

# UN PINTOR DE PELÍCULA: FRANCISCO DE GOYA EN EL CINE

EVA OTERO VÁZQUEZ  
Universidade de Santiago de Compostela

## **Resumen:**

Quizá sea Francisco de Goya el pintor español más internacional de todos los tiempos. Su vida y su obra han influido en expresiones artísticas diversas y, dentro de ellas, el cine nos ofrece varios planteamientos frente a la figura del pintor, convirtiéndolo en protagonista o secundario en función del argumento de la película. A lo largo de estas páginas nos aproximaremos a su personalidad partiendo de aquellos aspectos biográficos que han tenido una mayor repercusión en el llamado Séptimo Arte y que, a modo de ejemplo, destacamos en dos producciones españolas de estreno prácticamente simultáneo: *Volavérunt* (Bigas Luna, 1999) y *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999).

**Palabras clave:** Cine, pintura, *biopic*, Francisco de Goya.

## **Abstract:**

Francisco de Goya might be the most international Spanish painter ever. His life and works have influenced diverse artistic expressions; among them, the film industry offers us several approaches regarding the figure of the painter, becoming the main or secondary character depending on the plot of the film. Through out these pages, we will get closer to his personality, beginning with those biographic aspects which have had a bigger repercussion on the so-called the cinema; and that, as an example, we highlight in two Spanish productions almost released at the same time: *Volavérunt* (Bigas Luna, 1999) y *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999).

**Key words:** Cinema, painting, *biopic*, Francisco de Goya.

## **FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES: APROXIMACIÓN**

A pesar de ser uno de los artistas más estudiados y divulgados, no contamos con un *currículum* exacto de Goya. Los datos que conocemos de él proceden de dos vías. Por un lado, las fuentes directas: aquellos escritos verídicos y coetáneos al pintor—que fluyen de la documentación de la época<sup>1</sup> y de su correspondencia privada<sup>2</sup>— y su obra, que además de

---

<sup>1</sup> CANELLAS LÓPEZ, A.: *Francisco de Goya: diplomatario*, Zaragoza, Librería General, 1981

<sup>2</sup> ÁGUEDA, M. y SALAS, X. de: *Cartas a Martín Zapater*, Madrid, Turner, 1982

aportar su aspecto físico a través de los muchos autorretratos que realizó a lo largo de su vida<sup>3</sup>, debido a la longevidad del artista, lo dilatado de su arte en el tiempo y la variedad de la temática y la técnica, parece ser también la clave que nos acerca a su verdadera personalidad.

Como carta de presentación que se considera, el legado pictórico de Goya ofrece varios personajes para una sola persona: el Goya popular y costumbrista de los Cartones para tapices, el Goya pasional y enamorado de la duquesa de Alba, el Goya crítico con la Iglesia y con las actuaciones de la Inquisición, el Goya afrancesado y liberal, el Goya testigo de los horrores de la Guerra de la Independencia a través de sus *Desastres*, o el Goya atormentado y decepcionado de las *Pinturas Negras*.

En segundo lugar, hay que tener en cuenta las fuentes indirectas: aquellos testimonios que han ido surgiendo durante su estancia en Burdeos y tras su muerte y que han contribuido a enriquecer el mito. Estas noticias aparecen primeramente en Francia, donde se habla de un Goya satírico, desafiante y crítico con la jerarquía y con los valores morales de la sociedad, y luego en España, donde autores como Valentín Carderera, su primer biógrafo, o José de Somoza, entre otros, señalan las características antiacadémicas y románticas de su pintura atendiendo al realismo, originalidad y pasión con la que la realiza; la identificación con el pueblo español y sus costumbres; la vinculación con el mundo de los toros y su faceta como torero; su carácter colérico, el valor, la fuerza y la destreza con las armas, su enemistad con las órdenes religiosas y víctima de la Inquisición, o su amor por la duquesa de Alba<sup>4</sup>.

El punto álgido de esta leyenda se halla en la pasión desatada por María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII Duquesa de Alba. La relación con la noble está respaldada por la presencia continuada de la duquesa en su obra y por el carácter íntimo y familiar de algunas de las escenas que plasma en sus telas. La veracidad de estos amores es un enigma por descubrir y, aunque existen una serie de datos sin confirmar sobre los que parecen sostenerse los cimientos de este romance, la única prueba escrita que tenemos de la relación personal —no estamos hablando de amor— entre Goya y María Teresa es una

---

<sup>3</sup> Es conveniente señalar que la última imagen que conocemos de Goya es el retrato que pinta Vicente López en 1826, dos años antes de la muerte del pintor, y que será tomada como referencia para la caracterización filmica del artista en la senectud de su vida.

