflexión o la crítica, desgranando estereotipos, conductas y procesos sociohistóricos.

En cuanto al aprendizaje desde el film, el cerebro inhibe la capacidad de expresión ante el análisis complejo del largometraje. Corresponde al profesor transformar esa confusa nube de ideas surgidas en un “conocimiento activo y duradero” (Ferro, 1980, p. 155). La expresión de las cuestiones surgidas corresponden a la necesidad que siente la persona de entender qué, cómo o cuál es el significado. Se desarrolla, por tanto, un modo de aprendizaje grupal fuera de la explicación que se apoya en la construcción cognitiva creada a partir de la experiencia. Dentro de esta construcción del aprendizaje es de gran relevancia la interdisciplinariedad, ya que permite establecer estos nexos de aprendizaje

con mayor facilidad (Romea, 2005; Ferro, 1980). En la misma línea, Silvia Romano (1996) destaca el valor del cine como herramienta didáctica para la Historia, ya que puede ser usado no solo como transmisor de conocimiento, sino también como complemento que permita generar un juicio crítico. No obstante, es necesario conocer sus características así como sus limitaciones, permitiéndonos construir un proyecto eficiente.

Son numerosos los artículos que hablan de la vida y obra de Goya llevada a los medios audiovisuales, a través del biopic serio, la biografía o tipologías de cine en las que se utiliza a Goya como un personaje más e, inclusive, donde se trabaja a través de sus obras (Otero, 2011). Asimismo, son innumerables las películas y series sobre los aspectos biográficos del pintor; sin embargo, muy pocas revelan a un Francisco de Goya cronista de su época. Autores como Ruiz Vega (1999), Otero (2011; 2017), o Lázaro y Sanz (2019) hacen repaso y análisis a la filmografía que muestra la trayectoria del pintor, escogiendo los films que han representado sus diferentes etapas desde sus inicios en Fuendetodos hasta su muerte en Burdeos. En este trabajo se pretende entender cómo la obra del maestro es fiel reflejo de su época y cómo el cine es capaz de extraer su visión de esos años. Este es el objetivo de Ruth Barranco (2019) en su artículo sobre la Guerra de la Independencia (1808-1814) y *Los desastres de la guerra* (F. de Goya, 1810-1815). Aquí, establece un vínculo entre la percepción del pintor, la realidad representada con un tenebrismo simbólico que personifica el ambiente social y la impresión subjetiva trasladada a la pantalla por los cineastas. La autora afirma que sus obras suponen el fiel reflejo de la sociedad de principios del XIX, la acertada “transmisión” de la realidad; ya que, como genio, supo imprimir la emoción característica de la barbarie (Barranco, 2019, p. 389).

Aunque se ha avanzado, es necesario remover los conceptos del pasado y aceptar que el cine puede ser el próximo paso para el aprendizaje histórico, a pesar de su visión propagandística. La fundamentación teórica presentada permite entender algo que con la historia tradicional tenemos olvidado, no se puede reproducir el pasado, solo a través del cine se puede realizar una aproximación más completa a la Historia, aunque indudablemente subjetiva. Por todo ello, nuestro trabajo se basa en desentrañar la realidad cinematográfica en la que se expresa la Historia para obtener un medio de aprendizaje y enseñanza de nuestro campo.

1.4. Metodología y fuentes

En este apartado se pretende exponer la metodología y las fuentes principales de estudio que nos han permitido llevar a cabo el trabajo. Somos conscientes que un trabajo tan plural debe de contemplar un enfoque multidisciplinar que abogue por un estudio atento y el dialogo de las diferentes disciplinas que se integran, intentando paliar lagunas y buscando una mejora de la situación de partida.

Por ello, en cuanto a la metodología, se ha llevado a cabo el estudio comparativo de diferentes obras consideradas de gran calado con respecto al cine, la Historia y la didáctica, como *Cine e historia* (1980) de Marc Ferro, *La historia en el cine* (2014) de Robert Rosenstone, *Esclavos en la pantalla* (2022), de Natalie Davis, o *Historia del cine* (2016) de Román Gubern; entre otros autores que han complementado nuestra visión. Con ello, se ha pretendido establecer un punto de partida que nos permita configurar nuestro trabajo y orientar nuestros objetivos. Asimismo, se ha recurrido a la historiografía orientada hacia el cine goyesco, para conocer los trabajos y novedades que puedan tener puntos en común con nuestra investigación, para tratar de trabajar sobre ellos en pos de un buen resultado.

Por otro lado, gracias a los autores ya mencionados y a Francesco Casetti y Federico di Chio con su obra *Cómo analizar un film* (2009), se ha podido estudiar la evolución del proceso de análisis del largometraje desde un punto de vista no solo histórico, sino también técnico, a lo largo de los últimos sesenta años. Y cómo esta visión ha ido adaptándose, buscando la mejora de la aplicación al estudio histórico. En este caso, se ha recopilado el conocimiento de los diferentes estudios analíticos, que ha permitido desarrollar una estructura de análisis de film a partir del solapamiento de las ideas extraídas, la aportación de nuevas y un ordenamiento coherente con el análisis del film como documento histórico. Esta propuesta se hace a modo de prototipo con el cual poder trabajar los films propuestos –*Los fantasmas de Goya* y *Goya en Burdeos*–.

Como se puede apreciar, no solo se ha tenido que acudir a la historiografía para construir la base teórica y técnica de nuestra investigación, sino que además se ha tenido que recurrir a la Historia para plantear un contexto que sea la base de nuestro estudio sobre el cine de Francisco de Goya. Se ha realizado un recorrido por la historia que contemplan ambos films de manera que podamos analizar con mejor acierto las perspectivas desarrolladas por dos cineastas como Forman y Saura. Asimismo, este

estudio histórico se complementa con un estudio biográfico más concreto sobre la figura de Francisco de Goya y Lucientes.

Por nuestros objetivos en esta investigación se han implementado obras de didáctica del cine, recurriendo a Esther Gispert con su obra *Cine, Ficción y Educación* (2009); Celia Romea, con *El cine como elemento educativo y formativo* (2005); Concha Fuentes Moreno y Alba Ambrós Pallarés con *Panorámica de la trilogía cine, historia y educación en España (1995-2020)* de 2020; o Carlota Coronado Ruiz con *Aprender con el cine: el cortometraje como herramienta educativa* (2021); entre otros autores. Con ello, se abre un panorama enriquecedor que muestra las posibilidades del cine como herramienta para el estudio de la Historia, dentro y fuera del aula. Esto ha permitido entender la didáctica del cine, y orientar nuestro trabajo hacia el análisis que planteamos.

Además, se ha decidido complementar este trabajo con un enfoque muy de moda en la didáctica actual, la Educación en Valores. Autores como Saturnino De la Torre, M. Antonia Pujol, Nuria Rajadell coordinadores de *El cine, un entorno educativo* (2005), José Bonilla con *El cine y los valores educativos* (2005) o mi trabajo sobre *Los valores del cine como herramienta educativa en Ciencias Sociales* (2019), atestiguan el uso y la practicidad de incorporar a la educación y el aprendizaje una herramienta tan poderosa como puede resultar el cine.

Como resultado, se pretende establecer una investigación interdisciplinar y actualizada que permita comprobar la utilidad del cine como recurso de aprendizaje para la Historia. Estableciendo para ello, los nexos de unión pertinentes entre las diferentes materias y perspectivas teóricoanalíticas, que permitan progresar en este marco de estudio, obteniendo como resultado un modelo eficaz de trabajo para el análisis y el trabajo del film como documento histórico.

II. Marco teórico

2.1. El análisis del film

Desde que se ha contemplado el cine como un posible medio de aprendizaje o formación en Historia, numerosos teóricos han planteado sus propios modelos de análisis de las cintas con la intención de extraer de las mismas los parámetros elementales que permitan utilizar el cine como una fuente fiable para el aprendizaje histórico. Asimismo, son innumerables los artículos de análisis sobre films –no solo históricos, sino también de ciencia ficción, aventuras,...– llevados a cabo bajo la propia perspectiva de los historiadores, quienes han planteado también sus particularismos analíticos.

Dada la cantidad de información existente y siendo conscientes de que la sociedad ha aprendido inconscientemente de la evolución del cine a lo largo del siglo XX, es necesario plantearse una reeducación fílmica. Nuestra sociedad lleva desde principios del siglo pasado concibiendo el film como un medio de entretenimiento, en el que no hay más que fijarse en la trama para poder entender *grosso modo* el argumento y su contexto. Sin embargo, existen otras miradas que han percibido el film como algo más que el típico pasatiempo; otras miradas que han entendido el cine como una fuente de análisis para conocer el contexto sociocultural de épocas pasadas.

Marc Ferro establecía el cine como “imagen-objeto” (1980, p. 27) donde es necesario el análisis de cada parte que lo conforma –planos, relato, decorado, escritura,...–; pero también, es ineludible entender aspectos que no están vinculados directamente a la cinta como el público, crítica, régimen, autor... La conjunción entre unos y otros puede asegurar la comprensión del film como objeto, y su estudio nos llevará a entender el contexto histórico en el que se ha querido insertar y cuáles han sido los parámetros que han ayudado a ello. Asimismo, se pueden contemplar esos lapsus y elementos intrínsecos a la sociedad del momento que se filtran a través de las cámaras.

El autor, a lo largo de *Cine e Historia* (1980), plantea el análisis de los films a través de diferentes ejemplos. En ellos establece que es fundamental seguir una serie de criterios como su presentación, la crítica de la época y el guion; el análisis de características como la puesta en escena mediante los modos de representación de personajes, sociedades o trama; la representación de “fenómenos históricos cerrados” (p. 161) como movimientos sociales y políticos, economías...; o la comparación de films –buscando puntos en común, objetivos, lapsus, estética, censura...–.

Por otro lado, para Ferro es indispensable una sinopsis; además, establece un estudio de los largometrajes por secuencias, puesto que manifiesta que es más plausible afrontar cada sección por separado, ya que permite dar la profundidad y relevancia pertinente a cada una de ellas. Otro punto que menciona es la importancia de justificar los momentos históricos que se eliminan de la trama.

El autor no posee un método que desarrolle de manera estable, sino que la interiorización de este le hace conjugar su técnica de maneras diferentes, proponiendo aspectos según las características de cada película. Dentro de estos análisis, también pone atención sobre los personajes; es decir, la construcción de las personalidades, el juego con los primeros planos o planos generales... Además, realiza con *Chapaiev* (1934), de Georgi y Sergei Vasilyev, un estudio sobre las secuencias donde coinciden los actores. Asimismo, hace mención a la importancia de la banda sonora –melodía, ruidos o silencios– la cual aporta un significado único. Al igual que en educación, sabemos que la aplicación de la multidisciplinariedad conlleva un aprendizaje significativo; Ferro plantea esto para la conjunción de campos que forman el film y la aplicación de otras metodologías propias que conlleva como literatura, historia, rodaje, psicoanálisis, etc. Por último, hace una breve alusión al modelo positivista para corroborar la veracidad de diálogos, decorados, indumentaria, reconstrucciones, ideologías, etc.

Otro teórico que no expone su método pero que se advierte en sus análisis filmográficos es Robert Rosenstone (2014). Sus observaciones se centran en la manera de contar el pasado y en aquellos aspectos que proporcionan profundidad al relato. No obstante, no desdeña los factores más superficiales, pues considera que tanto los modos de representación como vestuario u objetos son fundamentales para concebir la escena. También refiere los aspectos más esenciales que hacen de la creación artística una aproximación histórica, menciona la importancia del tiempo de la trama y el simbolismo.

De igual forma, habla de la relevancia de los paralelismos con la Historia, que se pueden extrapolar a la visión subjetiva del historiador que ha interpretado la documentación, o de los cineastas que la han llevado a la imagen; con ello, admite la importancia de la interpretación de la sociedad. Además, atiende a la inclusión de personajes reales, ficticios o, incluso, personalidades creadas a partir de una miscelánea. Finalmente, hace una breve mención a la importancia de entender durante el análisis las escenas inventadas o la banda sonora, ya que son aspectos que contribuyen a la creación histórico-artística. La suma de todos estos factores permite al director imprimir al argumento la suficiente fuerza como para traer la Historia al presente.

Una autora que establece un esquema de análisis filmográfico estructurado que permite analizar y reflexionar sobre la creación histórico-artística es Natalie Davis (2022). Su distribución en tres apartados se centra en los aspectos que dan origen al film –cómo surgió la idea principal y cómo se llevó a la pantalla; cuál fue la intención principal; o las fuentes en las que se basó–. Sin embargo, en multitud de ocasiones, estas preguntas quedan sin contestar ante la falta de documentación generada y publicada. Se trata de cuestiones eclipsadas por la magnificencia del medio. En segundo lugar, desarrolla la sinopsis, hablando de los personajes que conforman la trama; y de los hechos acontecidos y las posibles diferencias que pueda tener con respecto a la Historia. Por último, establece una opinión crítica concebida a través de su análisis, donde el estudio debería haber podido generar la información suficiente como para contemplar su relevancia; si invita a la reflexión de ciertas etapas históricas; o, inclusive, si se pueden contemplar aspectos a modificar, para convertirlo en un objeto significativo para el estudio de la Historia.

Otros autores que sistematizan el sistema de manera global son Francesco Casetti y Federico di Chio que, en su obra *Cómo analizar un film* (2009), plantean un sistema analítico de gran complejidad. Sin embargo, en nuestro caso, entraremos a analizar los criterios menos técnicos del lenguaje cinematográfico, con el fin de proceder a una aplicación didáctica plausible. Estos autores atribuyen al film un valor documental, y afirman que la extensión del análisis y la ausencia de una metodología constituyen un problema de fondo, al que lamentablemente no se ha hecho frente. Como se ha mencionado, la complejidad de su método de estudio radica en el sincretismo y la multidisciplinariedad; no obstante, se ve inclinado hacia el esquematismo y la amplitud.

Las múltiples propuestas presentadas en su trabajo constituyen un ideal analítico que debe ser adaptado al objeto de estudio. En nuestro caso, presentaremos los parámetros más convenientes para trabajar los films propuestos –*Los fantasmas de Goya* y *Goya en Burdeos*–. Es conveniente recalcar que estas variables son fruto de la experimentación en “cursos universitarios y postuniversitarios, así como en varios cursos de reciclaje para profesores y profesionales de la cultura” (Casetti y Di Chio, 2009, Introducción²).

El recorrido que presentamos viene dado por el libro en cuestión; se ha intentado atajar su amplitud a riesgo de resultar esquemático y sistemático, poniendo el foco en los aspectos más relevantes. En primer lugar, mencionar que el análisis permite identificar componentes, estructura y funcionamiento del objeto, de manera que sea entendible por

² Como el formato que ofrece la Universidad de Granada no incluye número de páginas para citar libros electrónicos, hemos introducido en la cita, en el paréntesis, el epígrafe en que se incluye lo citado.

el individuo. Por ello, hay que saber “reconocer y comprender” (1.3.) lo que se ve en la pantalla, para poder realizar un estudio fidedigno. Este procedimiento conlleva comprender la conexión existente entre las partes.

Asimismo, el objeto desde el que partimos es el texto fílmico, centro del estudio, que requiere de cierta “distancia” (1.2.) para una investigación objetiva. Como en cualquier análisis, es necesario describir y descifrar el objeto que tenemos delante, ahondando en su significado y planteando hipótesis. Además, hay que definir los parámetros de estudio: lingüística, comunicación, representación, narrativa,... Por otro lado, es necesario delimitar hasta dónde queremos llegar con nuestra investigación. También es fundamental seguir un orden riguroso que permita construir procesos cognitivos para comprenderlo; si bien este itinerario será construido “a la libertad del analista” (1.6.). Casetti y Di Chio mencionan que, a pesar de la objetividad, no hay que perder de vista la aproximación subjetiva que nace del visionado del film.

En cuanto a los procedimientos para el análisis se mencionan:

- Segmentación del objeto: desmembrar el film en unidades más asequibles para el trabajo. A saber: episodios o secuencias (o subsecuencias), encuadres e imágenes.
- Estratificación: complementaria a la anterior. “Consiste en quebrar la compacticidad del film” (2.2.3.). Considerar la relación, cambios y funciones de los elementos que conforman cada apartado. Para ello, es necesario encontrar criterios comunes que actúen durante la película, pueden ser narrativos, estilísticos, de espacio o tiempo, personajes, acciones, movimientos de cámara...
- Clasificar los elementos de cada secuencia. Es necesario describir cada segmento al completo buscando similitudes, tendencias, significancias...
- Comprensión del todo: el descubrimiento, conocimiento y comprensión de la vinculación entre los parámetros que conforman el film permite explicar su realidad; es decir, posibilita su comprensibilidad.

El resultado de este análisis configura lo que los autores llaman “modelos figurativos o abstractos” y “estáticos o dinámicos” (2.3.5.) que están en línea con una profundidad técnica a la que no pretendemos llegar. Asimismo, es necesario reconocer que se ha obviado la profundidad técnica de la que está impregnado el libro para extraer únicamente lo que a nuestro juicio es práctico para el estudio.

Vasto es el desglose de los componentes que los autores contemplan; si bien, se han seleccionado los considerados pertinentes para nuestro estudio: códigos iconográficos, composición, movimientos de cámara, sonoridad, escena... Sin embargo,

basarnos únicamente en estos análisis es un error. Es cierto que se trata de un formato diferente al que estamos acostumbrados como historiadores; sin embargo, no es más cierto que se debe hacer un análisis histórico, complementado con el fílmico sí, pero dándole prioridad al primero sobre el segundo dado que nuestro objetivo es alcanzar el conocimiento histórico a través de un formato de estudio diferente. Es necesario reflexionar sobre cualquier nuevo documento, y plantear un análisis fiable que permita extraer lo que nos interesa: la perspectiva histórica.

Para este estudio, a partir de los modelos presentados, se pretende elaborar un nuevo prototipo que integre las diferentes visiones y supla las carencias de unos y otros, aportando lo que estimamos como una perspectiva diferente. Nuestro objetivo es plantear al igual que un análisis de texto, imagen o mapa –instrumentos–, un análisis de un nuevo documento, la película de historia.

Todo documento fílmico que represente una época anterior a 1888 es un montaje, en ellos se puede ver cómo se entendía la Historia y la sociedad del momento. Como vemos, el análisis se puede llevar a cabo desde dos puntos de vista diferentes, como documento de la época en la que se rodó o bien, como documento en el que se representa la Historia. Ambos componentes deben formar parte del análisis, puesto que añaden profundidad a nuestro estudio. Asimismo, es necesario recordar que todo estudio de documento lleva aparejado una clasificación del mismo, un contexto, análisis, comentario y, por supuesto, unas conclusiones. A continuación, desarrollaremos dichas partes con el fin de poder aplicarlas posteriormente a las películas propuestas para este estudio.

Antes de iniciar nuestro modelo debemos señalar que, en nuestro caso realizaremos el análisis completo de los films; no obstante, dependiendo de las necesidades y la función del estudio, se puede circunscribir a una o varias secuencias.

- Clasificación: para este apartado se proyecta una presentación del film, contemplando ítems más relevantes como el título o título original; director; naturaleza y género; país y localización del rodaje; música; fotografía; duración; o idioma. No obstante, siempre se pueden añadir los campos que se consideren oportunos, así como alterar el orden de los mismos.

En cuanto a la ficha técnica de los films que trabajamos, donde se reflejan aspectos como fecha de rodaje; guion; productoras; reparto; presupuesto; mezcla de sonido; web; etc., se ha preferido contemplarlos en los Anexos.

- Análisis: en esta sección es necesario mantener un ordenamiento lógico de las secuencias y sus ideas primarias y secundarias. Además, hay que hacer referencias

continuas al film para justificar con ello nuestro discurso. Y, por supuesto, sin perder de vista los indicadores contextuales que nos permiten desarrollar nuestro trabajo. Esta parte estaría dividida en dos subapartados: sinopsis y análisis formal. En cuanto al primero, se realizará una síntesis de la película donde se inserten personajes y hechos principales y relevantes. Posteriormente, el análisis contendrá una serie de ítems que desarrollen el film de manera formal, permitiendo su modificación y adaptación según el gusto o las necesidades. Se incluye:

Tiempo: en el que se desarrolla la obra y el esquema en que se proyectan los acontecimientos.

Personajes: tanto reales como ficticios. En cuanto a estos últimos es necesario justificarlos, qué aportan al film. También hay que tener en cuenta los códigos iconográficos a partir de los que están contruidos.

Escena: contemplar las secuencias a nivel de ambiente, escenarios, vestuario, objetos... Reseñando las inventadas y su posible justificación.

Acciones y transiciones: exponer los sucesos de la trama. Asimismo, estudiar la sociedad representada y sus modos de comportamiento.

Composición: este es el primero de los cuatro ítems que desarrollan el aspecto técnico del film, potenciando su significado y espectacularidad. En concreto, la composición atiende a los encuadres –o tipos de planos– destacando: campo larguísimo (C.L.L.), que abarca un ambiente muy amplio; campo largo (C.L.) con una visión completa donde los personajes son reconocibles; campo medio (C.M.) con la acción centrada y el ambiente de fondo; figura entera (F.E.) encuadre completo del actor; primer plano (P.P.), rostro entero, hasta los hombros. Mencionamos los ángulos, puesto que también aportan información, encuadre frontal, al mismo nivel que el objeto o personaje; picado, minimiza la situación, muestra la debilidad; contrapicado, que puede contribuir a la relevancia de un personaje o a su altivez. En iluminación hay diferentes grados, desde neutra, subrayada, contrastada, etc. pudiendo asemejarlas a los estilos artísticos como surrealismo, expresionismo... Por otro lado, el color o blanco y negro con una funcionalidad propia, aportando significado a la escena; en ocasiones los contrastes de blanco y negro nos hablan de la dicotomía entre realidades. (3.4.5.)

Movimientos de cámara: en el sentido de planos panorámicos, travelling, zoom... recursos ayudan a la construcción de la trama y a imprimir sensaciones.

Textos: refiriéndonos a los signos de grafía utilizados para marcar cronología, rótulos, traducciones, etc.

Sonoridad: se tendrá en cuenta las voces, ruidos, silencios, música y banda sonora, los cuales configuran la atmosfera, aportando sentido y significado a la escena.

Simbología: participa de la conjunción entre los aspectos históricos y los más artísticos. Es el significado subyacente que aparece en el largometraje, que aporta significado a través de la obra y del cine. Este aspecto se puede contemplar de modo general o en cada una de las secuencias.

- Contexto: para este apartado es necesario configurar dos tipos de contextos, el del film propiamente dicho; y el histórico, que enmarca la cronología en la que se fundamenta la obra cinematográfica. Para el primero, hay que contemplar aspectos que nos permitan entender el film y su surgimiento, se puede indagar en el origen del largometraje, de dónde surgió la idea que llevó a proyectar una película de este tipo; las fuentes que han permitido su construcción histórica; cómo se llevó la idea a la pantalla; las intenciones de los cineastas; el contexto de la época en la que surgió y su crítica... No obstante, hemos de ser realistas, aunque son criterios que aportan información al estudio, no siempre se van a poder cubrir. Y, por otro lado, el contexto histórico, que no varía del contexto convencional al que el historiador está acostumbrado.
- Comentario: con este apartado se pretende crear un juicio crítico que permita la reflexión, la interpretación o la contribución a un debate ya iniciado. Es necesario entender la importancia de la película y la reflexión que genera. Si sus aportaciones son correctas o por el contrario se han adulterado el sentido histórico.

Hay que sumar la necesidad de establecer un paralelismo con la historia escrita que tradicionalmente ha sido la base del aprendizaje de nuestro campo. Tener en cuenta la Historia y la invención, de manera que se pueda juzgar cual es la participación de cada una, si se ha sabido separar la trama ficticia de la histórica sin menoscabarla. Esto nos llevaría a establecer una comparación entre los dos films analizados, y con ello señalar los puntos en común, censuras, aspectos estéticos, etc. Sin embargo, hemos de tener en cuenta que en nuestro caso se trata de dos películas con fragmentos diferentes de la vida de Francisco de Goya. Llegados a este punto, hay que plantear aspectos como la intensidad, grandilocuencia o excesos dentro de la película.

También es importante la interpretación del largometraje como documento que nos permite extraer la representación histórica sin perder de vista la época en la que se

rodó. Finalmente, en este apartado debemos comentar los puntos de vista de la comunicación: el literal, el figurado y el metafórico (6.3.2.).

- Conclusiones: en este apartado se pretende cerrar el discurso expuesto de forma más informal. Es necesario dejar claro que a través del análisis realizado y el visionado, la película deja una sensación en el espectador que se puede responder a través de las siguientes cuestiones: ¿Es posible plantear la Historia de manera diferente? ¿Es un buen resultado como documento? ¿Permite el estudio de la Historia a través de su trama?

Existen dos maneras de trabajar este modelo que planteamos, por un lado en el aula de Historia, y por otro de manera individual. Para el primer caso, somos conscientes de que no se puede llevar a cabo un modelo tan extenso de análisis; sin embargo, es cierto que este trabajo se puede y se debe circunscribir a una explicación anterior al visionado del film y a la exposición de las secuencias más relevantes. Con ello, se pretende que el alumnado tome la palabra, lo que le permitirá asimilar lo que ha entendido y complementar su visión con las perspectivas de sus pares. A través de esta puesta en común y la reflexión que ello conlleva, se pretenden corregir posibles errores de comprensión. Es una confrontación entre la exposición docente, las secuencias del film y el trabajo en grupo. Esta tarea permitiría al estudiantado formarse un pensamiento crítico durante las preguntas, lo que entroncaría con las teorías del aprendizaje cooperativo, pero en este caso, con el gran grupo. Este prototipo de estudio del largometraje permite trabajar también de manera individual a través del comentario crítico. Este sistema de análisis de film permite comprender el proceso completo, para extraer de él lo más conveniente a cada circunstancia, sentando las bases del trabajo en el aula de Historia.