<sup>4</sup> GLENDINNING, N.: *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1983, recoge todos estos aspectos de la personalidad del pintor y analiza pormenorizadamente cada uno de ellos desde su origen. En relación a este tema, hay que señalar también la obra de HEMPEL, I. H.: *La pintura española y los románticos franceses*, Madrid, Taurus, 1988, en la que, desde una perspectiva romántica, se señala a Goya como la ejemplificación máxima del espíritu hispánico.

carta que el pintor remite a su amigo Martín Zapater y en la que leemos: “Mas te balia benirme a ayudar a pintar a la de Alba, que ayer se me metio en el estudio a que le pintase la cara, y se salio con ello; por cierto que me gusta más que pintar en lienzo”<sup>5</sup>.

Dentro de estas fuentes indirectas no podemos olvidar la importancia que tiene la literatura que surge basándose en estos escritos, publicaciones que se han ido sucediendo hasta la actualidad y de las que tenemos ejemplos en teatro, poesía y novela<sup>6</sup>. Paralelamente, otra de las vertientes a considerar es la huella que la vida de Goya deja en los artistas posteriores, ya que la recreación pictórica de los ambientes que frecuentaba el pintor de Fuendetodos desde los pinceles de autores tan destacados como Antonio Pérez Rubio, Francisco Domingo y Marqués o Casado del Alisal en las últimas décadas del siglo XIX, se convierten en otro de los factores a tener en cuenta en lo que a la perpetuación del mito goyesco se refiere.

## GOYA EN EL CINE

El cine se ha interesado por Goya en múltiples ocasiones. Este acercamiento al pintor se produce generalmente por cuatro vías: las producciones biográficas; los filmes en los que el artista es un personaje más de la trama y actúa como testigo de una época y unos hechos concretos<sup>7</sup>; las películas que sin contar con la figura de Goya utilizan su obra para situar

---

<sup>5</sup> ÁGUEDA y SALAS, *Op. cit.*, pp. 225. Esta carta está datada en Londres en 1800. Se trata de una broma entre dos amigos porque, según los estudiosos, Francisco de Goya nunca estuvo en la ciudad del Tamesis. Por lo tanto, se desconoce la fecha exacta de esta misiva, aunque Mercedes Águeda y Xavier de Salas se inclinan por el dos de agosto de 1794, basándose para ello en una serie de aspectos que desarrollan en esta publicación.

<sup>6</sup> Textos teatrales como *El tapiz animado* de Luis Muñoz Lorente o *El sueño de la razón* de Antonio Buero Vallejo; composiciones poéticas como las de Rubén Darío: *A Goya*; Andrei Vosnesensky: *I am Goya*; Konstantin Pavlov: *Capriccio for Goya*; Antonio Tabucchi: *Sueños de sueños* o Stefan Hertmans: *Goya como perro*; o novelas como la de Antonio García Guzmán: *Goya que vuelve*; Ivo Andrić: *Conversaciones con Goya*; Manuel Fernández y González: *Las glorias del toreo*; Lion Feuchtwanger: *Goya order der arge weg der erkenntnis*; Victor I. Stoichita: *El último carnaval: un ensayo sobre Goya*; Antonio Larreta: *Volavérunt*; John Berger: *El último retrato de Goya*; Concepción Calleja: *El último beso de Cayetana de Alba*; Jean-Claude Carrière: *Les fantômes de Goya*; Carlos Rojas: *Yo, Goya* o Stephen Marlowe: *El coloso: una novela sobre Goya y su mundo de locura*, entre otras.

<sup>7</sup> *El dos de mayo* (José Buchs, 1928), *La maja del capote* (Fernando Delgado, 1943), *María Antonia La Caramba* (Arturo Ruiz Castillo, 1950) o *La Tirana* (Juan de Orduña, 1958), *Los fantasmas de Goya* (*Goya's Ghost*, Milos Forman, 2006)

históricamente el relato<sup>8</sup>, o aquellos ejemplos que, lejos del pintor y su época, recurren a su producción pictórica como mensaje o crítica a aspectos determinados de la Historia<sup>9</sup>.