2.2. Contexto histórico: 1792-1828

Francisco de Goya nació en el Siglo de las Luces, época donde la razón humana tuvo predominio sobre cualquier otra fuente de conocimiento. Asimismo, la fe queda relegada, y la Iglesia y la teología son sometidas a la crítica. El pintor vive entre dos siglos, el S.XVIII, que ve nacer las optimistas ideas de la Revolución Francesa, y el XIX, donde se desarrolla el horror de las invasiones que sacudieron España, acompañadas por la restauración del Antiguo Régimen y una dura represión. Algunos de los planteamientos ilustrados viven con fuerza en la mentalidad del mismo Goya, quien criticó abiertamente a la Inquisición y los valores de la sociedad del momento.

Según Vallejo García-Hevia (2018), Carlos III subió al trono en 1759, fecha un tanto lejana para el inicio del contexto, pero necesaria para tener una aproximación del ambiente político y cultural en el que el pintor nace. El monarca, durante sus años de gobierno en Nápoles, ya había estado en contacto con las ideas ilustradas; y por tanto, al acceder al trono español tras la muerte de su hermanastro Fernando VI decide, al igual que otros soberanos europeos, seguir algunos de los ideales de progreso, siempre y cuando no vulneraran la monarquía absoluta.

El programa de reformas presentado por Carlos III tuvo fuertes detractores en el sector privilegiado, desencadenando conflictos como el Motín de Esquilache (1766). Mencionar en este punto la película dirigida por Josefina Molina, *Esquilache* (1989), que recoge el malestar del pueblo y los hechos acontecidos durante y tras el motín. Para llevar a buen puerto su programa de reformas, Carlos III contó con la contribución de importantes ministros y colaboradores, que fueron los responsables de los esfuerzos reformistas. Entre ellos, destacamos a Jovellanos, Floridablanca o Francisco Cobarrús. Durante su reinado, Goya desarrolló sus primeros años como pintor, dedicando su obra a representar el esperanzador ambiente ilustrado, retratando a algunos de los ministros anteriormente mencionados.

A la muerte de Carlos III, en 1788, y con el Antiguo Régimen intacto, subió al trono su hijo Carlos IV (1788-1808). Sin embargo, un año después, la Revolución Francesa tambaleó los anquilosados cimientos de Europa, provocando una expansión de las ideas de la Ilustración. El rey, ante la preocupante situación, paralizó las reformas y encargó a Floridablanca un cordón sanitario de protección ideológica, que aislara a España de las revolucionarias ideas del país vecino. Sin embargo, tras pasar a Luis XVI por la guillotina en 1793, se produjo la declaración de guerra a Francia; la derrota de España en el Rosellón y la consecuente Paz de Basilea (1795), dejando al país como un mero satélite de Francia, manejado por su valido Manuel Godoy (La Parra López, 1994).

La sumisión política de Godoy se hacía cada vez más evidente, siendo España arrastrada a través de diferentes tratados a contiendas francesas, como ocurrió con la Batalla de Trafalgar (1805), donde los ingleses al mando del General Nelson derrotaron a la flota española. Si bien, para Bahamonde y Martínez (2005), Napoleón que no estaba dispuesto a cesar ante sus intentos expansionistas, firmó con Godoy el Tratado de Fontainebleau (1807). Sobre el papel, se trataba de la invasión de Portugal, aliada inglesa, por un ejército hispano-francés, y cuya victoria conllevaría el reparto del reino, quedando Godoy como rey del Algarve. En la práctica, se estaba produciendo la invasión del país,

ocupando puntos estratégicos dentro de la Península. A esto, hay que sumar el profundo descontento popular que se produjo por la pasividad del ejército y los principales actores políticos, desencadenando el Motín de Aranjuez (1808), y provocando, con ello, la caída de Godoy y la abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando VII.

Tras una serie de cartas de Carlos IV a Napoleón, este pudo comprobar la debilidad de la monarquía hispánica, e hizo llamar a padre e hijo a Bayona. Se produjeron entonces las famosas abdicaciones sobre la persona de Napoleón, quien pasó el poder a su hermano José I. De esta manera, la invasión y la anexión fueron efectivas. A su vez, las Cortes y el Estatuto de Bayona establecieron un programa de reformas del país, auspiciado por las ideas ilustradas del nuevo monarca francés. Debido a la marcha del monarca y su padre a Bayona, la responsabilidad política había quedado en manos de la Junta Central Suprema; que, tras los hechos acontecidos, fue sustituida por la Regencia del Reino, asumiendo el poder hasta el retorno del rey (Tuñón de Lara, 1973). La tensión que se había generado con estos acontecimientos se trasladó a las calles provocando dos sucesos reflejados por Goya posteriormente: *La carga de los mamelucos* (1814), el 2 de mayo, y *Los fusilamientos de la Moncloa* (1814), del día siguiente.

No obstante, hay que tener en cuenta, que existía una división tangible dentro del propio pueblo español. Por un lado, una pequeña parte de los españoles, eran conocidos como los afrancesados, y se mostraban a favor del nuevo programa de reformas, puesto que entendían que esa era la única vía posible de modernización del país. Por otro lado, la gran mayoría de la población formaba el bando patriótico que, a pesar de estar en contra de la invasión y del deseo de vuelta del rey, se podían dividir en dos tendencias claramente diferenciadas. Por un lado, los liberales querían aprovechar esta ocasión para quebrantar la rigidez del Antiguo Régimen y establecer un sistema liberal, parlamentario y constitucional. Sin embargo, a ellos se oponían el grupo tradicionalista, que abogaban por una vuelta total al viejo orden absolutista.

Es necesario, aunque no se desarrolla en los films de estudio, saber que durante *Los Fantasmas de Goya* (Milos Forman, 2006) tiene lugar la Guerra de la Independencia, y que se estructura en diferentes fases desde 1808 hasta 1813. Presentamos aquí, una síntesis esquematizada de la misma, a partir de la obra de Tuñón de Lara (1973):

- 1808/1809: avance francés sobre Andalucía, dura derrota en Bailén. Francia se repliega más allá del Ebro. Presencia inglesa al mando del Duque de Wellington, lo que compromete la situación de las tropas napoleónicas.

- 1809/1812: Napoleón coordinó personalmente la toma de Madrid. Se produce la invasión de Andalucía. Núcleo de resistencia, Cádiz.
- 1812/1813: derrota en Rusia, lo que conllevó la movilización y retirada de efectivos en el territorio español. Consecuencia: varias derrotas francesas; y Tratado de Valençay.

Durante la guerra, y concretamente en 1812, se da en España un proceso ideológico donde se constituyen, por primera vez, los principios del liberalismo español. Tras el paso del poder central a la Regencia del Reino, esta convocó las Cortes de Cádiz en 1810. En ellas, se estableció la necesidad de llevar a cabo cambios en la organización del Estado y, a través de las corrientes ideológicas allí representadas, se elaboró la Constitución de 1812, con el objetivo de dismantelar el Antiguo Régimen.

Con el Tratado de Valençay (1813), se firma la paz y el reconocimiento por parte de Napoleón a Fernando VII como rey de España. *Los Fantasmas de Goya* (2006) termina en este punto, con la represión de los afrancesados. Esto sería, no obstante, una muestra de esa dura represión con la que el monarca español persiguió las ideas de la Ilustración, obviando el proceso liberal que se había iniciado en Cádiz. Realmente, las Cortes eran conscientes de la dificultad de integrar al monarca absolutista dentro de un nuevo marco político; por ello, surgió la duda entre los liberales acerca de la firme voluntad del rey de acatar la constitución. Cierto es, que en un primer momento, Fernando aceptó las condiciones dictadas desde España, pero pronto se destaparon sus intenciones al viajar a Valencia, y reunirse con los diputados absolutistas quienes presentaron el famoso Manifiesto de los Persas en 1814, convencidos de la fragilidad de un sistema que había llegado para quedarse. (Carr, 2009).

El final de la vida de Francisco de Goya coincide con el reinado en España de Fernando VII (1814-1833). Las ideas ilustradas y la Constitución de 1812 introdujeron en España la ideología liberal. Sin embargo, tras la vuelta del monarca, estos cambios quedaron derogados en favor de las viejas estructuras del Antiguo Régimen. La desaparición de libertades y derechos, la vuelta a los privilegios, al régimen señorial, el predominio de la Iglesia y la Inquisición, las terribles persecuciones contra los partidarios del cambio, los exilios... fueron componentes del nuevo mundo creado por Fernando VII con el fin de expulsar las ideas revolucionarias y mantener las riendas del país.

Para De La Guardia y Salvetti (2017), la resistencia al Antiguo Régimen no tardó en llegar en forma de levantamientos, siendo notable el liderado por el coronel Rafael Riego en Cabezas de San Juan, Sevilla, en 1820. La insurrección de este destacamento,

destinado a América bajo el mando de Riego, propició la retractación de Fernando VII y la restauración de gran parte de las reformas de Cádiz. Sin embargo, los constantes obstáculos a las reformas, junto con la intervención en 1823 de la Quíntuple Alianza respaldada por los Cien Mil Hijos de San Luis y el Duque de Angulema, llevaron al restablecimiento del absolutismo, suprimiendo las ideas liberales. Desde entonces hasta la muerte del monarca en 1833, se desató una era de represión y persecución hacia la doctrina liberal. Fue durante este período, precisamente en 1828, cuando falleció el pintor Francisco de Goya y Lucientes, quien, defensor de las ideas de la Ilustración, había decidido exiliarse en Burdeos.

2.3. Francisco de Goya y Lucientes: cronista de su tiempo

Sería un error plantear este estudio sin una breve reseña de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), puesto que la comprensión integral de los films pasa por entender la figura del pintor, y cómo los acontecimientos históricos y sociales moldearon su carácter y su obra. Con ello, también se pretende poner en valor la visión histórica del cine sobre Goya, y cómo no solo este es cronista de su tiempo, sino que además, el cine puede ser y es cronista de Goya.

Tal es su prodigiosa técnica, y tal su trascendencia y la de sus obras, que ha sido representado no solo en multitud de escritos y publicaciones, sino también en una gran variedad de películas que reflejan su vida y obra, algunas con total detalle y otras más inclinadas a la imaginación. Valeriano Bozal, en *Goya y el gusto moderno* (1994), aclara la dificultad que conlleva el discurso de la obra del autor, por la variedad de vertientes condicionadas en todo momento por su inconfundible innovación y una visión crítica y social de la realidad de su época.

Su evolución manifiesta una tendencia inconformista y con gran versatilidad, capaz de renovarse constantemente. Asimismo, presenta una clara conciencia de su realidad, y actúa como narrador de un período histórico de gran relevancia. Es cierto que, como pintor desarrolló una paleta realmente innovadora, pero que se encuentra condicionada por su salud y su devenir histórico, dando origen a series como *Los Caprichos* (1776-1779) o *Las Pinturas Negras* (1819-1823). Fue capaz de retratar la crisis del Antiguo Régimen, las barbaries de la guerra o la Inquisición; y desde la reflexión y el simbolismo, atender a las miserias del pueblo y la crítica social.

La vida y obra de Goya se estructuran en diferentes etapas, y aunque son anteriores a la cronología que estudiamos, es conveniente hacer un breve barrido para conocer el devenir y los condicionantes que forjaron su personalidad. En este caso, se ha decidido establecer la primera época desde 1771 hasta 1807, que comenzó más tarde de lo habitual, aunando su etapa de juventud, madurez y triunfos profesionales, en la que su visión optimista se refleja en los lienzos, sin estar exentos de sombras. Fue, entonces, aprendiz de Francisco Bayeu y se casó con su hermana Josefa, lo que le valió, probablemente, para acceder a la Academia, a la Real Fábrica de tapices, y finalmente a la Corte y la monarquía. Según Jeannine Baticle en su obra *Francisco de Goya* (2004), con el tiempo se convirtió en el pintor de moda en Madrid y uno de los retratistas más valorados, aunque, como refleja, no siempre fue así.

Según las cartas escritas por el mismo Goya, enfermó a finales de 1792 –año de inicio de *Los fantasmas de Goya*– en un viaje a Sevilla; si bien, posteriormente, se trasladaría a Cádiz durante varios meses; de hecho, no es hasta verano de 1793 cuando se vuelve a tener noticias de él, en Madrid. Con respecto a la causa, autores como Baticle apuntan a un accidente durante el trayecto o un choque emocional fuerte, aunque también mencionan una posible apoplejía sufrida por causas desconocidas. Tzvetan Todorov (2019) refiere que en los escritos que se conservan no hay indicios exactos que nos permitan saber cuál fue la enfermedad; únicamente, se tiene constancia de que se produjo en su viaje a Sevilla, del cual se desconoce el motivo, si bien se piensa que en un principio sería de corta duración por la ausencia de avisos a la familia o a la Corte. No se conservan notas de este lapso de tiempo, pero si se sabe que Goya se recuperó, aunque acabó llevando consigo una secuela que acarrearía toda su vida, la sordera. Esto provocó, con el tiempo, que el pintor se aislara en su mundo interior, expresando cada vez más una visión sarcástica, atormentada y escéptica, reflejada en sus escenas y gamas de grises. Finalmente, su enfermedad condicionó el surgimiento de una pintura nueva, llena de matices simbólicos y críticos que lo acompañarían el resto de sus días.

De esta etapa, Todorov menciona sus diferentes logros materializados en cargos en la Corte como pintor del rey en 1786; de cámara en 1789; y, su gran éxito, primer pintor de cámara en 1799. Su posición de cortesano y académico le permitió influir de políticos con claros ideales ilustrados como Cobarrús, Jovellanos, Ceán Bermúdez o los Duques de Osuna, algunos de los cuales fueron retratados por el mismo pintor.

Algunas de sus obras más destacadas de este primer periodo son obras religiosas como *El sueño de San José* (1772); cartones para tapices como *El cacharrero* (1778-

1779) o *El pelele* (1791-1792); *Autorretrato ante caballete* (1785); *Retrato de Carlos IV* (1789); *El aquelarre* (1797-1798); la serie de *Los Caprichos* (1797-1799); *La familia de Carlos IV* (1800); *Godoy como general* (1801); o retratos como el *de Juan de Villanueva* (1805) o *del Conde de Floridablanca* (1783), así como otras representaciones de la incipiente burguesía, otros ilustrados y de la sociedad de la época. Como se puede ver, la variedad temática es amplia, en los últimos años de esta etapa conjuga su papel oficial de pintor de la Corte y su gusto por las representaciones menos convencionales.

La segunda etapa la hemos delimitado entre los años 1808 y 1824, marcados por una sordera ya avanzada, por la guerra y la restauración en el trono de Fernando VII. Este lapso temporal fue el momento en el que se originó su serie *Los Desastres de la Guerra* (1810-1815), entre numerosísimos grabados; y sus ideas para realizar *La carga de los mamelucos* (1814) y *Los fusilamientos de la Moncloa* (1814), ejecutados tras la guerra por encargo del rey Fernando VII. No obstante, también se sucedieron otras obras como *Incendio en un hospital* (1808-1812); *Corrida de toros en un pueblo* (1808-1812); *Los disciplinantes* (1808-1812); *Retrato de Fernando VII* (1815); *Autorretrato con el doctor Arrieta* (1820); o *Retrato de una dama con mantilla* (1824-1825).

Francisco de Goya era un liberal, partidario de los ideales de la Revolución, que observaba cómo aquellos a los que había admirado se conducían a través de la barbarie. Sus vivencias durante la Guerra de la Independencia le llevan a un choque de realidad, la pugna entre las sociedades francesa y española suponen un duro golpe para el pintor, una conmoción que hace que se derrumben las normas morales, y que arrastra su pintura a un nuevo camino de innovación, que se ve reflejado en un cambio en su percepción del mundo y de la sociedad.

Tras la vuelta de Fernando VII, se perpetúa una curiosa singularidad, el pintor que criticaba la sociedad, la Iglesia y el modelo de Estado, con unas ideas liberales consolidadas, es el pintor que los reyes mantienen como oficial. Además de la inestabilidad emocional que debió acarrearle la guerra, se produjo la muerte de su esposa Josefa (1812); la complicada relación con Leocadia Weiss –la última mujer con la que parece tener una relación–, o su obligación tras la guerra de mantenerse en Madrid (1814). Ante estas vicisitudes, el pintor se aisló de la ciudad en la que vivió tantos años, posiblemente por su relación con Leocadia y su miedo ante la Inquisición, quedando relegado por la sociedad. La Quinta del Sordo vio nacer varias de las obras más importantes de su carrera, *Las Pinturas Negras* (1819-1823) –con mención a la representación extraordinaria de Paco Rabal como Francisco de Goya, en *Goya en*

Burdeos, en cuyos desvaríos se puede entender la génesis artística—, realizadas en óleo sobre pared y, posteriormente, pasadas a lienzo. En ellas, el pesimismo, la paleta oscura, el simbolismo, y un dibujo muy evolucionado, crean escenas de un profundo sentimiento. (Todorov, 2019).

Su última época se desarrolló en Burdeos (1824-1828), donde se exilió voluntariamente y donde terminó falleciendo. Tras su salida de España, Goya intentó por todos los medios no perder el favor y la remuneración económica que percibía de la corona; por ello, afirmamos que se trató de un exilio voluntario, puesto que tuvo que volver en algunas ocasiones a España. Su estancia en Burdeos supuso una época de revitalización para el pintor, quien encontró la “voluntad” (Todorov, 2019, El último viaje³) y el ansia de creación y experimentación. Se sabe por su correspondencia de esta época que guardaba un gran cariño tanto a su familia legítima, que residía en España, como a la ilegítima, que le acompañaba en Burdeos. Además, en dicha correspondencia nos habla de amigos cercanos, por los cuales es posible que se instalara en esta localidad, como Leandro Fernández de Moratín (Baticle, 2004).

En Burdeos recuperó la pincelada de colores vivos de sus inicios, con una temática trivial y alegre, ejemplo claro de ello es su obra más destacada de la época, *La lechera de Burdeos* (1827), en el que autores como Todorov ven cierta inspiración en Leocadia. No obstante, también destacan su serie de *Los toros de Burdeos* (1824-1825); algún retrato como el de su amigo *Don Juan Bautista de Muguero* (1827); o la continuación de sus álbumes de bocetos donde recuperó esa visión onírica de pesadillas y violencia —*G y H*, donde destacan *El gran disparate* o *El mal marido*—. Estos bocetos y dibujos son muy propios de esta etapa, de sus paseos y salidas por Burdeos, así como de algún viaje a París.

³ Como el formato que ofrece la Universidad de Granada no incluye número de páginas para citar libros electrónicos, hemos introducido en la cita, en el paréntesis, el epígrafe en que se incluye lo citado.

III. Estudio del material cinematográfico

A continuación, se desarrolla el esquema propuesto en el apartado 2.1. *El análisis del film* para con los largometrajes señalados con anterioridad: *Los fantasmas de Goya* de Milos Forman y *Goya en Burdeos* de Carlos Saura.

Es necesario mencionar que los ítems se han aplicado en función de las necesidades de cada film. En algunos casos se puede proceder al desglose de los parámetros, con el fin de individualizar o generalizar aspectos que requieran de mayor o menor profundidad. Por lo tanto, como ya mencionamos anteriormente, se trata de un modelo versátil, capaz de adaptarse a las necesidades de cada persona y largometraje.

El último epígrafe de este apartado está destinado a sopesar cómo se han utilizado estas películas para hablar de Francisco de Goya y cómo plantear el estudio del film para la Historia. En cierto modo, es la comprobación del método de análisis presentado, que permitirá corroborar el cine como recurso factible de estudio para la Historia.

3.1. *Los fantasmas de Goya* de Milos Forman

Como aclaración, se debe mencionar que se trata de una trama ficticia, de personajes inventados por el director para incrementar el interés en el film. Ambientada en el contexto biográfico de Francisco de Goya, donde solo los reyes, Napoleón y José I y el Duque de Wellington serían reales. Los escenarios descritos, así como los personajes históricos son una aproximación, teniendo en cuenta que es imposible definir claramente la realidad pasada. Durante este trabajo, se mencionaba la subjetividad de la interpretación histórica que en este film es patente y se circunscribe únicamente a los aspectos históricos del contexto y la biografía del pintor.

Clasificación:

Nos encontramos ante el film de Milos Forman, *Goya's Ghosts (Los fantasmas de Goya)*, del año 2006. Se trata de una obra cinematográfica de naturaleza histórica-artística y de género biográfico e histórico, con tintes dramáticos, donde se presenta la etapa de principios del XIX. En este largometraje rodado y ambientado en España, destacan actores como Javier Bardem, Natalie Portman o Stellan Skarsgard en los papeles principales, entre otros actores notables de nuestro cine.

Forman realizó un proyecto en inglés con una duración de 118 minutos, donde personas de la talla de Varhan Bauer o Javier Aguirresarobe, se encargan de departamentos como música o fotografía. Para ampliar esta información y consultar la ficha técnica se puede acudir al Anexo A.

En cuanto a la importancia del film, es necesario catalogarlo como una gran película de ambientación en la Guerra de Independencia española, que sienta las bases para ampliar los conceptos o para entender la implicación del pueblo español y la decadencia de la Santa Inquisición.

Análisis:

Sinopsis:

1792, en una España sumida en el Antiguo Régimen se encumbra Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) (Stellan Skarsgard), próspero pintor de la Corte de Carlos IV (1788-1808). Cuestionado por el Santo Oficio en *Los Caprichos*, se ve involucrado en una complicada situación, su musa, la hija de su amigo Tomás Bilbatúa, Inés (Natalie Portman), ha sido requerida por la Inquisición y acusada de herejía. El film se desenvuelve entre los últimos años del monarca, la Revolución Francesa y el retorno de “El deseado”, condicionando la vida de Goya, la de Inés y la búsqueda de su hija.

Análisis formal:

Antes de hacer el análisis de las secuencias debemos hacer referencia al tiempo que se desarrolla en el largometraje. Este film evoluciona de una manera “completamente anacrónica” (Casetti y Di Chio, 2009, 4.2.2.), no existe un orden de los acontecimientos que se desarrollan con respecto a la vida de Goya. Por lo tanto, se puede considerar que la línea temporal esta alterada, probablemente en la búsqueda de un hilo argumentativo concreto.

A continuación, se desarrolla la secuenciación del film y el análisis los ítems correspondientes.

- Secuencia 1: presentación de los créditos con P.P. (Primer plano) de los *Caprichos* de Goya. A continuación, se amplía la escena, una serie de clérigos examinan los grabados. Suena una marcha solemne de tambores, junto a instrumentos de viento y cuerda, acompañado por un coro, que aporta sensación de inquietud a la escena. Se amplía la secuencia, C.M. (Campo medio), los religiosos parecen estar en una iglesia, con luz tenue, donde los vanos son de medio punto, altos y abocinados. En la cabecera, parece haber un altar con un crucificado de tamaño medio. Hay poco mobiliario, la

mesa central donde todos están reunidos, unas sillas y candelabros. Aparece el texto “1792 – Madrid / Santo Oficio de la Inquisición” (Forman, *Los fantasmas de Goya*, min.1). P.P., algunos de los clérigos discuten acerca de la imagen que se da de la Iglesia a partir de los grabados.

Aparece el primero de los personajes ficticios a destacar, en P.P., Lorenzo, que defiende al pintor con la premisa de ser “pintor de la Corte” (Forman, *Los fantasmas de Goya*, min.3). Otro monje hace referencia a la decoración “de capillas”; probablemente en alusión a la Basílica del Pilar o a la Cartuja del Aula Dei (Baticle, 2004). Asimismo, se le acusa de usar como modelo a “rameras” para las iglesias, de lo cual no tenemos información. Lorenzo defiende a Goya, habla del “mal que ha reflejado” (Forman, *Los fantasmas de Goya*, min.4), y pone el foco sobre las personas que obvian los preceptos de la Iglesia y, en concreto, sobre las mujeres y los herejes. La contextualización la encontramos en la aparición de los grabados de *Los Caprichos*. Además, la mención a Francisco de Goya y su designación como pintor de la Corte.

- Secuencia 2: se inicia con Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) e Inés Bilbatúa –segundo personaje ficticio a destacar, así como su familia–, ambos protagonistas del film. Se encuentran en una habitación con luminosidad, probablemente, en el taller del pintor en Madrid. En C.M., Goya pinta a la muchacha mientras conversan animadamente; la sordera aún no ha hecho mella en el maestro. El mobiliario consta de varias consolas de madera, una tarima para la modelo y algunas estanterías y atriles. Se produce un corte de escena, Goya trabaja en el retrato de Lorenzo (C.M.); el clérigo hace referencia a San Antonio de la Florida (Forman, *Los fantasmas de Goya*, min.7), cuyos frescos datan de 1798. Indaga sobre las musas del pintor. En esta escena se puede apreciar el mercadeo que suponía el arte en esta época. Por último, Lorenzo alude a la crítica a la Iglesia en su obra, y los enemigos que se puede ganar; Goya responde que tiene “amigos poderosos” (Forman, *Los fantasmas de Goya*, min.8). La ficción de esta secuencia nos lleva a no tener más que un indicador contextual, el nombre del pintor.

- Secuencia 3: Palacio de La Granja, en un gran salón con luminosidad, Goya pinta el cuadro *La reina María Luisa a caballo* (1799). Se puede ver el caballo que se utiliza como modelo, algunos bocetos, lienzos colgados de las paredes, y una gran tela en mitad de la sala, apoyada en dos caballetes. Entra la reina María Luisa de Parma junto a varias damas (C.M.); este momento es acompañado por una melodía alegre,

compuesta por instrumentos de cuerda. El maestro se inclina ante una mujer menuda y enérgica que representa fielmente el carácter de la reina.

Se produce un corte, Carlos IV caza en los terrenos. Acompaña la misma música que hemos escuchado con la reina; sin embargo, mientras la que se ha oído con ella era más fina, quizás representando la gracilidad, la del rey tiene más entidad, atendiendo probablemente al poder de representación de una escena de caza, donde acompañan instrumentos de viento. Otro corte sitúa al monarca en la sala donde Goya y la reina trabajan. Se representa al monarca como alguien que cede ante los designios de la reina. Tras marcharse, Goya vuelve al trabajo, P.P.; les acompañan unos instrumentos de cuerda que amenizan la escena y muestran la desesperación de la reina.

Como indicadores contextuales tenemos el nombre de Goya, así como la misma representación pictórica.

- Secuencia 4: una sala pequeña con bóvedas de arista y columnas robustas, luminosa, es probable que sea una sacristía; con escaso mobiliario. En ella, el hermano Lorenzo (P.P.) da una charla a un grupo que no pertenece a la Iglesia; sin embargo, por su tono y argumentos, se trata de personas que buscan comportamientos indecorosos de la cristiandad para exponerlos ante el Santo Oficio. Lorenzo alude a Voltaire y los átomos, a judíos y protestantes, y a la necesidad de reportarlos por herejes.

Tras un corte en la escena, nos trasladamos a una taberna. Es una sala de gran dimensión, con una luz tenue. Hay varios P.P. y C.M. donde se pueden ver varias personas de la charla, además de trabajadoras de la taberna y la gente allí reunida. Una muchacha con traje de maja interpreta una danza, de acompañamiento un instrumento de cuerda. Inés se sienta con sus hermanos en una mesa a cenar; no prueba el cerdo, algo que llama la atención de los enviados de la Iglesia.

Se vuelve a producir un corte en la secuencia. C.M., en la calle, un clérigo montado a caballo lleva una citación a la casa de los Bilbatúa. Vuelve a avanzar la escena, el padre de Inés, Tomás le muestra la notificación a la muchacha, y junto a su familia discurren acerca de ello. Se muestra un salón ricamente decorado. Otro corte sitúa a padre e hija ante la puerta del Santo Oficio, la escena sucede en una calle con albero, aparece una iglesia, edificios toscos... A continuación, conducen a Inés a una sala oscura con poco mobiliario. Tras el interrogatorio se produce la tortura para demostrar que dice la verdad. La escena se traslada a una mazmorra donde se ata a la muchacha con las manos a la espalda y se la cuelga, hasta que confiese. Al sufrimiento acompaña una melodía compuesta por instrumentos de cuerda, que intensifica la desesperación.

Esta escena ficticia es difícil de contextualizar, quizás el discurso de Lorenzo nos puede llevar a las persecuciones del Santo Oficio, que se centraban a finales del XVIII y en el XIX en los propios cristianos.

- Secuencia 5: La música de la secuencia anterior se transforma, la acompañan ahora otros instrumentos que nos transportan a la concentración de Goya en P.P., que pinta en su taller su famoso *Autorretrato ante el caballete* (1785), donde se aprecia el sombrero con velas que le permitía pintar de noche (Forman, *Los fantasmas de Goya*, min.21). Se mira en un espejo y pinta. La música desaparece en el momento que Goya vuelve a la realidad cuando llaman a la puerta (C.M.); Tomás Bilbatúa le explica el caso de Inés. El pintor duda de su posible intervención debido a sus circunstancias. Se produce un corte en la secuencia, de nuevo en el taller del pintor, representación de la realización del proceso de grabado (P.P.); de fondo una melodía de cuerda con notas con mayor dinamismo y altura, que ponen el acento sobre un momento relevante, la realización de los grabados –recordando el inicio de la película–. Parece que es él mismo quien los elabora en las planchas, la máquina que se representa es diferente al film de *Goya en Burdeos*, parece más antigua. Acto seguido, llega el padre Lorenzo –finalizando la melodía– para admirar su cuadro; Bilbatúa ha pagado el marco con la intención de que interceda por su hija (C.M.).

El indicador contextual de esta secuencia es sin duda la realización del lienzo de 1785.

- Secuencia 6: min.27, mazmorras del Santo Oficio. Una melodía grave acompaña la escena, ocultada por el ruido de fondo; se percibe la gravedad de la situación y la tensión; y acaba pocos segundos después. Lorenzo busca a Inés. Es una galería oscura; si bien podemos ver los personajes que habitan en ella. En P.P., con el sonido agudo de lo que parece una flauta –lo que puede representar la esperanza o la juventud–, el religioso encuentra a la joven, ambos personajes hablan, el clérigo reza con la muchacha en latín, y termina sucumbiendo ante los pecados terrenales.

Min.31, casa de los Bilbatúa, donde se produce la reunión y la cena con la familia de Inés. Se trata de un palacio lujoso, con tapices y alfombras ricamente decoradas; además de una iluminación con numerosos candelabros y lámparas. Se habla de la restauración del convento de Santo Tomás y de ciertos aspectos como el vino o la comida que indican un alto poder adquisitivo –hay que recordar que Bilbatúa es un comerciante prospero–. La conversación durante la cena lleva al clérigo a mencionar las prácticas judías de Inés, el padre niega el conocimiento de la hija sobre el tema. El asunto se trunca cuando Lorenzo afirma la “puesta a cuestión” de la muchacha

(Forman, *Los fantasmas de Goya*, min.34); Tomás obliga a Lorenzo a firmar una declaración que lo pone en aprieto; tras su negativa, se produce su tortura, acompañada de una melodía de instrumentos de cuerda que representan la desesperación y el dolor –tanto del religioso, como de la familia Bilbatúa– y, finalmente, la firma.

Un nuevo corte nos traslada a la sacristía del Santo Oficio, C.M. Los clérigos han contado la donación de la familia, Lorenzo expone la petición de recuperar a su hija. Se acepta la ofrenda para el Convento, pero se rechaza la propuesta de liberación. Lorenzo se desplaza a las mazmorras para ver a Inés, conversan y le pregunta si quiere rezar, con el significado implícito que ello conlleva.

En esta escena ficticia destaca sobre todo, el nombre de Goya; sin embargo, no hay nada más que nos permita circunscribir la cronología.

- Secuencia 7: Carlos IV aparece riéndose, con la declaración jurada de Lorenzo y la familia Bilbatúa presente. Se trata de un salón del trono, de pequeñas dimensiones, gustosamente decorado con dos tronos estilo imperio; un tapiz cubre toda la pared, una gran alfombra y algunas consolas. En escena se encuentran algunos representantes políticos y religiosos, sin embargo, no podemos especificar nombres.

Se producen varios cortes más, aparecen las consecuencias de haber salido la declaración a la luz. El Santo Oficio, revisa la declaración, P.P., lo que muestra la severidad de la situación. Otra escena, en la casa de Goya donde llegan para requisar su lienzo (P.P.). Finalmente, una procesión del Santo Oficio, en la calle, tras la fuga de Lorenzo, su cuadro es el protagonista. La procesión se acompaña del canto monacal. Una muchedumbre que escucha atentamente las palabras de los clérigos. Se produce la quema del cuadro. Es en este momento, min.48, con un P.P. de Goya, se producen las primeras señas de la enfermedad del pintor.

En esta secuencia ficticia se menciona el nombre de Goya; sin embargo, ni las prácticas inquisitoriales ni los primeros indicios de su sordera ayudarían a fijar la fecha.

- Secuencia 8: lienzo de *María Luisa de Parma a caballo* (1799). Salón de palacio (C.M.), donde el pintor presenta su obra a los reyes. Es un salón amplio, con grandes ventanales, varios tapices colgados, y dos tronos en oro y terciopelo rojo que recuerdan al estilo imperio, junto a una alfombra de las mismas características. Vuelve a sonar la melodía que representaba a los reyes; sin embargo, ahora va acompañada de un clavicordio, que aporta mayor solemnidad. Goya desvela el cuadro, la reina se levanta y se va –esta actitud estuvo lejos de la realidad–; acompañar a su salida la melodía anterior; todo ello en C.M.

Corte en la escena, despacho del rey. Es una sala ricamente decorada, las cúpulas están pintadas con frescos que bien podrían ser de Giordano o Tiziano; el mobiliario sigue siendo de estilo imperio, otros en madera con detalles en oro, y destaca un fino escritorio de época. La decoración consiste en tapices, jarrones y candelabros. La iluminación es tenue, la luz se filtra por dos ventanales. El rey toca una pieza de música con el violín, C.M., afirma que es suya –no la hemos podido encontrar–. Goya se dirige al rey para preguntarle por el lienzo, entra un enviado de Francia, su rey ha muerto. Tras esto, melodía que representa la gravedad de la situación, el monarca se retira. La transición se realiza con el primer y único fundido en negro.

Los indicadores textuales de esta secuencia son el retrato de María Luisa de Parma de 1799 y la muerte del rey francés en 1793.

- Secuencia 9: rótulo, “15 años después” (Forman, *Los fantasmas de Goya*, min.53). En escena, un P.P. de espalda, Napoleón pronuncia un discurso ante sus oficiales y tropas; primero en un salón de un palacio, y posteriormente en el campo de batalla. Se desarrollan, a continuación, escenas que el espectador puede entender como los sucesos de Guerra. Acompañan a estas una melodía que expresa al mismo tiempo la vehemencia del ejército francés y la desesperación del pueblo español; es posible que sean instrumentos de cuerda y viento junto a las voces de un coro.

Es noche, una explosión ilumina el rostro de Goya en P.P., afectado ya por la sordera. Se produce el sonido de disparos y de cañones, la guerra está en las calles. Se abre un soliloquio de Goya en el min.55, habla como cronista de la guerra, acompañado de la representación pictórica de sus *Desastres*, cuyos bocetos fueron concebidos en este momento, aunque las obras son de ejecución posterior. Algunas notas de lo que parece ser un único violín, acompañan el discurso, se puede interpretar como la soledad de Goya y su interior atormentado por su enfermedad. En este momento, se puede vislumbrar *La carga de los mamelucos*, en casa del pintor.

Nuevo corte de escena, iglesia donde se da misa en C.L. (Campo largo). Los franceses interrumpen, ante la negativa de los religiosos, el francés a cargo mata a quien da misa. Se menciona la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*, C.M., – promulgada en 1789–, la abolición de la Santa Inquisición, así como la incautación de propiedades y liberación de presos.

El indicador contextual más claro aquí es el discurso de Napoleón.

- Secuencia 10: se inicia con la liberación, en P.P. y C. M., de los presos de la Santa Inquisición (Forman, *Los fantasmas de Goya*, min.58), la oscuridad da paso a la luz de

la libertad. Se escucha una melodía conformada, de nuevo, por instrumentos de cuerda acompañados de un coro de voces; la altura de las notas puede llevarnos a su significado, la esperanza. Inés, muy deteriorada y vestida con harapos, sale al exterior, pero no encuentra a su familia, vuelve a su casa. Las calles están repletas de soldados franceses armados –sabemos que Napoleón coordinó la toma de Madrid entre 1809 y 1812–, de personas que siguen enfrentando las tropas, vejaciones y muertos. La música sigue acompañando a la joven, asombrada ante el mundo que se abre ante ella, su libertad. Es probable que se pueda notar en estas notas ciertos tonos triunfalistas, quizás del triunfo de la Revolución sobre España.

La melodía desaparece tras la llegada a su casa (C.M.), lo que antes había sido un gran palacete, ahora está abandonado. Se encuentra en sombras y sin mobiliario. Mientras tanto sigue el ruido de la lucha en el exterior. La muchacha sonríe al ver su casa, inconsciente de la realidad, hasta que se topa con los cadáveres de su familia.

Un nuevo corte en la escena nos lleva a la casa de Goya. Inés en la puerta en P.P., en principio la confunde con una necesitada, tras entender lo que le dice, consigue identificarla. La casa del pintor ha cambiado poco, incluso siendo noche, está muy oscura, quizás en referencia a las turbaciones que tenía el maestro por esta época. Es destacable que los únicos ruidos que se reproducen aquí son los que él mismo realiza; así como alguna nota que escenifica la tristeza del pintor ante la situación de Inés. La muchacha le cuenta lo sucedido y que tuvo una hija. El pintor decide ayudar a Inés.

Las imágenes de la guerra pueden sugerir algún contexto determinado, unido a los ropajes de los soldados; sin embargo, es una imagen complicada de contextualizar si no se conoce la biografía de Goya.

- Secuencia 11: la turba sigue en las calle. Goya se dirige a un edificio donde en la entrada se encuentran dos banderas de Francia. Lo acompaña una persona que le traduce a lengua de signos. Es una estancia similar a la decoración del despacho de Carlos IV –secuencia ocho–. Goya pregunta por el Santo Oficio, lo mandan a ver a un “fiscal especial” (Forman, *Los fantasmas de Goya*, min. 63).

Corte en la escena, el maestro llega en carruaje a otro edificio, se encuentra lleno de gente, es un juicio contra la Santa Inquisición, cuyo fiscal es Lorenzo. Entre el ruido de la muchedumbre se pueden escuchar algunas notas musicales que representan la ansiedad o la desesperación de los monjes allí presentes. Lorenzo ahora defiende las ideas de la Ilustración, posicionada contra la Iglesia. Se trata de una gran sala, con una mesa grande donde se extienden la bandera de Francia y por ende de la Revolución,

sentados a ella los jueces. Multitud de personas escuchan el discurso y la condena, vuelve a sonar una melodía triunfalista similar a la de la secuencia diez. Se ve a Goya esta contrariado, Lorenzo lo reconoce y va a saludarlo.

Otro corte, despacho de Lorenzo. Estancia abarrotada de objetos y muebles. Tapices colgados con tema náutico, hay un cuadro a final de la sala, también encontramos candelabros y un busto de medio cuerpo de Napoleón o su hermano José, por ser el rey en ese momento; destaca el escritorio en madera con detalles en dorado. Goya y Lorenzo conversan, mientras su ayudante trae a Inés consigo. Esta le pregunta “¿qué ha pasado con nuestra hija?” (Forman, *Los fantasmas de Goya*, min.69), Lorenzo sorprendido, intenta obtener información de Inés, y tras dejarla con un soldado –se escuchan notas que muestran la ternura de una Inés indefensa e inocente–, desmiente las palabras de la muchacha y miente a Goya.

Cambio de escena, Lorenzo habla con el Padre Gregorio, la autoridad del Santo Oficio, en la oscuridad de las mazmorras. Lorenzo sigue su búsqueda en un convento de religiosas donde acogen niñas huérfanas; su hija no está.

Los indicadores contextuales de esta secuencia son la mención a la desaparición del Santo Oficio, la referencia a Napoleón y a Goya, y las banderas francesas.

- Secuencia 12: la revelación del nombre de Alicia, inicia esta nueva escena. Una melodía de instrumentos de cuerda acompaña la escena. En C.M., una mujer mayor y una joven, la primera vestida de negro entero con el pelo recogido como las majas, al igual que la joven, que viste como tal; ambas están sentadas en los jardines del Pardo. Goya se encuentra aquí dibujando (P.P.). Se hace una panorámica de los jardines mientras Goya se fija en la muchacha, quien es idéntica a su madre. El pintor pregunta a la mujer, ya que la muchacha se ha marchado en el carruaje de un tercero, ella le insinúa que el próximo día puede pagar por ella.

Es imposible contextualizar esta secuencia por su naturaleza ficticia.

- Secuencia 13: en P.P. el Jardín de las Delicias del Bosco, zoom sobre algunos de sus detalles. José I selecciona cuadros de la colección real para llevarlos a París. Se muestra también la *Familia de Carlos IV* de Goya y *Las Meninas* de Velázquez, quien al rey le parecen obras maestras.

El film avanza a la escena en casa de Lorenzo, donde come con su familia, mientras conversan sobre el expolio a la colección real. El pintor llega a su casa, y lo atiende en su despacho. P.P., Goya le menciona a Lorenzo que vio a Alicia en los jardines del Pardo y que quiere reunirlos; parece ser que la ubicación llevaba implícito la

prostitución de la joven. Un nuevo corte sitúa a Lorenzo con un carruaje en dichos jardines, Alicia sube y le ofrece marchar de España, la joven sale corriendo (P.P.).

El ilustrado visita a Goya en su casa (C.M.); la iluminación es tenue. Lorenzo le dice que no puede reunir a madre e hija, una por demente y la otra por prostituta. Lo acusa de estar obsesionado con Inés y el pintor arguye que no abandonará a la mujer otra vez. El maestro termina amenazándolo para conocer su paradero.

El indicador contextual más potente en esta secuencia es el nombre de Napoleón, y la referencia del personaje, a que es su hermano; así como la lucha por la libertad.

- Secuencia 14: Goya viaja al hospital donde esta Inés, se ve un gran edificio de fondo en C.L.L. El pintor acuerda un precio para liberar a la mujer. Aunque las celdas son luminosas y espaciosas, una multitud de personas se hacinan en ellas, con ropas harapientas. Goya se encuentra a Inés que ha terminado de perder la cabeza, se pelea con sus compañeras, reaccionando solo al grito del pintor, que le dice que ha encontrado a su hija.

Corte de escena, en un carruaje Inés y Goya, hay multitud de soldados, C.M. Goya lo abandona y se interna en la taberna donde esta Alicia. Se trata de una estancia grande, con muchas de mesas, y ambiente oscuro. Un majo baila al compás de una guitarra, la música ambienta la escena. Goya localiza a la muchacha en una mesa e intenta conversar con ella explicándole la situación. Sin embargo, no muestra interés; un golpe fuerte anticipa una redada, que tiene como objetivo deportar a las mujeres. Se inicia una música con instrumentos de cuerda y percusión que traslada la tensión de la escena. El caos y la violencia se adueñan de la situación, el pintor sale herido, la muchacha capturada, e Inés que esperaba en el carruaje, ya no está. A la vuelta de Goya a este, intenta buscarla sin resultado; Inés ha ido a la taberna y ha encontrado a un bebé, el cual entiende que es su hija.

Esta secuencia es de gran complejidad por ser ficticia; no obstante, conocer la biografía del pintor podría ayudar a enmarcar un contexto aproximado. Para nuestra ayuda se menciona el nombre del pintor y se pueden reconocer los uniformes de los soldados.

- Secuencia 15: el pintor vuelve a casa de Lorenzo, le recrimina la redada en la taberna para deshacerse de Alicia. El antiguo religioso afirma que es mejor ir a América que “vivir en este prostíbulo llamado España” (Forman, *Los fantasmas de Goya*, min.89), estas frases se hacen en P.P.P. (primerísimo plano), recalando la intensidad del significado y lo que supone para Goya defraudar a Inés. Lorenzo afirma que España no está interesada en los ideales de la Ilustración, que es un “gran prostíbulo”; el pintor

sufre una crisis por su enfermedad y Lorenzo arremete contra él, se marcha tras recibir la noticia del avance británico. En ese momento, una melodía de instrumentos de cuerda incrementan la tensión en la escena, produciéndose la huida de Lorenzo. El maestro se recupera y saliendo del edificio se encuentra con Inés que lleva al bebé entre sus brazos (C.M.), habla con él; este, entristecido, la sigue.

Al ser una escena ficticia es difícil contextualizarla, la mención al rey de España, los franceses y Wellington nos puede aclarar un poco más el contexto. La unión entre británicos y españoles nos lleva directamente a la Guerra de la Independencia.

- Secuencia 16: en los montes, probablemente saliendo de la capital, la caravana que lleva a Alicia y a otras de las mujeres (P.P. y C.M.) se encuentra con los ingleses. Estos provocan la huida de los franceses y su liberación.

La escena cambia a otro punto geográfico, también en campo abierto. Lorenzo huye de Madrid –acompañado de la melodía de la secuencia anterior–, C.M., cuando son atacados por las guerrillas españolas; mientras su familia huye, él es capturado.

Los uniformes militares franceses unidos a un grupo de campesinos atacantes, nos pueden llevar a la Guerra de la Independencia, siempre y cuando se conozca bien el contexto, debido a lo que se representa es ficticio.

- Secuencia 17: en P.P. el Padre Gregorio es liberado, el Santo Oficio restaurado. Se muestra, también, el juicio a Lorenzo con el capirote (P.P.) –esta imagen nos recuerda al grabado de Goya, *Aquellos polbos*– y el Sambenito. Refieren sobre que Lorenzo se ha convertido en “la encarnación de ideas diabólicas” (Forman, *Los fantasmas de Goya*, min.96). Se trata probablemente, de la misma sala donde se realizó el juicio de la secuencia once; en C.M. se presenta una estancia grande con buena iluminación; la habitación está llena de gente. La actitud del preso es firme y, por ello, derrotista. La oferta de la Inquisición es que Lorenzo vuelva a sus filas, de esta manera desacreditaría las ideas ilustradas que tan fervientemente defendió con anterioridad; sin embargo, el reo se niega.

La escena se traslada a las calles de Madrid, una gran plaza acoge a una muchedumbre que espera la muerte de un condenado, Lorenzo. Alicia, ve la escena desde el balcón, del brazo de un soldado inglés. P.P. de la procesión de monjes, que se acerca al escenario con el condenado subido en un burro, recordando al grabado *Nohubo remedio*. Inés se encuentra entre una multitud que abuchea al preso (P.P.); ella espera para presentarle al bebé. Algunos clérigos aún le dicen que se arrepienta para salvar su vida. Una marcha de tambores acompaña el canto de los monjes, incrementando la

tensión en el ambiente. Goya sentado en las gradas es testigo de la ejecución, reflejándola en su libro de bocetos (P.P.). Es reseñable que, una vez el preso está sentado en el garrote vil, un monje le pone una cruz entre las manos, Lorenzo la tira en señal de firmeza ante su decisión de abrazar finalmente las ideas ilustradas. Fernando VII sale al balcón, se escuchan gritos de “viva las cadenas” (Forman, *Los fantasmas de Goya*, min.99), un muchacho también saluda desde el balcón, pudiera ser Carlos María Isidro, hermano del rey –la conjugación aquí de P.P. y C.M. es muy significativa, la relevancia del lema lleva a plasmar un C.M. que abarca parte de la multitud y la aceptación del absolutismo, la F.E. (figura entera) y el P.P. ofrece la línea dinástica legítima–. Se hace el silencio, Inés le grita y le enseña al bebé. Se produce la muerte, y lo bajan del estrado para ponerlo en una carreta. La gente enseguida sube para bailar en él. Toca una banda y el gentío se dispersa. En C.M., Inés sigue la carreta que pasará por las calles, agarrando la mano del muerto, mientras los niños cantan una canción sobre el pelele. La secuencia termina con Goya llamando a Inés para que vuelva; no la quiere dejar sola, la sigue.

La vestimenta puede indicar un contexto aproximado, que se confirma con la presencia del monarca y el lema “vivan las cadenas”.

Uno de los matices que tenemos que destacar es la transición entre escenas, la cual siempre se hace mediante cortes; salvo el fundido que se produce para avanzar quince años en la trama.

Aparte de los parámetros estudiados anteriormente, se han de analizar otros de manera más general. Primeramente nos centraremos en el vestuario, diseñado por Yvonne Blake, con un departamento de casi cincuenta personas. En cuanto a la vestimenta de los monjes, sabemos que esta depende de la orden monástica; no obstante, aquí todos visten hábito negro y blanco con capucha y sin cinto. Este lo encontramos en obras de Goya – *Peregrinación a la fuente de San Isidro* o *Auto de fe de la Inquisición*; también en artistas como Cristiano Banti, *Galileo ante la Inquisición*–. Tanto en el padre Gregorio, como en el padre Lorenzo, el hábito cambia; el primero en burdeos, análogo al de los cardenales, lo que indicaría un rango superior; en Lorenzo, es negro completo, que junto con su designación de “padre” y el encargo de llevar a cabo las investigaciones, nos hace pensar que también estaría por encima del resto. Para la realeza, podemos encontrar semejanzas de las ropas de los reyes con sus propios retratos hechos por Goya, como *La familia de Carlos IV*, *Carlos IV en traje de caza* o el *retrato de María Luisa de Parma a caballo*. El vestuario de otras clases sociales puede parecerse a lienzos de Federico Madrazo, Mariano

Fortuny, Vicente López, Gisbert o el propio Goya con sus cartones para tapices. Breve reseña a la peluquería, en la secuencia cuatro, Inés Bilbatúa acude al Santo Oficio, lleva el pelo suelto, algo que no es muy común dentro de la clase social acomodada. Sin embargo, cuando aparece de nuevo Natalie Portman, esta vez representando a Alicia, si vemos que lleva el pelo suelto, al igual que casi todas las mujeres de clase social baja.

Con respecto a los códigos iconográficos, podemos encontrar claramente identificables a los personajes históricos a través de la obra del mismo Goya. En cuanto al pintor, muestra dos aspectos fácilmente distinguibles, el primero de ellos antes de su enfermedad; posteriormente, se presenta a un Goya ensimismado, tormentoso, afectado por la misma, e irascible. Si bien, en este film no se representa esa dualidad entre sus ideales ilustrados y su país, esto se debe principalmente a que el pintor es el contexto de la trama, no el protagonista principal. Se ha de mencionar que los ambientes cortesanos son representados antes de su sordera, son escenarios luminosos que representan la vitalidad de los personajes. Con la enfermedad se remarca la guerra y su carácter más cerrado. En cuanto a otros personajes de la trama, como Inés, Lorenzo o Alicia siguen los códigos iconográficos propios de la época y de la clase social representada –al ser ficticios no nos adentraremos en ellos–; sin embargo, Forman consigue representar en su film los personajes de la pintura goyesca.

En la sonoridad, aparte de lo ya mencionado en la secuenciación, tenemos que destacar la importancia del sonido ambiente, así como de los ruidos y silencios, que han contribuido a dar cierta significación a la escena y a crear un ambiente singular y realista, en algunas ocasiones, permitiendo al espectador acercarse al pasado.

Finalmente, mencionar algunos aspectos de la composición técnica. Los encuadres durante todo el film se han basado en la frontalidad o lateralidad, enfatizando la importancia de los personajes y su visión con respecto al contexto que les rodeaba. Asimismo, resalta el uso continuado de los primeros planos, puesto que Forman prácticamente configura el largometraje entre este y el campo medio.

Contexto:

- Del film:

Son muchos los datos que Milos Forman obvia en su largometraje, no por el desconocimiento de los mismos, sino por establecer una línea temporal fílmica coherente con la limitación del tiempo que establece la puesta en escena. De esta manera, el director

deja entrever al espectador que hay mucho más de lo que se muestra en la pantalla, y de esta manera le invita a indagar sobre en la Historia y Goya.