El congreso versa sobre biografía, y sobre la figura de Goya tenemos ejemplos filmicos desde los años veinte: *Goya, que vuelve* (Modesto Alonso, 1929), *El último amor de Goya* (Jaime Salvador, 1946), *The Naked Maja* (Henry Koster, 1958), *Goya, historia de una soledad* (Nino Quevedo, 1970), *Goya, genio y rebeldía (Goya-oder der arge Weg der Erkenntnis*, Konrad Wolf, 1972). Todas ellas custodian aquellas premisas aportadas por la leyenda romántica, de las que sobre todo se enfatiza la relación del pintor con la Duquesa de Alba, y mantienen esos aspectos comunes a los *biopics* que inicialmente había expuesto John Huston en 1952 con *Moulin Rouge*<sup>10</sup>: la elección de un actor de parecido físico al homenajeado, la utilización del *flash-back* como recurso narrativo, la exposición de las obras más reconocibles del artista a ojos del espectador y la recreación viva de las mismas —los llamados *tableaux vivants*— o el uso de la técnica como apoyo al argumento, es decir, esa “captación de la luz precisa”<sup>11</sup> en la que tanta importancia tiene la labor del fotógrafo.

En un artículo de estas características no cabe analizar cada una de ellas, por lo que obedeciendo a un criterio selectivo basado en la contemporaneidad de ambas, vamos a centrarnos en dos películas que se estrenaron en el último tercio de 1999 y que consideran al artista y su época de forma dispar: *Volavérunt* (Bigas Luna) y *Goya en Burdeos* (Carlos Saura).

Aunque ha pasado a la posteridad como el Goya de Bigas Luna, *Volavérunt* no es una película sobre Goya, sino que trata de una fantasía sobre la muerte de la duquesa de Alba, acaecida en 1802, se basa en la novela del mismo nombre de Antonio Larreta, y Goya es un

---

<sup>8</sup> El ejemplo por excelencia y tantas veces señalado es *Goyescas* (Benito Perojo, 1942), pero existen otros filmes como *Carmen* (Vicente Aranda, 2003) donde el retrato que Goya pinta de Fernando VII es utilizado como presentación de la época en la que vive la cigarrera más famosa de la España del XIX.

<sup>9</sup> Es recurrente el lienzo de *Los fusilamientos del 3 de mayo* en películas ambientadas en la Guerra Civil, pero es interesante señalar el caso de filmes como *Tango* (Carlos Saura, 1998), donde se echa mano de una serie de grabados de *Los desastres de la guerra* como inspiración para una coreografía que ponga de manifiesto las atrocidades de la dictadura de Videla, o la extrapolación que se hace del retrato de Fernando VII en la adaptación filmica de la novela poemática de Ramón Pérez de Ayala *Luz de domingo* (J.L. Garci, 2007), ya que con su imagen se compara el caciquismo del monarca decimonónico con el déspota alcalde de Cenciella, Don Atila.

<sup>10</sup> CAMARERO, G.: *El pintor protagonista*, en HERAS, B. de las y CRUZ, V. de la (ed.): *Filmando la Historia. Representaciones del pasado en el cine*, Madrid, Ed. JC, 2009, pp. 51-52

<sup>11</sup> HUESO, A. L.: *La historia en el cine: cuestiones de método*, en *Ficciones Históricas. Cuadernos de la Academia*, 6 (1999), pp. 29

personaje más dentro de la intriga<sup>12</sup>. *Goya en Burdeos* es un *biopic* sobre el pintor. Saura filma al artista de Fuendetodos desde su senectud en el exilio bordelés con una visión analítica de su vida. No es una adaptación literaria, sino que en el origen de su guión está el libro de Jacques Fauque y Ramón Villanueva Echevarría *Goya y Burdeos: 1824-1828*, consultado por el cineasta en Costa Rica mientras rodaba *El Dorado* y del cual extrajo la idea discursiva del filme<sup>13</sup>: un planteamiento retrospectivo de la vida de Goya que sitúa al pintor en Burdeos y desde allí hacer un viaje memorístico de su vida en España. *Goya en Burdeos* abarca toda la existencia del artista: incluye la época de *Volavérunt*, pero también los salones aristocráticos del Madrid de Carlos III, el sufrimiento y las consecuencias que conlleva la Guerra de la Independencia, el exilio del artista y de otros liberales como Leandro Fernández de Moratín durante el reinado de Fernando VII, y su fallecimiento en la capital aquitana.

El *flash back* es el recurso empleado para estructurar ambas películas. Las continuas miradas al pasado desde el presente se convierten en el factor principal sobre el que se articula *Goya en Burdeos* pero, a su vez, el empleo de este medio por los personajes de Goya, Godoy y Pepita Tudó en *Volavérunt*, nos aporta su visión sobre los hechos acaecidos la noche del 23 de julio de 1802, en la que falleció la duquesa de Alba. Si bien estamos hablando del mismo recurso temporal, el empleo del *flash-back* por los dos cineastas difiere tanto en su planteamiento como en su enfoque. Huyendo de las posibilidades narrativas que ofrece este juego con el tiempo, Bigas Luna lo emplea de una manera fácil y cómoda, una mirada desde el presente para resolver un crimen de pasado inmediato, lo que dista en gran medida de la compleja y envolvente espiral a la que recurre Saura en *Goya en Burdeos*, mediante la cual, desde el senil exilio bordelés del pintor, nos lleva y nos trae a través de la memoria, de su pretérito español a su actualidad francesa.

## EL PERSONAJE

Tres son los actores encargados de dar cuerpo al artista: Jorge Perugorria, en el caso de *Volavérunt*, y, en *Goya en Burdeos*, Carlos Saura apuesta por la duplicidad interpretativa, es decir, un Goya joven interpretado por José Coronado con ganas y ansia de triunfo a costa de

---

<sup>12</sup> Lo mismo sucede con *Los fantasmas de Goya* (Milos Forman, 2006), que ha pasado a la posteridad como el Goya de Forman cuando realmente el pintor es un personaje más de la trama que no resta protagonismo a la historia que relata parte de la vida del dominico del Santo Oficio Lorenzo Casamates.

<sup>13</sup> CERVIÑO, M.: *El pintor mostró ante la muerte la grandeza del ser humano* en Diario de Navarra, 2 de noviembre de 1999

lo que fuera, frente a un Goya maduro que está de vuelta de todo. Es la tercera ocasión en la que Francisco Rabal interpreta al pintor, al que había dado vida en *Goya, historia de una soledad* (Nino Quevedo, 1970) y en la serie televisiva *Los desastres de la guerra* (Mario Camus, 1985). En ambos casos, el aspecto físico<sup>14</sup> propició que fuesen éstos y no otros los intérpretes encargados de dar vida al genio de Fuendetodos.

Aunque ofrecen planteamientos diferentes del personaje, en ambas cintas Francisco de Goya mantiene aspectos comunes. En primer lugar, se nos presenta como un personaje testarudo, carácter que justifica su ascendencia aragonesa, un origen maño del que se hace eco el estereotipo del baturro y el empleo de un vocabulario característico en el que afloran los diminutivos “ico” e “ica” en la terminación de las palabras. Por otro lado, estamos ante un hombre solitario, soledad que se pone de manifiesto en el aislamiento que le produce la sordera. Bigas Luna presenta a un Goya joven integrado en el círculo de la duquesa de Alba. La sordera que padece se percibe, de manera directa, sólo una vez a lo largo del metraje: en el momento en el que Godoy le comenta que quiere que pinte a Pepita Tudó desnuda. En lo que resta del filme, esta disfunción no se manifiesta explícitamente, pero el catalán acude, de manera continuada, a la potenciación de la mirada del pintor, quizá para compensar la carencia auditiva del personaje. A través de la vista, Goya no sólo contempla, sino que analiza los acontecimientos que lo rodean en una corte en la que no encaja. Él sigue siendo un modesto aragonés en medio de un escenario barroquizante en el que abundan modas y costumbres que le son ajenas, y es precisamente esta situación, y no la falta de oído de la que es víctima, la que le infunde soledad y provoca su aislamiento.