Milos Forman nació en 1932, en Checoslovaquia, con una infancia marcada por la posguerra y los fascismos, sus padres judíos fueron internados en el campo de concentración de Auschwitz, donde murieron, dejándolo huérfano, muy tempranamente. Inicia sus estudios sobre dirección cinematográfica en la Escuela de Praga e incluso, realiza largometrajes en checo como *Konkurs* o *Cerny Petr* (1963). Sin embargo, la invasión del país por el Pacto de Varsovia en 1968, obliga a Forman a exiliarse a EEUU, donde tendrá unos comienzos difíciles. Su momento llegó con *Alguien voló sobre el nido del cuco* (1975), basado en la novela de Ken Kesey. Otra de sus grandes películas fue *Amadeus* en 1984, un film biográfico sobre la vida de Mozart contado desde la perspectiva de un gran genio, Salieri. Forman hace otras incursiones en el cine biográfico como *El escándalo de Larry Flynt* (1996) o, la película que nos ocupa, *Los fantasmas de Goya* (2006) que hace alusión a los demonios que perturbaban al pintor y que se encuentran plasmados en su obra.

El germen de este largometraje lo encontramos en la imaginación de un Milos Forman que asistía a la escuela y en un libro de la Inquisición española donde se relataba una falsa acusación. El director, en un principio, nunca quiso hacer una película basada en el gran Francisco de Goya, esto fue elegido de manera posterior para enmarcar la trama, con lo que se puede apreciar ese papel que le da el director a Goya de cronista de los hechos. El interés de Forman por rodar una película sobre la Inquisición española, llevó a este y a Jean-Claude Carrière, uno de los máximos exponentes del surrealismo francés y colaborador de Luis Buñuel, a pasar varias semanas viajando por la Península Ibérica. Se internaron en el país, descubriendo el ámbito rural, para comprender mejor el carácter genuino de esta tierra.

En cuanto a las fuentes, no hemos sido capaces de encontrar las que se utilizaron específicamente para realizar este largometraje. Sin embargo, podemos suponer que aparte de utilizar la obra del pintor como fuente histórica, también se manejó documentación biográfica e histórica sobre Francisco de Goya y su contexto. Tenemos constancia de que los aspectos históricos-artísticos estuvieron bajo la realización de departamentos como el de vestuario o arte, e inclusive se contó con la presencia de asesores y consultores históricos, de Francisco de Goya y religiosos como José del Río, Carmen Ruiloba y José Manjan, respectivamente.

Con respecto a cómo se llevó a la pantalla, a pesar de que Francisco de Goya y la Santa Inquisición eran españolas, y que gran parte del equipo también lo era; esta posibilidad no fue contemplada por el director ya que el mismo no hablaba español. Por otro lado, en el guion se incluyeron, como se ha podido ver, algunos guiños históricos y a la misma contemporaneidad como se podrá apreciar en el *Comentario*. Asimismo, mencionar la elección de actores, la cual sin duda fue minuciosa. Para el papel del pintor, Forman no quería a nadie conocido, necesitaba a alguien al que no se le pudiera asociar con otros papeles anteriores, quería un actor que encarnara de forma genuina al indiscutible artista. En cuanto al personaje de Inés, le ofreció el papel a Natalie Portman principalmente porque en una publicación, al director, la actriz le recordaba al último cuadro del pintor. Curiosamente, aparte de infinidad de actores españoles como Javier Bardem, Blanca Portillo o Manuel de Blas, actuaron Cayetano Martínez de Irujo, XIII conde de Salvatierra, e hijo de la Duquesa de Alba, así como Genoveva Casanova, su pareja (IMDb, 2024b).

La crítica sobre la película fue bastante tibia, autores como Mick LaSalle de *Crónica de San Francisco* o Peter Bradshaw de *The Guardian* orientan sus comentarios hacia la ambición del director de querer centrarse en una época de gran complejidad, dando como resultado inconexiones temporales y pérdida de importancia del mismo Goya. Son muchas las voces que comparan esta película con su anterior film de *Amadeus*, no obstante el problema radica, como menciona Laura Bushell de la *BBC*, en la indefinida trama que construye la totalidad del relato⁴. En cuanto a la crítica nacional es más tajante, para Javier Ocaña del *Diario El País* es “deshilvanada”; Oti Rodríguez Marchante del *Diario ABC*, “melodramático”; M. Torreiro de *Fotogramas*, “maniqueísmo”; y Pablo Amor de *Cinemanía*, “irregularidad”.⁵

Este film surgió en un período marcado por desafíos políticos, sociales y económicos a escala global. En Europa la adhesión de Rumania y Bulgaria conllevó debates de la integración de terceros países al marco europeo. El crecimiento económico, aunque moderado, puso sobre la mesa la frágil estructura de los mercados financieros y el incremento de la deuda, que provocaría poco después los años de la crisis. En este panorama económico, EEUU se hallaba inmerso en la Guerra de Irak –que junto a Afganistán, suponían una preocupación internacional por la escalada de la violencia– y el segundo mandato de G.W. Bush con debates como el cambio climático y la migración.

⁴ [Los fantasmas de Goya - Críticas de películas | Tomates podridos \(rottentomatoes.com\)](#)

⁵ [Críticas profesionales de Los fantasmas de Goya - FilmAffinity](#)

- Histórico:

Para ello se ha desarrollado un apartado específico del trabajo donde se desarrolla tanto el contexto histórico de la época como el contexto específico de Francisco de Goya y Lucientes; así como, algunos parámetros biográficos y artísticos que nos permiten completar esta perspectiva.

Comentario:

Se debe reflexionar acerca del contenido del film para poder valorar sus aportaciones históricas, e incluso, artísticas. *Los fantasmas de Goya* (2006) de Milos Forman es una película que, a pesar de tener al pintor como protagonista, narra una historia principal ficticia donde la biografía del pintor hace de marco histórico. El largometraje inicia en 1792, año en el que Goya cae enfermo gravemente; sin embargo, no expone los cambios que sufrió el pintor en su vida, su aislamiento y sus pesares. Tampoco se ve reflejada su vida familiar, Forman extrae a Francisco de Goya de su contexto natural para exponer la historia entre Inés y Lorenzo, dando algunas pinceladas de su vida. Es evidente que la película sigue una línea cronológica, mostrada por estos eventos, pero sin profundizar demasiado en la Historia. Como venimos afirmando desde el principio de este trabajo, se trata de una reconstrucción subjetiva del director y los asesores históricos para traer a colación ciertos episodios de interés del contexto histórico en el que Goya vivió. Por consiguiente, las conversaciones son inventadas, al igual que las recreaciones de los espacios. En función de esto, hay que saber seleccionar lo conveniente e interpretar las adiciones a la trama, buscando su significado si se considera pertinente.

En cuanto a los paralelismos entre la Historia y el film, debemos de establecer una línea para el comentario. Puesto que nos encontramos ante un film, donde la mayor parte de la trama es ficticia, nos centramos en examinar cada una de las secuencias, para un comentario más certero y significativo. En cuanto a la secuencia uno, aparece el Santo Oficio analizando los grabados de los *Caprichos*. La cronología de dichos grabados abarca desde 1796 al 1798, siendo publicada en 1799. Por lo cual, su fecha no concuerda con la real de publicación. Forman utiliza los grabados como indicador y excusa de inicio de la trama. Del mismo modo, es posible que Goya en algún momento estuviera bajo la atenta mirada de la Iglesia, si bien su cercanía a la Corte descartaría cualquier ataque. Se produce la referencia de Lorenzo a “pintor de la Corte” (Forman, *Los fantasmas de Goya*, min.3). Se sabe que Goya fue nombrado pintor de la Corte en 1786, con Carlos III; posteriormente, en 1789, sería nombrado pintor de cámara por Carlos IV, pasado a primer

pintor de cámara en 1799. Con respecto a la referencia de pintor de capillas, podemos referir que hasta entonces el pintor había realizado diversos encargos como algunos *frescos en la Basílica del Pilar (1772) y en la Cartuja del Aula Dei (1774)*, ambas en Zaragoza. No obstante, los más conocidos que se conservan son los *frescos de la ermita de San Antonio de la Florida*, encargo que se realizó en 1798. (Baticle, 2004). Debemos aclarar la referencia que hace el monje en esta secuencia a la utilización de rameras como modelos para las pinturas de las iglesias. Realmente no hemos encontrado información que atestigüe esta afirmación; no obstante, es bien sabido que para sus grabados se influyó de todo tipo de personajes, censurando de esta manera a la sociedad del momento. La invención de los personajes alude a la necesidad de Forman de dar un inicio a la trama, donde la Iglesia supone uno de los bandos de la contienda. Esto lo corrobora el desvío de la mirada desde Goya al fiel, el Santo Oficio encuentra el pretexto para observar su comportamiento, pues lo que transmite el pintor en su obra es reflejo de la conducta inadecuada de la sociedad. De hecho, el padre Lorenzo hace una referencia muy clara a ello: “estos grabados nos muestran el verdadero rostro de nuestro mundo” (Forman, *Los fantasmas de Goya*, min.3); con ello sitúa a Goya como un mero observador de lo pecaminoso. Realmente, *Los Caprichos* fueron una sátira de la sociedad española de finales del S.XVIII, sobre todo contra la nobleza y el clero. Al igual, la comercialización y expansión de los mismos, puso de relieve la visión internacional del resto de países sobre la España católica, donde aún la Inquisición formaba parte esencial del Estado. Es destacable, cómo se señala a la mujer, como el mal de la sociedad, y achacan los comportamientos sociales al posible descuido moral por parte de la institución. Hoy sabemos que no estamos ante una etapa de relajación o decadencia de la Inquisición; esta idea ha sido desechada en los últimos años, debido a relevantes estudios que avalan, que estamos ante una evolución con diversas épocas de crisis (Torres Puga, 2017). Por tanto, ese planteamiento del padre Lorenzo de “volver a las prácticas antiguas” o “al temor de Dios” (Forman, *Los fantasmas de Goya*, min.5), pudiera indicar que se quiere salir del aletargamiento en que la institución se encontraba sumida.

La secuencia dos se desarrolla en el taller del pintor, se hace referencia a la “Capilla de la Florida” (Forman, *Los fantasmas de Goya*, min.7), o más concretamente a *San Antonio de la Florida*. Entendemos que el director utiliza este recurso para avanzar en el tiempo, pues la capilla fue construida por Felipe Fontana entre 1792 y 1798, y fue en este último año cuando se le encargó a Goya la ejecución de sus frescos. Si bien, hay que puntualizar que en esta época Goya ya está sordo, no podría haber conversado con

esa fluidez. Además, en el mismo minuto, el religioso pregunta directamente al artista, si “los pintores suelen intimar con sus modelos” señalando el retrato de Inés; es posible que el director utilice esta insinuación para referirse a la relación que pudo tener Goya con la Duquesa de Alba –la cual, estudiaremos mejor en el siguiente film–, si bien no está atestiguada. Con referencia también a esta escena, cabe destacar la comercialización del arte, y cómo se gestionaban las obras desde el punto de vista económico, dependiendo de lo que se quisiera representar. Como vemos, la secuencia es ficticia, los personajes salvo Goya son inventados, con esto queda claro que Goya solo es el medio en el que se inserta la trama protagonista.

En la secuencia tres, volvemos a destacar hechos verídicos, la escena se centra en la realización del *retrato ecuestre de María Luisa de Parma* (1799). Aquí, el director nos muestra la vida de Goya, y en concreto uno de los hitos de su carrera, al contrario de lo que se muestra en la secuencia ocho, la reina quedó complacida con el retrato realizado por Goya, y como muestra de ello, se produjo su ascenso a primer pintor de Cámara el 31 de octubre de 1799. Por las cartas que ella misma escribió a Godoy –personaje que también se obvia en el film–, se sabe que el cuadro se inició en septiembre de 1799. Los primeros pasos de la obra tienen lugar en La Granja, donde pertenece el paisaje representado; y sería terminado en el Escorial, aunque realmente su destino sería el Palacio Real de Madrid (Museo Nacional del Prado, 2023a). Es un retrato con una simbología muy amplia, no obstante, destacaremos el carácter de mando de la reina representado con el uniforme de coronel de la Guardia de Corps, además de otros complementos como la placa de la Orden de las Damas, o la banda de la Orden de las Damas Nobles.

Fuera de contexto encontramos la referencia a los átomos de la secuencia cuatro, no será hasta 1808 cuando John Dalton descubriría estas pequeñas partículas. Asimismo, es destacable la persecución a ilustrados, judíos y protestantes; el descubrimiento de nuevas fuentes, muestra la adaptación de la Inquisición a un nuevo marco monárquico e internacional, donde pierden importancia las persecuciones propias del XVI y se centran en los cristianos, el cumplimiento de los preceptos y la salvaguarda de la conducta del clero (Torres Puga, 2017). También es de mención la cuestión de las acusaciones, que según el film mantienen el método medieval, se podía acusar a cualquiera sin tener que presentar pruebas y guardando el anonimato. Los métodos de tortura representados son fidedignos; estas prácticas se llevaban a cabo con el fin de buscar la confesión de la persona “puesta a cuestión”.

Durante la secuencia cinco se puede ver la confección del *Autorretrato* de 1785, el director vuelve a dar un giro cronológico para mostrar este famoso lienzo. Goya utilizaba este sombrero para pintar por la noche, si bien algunos autores como Baticle (2004) o Todorov (2019) mencionan que esta costumbre se volvió más habitual tras su sordera y su aislamiento en la Quinta del Sordo entre 1819 y 1823. Mencionar también aquí el proceso de grabado, Goya realizaba sus propias litografías de joven, por ello no es de extrañar que tuviera su propia máquina en el taller puesto que su carácter innovador le llevaron a experimentar con ello desde muy tempranamente. En cuanto al coste de lo que esto suponía, según Lozano López (2022), los niveles de renta de la familia eran altos, su posición desde hacía años como pintor del rey, así como otros encargos cortesanos y de la Iglesia le había garantizado una estabilidad financiera. El resto de la secuencia complementa la trama ficticia creada por Forman.

La secuencia seis continúa la trama principal, por lo tanto no encontramos rasgos históricos. Si bien hay ciertos momentos que debemos mencionar, en concreto, en la cena que tiene lugar en casa de la familia Bilbatúa (Forman, *Los fantasmas de Goya*, min.30), hay que señalar la mención al Convento de Santo Tomás. De lo cual no se ha podido encontrar referencia, tampoco al edificio, su restauración en época de Goya, o a que el pintor participara en él. Durante la cena, Lorenzo menciona las prácticas judías de Inés, y afirma que en los archivos eclesiásticos –los documentos de limpieza de sangre eran propiedad de la Iglesia–, la familia de Tomás tiene ascendencia lejana judía. Destaca aquí, la fecha de 1624, que marcaría la llegada a España desde Ámsterdam de la familia judía del padre de Inés. Se sabe que en esta época, España estuvo en guerra con los Países Bajos, no solo por las guerras de religión, sino también por su independencia. Es posible, que su familia huyera a la España católica; sin embargo, es poco convincente su naturaleza judía y no protestante, instalándose en la España que había decretado desde hacía tiempo su expulsión. Esto, quizás pudiera ser una licencia del director, en alusión a su propia religión, la judía. Es necesario mencionar, la actitud de la Santa Inquisición ante la donación de la familia Bilbatúa, al igual que ocurre en la secuencia diecisiete, la Iglesia se mantiene firme en sus juicios y prerrogativas, esto nos lleva al paralelismo con el absolutismo y la cantidad de exiliados que hubo, puesto que era esto o la muerte.

El *impase* cronológico que realiza Forman se pueden ver claramente en la secuencia siete, la última fecha conocida en el film es 1799 –cuando realiza el *retrato ecuestre de la reina*, secuencia tres–; no obstante, alude ahora a la enfermedad del pintor, la cual se produjo entre 1792/93 en un viaje a Andalucía (Baticle, 2004). De las otras

escenas sucedidas en esta secuencia, llama la atención la quema del lienzo. Está atestiguada la quema de obras de arte y de literatura, sin embargo no fue tan común la quema de retratos (García Cárcel, 1980).

Otro paralelismo con la Historia lo tenemos en la secuencia ocho. Tanto en la presentación del retrato ecuestre de 1799, como en la muerte del rey de Francia. En cuanto al primero ya ha sido comentado anteriormente, la complacencia de la reina ante el retrato le llevó al ascenso a primer pintor de cámara en 1799. Para el segundo, se produjo primero la llamada al despacho del rey, donde la escena del violín es indemostrable, lo más probable es que Forman la haya introducido para mostrar el gusto del rey por las artes y en concreto por la música. En este momento, y a pesar de no concordar con la presentación del retrato, se produce el anuncio de la muerte de Luis XVI, “el Frente Revolucionario ha decapitado al rey de Francia” (Forman, *Los fantasmas de Goya*, min.53), refiriendo que hace seis días de este acontecimiento; por lo tanto, hablamos de una fecha exacta, el 27 de enero de 1793. No obstante, se sabe que en esta época Goya se encontraba gravemente enfermo en Andalucía (Baticle, 2004).

En cuanto a la secuencia nueve, hay algunos aspectos a destacar, incluyendo guiños a la contemporaneidad del film. El rotulo nos muestra el avance hasta 1808. En la arenga de Napoleón, destacamos la referencia a “sus cadenas” (Forman, *Los fantasmas de Goya*, min.54), donde podríamos encontrar paralelismos con el lema que surgió con la llegada de Fernando VII: “vivan las cadenas”. Dentro de esta escena, Forman y Carrière dejaron recogidas las palabras del entonces vicepresidente de los EEUU, Dick Cheney en el contexto de la Guerra de Irak, adaptándolas para Napoleón: “el vulgo nos recibirá con flores y besos (...) el español está ansioso por romper sus cadenas” (Forman, *Los fantasmas de Goya*, min. 54). En esta secuencia aparece *La carga de los mamelucos*, totalmente fuera de contexto, pues fue encargada tras la guerra por Fernando VII. Es aquí donde se ve el papel de Goya como cronista de su época, con la representación de *Los Desastres de la Guerra* y como observador del tiempo y de los acontecimientos históricos; la cual, acompañada de la voz en off del pintor, manifiesta el tormento que presencié, ahora sí escenifica la dualidad interior entre sus ideales y su patria.

En la secuencia diez continua la trama ficticia entorno a Inés. Sin embargo, hemos de mencionar la veracidad de ciertos hechos, tras los Decretos de Chamartín (Monterde García, 2014) se produce la abolición de la inquisición y con ello su caída, la liberación de presos y la desamortización de sus bienes. En estas escenas, Goya tiene 62 años y por su enfermedad se mantiene al margen de los acontecimientos. Aunque parece dar la

sensación de que cae en desgracia, en octubre de 1808 está en Zaragoza y, a su vuelta a Madrid en diciembre, debe jurar fidelidad al nuevo rey, realizando incluso un retrato suyo. El pintor sigue retratando a los miembros de la sociedad española y francesa, aunque su tema principal sería la guerra y *Los Desastres*; no trabaja por encargo, no está condicionado a glorificar la victoria, solo le interesa reflejar el caos y la lucha. No se puede olvidar la representación que hace Forman de la lucha del pueblo español contra el invasor francés. Las escenas configuradas en las calles de Madrid, traen a colación la desesperación de los habitantes ante una situación tan cruenta.

Un hecho que no se ha logrado constatar es el juicio a la Santa Inquisición de la secuencia once. Es de suponer que, como se refleja en el largometraje, los revolucionarios someterían a la institución a sentencia por los crímenes cometidos, basándose en la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* de 1789. El resto de la secuencia participa de la trama ficticia, como hemos podido apreciar.

Otro hecho que no es verídico, y por tanto es parte de la invención de Forman, es la aparición de Alicia en los Jardines del Pardo –secuencia doce–. Con ello, el director quiere darle continuidad a la trama y a los personajes, puesto que mientras Lorenzo lucha por deportar a su hija, Inés lo hace por encontrarse con ella. No hemos encontrado ninguna vinculación entre la actividad de la prostitución y los jardines de El Pardo, es cierto los cambios sociales del XIX pudieron afectar a la actividad, si bien es más plausible que esto ocurriera en los parques públicos de la ciudad.

Otro de los paralelismos con la Historia lo encontramos en el expolio cultural y artístico que hizo José I y que se refleja en la secuencia trece. Se habla en esta secuencia de mandar en agradecimiento a Napoleón, obras de la colección real. Según Moreno López (2023) se decidió dismantelar las colecciones reales españolas para contribuir a los museos napoleónicos, en concreto a dos de creación contemporánea, el Museo Napoleón –conocido hoy como el Museo del Louvre– y otro en España, el Museo Josefino. Dentro de esta secuencia, hay una oración que nos llama la atención: “vi su cara cuando sentí la muerte en Cádiz” (Forman, *Los fantasmas de Goya*, min.81); es la primera alusión clara a la grave enfermedad que sufrió entre 1792 y 1793 en Cádiz y que lo llevó a estar meses en cama en Sevilla. Forman continua con la trama ficticia, que envuelve la totalidad de las secuencias como se puede apreciar, con el objetivo de incluir a los personajes inventados dentro del contexto histórico y biográfico de Goya, dando a su vez pinceladas de la historia verídica del maestro aragonés.

Como muestra de ello, en el min.81 se sigue apreciando la dicotomía de una trama inventada inserta en el contexto biográfico de Francisco de Goya. El director del hospital –secuencia catorce– hace referencia al desembarco de los ingleses en Portugal. Como bien sabemos, la amistad entre ambos países propició el paso de las tropas del Duque de Wellington. Si bien, no sería hasta mayo de 1813 cuando este cruce la frontera con España, lo que ya se puede ver en la secuencia quince. En esta, la afirmación de Lorenzo es significativa, min.89: ir a América “es mejor que vivir en este prostíbulo llamado España”. La relación entre Francia y América del Norte se consolida con Guerra de la Independencia americana (1775), donde España por uno de los pactos de familia con los Borbones, ayuda al país vecino. Por lo tanto, es posible considerar verídico el vínculo entre ambas potencias. No obstante, surge la duda sobre las duras palabras de Lorenzo; esto nos lleva a pensar en la transformación del personaje, el cual ha cambiado las ideas de la Iglesia por las ideas de la Revolución, sigue pensando en el mal de la sociedad. Antes era Dios quien podía ayudar al hombre, ahora es el mismo hombre.

Tras la captura de Lorenzo –secuencia dieciséis– donde se expresa de manera evidente la lucha del pueblo español, el film se precipita. Durante la última secuencia tiene lugar el juicio a Lorenzo por la Santa Inquisición. Aquí se le viste con el sambenito y el capirote. Este acontecimiento marca la restauración del Antiguo Régimen, confirmado en el min.99, con la aparición de Fernando VII y el grito de “vivan las cadenas”. En esta secuencia, hay un personaje que debemos mencionar, un niño, sabemos que no es hijo del rey puesto que Isabel II fue su primogénita, sin embargo, podría ser el príncipe Don Carlos María Isidro, aunque por esta época contaría con veintiséis años. Finalmente, mencionar que se ha pasado por alto algunas escenas inventadas, el motivo se debe a la escasa relevancia de las mismas para nuestro objeto de estudio.

En este largometraje no existe un equilibrio entre las secuencias verídicas y falsas. Como ya hemos estudiado, Forman realiza una trama de ficción dentro de la vida de Goya. Es evidente que además hace una reconstrucción de los hitos históricos que marcaron la carrera y la vida del maestro, mostrando las vicisitudes que condicionaron su obra y su carácter. Si bien, el aislamiento de la figura de Goya de su contexto familiar y social condiciona la obra, puesto que fueron estas relaciones las que lo influenciaron y construyeron su personalidad. El objetivo de establecer la trama ficticia como protagonista puede deberse al interés de Forman por la Santa Inquisición, recordemos que no era su prioridad una película sobre el pintor, pero dado su lugar preeminente y su

narración de los acontecimientos es una figura nada desdeñable para reconstruir el pasado histórico del XVIII y XIX.

En comparación con *Goya en Burdeos* de Carlos Saura, es necesario establecer una línea temporal que nos permita contemplar que cada una de ellas refiere una cronología de su vida diferente. En contraste con la película de Saura que es más histórica, Forman establece una trama ficticia protagonista enmarcada en la vida de Francisco de Goya. En ella podemos ver algunas pinceladas de su biografía donde los parámetros históricos representados corresponden a un marco sutil, sin ahondar en la Historia. Esto nos lleva a la necesidad de conocer más a fondo la figura del pintor, para poder desechar los aspectos inventados con los que el director trae al presente la decadencia del Santo Oficio y la Guerra de la Independencia.

Interpretar esta película como un documento histórico es una tarea compleja. Es crucial tener un profundo conocimiento del contexto histórico y biográfico del pintor para evitar interpretaciones erróneas. Son muchos los aspectos analizados, y que se pueden analizar, que nos lleva a suponer de *Los fantasmas de Goya* un film apropiado para nuestro estudio de la Historia, debido a la cantidad de aspectos históricos reflejados dentro de una trama inventada que hay que saber analizar. Este film es un buen planteamiento para entender la invasión napoleónica y la Guerra, la acción del Santo Oficio o inclusive la figura de Francisco de Goya. Contenidos que, dado su complejidad, su visionado supone una ventana abierta a comprender la complejidad de la época, explorando la diversidad de aspectos que intervienen en ella como la historia, el arte, las relaciones sociales, vestimenta o comportamientos.

Para cerrar este apartado, debemos mencionar que consideramos analizados los tres puntos de vista que plantean Casetti y Di Chio (2009). El literal o perceptivo, a través del análisis de las secuencias; el figurado o conceptual, y el metafórico o “de interés” a través de este comentario.

Conclusiones:

Como se ha podido comprobar, el estudio de *Los fantasmas de Goya* de Milos Forman es un buen comienzo para tratar aspectos de las etapas históricas concernientes al contexto en el que vivió Francisco de Goya. Si bien, la interrelación con la trama ficticia nos obliga a prestar especial atención y a conocer más en profundidad la Historia, para poder apreciar la subjetividad de la representación histórica y sus añadidos.