La introversión de su carácter hace que podamos hablar de tres grandes momentos en relación con el pintor. En la primera parte de la película, este personaje apenas pronuncia palabra, es una especie de testigo mudo, contemplativo de los hechos que le rodean; en las horas previas al fatal desenlace, es utilizado por la caprichosa Duquesa como bálsamo de un físico envejecido y como confesor de sus penas para sentirse, tras la muerte, culpable de la desaparición de la aristócrata, a la que atribuye la ingestión venenosa provocada por su pintura. El último rasgo común a tener en cuenta es la obsesión y el amor enfermizo que el

---

<sup>14</sup> PISANO, I.: *Bigas Luna, sombras de Bigas, luces de Luna*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, p. 261, recoge las siguientes palabras del director: “Goya tiene para mí dos cosas muy importantes: la cabeza y los ojos, tanto por su aspecto como por lo que representan. Tenía que ser Jorge Perugorria, una cabeza importante y la mirada más imponente que he visto nunca”. Asimismo, Saura asegura que escribió *Goya en Burdeos* pensando en Paco Rabal y que “no habría hecho la película sin Rabal”, como señala PAYÁN, M.J.: *El cine español actual*, Madrid, Ediciones JC, 2001, pp.163

pintor siente por la Duquesa de Alba: su constante presencia alimenta un mito generado por la literatura romántica del siglo XIX que se mantiene hasta nuestros días.

Aunque Saura comparte con Bigas Luna premisas como la sordera—carencia solucionada desde el principio del filme mediante la vocalización excesiva y un tono de voz elevado de las personas que le dan conversación— fruto de una enfermedad de juventud achacada por los excesos y la mala vida, según palabras filmicas del pintor, y tras la cual comienza a trabajar en los *Caprichos*, o la pasión por Cayetana de Silva, al considerar al artista en su amplitud da lugar a la incursión de otros sucesos personales así como a valoraciones sobre el hecho artístico. *Goya en Burdeos* es un filme en el que destaca el aspecto visual, la imagen, por lo que el interés de Saura no reside tanto en las vivencias del hombre como en las del creador, lo que le interesa es la vida de Goya desde su triunfo como pintor.

Aún así, a lo largo de la película se recuperan partes de la historia personal del artista. El presente nos muestra a un anciano manifestadamente liberal, con la preocupación por una España asediada bajo el poder de Fernando VII, un país al que es consciente de que no puede regresar, al tiempo que expone la satisfacción que le produce vivir en Burdeos rodeado de su familia y de sus amigos liberales, entre los que destaca Leandro Fernández de Moratín, presente en algunas escenas de la película. Las convicciones políticas del pintor quedan reflejadas en la lucha que mantiene en pro de la Ilustración y del Liberalismo como único medio para salvar a España de la ignorancia y de la tiranía que la asola. Partiendo de la actualidad bordelesa, un viaje memorístico nos lleva a los primeros años en la corte, nos sitúa en el salón de los Osuna, un mundo de pelucas y miriñaques que le gusta debido a las posibilidades de ascenso que le ofrece pero en el que dice no encajar bien. Salpicado por la leyenda romántica y tomando como referencia la carta de Moratín a Juan Antonio Melón en la que podemos leer que Goya fue torero en su juventud y que “con la espada en la mano nada teme”<sup>15</sup>, se trae a colación la faceta torera del pintor, pasión de juventud que le relata a su hija: “no le temo a nadie, niña, con la espada en la mano”. Una última alusión a su pasado se refiere a la Corte de Carlos IV, una “corte de fantoches” en la que el artista, en su senectud, se arrepiente de haber formado parte.

---

<sup>15</sup> ANDIOC, R.: *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Castalla, 1973, pp. 646

## LAS MUJERES DE GOYA

Muchas y de distinta clase social han sido las mujeres con las que se relacionó Goya, ya sean vinculaciones personales o artísticas las que estén en el fondo de estas relaciones<sup>16</sup>. Con respecto a los filmes que estamos tratando nos centramos en dos de ellas: Cayetana de Alba, el gran amor de su vida si nos guiamos por la leyenda romántica, y Rosarito, su hija menor, si eludimos la incógnita que pone en duda estos lazos familiares.

Cayetana se presenta ante el espectador de *Volavérunt* con una personalidad dúplice: hacia el exterior, ofrece la imagen de una mujer bondadosa, despreocupada y alegre, alejada de la importancia que los demás otorgan a sus lujos y riquezas. Frente a este vitalismo, de puertas adentro la falta de amor, la soledad y la pérdida de belleza y juventud caracterizan a una mujer triste y preocupada como atestiguan las personas con las que convive, y entre las que se encuentra Goya.

La caracterización con la que Bigas Luna provee al personaje de la Duquesa difiere de la imagen que sobre la aristócrata aportan las crónicas de la época, según las cuales estaríamos ante una mujer que simpatiza con el pueblo, involucrada en fiestas y acontecimientos populares, y apartada del afrancesamiento en el que se envuelve el resto de la nobleza. En *Volavérunt*, las únicas referencias a la vinculación de Cayetana con lo popular son la relación de ésta con cantantes, toreros y pintores, asistencia con la que cuenta en su último banquete. Todo lo demás, la indumentaria, decoración y costumbres, nos remiten a la cultura importada y desenvuelta por los Borbones.

Dejando a un lado el encuentro sexual que se produce entre la aristócrata y el artista motivado por el desplante de Godoy, de quien la duquesa está enamorada, la relación entre ambos es afectiva, pero no amorosa, aunque el pintor no oculta sus sentimientos por la bella aristócrata. Este vínculo entre ellos se pone de manifiesto en el trato que se profesan, en las miradas que se dedican así como en el nombre por el que ella lo llama, “Fancho”, un diminutivo de Francisco que el pintor nunca empleó<sup>17</sup> pero que prueba la familiaridad entre ambos.

Carlos Saura apuesta por la Cayetana española y caracteriza a Maribel Verdú con los rasgos y vestiduras con los que Goya retrató a la de Alba. Además, estamos ante una

---

<sup>16</sup> SESEÑA, N.: *Goya y las mujeres*, Madrid, Taurus, 2004

<sup>17</sup> Atendiendo a la correspondencia que el pintor mantuvo durante años con su amigo Martín Zapater, podemos observar como Goya firmaba sus cartas como “Paco”.



aristócrata ligada al pueblo, que acude a fiestas a orillas del Manzanares y que, en el Salón de los Osuna, contrapone su belleza castiza al refinamiento de los miriñaques y maquillajes importados de Francia. Difiere del de Bigas Luna en el carácter que le imprime: estamos ante una mujer caprichosa, acostumbrada a mandar y dotada de una fuerte personalidad.

Apasionada es la relación que comparten Goya y Cayetana en la visión del director oscense. El primer contacto entre ellos tiene lugar en el palacio de los Duques de Osuna, se vuelven a encontrar en la romería de San Isidro y, a partir de aquí, darán rienda suelta a unos amoríos que acompañarán el subconsciente del artista hasta el fin de sus días. De la proximidad entre ambos surge la obra artística que, en el caso que nos ocupa, se trata de algunos de los dibujos del *Álbum de Sanlúcar*, el retrato de la duquesa vestida de negro y *La maja desnuda*.

El episodio de la muerte de la duquesa, aspecto considerado en ambos filmes, no dejará indiferente al pintor. La teoría de envenenamiento por la ingestión de verde veronese, que Goya le expone a Godoy en relación con el deceso de Cayetana, pierde peso según nos acercamos al final de *Volavérunt* en el momento en el que, con la visita del valido al lecho real se confirma la participación de la reina en los hechos<sup>18</sup>. La rivalidad entre ambas y la envidia de las joyas y riquezas que poseía Cayetana son, en este filme, el motivo que provoca el fatal desenlace. Saura mantiene la teoría del envenenamiento, pero a esto atribuye la faceta política de Cayetana, ya que formaba parte de un oscuro complot para derrocar a la reina provocado por el odio que ambas se profesaban, por lo que la regente dispuso su muerte.

Si *Volavérunt* relata el deceso de la duquesa de Alba del que Goya es testigo y del que llega a sentirse culpable, la muerte, personificada en la imagen vestida de negro con la que el pintor retratará a la aristócrata, logra una fuerte presencia en la filmación de Saura durante los últimos días del pintor en Burdeos. Desde los primeros minutos del filme, el fantasma de Cayetana, ataviada de riguroso luto, se le aparece al artista en aquellos momentos en los que se pone de manifiesto su delicada salud a modo de negra sombra rosaliana<sup>19</sup>, paseando a su lado sin prestarle atención, sin mostrar interés; es un aviso de que la muerte está próxima.

---

<sup>18</sup> MENA, M.: *La duquesa de Alba "musa" de Goya. El mito y la historia*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, pp. 18, expone documentalmente estos hechos históricos.

<sup>19</sup> CASTRO, R. de: *Negra sombra*, en Follas Novas, Madrid-La Habana, Editor La Propaganda Literaria, La Habana. Aurelio J. Allaría impresor, Madrid, 1880

Será la lobretez de la noble la que llevará al artista de su lecho, que expira pronunciando el nombre de la mujer que amó durante toda su vida.