Para estudiar la Historia a través del cine, y en concreto de este largometraje, es necesario tener en cuenta la veracidad de los hechos. Forman parte a colación de manera magistral la intervención de la Inquisición en España, así como de la invasión que conllevó la lucha del pueblo español y la guerra. Ciertamente es que la manera de dar protagonismo a la trama de Inés, Lorenzo y Alicia desplaza en cierto modo la Historia, pero ello no quiere decir que no sea un film válido, sino al contrario, supone un mayor reto en el análisis.

Como se ha venido defendiendo, se trata de un documento totalmente aplicable al estudio y la enseñanza de la Historia, sin olvidar que su mayor complejidad nos lleva a ser más exhaustivos en una adecuada guía, que nos permita considerar los añadidos insustanciales como entretenimientos. Dada la dificultad, y como venimos sosteniendo, resulta fundamental contextualizar esta película con un conocimiento más profundo del marco histórico y biográfico de Goya. Esto permitirá analizar las secuencias o la película completa como un documento histórico visual, que proporcione una interpretación subjetiva e integral de la Historia de este periodo.

3.2. *Goya en Burdeos* de Carlos Saura

Como nota aclaratoria, hemos de referir que entendemos que los escenarios descritos se han hecho como una aproximación a la Historia, teniendo en cuenta que es imposible definir claramente la realidad del pasado. En apartados anteriores, ya analizábamos la imposibilidad de recrear la Historia en su totalidad y la parte subjetiva que se añadía con la interpretación de los hechos.

Clasificación:

Nos encontramos ante el film de Carlos Saura, *Goya en Burdeos*, del año 1999. Se trata de una obra cinematográfica de naturaleza histórica-artística y de género biográfico e histórico. Este film, con tintes artísticos y dramáticos representa la última etapa del pintor, si bien tiene incursiones a lo largo de su vida (f. XVIII – p. XIX). Con escenarios como La Granja o Aranjuez, parece ser que fue rodado en España. Asimismo, destacan actores como Paco Rabal, José Coronado, Maribel Verdú o Eulalia Ramón entre otros grandes del cine español.

Esta obra en castellano tiene una duración de 104 minutos, en los que departamentos como el de fotografía dirigido por Vittorio Storaro con la colaboración de

Saura, tienen gran relevancia. Otro a mencionar es el departamento de música, donde se han rescatado obras del XVII. Toda la información pertinente se puede consultar en la ficha técnica del Anexo B.

En cuanto a la relevancia del film, hay que tener en cuenta que se trata de una cinta representativa de los últimos años de la vida del pintor, donde los flashback llevan a los episodios más importantes de su carrera. La representación tan cercana de Saura muestra al genio tras los tormentos, una visión subjetiva de lo que pudieron ser los últimos años del maestro aragonés.

Análisis:

Sinopsis:

Goya (1746-1828) (Francisco Rabal y José Coronado), a las puertas de la muerte, analiza su vida con la que probablemente fue su hija, Rosarito (Dafne Fernández). Exiliado en Burdeos junto a su última pareja Leocadia Weiss (Eulalia Ramón), mantiene un dialogo interno consigo mismo y con la joven que le llevan a recorrer sus años de éxito, amoríos, las intrigas políticas y palaciegas.

Análisis formal:

Antes de hacer el análisis de las secuencias debemos referenciar el tiempo en el que se desarrolla el largometraje. Este film evoluciona de una manera significativa, se trata de un tiempo lineal vectorial que avanza de manera continua hacia delante, hacia la muerte de Goya. Sin embargo, es un tiempo homogéneo que está lleno de flashback, pudiendo aludir con ello a la utilización del tiempo no lineal, ya que rescata la vida pasada del pintor para contársela a su hija Rosario. Debemos hacer mención, dentro del flashback de la secuencia en la Quinta del Sordo, a la utilización del flashforward que permite dar la sensación de anticipar las pinturas a su creación.

A continuación, y con la ayuda del propio director, Carlos Saura (1995), se desarrolla la secuenciación del film y el análisis los ítems, presentados anteriormente, con mayor especificidad.

- Secuencia 1: Presentación de los créditos con el acompañamiento de *El fandango de Boccherini*. En escena se muestra un granero bañado por una luz roja o “almacén o pajar por la noche” (Saura, 1995, p.12). Se recorre su suelo conformado por tierra, donde se encuentran las partes de un buey que ha sido descuartizado para la matanza, así como los útiles pertinentes. Posteriormente, se produce el arrastre de la res hasta que queda suspendida en el aire, evocando el cuadro *Buey desollado* (1655) de

Rembrandt, quien fue una de las principales influencias del pintor zaragozano. La transición a la siguiente secuencia se hace a través de la imagen del interior del buey que da lugar al rostro de un Goya anciano que yace en la cama.

Se utiliza mayormente el primer plano (P.P.) en travelling con una iluminación oblicua que lleva al contraste. Al igual que la obra de Rembrandt y de Goya, presenta un claroscuro muy marcado que, en este caso, juega con el rojo y el negro. Finalmente, se abre un campo medio (C.M.) que nos lleva directamente al lienzo del *Buey desollado*.

- Secuencia 2: Se abre un P.P., 1827, el protagonista Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) despierta en la cama, desorientado, en una habitación roja, de cortinas rojas y cristales empañados –se trata de un color rojo que recuerda a la decoración de estilo imperio–. C.M., se levanta, lleva puesto el pijama y las zapatillas, se desplaza hasta la ventana y en el cristal dibuja una espiral (P.P.). El mobiliario de la estancia es escaso y de estilo imperio. Se produce una panorámica de la habitación, un juego de luces azules y sombras –que pueden significar una ensoñación o alucinación–, donde únicamente la luz amarillenta de la vela se mantiene estable –pudiendo aludir a la luz de la razón–. La silueta de la XIII Duquesa de Alba, María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Álvarez de Toledo (1762-1802) aparece en la sala, y sale por la puerta; tras ella, Goya; se produce la transparencia de las paredes, que nos permiten ver el recorrido del pintor. Ambos caminan por un pasillo blanco, el cual, momentos antes, había sido de paredes rojas –otra señal del surrealismo de la escena y el estado del maestro–. El pintor se detiene en la puerta de lo que parece ser la cocina, una mujer friega el suelo, mientras se desangran dos aves sobre la mesa; al fondo vemos la espetera –escena que recuerda a la composición de un bodegón–. Goya sigue su camino y de repente se encuentra en una calle de albero, con edificios sobrios, en pijama y desorientado. Se producen aquí varios planos, P.P., C.M., y una panorámica desde el punto de vista del pintor que recorre todo el escenario; con ello se muestra la desorientación, el choque con la realidad. Suena de fondo una jácara⁶ del S. XVII, de autor anónimo, *No hay que decirle el primor*, música que anticipa la aparición de la Duquesa. Esta termina con el choque contra los viandantes ficticios (C.M.), su desorientación le lleva a enfrentarse a ellos y, con ello, el director presenta el temperamento del pintor. Estos forman parte de la trama inventada que configura

⁶ Para nuestro contexto, la RAE recoge varias definiciones apropiadas. En primer lugar, “romance alegre en que por lo regular se contaban hechos de la vida airada”. También, “cierta música para cantar o bailar” y “especie de danza, formada al tañido o son propio de la jácara”. <https://dle.rae.es/j%C3%A1cara>

Saura, aportan significado al contexto histórico, por el lugar, el lenguaje y la vestimenta. Finalmente, con las campanadas, aparece Rosarito (1814-1843), su supuesta hija, y juntos vuelven a casa.

En primer lugar podemos encontrar un contexto aproximado a partir de las figuras de Goya y la Duquesa de Alba, al que le sumamos el lenguaje de los viandantes, esto nos llevaría directamente a la etapa final del artista, a Burdeos.

- Secuencia 3: C.M., ambiente teatral, claroscuro, panorámica del baño de la casa de Goya en Burdeos, en escena encontramos a Leocadia Weiss (1788-1856) y Leandro Fernández de Moratín (1760-1828); en último término, Rosarito escondida tras unas sábanas –puede simbolizar las ideas ilustradas que ya tenía Rosarito, y el interés sobre el contexto español–. Hay poco mobiliario, algunas mesas y sillas, una estantería, una jofaina y una cuerda para tender. Llama la atención el recibimiento de Goya a Moratín, dándose un baño, pero autores como Hughes (2003) mencionan la relación tan cercana que había entre ambos y el carácter excéntrico del pintor. Leocadia regaña a Goya por su escapada, y este responde con carácter. Posteriormente, hay un zoom y la conversación se desarrolla entre Moratín y Goya, se ilumina la escena –dándole importancia–, con la oposición a Fernando VII, los liberales y el exilio. Moratín se interesa por las últimas litografías. Combinación entre C.M. y P.P. para escenificar el resto de hechos. Leocadia se percata de que su hija está allí y la echa, ésta espera escuchando tras la puerta. Ambos personajes zanzan la conversación, y el poeta se despide del pintor y de Leocadia, y referencia que volverá antes de marchar a París. Como indicadores, debemos fijarnos en la conversación entre Goya y Moratín, con ello podemos ver que nos encontramos durante la monarquía de Fernando VII. La cronología se circunscribe con la mención de las litografías de *Los toros de Burdeos*.
- Secuencia 4: campo largo (C.L.), secuencia en penumbra, se inicia con *El fandango* de Boccherini, un grupo de músicos tocan mientras un bailarín lo interpreta, parece llevar un traje de torero (Saura, 1995, p.67). Este flashback tiene un leve picado con el objetivo de centrarse en el joven Goya –quizás en referencia a la inferioridad que pudo sentir rodeado de ilustres y por su cometido, debía alagarles (Saura, *Goya en Burdeos*, min. 17)–. Se encuentra en el salón de la casa de los Duques de Osuna –Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Pacheco y Josefa Pimentel–. Se produce un travelling con C.M. para seguir a Goya; posteriormente, diferentes planos y P.P. para enmarcar a la Duquesa de Alba y a Goya –reseñando la relevancia de ambos en la trama–. Encontramos personajes que podemos identificar como verídicos, entre los que

destacan los propios duques, la Duquesa de Alba, Pepita Tudó y Manuel Godoy. También hay otros de los que desconocemos el nombre y que, inclusive, podrían ser ficticios, actuando como complemento o adorno de la trama. Es indudable el ambiente aristocrático, por los modos de comportamiento y las vestimentas. El mobiliario es rico y lujoso: muebles de asiento y mesas de estilo francés, cortinajes, paneles pintados y tapices. Según el film, en esta reunión conoció a la Duquesa de Alba –aunque sabemos que no sería hasta 1795, ya sordo, por una carta a su amigo Martín Zapater donde afirma “se me metió en el estudio a que le pintase la cara, y se salió con ello” (Todorov, 2019, *Recuperación y recaída*)– sentada con Pepita Tudó y Godoy. El dialogo interno del pintor, en P.P. con zoom, muestra un Goya liberal, “la posibilidad de cambiar España dio sentido a mi vida” (Saura, *Goya en Burdeos*, min. 17).

Se produce en este momento un juego de luces azules y un corte en la escena. El film vuelve al presente, C.M. con un movimiento de la cámara desde el espejo a la realidad, Goya en la cama contaba a Rosarito su historia. Es posible que el juego de planos, luces y cámara muestren una dualidad entre el pasado, que podría estar adulterado, y la realidad de lo que fue. La iluminación oblicua mantiene entre luces y sombras la escena, probablemente presentando el mismo sentimiento interno del pintor. Se produce una pequeña discusión con la niña, nueva muestra de su carácter, y tras esto el pintor le narra el origen de su enfermedad. Se sucede la oscuridad de la escena – algo muy recurrente, que representa su sentimiento– y un nuevo flashback, donde se ve a Goya anciano contemplando al joven –en dos P.P. señalizando la relevancia del momento–, enfermo en la cama, acompañado por un doctor y una mujer –por los créditos sabemos que están en Andalucía, no hay ningún otro matiz aparte de la ventana que nos lo indique–, ambos dialogan sobre el precario estado del pintor. Se trata de la casa de su amigo Sebastián Martínez en Cádiz (Todorov, 2019, La enfermedad y sus consecuencias) lo que correspondería a 1792-93. El mobiliario esta vez es escaso, una cama, una silla y una mesita sencillas, con un balcón donde se ve el mar. En esta escena, C.M., se producen las primeras alucinaciones con matices surrealistas donde aparece la Duquesa de Alba. También se da la referencia “fue entonces cuando empecé a trabajar en mis *Caprichos*” pudiendo ubicar este lapso entre 1797 y 1799. Es en este momento cuando, en oscuridad, se proyectan en pantalla algunos grabados como *Tal para cual*, *Que sacrificio!*, *Bellos consejos*, *Bien tirada está*, *Que viene el coco*, *Volaverunt*, *El sueño de la razón produce monstruos*, ...; mientras el joven Goya habla (C.M.), el Goya anciano observa la escena (P.P.). Hay

un dialogo de ambos centrándose en la crítica social y en el supuesto final de Cayetana. Se cierra la secuencia con un travelling del joven Goya andando, tras la pared transparente de la casa de Goya; acompañado por el sonido de un clavicordio.

En cuanto a los indicadores contextuales, *El fandango* de Boccherini y la vestimenta nos pueden ubicar en avanzada la Edad Moderna. Sin embargo, los indicadores más claros son “Godoy”, “la Duquesa de Alba”, “pintor de la corte” y la mención a los Duques de Osuna (Saura, *Goya en Burdeos*, min. 15-17).

- Secuencia 5: La superposición de escenas y la transparencia del pasillo da lugar a una escena donde se encuentran Goya y Leocadia, en P.P. en juego con el espejo que lo amplía, esta ayuda al pintor a vestirse para ver a Rosarito tocar el instrumento que escuchamos. La luz incide sobre sus espaldas, reflejándose sobre el espejo. Es probable que Leocadia ayudara a terminarse de vestir a Goya, aunque también es posible que tuvieran algún criado que lo asistiera ya que el nivel económico de la familia era alto (Lozano López, 2022). El atuendo que presenta recuerda a *El pintor Francisco de Goya* (1826), de Vicente López; con gran acierto el film se acerca hasta el más mínimo detalle con una gran caracterización de Francisco Rabal. Vuelve a haber un juego de transparencias y travelling con los pasillos de la casa donde ambos personajes se desplazan hasta la habitación –también roja y que está en penumbra para darle prioridad al camino del pintor– donde están la niña y su profesora, que se levantan al entrar los señores de la casa (C.M.). El mobiliario es variado, sillas, mesas, cómoda, elementos de iluminación y decoración como candelabros o cuadros. Con respecto a Rosarito, no se ha encontrado documentación que afirme que tocara algún instrumento; sin embargo, se sabe que la mujer del XVIII tenía una educación centrada en la lectura, poesía, música, pintura... (Hernández Casado, 2017). Goya se acerca al clavicordio, hay un zoom, se abre un soliloquio en la oscuridad (P.P.) –que vuelve a representar sus sentimientos atormentados–, la sordera le impide apreciar la música, siente la vibración, pero no identifica las notas. La pieza que interpreta Rosarito es también de Boccherini, *Minuetto*. Se produce la transición con la oscuridad de la escena.

En cuanto a los indicadores contextuales, esta secuencia es más complicada de reconocer si no se tiene unos conocimientos básicos de la vida del pintor. En el min. 29, Leocadia lo llama “Francisco”; unido a la evidente sordera manifiesta; y al nombre de Rosarito (Saura, *Goya en Burdeos*, min. 30), podría intuirse que estamos ante Goya.

- Secuencia 6: C.M., encontramos al joven Goya, Moratín y un clérigo, en una habitación que podría ser el estudio del pintor en Madrid por los instrumentos que

encontramos. Luminoso y con mobiliario básico, una silla, alguna mesa y los elementos propios del trabajo del pintor, así como algunos cuadros apilados. Moratín se encuentra recitando las virtudes de San Antonio de Padua –originario de Portugal y cuyo nombre de nacimiento fue Fernando de Bulhoes–, a su vez Goya lo sigue leyendo, hay un travelling que permite conocer el taller en el que sucede la escena. Se produce, por parte del pintor, la narración del juicio a Martín de Bulhoes, el padre del santo; y la representación del milagro evocando un estilo expresionista. Se trata de una referencia al encargo para realizar las pinturas de la cúpula de la ermita de San Antonio de la Florida; históricamente hablando, fue un encargo real, propiciado probablemente por su amistad con Moratín y Jovellanos (Baticle, 2004). Por tanto, la figura del religioso sería ficticia respondiendo probablemente a la naturaleza del encargo.

Posteriormente, se produce un corte y cambia el escenario, Goya se encuentra en la Pradera de San Isidro, buscando inspiración para el encargo. Encontramos personajes ficticios, que simulan el ambiente festivo que se debió vivir en dichas fiestas. Es una escena teatral con un fondo pictórico –*La pradera de San Isidro* (1788), de Goya– y una visión en P.P. y C.M. de Goya y varios encuadres panorámicos que completan la vista. Se trata de una representación de las fiestas tradicionales, con baile (C.M.) y música –donde volvemos a encontrar la jácara de *No hay que decirle el primor*– y la destacada aparición de la Duquesa de Alba (C.M. y P.P.).

Para cerrar la secuencia, se vuelve a producir otro corte, se muestra en P.P. y C.M. a Goya en su estudio, configurando los bocetos de la ermita, que posteriormente se convierten en las pinturas ejecutadas sobre la cúpula.

En este caso, encontramos un evidente indicador en el min. 31, “San Antonio de Padua” y “Goya” (Saura, *Goya en Burdeos*).

- Secuencia 7: Goya y Rosarito en el estudio del pintor en Burdeos. El mobiliario es abundante, de madera y sencillo, adecuado a un taller. Él está dibujando en P.P., utiliza una lupa por su pérdida visual a causa de la edad. Habla con la niña de sus aguafuertes y de la publicación de *Los Desastres* por las circunstancias políticas; se sabe que la publicación de estos no llegaría hasta 1863, por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Detrás de ellos está *La lechera de Burdeos* de 1827, uno de sus últimos lienzos donde, según autores como Todorov (2019) o Baticle (2004) tiene rasgos de Leocadia Weiss. Rosarito le muestra sus avances en dibujo y Goya le propone aceptar las influencias y evolucionar. Otro detalle es que el pintor le vuelve a referir que "desde los 45 vivo de milagro", esto lleva a pensar en la inestabilidad mental

que podía tener en esta época a causa de la edad y sus dolencias. Sin embargo, autores como los mencionados no refieren dicho desequilibrio:

Los testimonios de los que disponemos sobre sus últimos años en Burdeos, lejos de su país, lo muestran apasionado por su oficio y cariñoso con sus seres queridos, incluso con una especie de serenidad que no había tenido antes. (Todorov, 2019, El último viaje)

A continuación, el pintor enseña a la niña a imaginar con sus "oídos interiores" (Saura, *Goya en Burdeos*, min. 40). Se produce un zoom que se centra en sus rostros, Goya imagina, y arrastra a la niña a sus ensoñaciones, se produce un juego de luces rojas y sombras, y un relámpago que los lleva a una etapa pasada. La imaginación les lleva a la Quinta del Sordo, flashback donde el maestro realiza las *Pinturas Negras* (1819-1823). La transición entre una y otra escena se hace mediante la oscuridad de la misma y un corte, avanzando hacia la siguiente. La iluminación es tenue, multitud de velas sobre la mesa, es noche y el artista pinta. El mobiliario parece ser sobrio, al menos en lo mostrado. C.M., Rosarito niña está asustada por una pesadilla, dialoga con el pintor acerca de la significación de las pinturas como *Perro semi-hundido* o *Asmodea*. Después vuelve a la cama. Aparece en escena Leocadia, crítica las pinturas, se produce un zoom a P.P., debido a la relevancia de la conversación y manifiesta "estas pinturas nos van a traer problemas", en referencia al Santo Oficio, del que también realiza una pintura en la Quinta que no es mostrada (Saura, *Goya en Burdeos*, min. 47).

Posteriormente, es Goya el único en escena, P.P., se le muestra pintando; aparece su famoso sombrero con velas que le permitía pintar de noche (Saura, *Goya en Burdeos*, min. 48) y que fue reproducido en *Autorretrato ante el caballete* (1785) –como ya hemos mencionado en *Los fantasmas de Goya*, de Forman–. Se muestra en ese momento una consecuencia de su sordera, un terrible dolor de cabeza; movimiento rápido de la cámara junto al actor que distorsiona la escena, mostrando el dolor que siente, que le lleva a un flashforward, donde se reproducen como visiones las pinturas que, parece ser, aún no ha realizado. Volvemos a escuchar *Minuetto*, y una melodía de instrumentos de cuerda de cambios bruscos que simulan el descenso a la locura, complementada con la visión expresionista de los personajes de *La romería de San Isidro*, que cobran vida en P.P. para intensificar la sensación de angustia. Se produce una panorámica, un cambio en la música, de nuevo la jácara *No hay que decirle el primor* y la aparición de la Duquesa; se busca plasmar las alucinaciones del pintor que

está en primera persona, desde el punto de vista de la cámara; un juego expresionista de luces y sombras azules, la multitud de personas, el manto y la oscuridad, se podría interpretar como la evocación del pasado en la Corte por la frivolidad; un tiempo que atormentó a Goya. La transición se hace mediante un corte radical de la escena.

Los indicadores contextuales los encontramos en la mención a “los toros”, “los Caprichos” y “mis Desastres de la Guerra” (Saura, *Goya en Burdeos*, min.38.). Además, *La lechera de Burdeos* puede concretar con más exactitud la cronología.

- Secuencia 8: se inicia con el dibujo de una espiral, P.P. de Goya, en lo que parece ser una taberna, poco iluminada; sin embargo, según Saura (1995) es una chocolatería, algo que queda fundamentado por algunos carteles que aparecen. En esta, en C.M., encontramos varias mesas juntas donde están sentados algunos ilustrados. El interior y el mobiliario recuerda al de un típico café francés de las obras de Gauguin o Van Gogh; mesas de madera y mármol, sillas de estructura curvada, zócalos de madera a media altura, una barra del mismo material, y tras ella botellas y utensilios propios del negocio; destaca la inclusión de las bombillas incandescentes, invento de 1879. Moratín recita un poema que habla del exilio (Saura, *Goya en Burdeos*, min. 52); sin embargo, este verso pertenece a Modesto Lafuente, autor de *Viages de Fr. Gerundio* (1842). Asimismo, vemos que hasta el fin de sus días Goya mantiene su espíritu liberal, en P.P.: “Por una España libre de la tiranía; por una España ilustrada sin guerras ni crueldades” (Saura, *Goya en Burdeos*, min. 53); en referencia evidente a la guerra fratricida y al absolutismo. El ambiente de la chocolatería es festivo, el regente – Braulio Poc– canta y baila una jota aragonesa acompañada de música (C.M.).

Tras esta escena, se vuelve a producir un juego de sombras, con un único foco de luz que deja en oscuridad el rostro del pintor; en P.P. un soliloquio donde Goya no habla, expresa mediante el baile acompañado de la jácara. Su atuendo recuerda al lienzo de Vicente López, donde la vestimenta es similar en sus elementos. Se produce un fundido de la imagen, un nuevo flashback, la realización del lienzo de *La Duquesa de Alba* de 1797. En el taller del pintor, con luz tenue, de nuevo es noche, sin embargo sabemos que esta conducta la adquirió sobre todo en la Quinta (Hughes, 2003). Se mantiene la música con el dialogo en P.P. de ambos, hay cierto galanteo. Aparece por primera vez la que fue esposa del pintor, Josefa Bayeu.

Los indicadores en esta escena son escasos, se menciona el “exilio” obligado, “Francia” y “Burdeos” –durante el poema– en el min. 52; también las palabras

“libertad” o “España ilustrada” en el min. 53 nos permitirían acercarnos al contexto. La clave, en este caso nos la da Poc, cuando menciona “Goya, Moratín y Salcedo”.

- Secuencia 9: a su inicio se acaba la jácara. Nos encontramos en el estudio de un grabador, en C.M., probablemente, Cyprien Gaulon. Luz artificial neutral que inunda toda la escena. En ella, se lleva a cabo la impresión de un nuevo grabado (P.P.). Aparte del grabador y su ayudante, de quien desconocemos su nombre, encontramos a Rosarito. En cuanto a la sala, se trata de un taller de impresión donde destaca la máquina, similar a la de tipos móviles. El dibujo es realizado en una plancha de metal y pasaba al papel mediante la presión que se ejercía en el proceso. Esta técnica, que se inventó a finales del XVIII, Goya la supo aplicar a su obra desde el principio.

El primer indicador de la secuencia y el más potente es la litografía, nos da la cronología exacta, 1825. Posteriormente, se menciona el nombre de Goya, si se desconoce la obra, se puede recurrir a buscar los grabados del artista más tardíos.

- Secuencia 10: un nuevo corte de la escena nos lleva a esta secuencia que se abre con otro flashback. Se trata de una habitación de ambiente andaluz, luminosa, con dos grandes ventanales de madera enrejados donde se puede apreciar al exterior vegetación tropical propia del sur. Es una estancia con un zócalo a media altura de azulejo andaluz. El mobiliario cuenta con unas mesitas altas con jarrones y una tetera a modo de decoración, además de varios muebles de asiento junto a un diván. En esta escena de C.M. solo encontramos a Goya y a Cayetana, ella desnuda, mientras Goya va vestido. Se ve el carácter particular de ambos personajes, narrado por ellos mismos (Saura, *Goya en Burdeos*, min. 61); Goya se le representa como una persona temperamental con una fuerte personalidad; mientras que la Duquesa parece ser que era excéntrica, aunque algunos autores mencionan que cuidaba de las personas que trabajaban para ella (Baticle, 2004; Sampedro Escolar, 2018). En su diálogo se producen P.P. para recalcar la intensidad de la discusión.

En la siguiente escena Goya dibuja a su musa; de nuevo la jácara que nos transporta al presente, donde un Goya anciano pinta su recuerdo de Cayetana. Rosarito observa, Goya sigue enamorado. Se sincera con ella, la conversación se da en P.P., tras su interés en el tema y le muestra el retrato de la Duquesa, que aún lo guarda (*La Duquesa de Alba*, 2018). Esta escena, en C.M., se sucede en el taller, en una mesa donde conversan. Le cuenta a Rosarito las intrigas de la Corte contra Cayetana y la posible implicación de María Luisa de Parma y Godoy en su muerte, la iluminación se oscurece para recalcar la trama. Mientras ambos conversan se muestran diversos

lienzos como *La reina María Luisa de Parma con mantilla* (1799), diversos retratos de *La reina María Luisa de Parma* (1800; 1789; 1789;), y *Godoy como general* (1801). Se producen varios flashback, la visión de la muerte de Cayetana y la aparición de los lienzos de las *majas* y la *Venus* de Velázquez en el gabinete de Godoy.

Posteriormente, Goya camina en un pasillo en oscuridad, con un efecto de travelling, donde están representadas sus obras, iluminadas –las luces y las sombras de su época en la Corte–. Hay un juego de voces entre ambos Goyas, el relato de sus éxitos, el análisis de su vida. Muestra el retrato de España a través de sus palabras y su pintura. Como indicadores contextuales encontramos “Cayetana” en el min. 64, un nombre poco común; a lo que debemos añadir la aparición de *La lechera de Burdeos*; y el mismo retrato de la Duquesa. Por los términos en los que Goya se dirige a ella, podemos apuntar al pintor fácilmente. Posteriormente, también se hace mención a “la Duquesa” y a la “reina Margarita de Parma”.

- Secuencia 11: se ve una panorámica de los jardines del palacio de Aranjuez, con encuadre de campo larguísimo (C.L.L.), luz natural. Una reunión cortesana, donde al parecer salvo Goya, en P.P. en la oscuridad y como punto de vista de cámara, el resto son mujeres que van vestidas de color claro. Se realizan juegos como el pelele, también hay un columpio. En plano de campo largo (C.L.), se pueden identificar entre los personajes ficticios, a Leocadia y Cayetana. Mientras esta última conversa alegremente, la otra parece desesperada, ambas en C.M. con zoom a P.P., circunscribiendo a su ámbito sus actuaciones. Se escucha un ruido sordo desde los bosques cercanos; las mujeres corren –la cámara fija las ve pasar, puede ser el punto de vista del pintor–. Aparece en escena un río o lago y un templete (C.L.), dos hombres acercan un cadáver a este, es Rosarito. Se produce un corte de la escena, y se abre una puerta en la oscuridad, Goya visita la alcoba de la niña para cerciorarse que está bien. El artista se dirige ahora en P.P., entre la oscuridad y acompañado de una vela, a la habitación de Leocadia, que duerme; se acuesta, parece que de nuevo el maestro está enfermo. Para la transición se desvanece la secuencia.

En cuanto a indicadores, se trata de una secuencia muy compleja. Únicamente se pueden reconocer los jardines y las vestimentas, en concreto la de la Duquesa, por su representación pictórica. El juego del pelele, también podría dar una clave. Y por último, el nombre de Francisco y Leocadia, en el min. 79. Sin embargo, es necesario conocer los entresijos de la vida del pintor, para poder encuadrar esta escena.

- Secuencia 12: en la oscuridad se abre una puerta, hay un ángulo en picado –Goya se siente pequeño frente al gran maestro– es el Palacio Real de Madrid (Saura, 1995, p. 71), dos personas entran en la sala, Goya y Bayeu, padre de Josefina. Este abre una ventana por la que entra la luz que se refleja en *La familia de Felipe IV* de Velázquez. Se trata de una sala grande que guarda armarios, marcos, etc. En un P.P. desde la espalda, Goya maravillado se acerca al cuadro –de menor tamaño que el original– y analiza la técnica. Estamos en un tiempo anterior a su sordera, antes de trabajar para el rey, donde Goya estudia a los maestros como Velázquez o Rembrandt y se influye de ellos. Esto nos lo confirma el director que fecha esta escena en 1770 (Saura, 1995, p. 71). Se abre ahora un nuevo soliloquio y la oscuridad se cierne sobre el pintor para reflejar su interior, donde analiza la pintura como una “realidad mágica donde todo es posible” (Saura, *Goya en Burdeos*, min. 83).

Se produce una transición desde la oscuridad de aquella estancia hacia la transparencia del pasillo de la casa de Burdeos con un efecto de travelling que acompaña al pintor, quedando el anciano recostado en la cama en primer plano y en oscuridad, con la luz de una vela, mientras el joven Goya se dirige a la estancia hablando de sus maestros “Velázquez, Rembrandt y la naturaleza” (Saura, *Goya en Burdeos*, min. 83). El joven Goya entra en la habitación, se sienta y Goya, desde sus ochenta y dos años le contesta “Rembrandt, Velázquez y la imaginación”. El maestro mira al joven: “¿y la imaginación?” (Saura, *Goya en Burdeos*, min. 84). Se produce un juego de P.P. donde se turnan en un diálogo trascendental que analiza la situación de España previa a la Guerra de la Independencia.

Otro corte da paso a un nuevo flashback sobre las visiones de la guerra. Algunas de ellas se pueden parecer a los *Desastres* (1810-1814) y a los *Fusilamientos del 3 de mayo* (1814), con la indudable intención de traerlos a la memoria. Se escenifica un ambiente teatral, tormentoso, con un travelling lleno de C.M., y P.P. sobre detalles. Llama la atención que estas escenas tienen similitudes con las *Pinturas Negras*, en cuanto a luz y color. Además, hay un momento que aparece Goya superpuesto a la escena, con ello se le quiere señalar como cronista de los horrores de la guerra. Durante esta representación, se muestran las actuaciones del ejército francés y del pueblo español, la violencia y la barbarie. Se abre una panorámica de la desolación, los cadáveres se amontonan; una niña que buscaba a su madre, la encuentra muerta, siendo trasladada en una carreta, la muchacha agarra la mano de su madre. Esto nos puede

recordar a la última escena de *Los fantasmas de Goya*, donde Inés agarra la mano de Lorenzo, ya muerto, y acompaña la carreta.

Para esta secuencia se pueden reconocer ciertos indicadores contextuales. El primero de ellos, en el min. 82 el nombre de “Josefa” y “el *bambino*”; otro indicador, aunque es preciso conocer bien su pintura, son sus influencias. En el min. 84, se pueden encontrar otras claves como “liberales”, “Ilustración”, “la invasión de España” por el ejército francés, “la imposición de un nuevo monarca” o “Napoleón”. A continuación, las representaciones de la guerra terminan por concretar el contexto.

- Secuencia 13: en esta última secuencia, P.P. Francisco de Goya analiza su vida, está en el lecho de muerte. Se pregunta a sí mismo “¿Quién soy ahora?” (Saura, *Goya en Burdeos*, min. 92). La cámara se gira a una posición lateral, con ello, se produce un gesto con la mano que inevitablemente nos lleva al *retrato de la Duquesa de Alba*, de 1797, donde está escrito “Solo Goya”; y también con su movimiento, recuerda a la espiral que “es como la vida” (Saura, *Goya en Burdeos*, min.4). Un contraste entre la luz de la cama y la oscuridad de la escena busca el dramatismo, el instante antes de la muerte. La luz de la vela sigue encendida, como dijimos anteriormente, es posible que esta tenga una significación concreta, como la luz de la razón. Se integra *El fandango* de Boccherini, así como una visión del pueblo de Goya, Fuendetodos. Menciona a Rosarito, que sube por las escaleras del portal corriendo –de nuevo vemos la espiral–, la angustia de la niña se refleja en su rostro, se sienta junto a su padre, quien esta vez menciona a Cayetana. Posteriormente, hay una elevación del ángulo de la cámara, junto a un picado y un zoom, que contribuyen a plantear la debilidad en el momento de la muerte y a resaltar la importancia del pintor en la Historia; la sombra se cierne sobre Francisco de Goya y Lucientes, mostrándonos segundos después la cama vacía e inundada de luz. (Saura, *Goya en Burdeos*, min. 95). Finalmente, la cama se desvanece. En blanco y negro se inicia una escena que nos indica que es del pasado, aparece la fachada de una casa de pueblo, de piedra rústica, que podemos suponer que fue la casa de Goya. La cámara entra por la ventana, C.M., una criatura está naciendo. En cuanto a indicadores contextuales, es una secuencia complicada de fechar. Sin conocer el contexto, podríamos decir que se trata del lecho de muerte de alguien. La representación del pueblo sería complicado de ubicar. La mención a Rosarito en el min. 94 y a Cayetana en el 95, podría acotar el personaje y la fecha, siempre y cuando seamos conocedores de aspectos tan concretos.

Aparte de lo anteriormente mencionado, debemos comentar algunos parámetros que por ser más generalistas se han preferido estudiar tras el análisis de las secuencias. El primero de ellos es el vestuario, cuyo encargado de diseño fue Pedro Moreno, con un departamento de ocho personas. Aunque ya hemos mencionado algunos aspectos destacados, se ha preferido hacer una visión general por su naturaleza. El vestuario es variado, desde el pijama del XVIII que lleva Goya y que lo podemos conocer por escritores de la época como Samuel Pepys, a los ricos trajes de la Corte o los trajes tradicionales. En general la vestimenta se ve influenciada por los cuadros del pintor, ropajes como los de Moratín, Leocadia o Rosarito, se pueden encontrar en sus lienzos, por ejemplo en sus *Cartones para tapices*, o en retratos como *Leandro Moratín* (1799).

Para los trajes de la nobleza resulta mucho más evidente, Goya retrató a multitud de personas de la Corte, entre ellos a los duques de Osuna –secuencia cuatro–, cuyas ropas tiene un gran parecido con el vestuario utilizado en algunos de sus lienzos. Podemos encontrar también influencia en cuadros como *La familia del infante don Luis* (1784), *La marquesa de Pontejos* (1786), *La tirana* (1792) o *La condesa de Altamira con su hija*. Destacamos también el traje que Manuel Godoy lleva en la misma secuencia, idéntico a la representación de *Godoy como general*. Otra prenda digna de mención en esta escena es el traje de torero que lleva el bailarín; aquí podemos recurrir a las obras de Domínguez Bécquer, *Maja y torero* (1838) y Cortellini Hernández, *Francisco Montes "Paquiro" antes de una corrida. La despedida del torero* (1847).

Es destacable también el traje de los majos y las majas –secuencia seis–, que Goya recoge en obras como la *Duquesa de Alba vestida de negro*, *El parasol* o *Maja y dos majos* (1777). Por otro lado, mencionar que Braulio Poc –secuencia ocho–, natural de Zaragoza, lleva un traje típico de Aragón, más tarde recogido por Baltasar González, en *La jota* (1894); De todo ello, y en cuanto a la joyería, también encontramos numerosos ejemplos de la época en las colecciones del Museo del Traje de Madrid⁷.

Se deben mencionar los códigos iconográficos, ya que en esta obra de Saura, se realiza un estudio de los personajes de manera que cada uno pueda ser fácilmente distinguible a través de la comparación con la obra del pintor. En cuanto a Goya, aparece por lo general envuelto en sombras y mostrando un aire turbado lo que simbolizaría la lucha interna que padeció toda su vida sobre su enfermedad, sus ideales y su patria. Ocurre algo similar con los ilustrados, representados por colores oscuros dentro de la

⁷ ([Home - Museo del Traje \(museodeltrajevirtual.com\)](http://Home-Museo-del-Traje(museodeltrajevirtual.com)))

chocolatería. Los ambientes cortesanos tienden más a los colores claros, expresando la vitalidad que recuperó la monarquía. Leocadia y Rosarito tienden a ser personajes esperanzadores, ayuda anímica y física, que traen el pintor a la realidad. La Duquesa de Alba también sería reconocible por su parecido con la representación pictórica; mencionar además, cómo, a pesar de los códigos sociales lleva el pelo sin recoger, lo que no es común para la gente de su clase, esto nos habla también de la excentricidad y el carácter de la Duquesa. De esta manera, Saura consigue traer a los personajes desde la pintura goyesca a la representación fílmica.

Con respecto a la sonoridad, aparte de los aspectos ya mencionados en la secuenciación, es necesario destacar por un lado la utilización de silencios y sonidos acordes a la representación, más habituales como la calle de Burdeos, los jardines de Aranjuez, las reuniones de aristócratas, o el silencio propio de una habitación, han contribuido a generar un ambiente propio y realista que permiten sumir al espectador en el pasado, acercándolo a la verdad representada. Asimismo, la sonoridad manifestada en la representación de la Guerra de la Independencia, la realización de las *Pinturas Negras* o las alucinaciones, han permitido guiar el discurso fílmico estableciendo contrastes que aportaban gran significación a las escenas.

Por último, se debe resaltar algunos matices en cuanto a composición técnica, debido a su generalidad en el largometraje. Durante todo el film se han utilizado encuadres frontales o planos a la espalda, que enfatizan la importancia del personaje y su punto de vista, respectivamente. Asimismo, como hemos podido comprobar a lo largo de todas las secuencias, un elemento indispensable ha sido el juego con las luces y las sombras, creando efectos de claroscuro. Ello, simboliza la dualidad interna que tenía el maestro con respecto a su patria y a sus ideas liberales, que durante toda su vida suponen una lucha interna y que afortunadamente se puede ver aquí con total precisión.

Contexto:

- Del film:

En esta ocasión, también se puede ver como se sintetiza la vida de Francisco de Goya en sus aspectos más relevantes, de manera que se pueda establecer una línea temporal fílmica coherente a la limitación del tiempo de la puesta en escena. El director con ello, deja entrever los aspectos más importantes para que el espectador pueda ahondar en la biografía del pintor, invitándolo a indagar sobre en la Historia.

Carlos Saura nació en Huesca en 1932, siendo una figura relevante del cine español. Su madre fue pianista y su hermano Antonio un reconocido pintor. En sus inicios Saura estudio ingeniería, sin embargo, finalmente se graduó en la Escuela de Cinematografía donde además fue profesor. El despegue de su carrera se dio con *Cuenca* (1958) y *Los Golfos* (1959) donde se ve una clara influencia del cine de Buñuel, así como del Neorrealismo. Otra película destacada de su filmografía fue *Peppermint Frappé* (1967). Posteriormente, destacarían en los años 80 una trilogía de gran relevancia dentro del cine español, *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986), las cuales provienen de la literatura y el folclore de Federico García Lorca y Manuel de Falla. En esta línea podemos insertar la obra que analizamos, Saura en *Goya en Burdeos* hace un homenaje biográfico a la vida del pintor zaragozano, uno de los máximos exponentes de la pintura española y universal. El cineasta también hizo incursiones en el cine documental con *Las paredes hablan* (2022), donde se puede valorar la relevancia y la evolución del arte. Como se puede apreciar el cine del aragonés estuvo muy ligado a la influencia del arte, no solo de manera técnica sino también narrativa, siendo uno de los máximos exponentes de su tiempo.

Hay diversos autores que opinan que Goya dejó una impronta muy fuerte en el cine de Carlos Saura, uno de ellos es Francisco A. Ruiz Vega (1999). Para el autor, tras el análisis de las entrevistas realizadas al cineasta tras el lanzamiento del film, se trata de una “creación personal” (Ruiz Vega, 1999, p.73) no es un homenaje al uso. Inclusive, recoge unas palabras del propio Saura:

Goya, en concreto, me ha perseguido durante toda mi vida. Siempre he sentido una poderosa atracción hacia su pintura y su personalidad, que para mí sigue siendo un enigma. Es un personaje fantástico, al que, durante años, le he dado vueltas y vueltas.

Finalmente, se entiende que esa fascinación por la figura de Francisco de Goya, le ha influido en cierta manera en su obra cinematográfica. Y que, en cierto modo, *Goya en Burdeos* supone “la culminación de la faena” (Saura, *Goya en Burdeos*, min.60), una obra donde el cineasta no solo aplica la estética goyesca sino que narra la trama de uno de sus personajes más estimados.

En cuanto a las fuentes, no se ha podido encontrar con especificidad las que se utilizaron; sin embargo, como todo proyecto de esta envergadura, es de suponer que aparte de utilizar las obras pictóricas del maestro como parte de la base histórica para el

largometraje, se utilizaron fuentes biográficas y documentación histórica sobre Francisco de Goya y Lucientes y el periodo en el que se enmarca. Tenemos constancia de que los aspectos históricos-artísticos estuvieron bajo la realización de departamentos como el de vestuario o arte, e inclusive se contó con la presencia de asesores y consultores históricos como Alexandre Fernández (Instituto Cervantes, 2013).

Con respecto a cómo se llevó a la pantalla, hay que destacar la participación de Vittorio Storaro, encargado del departamento de la fotografía y con quien Saura ya había trabajado en otros films como *Tango* (1998). Gracias a la combinación entre ambos genios y a su creatividad surgieron escenas que no participan del realismo con numerosos influjos artísticos como el Surrealismo o Expresionismo, o del cine del mismísimo Luis Buñuel (Ocaña, 2016), donde trasciende, gracias a la puesta en escena, los sentimientos contradictorios de los últimos años del pintor.

También es necesario mencionar la participación de la compañía de teatro española *La fura dels baus*, quienes llevaron a cabo la magistral representación de la Guerra de la Independencia (Saura, *Goya en Burdeos*, min. 84-92), donde se produce la lucha entre los españoles y franceses. Y donde gracias, a la conjunción y a la genialidad del cineasta y de Storaro no solo se representaron los grabados de *Los Desastres de la Guerra* sino que también se insertaron imágenes como *Los fusilamientos del 3 de mayo*, exponiendo el dramatismo y la desolación de una guerra contra el invasor, y fratricida.

Es necesario hacer una breve mención al reparto, si bien nos centramos en la figura principal, hay que destacar que fue magistral la interpretación del elenco. Actores de la talla de Maribel Verdú, José Coronado, Joaquín Climent o Eulalia Ramón con una larga trayectoria en el cine español, dejaron su huella en esta película. En cuanto al papel del pintor, fue Francisco Rabal quien le dio vida en este largometraje. Hay críticos de cine, como Javier Ocaña (2016), que piensan que Saura escribió el guion pensando en este para la interpretación del maestro, por su gran parecido y por su trabajo.

Anunciado ya por el crítico J. Ocaña (2016), se trata de una película que está muy estudiada desde todos los puntos de vista posibles, lo que nos deja entrever que estamos ante una producción singular. La crítica sobre este largometraje fue bastante buena, autores como Michael Thomson de la *BBC* o Peter Stack de *San Francisco Chronicle* especifican que se trata de un film muy trabajado, una “*exquisite technique*”⁸ que se aúna con el entusiasmo de Saura por el pintor. La conjugación entre cine y arte es otro de los

⁸ [Goya in Bordeaux - Movie Reviews | Rotten Tomatoes](#)

puntos relevantes que destacan críticos como Ángel Fernández Santos del *Diario El País*, resaltando además, como punto negativo, que se trata de una “película quebrada” por los errores con respecto al guion.

Este film surgió en un período marcado por la expansión económica y el alza de los mercados bursátiles a nivel europeo y estadounidense. En 1999, en España se implementaron políticas económicas liberales con el fin de aumentar exponencialmente el nivel de vida. Por otro lado, se adoptó el euro como moneda comunitaria, lo que propició una mayor estabilidad económica, solidez y crecimiento, mejoras laborales y un perfil internacional más activo. Sin embargo, las tensiones internas sociales y políticas a causa de los atentados perpetrados por la organización terrorista ETA, cuya tregua finalizaba ese año, conllevaban la herida, el miedo y el hartazgo de una sociedad exhausta. En cuanto a la deriva demográfica, el cambio de siglo trajo pocos cambios, el descenso demográfico solo se alteró con la entrada de emigrantes que palió los bajos niveles en el sector secundario.

- Histórico:

Para ello se ha desarrollado un apartado específico del trabajo donde se desarrolla tanto el contexto histórico de la época como el contexto específico de Francisco de Goya y Lucientes; así como, algunos parámetros biográficos y artísticos que nos permiten completar esta perspectiva.

Comentario:

Es necesario reflexionar acerca del contenido del largometraje para poder valorar sus aportaciones a la Historia, o incluso, a la Historia del arte. *Goya en Burdeos* (1999) de Carlos Saura es un film que contempla los últimos años de la vida del pintor desde la perspectiva personal de su hogar y la relación con sus familiares más próximos; exponiendo, de esta manera, lo que ya mencionamos con anterioridad, el cambio que sufrió en su carácter, siendo más cercano y cariñoso. Se sabe que tuvo una relación muy cercana con su hijo Javier y su nieto Mariano, que lo visitaron estando instalado en Burdeos.

Es evidente que la película sigue una línea cronológica, que aunque pueda parecer confusa, analiza claramente la vida del pintor. Desde los flashback, se presentan los acontecimientos pasado, que aunque bien estructurados, se puede echar de menos cierta referencia cronológica para los neófitos. En cuanto a la Historia que se trata en el film, como venimos afirmando desde el principio de este trabajo, se trata de una reconstrucción

subjetiva del director y los asesores históricos para traer a colación las amistades y la relación familiar que tenía Francisco de Goya en sus últimos años. Por consiguiente, las conversaciones son inventadas, haciendo alusión a estos vínculos y al contexto histórico artístico que se vivía en su época. En función de esto, debemos saber extraer lo conveniente e interpretar las adiciones a la trama, buscando su significado.

Entre la Historia y el film existen ciertos paralelismos que vamos a destacar en este apartado. Ya que hablamos de un film donde gran parte de la trama está basada en hechos verídicos, aunque no estén representados fielmente por la subjetividad que ello conlleva, nos centraremos en separar los acontecimientos fehacientes, los desconocidos y los añadidos para un mejor comentario del film. Para empezar, el contexto en el que se desarrolla la trama, Burdeos, es harto conocido que los últimos años del pintor, desde 1824 hasta 1828, el pintor reside en Francia, y que finalmente se establece en esta capital. Por otro lado, hay que mencionar la utilización de numerosas obras del pintor con el objetivo de dar un contexto histórico artístico a la trama. A pesar de que pueda parecer lo contrario, es un exilio autoimpuesto, es Goya quien pide al monarca Fernando VII abandonar la Corte por cuestiones de salud (Baticle, 2004; Todorov, 2019; Bozal, 1994), cuestión que no se aclara en el film de manera contundente y que creemos que hubiera sido necesario mencionar, así como algunos de sus viajes de vuelta a la capital española. Asimismo, mencionar que durante el largometraje se hacen numerosas alusiones verbales y pictóricas al contexto político anterior, posterior y de la misma Guerra de la Independencia, siendo una fuente documental rica para el objetivo que nos ocupa.

La relación familiar de Goya es reflejada durante el largometraje con el personaje de Rosarito. Aunque sabemos que el primer contacto de Goya con Francia en esta etapa, se inició solo, posteriormente Leocadia Weiss Zorrilla y sus dos hijos Guillermo y Rosarito, se mudarían a Burdeos con el pintor. Hay que destacar que el hijo varón no aparece en el film, es posible que Saura le dé mayor importancia a la niña por ser la supuesta hija de Goya, aunque como ocurre con estos datos, tampoco está atestiguado. También es posible que aparezca la niña en alusión al interés que tuvo Goya en su formación, ya que si se involucró de manera activa en ello (Todorov, 2019). Es posible que ya que Rosarito tenía esa relación paternal con Goya, fuera el objetivo de sus narraciones. La información que nos ha llegado sobre Leocadia varía, abarca desde su trabajo como ama de llaves de la Quinta a la posibilidad de que fuera su última amante, con la cual hubiera tenido una hija, Rosarito. Sin embargo, realmente parece que las relaciones se desgastaron tras trasladarse la familia a Burdeos, pero es algo en lo que solo

parece estar de acuerdo J. Baticle (2004). En relación a los vínculos familiares, Saura ignora las relaciones con su hijo y su nieto, quienes sí estuvieron presentes en los últimos días del pintor, como así lo demuestra Baticle. Días antes de la muerte del pintor, su nieto Mariano lo visitó en su casa de Burdeos. Goya escribe a su hijo Javier: “no te puedo decir más que de tanta alegría me he puesto un poco indispuerto y estoy en cama”. Esto ocurrió los primeros días de abril, la noche del 15 al 16, el maestro fallecía a las dos de la madrugada. (Baticle, 2004, pp. 377-378).

Algunos de los vínculos más importantes del pintor fueron con su amigo Martín Zapater o Leandro Moratín. En el primer caso, también es obviado de la cinta cinematográfica; sin embargo, fue un personaje relevante dentro de la vida del pintor. Su muerte, un año después de la Duquesa de Alba, en 1803, probablemente, afectó de manera contundente al pintor. Muchos de los datos que hoy se conocen de la primera época del pintor se deben, en gran parte, a la habitual correspondencia que mantenía con este. Se sabe que la relación entre ambos amigos era muy estrecha; asimismo, Goya solía pedirle consejo económico al entrar a trabajar a la Corte. Destaca el *retrato de Martín Zapater* que el pintor le hizo en 1797. En cuanto a Moratín, ya tuvo relación con él en la Corte, muestra de ello es el encargo de San Antonio de la Florida en el cual pudo influir (Baticle, 2004); debemos mencionar que para realizar la composición se inspiró en el pueblo de Madrid. Además, autores como Hughes (2003) mencionan la relación tan cercana que había entre ambos, y que se escenifica en secuencia tres. Como se puede ver también en esta secuencia, se menciona París, el poeta pasó sus últimos días en la capital, marchó probablemente antes de la muerte del pintor, falleciendo él unos meses después.

En cuanto a otras relaciones, destacamos sin duda la que tuvo con los Duques de Osuna representada en la secuencia cuatro. Las ideas ilustradas de los Duques, entre otros personajes, avivaron en Goya el sentimiento de una España liberal. Otros personajes de su círculo, que no se representan son Jovellanos o Cobarrus. Según la Fundación Goya en Aragón (2023b), su casa “era habitualmente lugar de reunión de intelectuales y artistas”, donde entre otros, también acudía Goya. Otras presencias más difíciles de demostrar son las de la Duquesa de Alba, aunque ya sabemos que se movía en estos círculos; o la de Manuel Godoy y Pepita Tudó.