Cayetana es la única mujer en la que Goya fija su atención en *Volavérunt*, pero en *Goya en Burdeos*, el pintor acabará sus días al lado de su definitiva pareja, Leocadia Zorrilla, y de su hija Rosarito, fruto de esta relación. Alejado de la polémica que envuelve la paternidad de Goya con respecto a Rosarito, Saura filma una relación familiar basada en el cariño y el respeto de una niña con su padre y en los cuidados que la mujer otorga a un esposo viejo y enfermo. La protagonista del filme, junto con el pintor, es Rosarito, ya que con ella, convertida en su confidente, participamos del relato de la vida pasada que Goya quiere que su hija conozca de sus propios labios, una biografía vista por los ojos de la memoria y de la distancia. Un aspecto interesante es la manera con la que el pintor trata a la niña y los temas que le profiere, ya que la relación entre padre e hija pasa por dos procesos a lo largo del filme. En un primer momento, Rosarito es una chiquilla para Goya, por lo que las conversaciones son banales, destinadas a ilustrar a una niña que crece lejos de su país, por lo que incide en nociones políticas e históricas, así como en las consideraciones artísticas del pintor. El trato entre ambos cambia en el instante en el que Goya se da cuenta de que su hija ya no es una niña, por lo que cambia el tono infantil con el que se dirigía a ella por una conversación directa, un trato igualitario que lo lleva a entrar en cuestiones íntimas, personales, entre las que se encuentra la referida pasión por la duquesa. A la relación familiar que existe entre ambos tenemos que sumar los consejos pictóricos que le da a su hija.

### **DEL LIENZO AL CELULOIDE: LA PRESENCIA PICTÓRICA Y ESCENOGRÁFICA**

A la hora de acercarnos al Goya artista, existe un enorme desequilibrio entre las dos películas ya que, mientras que Saura propone un acercamiento a su producción pictórica desde su entrada en la corte pasando por los distintos cargos a los que fue ascendiendo, hasta finalizar sus días en Burdeos, Bigas Luna filma la muerte de la duquesa de Alba, hecho que se produce en un momento en el que el pintor forma parte del círculo de la aristócrata. Son pocas las obras del artista que se traen a colación en *Volavérunt* donde, sobre todo, priman las relaciones personales<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Aunque no vamos a tratar este aspecto, en un análisis pormenorizado de ambos filmes no deberíamos olvidar el incluir el estudio y la importancia de todas aquellas obras que, sin ser de factura goyesca, aparecen en las películas bien como inspiración en algunas de las imágenes vivas o como representación directa de las mismas.

La representación viva de la obra de un pintor —los llamados *tableaux vivants*— es uno de los recursos más empleados por el cine a la hora de abordar la vida de un artista. En el caso que nos ocupa, no son reproducciones exactas, pero mantienen la esencia de la obra original hasta el punto de que podemos reconocerlas sin esfuerzo alguno. Debido a su planteamiento, *Goya en Burdeos* ofrece un mayor número de cuadros vivos que van desde lienzos tan conocidos como *La maja desnuda* hasta otros como *El duque de Osuna y sus hijos*, *Goya asistido por el doctor Arrieta*, *La romería de San Isidro* o *La duquesa de Alba vestida de negro*<sup>21</sup>. Cabe destacar en este apartado la puesta en escena de *Los desastres de la guerra* interpretados a modo de secuencia teatral por la Fura dels Baus. Se trata de 14 grabados colocados de manera consecutiva para lograr una historia continua comprensible para el espectador cuyo drama es palpable no sólo por la interpretación de los actores, sino también por el color que le infiere Vittorio Storaro y la música de Roque Baños. En *Volavérunt* vemos al inicio de la película una escena inspirada en la *Procesión de disciplinantes* y, dentro de la obra menos conocida de Goya a nivel popular, podemos rastrear la vinculación de uno de los dibujos del *Álbum de Sanlúcar* en la imagen de la duquesa de Alba con la niña Mariluz en brazos.

Otro aspecto a considerar es la presencia continua de obras del pintor. Por dar título a la película, en *Volavérunt* destacamos el grabado *Volaverunt* como resultado de un deseo de la duquesa “Un día me gustaría volar”, y *La maja desnuda*, que ocasionará un pequeño conflicto entre Godoy y la duquesa por creerse ambos con derecho sobre la obra. En *Goya en Burdeos*, Saura hace un recorrido por las obras más destacadas del pintor otorgando un significado diferente según la etapa de la vida de Goya a la que corresponden: Caprichos, Pinturas Negras, retratos.