La enfermedad que narra en la secuencia cuatro, la escena recuerda al *Autorretrato con el doctor Arrieta* (1820), aunque el director la escenifica como el origen de su sordera en el viaje que realizó a Sevilla en 1792-1793; mientras que el lienzo de 1820 sería, según reza la propia tela, en agradecimiento a su amigo Arrieta por salvar su vida en 1819. Las

alucinaciones que sufre aquí tienen tintes surrealistas, donde se integra además a la Duquesa, algo que, como sabemos, no sería plausible pues según la carta a Zapater, la conoció en 1795. En cuanto a la referencia al trabajo en *Los Caprichos*, es posible que los grabara entre finales de 1797 y principios del 1798, publicándolos en 1799. El director comprime en esta secuencia varios hechos relevantes de la vida del artista, que los sume en la negrura por la naturaleza de los mismos, ya que tienen que ver con su primera enfermedad, siendo consecuencia directa.

Otro paralelismo con la Historia son las reuniones en la chocolatería de Braulio Poc. En cuanto a los personajes hay una mezcla de reales y otros que podrían ser ficticios. Los históricos, pudieron o no coincidir en Burdeos, y, a su vez, pudieron o no reunirse en dicha chocolatería. Afirmar o desmentir esta información requiere de una labor investigativa profunda; por nuestra parte, nos hemos centrado en si coincidieron en el tiempo y el espacio con Goya. En cuanto al poeta Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), fue uno de los amigos más cercanos de Goya y con quien este tuvo más contacto. Hay constancia que desde 1820, aproximadamente, estuvo residiendo en Francia – primero en Burdeos y, finalmente en París– y que no volvería a España. A partir de 1822, residió con su amigo Manuel Silvela por razones económicas; inclusive, cuando Goya se mudó a Francia, residió con estos como invitado. Es probable incluso que fuera él quien le mostrara a Goya la chocolatería de Braulio Poc (Andioc, 2018). Este es otro personaje a destacar, fue un liberal exiliado en Burdeos reconvertido en comerciante. Luchó por su tierra, Zaragoza, durante los Sitios de la guerra. En Burdeos regentó la chocolatería donde se reunían los liberales exiliados (Lozano López, 2022). Mencionar también a Salcedo – “vicealmirante” (Saura, 1995, p. 40)–; por las búsquedas documentales es posible que Saura se refiera a José Justo Salcedo y Arauco (1753-1825), establecido en Burdeos desde 1814. Sin embargo, en 1819 marchó a Cádiz y al año siguiente consta su traslado a San Fernando donde vivió hasta su muerte. Por tanto, no es posible que este personaje coincidiera con Goya en Burdeos (López Tabar, 2018). Juan Valdés –“Capitán del Ejército español” (Saura, 1995, p.40)–, con él surge una incongruencia, podría ser un personaje inventado por el director. No obstante, de esta época fue Juan Meléndez Valdés, magistrado y catedrático, quien, aunque tuvo relación con el pintor y su círculo de ilustrados, murió en 1817, por tanto tampoco correspondería con la cronología en Burdeos (Palacios Fernández, 2022). Por otro lado, encontramos a José de la Cruz Fernández (1773-1852) –“lugarteniente general” y aristócrata (Saura, 1995, p.41)– su caso es similar al de Juan Valdés. Fue militar y luchó a favor de la monarquía de Fernando VII. En 1810

estuvo destinado a Nueva España, regresando en 1823 cuando fue nombrado Ministro de la Guerra. En 1837 se trasladaría a Francia, donde terminó falleciendo; por lo tanto, tampoco coincidiría con el pintor (Isabel Sánchez, 2018). Hay algunos personajes de los que no hemos podido encontrar información, es el caso de Jacinto Asensio –militar (Saura, 1995, p. 41)–; y Novales –“un viejo encorvado, vestido de militar” (Saura, 1995, p.40)–. Se podría decir que los personajes ficticios pretenden complementar la trama y escenificar cómo la mayoría de estos individuos exiliados eran militares o intelectuales declarados traidores tras la vuelta del absolutismo –aunque en escena, no lleven los uniformes militares que Saura (1995), anteriormente, si les había atribuido–; también, es posible que el director haya construido personajes a partir de nombres reales, modificándolos y evitando así su cariz histórico.

Baticle (2004) menciona las reuniones en Burdeos; no obstante, no especifica sus miembros. Lozano López (2022, pp. 16-17) si hace una relación de amistades:

Al círculo de Leandro Fernández de Moratín y de Manuel Silvela pertenecían, entre otros, ricos comerciantes como Fermín Remón o Juan Ramón Ruiz de Pazuengos, cultos afrancesados como Estanislao de Lugo y José Lira, Pedro Sainz de Baranda (primer «alcalde» de Madrid en 1808) José Pío de Molina (primer alcalde constitucional de Madrid durante el Trienio Liberal), el banquero Jacques Galos y el joven artista Antonio Brugada. (...) Amigos de Goya en Burdeos fueron también el sacerdote Bernardino Amati, diputado a Cortes por México e íntimo de Moratín y Silvela, y Braulio Poc, (...), quien regentaba una chocolatería en cuya trastienda, que él denominaba «cuarto de los leones», (...), se reunían ilustres emigrados y encontraron cobijo algunos refugiados. Y por supuesto su familia política, formada por los Goicoechea y los Muguiro (...).

Hemos de referenciar también la secuencia diez, en lo tocante al lienzo que se encuentra en la casa del pintor, la *Duquesa de Alba de negro* de 1797. Parece ser que fue un cuadro que guardó Goya hasta años después de la muerte de la propia Duquesa. No obstante, hay autores que refieren que la tela estuvo durante años en el taller del pintor (*La Duquesa de Alba*, 2018); Todorov (2019) piensa que es posible que el cuadro lo pintara para sí mismo, quedándose la tela hasta 1812. Además, es necesario aclarar que las intrigas que Saura pone de manifiesto a través de Goya no son verídicas, probablemente el director lo hace con la intención de plasmar las intrigas palaciegas que se sucedían o con el fin de dar suspense a la trama. Ya en la época se conocía el motivo

del fallecimiento de la Duquesa, en las cartas de la condesa de Montijo a Meléndez Valdés se explica que sufrió un síncope del que no recobró el conocimiento, muriendo varios días después (Baticle, 2004, p.228). Sin embargo, si podemos establecer como fidedigna la ubicación de *La Venus* de Velázquez y la *Maja desnuda y vestida*, en el gabinete de Godoy. En este último caso, parece ser que fue un juego pictórico que encargó, según Javier Goya, Manuel Godoy, y que permanecería junto a otras obras de dudosa moral en un gabinete interior dada la influencia del Santo Oficio. A partir del XIX se extendió el rumor de que podría ser la Duquesa de Alba; algunos autores, como Pedro de Madrazo, argumentan que nos encontramos ante la que primero fue su amante y luego su esposa, Pepita Tudó (Museo Nacional del Prado, 2024b). No obstante, la *Venus del espejo*, fue adquirida por Godoy tras la muerte de la Duquesa (Larousse, s.f.).

Por otro lado, hay aspectos que se desconocen, puesto que a pesar de existir multitud de biografías sobre el pintor, la cuestión de la demencia y las alucinaciones, no está contrastada (Todorov, 2019). La regular correspondencia con Javier, así lo atestigua, las últimas cuatro cartas escritas por el pintor y dirigidas a su hijo (Baticle, 2004), no muestra atisbo de inestabilidad mental o seña de que el pintor no estuviera en sus cabales. También tenemos que reseñar la importancia que atribuye Saura a la espiral, hay autores como Robert Hughes en *Goya* (2003) que hablan del uso de este símbolo en su obra, si bien no está documentado. Un aspecto de gran controversia es la relación con la Duquesa de Alba, a pesar de que el film muestra una relación cercana e incluso íntima entre ellos, no hay documentación que lo afirme. Esta hipotética historia romántica entre ambos personajes históricos, es difícil de argumentar, hay indicios que “invita[n] a pensar que la relación adoptó un giro erótico, aunque ningún documento lo atestigua formalmente” (Todorov, 2019, Recuperación y recaída). Por lo cual, y dado que no se ha considerado un apartado relevante, se ha decidido recurrir a ello solo en lo tocante a nuestro estudio. Sin, embargo, es cierto que Saura lo plantea como una obsesión del pintor, un amor que todavía le afectaba.

Otro suceso que se puede considerar una representación de lo que probablemente fue real es la secuencia nueve, el taller del impresor Cyprien Gaulon, este fue el impresor de las litografías que realizó Goya en Burdeos. El grabado que se muestra es el que conocemos como *Diversión de España*, realizado en 1825, y perteneciente a la serie *Los toros de Burdeos*.

La importancia de Goya como pintor y sus influjos son conocidos, siendo la película un trampolín para ello. La mención en la secuencia doce a Velázquez, Rembrandt

y la naturaleza o la imaginación, son procesos de aprehensión que el pintor hace de joven. Su pintura bebe de la de estos maestros y el cineasta no solo lo plasma muy bien escogiendo su obra, sino que además se lo lleva a la representación de la cinta. Lo mismo ocurre con la Guerra de la Independencia española, Goya establece un nexo de unión entre sus grabados y los horrores de la guerra. Su actitud ilustrada y su interés en la prosperidad de su pueblo, hacen que se conjuguen sentimientos en su interior que los plasma a través de sus pinturas y grabados; muestra de ello son *Los Desastres* donde el pintor es un cronista de su época.

Debemos referenciar también la secuencia trece, la muerte del pintor. Sabemos que el pintor estaba en cama en los primeros días de abril, la alegría de ver a su nieto Mariano parece que indispuso al maestro con la necesidad de meterse en la cama. En su última carta a Javier, ya mencionada lo refiere así; muriendo pocos días después.

Otras escenas de las que tenemos que hablar son las inventadas por el director. En concreto mencionamos la secuencia siete. Las escenas en el taller del pintor con Rosarito y las de la Quinta del Sordo se han realizado con el objetivo de escenificar la familiaridad y la relación paternal que tenía el pintor con la niña, aunque no fuera hija suya; puesto que se involucró personalmente incluso en su formación (Todorov, 2019). Dentro de esta, debemos referenciar la disposición que da Saura para las *Pinturas Negras*, la cual no es fidedigna, comparando con el modelo que Foradada (2019) aporta, vemos como el director ha sintetizado las dos habitaciones donde se encontraban las pinturas en una sola. En el comedor de la planta baja tendríamos *Saturno*, *El aquelarre* y *La romería de San Isidro*. En el salón de la primera planta se habrían pintado *Perro semi-hundido* y *Asmodea*. Con respecto a las ensoñaciones que tiene con *Duelo a garrotazos*, *El coloso* o la sangre que mana del cuerpo destrozado de uno de los hijos de *Saturno*, desconocemos si se hicieron con posterioridad. Lo que si podemos afirmar son las recientes investigaciones que se han llevado a cabo acerca de la autoría de *El coloso*. Algunos investigadores, como Manuela Mena del Museo del Prado, han corroborado que a pesar de las similitudes con la obra del artista aragonés, fue probablemente Asensio Juliá, colaborador del maestro, el autor, por las iniciales encontradas en la pintura "AJ". (Museo del Prado, 2011).

También inventada, parece haber sido parte de la secuencia ocho, donde aparece la realización del lienzo la *Duquesa de Alba de negro* de 1797; que estaría vinculada a la secuencia diez. Es posible que el lienzo se originara en Cádiz, algo que la secuencia ocho no afirma; sin embargo en la diez, aparece el pintor y la Duquesa en lo que parece un

palacete cerca del mar. Algunos autores hablan del viaje que realizó Goya a Andalucía en 1796, en un principio relacionado con la imaginería. Con la muerte del Duque de Alba, se traslada a la residencia de Sanlúcar con la Duquesa (Todorov, 2019). Sin embargo, otros autores manifiestan que el pintor tenía casa en Cádiz donde se quedó por su salud y donde pintó el *Retrato de la Duquesa de Alba de negro* (Museo del Prado, 2024a).

También parte de las escenas inventadas es la secuencia once, en los jardines de Aranjuez. En esta secuencia onírica, se encuentran Leocadia Weiss y la Duquesa de Alba, algo que nunca sucedió puesto que aunque coincidieron en el tiempo, no fue así en el espacio. Weiss apareció por primera vez en la boda de Javier Goya, en 1805; la muchacha era un familiar de la mujer de este. Mientras que la Duquesa había fallecido dos años antes (Baticle, 2004). Desconocemos la intención del cineasta al incorporar esta escena, puede entrar dentro de las alucinaciones y sueños del pintor.

Debemos también mencionar en este apartado el equilibrio existente entre las secuencias verídicas y falsas. Partiendo de que se trata de una reconstrucción de los hechos históricos, Saura reconstruye las relaciones que tuvo el pintor con sus más allegados. No obstante, obvia a personajes importantes como su hijo y nieto. Si bien se puede ver una visión aproximada y subjetiva a lo que pudieron ser los últimos momentos del pintor. Los flashback y las ensoñaciones son, sin embargo, momentos contruidos para atraer la atención del espectador; algunos con un significado explícito y otros subyacentes, que manifiestan los tormentos internos que tenía Goya.

En comparación con el film de *Los fantasmas de Goya*, hemos de referenciar que se trata de dos puntos diferentes en la vida del autor. Desde el punto de vista de *Goya en Burdeos* de Saura, se trata de un largometraje más histórico, puesto que es mucho lo que se traslada desde la vida de Goya a la cinta. Sin embargo, el otro film está más centrado en una trama ficticia, donde se exponen los parámetros históricos subjetivos de la época sin ahondar en el contexto propiamente dicho.

La interpretación de esta película como documento histórico cae por su propio peso. Son muchos los aspectos analizados que nos llevan a plantear *Goya en Burdeos* como un film apropiado para analizar el contexto que plantea, ya que no recurre en demasía a la invención y plantea las posibles relaciones del pintor durante su vida. Esto nos resulta un buen comienzo para analizar ciertos temas como la Guerra de la Independencia, la relación con los ilustrados, el exilio... Temas que requieren de una cierta profundidad de estudio, pero que a través del visionado de la película nos puede ayudar a comprender la complejidad de la época, desde la miscelánea de todos sus

aspectos a tratar, es decir, desde la historia, el arte, la música, las relaciones sociales, la vestimenta o los modos de comportamiento.

Para cerrar este apartado, debemos mencionar que consideramos analizados los tres puntos de vista que plantean Casetti y Di Chio (2009). El literal o perceptivo, a través del análisis de las secuencias; el figurado o conceptual, y el metafórico o “de interés” a través de este comentario.

Conclusiones:

Como ya se ha planteado, el estudio de *Goya en Burdeos* de Carlos Saura supone un excelente comienzo para analizar las etapas históricas que Goya vivió tanto dentro de España, como fuera de ella, en su exilio.

Para plantear el estudio de la Historia a través del film, es necesario que se tenga en cuenta los hechos verídicos de la vida del maestro. Saura los trae a colación mediante las diferentes secuencias, siendo un punto interesante de inicio a la profundización de los diferentes episodios. Por ello, y como venimos argumentando a lo largo de nuestro trabajo, es un documento aplicable al estudio y la enseñanza de la Historia, siempre bajo un punto de vista histórico y con la guía oportuna, sin malinterpretar los añadidos que se consideran simples entretenimientos de la trama. Por tanto, es necesario tener ciertas nociones de la vida de Francisco de Goya antes de iniciar el visionado de este film, y a través de estos estudiar la secuencia o el largometraje como un mero documento histórico visual que nos aporta una interpretación subjetiva de los hechos para acercarnos de una manera más integral a la Historia del periodo.

3.3. El cine como cronista de Goya

Durante todo este trabajo se ha defendido que cualquier documento histórico es susceptible de interpretación por parte de los estudiosos de la Historia. A partir de estos análisis se ha pretendido demostrar que el film, y en concreto *Los fantasmas de Goya* de Milos Forman y *Goya en Burdeos* de Carlos Saura, puede ser al igual que otro documento interpretado desde el punto de vista del documento histórico.

Ambos largometrajes deben de ser estudiados desde una primera puesta en valor del contexto histórico y biográfico del pintor. Como se ha podido apreciar, la profundidad histórica en cada uno de ellos es diferente, lo que lleva a establecer una primera explicación o indagación sobre la historia del periodo, en mayor o menor profundidad,

que permita sentar la base de estudio sobre la cual poder visualizar el film de manera significativa. Por lo tanto, a partir del conocimiento adquirido en las sesiones previas a la película, sumado a la visualización bien de secuencias o del largometraje completo, el individuo pueda crear un juicio crítico propio que le permita expresar opiniones y dudas. Con ello, se pretende el aprendizaje y comparación de conceptos, fechas, acontecimientos... Contrastar la Historia estudiada con un nuevo documento histórico visual, la película.

El planteamiento de trabajar por secuencias o mediante la totalidad del film, queda a elección del docente o del propio estudiante de Historia. El trabajo sobre cine en el aula de Historia conlleva la puesta en común de los aspectos aprendidos para corregir y afianzar conocimientos. Es decir, tras el visionado, el alumnado trabajaría de manera individual analizando los diferentes parámetros que hemos expuesto en *2.1. El análisis del film*, ahondando en los conocimientos que nos ofrece el film y conjugándolos con los propios. Tras ello, el Gran Grupo estudiaría el caso concreto, exponiendo ideas, debatiendo, construyendo un juicio crítico y fidedigno que les permita crear una serie de estructuras cognitivas para un aprendizaje significativo del periodo histórico concreto. En cuanto al trabajo individual, la diferencia radica en la aplicación del proceso; es decir, tras el visionado y análisis, es necesario la construcción del modelo que planteamos en el punto *2.1.*, que permita crear una disertación donde el estudiante busque las referencias históricas, añadidos creativos... en definitiva, desgarnar la historia expuesta, de la misma manera que lo hacemos cuando se trata de un texto, mapa o cuadro, que le permita crear un juicio crítico y personal, aprendiendo del contexto a estudiar.

El ejemplo lo encontramos en cada una de las secuencias de los films analizados y comentados, donde la clasificación, el análisis de una o más secuencias o, inclusive, de la película completa, acompañado del estudio del contexto, su comentario y conclusión, permitirán estudiar el film como un documento histórico; extrayendo la realidad del pasado y permitiéndoles aprender sobre la misma.

IV. Aplicación de la Historia a la didáctica del cine

4.1. Didáctica del cine

Frecuentemente, el cine se ha utilizado como herramienta de formación para complementar los diferentes contenidos de Historia. Pero realmente, hemos de tener en cuenta que más allá de transmitir conocimientos, el film es un potente instrumento de pensamiento y reflexión, donde el estudiante puede adquirir ciertas capacidades críticas que favorezcan su desarrollo personal y académico. Sin embargo, y con el objetivo de apoyar el cine como un recurso para el aprendizaje de la Historia, podemos encontrar propuestas didácticas que se adapten a nuestros propósitos. Son prácticas que promueven el Aprendizaje Integrado (AI), fomentan la imaginación, la aplicabilidad, el impacto emocional, la colaboración, etc. Según Saturnino De La Torre, el AI es:

El proceso mediante el cual vamos construyendo nuevos significados de las cosas que nos rodean y del mundo, al tiempo que mejoramos estructuras y habilidades cognitivas, desarrollamos nuevas competencias, modificamos nuestras actitudes y valores, proyectando dichos cambios en la vida, las relaciones con los demás o el trabajo. Y esto en base a estímulos multisensoriales o procesos intuitivos que nos impactan y nos hacen pensar, sentir y actuar. (De La Torre, 2005, pp. 19-20).

Actividades como las que proponemos con nuestro estudio de films –análisis de cine formativo, diálogos o debates–, ya sea de manera colectiva, en el aula de Historia con una guía por parte del docente, o individual, a partir de la propuesta de análisis, son metodologías de elevado valor pedagógico. A pesar de que el cine se puede considerar una herramienta clara de complemento a la formación y multidisciplinar, ciertamente aún no se ha sabido interrelacionar eficazmente con el aprendizaje. Para el estudiante –y el docente– de Historia, o inclusive de Ciencias Sociales, es especialmente interesante tratar el film desde el punto de vista de cierto personaje o época; pero, además, desde los aspectos técnicos cómo luces, sombras, técnicas, volúmenes... e incluso, estilísticos como escenarios o arquitecturas. De esta manera, se puede conseguir observar la película como un todo, como la representación de un documento histórico que enriquece el conocimiento de esa temática.

En el momento de proyectar el film se ha de considerar cuáles son los conocimientos previos, y cómo la película va a favorecer este aprendizaje, ya sea asentando o profundizando saberes, y/o realizando un aprendizaje en valores, enfoque que desarrollaremos en el próximo apartado. No obstante, como se ha venido refiriendo desde el inicio de este trabajo, se ha de tener muy presente que las películas que hemos utilizado representan hechos históricos o artísticos, no es un testimonio fidedigno; en ellas, se entrelazan múltiples tramas que distorsionan la Historia. Con ello, finalmente, los contenidos que queremos exponer quedan relegados a simples matices que son necesarios destacar, a partir de nuestras propuestas, para tomar cuenta de ello.

Para utilizar el largometraje en nuestro beneficio, como recurso didáctico, es imprescindible reformar las estrategias de enseñanza y aprendizaje, de manera que el cine no esté subordinado a las materias impartidas, sino que fomente la transformación de los procesos de aprehensión. Es decir, alterar la enseñanza de la materia teniendo en cuenta los procesos psicopedagógicos y cognitivos, para incorporar el cine como un elemento de enseñanza de la Historia y también de las Ciencias Sociales (Gispert, 2009).

4.1.1. Los procesos cognitivos de la mente en relación con la Historia o las Ciencias Sociales

La influencia de los medios de comunicación, y en este caso del cine, sobre el receptor crea en él una estructura de relaciones sociales nueva influyendo, además, e indudablemente, en su forma de actuar con respecto a ellas. Dicha influencia fomenta el cambio sobre parámetros éticos, sociales, culturales,... previamente establecidos. Según Débora Madrid (2015, p. 23), este tipo de medios modifican “[...] la forma en que construimos nuestro pensamiento”, así como nuestra forma de aprender.

La finalidad de estos films puede ser diversa, pero el objetivo en que se quiere centrar esta propuesta es meramente didáctico. Es cierto, que el aprendizaje a partir de cada película, influye en la medida en que lo permitan las circunstancias personales y sociales del sujeto. Aunque el grado de implicación con el largometraje solo dependerá del estudiante en cuestión, son numerosos los agentes que pueden influir en el resultado de la práctica –nivel intelectual, capacidad de integración social, experiencias anteriores, normas sociales,...– El fin último radica en la utilización de lo aprendido de manera que permita construir procesos de comprensión en cuanto a la Historia, ya que lo obtenido del

cine está limitado por las facultades de conocimiento y las capacidades sociales del propio individuo.

Por otro lado, el estudiante de Historia, que puede abarcar desde la adolescencia hasta una edad ya avanzada, según Romea (2005) percibe los aspectos positivos y negativos que le permiten enjuiciar comportamientos y motivaciones representadas. En ocasiones la mente confía en los modelos propuestos por los medios audiovisuales, y lo enfrenta a situaciones reales que tengan algún parecido circunstancial. Es por ello, que el recurso cinematográfico se convierte en una herramienta de utilidad para poder interactuar con el individuo, empatizar y comprender su forma de interacción con respecto a otras personas.

En este sentido, el cine proporciona una serie de valores y conocimientos que los estudiantes pueden aprender y valorar; sin embargo, es preciso que el lenguaje que se emplee en ellos sea comprensible e inteligible. Si estos mensajes, contenidos, y argumentos no se adaptan a la población específica no son válidos, no se identifica el mensaje y este se pierde. Por tanto, en lugar de favorecer una mejora en el aprendizaje y la actitud, puede perjudicar e ir a favor de lo que se pretendía prevenir (Romea, 2005).

4.2. Educación en Valores

Como bien sabemos, el cine y los medios de comunicación en general, poseen una gran influencia sobre la sociedad actual. El influjo de estos puede condicionar, en ocasiones, las acciones y comportamientos de las personas; por ello, se ha de seleccionar de manera minuciosa los films a proyectar para el aprendizaje individual o en el aula de Historia, donde los contenidos específicos queden claros y la transmisión de los valores se produzca de manera impecable. No olvidemos que un mal uso de la palabra, o bien la adopción de un lenguaje incomprensible, puede no ser favorecedor en cuanto a transmisión no solo de valores, sino también de conceptos históricos.

Sin duda alguna, el cine es un vehículo eficaz para la transmisión de conocimientos y valores; pues tiene dos vertientes, la primera se basa en la reproducción de los estereotipos que tenemos actualmente sobre determinados periodos históricos, roles culturales y sociales, etc. Por otro lado, el cine además, es generador de nuevos modelos actitudinales y de nuevos valores e ideologías que permiten educar en ciudadanía y en diversidad (Romea, 2005).

La gran pantalla se ha convertido en un medio de entretenimiento del cual se puede conseguir una correcta Educación en Valores, así como la comprensión de la materia de Historia. Este ha sido uno de los hechos por los que la actuación pedagógica se ha encaminado hacia la didáctica del cine. Por ello, se ha incrementado su uso en las instituciones educativas, hasta que actualmente, podemos considerarlo de uso común en las aulas.

La Educación en Valores se ha vuelto indispensable para formar ciudadanos de pleno derecho, que ostenten un juicio crítico y se inserten dentro de las normas morales y sociales. Sin embargo, esta formación depende de múltiples factores, entre ellos de la presencia y buen hacer docente; sin embargo, no es imprescindible, puesto que, en mayor medida, está condicionado a la elección del film y a la disponibilidad del estudiante, su interés y su bagaje cultural, social, emocional y afectivo.

La historiografía reciente sobre estas temáticas no ha incidido normalmente en cuestiones formales sobre cuáles son los valores específicos susceptibles de insertar en educación. Resultan esclarecedores algunos trabajos como el de Joan Mallart y Consuelo Solaz (2005), quienes contemplan un conjunto de valores –mediante la recopilación de algunos autores como Rickert, Scheler, Ortega o Lavelle–, que son factibles para insertar en nuestro estudio:

- Valores personales: capacidad de crítica, voluntad, esfuerzo, iniciativa, libertad, autenticidad, audacia, constancia, dignidad, etc.
- Valores sociales: respeto, inclusión social, tolerancia, comprensión, responsabilidad, solidaridad, igualdad, equidad, justicia, respeto a los derechos humanos, a las minorías, a la diversidad, a los pueblos y a las identidades personales o colectivas, compromiso, actitud de dialogo, de escuchar, paz, etc.
- Valores políticos: civismo, democracia, justicia, libertad, responsabilidad, compromiso en la mejora de la vida colectiva, iniciativa, etc.
- Valores vitales y sensibles: respeto y defensa del derecho a la vida, salud, valor, nobleza, optimismo, sentido del humor, serenidad, paciencia, superación, etc.
- Valores intelectuales: conocimiento, curiosidad o afán de saber, ciencia, verdad, sinceridad, reflexión, sentido crítico, tolerancia frente a opiniones distintas, etc.
- Valores estéticos: belleza, creatividad, sensibilidad estética, orden, etc.
- Valores morales: bondad, prudencia, humildad, honradez, justicia, honestidad, veracidad, etc.
- Valores religiosos: conducta coherente con la fe procesada, esperanza, etc.

- Valores familiares: conflicto de pareja, de familia, educación familiar, lealtad, colaboración, compromiso, respeto, tolerancia, comprensión, responsabilidad, solidaridad, igualdad, equidad, justicia, etc.
- Otros valores: anticolonialismo, totalitarismo, genocidios, educación para el respeto a los derechos de los pueblos, protección patrimonial, etc.

4.2.1. Cine histórico, igualdad e inclusión social

Como es sabido, la convivencia implica sinergias que permiten el diálogo y la interculturalidad. A menudo las interacciones en cualquier ámbito, ya sea académico, laboral o personal, pueden provocar situaciones complejas que derivan inconscientemente hacia un conflicto. Hemos de ser conscientes que, en gran medida, se generan por falta de respeto, desigualdades, intereses,...

Los conceptos de igualdad e inclusión social son términos muy contemporáneos, pero con respecto a su empleo, no es un tema de aplicación actual. Desde hace años se lucha por la igualdad, tanto a nivel académico y legal, como a niveles éticos. Sin embargo, en la mayoría de ocasiones, apenas se lleva a las generaciones más actuales pese a los numerosos estudios pedagógicos y materiales que se realizan. El compromiso con la igualdad y la inclusión, en algunas ocasiones, brilla por su ausencia tanto en los centros educativos, como en parte de la sociedad. Por tanto, y como ya hemos visto, el cine tiene aquí una enorme trascendencia, ya que llega a ser una herramienta fiable para trabajar estos temas desde el aprendizaje y la Historia, sin perder de vista el entretenimiento, puesto que es cuando el estudiante está receptivo a niveles cognitivos y psicopedagógicos.

De esta manera, tenemos la oportunidad de trabajar con el estudiante de Historia valores socio-culturales e inclusivos que permitan limar asperezas en su contexto familiar y social. Analizando aquellos aspectos que han sesgado profundamente la sociedad actual, podremos inculcarles una mentalidad abierta, diferente y tolerante con respecto a esas raíces que subyugan nuestra sociedad.

4.2.2. Diversidad cultural y paz en el cine de historia

La gran pantalla ha hecho posible la mirada, ya sea mediante películas o documentales, a un mundo de diversidad cultural y social, que genera maneras de comprensión e

interacción con la diferencia, con la otredad... En esta línea se articulan las palabras de María De Borja y Gabriel Sanz en referencia a la diversidad cultural:

Es evidente que la complejidad humana no puede ser expresada por una sola cultura y, por lo tanto, es crucial aceptar que no hay una sola visión del mundo sino muchas y que todas forman parte del patrimonio cultural de la humanidad. (De Borja y Sanz, 2005, p. 156).

Con ello, entendemos que la diversidad cultural es necesaria, los pueblos se complementan unos a otros a través de los siglos, y gracias a ello se ha generado nuestra cultura global. Se debe entender y comprender que la sociedad actual es fruto de una diversidad cultural anterior, y que esta multiplicidad ha enriquecido y enriquecerá nuestra historia y nuestra cultura pasada, actual y futura. Como se ha podido apreciar, el film como documento histórico permite rescatar la cultura y sociedad del pasado, no solo con el análisis de la época representada, sino también desde su manera de percibir la Historia.

Toda esta diversidad cultural, en ocasiones ha sido producto de diferentes conflictos, pero también de periodos de paz. Sin embargo, qué es la paz y el por qué debemos inculcar sus valores, es una tarea complicada. Para estudiar la paz, a menudo debemos recurrir al conflicto, a la visión del otro o a la empatía; entramos, por tanto, en la relativización del bien y del mal. La educación para la paz tiene que ser un proceso que promueva valores como la tolerancia, la justicia o la libertad. No obstante, la situación mundial actual no favorece esta situación, pues las desigualdades sociales y económicas entre los diferentes países más que favorecer una paz prolongada, estimulan el conflicto.

Por ello, con las películas programadas se puede trabajar la diversidad cultural y la paz a través del conflicto –ya sea bélico, social o cultural–, de manera que se pueda crear una consciencia analítica, crítica y constructiva, para enjuiciar y condenar la violencia y las desigualdades en los films. Manifestando, a su vez, una consciencia clara sobre los valores de paz, respeto y tolerancia (Zaplana, 2003).

V. Conclusiones

El estudio de la Historia siempre se ha circunscrito a textos y mapas, es en los últimos años cuando se ha conseguido estimar la imagen como un documento histórico que nos permite desgranar el pasado al igual que otro documento. Nuestra premisa era demostrar que no tenemos que quedarnos en la imagen estática para aprender sobre Historia, sino que se puede ir más allá analizando y estudiando, adecuadamente y bajo unos parámetros específicos, la Historia a través del cine.

El análisis del punto de partida, de otros modelos de estudio para el film, del funcionamiento de la mente para el aprendizaje de la materia o de la capacidad de la Historia de situarse en los lugares más insospechados nos ha llevado a plantear la posibilidad de estudiar el film como un documento histórico. Como se ha comprobado, realmente se puede aprender de determinados largometrajes aspectos como acontecimientos, biografías, la aproximación a la realidad social, el conflicto armado, así como de instituciones como la monarquía del Antiguo Régimen o el Santo Oficio. El cine pone encima de la mesa la posibilidad de llevar a la práctica la Historia, que si bien se trata de una representación subjetiva y aproximada, en muchas ocasiones será un buen comienzo para adentrarse en el conocimiento sobre la misma e, inclusive, para afianzar conceptos. Con *Goya en Burdeos* y *Los fantasmas de Goya* se abre una perspectiva de estudio de la época de finales del XVIII y principios del XIX, que puede ser interesante para contemplar hechos expuestos, ahondar en la realidad del periodo y en los posibles puntos de vista que nos dan aspectos como la Santa Inquisición o la figura de Francisco de Goya y su visión de la Guerra de la Independencia.

La aplicación del cine al estudio de la Historia ha abierto desde siempre un campo confuso dado la multitud de estudios que se han realizado sobre el tema. Uno de nuestros objetivos planteados fue aunar parte de estas propuestas y establecer una línea de trabajo flexible que permitiera al estudioso de la Historia, mediante la aplicación de diferentes parámetros, separar el pasado histórico de la invención y extraer la información con la cual poder trabajar e investigar. Asimismo, se pretendía sentar las bases de un modelo de comentario de film, que se adapte a los diferentes casos de estudio y ponga al instrumento fílmico a la altura de cualquier otro documento histórico.

Es esencial continuar el camino que han marcado autores como Roman Gubern, Natalie Davis o Robert Rosenstone, con el fin de constituir el cine como una herramienta más de estudio, que no solo nos puede aportar representaciones sobre el pasado, sino que

también puede hablar de la realidad social en la que se generó el documento fílmico. La enseñanza de la Historia a través del cine supone un paso más en la evolución de nuestros métodos e instrumentos de aprendizaje. El cine documental ya supuso un paso más para nuestro campo, ahora falta establecer una línea sólida de trabajo e investigación en el cine histórico y biográfico para utilizar de manera fidedigna un medio con grandes posibilidades.

VI. Bibliografía

- Bahamonde, A.; Martínez, J.A. (2005). *Historia de España. Siglo XIX*. Ediciones Cátedra.
- Barranco, R. (2019). Goya como arquetipo de la puesta en escena cinematográfica de la Guerra de la Independencia. En José Ignacio Calvo Ruata (coord.) *Goya en la literatura, en la música y en las creaciones audiovisuales: actas del seminario internacional*. Pp. 387-400. URL: [Goya como arquetipo de la puesta en escena cinematográfica de la Guerra de la Independencia: "Bruc: El desafío" \(Daniel Benmayor, 2010\) - Dialnet \(unirioja.es\)](#)
- Barthes, R. (1968) Efecto de realidad. *Communications* (11) Pp. 84-89. URL: [El-efecto-de-realidad.pdf \(gescsemiotica.com\)](#)
- Baticle, J. (2004). *Francisco de Goya*. Ediciones Folio.
- Bolufer, M., Gomis, J., Hernández, T. M. (eds.). (2015) *Historia y cine: La construcción del pasado a través de la ficción*. Institución Fernando el Católico. URL: [Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción \(dpz.es\)](#)
- Bonilla Borrego, J. (2005, Julio) El cine y los valores educativos. A la búsqueda de una herramienta eficaz de formación. *Pixel - Bit. Revista de Medios y Educación*, (26). Pp. 39-54. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1227427>
- Bozal, V. (1994). *Goya y el gusto moderno*. Alianza Editorial.
- Breu, R. (2015) *99 películas que las nuevas generaciones deben conocer*. Barcelona: Ediciones Octaedro S.L.
- Calvo Albero, J.L. (2014). 1809: La campaña del Tajo. Lecciones todavía vigentes. *Biblioteca GESI*. Recuperado el 20 de diciembre de 2023: [1809.pdf \(ugr.es\)](#)
- Carr, R. (2009). *España: 1808-2008*. Ariel.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (2009). *Cómo analizar un film*. Minicaja. [Epub]
- Coronado Ruiz, C. (2021). Aprender con el cine: el cortometraje como herramienta educativa. En M. Marcos Ramos, M. (Coord.). *Mucho más que cine: historia, literatura y arte en el cine en español y en portugués*. (Pp. 134-148). Dykinson. Recuperado de: [Aprender con el cine: el cortometraje como herramienta educativa - Dialnet \(unirioja.es\)](#)
- Davis, N. (2022) *Esclavos en la pantalla*. Ediciones ICAIC. [Epub]

- Larousse. (s.f.). *La venus del espejo*. Recuperado el 2 de junio de 2024: [004 La Venus del espejo.indd \(larousse.es\)](#)
- Lázaro Sebastián, F.J.; Sanz Ferrerueta, F. (2019). De Fuendetodos a Burdeos: Vida y obra de Goya a través del audiovisual. En Calvo Ruata, J.I. (coord.) *Goya en la literatura, en la música y en las creaciones audiovisuales: actas del seminario internacional*. Pp. 85-120. URL: [De Fuendetodos a Burdeos: vida y obra de Goya a través del audiovisua - Dialnet \(unirioja.es\)](#)
- López Linde, C. M. (2019). *Los valores del cine como herramienta educativa en Ciencias Sociales*. [Trabajo de Fin de Máster sin publicar]. Universidad de Granada.
- Lozano López, J.C. (2022). Goya, Burdeos y los otros «exilios». En Real López, I. (Coord.) *Goya. Valor y símbolo del exilio republicano español*. Editorial Trea. Recuperado de: [\(PDF\) Goya, Burdeos y los otros «exilios» \(researchgate.net\)](#)
- Madrid Brito, D. (2015). El cine como recurso privilegiado para la enseñanza y su aplicación en la historia del arte. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, (13). Pp. 21-38. URL: [El cine como recurso privilegiado para la enseñanza y su aplicación en la Historia Del Arte - Dialnet \(unirioja.es\)](#)
- Mallart, J., Solaz C. (2005) Cine y educación en valores. En S. De la Torre, M. A. Pujol, N. Rajadell. (coords.) *El cine, un entorno educativo*. (pp. 75 - 92). Madrid: Narcea Ediciones S.A.
- Marzábal, I., Arocena, C. (eds.) (2016). *Películas para la Educación. Aprender viendo cine, aprender a ver cine*. Madrid: Cátedra.
- Monterde García, J.C. (2014). Disposiciones abolicionistas del tribunal del Santo Oficio (1808-1834). En Lorenzana de la Puente, F. y Mateos Ascacíbar, F.J. (coords.). *Inquisición*. Sociedad Extremeña de Historia. URL: [Disposiciones abolicionistas del tribunal del Santo Oficio \(1808-1834\) - Dialnet \(unirioja.es\)](#)
- Morales Estévez, R. (2017). La bruja fílmica. Conversaciones entre cine e historia. [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid]. URL: [La bruja fílmica: conversaciones entre cine e historia - Dialnet \(unirioja.es\)](#)
- Moreno López, M. (2023). Expolio napoleónico en España (Parte II). *ArqueoTimes*, 6 (Julio-Septiembre), 12-15. URL: [Revistas - ArqueoTimes.es](#)
- Narváez Torregrosa, D. C. (2008). La visión cinematográfica de D.W. Griffith. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, (3). Pp. 44-57. URL: [Griffith-libre.pdf \(d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net\)](#)

- Ortega Chinchilla, M.J. (2012). Representaciones de lo ausente. El cine y la historia como formas de representación del pasado. En *El Estado Absoluto y la Monarquía*, vol.1, pp. 481-497. DOI: [10.20350/digitalCSIC/14386](https://doi.org/10.20350/digitalCSIC/14386)
- Otero Vázquez, E. (2011). Un pintor de película: Francisco de Goya en el cine. En Camarero Gómez, M.G. *La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*. Pp. 755-767. URL: [Un pintor de película: Francisco de Goya en el cine - Dialnet \(unirioja.es\)](https://unirioja.es/revistas/unirioja/revista-11-1/articulos/otero-vazquez-un-pintor-de-pelicula-francisco-de-goya-en-el-cine)
- Otero Vázquez, E. (2017). Filmando la historia. La pintura de Goya como referente visual en el cine histórico español. En Camarero Gómez, M.G. y Sánchez Barba, F. (aut.), *V Congreso Internacional de Historia y Cine: escenarios del cine histórico*. Pp. 423-443. URL: [Filmando la Historia. La pintura de Goya como referente visual en el cine histórico español - Dialnet \(unirioja.es\)](https://unirioja.es/revistas/unirioja/revista-11-1/articulos/otero-vazquez-filmando-la-historia)
- Romano, S. (1996). Cine e Historia. Notas sobre la aplicación del cine en la didáctica de la historia. *Estudios: Centro de Estudios Avanzados*, (6). Pp. 131-141. URL: [Cine e Historia. Notas sobre la aplicación del cine en la didáctica de la historia - Dialnet \(unirioja.es\)](https://unirioja.es/revistas/unirioja/revista-11-1/articulos/romano-cine-e-historia)
- Romea, C. (2005) El cine como elemento educativo y formativo. En S. De la Torre, M. A. Pujol, N. Rajadell. (coords.) *El cine, un entorno educativo*. (Pp. 37 - 54). Narcea Ediciones S.A.
- Rosenstone, R. (2014). *La Historia en el cine. El cine sobre la Historia*. RIALP.
- Ruiz Vega, F.A. (1999). Goya en el cine de Carlos Saura. *Alazet: Revista de filología*, 11. Pp. 73-98. URL: [Goya en el cine de Carlos Saura - Dialnet \(unirioja.es\)](https://unirioja.es/revistas/unirioja/revista-11-1/articulos/ruiz-vega-goya-en-el-cine-de-carlos-saura)
- Saura, C. (1995). Goya (Goya en Burdeos). Apuntes para una película sobre Goya. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 11 (Centenario del cine). Pp. 9-78. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.1995117836
- Soto Calzado, I. (2018). Una historia española del aguatinta. Espacio, tiempo y forma. *Serie VII, Historia del arte*, (6). Pp. 367-388. DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.6.2018>
- Todorov, T. (2019). *Goya. A la sombra de las luces*. Titivillus. [Epub]
- Torres Puga, G. (2017). Introducción. El final de la Inquisición en el mundo hispánico. *Ayer. Revista De Historia Contemporánea*, 108 (4). Pp. 21-23. DOI: <https://doi.org/10.55509/ayer/108-2017-01>
- Tuñón de Lara, M. (1973). *La España del siglo XIX*. Editorial Laia.

White, H. (1988) Historiofotia e historiografía. *The American Historical Review* 93, (5). Pp. 1193-1199. Consultado el 15 de mayo de 2024 en [HISTORIOFOTIA](#)

Zaplana, A. (2003). Educar para la paz a través del cine de guerra. *Pedagogía social: revista interuniversitaria*, (10). Pp. 299-319. Recuperado de: [Educar para la paz a través del cine de guerra - Dialnet \(unirioja.es\)](#)

Webgrafía

Andioc, R. (2018). *Leandro Fernández de Moratín*. Real Academia de la Historia. Recuperado el 28 de mayo de 2024: [Leandro Fernández de Moratín | Real Academia de la Historia \(rah.es\)](#)

Círculo de Bellas Artes de Madrid. (2024). *Carlos Saura*. Recuperado el 4 de junio de 2024: [Carlos Saura - Círculo de Bellas Artes \(circulobellasartes.com\)](#)

Foradada, C. (2019). *El interior de la Quinta del Sordo. Las Pinturas negras de Goya y la maqueta de León Gil de Palacio*. Asociación Aragonesa de Críticos de Arte. Recuperado el 27 de marzo de 2024: [Asociación Aragonesa de Críticos de Arte \(aacadigital.com\)](#)

Fundación Goya en Aragón. (2023a). *Milagro de San Antonio de Padua*. Recuperado el 14 de mayo de 2024: [Milagro de San Antonio de Padua - Fundación Goya en Aragón \(fundaciongoyaenaragon.es\)](#)

Fundación Goya en Aragón. (2023b). *La familia del duque de Osuna*. Recuperado el 9 de junio de 2024: [La familia del duque de Osuna - Fundación Goya en Aragón \(fundaciongoyaenaragon.es\)](#)

Fundación Ibercaja. Museo Goya. (s.f.) *Caprichos*. Recuperado el 19 de diciembre de 2023: [Caprichos | Museo Goya - Colección Ibercaja \(fundacionibercaja.es\)](#)

IMDb. (2024a) *Goya en Burdeos*. Recuperado el 22 de diciembre de 2023: [Goya en Burdeos \(1999\) - IMDb](#)

IMDb. (2024b) *Los fantasmas de Goya*. Recuperado el 22 de diciembre de 2023: [Los fantasmas de Goya \(2006\) - IMDb](#)

Instituto Cervantes. (2013). *Goya en Burdeos*. Recuperado el 4 de junio de 2024: [Proyección de cine ::Goya en Burdeos ::Instituto Cervantes de Burdeos](#)

Isabel Sánchez, J.L. (2018). *José de la Cruz Fernández*. Real Academia de la Historia. Recuperado el 28 de mayo de 2024: [José de la Cruz Fernández | Real Academia de la Historia \(rah.es\)](#)

- La Duquesa de Alba*. (2018) The Hispanic Society of America. Recuperado el 2 de junio de 2024: [Duquesa De Alba | Hispanic Society of America](#)
- López Tabar, J. (2018). *José Justo Salcedo y Arauco*. Real Academia de la Historia. Recuperado el 28 de mayo de 2024: [José Justo Salcedo y Arauco | Real Academia de la Historia \(rah.es\)](#)
- Mena Marqués, M.B. (s.f.). *Francisco de Goya y Lucientes*. Real Academia de la Historia. Recuperado el 19 de diciembre de 2023: [Francisco de Goya y Lucientes | Real Academia de la Historia \(rah.es\)](#)
- Ministerio de asuntos exteriores, Unión Europea y cooperación. (2023). *Retrospectiva de Carlos Saura en Filmarchiv Austria*. Recuperado el 4 de junio de 2024: [Carlos Saura en Filmarchiv Austria \(exteriores.gob.es\)](#)
- Museo Nacional del Prado. (2011). *Investigación. El coloso y su atribución a Goya*. Recuperado el 27 de marzo de 2024: [El coloso y su atribución a Goya - Museo Nacional del Prado \(museodelprado.es\)](#)
- Museo Nacional del Prado (2023a). *La reina María Luisa a caballo*. Recuperado el 19 de diciembre de 2023: [La reina María Luisa a caballo - Colección - Museo Nacional del Prado \(museodelprado.es\)](#)
- Museo Nacional del Prado (2023b). *La familia de Carlos IV*. Recuperado el 19 de diciembre de 2023: [La familia de Carlos IV - Colección - Museo Nacional del Prado \(museodelprado.es\)](#)
- Museo Nacional del Prado. (2024a). *Francisco de Goya y Lucientes*. Recuperado el 2 de junio de 2024: [Goya y Lucientes, Francisco de - Colección - Museo Nacional del Prado \(museodelprado.es\)](#)
- Museo Nacional del Prado. (2024b). *La maja desnuda*. Recuperado el 2 de junio de 2024: [La maja desnuda - Colección - Museo Nacional del Prado \(museodelprado.es\)](#)
- Palacios Fernández, E. (2022). *Juan Meléndez Valdés*. Real Academia de la Historia. Recuperado el 28 de mayo de 2024: [Juan Meléndez Valdés - Historia Hispánica \(rah.es\)](#)
- Radka Production. (s.f.). *Los fantasmas de Goya*. Milos Forman. Recuperado el 22 de diciembre de 2023: [Los fantasmas de Goya :: Miloš Forman \(milosforman.com\)](#)
- Sampedro Escolar, J.L. (2018). *María del Pilar Teresa Cayetana Silva y Álvarez de Toledo*. Real Academia de la Historia. Recuperado el 29 de mayo de 2024: [María del Pilar Teresa Cayetana Silva y Álvarez de Toledo | Real Academia de la Historia \(rah.es\)](#)

Vallejo García-Hevia, J.M. (2018). *Carlos III*. Real Academia de la Historia. Recuperado el 28 de mayo de 2024: [Carlos III | Real Academia de la Historia \(rah.es\)](https://rah.es)

Filmografía

Forman, M. (director). (2006). *Los Fantasmas de Goya* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Coproducción USA-España; The Saul Zaentz Company.

Ocaña, J. (01/04/2016). Goya en Burdeos (Presentación). [Episodio de serie de televisión]. En Sánchez, E.S., Sánchez Ferri, S. (directoras), *Historia de nuestro cine*. RTVE. URL: [Historia de nuestro cine: Goya en Burdeos \(Presentación\) | RTVE Play](#)

Sámano, J. (productor) y Molina, J. (directora). (1988). *Esquilache* [Cinta cinematográfica]. España: Sabre Films y Televisión Española.

Saura, C. (director). (1999). Goya en Burdeos [Cinta cinematográfica]. España: Coproducción España-Italia; Lolafilms, Italian International Film.

Anexos

Anexo A

Ficha técnica de *Los fantasmas de Goya* de Milos Forman

Título original: Goya's Ghosts (Los fantasmas de Goya)

Fecha de lanzamiento: 10 de noviembre de 2006

Fecha de rodaje: 5 de septiembre de 2005 – 9 de diciembre de 2005

Dirección: Milos Forman

Género: drama; biográfico: Historia: Siglo XIX. Pintura

Naturaleza: histórico - artística

País: España; Estados Unidos

Localizaciones del rodaje: Segovia, Salamanca, Zaragoza, Toledo y Madrid, España.

Guion: Milos Forman y Jean-Claude Carrière

Empresas productoras: The Saul Zaentz Company; Xuxa Producciones S.L.

Reparto: Javier Bardem, Natalie Portman, Stellan Skarsgard, Randy Quaid, Blanca Portillo, Michael Lonsdale, Carlos Bardem, Unax Ugalde, Simón Andreu, José Luis Gómez, Fernando Tielve, Julian Wadham.

Música: Varhan Bauer

Fotografía: Javier Aguirresarobe

Duración: 118 min.

Idioma: inglés

Presupuesto: 50.000.000 US\$ (estimación)

Color: color

Mezcla de sonido: Dolby Digital; DTS

Relación de aspecto: 1.85:1

Página web: [Los fantasmas de Goya :: Miloš Forman \(milosforman.com\)](http://Los%20fantasmas%20de%20Goya%20::%20Milo%C5%A1%20Forman%20(milosforman.com))

Anexo B

Ficha técnica de *Goya en Burdeos* de Carlos Saura

Título original: Goya en Burdeos

Fecha de lanzamiento: 1999

Fecha de rodaje: -

Dirección: Carlos Saura

Género: Drama; Biográfico. Siglo XVIII - XIX. Drama de época. Pintura.

Naturaleza: histórico - artística

País: España

Localizaciones del rodaje: España

Guion: Carlos Saura

Empresas productoras: Lolafilms, Italian International Film

Reparto: Francisco Rabal, José Coronado, Maribel Verdú, Eulalia Ramón, Dafne Fernández, Emilio Gutiérrez Caba, Joaquín Climent, Manuel de Blas, Carlos Hipólito, Pedro Azorín, Joan Valles, Cristina Espinosa, Paco Catalá, Saturnino García, Jose María Pou, Franco di Francescantonio, José Antonio Ruiz de la Cruz, Mario De Candia.

Música: Roque Baños

Fotografía: Vittorio Storaro

Duración: 104 min

Idioma: castellano

Presupuesto: -

Color: color

Mezcla de sonido: Dolby SR

Relación de aspecto: 2.00:1

Página web: [Goya en Burdeos \(1999\) - IMDb](#)