Las escenas de taller, aquellas imágenes en las que el artista aparece ejecutando su oficio, son otra de las características que envuelven a estos *biopics*. *Volavérunt* no profundiza en este sentido, tan sólo nos remite a su trabajo en el momento en el que Goya está pintando *La maja desnuda*. Saura nos ofrece imágenes del pintor preparando en el taller los moldes que

---

<sup>21</sup> Tal vez sea excesivo hablar de *tableaux vivants*, pero resulta interesante y creemos conveniente señalar la faceta como dibujante de Carlos Saura. En el libro editado por Galaxia-Gutenberg en 2001 podemos ver los *storyboards* de *Goya en Burdeos*, aunque el cineasta había ofrecido con anterioridad un avance de los mismos en una entrevista a un conocido periódico de tirada nacional (ARENAS, J.E.: *Carlos Saura: “Soy un dibujante que pinta para recordar”* en ABC Cultural, 13 de agosto de 1998, pp.7) en la que afirma que pinta para recordar, aunque en el rodaje no se ciñe a estos dibujos.

utilizará en los frescos de San Antonio de la Florida, retratando a la duquesa de Alba vestida de negro, pintando *La romería de San Isidro* en las paredes de su quinta, y nos relata todo el proceso para la consecución de la litografía 3: *Dibersión de España*.

Un último aspecto a considerar es aquel que se refiere a los comentarios sobre pintura. Exceptuado las advertencias que Goya realiza a la Duquesa sobre los componentes nocivos de los pigmentos mientras le pinta la cara, en *Volavérunt* los comentarios sobre estética o técnica son inexistentes. Ciertamente es que existen pocos datos sobre el pensamiento artístico de Goya, pero en *Goya en Burdeos* estamos ante un pintor que rebosa en explicaciones artísticas y, aunque la mayoría de ellas forman parte del imaginario de Saura, el director recurre a otras afirmaciones que recoge la biografía que escribe su hijo Javier Goya en 1832 para la Academia de San Fernando, entre las que podemos destacar su admiración por Rembrandt, Velázquez y la naturaleza, o su costumbre de pintar por las noches, aspectos remitidos en la película.

Como conclusión, y teniendo en cuenta la extensa trayectoria profesional de sus directores, tenemos que hacer hincapié en que, dentro de las peculiaridades que estas dos películas presentan, están aquellas que señalan que tanto una como la otra siguen manteniendo aquellas características que las vinculan directamente con sus filmografías: el mundo de la lujuria, marcada por la continua presencia del sexo y la comida en el caso de Bigas Luna, y el realismo social, el simbolismo, la memoria, la música y la danza que caracterizan la obra de Carlos Saura.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- ❖ ÁGUEDA VILLAR, M.: *La visión histórica de Goya en el cine*, en *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, pp. 545-555.
- ❖ ÁGUEDA VILLAR, M.: *Goya en el relato cinematográfico*, en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 23 (2001), pp. 67-102.
- ❖ ARUMÍ, E.: *Goya, artista revolucionario y su influencia en el cine* en *Film-Historia*, 3 (1996), pp. 247-276.
- ❖ AUBERT, J.P. y SEGUIN, J.C. (dir.): *De Goya à Saura. Éthos et résonances*, Lyon, Le Grinh, 2005.

- ❖ CAMARERO, G.: *Retratos de la sombra o la fábrica de los malos sueños: imágenes cinematográficas sobre Goya*, en *Tiempo y Tierra*, 3 (1996), pp. 163-172.
- ❖ CAMARERO, G.: *Pintores en el cine*, Madrid, Ediciones JC, 2009.
- ❖ CASTELLANI, P. de (Coord.): *Goya en Burdeos de Carlos Saura*, Nantes, Editions du Temps, 2005.
- ❖ ROTELLAR, M.: *Aragoneses en el cine (3)*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1972.
- ❖ RUIZ VEGA, F.A.: *Goya en el cine de Carlos Saura*, en *Alazet*, 11 (1999), pp. 73-97.
- ❖ SAURA ATARÉS, C.: *Goya en Burdeos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2001